



ÇAĞDAŞ HEYKEL SANATINDA İDEAL BEDEN ALGISİNİN YENİDEN İNŞASI
Sanatta Yeterlik Tezi

Ufuk Güneş TAŞKIN
Eskişehir 2024

ÇAĞDAŞ HEYKEL SANATINDA İDEAL BEDEN ALGISININ YENİDEN İNŞASI

Ufuk Güneş TAŞKIN

SANATTA YETERLİK TEZİ

Heykel Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Rahmi ATALAY

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Temmuz 2024

ÖZET

ÇAĞDAŞ HEYKEL SANATINDA İDEAL BEDEN ALGISİNİN YENİDEN İNŞASI

Ufuk Güneş TAŞKIN

Heykel Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Temmuz 2024

Danışman: Prof. Rahmi ATALAY

Bu tez çalışması, çağdaş heykel sanatı pratiklerinde sınırlamalardan uzaklaşan insan bedeninin yeniden kurgulanmasını merkeze almaktadır. Her çağ, kendine özgü yeni bir toplum ve beden tasvirinin belirleyicisi olmuştur. Tarihten günümüze olan süreçte bedenin çok çeşitli tipolojilerde anlam kazanması, toplumun oluşturduğu değerler doğrultusunda inşa edilen normlar ve ideolojilerin beden üzerinde doğrudan kurduğu hakimiyetle ilişkilidir. Geleneksel heykel sanatında insan bedeni, düzenli ve ahlaklı toplumu yansıtmayı amacıyla idealleştirilmiştir.

19. yüzyılın sonlarında oluşan modernist düşünce sanatta bedenin temsiline dair yenilikçi ve yıkıcı yaklaşımları öne sürmüştür. Modernizm bedenin sahip olduğu ideal ve doğruluğu sorgulanamaz olarak kabul edilen yargılar üzerinde büyük bir yıkım yaratarak geleneksel düşüncenin hakimiyetine son vermiştir. Bu dönemde sanatçılar heykel sanatında insan bedeni imgelerini yenilikçi yollar keşfederek farklı bakış açıları ve teknikler ile ele almıştır.

Çağdaş dönemde, düşünsel ve fiziksel parçalanma sonrası yeniden inşa edilen beden izleyiciye anlam, algılanış, tanımlanma vb. kavramlar üzerine derin düşünme ve deneyimleme alanı yaratmıştır. Çağdaş heykel sanatında anti estetik ve ideal dışı yapıtlar aracılığıyla kimlik, algı, varoluş gibi karmaşık konular bedenin yansımaları haline gelerek, bedeni keşfedilmeye yönelik bir çağrıya dönüştürmüştür.

Anahtar Sözcükler: Beden, İdeal, Çağdaş Sanat, Heykel

ABSTRACT

RECONSTRUCTION OF THE IDEAL BODY PERCEPTION IN CONTEMPORARY SCULPTURE

Ufuk Güneş TAŞKIN

Department of Sculpture

Anadolu University, Institution of Graduate Schools, July 2024

Supervisor: Prof. Rahmi ATALAY

This thesis focuses on the reconstruction of the human body, which has moved away from limitations in contemporary sculpture practices. Each era has been the determinant of a new and unique depiction of society and the body. The fact that the body has gained meaning in a wide variety of typologies in the process from history to today is directly related to the dominance of the norms and ideologies established in line with the values created by the society over the body. In traditional sculpture, the human body is idealized to reflect an orderly and moral society.

In the late 19th century, modernist thought pioneered innovative and subversive approaches to the representation of the body in art. Modernism put an end to the dominance of traditional thought by creating a great destruction on the judgments that were considered ideal and unquestionable. During this period, artists explored the images of the human body in sculpture in innovative ways, using different perspectives and techniques.

In the contemporary period, the body, which has been reconstructed after intellectual and physical disintegration, has created a space for the viewer to think deeply about and experience concepts such as meaning, perception, definition, etc. Through anti-aesthetic and non-ideal works in contemporary sculpture, complex issues such as identity, perception and existence have become reflections of the body, transforming them into a call for discovery.

Keywords: Body, Ideal, Contemporary Art, Sculpture

TEŞEKKÜR

Sanatta yeterlik tez çalışmam süresince tecrübesi ve bilgisiyle bana yol gösteren, öğrenciliğim ve meslek hayatımda üzerimde önemli emekleri olmuş değerli hocam ve danışmanım Prof. Rahmi Atalay’a, jürimde yer alarak fikir ve görüşleri ile katkı sağlayan değerli hocalarıma, hayatımın her anında beni destekleyen çok kıymetli anneme ve aileme, tez sürecim boyunca beni yalnız bırakmayan, çalışmamın oluşumunda gösterdiği yöntemler ile kolaylık sağlayan sevgili İlayda Kepez’e en içten teşekkürlerimi sunarım.

Ufuk Güneş TAŞKIN



ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmanın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Ufuk Güneş TAŞKIN

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR.....	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GÖRSEL DİZİNİ.....	ix
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	3
1.TANIMLAR VE BEDEN KAVRAMI ÜZERİNE GÖRÜŞLER.....	3
1.1. Beden Tanımı	3
1.2. Heykel Tanımı.....	10
1.3. Bedenin Heykel Sanatında Kullanılması.....	12
1.4. İdeal Beden ve Kanon	13
İKİNCİ BÖLÜM	18
2.ANTİK ÇAĞDAN MODERNİZME HEYKEL SANATINDA İDEAL BEDENİN DEĞİŞİM SÜRECİ	18
2.1. Antik Dönem Öncesi Heykel	18
2.2. Mısır Heykeli	23
2.3. Yunan Heykeli	26
2.4. Rönesans.....	32
2.5. Maniyerizm	36
2.6. Barok	37

2.7. Modernizm; Bedenin Yıkımı	41
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	50
3.ÇAĞDAŞ HEYKEL SANATINDA İDEAL BEDENİN YENİDEN İNŞASI.....	50
3.1. Çağdaş Sanat.....	50
3.2. Çağdaş Sanatta Beden ve İdeal Kavramı.....	55
3.3. 1980 Sonrası Heykel Sanatında Beden Kullanımında Çeşitlilik.....	60
3.3.1. Hiper-Gerçek Beden	60
3.3.1.1. George Segal.....	62
3.3.1.2. Duane Hanson.....	65
3.3.1.3.Evan Penny.....	67
3.3.1.4. Ron Mueck.....	69
3.4. İdeal Bedenden Çıkış ve Çirkinlik.....	71
3.4.1. Abject beden	73
3.4.1.1. Kiki Smith	76
3.4.1.2. Louise Bourgeois.....	79
3.4.2. Grotesk Beden	82
3.4.2.1. Berlinde De Bruyckere	86
3.4.2.2. Francesco Albano.....	89
3.4.3. Tekinsiz beden.....	91
3.4.4. Kusurlu beden	95
3.4.4.1. Marc Quinn Normal bedenler.	97
3.4.5. Melez Beden.....	102
3.4.5.1. Patricia Piccinini.....	105
SONUÇ.....	109
KAYNAKÇA	112
İNTERNET.....	116

GÖRSEL DİZİNİ

Sayfa

Görsel 2.1 Willendorf Venüs, Kireçtaşı, 11cm, MÖ.25.000, Viyana Doğa Tarihi Müzesi	20
Görsel 2.2 Hohle Fels Venüs'ü, M.Ö. 40.000, 6cm, Mamut Dişi, Blaubeuren Tarih Öncesi Müzesi Almanya	20
Görsel 2.3 Tahtta Oturan Ana Tanrıça Heykelciği, 20 cm, MÖ. 6000, Pişmiş Toprak, Anadolu Medeniyetleri Müzesi Ankara	21
Görsel 2.4 Urfa Adam,180 cm, MÖ.10000-8000, kireç taşı, Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi, Şanlıurfa	22
Görsel 2.5 İmparator Gudea, M.Ö. 2150, Kireç taşı, Louvre Müzesi Paris	23
Görsel 2.6 Firavun Kefren Heykeli, MÖ. 2570, Büyük Mısır Müzesi, Giza	24
Görsel 2.7 Firavun Mikerinos, Kraliçe 2. Hamerernbti, 142 cm, MÖ. 2525, Boston Güzel Sanatlar Müzesi.	25
Görsel 2.8 (Soldaki figür) New York Korusu, MÖ. 600, Taş yontu, Metropolitan Sanat Müzesi New York.	27
Görsel 2.9 Doryphoros, Yükseklik: 200 cm, Mermer, MÖ 450, Napoli, Arkeoloji Müzesi,..	29
Görsel 2.10 Diskobolos, Yükseklik: 170 cm, MÖ 450,	30
Görsel 2.11 Uyuyan Satyr Heykeli, 280 cm, Mermer, MÖ. 200, Helenistik Dönem	31
Görsel 2.12 Ligier Riegier, Rene De Chalon'un İskelet Mezarı, Mermer, 1550	34
Görsel 2.13 Davud, 517 cm, Mermer, 1501-1504, Floransa Akademi Galerisi, İtalya.....	35
Görsel 2.14 Giambologna, Sabinli Kadınların Kaçırılması, yükseklik 430 cm, Mermer, 1581-1583, Loggia dei Lanzi, Floransa.....	37
Görsel 2.15 Gian Lorenzo Bernini, Persephone'un Kaçırılması, Mermer, 1621-1622, Borghese Galerisi	39
Görsel 2.16 Constantin Meunier, Maden patlaması, Bronz, 1890	40
Görsel 2.17 Auguste Rodin, The Walking Man, Bronz, 1880	45
Görsel 2.18 Alberto Giacometti, Walking Man, 1960	47
Görsel 2.19 Henry Moore, Three-Piece Reclining Figure, 1976.....	48
Görsel 3.1 George Segal, Sokak Geçışı, 1992, New York City	63
Görsel 3.2 George Segal, Yürü, Yürüme, Alçı, Çimento, Metal, Ahşap ve Elektrik ışığı, 1976	64

Görsel 3.3 Duane Hanson, Kraliçe II, 1988	65
Görsel 3.4 Duane Hanson, Gezgin, 1988	66
Görsel 3.5 Evan Penny, Marsyas'ın Gövdesi, 102 x 28 x 30 cm, Silikon, Saç, Reçine, 2021	68
Görsel 3.6 Evan Penny, Aerial, 269 x 152 x 33 cm, Silikon, Pigment, Saç, Alüminyum, 2012	68
Görsel 3.7 Ron Mueck, Vahşi Adam, 285 x 161 x 108 cm, 2005	70
Görsel 3.8 Ron Mueck, Kız, 110 x 501 x 134 cm, 2006	71
Görsel 3.9 Kiki Smith, Masal, Bal mumu, Pigment, Kağıt hamuru, 1992	77
Görsel 3.10 Kiki Smith, Sert Yumuşak Bedenler, 200 x 40 x 20 cm, 96 x 48 x 17 cm, Kağıt, Kartonpiyer, 1992	77
Görsel 3.11 Kiki Smith, Pee Body, 68 x 71 x 71 cm, 1992	78
Görsel 3.12 Louise Bourgeois, İç ve Dış, 205 x 210 x 210 cm, 195 x 170 x 290 cm, Metal, Cam, Alçı, Kumaş, Plastik, 1995	80
Görsel 3.13 Louise Bourgeois, Yatakta Yedi, Kumaş, Paslanmaz çelik, Cam, Ahşap, 2001 .	81
Görsel 3.14 Jake and Dinos Chapman, Zigotik Hızlanma, Biyogenetik, Süblimleştirilmiş Libidinal Model, 158 x 196 x 165 cm, Reçine, Fiberglas, Boya, Kirpik, Peruk, Spor ayakkabı, 1995	85
Görsel 3.15 David Altmejd, Kristal Sistem, Poliüretan, Reçine, Epoksi, Saç, Akrilik boya, Kuvars, Çelik, Hindistan cevizi kabuğu, Cam göz, Kağıt, Grafit, 2019	85
Görsel 3.16 Berlinde De Bruyckere, Into One-Another III, 2010	88
Görsel 3.17 Berlinde De Bruyckere, Into One-Another V, 2011	88
Görsel 3.18 Francesco Albano, C, 2010	90
Görsel 3.19 Francesco Albano, One the Eve, 2013	91
Görsel 3.20 Keith Edmier, Beverly Edmier, 35 x 17 x 23 cm, 1998	94
Görsel 3.21 Antony Gormley, Kritik Kütle II, Rodin Müzesi, 1995, Fransa	94
Görsel 3.22 Marc Quinn, Siren, 88 x 65 x 50 cm, Altın, 2008	98
Görsel 3.23 Marc Quinn, Zombie Boy, 178 x 56 x 35 cm, Beton, 2011	100
Görsel 3.24 Marc Quinn, Alison Lapper Pregnant, 355 x 180 x 260 cm, Mermer, 2005	102
Görsel 3.25 Patricia Piccinini, The Young Family, Silikon, Poliüretan, Deri, İnsan saçı, 2002	107
Görsel 3.26 Patricia Piccinini, The Long Awaited, Silikon, 152 x 80 x 92 cm, Fiberglas, İnsan saçı, Deri, 2008	108

GİRİŞ

İnsan bedeni tarih boyunca heykel sanatında sonsuz çeşitlilikte yorumlama arzusunu gözler önüne serer. Beden tarih öncesi çağlardan günümüz çağdaş döneme kadar insanlığın özünü anlama ve yeniden keşfetme çabalarıyla doğru orantılı bir yol izlemiştir. Bu bağlamda beden her dönem bağımsız içsel dinamiklerle şekillenen kendine özgü bir kimliğe sahip olmuştur. İnsan bedeni mitler, hikayeler, kültürel değerlerin iletilmesi ve dini inançların yansıtılmasının yanı sıra duyguların ifadesi ve toplumsal konumların temsili, güç, önem, otorite benzeri kavramların aktarılmasında çok yönlü bir araç olarak işlev görmüştür. Bu düşünce biçimi sanat tarihinde bedenin keskin tanımlamalarının oluşmasına sebep olmuştur. Günümüz sanatında ise bu fikir, geçerliliğini yitirerek önceki dönemlere ait bilgiye dair sorgulamaları beraberinde getirmiştir. 21. yüzyıl çağdaş heykel sanatı, insan bedeninin ve varoluşunun sarsıcı, çarpık temsillerini içeren eserler aracılığıyla, geleneksel estetik belleği yıkmıştır. Günümüzde bedene dair tüm sınırlar ve kurallar yıkılmış, ideal güzellik ile kusursuzluğa verilen değer yerine insanın durumu hakkında derin bir içgörü sunan anlatılar önem kazanmıştır.

Tez çalışmasının birinci bölümünde, kavramların tanımları yapılarak, farklı disiplinlerden insan bedenine dair görüşlere tarihten günümüze kronolojik biçimde yer verilmiştir. Antropolojik araştırma yöntemi üzerinden bedensel deneyimlere ve ritüellere değinilerek farklı kültürlerdeki fenomenleri anlamak için içeriğe yakından temas edilmiştir. Sanatta ideal beden ile güzellik algısı arasındaki ilişki, derin tarihsel bir kökene sahiptir. Bu çerçevede ideal beden detaylıca analiz edilerek heykel sanatındaki karşılıkları ele alınmıştır. Geçmişten günümüze, ideal ve beden kavramları sürekli olarak tekrardan kurgulanmış her dönemin kültürel ve estetik normlarına göre yeniden tanımlanmıştır. Klasik Yunan sanatı, felsefe ile insanın iç dünyasını düzenlerken estetik dış görünümünün nasıl olması gerektiğini belirlemiştir. Bu bağlamda bir araç olarak beden, yalnızca anatomik özelliklere dayalı fiziksel bir varlık olarak kalmamış, toplum düzeni, ahlak ve sanatsal estetiğin evriminde merkezi bir rol oynamıştır. Bedenin birçok farklı tipolojide anlam bulması tarihten günümüze toplumun oluşturduğu değerler ile paralel bağ kuran normlar ve ideolojiler ile doğrudan ilişkilidir. Toplumları oluşturan ideolojiler dolaylı yollarla bireyin kimliğini ve bedenini inşa etmiştir. Farklı disiplin ve alanlardan alınan kaynaklara baş vurularak, ideal beden kavramının oluşmasında etken sebep olan unsurlar, bedende idealin temsil ettiği kavramlar ve bu temsillerin beden hakkında hangi söylemleri

ortaya koyduğu incelenmiş, günümüze kadar kökleşerek gelmiş olan yargıların nasıl şekillendiği tanımlanmaya çalışılmıştır.

Tez çalışmasının ikinci bölümünde Paleolitik  ağdan başlayarak insan bedeninin heykel sanatında kullanımı ve süreç içerisinde yaşadığı değişimler incelenmiştir. Dünya değiştikçe heykel sanatında, insan bedeni farklı perspektiflerle işlenerek sürekli dönüşümler yaşamıştır. Böylece insan bedenin temsiliyeti ve nasıl görünmesi gerektiği konusu, sürekli bir denge arayışı içerisinde olmuştur. İnsan figürü temsilinde yaşanan bu süreç dönemin dinamikleri ve estetik yargıları üzerinden ele alınmıştır. Beden modern çağa kadar olan süreçte çoğunlukla inanç sistemleri tarafından biçimlendirmiş ve denetim altında tutulmuştur. Bedenin sanattaki temsiliyeti belirlenen estetik kural ve kanunlar içerisinde ideal insanı topluma yansıtacak biçimde yeniden kurgulanmıştır. 19. yüzyıla gelindiğinde modernizm ile özgürlükçü düşünce önem kazanmış, bilim ve teknolojik gelişmeler ile beden bireyselleşmiştir. Modern dönemde bedende yaşanan radikal ve yıkıcı yaklaşımlar, geleneksel beden algısının kökten değişmesine öncülük etmiştir. Modern heykel sanatında ideal biçimden sapma, kabul edilen gelenekten uzaklaşma ve toplumsal estetik anlayışının evriminde rol oynayan önemli unsurlar dönemin heykelleri üzerinden açıklanmıştır.

Tezin    nc  bölümüne gelindiğinde 21. yüzyılda  ağdaş sanata değinilerek,  ağdaş sanatta beden ve ideal kavramlarının değişen tanımlarına yer verilmiştir. Çağdaş dönemde önem kazanan bedende ideal dışı anti-estetiğin benimsenmesi, insanın kusurları ve eksiklikleri olarak kabul edilen toplumsal bellek ile yüzleşme süreci detaylıca incelenmiştir. 21. yüzyıl ile bedenin i selliliğine, bedensel işlev ve gerçekliklere yönelen sanatta ideal dışı, korku, tekinsizlik, iğrençlik, çirkinlik gibi bireysel duyumlamalar psikoanalitik analizler üzerinden detaylıca ele alınmıştır. Günümüzde sınırların dışına çıkararak çeşitlenen bedenin dış dünya ile olan ilişkisine öznellik bağlamı üzerinden değinilmiş,  ağdaş heykel sanatçılarının çalışmalarından örnekler verilerek bedenin yeniden inşası tartışılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. TANIMLAR VE BEDEN KAVRAMI ÜZERİNE GÖRÜŞLER

1.1. Beden Tanımı

Biyolojik bir tanım olarak beden, canlı bir organizmanın fiziksel bütünü oluşturduğu ve belirli görevler doğrultusunda çalışan sistematik bir yapıdır. İnsan bedeni kemikler, deri, organlar, dolaşım sistemleri, sinir sistemleri ve benzeri birçok karmaşık mekanizmanın birbiri ile etkileşimli biçimde çalışması ile desteklenir. İnsan bedeninin görevleri başlıca iç ve dış faktörlere karşı hayati öneme sahip mekanizmaları koruma altına almak ve düzgün biçimde işlev görebilmesini sağlamaktır.

Beden, organların içinde yer aldığı, uzuvların ise bağlandığı yerdir. Beden, maddi bir yapıdır. Her bir canlının temel birimi olan hücre, hayatın kaynağı olarak tüm dokuları ve organları meydana getirir. Vücut, milyarlarca hücrenin bir araya gelmesiyle et, kan ve kemik gibi çeşitli unsurlardan oluşur. İnsan tarihten günümüze bedenin kökenlerini ve nasıl oluştuğunu anlama dürtüsüyle beslenmiş, sırlarını keşfetme arzusu içinde daima daha ileriye gitmiştir. Bu bağlamda ilk çağlardan beri bedenin görünür yönünün ötesindeki gerçekleri keşfetme arzusu her zaman var olmuştur.

Beden, bir organizmanın fiziksel yapısını oluşturan görevlerini yerine getiren yapısal ve işlevsel birimlerin bütünüdür. Beden, hücrelerden, dokulardan, organlardan ve sistemlerden oluşur. Bu bileşenler, organizmanın yaşamını sürdürmesini sağlayan temel fonksiyonları gerçekleştirir. Örneğin, sindirim sistemi besinlerin alınmasını ve sindirilmesini sağlar, dolaşım sistemi oksijen ve besin maddelerinin taşınmasını sağlar, sinir sistemi duyuşsal algıları işler ve tepkileri koordine eder (Marieb E. N, 2016)

Türk dil kurumu bedeni “İnsan ve hayvan vücudunda baş, kol ve bacaklar dışında kalan bölüm; gövde:”(http-30) olarak tanımlamaktadır.

Tarih boyunca İnsan bedeni ve fiziksel yapısı yalnızca biyolojinin konusu olmamış felsefe, antropoloji, fenomenoloji, sosyoloji ve sanat vb. birçok alanda insanın varlığını anlamlandırmasına dair önemli sorulara cevap aramıştır. İnsan bedeni kompleks biçimde çalışan bir organizma olarak kabul edilir. Algılama, iletişim kurma, öğrenme gibi yetileri sayesinde yaşadığı çevre ile etkileşimde bulunur ve bu yöntem ile dünyayı anlamlandırmaya çalışır. Bu bağlamda insan yalnızca fiziksel yetenekleri ile değil düşsel ve duyuşsal becerilerini kullanarak entelektüel yaşam alanlarını da anlamlandırabilen bir varlıktır.

İnsanın yaşadığı toplum içerisinde varoluş alanı bedenidir. Beden aynı zamanda insanın aktif düşünsel benliğinin bir yansıması olarak kabul edilmiş ve üzerine yapılan yorumlar, insanlık tarihi boyunca var olmuştur. Farklı kültürlerin öğretilerinde bedenin rolü felsefî ve bilimsel planda incelenmiş önemli araştırma alanlarını doğurmuştur. Bedenin sosyal varoluş üzerinde yarattığı etki, insanın toplumsal ilişkilerini kavramak adına önemli bir anahtar olarak görülmektedir.

Geçmişten günümüze beden kavramını birçok alan kendisine konu edinmiştir. Beden kavramı, özellikle zihin ve beden arasındaki karmaşık ilişkiyi inceleyen felsefî yaklaşımlarda önemli bir rol oynar. Felsefe insan bedenin varlığını yalnızca biyolojik bir olgu olarak değil, varoluşsal bağlamda anlamlandırmaya ve tanımlamaya çalışmıştır. İnsanın varlık ve bedenle ilgili sorularını analiz etmek ve çeşitli perspektiflerden ele almak için bir araç işlevi gören felsefe, yaşamın anlamının derinlemesine sorgulamasına ve araştırmasına yardımcı olur.

Cevizci bedeni şu şekilde tanımlamıştır; “İnsanın zihin ya da ruhuna karşıt olan vücudu, organizması ya da maddi tözü” (Cevizci, 2020, s. 218)

Düşünce tarihinde beden kavramı Platon’a kadar uzanmaktadır. Eski çağ filozoflarından Platon (MÖ 427-347) bedeni ruhun hapisanesi olarak tanımlamıştır. Ona göre ruh manevi, beden ise maddi olan varlıktır. Bu iki varlığın birlikteliği ruhun bedene hükmetme zorunluluğu ile sonuçlanır. Ancak ruh doğası gereği bedenin ona yarattığı sınır ve dünyevi kaygılardan bağımsızdır, bu sebeple beden içerisine hapsedilmiştir. Platon bedeni geçici bir kabuk olarak görür ve ruha dünyayı deneyimleme yaşama dair bilgi kazanabilme imkanı sağlayan bir araç olarak nitelendirir. Ruh ve beden arasındaki ilişki bir mecburiyettir.

Aristoteles’e (MÖ 384- MÖ 322) göre insan, bedenin ve ruhun birleşiminden oluşan karmaşık bir yapıdır. Aristoteles bedeni maddenin şekil ve formunu belirleyen somut temsili olarak tanımlar. Ruh ise insanın özünü oluşturan soyut bir varlıktır.

Orta çağ filozoflarından Büyük Gregorius bedeni geçici bir kılıf olarak tanımlar ve “iğrenç giysi” benzetmesini yapar. Ona göre beden geçici ve ölümlüdür fakat ruh ölümden sonra varlığını devam ettirir. Düşünür bedenin sonlu ruhun sonsuz olduğunu savunmuştur. Orta Çağ döneminde yaygın olan anlayışa göre beden günahların işlenmesinde kullanılan bir araçtır. Bu bağlamda Orta Çağ Hristiyan toplumunda çileci dini tavır düşüncesi bedenin terbiye edilmesi gereken bir araç olduğunu savunmuştur.

Beden ruhun ev sahibi olarak düşünölmüş ve maddi dünya ile ilişkilendirilen geçici bir araç olarak tanımlanmıştır. Bu konuyla ilgili, Saint Louis Jonville ise beden hakkında görüşünü şöyle dile getirmiş; “insan öldüğünde şu beden cüzzamından kurtulur” (Kızılcelik, 2003, s. 89)

İnsanlık tarihinde bilincin evrimi, bedene farklı bir anlam kazandırmıştır. Dini öğretiler sıklıkla bedeni hor görmüş, değersizleştirmiş ve görmezden gelmiş olsa da, bunun altında yatan psikolojik etkilerin karmaşıklığı nedeniyle kesin yorumlara varılamamıştır. Bu sebeple, modern çağlara kadar beden ve bilinç arasındaki ilişkide bilinç her zaman ön planda tutulmuştur.

“Felsefede genellikle beden kavramını, bağımsız bir biçimde değil de, zihinle olan ilişkisi içinde ve metafizik bir problem olarak ele alınan beden, genel olarak felsefede ve özel olarak da politika ve kültür felsefelerinde yakın zamanlara kadar ya bütünüyle ihmal edilmiş ya da marjinalleştirilmiştir. Bunun da, hiç kuşku yok ki en önemli nedeni, modern felsefeye damgasını vuran akılcılık, Descartes'tan itibaren baskın çıkan cisimleşmemiş bir şey olarak ruh anlayışı ve kişinin gerçek kimliğinin veya insanın özünün zihinde bulunduğu geleneksel inancıdır.” (Cevizci, 2020, s. 219)

Kartezyen düşüncenin önde gelen 17. yüzyılın yeniçağ filozoflarından René Descartes (1596-1650) insanın varlığının temelini düşünme yeteneği olarak kabul eder. “Düşünüyorum öyleyse varım” ifadesi ile bilinen filozof insanın akıl ve bilincine odaklanır ve bedensel varlığı genellikle göz ardı eder. Bu sebeple Descartes'ın felsefesinde insanın fiziksel ve zihinsel boyutu öne çıkarken, bedensel varlık genellikle ikinci planda kalır. Descartes, bedene karşı düalist bir yaklaşım ileri sürmüş beden ile zihin arasında kesin bir ayrımı savunmuştur. Descartes akıllı bedenin önünde tutmuştur.

“Bir yandan kapsamlı maddi bedenlerden, diğer yandan düşünceyle belirlenen ruhlar ya da zihinlerden oluşan bu metafizik dünya görüşü "ikicilik" (düalizm) diye bilinmektedir. Gerek Descartes'ın kendisi gerekse ondan sonra gelen ikici (düalist) zihin felsefecileri, insanı oluşturan zihin ile beden arasındaki özel bağı tutarlı bir şekilde açıklamakta büyük güçlükler çekmişlerdir.” (Marshall, 2005)

Her çağ, kendine özgü yeni bir toplum ve beden tasvirinin belirleyicisidir. Değişen beden, çevresindeki toplumsal kabullerden etkilenir. Bedenin gelişimi, tarihsel ve toplumsal süreçlerle bağlantılıdır ve bu süreç, ortaya çıkan yeni bireylere rehberlik eder. Bu etkileşimin anlaşılması, toplum ve bedenin genel değişim sürecini yorumlamayı gerektirir. Bu süreç genellikle "modernleşme" olarak adlandırılır.

Günümüz beden algısı ile modern dönem öncesi insanların beden algıları arasında önemli farklılıklar bulunmaktadır ve bu farklılıklar genellikle dönemin din, inanç ve düşünce sistemlerinden etkilenmiştir. Modern dönem öncesi birçok kültürde beden ruhla ilişkisi üzerine yoğunlaşmış, beden, yalnızca bir kabuk geçici bir kavram olarak görülürken, asıl önemli olanın ruh olduğuna ve varlığını sürdüreceğine inanılmıştır. Ancak modern toplumda, bilimsel, teknolojik ve felsefi bağlamda yaşanan gelişmeler beden algısını büyük ölçüde değişime uğratmıştır. Modern çağda fiziksel ve biyolojik bir varlık olarak ele alınan beden kavramının ruhla olan ilişkisi farklı bir perspektiften değerlendirilmeye başlamıştır. Bedenin psikolojik ve sosyal boyutları ön plana çıkarak yeni kimlik arayışları içine girilmiştir.

Zamanla gelişen fenomenolojik düşünce kendisinden önce gelen beden kavramına karşı olan düalist yaklaşımları tartışmaya açmıştır. Beden ve aklı iki ayrı kavram olarak kabul edip birbirine ötekileştiren yaklaşımlar birçok post yapısalcı düşünür tarafından eleştirilmiş ve beden farklı alanlarda tartışmaya açılmasını sağlamıştır.

Fenomenoloji, beden ve ruh arasında yüzyıllardır süregelen ötekileştirmeyi sorgulayan ve kartezyen düalizme karşı sert eleştirilerde bulunan felsefe akımıdır. Akım adını Yunanca “görünüm” anlamına gelen bir terim olan “fenomen” kelimesinden alır. Fenomenoloji pratiği bireylerin doğadan edindiği deneyimleri inceleyerek dünyayı anlamlandırmaya çalışır. Önceki çağlardan gelen öğrenilmiş inançlar, felsefi dogmalar veya ön yargılardan uzak durur.

Fenomenoloji alanı, metafizik düşünceler ile ilgilenmez, bunun yerine bireyin somut deneyimleri önceliklidir. Ruh veya beden benzeri soyut kavramların ötesinde bedene yeni ve farklı anlamlar kazandırmaya çalışır. Bu bağlamda beden daha derin bir perspektifte incelenirken metafizik tartışmalarından kaçınır ve arı bir yaşam deneyiminin öne çıkarılmasına imkan tanır.

“Fenomenoloji, Alman felsefeci Edmund Husserl'ın geliştirmiş olduğu felsefi bir araştırma yöntemidir. Bilincin sistematik biçimde incelenmesini konu edinen fenomenolojik iddiaya göre, bilinç emin olabileceğimiz tek fenomendir. Fenomenolojik sava göre, nesneleri algılayışımızdan bildiğimiz matematiksel formlere kadar tüm dünya deneyimimiz bilinç içinde ve bilinç tarafından kurulmuştur. Bu kuruluş sürecinin izini sürmek istiyorsak, dünyaya ilişkin bildiklerimize boş vermemiz ve o bilginin nasıl ya da hangi süreçlerle oluştuğuna yönelmemiz gerekir.” (Marshall, 2005, s. 241)

Fenomenolojik yaklaşımın önde gelen düşünürlerinden Maurice Merleau-Ponty bireyin dünyayı algılamasını ontolojik ve fenomenolojik bir perspektifte inceler. Merkeze insanı ve bedeni koyan Ponty ne bedeni ne de ruhu dışlamadan varlığın bütünsel deneyiminin algının kaynağı olduğunu vurgular. Bu bağlamda beden yalnızca fiziksel bir nesne değil aynı zamanda insan deneyiminin merkezinde yer alan bir yapı olur. Merleau-Ponty'nin perspektifi, bedenin önemini vurgulayarak insan algısını daha derinlemesine anlamamıza yardımcı olur.

Fenomenolojik yaklaşım, yaşayan bedene odaklanır ve beden ile ruh arasındaki ayrımı sorgular. Bu bakış açısına göre, dış dünya, bedenin aktiviteleri ve olası eylemleriyle ilişkilendirilir.

Beden üzerine derin araştırmaların olduğu bir diğer alan sosyolojidir. Beden sosyolojisi tıp, biyoloji ve felsefe vb. alanlardaki tartışmalardan sıyrılmış bunun yerine toplumsal olguları ön plana çıkarmaya odaklanmıştır. 1980'li yıllar ile gelişmeye başlayan beden sosyolojisi insan bedeninin gelişimi ile toplumun temsili ve kültür arasındaki karmaşık ilişkiyi incelemiştir.

“(Sociology of body) Sosyolojinin bedeni ihmal ettiğini iddia eden Michel *Foucault'nun yazılarından etkilenen ve görece yeni olan bu uzmanlık alanında çalışan sosyologlar, insanları, salt değerleri ve tutumları olan aktörler olarak değil, aynı zamanda cisimleşmiş kişiler olarak analiz etmekte; aynı doğrultuda, bedenlere atfedilen değişik kültürel anlamları, hastalığa ve cinselliğe de özel bir önem vererek bunların denetlenme, düzenlenme ve yeniden üretilme biçimini irdelerler.“ (Marshall, 2005, s. 62)

Beden tarihten günümüze insanoğlunda merak uyandıran, üzerine tartışmalar yürüttüğü bir kavram olmayı başarmıştır. Tarih boyunca zihin ve ruh ile olan ilişkisinde geri planda bırakılan beden 17. Yüzyılda dikkatleri kendi üzerine çekmeye başlamıştır. 1789 yılında Fransız Devrimi ve aynı dönemde Avrupa'da Sanayi Devrimi'nin ortaya çıkması sosyoloji dalının doğmasına zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda bedenin dönemin düşünürleri tarafından inanç ve toplum arasındaki ilişkiyi tanımlamak için satır aralarında ele alındığı gözlemlenir. 1980'lere gelindiğinde ise beden, beden sosyolojisi adı altında ayrı bir disiplin olarak tam anlamıyla incelenir hale gelmiştir. Bu disiplin bedeni sosyal, kültürel ve tarihsel açılardan inceleyen bilim dalıdır. Beden üzerine kurulmuş ahlaki normların, sosyokültürel yapıların nasıl oluştuğunu süreçte ne gibi unsurlardan etkilendiğini araştırır.

Bedenle ilgili araştırmalar, modern sosyolojide oldukça geniş bir alanı kapsar ve birçok farklı konuyu içerir. Bu konular arasında cinsellik, ağdaş dans, vcut geliştirme endüstrisi, çocukların eğitimi, yiyeceklerin sağlığa olan etkisi ve LGBTQ+ bireylerin toplumsal imajları gibi çeşitli temalar bulunmaktadır. Bu temalar genellikle toplumsal düzen, kontrol ve ideoloji gibi temel konularla ilişkilidir. Ayrıca, beden sosyolojisi giderek artan bir hızla, hastalık ve tıbbi sosyoloji gibi alanlara da katkı sağlamaktadır.

“Beden sosyolojisi, zaman zaman bu tür tartişmaların bir parçası olarak ele alınır. Bu disiplin, önemli ölçüde feminizm, yaşlanma süreçleri, postmodern toplum teorisi, ağdaş tktim kültüründeki değişiklikler, tıbbi teknoloji ve pratikteki gelişmeler, kitle sporu ve boş zaman kültürü gibi konuları içerir. Beden sosyolojisinin doğuşu, pozitivizme yönelik eleştirilerin ve bedeni zihinden ayırma eğilimine karşı çıkmanın bir sonucudur.” (Cevizci, 2020, s. 220)

Beden tanımı birçok bağlamda farklı anlam biçimleri olarak ele alınabilir. Fiziksel anlamda, geniş beden-yaşlı beden, cinsiyet anlamında kadın bedeni-erkek bedeni, görünüş anlamında şişman beden-zayıf beden, fit beden-cılız beden, inanç anlamda kutsal beden-kirlenmiş beden vb. birçok beden tipolojisi varlık gösterir.

Antropoloji ya da bir diğer ismiyle insan bilimi, tarihi ve modern toplumlardaki insanların çeşitli yönlerini araştıran bir disiplindir. Bu disiplin, çeşitli kültürlerdeki bedensel bilgiye derinden nüfuz ederek bedenlerin katıldığı pratikleri ve ritüelleri analiz eder.

Bedenin çok çeşitli tipolojilerde anlam kazanması tarihten günümüze toplumun oluşturduğu değerler doğrultusunda kurulan normlar ve ideolojiler ile doğrudan ilişkilidir. Beden yalnızca biyolojik bir varlık değil, sosyal, politik ve kültürel bir yapıdır. İnsan bedeni ile ilgili algı tarih boyunca daima dönüşüme uğramıştır. Toplumların ve dönemin yaşam biçimleri bedeninin görünüşü ile ilgili estetik ve güzellik standartları, ahlaki normları, sağlık ideallerini belirlemiştir. Bununla birlikte, bedeninin yalnızca bireysel bağlamda değil, sosyal ve politik anlamlarda da öneminin olduğunu belirtmek gerekir. Bunlara rnek olarak aidiyet, sosyal statü, g gibi kavramlar beden ile ilişkilendirilmiş hiyerarşik anlamlar olarak tarihe yansımıştır. Bu sebeple, beden üzerinden kurulan kültürel ve toplumsal tanımlamalar kavrama daha geniş bir bakış açısı sağlamak için önemlidir.

Küreselleşmenin etkisi altında, beden giderek metalaşmış bir tktim nesnesi haline gelmiş ve özellikle toplumları etkileme aracı olarak kullanılmıştır. Beden adeta bir yapboz parçası gibi parçalara ayrılmış ve yeniden inşa edilebilir hale gelmiştir. Kusurlu

olduğu düşünölen bölgeler, estetik operasyonlarla değıştirilerek, toplumun erotizmine sergilenmiş ve ticari bir değeri kazandırılmıştır. Bu durum karşısında bireyin varlığı neredeyse sadece bedenine indirgenmiş ve diğeri varlık biçimleri göz ardı edilmiştir.

Tüketici kültürü modern toplumlarda, beden projesini toplum için bir genel aktivite haline getirmiştir. Bedensel güzellik fikri bu geleneksel diyet uygulamasını tersine çevirir ve bedenin kontrolü, cinselliğin fetişleştirilmesi (fetishization) sonucunu verir. (Turner, 2003, s. 281)

Birinci Dünya Savaşı'nın ardından Sanayi Devrimi'nin etkisiyle, bedenin sanattaki temsilinde ve anlamında büyük bir değışim yaşanmıştır. Modernizmin yükselişiiyle birlikte, standartlaşma anlayışı önem kazanır. Bu durumun ideolojik karşılığına göre; toplumlar birbirine benzerleştirilerek kültürel çeşitlilik azaltılacak böylece toplumsal düzen sağlanabilecekti.

Modern sanattan günümüze, beden kavramı, organik olmayan bedenlerden, makine estetiğine, iktidar ilişkilerinden özne-nesne bağlamına kadar geniş bir yelpazede ele alınmıştır. Değışen beden imgeleri makine estetiğinin etkisiyle öne çıkarak çağdaş sanatta teknoloji ve malzeme olanaklarının artmasıyla daha da yaygın hale gelir.

Postmodern düşüncenin eklektik perspektifine göre, beden günümüzde artık yalnızca fiziksel bir varlık değil, aynı zamanda sosyolojik, ideolojik ve ekonomik güç ilişkilerinin yeniden üretilmiş bir metaforu olarak kabul edilir. Çağdaş dönemde beden kavramı, çok kültürlölük, din ve inanç sistemleri, siyaset ve cinsel kimlik gibi çeşitli konular bağlamında yeniden şekillenmiştir. 20. yüzyılın, bedenin bütönlüğünün parçalara ayrıldığı ve daima yarım bir yapı içinde tanımlandığı bir dönemi işaret ettiğı kabul edilir. Bu dönemde bilimsel ve tıbbi alanlardaki gelişmeler, bedenin karmaşık doğasını daha da açığa çıkarmış ve insan vücudunu adeta bir araştırma laboratuvarına dönüştürmüştür. Teknoloji ve plastik cerrahideki ilerlemeler, bedenin anatomik yapısını manipüle etme yeteneğimizi arttırarak, insanın fiziksel görünümünü istediğı gibi şekillendirebilmesine olanak sağlamıştır. Bu durum, bedenin artık sadece biyolojik bir varlık olmadığını, aynı zamanda insanın kişisel ve toplumsal kimliğini ifade eden bir platform haline geldiğini göstermektedir.

1.2. Heykel Tanımı

Sanat, tüm çağlarda insanın toplumsal ve kültürel yaşantısının temel unsurlarından birisi olmuştur. Tarihsel olarak derin köklere sahip olan sanat, insanoğlunun toplu olarak yaşamaya başlamasıyla birlikte ilk izlerini bırakmaya başlamış ve çağımıza kadar varlığını sürdürmüştür.

Heykel, çeşitli malzeme ve tekniklerin kullanılmasıyla üç boyutlu formlarda yapılan bir duygu veya düşünceyi biçim yollu estetik bir dil ile ifade etme sanatıdır. Uzayda kapladığı kütle ve hacim ile heykel, insanların duygularını ve düşüncelerini fiziksel bir varlık olarak ifade etmelerine olanak tanır. Heykel bulunduğu mekan içerisinde, izleyiciyle gerek fiziksel gerekse kavramsal bağlamda etkileşime geçer ve estetik deneyimler sunar.

Heykeller, üç boyutlu yapılarıyla sonsuz olasılıkları içinde barındıran biçimlerdir. İzleyici, bulunduğu düzlem üzerinden heykel formu ile ilişki kurarak sınırsız ve benzersiz bağlamlar yaratabilir.

“En geniş kapsamıyla çok iri şey, büyük tapınak vb. anlamlar da yüklüdür. Tek figürden oluşan ve genellikle ayakta duran heykelleri tanımlamak için Latince “statua” sözcüğü kullanılmaktadır. Akdeniz çevresindeki ilk uygarlıklarda “sculptura” ve statua sözcükleri ayrı uğraşları, farklı kavramları dile getirir. Sculptura, mimarlığa da kapı açabilen, her türde üç boyutlu heykelsi biçimlendirmeyi belirlerken, statue yitik mum ya da döküm teknikleri ile elde edilen türleri belirten sözcüktü. Tarihsel gelişim içinde bu tanım giderek kesinliğini yitirmiştir. Çağımızdaysa heykelcilik uğraş dalı çok daha geniş kapsam içinde ve daha başka alanlar arasındaki girişimleriyle birlikte algılanmaktadır. Bunun yanı sıra “statue” sözcüğü, heykelin bir özel türü, tek figürden oluşan, ayakta duran üç boyutlu insan betimlemesi anlamında kullanılmaktadır. (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, s. 780)”

Sözen ve Tanyeli’ye göre, heykel bir hacim sanatıdır. “Estetik yaşantı oluşturmaya amaçlanan üç boyutlu nesne, yapıt. Sözcük, bu amacı güden her büyüklükteki, hangi malzeme ve teknik kullanılırsa kullanılsın, tüm yapıtların genel adıdır.” (Metin Sözen, 2015, s. 104)

İlk çağlarda sanat eserleri, avlanma sahneleri, manzaralar ve ritüeller gibi doğal yaşamla ilgili temalara odaklanmıştır. Bu bağlamda sanatın tarihsel süreçteki ilk işlevi insanoğlunun doğa ile olan mücadelesini ve yaşamla baş etme çabasını yansıtmak olmuştur.

İnsanlık tarihindeki en eski sanat formlarından biri olan heykel hemen hemen her kültürün gelişim sürecinde el sanatlarının ilerlemesiyle başlamıştır. Heykel sanatında ilk başlarda kil ve benzeri elle şekillendirme imkanı sağlayan malzemeler kullanılmış, kültürel özellikleri yansıtan örnekler küçük heykelcikler olarak ortaya çıkmıştır.

İnsanlık tarihinde heykel sanatı toplumların gereksinimleri, dini inanışlar, kültürel ve sosyal yapılar doğrultusunda biçimlenmiştir. Arkaik dönemlerden itibaren insanlar, korkulan veya tapınılan varlıkları somutlaştırmak için heykeli araç olarak kullanmışlardır. İnsan, düşünme yetisinin gelişmesiyle yaşadığı doğada farklı anlam arayışlarına girmiş hayata dair daha derin ve karmaşık sorular sormaya başlamıştır. Heykel sanatı da bu dönemlerde evrilmiş, insanların düşünsel, duygusal dünyalarını yansıtmak için daha kompleks ve anlamlı bir araç haline gelmiştir.

Heykel sanatı insanlık tarihinde farklı dönemlerin felsefi düşünceleri, sanatsal anlayışları ve ideolojilerinin bir yansıması olarak şekillenmiştir. Özellikle eski dönemlerde, heykeller genellikle sembolik ve dini içerikler barındırmış simgesel bir ifade aracı olarak işlev görmüştür. Heykel sanatının önemli işlevlerinden biri de geçmiş geleceğe taşınması olmuştur. Yüzyıllarca varlıklarını sürdürebilmelerinden ötürü ölümsüzlüğü simgeleyen nesneler olarak kabul edilmiştir. Bu nedenle, dönemin yapıtlarının plastik üslupları, dini sembollerin ve figürlerin kusursuz temsillerini yapmak için kullanılmıştır. Modernizmle birlikte bu süreç son bulmuş, heykel sanatı daha soyut, özgürlükçü ve deneysel bir tavır almış, geleneksel kalıpları reddetmiştir.

Malzeme ve üslup bakımından kendisine sınır tanımayan heykel, zengin ve çok yönlü bir sanat dalı olarak bilinmektedir. Yaşadığımız dönemde teknoloji, bilim ve endüstrinin gelişmesiyle heykel sanatında plastik, metal, cam, atık, kompozit vb. birçok malzeme kullanılmaktadır. Bu sayede eski dönemlerden beri süregelen klasik malzemeye olan bağlılık azalmış, çağdaş malzemelerin kullanımı ile dönemin dinamikleri heykel sanatına yansımıştır.

Özi Huntürk tarihsel bağlamda heykelin konumunu; “ilkçağlardan günümüze insan çevresini şekillendirmiş, boşluğu yaşayabileceği mekanlara dönüştürmüştür, bu mekanlara duygularını, düşüncelerini, inançlarını, ideolojilerini zamana uygun yansıtan heykeller yerleştirmiştir. Bu heykeller de insanlarla etkileşim kurarak onların duygularını, düşünce ve inançlarını, beğenilerini etkilemiş, şekillendirip dönüştürmüştür.” (Huntürk, 2011, s. 15) şeklinde dile getirmiştir.

Heykel sanatı, varlığını boşluk ve mekânla ifade eden biçime dayalı bir sanattır. Heykelin varoluşu, boşluğun ve mekânın dinamiklerine dayanır. Heykel sahip olduğu estetik ve doku gibi unsurlar aracılığıyla bulunduğu mekan ile organik bir bütünlük oluşturur. Bu sayede heykel, insan ve çevre arasındaki diyalogu derinlemesine etkilemektedir. Heykelin fiziksel varlığı ile izleyici aynı atmosferi paylaşır. İnsanları kendiyile temas kurmaya teşvik eden özellikleriyle dikkat çeker. Boşluklar, yüzeyler, detaylar bir bütün olarak heykelin anlamını oluşturur. İzleyici, heykelin etrafında dolaşarak farklı açılardan etkileşim kurar, yeni perspektifler keşfeder ve heykelin farklı yönlerini deneyimler.

Demirbaş'a göre heykel, üç boyut içinde ışığın göze yansımalarıyla beliren, değişik yönlerden ve açılardan sürprizler yaratarak sürekli yer değiştirirken değişen mesajlar ileterek devinen bir hacim-mekan olgusudur. (Demirbaş, 1985, s. 10,11)

Heykel maddesel formu sayesinde çevresindeki diğer nesneler ile sürekli bir diyalog hali içerisinde. Bu iletişim biçim, kütle, renk, malzeme, geometri, ışık, gölge, açı, ölçek, doku, yüzey vb. enstrümanların dengeli bir şekilde kullanılması ile gerçekleşir.

Heykelin ana dili olan biçim dili; ışık-gölge, dolu-boş, sert-yumuşak, yatay-dikey, katı-organik, içbükey-dışbükey, işlenmiş-kaba bırakılmış, monoton-hareketli, büyük-küçük, yuvarlak-düz, gibi karşıtlıkların çalışmada bilinçli şekilde dengeli kullanımıdır. (Huntürk, 2011, s. 15)

1.3. Bedenin Heykel Sanatında Kullanılması

İnsanoğlunun tarih öncesi yolculuğu, belki de kendi varlığını ve varoluşunu keşfettiği anla başlamıştır. İlk farkındalık, belki de kendi bedeninin varlığını hissetmesiyle doğmuştur.

Heykel sanatı tarihinde beden her dönemde merkezi bir konumda yer alan önemli bir unsur olma özelliğini korumuştur. Tarih boyunca inanç, kültür, siyaset, bilim gibi alanların etkisi altında kalan beden silüeti ve anlamı sürekli değişime uğramıştır. Bedenin varlığı, yaşamın sürekli değişen dinamikleriyle birlikte, farklı dönemlerde ve kültürlerde çeşitli yorumlar olarak kendini göstermektedir. Bedenin yaşadığı bu dönüşüm özellikle sanat sahnesinde belirgin hale gelmiştir. Sürekli bir devinime uğrayarak tekrar tekrar keşfedilmiş, şekillendirilmiş ve yeniden tanımlanmıştır. İnsanın varoluşunun temsilcisi olan beden, yaşamın derinliklerinde bir anlam arayışı içinde kendini bulur.

Bedeninin bir nesne olarak algılanması, insanoğlunun bilinçli bir özne olmasından çok daha önce ortaya çıkmıştır. Bu eğilim, insanın kendini çevresiyle ilişkilendirme ve anlama çabasının bir yansımasıdır. Doğanın gizemi karşısında hissedilen endişe ve belirsizlikle baş edebilmek için insan en güvendiği nesne olan bedenine yönelmiştir.

Birey etrafında var olan nesneler ile etkileşimini çoğunlukla kendi bedeni üzerinden kurar ve bu ilişki derin anlamlar taşır. İnsan nesneler dünyasında kendini bir nesne gibi görmeye çalışırken aslında içsel bir yolculuğa çıkar. Heykel sanatındaki insan figürleri, bu içsel yolculuğun ve insanın çevresiyle olan karmaşık ilişkisinin bir yansımasıdır.

Heykel sanatında beden kavramı insan vücudunu ifade eder ve “figür” terimi ile tanımlanabilir. İnsan bedeninin sanat nesnesi olarak değerlendirilmesinde anahtar faktör, fiziksel bir yapı olarak estetik kaygılar ile inşa edilmiş bir form olabilirken, aynı zamanda içeriğinde barındırdığı anlamlar ve sembolizmle birlikte kavramsal bir varlık olarak da var olabilmesidir. Beden, saf estetik hazza hitap eden görseller oluşturan bir aranjmanın ötesinde, daha derin anlamlar yüklenebilen ve farklı sanatsal kurguların konusu haline gelebilen esnek bir yapıya sahiptir.

Heykelin ana dili biçim dili olmasına karşın onun plastik değerlerine hiçbir şey katmayan, ikonografi biliminin irdelediği sembolik anlatım dili de vardır. Modernizm öncesinin heykelleri daha çok anlatım dilini, modernizmin heykelleri daha çok biçim dilini, modernizmin sonrası heykelleri de her iki dili birden kullanırlar. Sanat tarihinde heykeller biçim veya anlatım dilleriyle irdelenmiştir. (Huntürk, 2011, s. 15)

1.4. İdeal Beden ve Kanon

İnsan figürü, tarihin her döneminde estetik yargının bir ifade biçimi olarak ortak bir araç işlevi görmüştür. Sanatta, bedenin idealize edilmesi ve belirlenen standartların güzellik kavramıyla ilişkilendirilmesi uzun bir geçmişe sahiptir. Tarihte ideal bedene dair yargılar sürekli değişime uğrayarak dönemlerin kültürel ve estetik normlarının temsil ettiği değerlere göre yeniden düzenlenmiştir. Antik Çağ ile başlayarak bedenin idealize edilmesi insanın hem içsel hem de dışsal halinin nasıl olması gerektiğini belirlemiştir.

İdeal, gerçeklikte var olmayan, ancak zihinsel düzlemde mevcut olan bir kavramdır. İdeal kavramı mükemmel bir örnek veya standart olarak kabul edilir. Gündelik yaşamda kopyalanacak veya taklit edilecek bir model olarak tanımlanabilir. İdeal kavramı yalnızca

gerçeklikte uygulandığında anlam kazanır ve bir değerlendirme ölçüsü haline gelir. İdealler hayatta uygulandığı taktirde insanların istek ve arzularının hedefi olan nesneler haline gelebilir. İdealin bir başka işlevi de karakterleri, nesneleri ve eylemleri değerlendirmek için ölçüt veya standart sağlamaktır. Bu bağlamda idealler, insanların yaşamlarında yönlendirici ilkeler, hedefler, kriterler oluşturabilir yeni anlam ve değer arayışlarında rehberlik edebilir. “İdeal hayal gücünde var olan zihinsel bir imge, fikir veya fantezi ile oluşturulan yasalara ve standarda uyan kavram”.(http-1)

“Bu bağlamda, filozof ya da düşünürlerin, var olan düzen karşısındaki hoşnutsuzluklarının bir sonucu olarak tasarladıkları düzene; olması gerekene yönelen teorisyenlerin, birtakım ilkeleri temele alarak, insanların tam olarak gelişebileceklerini, gerçek bir refah ve mutluluğa ulaşabileceklerini düşündükleri toplum düzenine, gerçeklikte değil de, sadece düşüncede var olan düzen anlamında ideal düzen adı verilir. Nitekim düşünürler böyle bir toplum düzenini belirleyen ölçütler olarak özgürlük, eşitlik ve adalet ilkelerini, birtakım idealleri temele almışlardır” (Cevizci, 2020, s. 445).

Klasik Dönem, idealist antropomorfik temsilin yükselişi ile bilinir. Sanatçılar, insan bedenini estetik açıdan detaylıca incelemiş ve eserlerinin merkezine almışlardır. Bu döneme ait eserler genellikle tanrıların, kahramanların ve ideolojik figürlerin insan bedeni üzerinden ihtişamlı biçimde temsil edildiği sahnelerle doludur. Klasik dönemde ideal beden algısı güçlenmiş, heykel sanatında Arkaik Dönem heykellerinin sahip olduğu sert ve katı duruşlardan uzaklaşarak hareketli pozlarla yeniden yorumlanmıştır. Dönem heykel sanatında aynı zamanda insan bedenine dair çok daha gerçekçi yaklaşımlara yer verilmiştir. İdeal beden algısı ile yapılan heykellerde duyguların ifadesiz kalması, barbarca bir görüntüyü değil, ciddiyeti yansıtan yüz ifadelerinin ortaya konmasını sağlamıştır.

Heykel sanatında bedenin standartları güzellik, uyum ve denge üzerine kurulmuştur. İdeal beden, parçaların birbirleriyle ve diğer tüm uzuvlarla olan orantı bağlamında belirlenmiştir. İnsan figürünün mükemmel temsiline göre kusursuz oranlar, ciddi yüz hatları, gençlik, akıl, ılımlılık nitelikleri, ruh ve form arasında uyumlu bir denge sağlanmalıdır.

Klasik dönemdeki figürlerin kusursuz güzelliğine karşın, Helenistik heykel sanatı gerçekçiliği daha fazla benimseyerek, karakter ifadeleriyle bireyselleşmeyi ön planda tutmuştur. Bu eğilim Roma döneminde de devam etmiştir.

Platon'a göre İnsan formu değişime ve dönüşüme tabi tutulduğu gibi, güzellik anlamı da tarih boyunca dönüşmüştür (Vella, 2022). Güzelliği "birlik, bütünlük ve açıklık" olarak tanımlayan Platon'a benzer şekilde, Battista Alberti, güzelliğin "tüm parçaların belirli bir sayı ve belirli bir ilişki ve düzen içinde bir araya gelerek uyumlu bir bütün oluşturması gerektiğini ve simetrisinin doğanın en yüksek ve mükemmel yasası olarak talep ettiğini" iddia etmiştir. Bu, premodern insan formu tasvirlerinde estetik endişelerin bir örneğidir, burada uyum, simetri ve mükemmelliğe vurgu yapılmıştır. (Vella, 2022)

Herbert Read, güzelliğin tanımlanmasında insanların, nesnelerin formu, dokusu ve hacmiyle ilgili algılarının belirleyici olduğunu söyler. Aynı zamanda, insanların bu tür özelliklere sahip nesnelerin bilinçli bir şekilde düzenlenmiş olmasından keyif aldıklarını dile getirir. (Read, Sanatın Anlamı, 2017, s. 14)

Platon'a göre tanrılar ve kahramanlar, insanlar için ilham verici figürler olarak kabul edilmeli ve örnek alınmalıdır. Onların her eylemi, doğru ve erdemli olarak yorumlanmalıdır. Tanrılar, düzen ve toplumsal yapı için insanlara ilham kaynağı olmalıdır. Bu bağlamda sanatçılar, tanrı ve kahramanları iyi ve doğru varlıklar olarak anlatmalıdır. (Tunalı, Grek Estetik'i, 2016, s. 92) Platon'cu bakış açısına göre sanat eserleri yeniden var etmek değil, ideal olanın yansıtılmasıdır. İlerleyen süreçte Aristoteles'in son halini verdiği mimesis, yansıtma kuramı, sanata ve bedene yön veren hakim güç olarak varlığını sürdürmüştür. Bu anlayışa göre sanatta tanrının bir yansıması olarak beden olabilecek en kusursuz biçimde tasvir edilmeli ve belirlenmiş ideal standartlara sahip olmalıdır.

Estetik terimi Grekçe "aisthesis" ya da "aisthanesthai" kelimelerinden türetilmiştir. Baumgarten estetik *aesthetica* kavramını, özgür sanatlar teorisi olarak, güzel üzerine düşünme ve akla benzer bir yeti bilimi olarak tanımlar. (Tunalı, Estetik, 2011, s. 14) bu tanımlama çok yönlü bir ele alış olsa da estetik duygusal bir bağlamda ele alınmalıdır. Estetiğin tanımını yapmak isteyen tüm yaklaşımlar temel kriter olarak duygusal bilgiyi kabul eder. Tunalı'ya göre estetik sözcüğü duyum, duyular, algı anlamlarına geldiği gibi duyu ile algılamak anlamına da gelebilir. (Tunalı, Estetik, 2011, s. 13)

Antik Yunan heykel sanatı bedende idealin belirlenmesi konusunda önemli bir yere sahiptir. Antik Yunan matematiğinde, "altın oran" gibi kavramlar simetriyi derinlemesine yansıtan örneklerdir. Bu oranlar ile nesnelerin parçaları arasında matematiksel bir denge

ve estetik uyum sağlandığı düşünülmüştür. Bu bağlamda, simetri terimi sadece görsel düzeni tanımlamakla kalmaz aynı zamanda nesnenin içselliğini matematiksel ölçülerle mükemmelleştirir.

Bu dönem heykellerinde figürün edindiği misyon yalnızca estetik kaygılar değildir. İdeal insan kavramı sanatın ve bedeninin ideolojik bir aygıt olarak ele alındığı yargısını öne sürer. İdealize edilmiş bedenler ile ahlak ve güzellik arasında kurulan doğrudan toplumsal bir ilişki söz konusudur. Eski dünyada güzellik kavramı, günümüz estetik teorilerinden ayrışırken, sadece biçim veya dış görünüm değil, aynı zamanda akıl, karakter, gelenekler ve siyasi yapılar içinde genel bir takdir terimi olarak kullanılmıştır. Yunanca "kanon" ve Latince "pulchrum" terimleri genellikle "ahlaki olarak iyi" anlamında kullanılmaktaydı. Kavram sofistler arasında daha kısıtlı bir duyuşsal güzellik anlayışı olarak ortaya çıksa da genel anlamdaki güzellik fikri hakimiyetini geniş ölçüde korumuştur. (Shiner, 2013, s. 53)

Antik Yunan matematikçileri ve filozofları için "simetri" terimi, bir nesnenin içsel ölçüleri veya oranlarını ifade eden önemli bir kavramdı. Onlar için simetri, nesnenin içinde bulunan ölçü birimlerinin belirli oranlarda olması ve bu oranların rasyonel sayılarla ifade edilebilirliği idi. Bu kavram, sadece görsel uyumu ifade etmekle kalmayarak matematiksel düzeni de sağlamıştır. Antik çağda simetri terimi, günümüzdeki yansıma düzeni anlamının ötesinde, matematiksel oran ve estetik düzenin içsel bir yansıması olarak farklı anlam karşılıklarına sahip olmuştur. Bu bağlamda ideal estetik anlayışı belirlenmiş temel kurallar üzerine kuruludur. Bu kurallar, ide (tipe uygunluk), yetkinlik, canlılık ve anlatım (ifade), orantı ve simetri, harmoni (uyum) olarak maddelenebilir.

Her bir nesne ide'ler evrenindeki bir ide'nin kopyası, ide'nin görünüşüdür. Bir şeyi bir nesneyi bilmek, onu ide'sine geri götürmek, onun ide'sini anımsamak demektir. Nesne ile ide'si arasındaki ilgi, bir pay alma, katılma (methexis) ilgisidir. Bir nesnenin güzelliği de, güzel ide'sinin, mutlak güzel'in bir yansıması, bir kopyasıdır. (Tunalı, s. 101)

“Güzeli, matematik olarak belirtmeye girişenlerin başında düşünür olarak yine Platon'u görmekteyiz. Platon yaşlılık çağında böyle bir görüşe ulaşır. Platon'un yaşlılık çağı oldukça değişik bir özellik gösterir. Bu değişime ilkin idea'lar öğretisinin yavaş yavaş ontolojik yanını yitirmesi şeklinde kendini gösterir. Sonunda büsbütün kaybolan bu ontolojik yanın yerini bir lojik-matematik yan almaya başlar ve sonunda alır. Buna uygun olarak da, bütün Platon sistemi ve güzellik algısı da değişir.” (Tunalı, Grek Estetik'i, 2016, s. 58)

Bedende idealin standartlaştırılmasında Yunan heykeltıraş Polykleitos'un önemi büyüktür. Polykleitos, Klasik Dönem sanatında "Kanon" adını verdiği standardı geliştirmiştir. Ona göre, doğanın ve insan bedeninin anlaşılmasında temel bir araç olan sayılar önemli bir yere sahiptir. Polykleitos sayıların düzenli dizilerinin, doğanın yapısı içerisinde kusursuz ahlaki dengeyi kurduğuna inanmaktadır.

“Antik Grekçe’de “Yasa, ölçü, ölçüt, kural” anlamları bulunan kanon, ideal olanı bulmada kullanılan, insan vücudunun doğal boyutlarını ve oranlarını belirleyen bir sistemler bütünüdür. Bu durumda kanon, normal insan bedenini oluşturan sayısal orantıların belirlenerek, sanatta uygulanması anlamına gelir. Modern sanatta ilk olarak 18. yüzyıl Alman sanatçısı Albert Dürer tarafından çizilmiş insan vücudunda kanon; “8 baş ölçüsü” olarak gösterilmiştir. Normal insan figürleri için 1/7 başlık kanon, ideal sayılan insan figürleri için ise 1/8 başlık kanon, ideal ölçü olarak kullanılmıştır.” (Cevat Başaran, 2018, s. 2840)

Kanon terimi (ki günümüzde "kanun" olarak kullandığımız Arapça ve Türkçe kökenli) kural, ilke, oran ve simetri gibi kavramları içerir. Bedenin sağlığı, sıcaklık ve soğukluk, kuru ve nem gibi bedenin bileşenleri arasında bir uyum sağlar. Ancak güzellik, bunun yerine parçaların uyumunda bulunur. İnsan bedeninin tüm uyumları, burada bize öğretilir. Polykeitos, kendi prensiplerine göre bir heykel yaparak ve ona "Kanon" adını vererek teorisini güçlendirir. Böylece bedenin güzelliğinin uyuma dayandığı, tüm hekimler ve filozofların görüşlerine uygundur. (Tunalı, Grek Estetik'i, 2016, s. 58)

Orta Çağ sanatı, dini yapı ile sıkı sıkıya bağlantılıdır. Romanesk ve Bizans üsluplarında Kilise'nin mutlak hakimiyeti kendini ağırlıklı olarak gösterir. Bu dönem Klasik Dönemin heykelleri insan bedeninin tanrısal idealizasyonunu reddederek, onu daha basit ve ruha odaklanmış bir biçimde göstermektedir. Heykellerde figürlerin temsilde büyük çoğunlukta dini karakterlerden referans alınmıştır. Bedenin ideal görüntüsünü ikinci plana atan Orta Çağ sanatında, mezar anıtlarında ölen kişinin idealize edilmiş görüntülerine sıklıkla rastlanmıştır. Orta Çağ'da gerçekçilik giderek daha çok önem kazanmasına rağmen, heykellerde insan figürü hala bir duygu uyandırmak yerine, haysiyet ve sertlik hissine sahiptir. Bu bağlamda 14. Yüzyılın sonlarındaki Gotik tarz ile daha fazla doğalcılık öne çıkmış ve Rönesans ile heykelde ideal beden doruk noktasına ulaşmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. ANTİK ÇAĞDAN MODERNİZME HEYKEL SANATINDA İDEAL BEDENİN DEĞİŞİM SÜRECİ

2.1. Antik Dönem Öncesi Heykel

Heykel sanatındaki insan formunun sürekliliği, tarih öncesi dönemden postmodern çağlara kadar insanlığın kendini anlama ve yeniden keşfetme isteğini ortaya koyar. Tarih boyunca heykel sanatı, insan bedenini sonsuz çeşitlilikte yorumlamış ve bu yorumlar zamanla değişerek evrim geçirmiştir.

Her dönemde insan bedeni, sanatın ifade aracı olarak kullanılmış, farklı zaman dilimlerinde farklı yorum ve yaklaşımlarla ele alınmıştır. Tüm sanat akımlarında bedenin, zaman ve mekan boyunca insanın durumuna ilişkin estetik yargıyı ifade etmekte ortak bir araç olarak kullanıldığı görülmektedir.

Mağara resimleri gibi erken dönem sanat formları, genellikle insanın var olduğu doğa içerisinde korunma, bereket sağlama ve büyü amacıyla yapılan ritüellerle ilişkilendirilmiştir. İlkel insanların ilk çağlarda doğaüstü güçlerle iletişim kurmak, avcılık başarılarını artırmak veya çevresel unsurları etkilemek gibi amaçlarla sanatı kullandığına inanılmaktadır.

“İlkeller için, bir kulübe ve bir imge arasında yararlılık açısından hiçbir fark yoktur. Kulübeler onları yağmurdan, rüzgârdan, güneşten ve kendilerini yaratmış olan ruhlardan korurlar; imgeler ise, onları, doğal güçler kadar gerçek olan öteki güçlere karşı korurlar. Başka bir deyişle, resimler ve heykeller büyüsel amaçlarla kullanılırlar” (Gombrich, 2020, s. 29,40)

Mağara resimlerinden evrimleşerek günümüze gelen sanat olgusu, tarih boyunca toplumların farklılaşan ihtiyaçları ve kültürel birikimleriyle beraber varlığını devam ettirmiştir. Sembolik bir anlatım dili kullanan heykelin, süreçte sanatın işlevi ve amacı dönüşümler geçirdiğinden her toplumda farklı nedenlerle kullanmış olması muhtemeldir.

Tarihte bulunan ilk heykelcikler çoğunlukla insanların günlük yaşamlarında önem verdikleri doğurganlık, bereket ve korunma gibi kavramları temsil etmek amacıyla yaptıkları tanrıça heykelcikleridir. Bereketi, doğurganlığı ve verimliliği temsil eden tanrıça heykelciklerinin biçim dili ise beden ile aktarılmıştır. Dönemde kadın bedeni,

hayatın ve verimliliğin sembolü olarak kabul edilmiş, koruyucu bir imge olarak heykellerin odak noktası haline gelmiştir.

Tarih öncesi dönemden günümüze ulaşmayı başaran Venüs heykelcikleri, taş, kil, kireç taşı, mineral kayaları veya hayvan kemikleri gibi doğada kolay bulunabilen materyallerden üretilmiştir. Beden formunun ilk örneklerinden olan Paleolitik Döneme ait Venüs figürinleri biçim olarak ufak değişkenlikler gösterse de genel hatlarıyla büyük benzerlikler taşır. Göçebe yaşam tarzının hakim olmasından dolayı heykellerin boyutları taşınabilirliği sağlamak adına küçük tutulmuştur. İnsanlık tarihinin gördüğü en sert kışların yaşandığı bu dönemde ideal beden algısı ve sürdürülebilirliği heykelciklerde gözlemlenmektedir. Bu eserlerin odak noktası, anlam ve işlevleri olduğundan dolayı gerçekçilik veya benzerlik kaygıları ikinci plandadır. Dönemin heykelcik ve idollerinde vücudun oran orantısı çağın ideal beden algısını belirleyecek biçimde yeniden kurgulanmıştır. Öncelik işlevsel açıdan gündelik hayatı kolaylaştırmak olduğundan beden ve uzuvlar bu bağlamda deformasyona uğratılmıştır. Bu sebeple anaerik dönemde doğurganlığı ve bereketi temsil eden heykelciklerin abartılı kadın anatomisine sahip olduğu görülmektedir. Basenler, karın ve kalçalar geniş, cinsel organlar ise oldukça belirgindir.

Primitif toplumlarda yapılan heykellerde beden, baş, kollar, bacaklar ve gövde dikey olacak biçimde ileriye bakar ve frontaldır. El, ayak benzeri detaylar ince uzun formda işlenirken anatomik yapı ve kaslar derinlemesine incelenmez. Heykellerde kişiyi tanımlayacak özellikler olmazken, çıplak, kıyafetli ya da dönemin ritüellerine uygun süslemeler ile ele alınmış olabilir. Oran orantı bağlamında baş genellikle vücut ölçüsüne göre büyük yapılmıştır.



Görsel 2.1 Willendorf Venüs, Kireçtaşı, 11cm, MÖ.25.000, Viyana Doğa Tarihi Müzesi
Kaynak: <https://news.artnet.com/art-world/venus-figurines-obesity-1928873> (Erişim Tarihi: 11.04.2014)



Görsel 2.2 Hohle Fels Venüs'ü, M.Ö. 40.000, 6cm, Mamut Dişi, Blaubeuren Tarih Öncesi Müzesi
Almanya
Kaynak: <https://www.thearchaeologist.org/blog/venus-of-hohle-fels-the-earliest-known-depiction-of-a-human-being-in-prehistoric-art> (Erişim Tarihi: 11.04.2024)

Tarih öncesi çağların ilginç yanı, ilkel yaşam şartları yaşayan toplulukların birbiriyle ilişkiye girsin veya girmesin ortak din kavramını kadın bedeni üzerinden yaratmış olmalarıdır. Avrupa, Asya, Kuzey Afrika ve Amerika kıtasının özellikle bugün Meksika, Guatemala, Belize olarak bilinen ülkelerinde kadının doğurganlığının ve yeryüzündeki üretimin sembolü olarak kutsandığı üretilen sanat örneklerinden anlaşılır. (Huntürk, 2011, s. 31)

Tarih öncesi toplumlarda, doğa ana veya bereket tanrıçasının temsili olarak kadın bedeni kabul edilmiştir. Doğum, bitki örtüsünün büyümesi ve toprağın verimliliği gibi doğal olaylarla ilişkilendirilen kadın bedeni, yaşamın devamı için temel bir unsur

olmuştur. Bu yüzden, eski topluluklar kadın doğurganlığını ve bedenini kutsal bir şekilde değerlendirmiş bu değerleri sanatsal üretimler ile ifade etmiştir.

Eski çağlarda yapılan heykeller, antik toplumların çevre ile olan diyalogunu kavramamız ve onların değerlerini anlayabilmemiz adına günümüze ışık tutar. Kadın bedeninin sembolizmi ise erken insanlık tarihindeki din ve toplumsal yapıların nasıl oluştuğuna dair ipuçları sağlamaktadır.

Mezopotamya coğrafyasına baktığımızda heykelin ve kadın bedeninin çok önemli bir yere sahip olduğunu görebiliriz. Çatalhöyük, Anadolu'da bulunan ve Neolitik Dönem toplumların Ana Tanrıça inanışlarına dair önemli kanıtlar sunan en önemli yerleşim alanlarından. Özellikle alanda bulunan heykeller kadın bedeni tasvirleri olarak yapılmış Ana Tanrıça inanışlarıyla ilgili çeşitli buluntuları barındırmaktadır. Gerçekçi bir yaklaşım ile yapılmış olan bu figürlerin genel üsluplarında farklılıklar gözlemlense de hepsinin ortak yanı sade figüratif anlayışa sahip olmalarıdır. Yerleşik düzenin yaygınlaşmasıyla tarım kültürünün artması dönemin insanının toprakla olan ilişkisini güçlendirmiştir. Bu sebeple toprağın verimliliğiyle bağdaştırılan kadın bedeni ve ana tanrıça inanışı dönemin heykellerinde pişmiş toprak veya kil benzeri malzemelerin kullanılması olarak yansımıştır.



Görsel 2.3 Tahtta Oturan Ana Tanrıça Heykelciği, 20 cm, MÖ. 6000, Pişmiş Toprak, Anadolu Medeniyetleri Müzesi Ankara

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Oturmu%C5%9F_Tanr%C4%B1%C3%A7a (Erişim Tarihi: 12.04.2024)

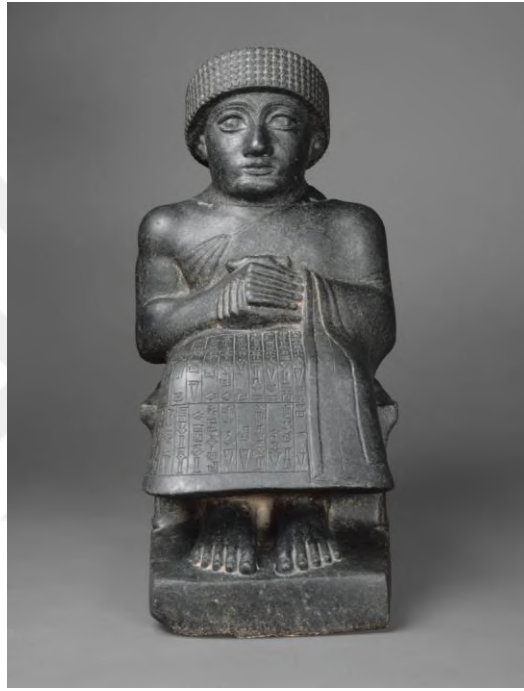
Neolitik Çağdan kalma dünyada ilk gerçekçi boyutlarda yapılan beden örneği “Urfa Adamı” heykelidir. Anadolu’nun Şanlıurfa kentinde bulunan ve MÖ. 1000-8000 yılları arasında yapılan heykel insan figürünün gerçekçi bir yaklaşımla ele alındığı ilk örneklerdendir. 180 cm. yüksekliğinde olan heykelin bedeni çıplaktır ve yüzünde karakteristik özellikler barındırır. Heykel çıplak bedeni üzerinde döneme ait üçgen formda bir süsleme taşımaktadır. Neolitik çağa geçilmesi ile tarım kültürünün yaygınlaşması göçebe yaşam biçiminin sonunu getirmiştir. Bu sayede dönemde yapılan heykeller Paleolitik Çağda yapılan küçük boyutlu taşınabilir heykeller olmaktan çıkmış, büyük ve kalıcı heykeller olarak tasarlanmaya başlanmıştır.



Görsel 2.4 Urfa Adam, 180 cm, MÖ. 10000-8000, kireç taşı, Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi, Şanlıurfa
Kaynak: https://www.arkeolojisanat.com/shop/blog/bilinen-ilk-gercek-boyutlu-insan-heykeli-balikligol-heykeli_3_1381186.html (Erişim Tarihi: 12.04.2024)

Tarihi M.Ö. 3000’ li yıllara kadar uzanan Mezopotamya uygarlıkları heykellerinde insan bedeni temsillerine sıklıkla rastlanmaktadır. Heykellerdeki genel tema çoğunlukla dini ritüeller çerçevesinde vücut bulmuştur. Tanrı ve tanrıçalar, krallar, toplumun tanınmış kişileri, günlük yaşam, kazandıkları savaşlar başlıca konular arasında gelir. Heykeller öteki dünya inancı yerine gündelik insan yaşamını ele alır. Figürler genellikle dua eder pozisyonda yapılmıştır ve temsil ettikleri kişiye dair net bir biçimde karakteristik özellikler taşımazlar. Portre üslubunun daha gelişmediği bu dönemde sade yüz formu ön plandadır. İri gözler, kaş, burun, saç ve sakal gibi bölümler detaylı biçimde ele alınırken ağız genellikle yapılmamıştır. Coğrafi konumlarından dolayı taş malzemeden yapılmış

heykellere az rastlanmaktadır. Var olan taş heykeller ise küçük boyutlarda ve bodur insan figürleri olarak tasvir edilmiştir. Figürler yekpare biçimde çalışılıp bütünsel bir yapıda anatomik oranlara dikkat edilmeden yapılmıştır. Uzunlar bedene yapışık, kollar ortada birleşik formda veya dua eder pozisyonda yukarı doğrudur. Figürler yarı çıplak veya giyinik üzerlerinde döneme ait kıyafetler ile modle edilmiştir. Bunlarla birlikte pişmiş toprak ve kireç taşı gibi yontulması nispeten daha rahat fakat sağlam olmayan materyaller de kullanılmıştır ancak bu örneklerden birçoğu günümüze ulaşamamıştır.



Görsel 2.5 İmparator Gudea, M.Ö. 2150, Kireç taşı, Louvre Müzesi Paris

Kaynak: <https://thatmuse.com/2022/01/28/the-statue-of-gudea-the-art-of-serenity/> (Erişim Tarihi: 14.04.2024)

2.2. Mısır Heykeli

Tarih öncesi erken dönem Mısır sanatında heykel başlarda kendisinden önce gelen Paleolitik Çağdan etkilenmiştir. İlk dönemlerde kil kullanılarak yapılan kadın figürleri tıpkı eski çağdaki doğurgan kadın heykelcikleri gibi geniş kalçalı, kuvvetli şekilde betimlenmiştir. Mısır heykeli tema olarak firavunları ve tanrıları ele alır. Mısır heykel sanatında beden kullanımını eski dönemlerden ayıran kırılma IV. Sülale Çağı'nda gerçekleşmiştir. Kral ve firavun sembollerinin fildişi ya da kilden yapılmış küçük heykelleri tapınaklara adak işleviyle yerleştirilmiştir.

Mısır uygarlığı üç büyük imparatorluk dönemi yaşamıştır, bu dönemler Eski İmparatorluk, Orta İmparatorluk ve Yeni İmparatorluktur. Bu üç dönem arasında heykel anlayışı farklılık göstermektedir. Mısır sanatı insan bedenini öte dünya perspektifiyle ele alır. Tanrı-Kral inancıyla yönetilen Mısır uygarlığı sanatı toplum üzerinde otoritenin gücünün empoze edilmesi için bir araç olarak kullanmıştır.

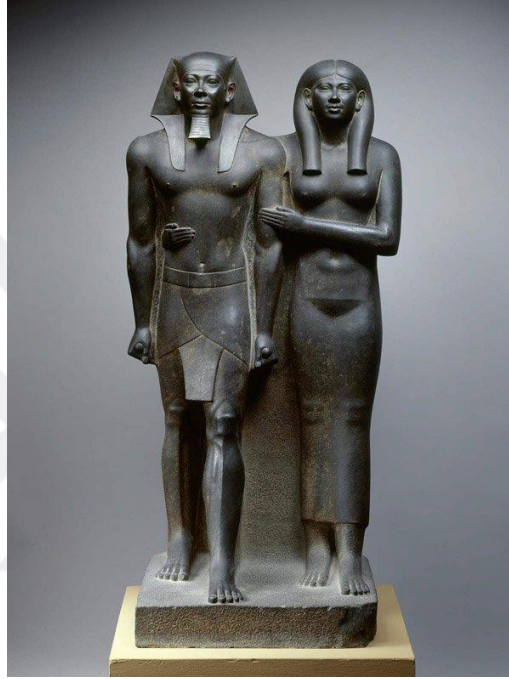


Görsel 2.6 Firavun Kefren Heykeli, MÖ. 2570, Büyük Mısır Müzesi, Giza
Kaynak: <https://egypt-museum.com/khafre-enthroned/> (Erişim Tarihi: 13.04.2024)

“Mısırlılar için sadece bedenin korunması yeterli değildi. Eğer kralın dış görünümü de yok olmazsa, o zaman sonsuza dek yaşaması kesinlik kazanıyordu. Bunun için heykelticilerden aşınmaz ve çetin granite, kralın portresini oymaları isteniyordu. Bu oyma imgeyi; ruh o imgede ve imge sayesinde yaşamasını sürdürsün diye, mezara, kimsenin göremeyeceği bir yere koyuyorlardı. Heykeltici sözcüğü o zaman, “yaşamı koruyan kişi” ile eş anlama geliyordu.” (Gombrich, 2020, s. 58)

Antik Mısır heykellerinde beden gerçekçi ve alade gündelik bir görünüme sahip olmaz, bunun yerine idealize edilmiş bedenler heykellere yansıtılmıştır. Eski Mısır sanatında din ve firavunlar gibi merkezi yapılar etkin bir role sahip olmuştur. Bu sebeple yapılan heykeller dini propaganda ve mutlak hakimiyeti güçlendirecek temsiller olacak biçimde yapılmıştır.

Antik dönem Mısır heykellerinde, belirgin hatlar ve basit ifadelerle karakterize edilen bir tarz benimsenmiştir. Eski İmparatorluk dönemi heykellerinde yaygın olan iki üslup vardır. Bunlardan biri figürün ellerinin dizler üstünde olacak biçimde bir taht veya kaide üzerinde oturur pozisyonda kompoze edilmesi. Diğeri ise ayakta duran figürün bedeni dik bir pozisyonda kollar bedene yakın, bacaklardan bir tanesi önde törensel yürüyüş pozisyonuna sahip heykellerdir.



Görsel 2.7 Firavun Mikerinos, Kraliçe 2. Hamerernbti, 142 cm, MÖ. 2525, Boston Güzel Sanatlar Müzesi.

Kaynak: <https://www.exploringart.co/ancient-gyptian-art-king-menkaure-queen/> (Erişim Tarihi: 13.04.2024)

Baş ve beden genellikle öne doğru yönelmiş ileriye doğru eğimli bir duruş sergilemektedir. Paleolitik Çağda heykellerin yüzleri işlenmezken Antik Mısır heykellerinde yüz dünyevi olmayan öte dünyaya odaklanmış bir ifadeyle detaylı şekilde işlenmiştir.

Orta ve Yeni İmparatorluk dönemleri Mısır heykel sanatının kırılma noktaları olmuş, öncesinde kabul edilen geleneksel figüratif anlayışı bırakılmış gerçekçi ve duygusal ifadelerin ön planda olduğu bir üslup benimsenmiştir. İnsan figürleri daha realistik ve detaylı çalışılmaya başlanmıştır. Heykeller sanatsal yaklaşımlarıyla dikkat çekerken cepheden duruş ve katı simetri terk edilerek daha doğal ve hareketli duruş tercih edilmiştir.

“Heykellerde kapalı biçimler kullanılır, kendilerini çevreleyen boşlukla ilişkilendirildiklerinde kesin dış sınır çizgileri vardır (kontur). Hareket ve giysiler sert etkilidir buna karşın geniş planların (yüzey) birbirlerine bağlanmaları, gereksiz detaylardan kaçınarak bütünlüğü yakalama, gölgenin biçimler üzerinde kararlı bir şekilde dolaşması, içteki canlılığın dışa yansımaları, dışbükey formların diriliği bakımından mısır heykelleri olağanüstüdür.” (Huntürk, 2011, s. 54)

2.3. Yunan Heykeli

Yunan heykeli tarihte heykel sanatında ve insan bedeni kullanımında önemli bir dönüm noktası olmuştur. Antik Yunan heykeli kendi içinde Arkaik, Klasiğe Geçiş, Klasik ve Helenistik olmak üzere çeşitli dönemlere ayrılır. Bu dönemler içinde heykellerde insan bedeni bulunduğu toprakların ideolojik ve felsefi yaklaşımlarının etkisi altında dönüşümler geçirerek yeniden biçimlenecektir. MÖ. 7. Yüzyıl’da denizcilik yoluyla geniş bir coğrafyaya ulaşan Yunanlılar ticaret ve yazı gibi önemli gelişmeleri öğrenirler. Antik Yunan sanatında Arkaik Dönem olarak bilinen bu zaman diliminde edindikleri yeni gelişmeler ile edebiyat, felsefe, sanat ve tiyatro gibi alanlarda büyük atılımlar gerçekleştirirler.

Başlarda Arkaik Dönem heykellerinde insan bedeni tasvirleri Mısır Uygarlığında süre gelen üslubu devam ettirmiştir. Bunun sebebi dönemin heykeltıraşlarının Mısır’da aldıkları heykel eğitimi, öğrendikleri üslup ve teknik bilgileri devam ettirmeleri sonucu gerçekleşmiştir. Bruneau ve Daedolos’a göre Arkaik Dönemin antik heykel yapımcıları olan Telekles ve Theodoros Mısır’da yaşamıştı ve mısırlılar tarafından çokça uygulanan tekniklerin eğitimini almıştı. Bruneau ve Daedolos, Mısır heykellerinde olan figürasyon, kompozisyon ve anatomik özelliklerin bu sebeple antik Yunan heykellerine yansıtıldığını ve benzerlikler taşıdığını söylemektedir. (Philippe Bruneau, 2006, s. 37)

Dönemin yapıtlarında Mısır heykellerinde gördüğümüz ön cepheaden görünüş, yukarı doğru yükselen blok yapı, tek bacağın önde olduğu törensel yürüyüş formatı, kolların yanlarda bedene paralel olması ve simetri gibi benzer unsurlar görülmektedir.

Önemli farklılıklardan biri Paleolitik Çağ heykellerinde merkezi konumda olan kadın bedeninin yerini Yunan heykellerinde erkek bedenin almasıdır. Bedenlerin çıplak olması dikkat çekici bir unsurken yerleştirildikleri mekanlar ve temsil ettikleri tarihi kişilerin seçkileri önem kazanmıştır. Heykellerin yüzlerinde hafif bir gülümseme vardır.

Arkaik gülümseme olarak bilinen bu ifade ile heykelin daha gerçekçi bir algı yaratması hedeflenmiştir.



Görsel 2.8 (Soldaki figür) New York Korusu, MÖ. 600, Taş yontu, Metropolitan Sanat Müzesi New York.
(Sağdaki Figür) Anavysos Korusu, MÖ.530, Taş yontu, Ulusal Arkeoloji Müzesi Atine
Kaynak: <https://smarthistory.org/anavysos-kouros/> (Erişim Tarihi: 14.04.2024)

Temellerinin Arkaik dönemde atıldığı Klasik Yunan heykellerinde, gerçekçi ideal beden anlayışının oturtulmasına kadarki zamanda birçok farklı stil ve teknik gelişmiştir. Bu sebeple dönemde yapılan heykellerde insan bedenine dair farklı yaklaşımlar gözlenmektedir. Dönemin gelişen yontu teknikleri sayesinde taş vb. malzemeler ustalıkla işlenebilmeye başlamıştır. Figürlerde bedenler normalde olması gerekenden daha yapılı olarak ele alınırken eski dönemlerde hakim olan blok yapı heykellerde artık kullanılmaz.

MÖ. 480’li yıllara gelindiğinde Arkaik Dönem heykellerinin insan figürüne yaklaşımında güçlü farklılıklar gözlemlenmeye başlanmıştır. İnsan vücudunun bölümleri oldukça detaylı ve uzuvların birbirleriyle olan anatomik bağlantıları doğru çözümlemeler ile işlenmiştir. Yüz kaslarındaki rahat akış, doğru oran orantıda modele edilmiş abartısız beden, heykelin sahip olduğu doğru kemik yapısı hissiyatı gibi önemli unsurlar Klasik Dönemin tohumlarını atmaya başlamıştır.

Kontrapost, görsel sanatlarda, antik Yunanlar tarafından icat edilen bir heykel düzenidir. Ayakta duran insan figürünün ağırlığının tek bir bacak üzerine yerleştirilmesiyle diğer bacağın serbest bırakıldığı ve dizinin kırıldığı formda denge

sağlayan duruşun adıdır. Ağırlık kaymasıyla birlikte kalçalar, omuzlar ve baş eğilir, bu durum hafif içsel organik hareketlerle yaşamı simgeler ve rahatlama hissi yaratır. Kontrapost tekniği hem giyinik hem de çıplak figürler için uygundur. Yunanlar MÖ 5. yüzyılın başlarında, önceki dönemlerde figür heykelinde yaygın olan her iki bacağın da eşit olarak ağırlık taşıdığı sert ve statik duruşa bir alternatiftir olarak Kontrapost tekniğini geliştirmiştir. ([http-4](http://4))

Heykel sanatında ideal beden belirlenmesinde Polykleitos önemli bir yere sahiptir. Polykleitos, uyumlu ve kusursuz insan bedenini göstermeyi hedefleyerek "Kanon" adlı kitabı ortaya koymuştur. Polykleitos'a göre ideal insan vücudu bir bütünü oluşturan organların doğru ve dengeli orantılandırılması ile elde edilmektedir. Mükemmel beden bütünlüğünün sağlanabilmesi baş, kollar, gövde, bacaklar, eller, ayaklar ve parmakların doğru ölçülerde olmasını gerektirir. Kanon olarak adlandırılan bu ölçüler bütünü Polykleitos'un "Doryphoros" heykelinde tümüyle ortaya konmuştur. Kontrapost duruşa sahip Doryphoros heykeli, idealar dünyasının bir yansıması olarak kusursuz çıplak erkek bedenini temsil etmektedir.

Doryphoros heykeli duyguları yansıtmayan tanrısal bir yüz ifadesine sahiptir. Heroik bir duruşta tanımlanabilen çıplak bedeni kanon prensiplerine göre şekillendirilmiş, orantılı, dengeli, sağlıklı ve kendinden emin bir yapıya sahiptir. Heykel Yunan toplumunun ideal insan tasvirini sunmaktadır. Dönemde ideal beden toplumun değer yargılarına göre bütünsel bir algıyla, erdem, ahlak, kusursuz bedensel dış görünümle birlikte hesaplanmıştır.



Görsel 2.9 Doryphoros, Yükseklik: 200 cm, Mermer, MÖ 450, Napoli, Arkeoloji Müzesi,

Kaynak: <https://museum.classics.cam.ac.uk/collections/casts/doryphoros-0> (Erişim Tarihi: 15.04.2024)

Klasik Dönem Yunan heykeli Batı sanatında bedenin ele alınışını derinden etkilemiştir. Arkaik heykeller’de olan durağanlık ve simetri ortadan kalkarak yerini harekete bırakmış, yüzlerde ise ifade belirtmeye başlamıştır. Dönemin heykeltıraşları figürlerde insan bedeninin güzelliği ve estetiğini olabilecek en doğru biçimde yansıtmayı hedeflemiştir.

Çağın felsefi öğretileri heykel sanatını etkilemiş ve yansımaları Avrupa’da görülmüştür. Dönemin önemli düşünürlerinden Platon “idealar dünyası” görüşünü öne sürmüş ve gerçek sanatın sadece güzel olanı yansıtmayı gerektirdiğini savunmuştur. Ona göre sanatın görevi yaşamı taklit etmek değildir, güzel olan idealin yakalanması ve bunun insan bedeni üzerinden aktarılması gerektiğine inanmıştır. Platon’a göre insan yalnızca erdem ve bilgelikle doğru olan tanrısal güzelliği elde edebilir. Bu inanış doğrultusunda heykelde güzel ve ideal form temsilini insan bedeni yapmalıdır. Böylelikle felsefe ve sanatı insan merkezci bakış açısıyla birleştiren Yunan sanatı tarih boyu süre gelmiş heykelde bedenin işlevini metafizik bir boyuta taşımış ve değiştirmiştir.

Myron'un Diskobolos heykeli insan bedeninin güzelliklerini en iyi şekilde sergilemek amacıyla yapılmıştır. Kanona göre insan bedeninde sağlanan düzen yasası,

sanatçıyı doğallık ve gerçeklikten çok, ideal güzelliği arama yoluna yönlendirir. Diskobolos heykeli çıplak erkek bedeninin, matematiksel estetik ile birbirine karşıt hareketler arasında ritim ve denge unsurlarının mükemmellik içerisinde uyuşmasıyla betimlenmiştir. Bu kusursuz uyum sayısal bir denklem ile sağlanmaktadır. Myron'un sanatının temel prensibi, beden estetik ve ahlaki uyumunu simgeleyen ideal güzel-iyi yani "kalokagathia" üzerine inşa edilmiştir.



Görsel 2.10 Diskobolos, Yükseklik: 170 cm, MÖ 450,

Kaynak: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1805-0703-43 (Erişim Tarihi: 15.04.2024)

Klasik Dönemde sanatta idealize edilen beden kavramının etkisinden dolayı heykeller genellikle birbirlerine benzemektedir. Dönemin sanatçıları korku, heyecan, sevinç gibi duygulardan uzak durarak, ruhun sade güzelliğini kanıtlar nitelikte huzur, sükûnet ve bilgelik benzeri ifadeleri çalışmalarına yansıtmıştır.

Helenistik Döneme gelindiğinde heykellerde artık karakteristik özelliklerin ön plana çıktığı görülmektedir. Bu dönemde insan bedeni heykellerde tarihte hiç görülmemiş biçimde canlı ve güzel ele alınmaya başlamıştır. Figürlerde esnek ve hareketli duruşlar tercih edilirken, yüzler ise duygu yüklü ifadeler ile yapılmıştır. Klasik Dönemin naif,

sakin ve dünyevi olmayan tanrısal duruşları yerini kralların süslü, abartılı ve mutlak gücü sembolize eden muhteşem görünümlü heykellere bırakmıştır.

Heykel sanatında figürler, gösterişli, kitleli, parçalı, atletik, adaleli ve kuvvetli görünüme sahiptir. Klasik Dönemin tanrısal, sakin hareketlere sahip insanı önemini yitirerek, bütün hırçınlığını, asabiyetini, şiddetini ve ihtirasını gösteren ifadeler önem kazanmıştır. Ayrıca bu özellikler, adeta tiyatro artistlerinin hareketlerine benzemektedir. Böylece kahramanca hamleler yapan atletler, şaha kalkan atlar, gürültülü olaylar eski sükun içindeki hareketlerin tamamen zıddı olarak karşımıza çıkmaktadır. (Turani, Dünya Sanat Tarihi, 2004, s. 177)

Ayrıca portreciliğin Helenistik Dönem heykellerinde oldukça geliştiği söylenebilir. Artık yüzlerdeki dram, mutluluk, heyecan vb. ifade ve duygular rahatlıkla izleyiciye aktarılabilir hale gelmiştir. Helenistik Dönem'in yaygın felsefi düşünce biçimi Stoa görüşüdür. Stoa'cı düşünce biçimi temelinde insanın özgürlüğünü kendine kural edinmiştir. Bu felsefeye göre insan doğa ile uyum içerisinde yaşamalı ve doğal olmalıdır. Bu bağlamda dönemin heykellerinde yüzlerde ifade ve duygulara önem verilmesi anlam kazanmaktadır. İnsanların gündelik yaşam içerisinde olan halleri, tavır ve bakışları karakteristik özellikleri ile heykellere yansıtılmıştır.



Görsel 2.11 Uyuyan Satyr Heykeli, 280 cm, Mermer, MÖ. 200, Helenistik Dönem
Kaynak: <https://en.rattibha.com/thread/1594850312032067584> (Erişim Tarihi: 18.04.2024)

2.4. Rönesans

Rönesans, Floransa ve Venedik kentleri başta olmak üzere 14. yüzyıl ile 16. yüzyıl arasında yaşanmış dönemdir. Bu dönem ticaret, sanayi ve bilimin yarattığı aydınlanma rüzgarları insan merkezli tutumu ön plana çıkarmıştır. Bu sayede kültür politikalarında hakim irade olan kilise ve din adamlarının gücü azalmaya başlamış; sanatta kentlin soyluları ve burjuvazinin etkisi artmıştır. Sanatın ve nitelikli üretimin devamlılığını sağlayan “Mesen” sınıfı olarak bilinen kesim gücü eline geçirmiştir. Sanatçı ile zanaatçı arasındaki fark keskin çizgilerle ayrılmış, geniş özgürlük alanı kazanan sanatçılar ön plana çıkmaya başlamıştır.

Rönesans ile insan odaklı düşüncenin tekrar keşfi ve Klasik geleneğin canlanmasıyla, insan bedeninin daha gerçekçi ama bir o kadar da idealize edilmiş biçimde yorumlanmasını sağlamıştır. Hümanizm etkisi, insanı yüceltmış, bu bağlamda insan figürü, tanrısal ihtişamın somut bir yansıması olarak kabul edilmiştir. Rönesans’ta kabul gören güzellik ideali oran ve simetri kurallarına dayanmaktadır. Dönemin sanatçıları yapıtlarında bu algı ile sadece doğayı taklit etmekle kalmamış, onu düzeltmeyi ve aşmayı da amaçlamıştır.

Orta Çağ’da sanatta ve eserlerde kişilik aramak söz konusu değildir. Hatta sanat eserlerinin altına sanatçı isimleri yazılmamıştır. Her şey tanrı tarafından insana yaptırıldığına göre sanatçının eserlerde bir rolü yoktur. Rönesans’da sanatçının kişiliği söz konusu olduğu gibi, sanat eserinin ortaya çıkış kanunları da araştırılıyor ve sanat eserlerinin bilinçli yollardan geçilerek yapılması görüşü kuvvet kazanmıştır. (Turani, s. 113)

Dönemin heykellerinde antik çağlara göre birçok yenilik gerçekleşmiştir. Mimariden kopan heykellerde derinlik, perspektif gibi unsurlar görülmekle beraber bedenlerde S formunda hareketlere sıklıkla rastlanır. Önceki çağlarda detaylıca incelenmiş ve çözümlenmiş olan insan bedenine Rönesans’da hareket, güçlü ifadeler ve kumaş kullanımı gibi yenilikler eklenmiştir. Dönemin heykelleri donuk ve ruhsuz ifadelerden sıyrılarak insanın içsel duygularını yansıtan canlı figürler haline gelmiştir. Rönesans Dönemin’de, Antik Çağın aksine, insan kişiliği ve içsel durumu büyük ölçüde önem kazanmıştır. Yunan sanatında odak noktası, belirli bir kişinin özellikleri değil,

idealize edilmiş şekil ve oranlarıdır. Ancak Rönesans bu idealizmi korurken, bireysel ve duygusal ifadelerle odaklanarak gerçekliği kendi bakış açısından yorumlamıştır.

Antik Dönemde önemli yere sahip olan idealizm ve hümanizmin yeniden doğuşu niteliğinde olan Rönesans insanı hayatın merkezine koyar. Bu yaklaşıma göre insan gerçeğe ancak akli ve duyguları doğru kavrayabildiğinde ulaşabilir. Bu bağlamda doğru bilginin kaynağı olarak insan bedeninin derinlemesine incelenmesi gerektiği düşüncesi dönemde önem kazanmıştır. Bedeninin yalnızca dış görüntüsünü değil özü olan iç bölümlerini de inceleyen sanatçılar, cansız beden ve kadvraları sanata dahil etmeye başlamıştır. Bu dönemin dikkat çeken özelliklerden biri de form, yerleştirme ve kompozisyon haricinde heykellerde bir kavram anlatısının olmasıdır.

“Geç 1600’lerde, yeni bir anatomik sanat formu ortaya çıktı: kadvra modeller. Anatomiciler beden parçalarını ve bedenleri toplayıp sergilemeye başladılar. Onların modelleri gerçektir ve izleyicilerin gözlerini kamaştırmaktaydı. Balmumu ve mermer gibi, insan bedeni heykel için bir malzeme haline geldi. Anatomiciler bu malzemeyi korudular, sonra boyayıp cam korunaklar içinde sundular.” (http-3)



Görsel 2.12 Ligier Ricgier, Rene De Chalon'un İskelet Mezarı, Mermer, 1550
Kaynak: <https://en.rattibha.com/thread/1594850312032067584> (Erişim Tarihi: 18.04.2024)

Beden tasvirleri ideal anatomik temsiller olarak ele alınırken, oran orantı ve biçimsel denge çıplak figürlerde kusursuzca yakalanmaktadır. Sanatçılar düşüncel bilinç doğrultusunda duyguları beden ile aktarmayı ön planda tutmuş, mitoloji ve tarihi hikayeler ile harmanlamıştır.

Bedenin idealleştirilmesi, özellikle kadın bedeninin idealleştirilmesi bedeni nesneleştiren bir bakışın ürünüdür. Bedenin nesneleştirilmesi sanat açısından imgeler yoluyla gerçekleştirilir. Bu durumda seyreden karşısında edilgen biçimde seyredilen olarak konumlanmaktadır beden. Avrupa sanatında kadın bedeni erkek bakışına sunulmuş seyirlik bir nesne olarak imgeleştirilir. (Berger, 2014, s. 47)

Heykeller aracılığıyla yaşamın canlı bir şekilde yansıtılması, bedensel yoğunluğun ve derin duygusal anlamların uyum içerisinde var oluşu dikkat çekmektedir. Dönemin heykeltıraşları bilimin ve kuramların etkisinde kalmadan düşünce yerine duygusal bilinci hedeflemiş, hayal gücünün bir ürünü olarak insan bedeninin merkezde olduğu tasarımları

kurgulamıştır. Yapıtlarda çıplak insan bedenlerinin, acı ve çaresizlik içinde kıvranan mermer kütlelerine dönüştüğü görülmektedir.

14. yüzyılın sonları 15. yüzyılın ortalarına kadar olan dönemde Rönesans'ın en önemli sanatçılarından olan Michelangelo'nun heykelleri dikkat çekmektedir. Michelangelo'nun mermeri işleme tarzı, heykellerinde malzemenin özgün doğasını ortaya koyar. Heykelleri, neredeyse tam anlamıyla bitirilmemiş gibi görünür; bu da insanın Tanrı'dan geldiği düşüncesine uygun olarak, heykelin malzemesiyle olan bağlantısını vurgular. Heykellerinde ustaca kullanılan ışık, gölge gibi plastik unsurlar ile figürlerin güçlü ve kusursuz anatomik yapıları ön plana çıkmaktadır.

“Onun sanatının en hayran bırakıcı sırlarından birisi, ne denli sert bir şekilde dönüp kıvrılsalar da, figürlerinin dış çizgilerindeki belirginlik, yalnlık ve sükunettir. Bu etkinin nedeni, Michelangelo'nun figürlerini işlediği mermer kütesinin içinde saklanmış olarak görmesindendir. Bir heykeltarihi olarak görevinin, bu figürleri örten taşı kaldırmak olduğunu düşünmüştür. Bu yüzden heykellerinin dış çizgileri, yola çıktığı taş bloğun basit çizimini yansıtır hep. Figürler ne kadar hareketli olursa olsun, anlaşılır bir bütünlüğe sahiptir.” (Gombrich, 2020, s. 313)



Görsel 2.13 Davud, 517 cm, Mermer, 1501-1504, Floransa Akademi Galerisi, İtalya.

Kaynak: <https://mymodernmet.com/famous-michelangelo-sculptures/> (Erişim Tarihi: 20.04.2024)

2.5. Maniyerizm

1520-1590 yılları arasında İtalya’da ortaya çıkan Maniyerizm, Rönesans'ın ileri sürdüğü Antikite idealizmine karşı vücut bulan bir sanat akımıdır. Bu akım, Rönesans ile Barok Dönemi arasında bir geçiş niteliği taşır. Maniyerizm, klasik düzeni bozarak ve çarpıtarak yeni bir ifade arayışına yönelmiştir, böylece Rönesans'ın zarafetinden ve denge anlayışından ayrılmıştır. Sanatta kurallardan bağımsız yeni ve duygu odaklı bir anlatım biçimi oluşturmaya çalışan Maniyerizm, aynı zamanda Barok döneminin de öncüsü olarak kabul edilmiştir.

Maniyerizm dönemi heykellerde klasik mükemmel oranlar, uyum anlayışı, figürlerin uzatılması, kas yapısının abartılı bir şekilde vurgulanması, aşırı zarafet ve duygusal drama kendini göstermektedir.

Gormbrich Maniyerizm’i şu şekilde tanımlamıştır;

“Michelangelo’nun öğrendiklerini öğrenmek için sıkı bir şekilde çalışıyorlardı. Michelangelo, çıplak figürleri karmaşık pozlar içinde çizmekten hoşlanmıştı. O halde yapılacak en doğru şey buysa, onlar da onun çıplaklarını çizerler ve bu figürleri, uygun düşse de düşmese de, kendi resimlerine yerleştirirlerdi. Sonraları bu genç ressamların moda olduğu için Michelangelo’nun “tarz” ını sadece taklit ettiklerini ve yanlış yolda olduklarını gören eleştirmenler bu dönemi Maniyerizm (Tarzcılık) adıyla tanımladılar.” (Gombrich, 2020, s. 361)

Dönemin heykellerinde insan bedeninin oran orantısı sanatçılar tarafından kasıtlı biçimde bozulmuş ve deforme edilmiştir. Heykellerde insan bedeninin alabileceği en zor ve dinamik pozlar tercih edilmiştir. Sanatçılar heykellerde, dönme, kıvrılma ve farklı yönlerde doğru uzanan figürleri yaygın bir biçimde kullanarak özgün bir sanat tarzı arayışı içerisine girmişlerdir. Heykellerde yükselen bir eksenle kurgulanan insan bedenleri, sanatçıların yaratıcılığını ve teknik becerilerini sergilemelerine imkân tanıyarak, dönemin sanat anlayışını yansıtmaktadır.

“Figura serpentinata” veya "yılan figürü" olarak da bilinen resim ve heykelde kullanılan özel bir sanat tarzıdır. Bu tarz, figürleri daha dinamik ve hareketli göstermek için kullanılmaktadır. Maniyerizm dönemi heykellerinde birçok örneğini görebileceğimiz tarz, genellikle figürleri spiral veya kıvrımlı bir şekilde ele alır. Bu sayede figürler, daha kompleks ve dönüşümlü bir form ile izleyiciye sunulur.

Giambologna'nın "Sabinli Kadınların Kaçırılması" heykeli, izleyiciler için sadece bir açıdan görülemeyen dinamik bir yapıya sahiptir. Bu heykel, izleyicilerin etrafında dönerek farklı açılardan keşfetmelerini teşvik eder. İzleyici, heykelin her bir yönünden bakarak farklı detayları ve perspektifleri deneyimleyebilir. Bu şekilde, heykelin derinliği ve incelikleri tam anlamıyla ortaya çıkar. Giambologna'nın eseri, izleyicilerin sanat eseriyle etkileşimde bulunmalarını ve farklı bakış açılarıyla keşfetmelerini sağlayan etkileyici bir yapıt olarak öne çıkar.



Görsel 2.14 Giambologna, Sabinli Kadınların Kaçırılması, yükseklik 430 cm, Mermer, 1581-1583, Loggia dei Lanzi, Floransa

Kaynak: <https://smarthistory.org/giambologna-abduction-of-a-sabine-woman/> (Erişim Tarihi: 25.04.2024)

2.6. Barok

1600 ile 1700 yılları arası Rönesans'ı takip eden dönemde Barok anlayışından bahsedilir. Kendisinden önce gelen dönemlerin durağan tanrısal ifadelerle sahip figüratif heykelleri yerine bedenlerde dinamik hareketler ve heyecan gözlenmektedir. Barok tarzında, klasik heykel anlayışına zıt olarak, figürlerin net hatları ve belirgin formların daha hareketli ve dramatik kompozisyonlara dönüştüğü gözlenir. Bu tarzda heykellerde figürler, birbirlerine daha organik ve akıcı bir şekilde entegre olmuş olarak tasvir edilir. Bu amaçla, süzülen ve kıvrılan formlar, dönüşler ve hafiflik hissi veren kompozisyonlar kullanılır. Barok dönemi sanatçıları, akıcı ve karmaşık formlarla, hareket ve canlılık hissini yakalamayı hedeflemiştir.

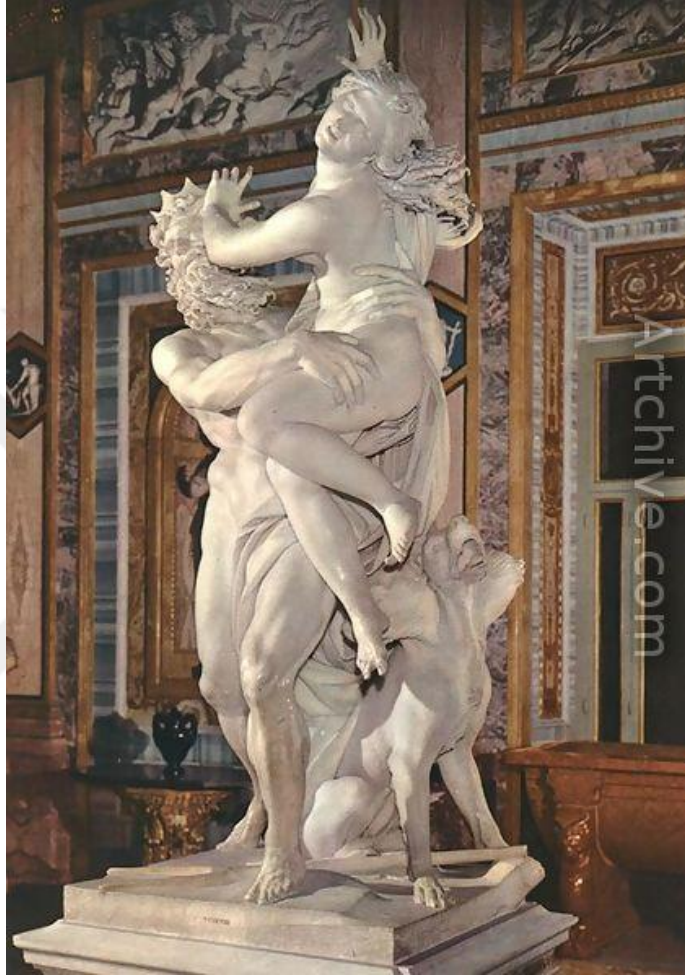
“Klasiğin sakin ve duruk figürü barokta hareketlenmekte ve sessizlik gürültüye dönüşmektedir. Formların doğması, büyümesi ve dağılmaya başlaması aslında bir doğa kanunu olarak bütün hayatı kapsar. Kesin hatlı formun çözülmesi yanında tipik ve ortak ideal klasik özellik, kişisel güzelliğe dönüşür. Klasik eser bazı prensip ve kurallara bağlıdır. Barok ise bu kural ve prensipleri reddeder. O kişisel ve acayip biçimlere, bir defalık olana, insanı şaşırtan şeylere ve etkilere önem verir. (Turani, s. 442)”

Barok dönemdeki heykellerde, gerçek hayattan sahneleri ve olayları canlı bir şekilde betimleyen ifadeler sıklıkla görülmektedir. Bu heykeller, izleyicilere sanki olaylar yanı başlarında gözlerinin önünde gerçekleşiyormuş hissi verir. Bu hissiyatın yakalanabilmesi adına dönemin sanatçıları, insan tenini ve kumaşın dokusunu inanılmaz bir ustalıkla işleyerek mermere yansıtmıştır. Barok döneminin dikkat çeken özelliklerinden biri de ışık ve gölgenin ustaca kullanılmasıdır.

Antik Yunan sanatında erkek bedeni, etken rolde olmuş ve estetik bağlamda idealize edilerek merkezi bir konuma yerleştirilmiştir. Erkek bedeni üzerinden, güzellikler ve güç ön plana çıkarılarak izleyiciye sunulmuştur. Bununla birlikte kadın bedeni daha kısıtlı bir biçimde sınırlanarak tasvir edilmiş ve genellikle pasif rollerde yansıtılmıştır. Barok dönemindeki heykellerde kadın bedenine karşı olan bu yaklaşım değişime uğramıştır. Kadın bedenlerinde izleyiciye sergilenen ifade ve çıplaklık, Yunan sanatının beden anlayışıyla büyük kontrastlar göstermektedir. Kadın bedeni, zamanla bir “hayranlık nesnesi” olarak kullanılmaya başlanmış ve heykel sanatının önemli bir parçası olarak seyirciye sunulmuştur.

Barok döneminin tartışmasız önde gelen heykeltıraşlarından biri Jean Lorenzo Bernini’dir. Bernini’nin eserlerinin birçoğunda görülen ortak etki, heykellerin izleyiciyi devam eden bir hareketin içine çekmesidir. Bu onun sanatını diğerlerinden ayıran önemli bir özelliktir. Bernini’nin mimari ve heykel kurguları, hareketi ve canlılığı durağan bir form yerine devam eden bir eylem olarak tasvir etmeyi amaçlar. Barok sanatının belirgin öğeleri olan ışık-gölge, kıvrımlı hatlar ve kompleks biçimleri heykellerinde sıklıkla görülmektedir. Bernini Rönesans’ta dahi görülmemiş bir yaklaşım ile hareketlerin sadeliğine ve akıcılığına önem verirken heykellerinde kullandığı malzeme olan ağır mermere yenilikçi yaklaşımlar ile hafif bir algı kazandırmıştır. Sanatçının heykellerinde düşsel kompozisyonlar ve anatomik kusursuzluk ön plandadır. Bernini heykellerinde anatomik yeterliliğin yanı sıra aynı zamanda karakterlerin duygusal derinliklerini ve iç dünyalarını ustalıkla yansıtmaktadır. Heykellerindeki ifade, beden dili ve duruşlar, karakterlerin duygusal durumunu açıkça hissettirir. Bernini’nin yarattığı devamlılık

hissini heykellerinin tüm açılarında görmek mümkündür. Bu tasarım yaklaşımı, izleyicilerin heykelleri keşfederken zamanın akışını ve hareketliliğini tecrübe etmesini sağlar. Bernini'nin heykellerinde devinim, hareket ve tiyatral anlatım sıklıkla gözlemlenebilir.



Görsel 2.15 Gian Lorenzo Bernini, *Persephone'un Kaçırılması*, Mermer, 1621-1622, Borghese Galerisi
Kaynak: <https://librarymom12.wordpress.com/2012/09/18/artful-tuesday-gian-lorenzo-berninis-sculptures/> (Erişim Tarihi: 25.04.2024)

1789-1799 yılları arası Fransız Devriminin yaşanması ile monarşinin sona ermesi, yeni yönetim biçimi ve toplum düzeninin doğmasına sebep olmuştur. Devrim sonrası yaşanan değişimler sanat alanını da derinden etkilemiştir. Sanatçılar Fransız devrimini yeniden doğuş olarak kabul etmiş ve antik Yunan veya Roma Döneminin klasik tarzını benimsemişlerdir. Yeni politik ve sosyal fikirleri özgürlük gibi kavramlarla birlikte sanat yoluyla halka aktarmaya çalışmışlardır. Avrupa'da bu dönemden sonra ortaya çıkan sanat akımlarının temelinde, sanayi devriminin getirdiği sorunlara karşı bir tepki ve geçmişe

duyulan özlem sıklıkla gözlemlenir. Yüzyılın başlarıyla birlikte Avrupa sanatında sert bir dönüşüm yaşanmıştır. Barok ve Rokoko tarzının aşırıciliklarla dolu sembolik anlatımına karşı gelişen bu yeni sanat anlayışı, daha önceki dönemlerin arı sanat üslubunu ve sadeliğine tekrar canlandırmaya çalışmıştır. Antik Çağa karşı hissedilen özlem ve hayranlıktan kaynaklanan bu akım, sanatta Antik anlayışta yapılan eserlerin yaygın olduğu bir dönemin başlangıcını işaret etmiştir.

1848 yılları ile Gerçekçilik akımı ortaya çıkar. Artık sanatçılar heykellerinde yaşadıkları dünyayı var olduğu gibi yansıtmayı tercih ederler. Sanayi Devrimi'nin etkisiyle işçi sınıfı belirmiştir ve bu dönemde sanatçılar, yapıtlarında dini ve edebi konular yerine iş ve işçilik temalarına odaklanmışlardır. Gündelik yaşamdan alınmış duygular, ifadeler, işçiler, emekçi çalışanlar, köylüler ve sıradan kişiler, eskinin tanrılarının, krallarının ve kahramanlarının yerine geçmiştir. Sanatçılar beden algısında ideal güzellik aramak yerine gerçek hayatta nasılsa o şekilde figürü ele almış, mutlak gerçekliğin ancak bu şekilde elde edilebileceğini savunmuştur. Realist sanatçılar, zamanlarının koşullarına uygun olarak eserlerinde objektif bir bakış açısıyla gerçeği doğru bir şekilde yansıtmışlardır.



Görsel 2.16 Constantin Meunier, *Maden patlaması*, Bronz, 1890

Kaynak: https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Constantin_meunier,_il_gris%C3%B9,_1888-90.jpg (Erişim Tarihi: 25.04.2024)

2.7. Modernizm; Bedenin Yıkımı

19. yüzyılın sonlarında 1860'lı yıllarda ortaya çıkan modernizm sahip olduğu yenilikçi ve yıkıcı yaklaşım ile sanatta beden algısı üzerinde büyük bir etki yaratmış geleneksel beden düşüncelerinin dönüşmesine sebep olmuştur. Bu dönemde sanatçılar insan bedeni temsiliyetinin nasıl olması konusunda yenilikçi yollar keşfederek farklı bakış açıları ve teknikler kullanmıştır. Modernizmin sanat üzerinde yarattığı etki ile idealize edilmiş kusursuzluğu arayan beden imgeleri yerini bireyselliği ve özgünlüğü ön plana çıkaran özgür deneysel tasvirlerle bırakmıştır. Bedende ideale ve standarda karşı yaşanan bu kırılma toplumda estetik anlayışın evriminde önemli bir rol oynamaktadır. Modernitenin en önemli özelliği olan sekülerleşme sayesinde beden artık özgür kalmış yeni anlamlar ve formlar kazanmıştır. Korkuların, inançların, kural veya kanunların boyunduruğu altından kurtulan beden bireyin haz ve arzu kaynağı haline gelmiştir. Bilim, teknoloji gibi alanların gelişmesi, ulus devlet anlayışının güçlenmesi, şehir ve ortak kentlilik duygusu, ideal kitle yaşımı vb. modern yaşamın getirdiği birçok yenilik bireyi kendi özerkliğine yöneltmiştir. Geleneğe karşı yaşanan bu sert değişim ile geleneksel inanç sistemlerinin otoritesi sarsılmış, felsefe, mistisizm ve ruhani inanışların yerini mantık, bilim ve gerçeklik almaya başlamıştır. Rasyonalizm, bilginin doğruluğunun duysal deneyimler yerine akıl ve düşünce ile temellendirilebileceğini savunan bir felsefi akımdır. Modern düşünce ile rasyonalist görüş, geçmişteki bilgi ve varsayımları sorgulayarak, yeniliklerin ileri sürdüğü bilgiyi kabul etmeyi öngörür.

Tarihte her bir düşünür modernlik kavramını kendi bakış açısına göre farklı tanımlamalarla ifade etmiştir. Fakat tüm tanımlar arasında hepsinin hem fikir olduğu nokta zamanın akıp geçmesi durumudur. Modern kelimesi, yeni bir düzenin doğuşunu, hızlanmayı, kopuşu ve zamanın ilerleyişini belirtir. "Modern", "modernleşme" ve "modernlik" terimleri kullanıldığında, genellikle eski ve köklü bir tarihe karşı bir karşıtlık yaratırız. Latour'a göre "modern" iki kez asimetrik: Zamanın düzenli geçişindeki kırılmayı belirtir." (Latour, 2008, s. 17)

David Harvey'e göre modern hareketin bu yeni yaklaşımında, sanatçılar, yazarlar, mimarlar, besteciler, şairler, düşünürler ve filozoflar özel bir konumda bulunuyordu. Harvey, artık sonsuz ve değişmez olarak kabul edilen şeylerin sorgulanmadan geçerli olması durumunun söz konusu olmadığı ve modern sanatçıları insanlığın özünü yeniden tanımlama konusunda yaratıcı bir araç olarak kabul ediyordu, bu nedenle sanatçılar

bireysel olarak cesur bir rol üstlenmek zorundaydılar. Bu bağlamda modern sanatçılar, çağı değiştirmek için sadece ruhlarını anlamakla kalmayıp aynı zamanda yeni bir dönemi başlatmak için harekete geçmeliydiler. (Harvey, 2019, s. 31)

"Yaratıcı yıkım" terimi, modern düşüncenin merkezinde yer alır. Modernist proje vücut bulurken karşılaştığı problemlerle başa çıkmak için bu ilkeyi benimsemiştir. Modern düşünce, geleneksel beden kavrayışını derinden etkileyerek yeniden şekillendirir. Platon'dan beri süre gelen geleneksel düşüncede beden hem içsel zihinsel süreçler hem de dış görünüş olarak inanç sistemleri tarafından biçimlendirilirken, modern düşünce özgür bir bakış açısıyla bedeni hem içten hem de dıştan dönüştürmüştür. Bu bağlamda modern düşünce perspektifinde beden, iç ve dış öğeleriyle birlikte tamamen yeniden yapılanmıştır.

Modernizmin gerçekleşme süreci köklerini Fransız Devrimi'ne kadar dayandırmaktadır. 18. yüzyıl ile başlayarak süre gelen, dini yapıların eski gücünü koruyamaması, ahiret inancının sorgulanarak bu dünyaya odaklanması, insanların özgürlük talepleri, buharlı makinelerin bulunması ve endüstrinin hızla gelişmesi, sermaye sahiplerinin zenginleşmesi akabinde sonuç olarak sanayi devrimi ile geleneksel dünya düzeni kökten değişmiştir. Bu bağlamda 1789 Fransız Devrimi, dünya tarihinde yeni bir dönemin başlangıcını işaret eder. Rönesans'tan itibaren yükselen bireysel özgürlük ve sanatın serbest gelişme süreci, modern çağa geçişle birlikte daha da belirginleşir. 1800-1905 yılları arasında, sanat ve kültür tarihi açısından büyük kırılmaların alt yapısını hazırlayan dönem olarak düşünülebilir. Bu süreçte, akademik sanatın çöküşü ve özgürlük düşüncelerinin artışı, Empresyonizm ve İzlenimcilik gibi akımların hassasiyetlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. (Eroğlu, 2015, s. 33)

Lynton'a göre, sanatta yaşanan esaslı değişim 18. yüzyılda gerçekleşmiştir. E.H. Gombrich, Sanatın Öyküsü kitabında "Parçalanmış Gelenek" adlı bölümünde bu değişimi özetler. Klasik geleneğin mükemmelliğe ulaşmada bir rehber olduğu inancı artık eski gücünü yitirmiştir. Tarihsel araştırmalara artan ilgi, geleneğin aslında birbiriyle çelişen örnekler içerdiğini ortaya koyar. Üslup konusunun ön plana çıkması ve sanatın kendini ifade etme aracı olarak görülmesi, sanatçıların içsel dürtülerini bulmalarını sağlamıştır. Bu durum sanat eseri üzerinde üslup ve kavramı önemli hale getirerek ifade özgürlüğünün de önünü açmaktadır. (Lynton, 2009, s. 13)

Antmen, Endüstri Devrimi sonrası dünyanın tamamen yeni bir yüz kazanmaya başladığını savunur ve 19. yüzyılda tanık olduğumuz sanatsal değişimlerin başlıca nedenini bu duruma dayandırır. Endüstri devrimi ile modern toplumların ekonomik alt yapılarına dair gözlemler ve öngörülerle yeni düşüncelerin ortaya çıkması sağlanarak toplumsal hiyerarşilerin sorgulanmasının yolu açılmıştır. (Antmen, 2014, s. 18)

“Tanrı öldü!” diyen Friedrich Nietzsche burjuva ahlakına ve toplumsal otoriteye başkaldıran yaklaşımıyla geçmişin kültürel yıkımını hissettirirken, Sigmund Freud’un bilinçaltı kuramı, insan yaşamının cinsel dürtülerinden kaynaklanan bilinmez bir yöne ışık tutarak ruhsal yaşamın derinliklerine ilişkin bir pencere açmıştır.” (Antmen, 2014, s. 18)

Giddens, modernizm düşüncesini modern toplumu ve endüstriyelleşen medeniyeti temsil eden bir terim olarak ele alır. Ona göre modernizm kavramı, Avrupa’da on yedinci yüzyılda başlayıp sonrasında hızla tüm dünyada etkisini gösteren, insanın günlük yaşamı ve kolektif bilinç biçimlerinin bir sonucu olarak karşılık bulmuştur. Modernlik, insanların etkileşimiyle şekillenen bir dünya düşüncesini, ekonomi, endüstriyel üretim, pazar piyasası, sosyolojik ve belirli siyasi yapıları kapsayan aktif bir yapı olarak tarif edilebilir. Bütünsel bir tanım yapmak gerekirse, modernlik, uluslararası düzeyde toplumsal, ekonomik, siyasi ve kültürel bağlamlarda ortaya çıkan bir olgudur. (Anthony Giddens, 2001, s. 83) Giddens’a göre modernite temelde geleneklerden bağımsız bir düzeni öne sürer. Zaman ve mekanın değişimi, toplumsal yaşamı köklü normlardan ve alışkanlıklardan uzaklaştıran etkili mekanizmalarla birlikte yeniden yapılandırır. Modernizmin bedenini kalıplaşmış kökenlerini ve kurallarını yıktığı, hümanist felsefi düşüncenin etkisi ile insanı hayatın merkezine konumlandığı ifade edilebilir.

Sanatta insan bedeninin en radikal değişimi 20. yüzyılda modernizm ile yaşanmıştır. Bu dönemde bedenin, tam anlamıyla maddi bir varlık haline geldiği gözlemlenebilir. Etten ve kemikten oluşan organik beden, toplumsal pratiklerin bir parçası ve aracı olacak biçimde dönüşüm geçirmiştir. Bu dönemde sanatçılar modernlik deneyimini tam anlamıyla yansıtmayı hedefleyerek, modern dünyanın yüzeyindeki görüntülerden öteye geçmeye ve modernliğin ruh halini tanımlamaya çabalamışlardır. Yeni konuların yanı sıra, yeni estetik ve teknik arayışlarla, sadece ideal zevki değil, izleyicinin bakış açısını ve algısını da değiştirmek amaçlanmıştır. (Antmen, 2014, s. 18) Bu bağlamda modern heykel sanatında bedende ideal güzellik ve estetik kaygılar

reddedilmiş bunun yerine yaşamın gerçekliğinin yansıtılması ön plana çıkmıştır. Bu sert değişim toplumsal estetik değerleri derinden etkileyerek yeni bir bellek inşasının oluşmasını sağlamıştır. İnsanlar, yenilikçi gelişmelere uyum sağlama konusunda artık daha olumlu bir bakış açısına sahip olmuştur. Bu yeni tepkiler, sanatsal tartışmalara hem ivme kazandırmış hem de daha geniş perspektiflerin önünü açmıştır. (Eroğlu, 2015, s. 33)

Heykel sanatında modernizm, ilk izlenimcilikle kendini göstermiştir. Clement Greenberg'e göre modernizm, sanat eleştirisinde köklü bir evrimdir; sanata tam bir bağımsızlık kazandırmaya çalışan modern sanat oldukça temel ve biçimsel bir soyutlama niteliği taşır. Modernizm içerisinde, empresyonizm, ekspresyonizm, fütürizm, sembolizm, kübizm, süprematizm, sürrealizm, konstrüktivizm gibi birçok hareket isimlendirilmiştir. (Huntürk, 2011, s. 189)

Modernizmin heykel sanatında öncüsü olarak bilinen Fransız heykeltıraş Auguste Rodin'in heykellerinde mitolojik hikayeler veya alegorilere rastlanmaz. Sanatçının izlenimci bir yaklaşımla ürettiği insan bedeni heykelleri ideal ölçü ve kalıpların çok dışındadır. Rodin ürettiği bedenlerde itinayla çalışılmış anatominin yerine kaba ve sert biçimde formu tamamen biçimsel bir perspektiften ele alan kütleleri ön plana çıkarmıştır. Rodin'in heykellerinde bedenleri farklı kılan en önemli unsurlardan biri, çalışmaların bitmemiş gibi görünmesi ve hareket halindeki anlık durumları yansıtmasıdır. Bu yaklaşımıyla, geleneksel normları zorlayan Rodin, heykel sanatında yeni bir dönemin öncüsü olmuştur. Gombrich Rodin'in, heykellerinin bitmiş gibi görünmesinden hoşlanmadığını ve bu konuda empresyonistlerle aynı düşüncüyü paylaştığını söyler. Rodin'in bazı durumlarda, figürlerin taşın yarım bırakılmış kısımlarıyla, sanki yeni şekillendiriliyormuş algısı yaratma isteminde olduğunu belirtir. Ancak o dönemin seyircileri için, sanatsal mükemmellik hala düzenli ve pürüzsüz olma anlamına gelmektedir ve bu tür yaklaşımlar bazen rahatsız edici bulunarak kabul görmemiştir. (Gombrich, 2020, s. 528) Heykel sanatında geleneksel beden idealinin dışına çıkan Rodin benzer tavrı malzeme kullanımı ve teknikte de gösterir. Deneysel bir yaklaşım izleyen Rodin bu eserlerde birleşim noktalarını, kırık ve kusurları gizlemeden sergilemeyi tercih eder.



Görsel 2.17 Auguste Rodin, *The Walking Man*, Bronz, 1880

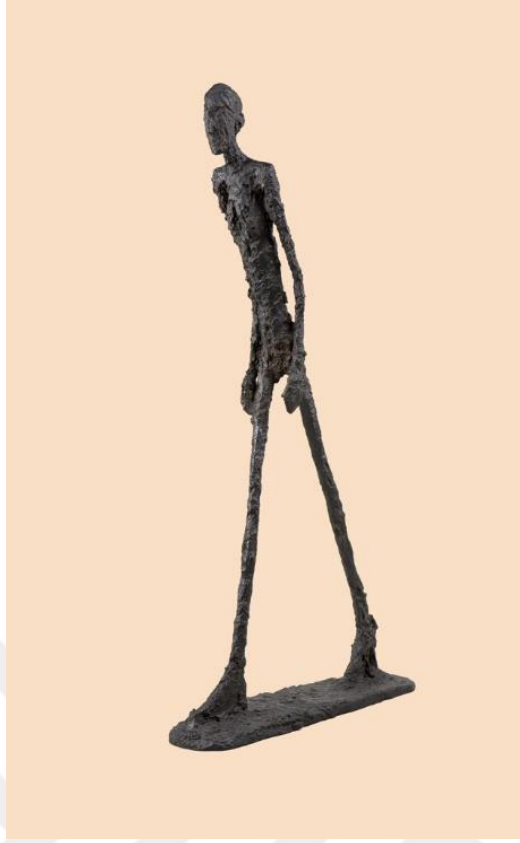
Kaynak: https://www.musee-rodin.fr/en/musee/collections/oeuvres/walking-man#group_1353-2 (Erişim Tarihi: 25.04.2024)

Bedende idealden kopuş, yeni arayışların kapılarını aralamış farklı yaklaşım ve tekniklerin gelişmesine imkan sağlamıştır. Modern dönem sanatçıları, geleneksel sanat yapma yöntemlerine meydan okuyarak, soyutlama, deformasyon, stilizasyon gibi yeni teknik yaklaşımlar geliştirmiştir. Bu sayede daha geniş bir ifade alanında yorumlanmaya açık olan beden bireyin özü ve anlamına dair yeni sorgulamalar yapılabilir hale gelmiştir. Sanatçılar, bedeni konu alan geleneksel güzellik ve estetik kavramları sorgulayan eserler yaratarak, sanatın rolünü yeniden tanımlamışlardır. Sanatın yalnızca güzelliği tasvir etmekten ziyade, duyguları, düşünceleri, toplumsal eleştirileri ve özgür düşüncüyü ifade etmek için bir araç olması gerektiği fikri ön plana çıkmıştır. Böylece sanat, yalnızca görsel bir haz olmanın ötesine geçerek, zihinsel ve duygusal bir deneyim olarak da değer kazanmıştır.

Modern dönem, geleneksel güzellik teorilerinin yıkımıyla birlikte duygulardan beslenen derin düşünsel bir sanat anlayışını yansıtır ve güzelliği duysal deneyimlerin ötesinde, deneyimsel derinliklerle anlamayı hedefler. Bu sebeple, akılcı estetikten farklı bir perspektif yaratır.

Eski ve yeni sanat akımlarında figür evrensel bir dil olarak kullanılmasına rağmen, heykel sanatında insan bedeninin yapısal bileşimine entegrasyonu bu dönemde en belirgin ilerlemeyi yaşamıştır. Heykel sanatında beden, anlatım aracı olarak varlığını korumuş, fakat işlevi büyük ölçüde dönüşüme uğramıştır. Modern dönemde yapılan insan figürü heykelinde artık, eserin sahibinin kimliği, toplumsal statüsü ve taşıdığı sembolik anlamlar ön planda değildir.

Modern dönemde bedenler, klasik dönemin büyük ve önemli anlatılarını topluma yansıtmak yerine biçim dilini ön plana çıkarmış, insanın iç dünyasını veya gündelik gerçekliğinden uzaklaşan konuları benimsemeye başlamıştır. İnsanlık durumu hakkındaki felsefi soruların yanı sıra varoluşsal ve fenomenolojik tartışmalar sanatçıların öncelikli kaygıları haline gelmiştir. Modernizmin önde gelen heykeltıraşlarından kabul edilen Alberto Giacometti, figüratif kompozisyonların derinlemesine analizini yapmak için sürrealist yaklaşımları çalışmalarına yansıtmıştır. 1938 ile 1944 yılları arasında Giacometti'nin heykelleri sadece yedi santimetre (2.75 inç) yüksekliğe ulaşmaktadır. Bu küçük boyutlu heykeller, sanatçının modeline olan gerçek mesafesini simgeler. Giacometti, bu durumu, "Gördüğüm şeyleri hafızamda yaratmak isterken, dehşet içinde heykellerin gittikçe küçüldüğünü fark ettim" diyerek açıklamıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Giacometti'nin heykellerinde bedenler son derece uzun ve ince figürler halinde ortaya çıkar. Bu heykeller, sanatçının kişisel görsel deneyimlerine dayalıdır; gerçek ile hayal, somut ile erişilmez bir alan arasında bir yeri yansıtmaktadır (<http-5>) Geleneksel bronz heykellerin katı ve kütleli yapılarının aksine, bu bedenler uzun ve incedir. Yüzeyleri kaba, detaysız ve huzursuz bir dokuya sahip olan bedenler, çevrelerindeki boşluk tarafından yutulmuş gibi gözükmektedir. Sanatçının çalışmaları izleyici üzerinde ihtişam, görkem ve güç gibi pozitif duyumlamalar yerine yalnızlık ve kırılganlık hissi uyandırır.



Görsel 2.18 Alberto Giacometti, *Walking Man*, 1960

Kaynak: <https://seattleartmuseum.org/exhibitions/giacometti> (Erişim Tarihi: 25.04.2024)

İlk bakışta insan figürü temsillerinde bedenlerin tam olarak tamamlanmamış gibi görüldüğü anlar sıkça dikkat çeker; bu durumda, formun parçalarıyla birlikte var olduğu ve bunların da aynı derecede önemli olduğu düşüncesiyle önem kazanmıştır. Modern düşünce, insan bedenini kullanarak kütsel bir görünümün nasıl yaratılabileceği arayışı içerisinde. Bu hedef doğrultusunda bütünleri parçalarına ayrılarak veya sade bir form aracılığıyla kurulacak anlatıları araştırmaktadır. Modern sanatçı bu bağlamda bedeni her seferinde yeniden ve farklı yöntemlerle biçimlendirmeye girişmiştir.

Modern heykelde sanatçılar bedeni parçalara ayırarak bütünlük ve kusursuzluk kavramlarının sahip olduğu değeri yıkmıştır. Parçalı kurgulamalar ile bedenin bütünlüğü kaybolurken parçaların birbirleriyle olan ilişkileri yeni bir estetik algı oluşturur. Bu bağlamda 20. yüzyılda insan bedeni formsuzlaşarak fragmentasyon estetiğine sahip olur. Pürüzsüz ve yuvarlak hatları ile heykel sanatında soyutlamalar, zamanın ötesinde bir estetik sunar, Antik Dönem eserlerinin sadeleştirilmiş insan bedeni formlarını anımsatır. Heykel sanatında bedende soyutlama, organik şekiller ve dinamik hareket duygusu ile

erken modern sanatın ruhunu taşır. İngiliz sanatçı Henry Moore, yirminci yüzyılın soyut figüratif heykel sanatının öncü isimlerindendir. Henry Moore, insan bedeninden ve doğal formlardan ilham alarak, genellikle uzanmış figürlerde, iç-dış, boşluk-doluluk gibi formları konu alan eserler yaratmıştır. Moore'un heykellerinde temel unsur, soyut figüratif yaklaşım ile organik formların doğa ve insan ilişkisi üzerinden incelenmesi üzerine kuruludur. Keskin kenarlı, sıkıştırılmış, kıvrımlı, uzayıp deforme olan formlar Moore'un insan figürünü ele alışında sıklıkla gözlemlenir. Moore'un oluşturduğu beden biçimleri, detaylardan arınmış formlar olmasına rağmen, tüm bu arınmışlık içinde beden yapısı kolaylıkla algılanabilmektedir. Yapıtlarda derin duygusal anlamlar ile alışlagelmiş ideal insan görünümünden uzaklaşan bir dönüşüm gözlemlenmektedir. Figürlerin yüzlerinde ve uzuvlarında detaylar yitirilerek giderek yok olurken, boşluk ve dolu formlar genel hakim yapıyı oluşturmaktadır. Heykellerin ifade ettiği duygular, ayrıntılardan bağımsız olarak son derece net ve anlaşılır bir şekilde izleyiciye iletilir.



Görsel 2.19 Henry Moore, *Three-Piece Reclining Figure*, 1976

Kaynak: <https://listart.mit.edu/art-artists/three-piece-reclining-figure-draped-1976> (Erişim Tarihi: 26.04.2024)

Modernizmle birlikte beden, ideal bütünlüğünden ve kusursuzluğundan koparak deforme edilmiş, soyutlanmış, parçalanmıştır. Beden artık doğanın model olarak alınması mimesis, kanon gibi olmazsa olmaz kabul edilmiş kuralları terk eder. Sınırların ve kuralların olmadığı modern yeni çağda sanatçılar benzersiz formlar ve yaklaşımlar ortaya koymuştur. Modern dönem sanatçıları, yaşamın içinde sıkça karşılaşılan güzellik ve

uyumun dışında kalan gerçekliği önemsemiş bu sebeple, idealden uzaklaşarak yeni gerçekliği ifade etme arayışı içine girmiştir.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ÇAĞDAŞ HEYKEL SANATINDA İDEAL BEDENİN YENİDEN İNŞASI

3.1. Çağdaş Sanat

Modern, postmodern ve çağdaş sanatın ayrımını yapmanın çok kolay olmadığı söylenebilir. Tüm bu sanat yaklaşımları süreçte birbirleri içinden çıkan ve birbirlerinden beslenen ortak anlayışlara sahiptir. Çağdaş sanatın ne olduğunu ele almadan önce bu sanat anlayışını hazırlayan süreci gözden geçirmek gereklidir. Sanayi devrimi sonrası, üretim süreçlerinde yaşanan kökten değişim, toplumsal yapının dönüşmesi, ekonomik sistemlerin hızlı yükselişi, teknolojik ve bilimsel ilerlemeler, çevresel etkiler gibi faktörler çağdaş sanatın oluşmasında etken rol oynamıştır. Klasik dönem sanat eserleri genellikle net ve kabul gören kavramlar üzerinden tartışılırken, modern sanat sonrası dönemde sanat alanında var olan pratikler, tanımlar ve kavramlar belli belirsiz, flu bir yapıya sahip olmuştur. Dadaizm'in ortaya çıkması sanata karşı radikal ve isyankar tavır beraberinde getirmiştir. 1916 yılında Marcel Duchamp ve dönemin Dadaist sanatçılarının üretim anlayışları sanatta belirgin bir başkalaşmaya öncü olmuştur. Sanatçılar, yeni ve bağımsız ifade yöntemlerini ortaya koyarak, yaşadıkları çağın ruhunu ve zorluklarını yansıtmaya çalışmıştır. Dadaizm ve sürrealizm gibi modern sanat akımları, geleneksel sanatın normlarını sorgulayan ve reddeden bir tavır sergileyerek modern sanatın temellerini oluşturmuştur. I. Dünya Savaşı sonrasında yaşanan toplumsal, kültürel değişimler ise sanatçıları ve sanat akımlarını yeni bir çağa doğru yönlendirmiştir. Bu dönemde ortaya çıkan Gerçeküstücülük, Kübizm, Fütürizm, Konstruktivizm, Bauhaus, Soyut sanat gibi birçok akım, kendinden önceki sanat anlayışına meydan okur nitelikte yenilikçi ve radikal yaklaşımlar ile var olmuştur. Bu bağlamda 1960 sonrası sanat ortamında görülen büyük çeşitliliğin ve yaratıcılığın zemini bu dönemde hazırlanmıştır.

1960'larda ortaya çıkan pop art, minimalizm ve soyut dışavurumculuk gibi akımlar, sanat dünyasına önemli ölçüde çeşitlilik kazandırmıştır. Pop art, günlük yaşamın nesnelerini ve popüler kültürü sanatın merkezine alarak geleneksel sanatta değer anlayışı üzerinden sorgulamalar yapar. Minimalizm karmaşıklığı azaltarak sanatı basitleştirir. Materyalin saf estetiğine dikkat çekerek, temel formlar, geometrik biçimler ve sınırlı renk paletiyle izleyiciyi sade ama etkileyici bir deneyime yönlendirir. Soyut dışavurumculuk ise kavramları renk, çizgi ve dokularla ifade ederek sanatı daha kişisel ve içsel bir deneyime dönüştürür. Bu akımlar sanatın evrensel dilini genişletmekle birlikte etkilerini

ve yansımalarını günümüz sanatında hala göstermektedir. Endüstrileşme ve sanayileşmenin hızla yayılması sanatı hem içerik hem de malzeme açısından etkileyerek dönüştürmüştür. Çağın geniş malzeme ve teknolojik imkanlarının sanat alanında kullanılması ile üretilen eserler geleneksel tekniklerin ötesine geçmiş daha çağdaş ve yenilikçi bir form kazanmıştır. Gelişen yayın organları ve medya sanat eserlerinin daha geniş kitlelere ulaşması ve sanatın etki alanının genişlemesinde etken rol oynamıştır.

1980'lerden sonra sanata olan yaklaşım, özellikle postmodernizmin etkisiyle daha özgün ve bireysel bir yöne evrilmiştir. Önceden belirli bir akımın izlerini taşıyan eserler artık sanatçının kişisel ifadesini ve deneyimlerini yansıtan özgün formlar olarak vücut bulmaya başlar. Bu dönüşümün, sanatı daha kişisel ve farklılıklar gösteren bir deneyim haline getirdiği söylenebilir.

“Sonrası” anlamında kullanılan “post” eki ile postmodern terimi modern dönemin ötesine geçildiğinin altını çizer niteliktedir. Postmodernizmin ortaya bir ilke veya kuram koymadan, sanata karşı heterojen bir yaklaşım sunması, çeşitli felsefi, kültürel ve sanatsal akımları kapsamasını sağlar. Bu nedenle, postmodernizm çoklu perspektiflerin oluşturduğu eklektik bir yapı olarak tanımlanabilir. Kesin tanımı zor olan postmodernizmin esnek ve çeşitli bir yaklaşımı temsil ettiği söylenebilir.

“Bu terim, hem her şeyi kapsar, hem de hiçbir şeyi. Gerçekten de “postmodernizm” terimi, çoğu zaman 20. Yüzyılın son çeyreğindeki durumu anlatmak için yerli yersiz kullanılmıştır. Bununla birlikte anlam bulanıklığıyla bile bu terim, belirsizliklerimizdeki yaygın kesinliği, artık büyük sanayi dünyasını simgeleyen modern dünyada ne tümüyle ne de hiç bağlı olmadığımıza ilişkin kanıyı da dile getirmiştir.” (Eroğlu, 2015, s. 307)

“Postmodernizm, modernite gibi endüstrisi en ileri olan bir ülkede, yani ABD’de oluşmuş bir harekettir. Postmodern anlayışın başlangıç tarihi için farklı olayların benimsendiği görülmektedir. Örneğin, 1968’de üniversitelerdeki öğrenci ayaklanmaları. Le Corbusier’nin bir yapısının yorumu olarak kabul edilen ve düşük gelirli için inşa edildiği yazılan ABD’nin St Louis kentindeki Pruitt-Igoe adlı toplu konut bloklarının “5 Temmuz 1972’de dinamitle yıkıldığı gün; ve 1960 sonlarına doğru Amerika’da zenci lider Martin Luther King’in bir suikastta öldürülmesi tarihi postmodernizm başlangıcı olarak ileri sürülmüştür.” (Turani, s. 182)

Postmodernizmde, izleyicinin içsel deneyimler ile eseri yorumlanması ve değerlendirilmesi önceliklidir. Sanat eserinin duyumlama yolu ile diyaloga girmesi, izleyicilerin farklı duygular arasından farklı tercihler yaparak eseri değerlendirmesini sağlar. Bu durum aynı zamanda sanatın izleyiciler üzerindeki etkisini anlamının bir

yoludur. Postmodern yaklaşıma göre, sanatın temel amacı, eserin izleyici ile etkileşimi en üst düzeyde kurması ve derin duygusal deneyimler yaşatmasıdır. Geleneksel estetik değerlendirme ise izleyicinin en yüksek seviyede haz almasını sağlama üzerine odaklıdır. Bu durumda, geleneksel estetik izleyicinin düşünsel bağlamda yorumlama yapma gerekliliğini estetik ölçütlerin dışında bırakarak yalnızca geçici bir hazzın önünü açar.

Postmodern sözcüğü ile nitelenen yeni sanat anlayışı için geçerli olan estetik ölçüt, gövdenin estetiği olarak adlandırılmaktadır. Postmodern söylem için sanat yapıtı ya da metin, belli bir misyonu olan orijinal bir nesne değildir. Sanatsal nesneler, esas olarak insanların duygularını harekete geçirmelidir; ve bu gerçekleştiği ölçüde nesnenin sanatsal değeri yükselecektir. (Şaylan, 2016, s. 119)

Postmodern bakış açısı ile artık sanatçı bir misyon veya mesaj verme kaygısı ile sınırlanmaz, aynı zamanda izleyicinin de eseri anlama gerekliliği yoktur. Sanat eserlerinin artık herhangi bir görevi, eleştirisi veya mesajı olmayabilir. Bu durum hem sanatçıya hem de izleyiciye bir özgürlük alanı sağlar.

Çağdaş sanat, geçmiş sanat anlayışlarından önemli ölçüde farklı bir yol izlemektedir. Klasik, modern ve postmodern sanat akımlarıyla karşılaştırıldığında, çağdaş sanatın içeriği, bağlam, nitelik ve nicelik bakımından oldukça fazla değişiklikler gösterir. Çağdaş sanat, günlük yaşamın normal işleyişi, kuralları, uzlaşmaları ve bürokratik düzenlemelerinden kopuk ayrı bir yapıda vücut bulmuştur. Bu özgür alan, sessiz gözlem ve düşünsel var oluşun yanı sıra, eğlenceli sürprizler, ahlaki normların keskin bir şekilde ihlali ve tüm sistemlere yönelik saldırılar gibi ilginç bir sentez sunmaktadır.

Whitham ve Pooke, “çağdaş sanatın, daha yeni olan sanatı temsil etmek için kullanılan bir terim olduğunu, modern sanatın genellikle 1880-1960 dönemini kapsadığını” öne sürmektedir.

Uzunca bir zamandır, modern ya da modernist bir sanata karşılık çağdaş bir sanatın doğuşu, en azından pek çok tarihçinin, eleştirmen ve müze küratörünün habitus’unda, 1960 ve 1970’li yıllara tarihlenmektedir. Bu sanatın, daha önceki Avrupa avangartlarının yeni savaş sonrası formlara dönüştüğü saha veya pota olan New York kentinde doğduğu düşünülmektedir. (Ali Artun, 2022, s. 27)

“Biz “çağdaş sanat” terimini yaklaşık 1980 yılından bu yana üretilen eserler için kullanıyoruz. Bunu yapmaktaki amacımız, son döneme ait sanat çalışmalarını, genellikle “modern” olarak tanımlanan daha önceki tezahürlerinden ayırmak. 1980 sonrası dönem için

“Geç modernizm” ve “postmodernizm” gibi başka terimlerde kullanılır, fakat “çağdaş” kelimesi, son dönemi ima ettiği için diğerlerinden daha doğrudur.” (Graham Whitham, 2018, s. 24)

Çağdaş sanatın gelişmesinde etken unsurlar, dünyanın güncel çehresini şekillendiren, 1989 ve sonrası yaşanan küresel olaylar oldu; Doğu ve Batı Almanya’nın birleşmesi, Sovyetler Birliğinin dağılması, küresel ticaret anlaşmalarının yapılması, ticaret bloklarının güçlenmesi ve Çin’in devlet güdümlü kapitalist bir ekonomiye dönüşmesidir. (Stallbrass, 2024, s. 19)

1960’lı yıllar sanatta postmodernizm rüzgarının sertçe estiği ve sanat tartışmalarının gündemde olduğu dönem olmuştur. 1980’li yıllarda ise globalleşen dünyada sanat üretimi, tanımlar ve temsiliyet yöntemlerinin değişimine şahitlik edilir. Sanatta küreselleşme ile dikkat çeken çağdaş sanat 1989 yılında postmodern akımdan kopmaya başlar. Sanatta, giderek küreselleşerek dünyada kompleks hale gelen yapıları ifade etmek için daha bütüncül bir yaklaşım olan "çağdaş sanat" teriminin kullanımı doğru temsil olarak kabul edilmiştir. Çağdaş sanat kavramı kendinden önceki akımların benimsediği kuramsal önermeler yerine daha özgürlükçü ve kapsayıcı bir ortam oluşturmuştur.

Çağdaş sanatın ne ifade ettiğini ve sınırlarını doğru şekilde belirlemek önemlidir. Bu terim günümüzde olan, yaşadığımız çağın sanatsal ifadelerini ve kültürel durumunu temsil eder. Çağdaş sanat mevcut zamandaki sanat ürünlerini içerir ve modern kelimesiyle karıştırılmamalıdır. Modern olan her çağ, kendi modern sanatına sahip olabilir, ancak çağdaş sanatın tanımı sürekli güncelliğini korur.

Çağdaş sanat terimi dinamik ve süreç içerisinde dönüşen bir alanı tanımlamak için kullanılır. "Çağdaş" terimi, günümüze dair belirli bir dönemi veya zaman dilimini işaret eder. Çağdaş sanat ise günümüzün sanatsal ifadelerini ve kültürel konularını yansıtan sanat eserleri için kullanılabilir.

Eroğlu modern ve çağdaş sanat arasındaki ayrımı şu şekilde açıklamıştır; “modern olan çağdaş olmayabilir. Çağdaş olan modern olmayabilir. Sanatta modern olma, bir kalabalıktan öne çıkmak gibi açıklanabilir.” (Eroğlu, 2015, s. 213)

Çağdaş sanat sınırları belli olmayan, herhangi bir kategoride veya akımda ele alabileceğimiz yapıda değildir. Geleneksel sanat formlarından ayrılan ve çağdaş toplumun değerlerini, kaygılarını ve teknolojisini yansıtan eserler ortaya koyar. Deneysel,

yenilikçi ve sıra dışı yaklaşımlara sahip olan çağdaş sanat, çeşitli medya ve teknikleri kullanma eğiliminde geniş bir yelpazede konuları ele alır. Çağdaş sanatta, geleneksel sınırlar aşarak farklı pratik ve disiplinler bir araya gelir. Ortaya çıkan eserler, çeşitli anlayışların ve disiplinlerin birleşiminden doğan karma bir yaklaşımı benimseyebilir. Bu yaklaşım, geçmişte net çerçeveler içerisinde tanımlanan sanatsal türler ve uygulamalar arasındaki ayrımları silerek yeni bir sentez yaratır.

“O anda ve o sahada, Avrupa modernizminin hikayelerinden ve kaygılarından kurtulmuş yeni bir sanat fikri yükselmişti; bu sanat, modernizme karşıtlığı üzerinden “çağdaş sanat” olarak anılacaktı.” (Ali Artun, 2022, s. 27)

Bu keskin dönüşüm, sanatsal disiplinlerde olduğu gibi politika ve siyaset alanlarındaki geniş kapsamlı değişimlere de bir tepki olarak vücut bulmuştur. Çağdaş sanat, izleyicilerin zihinlerini basit tüketim kültürünün yarattığı algıdan uzaklaştırmak için uyarıcı farkındalık işaretleri sergiler. Bu bağlamda, sanatsal üretimleri popüler beğenin basitleştirdiği nesnelerden net bir şekilde koparır. Çağdaş sanat anlayışı belirsizliği ve hatta monotonluğu, bir erdem olarak kabul ederek bu tür özellikleri tamamen normalleştirir. Yüzeysel duygusallığa karşı olan mesafe tüketim kültürünün yarattığı suni heyecanlar ve yapay mutlu sonlu hayallere karşı olumsuz bakışını yansıtır. Çağdaş sanat yaklaşımı provoke etme tavrının destekleyicisidir.

20. yüzyılın ortalarına kadar olan süreçte heykel sanatında önemli dönüşümler yaşanmıştır. Birinci Dünya Savaşı'nın ardından, sanatçılar eski gelenekleri terk ederek yepyeni tekniklere ve estetik anlayışlara yöneldiler. Artık sadece geleneksel yontu, modelaj gibi tekniklere bağlı kalmayan sanatçılar, heykellerinde deneysel ve cesur yaklaşımlar ile üretimler yapmıştır.

Çağdaş sanat yaklaşımı sanat disiplinlerinin sınırlarını yok ederek yeni ve tümü kapsayacak ortam sağlamıştır. Klasik anlayışla ayrılmış olan disiplinlerin arasındaki sınırların belirsizleşmesi, sanatçıların farklı pratiklerden beslenmelerini ve farklı teknikleri bir araya getirmesini sağlamıştır. Çağdaş sanatta heykel yalnızca bir nesne olarak değil, aynı zamanda izleyicilerle etkileşime giren, mekânın bir parçası haline gelen yapıtlara dönüşmüştür.

Hareketli heykellerin ortaya çıkması da bu dönemin dikkat çeken önemli özelliklerinden birisi olmuştur. Sanatçılar, çalışmalarına hareket kazandıran mekanik

sistemler geliştirerek, izleyici ile fiziksel yolla etkileşime geçen heykellerin kendi biçimlerini oluşturmalarına olanak tanımıştır.

Malzeme bakımından sınırsız çeşitlilik kazanan çağdaş sanat, artık sadece taş, ahşap ve mermer değil, kablo, pleksiglas, cam, kompozit kimyasallar, metal, organik yapıya sahip nesneler gibi çeşitli malzemeleri sanata dahil eder. Bu durum sanatçılara daha özgür bir ifade alanının önünü açmış ve yeni teknikler ile geleneksel ve modern heykelticilik anlayışını sorgulayan bir değişimin fitilini ateşlemiştir. Çağdaş sanatçılar, daha önce denenmemiş yöntemlerle eserlerini şekillendirmekte, heykel sanatında çağdaş ve kapsayıcı bir dönüşümü ortaya koymaktadır. Çağdaş sanat tek bir bakış açısına saplanmak yerine, çeşitli perspektifleri bir araya getirerek zenginleşir ve çoklu bir yaklaşım ile varlığını sürdürür.

3.2. Çağdaş Sanatta Beden ve İdeal Kavramı

Çağdaş sanat, bedene dair tutumuyla modernist yaklaşım ve geleneksel düşünceden oldukça derin farklılıklar gösterir. Geleneksel düşünce, bedeni genellikle dini veya kültürel normlara uygun olacak biçimde tanımlamıştır ve ideal formlarda yorumlar. Örneğin; toplum yaşamında, sanatta, inançlarda ve kültürlerde belirli kıyafet kodları veya bedenin belirli şekillerde kullanımıyla ilgili kurallar gözlenmektedir. Ancak, modernizm, hümanist ve insanı ön plana koyan yaklaşım tarzı ile bu geleneksel normları sorgulayarak bireyin kendi özgürlüğünün altını çizmiştir. Modernizm, bedeni salt fiziksel bir varlık olarak değil, aynı zamanda bir ifade aracı olarak kabul eder. Bu bağlamda, birey kendi kimliğini ifade etmek için bedenini şekillendirme ve kullanma özgürlüğüne sahiptir. Çağdaş sanatın yarattığı özgürlük alanı ile insan bedeni heykellerindeki yorumlar oldukça çeşitlenmiştir. Sanatçılar artık sadece idealize edilmiş güzellik standartlarına odaklanmak yerine, insan bedenini farklı perspektiflerden ele alarak klasik anlayışın tamamen dışına çıkmıştır. Deformasyon, parçalanma, yapı-söküm ve çürüme gibi kavramlar, insan bedeninin kusursuzluğu yerine bedeni tüm olasılıkları ile ele alır hale gelmiştir.

Çağdaş heykel sanatında insan figürünün evrimi, estetiğin sadece güzellik ve uyumla sınırlı olmadığını ve sanatın yalnızca zevk üzerine inşa edilmediğini gösterir. Güncel sanat tarihsel perspektifte, büyük başyapıtların ideal beden temsillerini sorgular ve güzellikten farklı olarak, sanat nasıl tanımlanabilir sorularına cevap arar.

Çağdaş sanat anlatılarında bedeni direkt bir ifade biçimi ve dışa vurum aracı olarak kullanır. Beden yollu anlatılan konularda her bir eser kendi özgün biçim dilini meydana getirir. Beden, direkt bir anlatım aracı olarak işlev görebilir ve sanatçının niyetini açık bir şekilde izleyiciye iletebilir. Heykelin biçimsel özellikleri, malzeme seçimi, dokusu, hacmi vb. diğer estetik unsurlarla birleştiğinde, etkili bir beden anlatımı ortaya çıkar. Beden üzerinden kurulan anlatılar, salt bir sanatsal ifade biçimi olarak değil, aynı zamanda toplumsal bir iletişim aracı olarak da ele alınabilir. Çağdaş dönemde sanatçılar bedeni yeniden kurgularken, toplumsal gerçekliklerin yansımaları figürlerin dönüşümünde gözlemlenir. Çağdaş sanatta beden kültürel ve tarihsel bağlamları dikkate alarak tekrar kurgulanabilir. Çağdaş sanatın çok yönlülüğü ve zengin kültürel belleği, geçmiş ile ilişkilendirilen kavramları dönüştürerek yeniden şekillendirebilir. Bu sayede sanat sürekli bir ilerleme ve keşif sürecinde deneyliliğini kaybetmeden farklı disiplinler arasında köprüler kurabilir, farklı kültürel mirasları bir araya getirebilir ve yeni anlamlar yaratabilir. Bu bağlamda sanat ve görsel kültürdeki dönüşüm beden temsiliyetleri üzerine yapılan tartışmaların derinleşmesinin zeminini hazırlamıştır. Örneğin; 1970'lerde giderek yaygınlaşan fotogerçekçi yaklaşımlar, gerçekliği kopyalamak yerine onu yeniden yorumlamayı amaçlar. Sanatın, gerçeklikle ilişkisini ve onu temsil etme biçimlerini sorgulayan bu tür yaklaşımlar, sanatın ve kültürün evriminde önemli bir rol oynar.

“Bedenin doğasına ilişkin yapılan her yorum, söylem, kullanılan dil ve o dile kaynaklık eden kültürün sembolizmidir. Bu sebeptendir ki, insan bedeni salt bir organizma değil, tarihsel ve kültürel olarak belirlenen bir varlığa da tekabül etmektedir. Birçok kültürde bedeni boyamak, kesmek, delmek ya da biçim bozukluklarını yaratmak gibi işlemler ayinsel törenlerle gerçekleştirilir. Bedene yönelik gerçekleştirilen bu işlemler çeşitli sembolik anlamlara gelmektedir. Böylece tarihsel ve kültürel ortam insan bedenini –olan ve olması gereken- ve bedeninin kullanımına ilişkin normları belirlemektedir.” (Bilgin, 2016, s. 220)

Tarih boyunca her dönemde çeşitli beden tipleri ideal olarak benimsenmiş ve toplumda yaygınlaşmıştır. Bu ideal imgeler, bireyler arasındaki etkileşimler ile beden üzerinde şekillenmiştir. Geçmişten beri süregelen bu durumun günümüzde de geçerliliğini devam ettirdiğini gözlemleyebiliriz. Günümüzde yaratılan kültür endüstrisi topluma ideal bir insan bedeninin aslında nasıl fiziksel özelliklere ve görünüme sahip olması gerektiğine dair yönlendirmeler sunmaktadır. Sosyal mecralarda sık sık karşılaşılan imajlar ve reklamlar, ideal mükemmeliyetin gerekli olduğunun altını çizer. Birey üzerinde bu ideallere sahip olma arzusu giderek daha önemli hale geldikçe, bedensel mükemmeliyete ulaşma veya ulaşamama kaygısı ortaya çıkar. Medyanın çekici

ve güzel ikonik karakterleri idealize edilerek oluşturduğu imajlar, herkesin ulaşılması gereken standart görünümmler olarak topluma gösterilir.

“Bin yıllık bir püritanizm çağından sonra fiziksel ve cinsel özgürleşme biçimi altında bedenın “yeniden keşfi” ve reklamda, modada, kitle kültüründeki (özellikle dişil bedenın, ki bunun neden böyle olduğunu açıklamak gerekecek) mutlak varlığı – bedenın etrafını kuşatan sağık, perhiz, tedavi kültü, gençlik, zarıflık, erillik/dişillik saplantısı, bedenle ilgili bakımlar, rejimler, fedakarca uygulamalar, bedeni kuşatan arzu şöleni – bunların hepsi bedenın günümüzde kurtuluş nesnesine dönüştüğüünün tanıdığıdır. Beden bu ahlaki ve ideolojik işlevde tam anlamıyla ruhun yerini almıştır” (Baudrillard, Tüketim Toplumu, 2023, s. 163)

Beden esasında, toplumsal koşulların ve dolayısıyla çoğunlukların bireyi uygun kategorilere yerleştirme çabalarına karşı direncin birer göstergesidir. Vücut formlarını ve boyutlarını belirleyen birçok özellik genetik kökenden gelmektedir. Ancak bedene dair tercihlerimiz ve bilinçli eylemlerimiz elbette kültürel etkilerle birlikte toplumsal beklentilere uyum sağılamak için bedenlerin yeniden şekillendirmesine neden olabilir. Toplum, arzu edilen ve bu sebeple idealleştirilen bir bedensel yapı için çeşitli kriterler belirler. Bu kriterler, bireylerin uyması gereken kuralları belirler. Bireyin idealleşen beden algısı standartlarına ulaşamaması utanç ve çekingenlik gibi duygulara yol açabilir. Ayrıca toplumda bu ölçütleri gerçekteştirmeyenlere karşı ayrımcılık ve ötekileştirme gibi tavırlar söz konusu olabilir. “Beden ve “dışarıdaki” dünyanın geri kalanı arasında yatan “arayüz” savunulması zorunlu kırılgan bir cepheadır. Kaygı ve mükemmelliğe konu olup, güvenlik ve emniyet için verilen bitmek bilmez savaşlarda nesneleşir.” (Zygmunt Bauman, 2021, s. 161)

Kültür endüstrisi farklılıkların bastırılmasını sağılayacak normları dayatmakta, ideal beden olarak günümüzde zinde, sporcu kişilerin benzer görünümmleri ve vücut tipleri öne sürölmektedir. “Sağık, formda olma ve bedenle ilgili fikirlerimiz, biyolojik kategorilerden kolay kolay ayrılamayan ama olduğumuz şeyi, yaptıklarımızı ve elimizdeki dönüşme potansiyeliyle etkileşime girip onları meydana getiren kültürlerin içinde üretilen anlamlarla doludur.” (Zygmunt Bauman, 2021, s. 176)

Beden konusu tıpkı tarihte olduğı gibi günümüz sanatçılarının ilgi odağı olmakla birlikte, aynı zamanda izleyicileri de bedenın sınırlarını ve dönüşümünü sorgulama eğilimi içerisine sokmuştur. Bedenin parçalarına ayrılması veya deforme edilmesi, izleyicilerin bedenın ne olduğı, nasıl algılandığı ve nasıl tanımlandığı gibi temel soruları sorgulamalarına yol açar. Bu yaklaşım ile bedenın derin ve karmaşık konuları olan kimlik,

algı ve varoluşun bir ifadesi olarak hizmet eder. Bu durum sanatın temel işlevlerinden biri olan düşündürme ve sorgulama sürecini başlatır. Sadece bireysel duyguları veya estetik kaygıları ifade etmek yerine, aynı zamanda izleyicilere toplumsal meseleleri, ideolojik düşünceleri ve sosyal dinamikleri de işaret edebilir. Beden yollu anlatılar toplumu etkileyen konuları ele alırken, izleyicilere düşündürücü olasılıklar ve duygusal deneyimler yaşatabilen ve hatta toplumsal değişimi teşvik edebilen bir güce sahiptir.

Çağdaş heykel sanatında içsellik ve dışsallık kavramları, farklı görüşlerden ve sanatçıların kişisel deneyimlerinden beslenerek şekillenir. İçsellik, sanat eserinin içinde taşıdığı duygusal, düşünsel veya ruhsal derinlikleri ifade ederken, dışsallık ise eserin dış görünüşü ve fiziksel özellikleri anlamına gelir. Bir heykelin figür ve ekspresyonunda ise form ve deforme kavramları ön plana çıkar. Form, bir heykeldeki biçimsel kurgu, simetri, denge, boşluk ve estetik gibi unsurları ifade ederken, deforme, bu düzenin bilinçli olarak bozulması veya değiştirilmesidir. Günümüz heykel sanatında sanatçılar bu iki kavramı sentezleyerek kullanır, figürlerini ve ifadelerini biçimlendirirler. Bu bağlamda form ve deforme arasındaki çatışmadan yararlanarak eserlerine derinlik ve çarpıcılık katarlar.

İdealden uzaklaşarak daha gerçekçi ve muhtemelen nihilist bir insan temsiline geçiş, estetiğin daha karamsar bir tanımıyla örtüşmektedir. Baudelaire'a göre "Hafifçe bozulmamış olan, duyusal çekicilikten yoksundur; bundan dolayı düzensizlik; yani beklenmedik ve şaşırtıcı olan güzelliğin temel bir özelliğidir." (Vella, 2022)

Çağdaş sanatta güzellik kavramı artık şiddetli, ani ve çılgın olarak yeniden tanımlanmıştır. Bu bağlamda güzellik, gördüğümüzde bize zevk veren şeydir düşüncesinden oldukça uzaktır. Geleneksel güzellik kanunları, uyum ve mükemmellikten uzak bir yaklaşımda olan Breton; sanat yapıtına dair "Güzellik, sarsıcı olacak ya da hiç olmayacak" (Breton, 2002, s. 5) söyleminde bulunmuştur.

Sanatın ideal güzellikten öteye geçen düşünsel bir işleve sahip olması, varoluşun özüne dair daha derin bir anlayış sağlamaktadır. Bu düşünce biçimi, mevcut beden algılarımızı sorgulayarak, gerçeği daha doğru bir şekilde anlamamıza ve yaşamla daha iyi başa çıkmamıza yardımcı olabilir. Bu bağlamda sanat, bedende kusur olarak görülen imgelerin ifade edilmesi gibi, bireyin karşılaştığında bazı rahatsız edici ve hoş olmayan duyumlamalara maruz kalacağı gerçeklikleri içerebilir.

Modern ve çağdaş dönemler sanatta estetiğin kaçınılmaz temel unsur olmadığı gerçeğini gösterir. Çağdaş yaklaşımın yaşama dair karamsar ve pesimist yorumları, idealizmi reddeder, insanlığın varoluşuna daha gerçekçi ve anlamlı bir bakış açısı sunar.

Rosenthal'a göre görsel sanatçılar, özgün bir yeteneğe sahiptirler ve bu nedenle, hoşlarına gitse de gitmesede, gerçeklik adını verdiğimiz bu kaçınılmaz olguya dikkat çekme sorumluluğuna sahiptirler. Gerçeklik, hayal gücü ve kişisel takıntı ile birleştiğinde, sanat olarak tanımlanabilecek bir şey ortaya çıkar (http-19) Sanat tarihinde uzun süre boyunca, insanlığın gerçekçi ve idealize edilmemiş yanlarını ifade etmek, tabu olarak görülen bir kavram olmuştur. Bu perspektifle, çağdaş sanatçının rolü ve sorumluluğu, yeni alanları ve tabuları keşfetmek olur.

Tabuların ihlali ile geleneksel güzellik standartları altüst olmuş, gerçeklik kavramı çok daha derin ve anlayışlı bir bakış açısıyla ele alınmıştır. Moore'un belirttiği gibi; “Güzellik, sonraki Yunan veya Rönesans anlamında, heykelin amacı değildir... Bir eser, doğal görünüşleri yeniden üretmeyi amaçlamadığı için, bu nedenle, hayattan kaçış değil, gerçekliğe nüfuz olabilir.” (Read, s. 31)”

Sanat aracılığı ile yaşamda var olan gerçekliklere dair yöneltilen sorular, aslında yaşamın anlamıyla ilgili derin sorgulamaları körükleyen bir eleştirel analizi ima eder. Bu durum günlük yaşamın mücadeleleri, çöküş, parçalanma, ölüm, yabancılaşma, izolasyon, boşluk ve sessizlikle ilişkili çeşitli temaların belirgin bir biçimde ortaya çıkmasına yol açar. Bu temalar etrafında bir iletişim ağı kuran insan böylece anti-estetik bir odak noktasında çevresini tanımlayabilir. Bu bağlamda sanat yapıtında yakalanan güzellik, ideal görüntüyü ve maddi dünyayı aşarak kavramsal bir bağlamda kendi gerçekliğini yaratabilir.

Bu önemli değişimlere rağmen, insan hala klasik güzellik normlarıyla büyük ölçüde etkileşim halindedir ve yaşamda birçok şeyi bu ölçütlere göre değerlendirme eğilimi gösterir. Aslında, heykel sanatında insan figürünün evrimsel dönüşümüne rağmen, post-modern çağda bile, insan figürü ve insan durumunun idealize edilmiş ve romantikleştirilmiş temsilleri baskın gelebilmektedir. İnsan bedeninin nesneleştirilmesi, ticarileştirilmesi ve metalaştırılması ise, ana akım medyada oldukça belirgindir.

Heykel sanatı, insan bedeninin ve varoluşun sarsıcı ve çarpık temsillerini içeren eserler aracılığıyla, geleneksel estetik algıları zorlayarak, insanın durumu hakkında derin

bir içgörü sunabilir. Bu bakış açısına göre, günlük yaşamımızda karşılaştığımız kırılmalıın hatırlatıcısı olarak beden, çağdaş sanatta önemli bir yere sahiptir.

Sanatta ideal dışı anti-estetikğin benimsenmesi, insanın kusurları ve eksiklikleriyle yüzleşmesinin yolunu sağlamaktadır. heykelde ve diğer sanat pratiklerinde insan bedeninin ve hallerinin idealize edilmesi, yaşamın var olan gerçekliğinden uzaktır. Bu bağlamda anti-estetik ile hayatta var olan kaygı, korku ve yüzleşmekten kaçılan gerçekliklerin daha huzurlu bir şekilde kabul edilmesi olanak kazanır. Sonuçta Francis Bacon' ın belirttiği gibi; "bizim hepsi etiz... Doğarız ve ölürüz, işte bu kadar" (http-25).

3.3. 1980 Sonrası Heykel Sanatında Beden Kullanımında Çeşitlilik

3.3.1. Hiper-Gerçek Beden

Beden, varlık bilimi ve fenomenoloji bağlamında incelendiğinde, gerçeklikle etkileşim halinde olan bir varlık olarak görülür. Beden, duyular aracılığıyla dünyayı algılar ve tecrübe eder. Bu bağlamda beden madde ile etkileşim içinde olan bir "figür" olarak kabul edilebilir. Dolayısıyla figürün sanatın farklı disiplinlerinde, dönemlerinde ve akımlarında ele alındığı karşımıza çıkmaktadır.

1960'lı yıllardan sonra doğru Amerika'da ortaya çıkan hiperrealizm kısa zamanda etkisini Avrupa'da göstermeye başlamıştır. Büyük ölçüde Pop Art'tan etkilenmiş olan tarz, fotoğraf kadar gerçekçi çalışmaların adını oluşturan fotorealizme dayanır. Aşırı gerçekçilik üstüne inşa edilen tarz, resim ve heykel sanatını önemli ölçüde etkilemiştir. Temel üslubunu, çağdaş gündelik yaşamdan alan tarzda Pop Art'ın sahip olduğu pırıltı ve netlik yer almaz. Akıma isim koymak istendiğinde, "radical realism", "sharp-focus realism", "photo realism" gibi nitelendirmelerden birinde karar kılınamamasının nedeni de aslında işte bu durumdur (Eroğlu, 2015, s. 229)

Heykel sanatında hiper gerçekçi yaklaşım klasik realizmle ayrılarak gerçekliği yansıtmaya biçiminde oyunlarla ve yanıltıcı unsurlarla farklı bir yola sapar. Klasik mimesise göre, eserde var olan özelliklerin gerçek dünyadaki eşdeğer kopyalarının form, doku ve temas yönlerinden yeniden üretilmesiyle tanımlanır. Ancak, idealize etme süreci, modelin kendisi ve temsili arasında belirgin bir ayrım oluşturur. Klasik idealize edilen temsil modelin kusurlarının düzeltilmesi ile sınırlı kalmaz. İdealize edilenin doğadaki sabit değeri, doğanın içerisindeki gizli özü ortaya çıkarma niyetini taşır. Hipergerçekçi

heykeller, modelin hakikatle olan bağııı idealize etme veya anımsatıcı yansıtmayla ilgilenmez.

Foster, hipergerçekçi imgenin gerçeğe karşı bir hile olduğunu öne sürer. Gerçeğin yalnızca yansıtıldığını değil yüzeyin ardına gizlendiğini, dış görünüşün içinde mumyalandığını savunur. Yüzeysel temsil, gerçekliğin daha doğru bir biçimde yansıtılmasına katkıda bulunur. Bu sayede dışsal temsil, gerçekliğin daha etkin bir şekilde yansıtılmasını sağlar. Hipergerçekçiliğin bu nitelikleri, gerçekliğin alışılmış özelliklerinden soyutlanırken, klasik temsile özgü dokunma, idealize etme ve hatırlatma gibi özellikleri de göz ardı eder. (Foster, 2017, s. 181)

Hiper-realist bedenlerde yaklaşım, günümüz tüketim kültürünün ve insan ilişkilerinin karmaşıklığını ele alır. Hiper-realist heykeller sıradan insanları ve onların günlük yaşamlarını öne çıkararak, tüketim toplumunun etkisi altındaki bireylerin temsiliyetini veya eleştirisini yapabilir. Bu heykeller, insanların nesnelere olan bağımlılığını ve tüketim alışkanlıklarını aşırı gerçekçi bir şekilde gözler önüne serme eğilimdedir. Heykel sanatında alışlagelmiş sanatçının kimliğini belli eden üslup ve teknik özellikleri yansıtmayan bu tarz, insanı birey yapan özellikleri yitirilerek kişisizleşmesini ve bir tüketim nesnesine dönüşmesinin altını çizmektedir. Bu eserler, izleyiciyi kendi gerçekliğiyle baş başa bırakarak, modern yaşamda bireyin yalnızlığını, yabancılaşmasını ve eşyalaşmasını sorgulamaya teşvik eder.

Hiperrealist heykeller, insan veya nesnelerin aşırı detaylı şekilde taklit edilmesi olarak kabul edilir. Bu tarzda, sanatçılar, figürü yaparken malzemeyi şekillendirerek ya da bilinçli biçimde pozlanmış modellerden kalıp alarak pratiği gerçekleştirebilir. Farklı ara katmanlar yaratan bu yöntem ile sanatçılar çok daha gerçekçi sonuçlar elde ederek dönemin kültürel imgelerini yapıtların bünyesinde barındırmıştır. Bu bağlamda sanat eserinin gerçeklikle kurduğu üst düzey ilişki sorgulanır. Hiper-realist heykeller, salt taklit olmanın ötesine geçerek izleyiciye görsel bir yolculuk ve düşünsel zenginlik sunabilir. Hiper-realist heykeller yaşamda gerçeklik ile kurmaca arasında bir yerde var olur.

Hiper gerçeklik bağlamında çağdaş dönemin önemli düşünürü Jean Baudrillard'ın "simülasyon ve simülakr" teorisine kısaca değinmek ve özet niteliğinde birkaç tanım yapmak gerekebilir. Simülakr terimi gerçeğin taklidi veya kopyası olarak tanımlanmaktadır. Postmodernizm ve çağdaş felsefe bağlamında yaygın bir terim olan simülakr kavramı, gerçek bir şeyin aslı yerine, organik bir bağı olmayan başka bir kopyası

veya taklididir. Simülakr, cansız maddelerin kendiliğinden, birden ya da süreç içerisinde doğada var olan bir canlıya benzer biçim alması durumu ve bu tür oluşumları tanımlamak için kullanılan isimdir. Bu bağlamda, simülakr, gerçeğin kendisi yerine gerçeğin nasıl algılandığını ve temsil edildiğinin altını çizer.

Baudrillard'a göre, günümüz toplumunda, medya, teknoloji ve kültürel üretim araçları aracılığıyla yaratılan simülakrlar, gerçeğin yerini alır ve bu durum gerçeklik ile taklit arasındaki sınırların belirsizleşmesine ve insanların gerçeği algılamakta zorlanmasına neden olabilir.

Fransız düşünür Baudrillard “hipergerçeklik” kavramını, “Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığı ile türetilmesi hipergerçeklik ya da simülasyon” olarak tanımlamıştır. (Baudrillard, s. 14)

Hiper realist heykeller geleneksel kalıpları sorgulayan bir yaklaşımla, gerçekliğin sınırlarını aşan çalışmalar ortaya koymaktadır. Ancak bu deneyim, ironik bir şekilde, gerçeklikten kaçınma arzusunun ürünü olarak kendini gösterebilmektedir. Bu bağlam Baudrillard’ın “Gerçeklikten kurtulunca, gerçeklikten daha gerçek olabilirsiniz” (Baudrillard, s. 23) sözünü akıllara getirebilir.

Heykel sanatı, bir imgenin somut varlığını yansıtırken tamamen içsel olanın sonucunu ortaya koyar. Fakat hiper gerçekçi heykellerde bu durum başka bir boyuta evrilir. Simülakr olan hiper gerçekçi beden anti-fenomenolojik bir yeniden üretim estetiğiyle izleyiciyi baş başa bırakır.

Özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde pop sanatçıları toplumun tüketim kültürüne ve medya tarafından sunulan popüler imgelere odaklanarak dönemin bedenini çalışmalarında konu edinmiştir. Hiper gerçek heykeller, bulundukları mekan içerisinde varlıkları ile müdahale edebilen ve yanılsamanın yüksek düzeyde gerçekleştiği algısal duyumlamalara sebep olabilir. Hiper gerçekçi heykellerde gerçekliğin veya insanın dönüşmüş halinin izleyicinin karşısına aniden çıkması birçok yönden ürkütücü bir deneyimin tecrübe edilmesini sağlayabilir.

3.3.1.1. George Segal

Hiperrealizmin öncü isimlerinden George Segal, 1950’li yıllarda yaptığı ilk dönem çalışmaları ile Pop Sanat’ın bir parçası olurken, 1962 tarihli ileri dönem çalışmalarında

akımdan koparak “yeni gerçeklik” bağlamında ele alınmıştır. Segal, çıplak veya kıyafetli modellerin bedenlerinden kalıplar alarak oluşturduğu çalışmalarında gerçek yaşamdaki hareketleri ve durumları yeniden canlandırmıştır. Heykellerinde uygulanan kalıp tekniği ile direkt olarak modelin bedeninden alındığı için figürlerin doğallığı ve ham sunumu göze çarpar. Eserlerinde genellikle beyaz alçı renginde monokrom bir etki yaratmaktadır. Segal’ın heykelleri halkın arasına katılmış, sanat ve yaşam arası sınırları eritmiştir. “Bir zamanlar Rodin, modelden kalıp almakla suçlanmayı hakaret kabul etmiştir fakat zaman değişmiş, aynı yöntem Segal’ın ünlenmesini sağlamıştır.” (Huntürk, 2011, s. 300)

Heykeller, hayatın her anında karşılaşılabileceğimiz anlara dair işlevi olan tanıdık bir atmosfer taşır ve bir öyküleri vardır. Bu heykeller, o geçmiş bir anda dondurur gibi bir etki yaratır.

“Segal’ın yapıtları, belli tarihsel dönemleri gösteren odalar gibi, aslında sonsuzluğu taklit ederken tamamen zamana bağlı kalır. Bu düzenlemelerle ilişkimizi belirleyen, yaşamın renginden tümüyle arındırılmış olan ve bu düzenlemelerin içinde yaşayan figürlerdir. Onlar -imal edilmiş biçimleriyle bile – yaşayanların bir simülakrası gibidirler ve ölümlerin sinir bozucu kayıtsızlığıyla bizi görmezden gelirler. İnsan ilişkilerini göstermekten ziyade işaret eden duruşlarıyla birbirlerine bile kayıtsız görünürler.” (O’Doherty, 2019, s. 71)



Görsel 3.1 George Segal, Sokak Geçışı, 1992, New York City

Kaynak: <https://msmcsculpture2018.blogspot.com/2018/10/street-crossing-by-george-segal.html> (Erişim Tarihi: 01.05.2024)

Segal’ın çalışmalarda kullanılan malzeme seçimi heykellerin farklı bağlamda algılanmasına sebep olur. Segal’ın hayattan alınan yüzeysel ticari nesneleriyle

kurgulanmış heykelleri, tüketim kültüründen ve pop akımlardan belirgin bir ironiyle ayrılır. Bu eserler, sessiz ve hayaletimsi bir acıyla öne çıkar. Kullanılan alçı kalıp tekniği sayesinde, heykellerin sahip oldukları pürüzlü doku minimum yüzey detayı ile anonimlik ve izolasyon hissini izleyiciye aktarır. Alçı kalıp ile yapılan heykellerde modelin dış gerçekliği kopyalanırken, malzeme kendi dokusunu da beraberinde getirir. Bu sayede Segal'ın heykelleri, temsil edilen ile gerçeklik arasındaki sınırın altını çizer.

Kitlelerin içinden çıkarılan, soluk ve renksiz alçı kaplı bedenler, çağdaş insanın var olduğu dünya içerisinde toplumsal konumunu, yaşadığı sıkıntıları ve donukluğunu konu edinir. Kamusal alanlarda hareketsiz ve monoton bir şekilde izleyicinin karşısına çıkan bu bedenler, şehirli insana yaşadıkları hayatın koşuşturmacası içinde aynılığa dair ayna tutar. Heykeller de yaşanan gerçeklik sorgulaması, günlük yaşamın somut bir kesitini yansıtır. Toplumun kurduğu diyalog ve dinamikleri gözlemleyen sanatçı, heykellerinde gündelik hayatta var olan kent bireyini ele alır. Sanatçının bedenleri, klasik heykelin en yaygın kurallarından olan kaideden kurtulmuş bir biçimde aynı yaşam alanı içerisinde izleyiciyle birlikte var olur.



Görsel 3.2 George Segal, *Yürü, Yürüme, Alçı, Çimento, Metal, Ahşap ve Elektrik ışığı*, 1976
Kaynak: <https://whitney.org/collection/works/1796> (Erişim Tarihi: 05.05.2024)

3.3.1.2. Duane Hanson

Duane Hanson, 20. yüzyılın tanınmış hiperrealist heykeltıraşlarından biri olarak bilinmektedir. Heykelleri, gerçek yaşamdan insanların enstantanelerini son derece detaylı ve gerçekçi bedenler olarak yeniden yaratır. Aşırı gerçekçi insan figürleri ve Amerikan toplumunun çoğunlukla orta ve alt kesiminden ele aldığı yaşam kesitleri ile dikkat çekmektedir.

Sanatçı, birçok farklı yaş, cinsiyet ve vücut tipine sahip canlı modellerden aldığı kalıplara yapılan dökümler ile heykellerini üretir. Silikon kalıp, bronz, polyester, reçine, gerçek saçlar, gündelik eşyalar, objeler vb. çağdaş malzemeler kullanarak ürettiği heykelleri ile göz alıcı bir gerçeklik duygusu yaratarak izleyiciyi algısal yanılgılara sürükleyebilir. Heykelleri, sıradan insanları ve onların günlük yaşamından kesitleri, kusursuz bir gerçeklikle yansıtır. Karşılaşılan bu aşırı gerçeklik algısı izleyicide güçlü bir etki yaratırken, rahatlıkla çalışmaların gerçek bir insan olduğu yanılgısına düşülebilir.



Görsel 3.3 Duane Hanson, *Kraliçe II*, 1988

Kaynak: https://www.saatchigallery.com/artist/duane_hanson (Erişim Tarihi: 05.05.2024)

Hanson, garsonlar, inşaat işçileri, boyacılar, pazarlık yapan müşteriler gibi, genellikle toplumun dikkat çekmeyen veya göz ardı edilen kişilerini heykellerinde konu edinmiştir. Sanatçı, Amerikan tüketim kültürünün basitliği ve ucuzluğunu olabilecek en

gerçekçi şekilde ağır bir görsel dil kullanarak ele alır. Bu bağlamda diğer pop sanatçılarının inceliğine veya ironisine sahip olmadığı söylenebilir.

Hanson heykelleri hakkında “Benim sanatım insanları kandırmakla ilgili değil” der ve ekler, “Benim peşinde olduğum tavırlar - yorgunluk, biraz hayal kırıklığı, reddedilme. Bana göre tüm bunların içinde bir tür güzellik var.” (http-6)

Hanson, sanatının merkezine toplumun göz ardı ettiği sıradan insanları yerleştirmiştir. Onların varlığını ve topluma olan katkılarını vurgulamak amacı içerisindedir. Giysileri ve aksesuarlarıyla, izleyicilere bu insanların günlük yaşamlarındaki rollerini hatırlatmak için bir köprü kurar. Hanson'ın hiper gerçek heykelleri, çevremizdeki dünyada her erkeğin ve her kadının temsiliyetini üstlenen bir misyona sahiptir. Sanatçı bedenleri idealize etmemiş ya da romantikleştirmemiştir; onları gerçek hayatta var olabilecekleri gibi, sade ve basit bir biçimde, herhangi bir anlatısı olmayan durumlarda yansıtmıştır. Heykellerde, hayatın her kesiminden tanıdık tiplere rastlamak mümkündür ve özellikle yaşamlarını idame ettirmek için elleriyle çalışan insanları betimler. Sanatçı Amerikalı insanların yaşam mücadelelerini ve günlük hayattaki basit ama değerli anlarını ölümsüzleştirirken, aynı zamanda bu insanlara duyduğu derin empatiyi hissettirmektedir.



Görsel 3.4 Duane Hanson, *Gezgin*, 1988

Kaynak: https://www.saatchigallery.com/artist/duane_hanson (Erişim Tarihi: 06.05.2024)

Heykellerde beden dili, yüz ifadeleri, giyim tarzları ve aksesuarlar gibi detaylar titizlikle incelenerek yerleştirilmiştir. Bu sayede her bir parçanın insana dair söyleme sahip olduğunu iddia etmek mümkündür. Sanatçının erken dönem heykellerinde toplumun genellikle görmezden geldiği veya kaçındığı konulara dair cesur yaklaşımları görmek mümkündür. Fakirlik, savaş ve ırklar arası farklılıklar gibi temalar, bazı eserlerde açıkça ele alınmış ve eleştirilmiştir.

Sanatçının çalışmaları, insan hayatının tüm karmaşıklıklarını, kusurlarını, endişelerini, sıradanlığını ve kaygılarını yansıtarak bunlara değer verme arzusu taşımaktadır. Hanson'ın bedenleri, standartların dışına çıkarak yaşama dokunmayı başarır.

3.3.1.3.Evan Penny

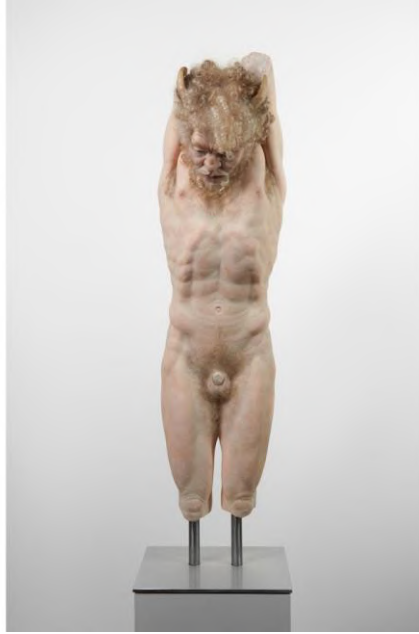
Evan Penny, etkileyici çeşitlilikte ürettiği insan bedenleri ve portreleri ile hiperrealist yaklaşımda uluslararası bir üne sahiptir. Sanatçının yaptığı aşırı gerçekçi figüratif heykeller çağdaş sanatta insan bedeninin dönüşümü bağlamında önemli yere sahiptir. İnsan bedenini hem çekici hem de rahatsız edici şekillerde ele alan sanatçı, gözlemlerini ünik tarzıyla bir araya getirmesinin sonucu, bedenlerimizin neye benzediğini ve neye dönüşebileceğini ele alan şaşırtıcı bir dizi imge yaratır.

Sanatçının çalışmalarında bedenler ve beden parçaları son derece spesifikken, aynı zamanda garip bir jenerikliğe de sahiptir. Sanat yaşamı boyunca ürettiği oto portrelerde yaptığı gibi, yaşayan özneleri ele aldığı anda, işlevi belirsiz gerçekçi figürler ortaya koymuştur. Sanatçının heykellerinde tavizsiz bir şekilde kaçındığı şey anlatıdır ve heykellerin bir hayatı yaşayan özneler olarak değil, nesneler olarak var olmalarını istemektedir.

Sanatçı modelden direkt kalıp almak yerine heykellerini modelaj sürecinden geçirerek yapar. Penny'nin ayakta duran çıplak figürleri ve portreleri, izleyiciyi kırıksıkları, kusurları ve yaraları incelemeye davet eder. Belli bir anlatı içerisinde olmadan ifadesiz ve hareketsiz duran heykeller, izleyicinin duyularına aynı anda hem “gerçek” hem de “gerçek olmayan” mesajını veren sinyaller gönderir. Normal boyutlarının çok üstünde bir insan kafası ya da olması gerekenden çok daha küçük boyutlu bir beden önermesini bu kadar çekici kılan da bu algısal ironidir.

Sanatçının portre çalışmalarında alçak rölyef tekniği ile ürettiği hiperrealist temsiller, izleyicide iki boyutluluk algısı yaratır. Penny bu durumu “zorlanmış perspektif” olarak adlandırmıştır. Bu durum portre karşındaki izleyici konumunu kaydırduğında, yüzün hızla sıkışması ve uzaklaşıyormuş gibi görünmesine neden olur. (http-18)

Günümüz dijital çağda imgeler giderek daha fazla değişip gerçeklikten uzaklaşırken, gerçek ile kopya olan arasında kurgulanan bu realite oyunu Penny’nin heykellerinin konusu haline gelmiştir.



Görsel 3.5 Evan Penny, *Marsyas'ın Gövdesi*, 102 x 28 x 30 cm, Silikon, Saç, Reçine, 2021
Kaynak: <https://trepanierbaer.com/artist/evan-penny/#gallery-3> (Erişim Tarihi: 08.05.2024)



Görsel 3.6 Evan Penny, *Aerial*, 269 x 152 x 33 cm, Silikon, Pigment, Saç, Alüminyum, 2012
Kaynak: <https://www.artoronto.ca/?p=14389> (Erişim Tarihi: 08.05.2024)

3.3.1.4. Ron Mueck

Foto gerçekçiliğin bir ilerlemesi olarak kabul edilen hipergerçekçi yaklaşımın önemli sanatçılarından Avustralyalı heykeltıraş Ron Mueck çalışmalarında yakaladığı gerçekçi detaylar ve soyut ölçek algısı ile dikkat çekmektedir. Sanatçı hiper gerçekçi insan bedenlerini polyester reçine, fiberglas, silikon, kauçuk, saç, kıl vb. malzemelerden yapmakta ve istenen etkiyi elde etmek için uyumlu pigmentler ile renklendirmektedir. Mueck heykellerinde insan vücudunun her ayrıntısını tek tek kıllara, damarlara ve lekelerle kadar titizlikle yeniden üretir. İncelikle işlenmiş detaylar ve doğal insan formlarının vurgulanmasıyla, heykelleri izleyicilere gerçek bir insanın varlığını çağrıştırmaktadır. Üretim sürecinde kilden modelaj ve kalıp tekniklerini kullanan sanatçı, bu yönüyle, geleneksel heykeltiricilik anlayışını modern bir perspektifle birleştirmektedir. Sanatçının çalışmaları hiperrealizm, süper gerçeklik, radikal gerçekçilik türleri altında sınıflandırılabilir.

Mueck'in çalışmaları günümüzde modernist heykel yapım yöntemlerine sadık kalarak izleyiciyi bedenlerin fiberglas ve silikondan yapıldığını unutturmaya yöneltilir. Bunu yaparken, insanın karakteristik özelliklerini koruyup, ciddiye alarak postmodernizmden sıyrılmayı başarır.

Mueck, heykellerinde kırışıklıklar, karaciğer lekeleri, fazla yağ, benekli cilt, dağınık saçlar gibi insana dair unsurları gerçekçi bir biçimde işlemektedir. Bu durum gerçekçi bedenlerin hem yaşam hem de ölümlülük belirtileriyle dolu olduğu gerçeğine atıfta bulunmaktadır. Mueck'in yapıtlarına yakından bakıldığında, heykelleri bu kadar ikna edici bir şekilde gerçekçi kılan şeyin yalnızca kesin doğrulukta işlenmiş yüzey fenomenleri veya kusursuzca biçimlendirilmiş gerçeklik olmadığı fark edilir. Bu heykeller üzerinde izleyici bedeninin doğallığını aktaran duygu durumu ve sıradanlık hissiyatı ile kurulan empatiyi duyumlar.

Ron Mueck çoğunlukla yaşamdaki önemli anları temsil eden ürkütücü biçimde sahici görünümlü figürleriyle doğrudan bilinçaltımızdaki varsayımlarımıza ve beklentilerimize karşılık verir. (Hodge, 2022, s. 187)

Mueck'in heykelleri çağdaş dünyada insan ve insan olmayan, doğal ve yapay arasındaki sorgulamayı ele alırken, post insanlığın mevcut durumuna da işaret etmektedir. Sentetik malzemeden oluşan ve tamamen yapay yollarla yaratılan heykeller bazı

yorumcular tarafından teknolojik olarak sömürgeleştirilmiş insan sonrası bedenlerin temsili olarak görülmektedir.

Mueck'in heykellerinde boyut algısı sıra dışıdır. Sanatçı insan bedeninin birebir yeniden üretimini yaparken, rahatsız edici görsel imgeler yaratmak için ölçekle oynar. Bu sayede izleyici heykellerde insan bedenlerinin olağanüstü boyutları karşısında, görünen gerçeklik ile algısal gerçeklik arasında ikilemde kalır.

Ron Mueck, heykellerini özne ve nesne arasında geçişli bir bölgeye yerleştirir. Heykelleşen bu bedenler yaşamdan yoksun olmadan ne canlı ne de ölüdürler. Onlar yapay olarak kendilerine ait bir gerçekliği temsil eden bedenler olarak var olmaya devam eder. İzleyicinin algısını bulanıklaştıran bu belirsizlik durumu, gerçek beden ile yapay olarak yeniden üretilen gerçeğe benzer beden arasındaki sınırları ortadan kaldırır. Mueck'in heykelleri beden, yaşam ve ölüm üçgeninin merkezinde yer alır. Sanatçının heykelleri insanı ele alış biçimi ile çağdaş sanatta kavramsal bir sorgulama sürecini masaya yatırır.



Görsel 3.7 Ron Mueck, *Vahşi Adam*, 285 x 161 x 108 cm, 2005
Kaynak: <https://arthur.io/art/ron-mueck/wild-man> (Erişim Tarihi: 08.05.2024)



Görsel 3.8 Ron Mueck, Kız, 110 x 501 x 134 cm, 2006

Kaynak: <https://www.artbasel.com/stories/ron-mueck-fondation-cartier-paris-2023> (Erişim Tarihi: 08.05.2024)

3.4. İdeal Bedenden Çıkış ve Çirkinlik

Bu noktada günümüz sanatında ideal güzellik algısının yıkılması ve yeni çağın beden temsiliyetlerini ele almadan önce çirkinlik kavramına dair kısa birkaç tanım yapmak doğru olacaktır. Çirkin terimi TDK'ya göre göze veya kulağa hoş gelmeyen, güzel karşıtı olma durumudur. (http-16)

19. yüzyılda önemli düşünürlerinden Karl Rosenkranz, "Estetik Bilimi" adlı çalışmasında, çirkinliği ve sanattaki rolünü derinlemesine inceler. Ona göre, çirkinlik estetik deneyimin kaçınılmaz bir parçasıdır ve sanat eserlerinde sıklıkla gözlemlenebilir. Rosenkranz'ın çalışmaları, estetik tartışmalara derinlik katan ve sanatın sadece güzellikle değil, aynı zamanda çirkinlikle de ilgili olduğunu vurgulayan önemli bir katkı sağlar.

Düşünür çirkinlik kavramını şu sözlerle tanımlamıştır: “Rosenkrantz çirkinliğin güzelliğin karşıtı, güzelliğin çirkinliği içinde taşıyan mümkün bir yanılgı olduğunu ve bu yüzden güzellik bilimi ya da estetiğin çirkinlik kavramına bağlı kalmaya mecbur olduğunu öne süren geleneksel eğilimi desteklemektedir.” (Eco, 2009, s. 16)

Güzellik ve çirkinlik kavramları üzerine Umberto Eco'nun yapmış olduğu kategorizasyon konuya dair geniş bir bakış açısı sağlamaktadır.

“Güzellik ve çirkinliğin eş anlamlılarını incelersek, güzel olarak kabul edilenlerin: hoş, şirin, latif, çekici, uygun, sevimli, enfes, büyüleyici, uyumlu, mükemmel, hassas, zarif, sihirli, harika, etkileyici, muhteşem, fevkalade, muazzam, harikulade, müthiş, olağanüstü, taktire şayan, nefis, görkemli, göz alıcı, ve şahane olmasına karşın; çirkin olanların uzaklaştırıcı, dehşet verici, korkunç, tiksindirici, hoş olmayan, çok garip, iğrenç, iğrendirici, yakışsız, bozuk, kirli, açık saçık, çok itici, korkutucu, aşağılık, canavarca, berbat, sarsıcı, kaba saba,

pek kötü, çok fena, ürkütücü, kabuslu, hasta edici, mide bulandırıcı, kokuşmuş, korkutan, yüz kızartıcı, hantal, gücendirici, yorucu, saldırganca, şekilsiz ve biçimi bozulmuş (harika, görkemli, büyüleyici ve müthiş gibi geleneksel olarak güzeli gösteren yerlerde dehşetin de kendisini nasıl gösterdiğinden bahsetmeksizin) anlamları olduğunu görürüz.” (Eco, 2009, s. 16)

“Çirkinlik, dönemler ve kültürlerle göre görecelidir, dün kabul görmeyen şey, yarın kabul görebilir ve bugün çirkin olarak adlandırdığımız şey, uygun bağlamda bütünü güzelliğine eklenebilir.” (Eco, 2009, s. 421)

Güzelliğin karşıtı olarak kabul edilmesine rağmen, birçok sanat eseri çirkinliği kendine konu edinmiş veya çirkinlik üzerinden güzellik arayışı içerisine girmiştir. Çirkinlik, yalnızca biçimsel anlamda dış görünüşle sınırlı kalmayarak, içerik, anlam veya sunum şekliyle de bağlam kurabilir. Bazı sanat akımları çirkinliği estetik bir özellik olarak benimsemiş ve bu çerçevede yapıtlar üretmiştir.

Çirkinlik, özellikle çağdaş sanat akımlarında oldukça belirgin bir rol oynamaktadır. Bu yaklaşım ile üretilen sanatsal çalışmalar, bilinçli bir şekilde biçimsel dengeyi veya estetik normları göz ardı eden eserler olarak var olmuştur. Bu noktada amaç, izleyicileri geleneksel güzellik algılarının dışına çıkararak, çirkinliğin gerçekliğiyle yüzleştirmektir. Alışılmışın dışında, beklenmedik veya sıra dışı formlara sahip olan bu eserler izleyicilerde rahatsızlık, şaşkınlık gibi duyumları tetikleyebilir.

Çirkinliği bir ifade aracı olarak kullanan ve bu yolla izleyicide farkındalık uyandıran sanatçılar, toplumun hoş görmediği, görmezden geldiği veya bastırmaya çalıştığı konuları çalışmalarının merkezine alabilir.

Antik dönemlerden modernizme kadar olan dönemde beden temsili aranan ideal ve kusursuzluk durumu, çağdaş sanatta yerini tam tersi bir anlayışa bıraktığı açıkça görülmektedir. Günümüz bedeninin inşasını sağlayan temeller modernist düşünce ve avangart akımların yükselişiyle gerçekleşmiştir. Kabul görmüş geleneksel figüratif anlayışın geride bırakılmasının ardından, feminist eleştiriler, kadın güzelliğinin sadece erkek bakış açısına göre idealize edilmesine karşı çıkmıştır. Bu durum fiziksel kusursuzluğun sadece belirli bir standart üzerinden değerlendirilmesini sorgulamaya yol açmıştır. Yaşanan bu devrimler sayesinde günümüzde beden, artık her şekilde ifade edebilen, çeşitliliği ve farklılıkları kucaklayan bir alan haline gelmiştir.

Çağdaş sanatta beden geleneksel güzellik, düzen anlayışı ve toplumsal cinsiyet rollerini sorgulayan karşıt bir tavır yansıtmaktadır. İdeal olan beden yerine çürümüş, anormal, kusurlu bedenler ve garip kompozisyonlarla dolu olan çağdaş sanat alışılmadık hatta rahatsız edici görüntülere sahiptir.

1980 sonrası hızla büyüyen medya yayın organları sayesinde dünya globalleşmiş sınırları giderek belirsizleştirmiştir. Bu süreçte küresel ölçekte çeşitli görüşlerin yanında belirli bir güzellik standardının da benimsenmesi ve ideal beden algısının tekrar popüler hale geldiği görülmektedir. Popüler kültürünün geniş kitlelere ulaşma potansiyeliyle birlikte belirli bir estetik, güzellik ve ideal beden anlayışı toplumda etki yaratmıştır. Televizyon, dergiler, reklam panoları ve sosyal medya, sürekli olarak güzellik ve uyum kavramlarını ön plana çıkararak insanları istemeden de olsa güzellik ve çekicilik arayışına yönlendirmiştir. Bu durum karşısında etkilenen kitlelerin, toplumda kendileri gibi olmayan veya düşünmeyen diğer bireylere karşı susturma, ötekileştirme, ayrıştırma, rencide etme ve hatta yok etme gibi agresif davranışlar içerisine girdiği gözlemlenmektedir. Buna rağmen çağdaş sanatçılar dayatılan her türlü saldırıya karşı cesur ve yenilikçi çalışmalar ortaya koyarak bedeninin gerçekliğini ortaya koymaya devam etmiştir.

3.4.1. Abject beden

Abject art (iğrenç sanat), özellikle bedene ve bedensel işlevlere atıfta bulunarak temizlik ve adab-ı muaşeret anlayışımızı aşan ve tehdit eden temaları araştıran sanat eserlerini tanımlamak için kullanılır ([http-27](#))

Abject sanat, Fransız edebiyat kuramcısı ve psikanalist Julia Kristeva tarafından 1990'larda kullanılan bir terimdir. Bu sanat biçimi, malzeme ve nesne sanatıyla ilişkilidir. Yapıtlarda abject kapsamına giren konuları, malzemeleri ve maddeleri ifade eder. Kristeva'nın "Korkunun Güçleri" adlı kitabında abjeksiyon kavramını ele aldığı bu terim, benlik ve benlik olmayan arasındaki temel ayrım olarak ortaya atılmıştır. Abjeksiyon, iğrenme veya fobinin tetiklediği "abject" ile yüzleşmeye verilen bir tepki olarak tanımlanır ([http-12](#))

Tabu maddelerin ve izleyiciyi rahatsız eden unsurların kullanımıyla abject art, estetikte ve isyankârlıkta sınır tanımaz bir tavra sahiptir. Abject sanat, yaşamda nahoş olduğu kabul görmüş durumları ve insan bedeninin doğal hallerini sansür ve filtre

uygulamadan ortaya koyar. “Kristeva iğrenç kavramından “mide bulandırıcı bir yemek, bir parça kir, atık ya da dışkı olarak bahseder. (Barret, 2015, s. 308).” Abject sanat, bilinçli bir şekilde seçilen kir, dışkı, çöp, çürüyen yiyecekler vb. malzemeler kullanarak tüm sanat disiplinlerinde eserler üretir. Toplumsal normları sorgulayan bu şok edici eserler, izleyicide duygusal bir etki bırakırken aynı zamanda onu alışılmadık ve çoğu zaman itici bir gerçeklikle yüzleştirir.

İğrenme duygusu, ilk insan atalarımızın tikslenme sisteminden türemiştir: bir şeyin tadı ekşi veya bozuk olduğunda ağzın açık kalmasını sağlayan, tikslenme ve mide bulantısına yol açan bir sistemdir. Ancak, iğrenme uyandıran unsurlar sadece tat alma duyusunu değil, koku alma gibi uzak duyuları da içerebilen ve kaçınılması gereken nesneleri işaret edebilen diğer duyulara da uzanmıştır. İnsanlar için iğrenme uyandıran unsurlar, sadece bir şeyin nasıl algılandığı değil, aynı zamanda neye işaret ettiği de dikkate alınarak daha da genişlemiştir. Bu nedenle, birinin ahlaki bir ihlalde bulunduğunu fark etmenin iğrenme sistemine erişebilecek bir ön adaptasyon olduğu da düşünülebilir (http-13)

“Bedenin sınırsızlığını simgeleyen adet kanı, süt, bekaretin bozulmasıyla ortaya çıkan ilk kan, kadın bedeninin birincil sınırlayıcı olmuştur ve kadın saflığı ve temizliğiyle cinsel temizlik birbirini tanımlar olmuştur.” (Kayalı, 2011, s. 49)

Abject sanat, ötekileştirilmiş veya marjinalleştirilmiş bireylerin deneyimlerine odaklanarak, abjection kavramının incelikli bir yansımaları sunan sanatsal içerikler üretir. Bu tarz sanat yapıtlarında, obezite gibi toplum tarafından dışlanan bir özellik veya eşcinsellik gibi reddedilen bir kimlik, abject unsurları oluşturabilir. Eserlerin kurgusal sürecinde abject bileşeni gerçek dünya referansları olabilirken aynı zamanda bireylerin ötekileştirilme sürecinde yaşadığı dışlanma ve reddedilme eylemi de bağlam olarak destekleyicidir. Bu şekilde, sanat eseri abjection kavramını hem içeriğiyle hem de yansıttığı süreçle derinlemesine ele alarak, toplumsal normları ve dışlama mekanizmalarını sorgular.

Kültürel normların aşağıladığı bedensel faaliyetler üzerindeki yargının sorgulanması, görmezden gelinen beden parçalarının, uzuvların ve işlevlerin ön plana çıkarılmasına hizmet etmiştir.

“İtibarsızlaştırmak aynı zamanda bedenin aşağı bölgeleriyle, karnın içindeki hayatla ve üreme organlarıyla meşgul olmaktır; dolayısıyla dışkılama, çiftleşme, ana

rahmine düşme, gebelik ve doğum gibi edimlerle ilişkilidir. İtibarsızlaştırma, yeni bir doğum için bedensel bir mezar kazar; sadece yıkıcı ve olumsuz değil, aynı zamanda yenileyen bir özelliği vardır” (Bahtin, 2019, s. 143)

Abject sanat, içgüdüsel olarak iğrenç bir sonuç elde etmek için genellikle çamur ve bedensel organik maddeler gibi temel malzemeleri sıklıkla kullanır. Abject sanata göre bedenin temsili geleneksel resim ve heykelin birincil modeli olan dik pozisyonundaki figürü fallik bir sembol olarak değerlendirir. Abject sanat ile insan bedeninin ve cinselliğin farklı yönlerini vurgulayan eserler, batı sanat geleneğindeki insan figürünün alışılmadık bir yorumu olarak görülür.

Kültürel eleştiri ve sanat teorisi alanında oldukça etkili bir figür olan Hal Foster'a göre abject art; postmodernizmin etkisi altında, sanatın geleneksel normlarına meydan okuyan ve onları tersine çeviren sanat anlayışlarına sahiptir. Sanatın çamur, dışkı gibi bedensel ve iğrenç materyalleri kullanarak toplumsal normlara ve beklentilere meydan okuyan bir yaklaşımı temsil ettiğini savunur. (Zurek, 2011, s. 14)

Foster'ın analizi, sanatın toplumsal normlara karşı gelerek, alternatif bakış açıları sunan bir araç olduğunu işaret eder. Bu bağlam, sanatın sadece güzellik değil, aynı zamanda kültürel ve toplumsal anlamlarla dolu olduğunun altını çizer.

Kristeva'nın abject (iğrençlik) kavramıyla kadının kültürel ve tarihsel ilişkisi üzerine kurduğu argüman oldukça derin ve karmaşıktır. Ona göre, kadının bedeni ve bedenin işlevleri, toplumsal olarak reddedilen veya bastırılan unsurlar aracılığıyla anlaşılabilir. Bu unsurlar, içsel salgılar, dışkı, kan gibi bedensel süreçler ve atıklardır. Bu bağlamda abject "iğrenç" unsurlar, kişinin kendi bedenini ve dolayısıyla kimliğini anlamlandırması konusunda büyük öneme sahiptir. Bedenin reddedilen veya abject olarak nitelendirilen bölümlerini kabullenmek ve bunlarla yüzleşmek, bireyin kişisel kimliğini geliştirmesine ve bedenini tam anlamıyla benimsemesine yardımcı olur. Özellikle kadın bedeni üzerinden, toplumsal olarak ötekileştirilmiş olan unsurların kabul görmesi, kadının kendi varlığını ve kimliğini güçlendirmektedir.

Bu bakış açısıyla bedenin günlük yaşamda sürekli dışarıya attığı dışkı vb. organik unsurların normalleştirilmesi, bireyin bedenine dair bir aidiyet beslediğinin göstergesi niteliğindedir. Abject, beden ve kimlik gibi karmaşık kavramların, toplumsal olarak nasıl biçimlendirildiğini anlamak için bir anahtar işlevine sahiptir.

3.4.1.1. Kiki Smith

1954 Almanya doğumlu Amerikan sanatçı Kiki Smith, beden ve cinsellik üzerine odaklanan, özellikle toplumun çoğunluğunun rahatsız olabileceği konuları cesurca ele alan çalışmalarıyla tanınır. Smith eserlerinde bedenin çirkin ve garip durumlarına odaklanırken, izleyiciyi rahatsız edebilen sıra dışı bir gerçeklikle baş başa bırakır. Smith'in çalışmalarında beden, varoluşun doğası hakkında derin düşüncelere yol açan bir platform olarak işlev görmektedir. Sanatçı feminist bir yaklaşım ile ürettiği çalışmalarında kadın bedeninin toplumsal normlar bağlamında idealize edilmiş imajlarını reddederek protest bir tavır sergiler. Erkek egemen yaşam düzenine karşı hor görülen, yabancılaştırılan ve sansürlenmiş kadın bedenini sanatının merkezine alan sanatçı, toplumsal ve politik mesajları izleyiciye aktarır. Eserlerinde bedenin doğal hallerini incelerken izleyiciyi bedenin kırılganlığına, faniliğine ve geçici hayatın gerçekliğini kabullenmeye davet eder.

Kiki Smith, insan bedenini anatomik açıdan keşfeden ve fizyolojik sistemi heykel sanatı olarak ele alan öncü bir sanatçıdır. Anatomik perspektifle insan vücudunu araştıran Smith, kil, bronz, alçı, balmumu, kağıt, cam gibi çeşitli materyaller ile yaptığı heykellerle insan bedeninin iç yapısını ve organik gerçekliğini nesneleştirir.

Kiki Smith çalışmalarında bedenin en içsel detaylarını inceleyerek insanın doğal ve tuhaf yönlerinin altını çizmiştir. Sanatçı, üreme organları, sindirim ve boşaltım sistemleri, rahim, cenin, plasenta vb. unsurları kullanarak insan bedeninin kompleks ve hassas yapısını gerçekçi bir tavırla gözler önüne serer. Abject yaklaşım ile yapılan heykellerde görsel algı oldukça güçlü olmakla birlikte detaylar da abartılmıştır bu sayede izleyici iğrençlikle yüzleşmeye davet edilir. Smith'in amacı, insan bedeninin gerçekliğini sansürlemek ya da gizlemek yerine tüm çirkinlik ve iğrençlikleriyle beraber açığa çıkarmaktır.

Kiki Smith'in bedenle ilgili çalışmalarında özellikle dikkat çeken diğer bir nokta bedenin kusursuzluğuna ve özerkliğine dair yaptığı sorgulamalardır. Dünyada egemen kültürel fantezilere göre beden, uyum içerisinde ve mükemmel bir şekilde işleyen bir makine olarak tasvir edilir. Ancak Smith, bu fanteziyi sorgular ve yıkıma uğratar. Smith'in heykellerinde sergilenen organlar, kan, dışkılama, adet görme vb. unsurlar bedenin

doğasında sahip olduğu kırılğanlık ve geçirgenliğe dikkat çekerek özerk, kendine yeterli öznel anlatıları bozar.



Görsel 3.9 Kiki Smith, Masal, Bal mumu, Pigment, Kağıt hamuru, 1992

Kaynak: <https://www.a-n.co.uk/media/52437907/> (Erişim Tarihi: 15.05.2024)



Görsel 3.10 Kiki Smith, Sert Yumuşak Bedenler, 200 x 40 x 20 cm, 96 x 48 x 17 cm, Kağıt, Kartonpiyer, 1992

Kaynak: <https://art.nelson-atkins.org/objects/54407/hard-soft-bodies> (Erişim Tarihi: 11.05.2024)

“Wendy Weithman’a göre “dünyayı deneyimleyişimizin asıl aracı, bedenimiz ile çalışırken Smith, vücudumuzun işlevlerini ortaya çıkarmaya gizemlerine hayret etmeye ve daha geniş bir çevre içindeki yerini göstermeye çalışmıştır. Hayati organlarımızı sarsıcı bir gerçeklikte, hiyerarşik bir sıra gütmenden, neredeyse klinik bir bakışla betimlemiştir. Smith “iğrenç”

olana, pankreas, safrakesesi gibi iç organlara odaklanmış; tenimizi bir sınır gibi ele almış ve birbir figüratif heykeller yapmıştır.” (Barret, 2015, s. 156)

Smith’in heykellerinde bedenden atılan, vücut sıvıları, parçaları, organlar, kan veya dışkı iğrençlik algısı ile nesne olma arasında belirsiz bir yere sahip olur. Smith’in heykellerinde devamlılık esası gözlemlenir, bedenden atılan bu tuhaf parçalar bir süreci temsil eder ve bu bağlamda heykelin bütününe oluşturan bir unsur haline gelir. Kiki Smith’in bedenlerinde kullandığı abject yaklaşımlı temalar, idealize edilmiş kadın bedeni algısının çöküşünü yansıtır. Benlik arayışıyla bedenin iğrençlikten ayrılması, birbirine paralel süreçler olarak incelenir. Kiki Smith’in eserleri izleyicilerin düşünme tarzına meydan okuyan, kendi bedensel deneyimlerimiz ve kişisel bakış açılarımız hakkında derin sorgulamalara sebep olur. Smith heykellerinde içsel ve iğrenç olanı tasvir eder. İnsan olarak bir bedene sahip olmanın çeşitli yönlerini ve içsel mücadeleleri görünür kılar.



Görsel 3.11 Kiki Smith, *Pee Body*, 68 x 71 x 71 cm, 1992

Kaynak: <https://harvardartmuseums.org/collections/object/220259?position=1> (Erişim Tarihi: 16.05.2024)

Barrett’e göre Kiki Smith, “Benim için en temel şey sizin manevi hayatınızdır” der. Bir beden üzerinde çalışırken Weitman’ın dediği gibi, bedenin “işlevlerini sökmeye çalışır, gizemlerine hayret eder ve daha geniş bir çerçevedeki yerini kabul eder.” (Barret, 2015, s. 166)

İnsan bedeni sürekli düzenli ve temiz bir yapı olmadığı gibi her zaman kontrolümüz altında da değildir. İnsan bedeni geçirgendir, sürekli olarak çeşitli maddeler salgılayarak dışarı atar. Bunlar bedenimizin doğal varoluşunun kaçınılmaz sistemleridir ve bu durum genellikle çürümeyle ilişkilendirilmesine karşın gerçekte yaşamı destekleyen unsurlardır. Bu bağlamda Smith'in heykelleri bedenin ontolojisi ve köklerine dair incelemeler yaparak yeni olanaklar yaratır. Bedenler kusursuz uyum yerine belirsizliği ve dağınıklığı ile karşılıklı etkileşime dayalı öznel arası bir durumu işaret eder.

3.4.1.2. Louise Bourgeois

1911 yılında dünyaya gelen Amerika'lı çağdaş sanatçı Louise Bourgeois'nın sanatında insan bedeni önemli bir tema olarak öne çıkar. 1960'lı yıllarda, bedensel formlara ve vücut parçalarına yapılan göndermeler, eserlerinde belirgin bir şekilde ortaya çıkmıştır. Bu dönemde Bourgeois'un heykelleri, daha organik bir estetiği yansıtmaya başlar. Heykellerinde kullanılan malzemeler ve biçimler ile erken dönem eserlerinden farklı olarak, organik bir maddeyi çağrıştıran bedensel yapılar görülmektedir. Heykellerindeki doku, form, renk vb. unsurlar insan bedeninin yumuşaklığı ve biyolojik doğasıyla ilişkilendirilmektedir. Bourgeois'nın eserlerinde kadın bedeninin zaman içinde alabileceği farklı fiziksel formlar veya aynı anda var olabilecek morfolojik olasılıklar yer alır. Kısaca tanımlama yapmak gerekirse, Louise Bourgeois'nın heykelleri bedenin polimorfizmidir.

“Swartzman Bourgeois'nın feminist sanata ve erkek egemen modernist kanonun dönüşmesindeki rolüne getirdiği katkıları açıklar. Bourgeois'nın belirgin bir şekilde aralarında olduğu feminist sanatçılar çağdaş sanat tarihine “Otobiyografiyi, küçük ölçekleri, yumuşak malzemeleri, anlatıyı, belirsizliği, ötekiliği getirmişlerdir. Öyle ki günümüz sanatının kumaşında bunlar şart olmuştur.” Bourgeois'nın ve 1940'lara kadar uzanan kendini keşif yolculuğu ile kadın cinselliğine yönelik samimi sorgulamalarının “modern sanatın gelişiminde öncü bir rol oynadığını” iddia eder.” (Barret, 2015, s. 149)



Görsel 3.12 Louise Bourgeois, *İç ve Dış*, 205 x 210 x 210 cm, 195 x 170 x 290 cm, Metal, Cam, Alçı, Kumaş, Plastik, 1995

Kaynak: <https://www.hausderkunst.de/en/eintauchen/louise-bourgeois-structures-of-existence-the-cells> (Erişim Tarihi: 18.05.2024)

Bourgeois, uzun sanat yaşamı boyunca birçok farklı sanat disiplinde üretim yapmıştır. Bu üretimler, kamusal alanlardan müzelere, küçük ölçekli eserlerden büyük boyutlu heykellere kadar muazzam bir çeşitlilik göstermektedir. Lateks, alçı, mermer, kumaş ve bronz gibi malzemelerle çalışan Bourgeois, sanatında cinsiyet, cinsellik, kadın bedeni, hamilelik, doğum gibi temalara sıkça odaklanmıştır. Bourgeois heykellerinde, insan bedeninin karmaşıklığını, kırılganlığını ve acıyı ifade etme arayışını yansıtmıştır. Erkek ve kadın cinsel organlarını çağrıştıran organik malzemeler ve bedensel formlar, onun işlerinin önemli bir parçasıdır.

Kesilmiş, parçalanmış veya yerinden çıkmış beden parçaları, Louise Bourgeois'nın çalışmalarında sıkça görülen öğelerdendir. Bu parçalar genellikle "parça-nesneler" olarak adlandırılır ve Bourgeois'nın karmaşık duygusal durumlarını ve içsel çatışmalarını ifade etmek için kullanılır.

“Daha küçük oyulmuş ya da modellenmiş heykellerinde mutasyona uğrayan “nesne parçaları” geliştirdi – cazibe ya da tiksinti, acı ya da haz duyularını yansıtabileceği ne belirgin şeklide erkek ya da kadın ne de aktif ya da pasif olan, bölünmüş beden parçaları. Nispeten çağ dışı kalmış bir heykel dili kullanmaktaki ısrarı, kısmen de olsa “primitivist” kaynakların gerçeküstücü şeklinde yeniden çalışılmasına dayanıyordu; biçimsel yeniliği emreden

modernist buyruğun ipin ucunu kaçırdığı 1980’li ve 1990’lı yıllarda giderek daha fazla dikkat çekiyordu. Bourgeois’ın Gerçeküstücü erotizme duyduğu nefreti yüzünden (eril) Modernizm’in fazlaca estetik bulduğu huzursuz edici derecede sınırsız bedensel terimlerle kendini ifade ettiği anlaşıldı.” (Hopkins, 2018, s. 132)

Eser olarak ele aldığı vücut parçaları, Bourgeois'un kişisel geçmişinden ve deneyimlerinden, özellikle de çocukluk travmalarından gelmektedir. Bourgeois, eserlerinde bedenin parçalanması veya kesilmesi aracılığıyla kişisel acısıyla birlikte evrensel acıyı da ele alırken, güçsüzlüğü ve kırılganlığı ifade etmiştir. Bu imgeler, izleyiciyi duygusal olarak etkilemeye ve insan deneyiminin karmaşıklığını anlamaya yönlendirir.

Kumaşın yumuşaklığı ve işlenebilirliğinin yanı sıra tene olan dokunsal benzerliği, özellikle Bourgeois'nın pembe kumaşında, onu hem duygusallık hem de annelikle, dolayısıyla dişil olanla ilişkilendirir. Bu nedenle kumaşın, kadının bedensel deneyimlerini çağrıştırması önemlidir. Bourgeois için kumaş, kadının varoluşunun doğal bir parçasını temsil etmek ve ifade etmek için uygun bir malzeme olur. Bu, sanatçının eserlerinde kadın deneyimini ve bedenini araştırdığı, sembolik anlam taşıyan bir unsurdur. Bourgeois'nın heykellerinde yüzey ve doku, eserin anlamını, yapısını ve kavramını belirlemede önemli bir rol oynar.



Görsel 3.13 Louise Bourgeois, *Yatakta Yedi, Kumaş, Paslanmaz çelik, Cam, Ahşap, 2001*

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/louise-bourgeois/seven-in-bed-2001> (Erişim Tarihi: 21.08.2024)

Beden, özne ve heykel arasındaki bağlantı Bourgeois'nın hayatı boyunca ilgilendiği bir ilişki olmuştur. Bourgeois'ın yaşamı boyunca eserlerinde kullandığı malzemeler ve süreçler çarpıcı biçimde değişiklik göstermiştir. Dökme, damlatma, sızma gibi teknikler

1960'larda lateks ve alçıyla yaptığı yenilikçi çalışmalarla açıkça ilişkilidir. 1990'ların sonunda geldiğinde ise Bourgeois, kesme, dikme ve doldurma teknikleri ile oluşan yeni bir heykel dili geliştirmiştir. Kumaş işlerinde, figürler yaratmak için cinsiyetçi bir zanaat geleneğinden ödünç aldığı dikiş pratiğini ve malzemeleri kullanmaya başlamıştır. Bourgeois bu yeni teknik ile özellikle kadın bedenini ve tenini temsil eden çalışmalar yapmıştır.

Rozsika Parker'ın da belirttiği gibi, “Bourgeois'nın çalışmaları tekstilin kadınları çağrıştırmasının daha derin anlamlarını ortaya çıkarır” çünkü “onun çalışmalarında kumaş doğrudan kadın cinselliği, bilinç dışılık ve bedenle ilişkilendirilir. (Souter, 2014)

3.4.2. Grotesk Beden

Başlangıçta grotesk terimi, absürt, çirkin veya karikatürize edilmiş şekilde bozabilen bir dekoratif sanat tarzı olarak ortaya çıkmıştır. Bu sanat tarzı genellikle doğa motifleri veya benzer figürlerle bir araya getirilmiş hayali fantastik insan ve hayvan formlarıyla karakterize edilmiştir.

Grotesk terimi modern sanat sahnesinde ortaya çıkan bir estetik fenomen olarak tanımlanır. Özellikle plastik sanatlar ve heykelle ilişkilendirilse de esasen bünyesi kapsamında çirkinliğin estetik değerini tartışan bir eleştiri içerir. Grotesk terimi, başlangıcından itibaren güzellik kavramıyla bağlantılı olmuştur. Abartı, deformasyon, çirkinlik, delilik, kontrol kaybı ve yüce olanla çatışan öğelerin birleşimiyle ortaya çıkan grotesk eserler toplumun egemen kültürüne karşı bir meydan okuma sunar.

Batı sanat tarihinde, bu terimin kullanımında dikkate değer bir çeşitlilik vardır. Carroll, bunun nedeninin, bu terimi kullanan sanat tarihçilerinin farklı kaynaklardan hareket etmeleri olduğunu öne sürer. Tarihsel gelenekler içinde, klasik dönemlerde grotesk, itaatkar ve süsleyici bir rol oynamıştır. Modernizmin klasik öncülleri ile karşılaştırıldığında, grotesk ile modernizm arasında çok daha karmaşık ve çatışmalı bir ilişki bulunmaktadır. 20. yüzyılın sonları ve 21. yüzyılda grotesk genellikle eğlence endüstrisinin genişlemesiyle yakından ilişkilendirilmiştir, özellikle de makineleşmiş insan ve hareketli yaratıklar şeklinde biçimlenmiştir (Connelly, 2003).

“Grotesk aynı zamanda şekilsiz, çirkin, abartılı ve hatta biçimsiz olanı yaratmak için ideal biçimden veya kabul edilmiş gelenekten sapmayı da tanımlar. Grotesk terimi, karikatürize edilmiş kasıtlı abartmalarda, gerçekçi imgelerde temsil edilen gündelik

dünyanın kasıtsız sapmalarına, kazalarına, başarısızlıklarına, bedenlerin, biçimlerin ve kategorilerin çözülmesine kadar uzanır.” (Connelly, 2003)

Abject ve formsuz kavramları da groteskin sınırlarında gezinir, her bir terim kendi yolunda biçime veya tutarlı bir varlığa tamamen direnir. Grotesk, çağdaş tartışmaların merkezinde yer almakla birlikte 19. ve 20. yüzyıl sanatlarının ayrılmaz bir parçası olmuştur.

Bedende grotesk kavramı, çağdaş heykel sanatında insan formunun yorumlanması olarak yaygın bir temsil biçimi haline gelmiştir. Günümüzde insan bedeni geleneksel anatomik çalışmaların ve oranların önüne geçmiştir. Bu bağlamda beden kontrol dışında olduğunda bedene ne olduğunu incelemek ve ortaya çıkan anomalileri ele almak çağdaş sanatçıların oyun alanı haline dönüşmüştür.

Bakhtin grotesk bedenin doğasını şu şekilde ifade eder; “grotesk beden bedenin kendisine yabancı olan dünyada, toplumsal davranış kodları tarafından bastırılan tüm parçaları ve süreçleri açığa çıkarır. Grotesk beden hiçbir şekilde biçimlere ya da figürlere soyutlanmaz, kararlı bir şekilde etten ve kandan bir beden olarak kalır. Bu grotesk bedenler kabalığı, komik olanı ve abartıyı sergiler, ancak hiyerarşileri ve toplumsal gelenekleri altüst ettiklerinde karnavalesk olana kayarlar.” (Connelly, 2003)

Grotesk, ideal biçimden sapmayı ya da kabul edilen gelenekten farklı olarak, herhangi bir sınıf sınırlandırmasına hiçbir zaman rahatça sığmayan imgelerle ilişkilendirilir. Geleneksel olarak, estetik veya sanat tarihi tarafından belirlenen nesneler için sorgulamayı içerir. Bu nedenle, grotesk tasvirinde, sanki çirkin, şekilsiz, abartılı ve hatta biçimsiz olan, istikrarı bozar, kesinlikleri sınırlar, beklentileri değiştirir ve mevcut inançları sorgular. Bu da grotesk kavramının sabit bir kavram değil, akışkan bir kavram olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda hem bir özgürlük vaadini hem de bir kaosun habercisini bünyesinde barındırır. (Swanepoel, 2009)

“Grotesk, gerçekliği yeni bir görüngüde yeniden yaratmaya yarar. R. Barthes, yeni bir dünyanın, bileşenlerin mantık dışı ya da anormal biçimde bir araya getirilmesinden doğduğunu söyler; böyle bir düzen bildik, tanıdık nesneleri asıl görünümünden uzaklaştırır, düşüncüyü yönünden saptırır. Gerçeklik, düşüncenin algılamakta zorlanacağı bir görünüme bürünür. Figürleşen düz anlamlı algılamak güçleşir. Çoğunlukla bedensel bir metafor olarak görülen, bütünlük düşüncesini yıkan grotesk düşünsel ve yorumsal bir belirsizliğe, coşkusal bir karmaşaya neden olur.” (Aktulum, 2020)

“Geoffrey Harpham’a bakılırsa bu türden grotesk figürler izleyicinin estetik duyarlılığını sarsarlar. Bu nedenle, daha soylu figürlere yönelmeye yeltense de söz konusu görüntüler izleyicide bir çekim gücü yaratır, izleyicinin bakışlarını kendilerine çekerler (çünkü ona göre grotesk biçimler insanın korkuları yanında tabularının, içsel arzularının- örneğin yamyamlık, cinsel arzu vb.- şiddet eğilimlerinin birer yansıması olurlar).” (Aktulum, 2020)

Grotesk bağlamında abartı, bir şeyin gerçekliğin dışına taşan biçimde yansıtılmasıdır. Abartmak bir kavramın veya nesnenin normal sınırları ileriye veya geriye doğru esnetebilir. Bu bağlamda abartma, gerçeklik algısını sarsar, uyum ve denge düşüncesini bozar. Genellikle, insanların bedensel olarak aşırı şekilde genişlediği tuhaf şekillerde ortaya çıkar.

Groteskin dikkat çeken unsurlarından olan abartma beden temsillerinde olması gereken anatomik sınırların deforme edilmesini sağlayabilir. Bedende yapılan abartı ile yakalanan bu deformasyon izleyicide kimi zaman karikatürize bir algı yaratsa da bazı durumlarda tekinsizlik hissi olarak karşılık bulabilir. Beden üzerinde kaybedilen tüm kontroller ilk olarak korku unsurunun ortaya çıkmasına sebep olur. İki farklı öznenin tek bir vücut üzerinde var olması durumu grotesk görüntüye sahip bedenlerde sıkça görülmektedir. Bu olgu öznenin beden formlarının birlikte tasvir edilmesi şeklinde ortaya çıkabilir. Örneğin doğum kavramı bu durum için uygun bir örnektir; doğum yapan bir bedenin yanı sıra doğurulan veya doğum sırasında ölüme yakın olma halini içerebilir. Grotesk sanatta beden, genellikle doğum veya ölüme uzak olmayan bir noktada bulunur. Diğer bir bakış açısıyla bedende yapılan abartı ve deformasyon aynı zamanda ilgi kaynağı da olabilir. Grotesk yaklaşımlar, sanatçılara eserlerinde sıradanın ötesine geçerek alışılmadık ve sıra dışı olanı deneyimleme şansı sunmaktadır.

“Henüz varlığını tamamlamamış, ucu açık beden, dış dünyadan, net bir şekilde tanımlanan sınırlarla ayrılmadığı için, bitkilerle, hayvanlarla, nesnelerle harmanlanmıştır. Grotesk beden imgesinde, bedenin dış dünyaya açılan, dış dünyanın bedene girdiği ve oradan yine dışarı fışkırdığı kısımlara, yani bedenin, dünyayla bağlantı kuran yerlerine vurgu vardır. Ardına kadar açık ağız, üreme organları, göğüsler, penis, göbek, burun gibi bedendeki deliklerin, tümseklerin veya uzantıların altı çizilmiştir. Bu durum, Bedenin gerçek niteliğini sadece çiftleşme, hamilelik, doğum, ölüm, yeme- içme, dışkılama gibi olaylar sırasında ortaya koyması ve sınırlarını aşması ile ilgilidir.” (Bahtin, 2019, s. 53-54)



Görsel 3.14 Jake and Dinos Chapman, *Zigotik Hızlanma, Biyogenetik, Süblimleştirilmiş Libidinal Model*, 158 x 196 x 165 cm, Reçine, Fiberglas, Boya, Kirpik, Peruk, Spor ayakkabı, 1995

Kaynak: <https://jakeanddinoschapman.com/works/zygotic-acceleration-biogenetic-de-sublimated-libidinal-model-enlarged-x-1000/> (Erişim Tarihi: 20.06.2024)



Görsel 3.15 David Altmejd, *Kristal Sistem*, Poliüretan, Reçine, Epoksi, Saç, Akrilik boya, Kuvars, Çelik, Hindistan cevizi kabuğu, Cam göz, Kağıt, Grafit, 2019

Kaynak: <https://www.arsenalcontemporary.com/press/2019/09/in-conversation-david-altmejd> (Erişim Tarihi: 20.06.2024)

“Ortada bulunma, aynı anda her ikisi de olma” durumu, bizi grotesk beden belirsiz doğasına götürür. Bu belirsizlik, gerçek ile fantastik arasında paralellik kurulmasından doğan paradoksal bir karmaşıklıktan kaynaklanır. Gerçeklikten farklılaşma, erken dönem ve modern grotesk beden imajlarında belirgindir. Fantastik melez varlıklar, sanki gerçek varlıklarmış gibi yorumlanır. Grotesk melezlerin gerçeğe benzeyen doğası, grotesk sanatının daha sonraki evrimlerinde varlığını sürdürerek gelişir. (Doğan, 2018, s. 94)

Sınırları zorlayan, ürkütücü ve garip bedenler; yaşamda birbirine zıt olan kavramlar arasındaki ayrımı görünmez kılar. Dönüşüm ve yenilenme üzerinde dururken, kaos ile doğacak olan çeşitliliğin önemine dikkat çeker. Aynı zamanda kavramlar arasında var olan sınırları belirsizleştirerek evrenle uyum ve bütünlük içinde var olabilirlik konularında farkındalık yaratır. Geleneksel düşünceye meydan okuyan grotesk, bedenin kendisine ve çeşitliliğine odaklanır.

3.4.2.1. Berlinde De Bruyckere

1964 doğumlu Belçikalı sanatçı Berlinde De Bruyckere, insan bedeninin deforme olmuş hallerini ele alan heykelleriyle çağdaş heykel sanatında önemli bir yere sahiptir. Onun eserleri, bedenin çığ güzelliğini ve kırılgan doğasını gözler önüne sererken, yaşam ve ölüm gibi varoluşsal konuları ele alır. De Bruyckere, heykelleri insan varoluşunun bedensel deneyimle olan ayrılmaz bağını güçlü bir şekilde ifade eder. De Bruyckere, zamansız figürleri acı ve ıstırap gibi duyguların, insan varoluşunun bedensel tarafını izleyiciye sunar.

Berlinde De Bruyckere, insan bedenini durağan bir varlık olarak algılamak yerine, heykellerinde ürkütücü bir gerçekçilik yaratarak sürekli bir büyüme ve çürüme döngüsünde betimlemektedir. Balmumu, at kılı ve derisi, ahşap, kumaş vb. malzemelerle çalışan De Bruyckere’in eserleri insan yaşamının sınırlı olduğunu ve her bedenin çağın dinamikleri içerisinde kurduğu etkileşimlerle şekillendiğini izleyiciye hatırlatır.

De Bruyckere’in heykellerinde insan bedeni hayatın bir noktasında mutlaka karşılaşacağı kaçınılmaz çürüme gerçeğinin temsillerine odaklanmaktadır. Sanatçı, renk paletini insan anatomisini yansıtan tonlarla sınırlayarak, etkileyici bir gerçekçilik yakalar. Eserlerinde, vücutlar alışılmadık şekillerde bükülmüş halde olsa dahi De Bruyckere’nin ustalığı, bu bükülmüş formları tamamen inandırıcı kılmayı başarır.

“Çıplak olanların ortak etinin ortaya çıkmasını kolaylaştırdığı için şekilsizlik, “Eşitler” topluluğundaki temel faillerden biridir. Şekilsizlik, biçimin inkarının ötesinde, radikal olarak başka ve eşsiz bir biçimin doğuşunu hazırlar. Özellikle de ayırt edilemeyen biçimin.” (Ansen, 2012, s. 32)

De Bruyckere’in yarattığı bedenler fantastik gerçekçilik ve mutasyon gibi temaları kullanarak, insan varoluşunun sınırlarını ve içsel çatışmalarını keşfetmeye çalışır. De Bruyckere'in heykelleri, izleyicilerin kendi varoluşsal endişeleriyle yüzleşmelerine ve insan doğasının derinliklerini sorgulamalarına olanak tanır. Sanatçı eserlerinde bedenin hassaslığını ve dönüşümünü onurlandırırken, ölüm, yaşam gibi evrensel temaları insan deneyimine açmaya çalışır.

“Berlinde De Bruyckere bedenleri gözden uzağa, koruyucu ve güven veren bir zarın altına itilerek sesi bastırılmış olan bütün “geri kalanları”, dokunabilir olanın yüzeyine geri getirirler. Etin derinliklerine nüfuz etmek için deriyi sıyrarak dile getirilmemiş olanın “dokularına” ve katmanlarına girerek, gömülü arzu ve itkiler kargaşasını açığa çıkarırlar.” (Ansen, 2012, s. 26)

De Bruyckere heykellerinde, hayatın karmaşıklığını ve ölümün kaçınılmazlığını ele alırken, yaşam ile ölüm, acı ile aşk arasındaki zıtlıkların oluşturduğu dengeyi sarsıcı bir şekilde izleyiciye sunar. Balmumundan yapılmış heykeller de insan bedeni, titizlikle işlenmiş gerçekçi ve aformik yapıya sahiptir. Heykellerde deri kıvrımları, damarlar, tuhaf anatomik yapıya sahip kaslar ve arterlerin karmaşık yapısı detaylı biçimde görülmektedir. De Bruyckere’in bedenleri daima eksiktir. Kafasız, yüzleri olmayan parçalı bedenlerde hakim olan soluk renkler yaşamın geçiciliğini izleyiciye hatırlatır. Heykellerde eksik olan uzuvlar, kafalar veya yüz hatları, ölümün kişisel dokusunu daha da bulanık bir halde getirerek izleyiciye aktarmaktadır.

“Beden hiyerarşisinde kafa karargahtır; bütünü tutarlılığını düzenleyen merkezi sinir sistemidir. Dolayısıyla kafasız beden, merkezsiz ve iradesiz halde bulur; nerede başlayıp nerede bittiğini, nerenin yukarısı nerenin aşağısı olduğunu, neyin içte neyin dışta olduğunu, kısacası, ona nasıl yaklaşılacağını bilmek imkansızdır. Parçalara ayrılmış, dağılmış, yayılmıştır; ama aynı zamanda serbest de bırakılmıştır.” (Ansen, 2012, s. 30)

Sanatçının çalışmalarında insan veya hayvan bedenleri, deri, kas, doku ve saç gibi organların balmumundan gerçekçi biçimde taklit etmesiyle form bulur. Bu bedenler izleyicide içgüdüsel bir korku, tiksinti, şefkat ve merhamet gibi birçok duyguya hitap

etmektedir. De Bruyckere yaratmış olduğu grotesk bedenleri mekânsal ve zihinsel olarak ayırmak için kimi zaman camekânlar içinde yatar pozisyonda kimi zaman ise çeşitli platformlara yerleştirerek sergilemektedir.



Görsel 3.16 Berlinde De Bruyckere, *Into One-Another III*, 2010
Kaynak: <https://elephant.art/berlinde-de-bruyckere/> (Erişim Tarihi: 10.06.2024)



Görsel 3.17 Berlinde De Bruyckere, *Into One-Another V*, 2011
Kaynak: <https://scene360.com/art/103841/berlinde-de-bruyckere/> (Erişim Tarihi: 10.06.2024)

De Bruyckere'in eserlerinde dikkat çekici bir diğ er unsur ise, ölüm ve acı temasının güzellik ile ayrılmaz bir şekilde iç iç e geçmiş olmasıdır. Sanatçının amacı doğrultusunda,

bu temaların melezleşmesi, çürüme, öfke ve korkuyla başa çıkmanın zorunlu bir yolu olarak ortaya çıkar

De Bruyckere malzemeye olan yaklaşımını şu şekilde açıklar; “Battaniye, at derisi veya balmumu gibi güzel, yumuşak ve esnek malzemeler kullanarak güzellikten yararlanırsam, daha derine inebilir ve daha büyük bir yoğunluk elde edebilirim. Heykellerimde soğuk elementler olan bronz ya da dökme demir kullansaydım, izleyici temadan uzaklaşırdı. Ben insanların dokunmaktan hoşlandıkları şeylerden yararlanıyorum. Kırılgan unsurlardan.” (http-22)

Berlinde de Bruyckere'in balmumu heykelleri, izleyicileri etik sorgulamalara yönlendirirken, öznenin nasıl ruhsuz bir nesne haline gelebileceği sorusunu gündeme getiriyor. De Bruyckere'in grotesk bedenleri insanın varoluşuyla ölüm arasındaki belirsiz ilişkiyi incelemektedir. Morglardan, mezbahanelerden veya bir tahnitçinin tezgahından alınmış gibi duran bu heykeller, endüstrileşmiş ölümün acımasız gerçekliğini bir araya getirmektedir.

3.4.2.2. Francesco Albano

Francesco Albano'nun çalışmalarında insan bedeni, klasik form algısının dışında çarpıcı ve farklı bir ifadeye sahiptir. Albano'nun heykelleri geleneksel perspektiften bakıldığında tümüyle yıkıcı bir gerçeklik yaratmakta, alışlagelmiş güzellik ve form anlayışına çok zıt, bedenin zamana meydan okuyan doğasını vurgulamaktadır. Albano, balmumu, polyester, lateks gibi malzemeler ile oluşturduğu bedenlerde çöküşü ve deformasyonun temsilini belirgin bir şekilde öne çıkarır. Heykeller izleyicileri, normalde dik ve sert olması gereken bedenin sarkmış ve grotesk şekillerde nasıl tasvir edilebileceği konusunda düşünmeye sevk eder.

Alışlagelen beden algısı olarak güzellik ve mükemmellikle ilişkilendirilen insan vücudu, Albano'nun eserlerinde sıra dışı bir şekilde biçim kaybına uğramaktadır. Albano'nun bedenleri canlı organizmanın dönüşen, bozulan ve çöken doğasını ham bir gerçeklikle sergiler. Heykellerin ilgi alanı, insanın iç dünyasının derinlikleridir. Deri ve kemiklerin sembolik bir anlam taşıdığı bedenlerde, psikolojik travma ve duygusal çatışmaların fiziksel yansımaları gözlemlenmektedir. Zıt imgelerin belli belirsiz halleri

grotesk bedenler olarak izleyicinin karşısına çıkarken, heykeller, baskı, sınır ve tutsaklık hissi içerisindedirler.

“Çirkinlik ve eksiklik gibi kavramlar bağlamında ele alınan bedenlerin doğa ile özdeşleştirilmesi, bu türden bedenlerin ucube (abject), biçimsiz (informe) ya da grotesk gibi niteliklerle sınıflandırılmasına yol açmıştır. “Bir ucubenin görünüşü nedeniyle, referans şekilden, başka deyişle ‘normal insan’ düşüncesinden aşırı derecede farklılaşmış bir istisna olduğunu söyleyebiliriz.” (Gürses, 2016, s. 369)

Beden algısı tarih boyunca, kültürel faktörlerle şekillenen "ideal beden" imgesini beraberinde taşır. İdeal beden, eksiklik, hastalık, çirkinlik ve uyumsuzluk gibi negatif niteliklerin zıttı olarak sağlık, güzellik ve uyum gibi olumlu değerlerle ilişkilendirilmiştir. Bu karşıtlıklar, toplumun beklentileri, medyanın etkisi ve kültürel normlar tarafından belirlenir. Albano'nun heykellerinde bedenler, baskı, sınır, tutsaklık hissi içerisinde güçsüzlüğün, hapsedilmişliğin ve çaresizliğin izlerini taşımaktadır.

Heykellerde deformasyonlara, anoreksiya, obezite gibi hastalıklara sahip bedenlerin büyük acılarının yansımaları gözlemlenmektedir. Albano'nun heykellerindeki hasta beden imgesi bu bağlamda abject ya da grotesk bir algı ile izleyici üzerinde tekinsizlik hissiyatını tetikler.



Görsel 3.18 Francesco Albano, C, 2010

Kaynak: <https://onartandaesthetics.com/2017/11/03/going-deeper-into-fear-emptiness-incapability-the-visceral-sculptures-of-francesco-albano/> (Erişim Tarihi: 03.06.2024)



Görsel 3.19 Francesco Albano, *One the Eve*, 2013

Kaynak: <https://onartandaesthetics.com/2017/11/03/going-deeper-into-fear-emptiness-incapability-the-visceral-sculptures-of-francesco-albano/> (Erişim Tarihi: 03.06.2024)

Francesco Albano'nun heykelleri ilk anda korkuyla karşılanır. İnsan figürlerinin deforme olmuş ve bozulmuş halleri izleyiciye bedene dair tanıdığı iyi bildiği bir nesneyi yanlış bir biçimde sunmaktadır. Heykellerde bazı parçalar belirgin olsa da diğerlerinin tanımlanması zor olabilir. Albano'nun eserleri, beden algısının derinliklerine nüfuz ederek İzleyicileri, kendi fiziksel varlıklarıyla ve algılarıyla içsel bir sorgulamaya çağırır. Bu heykeller, belirsizlik ve tekinsizlik hissiyle dolu bir atmosfer yaratırken insanın bedenine ve kendilerine dair derin düşüncelere sürükler.

3.4.3. Tekinsiz beden

Tekinsiz terimi, Türkçe'de güvenilir olmayan, uğursuz, kişi ya da yer gibi anlamlara karşılık gelir (http-17). Alman psikiyatrist Ernst Jentsch'in "Tekinsizliğin Psikolojisi" adlı makalesinde, "tekinsizlik" terimi ilk kez kullanılmıştır. Jentsch, terimi "unheimlich" olarak tanımlamıştır, ki bu Almanca'da "tekinsiz" anlamına gelmektedir. Jentsch'e göre, tekinsizlik, bilinmeyen veya gizemli olan bir şeyin doğası gereği insanlar üzerinde bir rahatsızlık veya endişe duygusu uyandırması olarak tanımlanmıştır. Bu terim, daha sonra Sigmund Freud'un 1919 yılında kaleme aldığı "Tekinsizlik" adlı

eserinde de genişletilmiş ve derinleştirilmiştir. Freud, tekinsizlik kavramını daha çok psikoanalitik bir bakış açısıyla ele almıştır ve insan zihnindeki derin, bilinçaltı korkularla ilişkilendirmiştir. (http-28)

Sanatta “tekinsiz”, tanıdık nesnelerin tanıdık olmayan veya rahatsız edici bağlamlara yerleştirilmesiyle ortaya çıkan tuhaf ve endişeli bir duyguyu tanımlayan bir kavramdır (http-14) Freud, “unheimlich” teriminin etimolojik muğlaklığına dikkat çekerek tekinsizliğin özellikle gizlilik terimi ile zıtlık içinde olduğunu öne sürmüştür. Almanca’da “Unheimlich” teriminin türediği sözcük "Heimlich" “gizli” anlamına gelmektedir ve aynı zamanda gizemli, saklı gibi özel anlamlar içerebilir. Bu nedenle, "unheimlich" “tekinsiz” terimi sadece bilinmeyen değil, aynı zamanda dehşete sebebiyet veren, gizli, bastırılmış ve ürkütücü olanı işaret eder. Bilinen ve bilinmeyen arasındaki bu içsel gerilim, kendisini yabancı ve korkutucu bir şekilde temsil eden zihnin bastırılmış malzemesinin rahatsız edici bir deneyimi olarak ortaya çıkar. Bu tuhaf his, gerçeklik ile hayal ürünü arasındaki ince sınırın belirsizleştiği anlarda kendini gösterir. Bu belirsizlik hali, insanın alışılmış dünyadan bilinmeyene doğru bir yolculuk yaparken hissedebileceği bir dengesizlik ve şaşkınlık hissidir.

Bilim ve aklın yoluyla şekillendirilmiş, idealize edilmiş, düzeltilmiş bedenler toplumun güzellik standartlarıyla uyumlu yeterliliklere sahip ise “normal” olarak kabul edilen bedenlerdir. Doğanın güçlerine karşı koyamayan kırılğan ve kusurlarından arındırılmamış bedenler ise tekinsiz bedenler olarak görülmektedir.

Psikoanalitik ve kültürel bağlamda, tekinsizlik kavramı giderek yabancılaşma, dışlanma ve ötekileşme gibi kavramların iç içe geçtiği bir söylemin merkezine yerleşmektedir. Tekinsizlik, günümüz dünyasının karmaşık gerçekliğinde insan zihninin belleğine sızdığı gibi, çağdaş sanatı da etkilemektedir. Günümüz sanatında sergi ve yerleştirmelerde, bozulmuş, deformasyona uğramış biçimde teşhir edilen bedenlerin sembolik kurguları, dehşeti adım adım gözler önüne koyarken, tekinsiz atmosferlerle sıklıkla karşılaşmaktadır.

Freud tekinsizlik duyumunu ortaya çıkaran beş temel madde üzerinde durmaktadır: Canlı olduğuna inanılan bir varlığın aslında cansız bir mekanizma olduğunun fark edilmesi veya tersi durum, ardından ikizlik kavramının farklı yönleriyle ele alınması, ayrıca öte dünyaya ait olduğu düşünülen varlıklarla karşılaşma deneyimleri, bazı olayların sıradan tesadüfleri aşarak tekrarlanarak kalıplar oluşturması, son olarak

vücut bütünlüğünün ihlal edilmesi veya bir uzvun kaybedilme korkusu, hatta bir uzvun bedenden bağımsız olarak var olma durumu gibi korkular (Tınaz, 2024).

Tekinsizlik kavramı, aynı anda hem var olan hem de olmayan bir kavram olarak çelişkili bir algıda kendini gösterebilir. Bu çelişkili durum, kişinin anlık olarak kendine ve etrafına yabancılaşma hissi olarak da tanımlanabilir. Tekinsizin işleyiş şekli bastırılmış olanın geri dönmesi, tanıdık olanın yabancı hale gelmesi, onun farklı tezahürlerle kendisini göstermesidir. Bu travmatik tezahür, bir ihtimal olarak hem erkin (yönetenin) hem de yönetilenin bilinçaltında olanın korku ve kaygı ifadesidir. Öznenin anlam dünyasında yabancılaştıkları karşısındaki çaresizliğinin ifadesidir. Bugüne kadar ait olduğunu düşündüğü ve fakat gelinen noktada aidiyet hissini ve anlam zeminini kaybettiği şeydir. Aidiyet ve anlam zemininin yitimi, bireyin kendi kaderi üzerindeki kontrol hissinin de yitimidir (Erdem, 2019).

Tekinsizlik, bireyin dış dünyası ile olan ilişkisini öznellik bağlamında sorgularken aynı zamanda kişisel iç dengesini de tehdit eder. Bu durum, bireysel ve toplumsal travma deneyimleriyle ilişkilendirildiğinde daha geniş bir anlam kazanır. Kolektif travma, doğal ve teknolojik afetler, sosyal, politik, kültürel, cinsiyet, etnik ya da dini ayrımcılık gibi son derece travmatik koşullara maruz kalmış tüm topluluklar için geçerlidir. Bireyin geçmişinden veya toplumsal bellekten gelen travma imgeler, tekinsiz içerikler ile karşılaşıldığında beklenmedik bir biçimde gün yüzüne çıkabilmekte öznenin deneyimine etki etmektedir.

Psikoanalitik ve kültürel bakış açılarından hareketle, tekinsizlik kavramı, yabancılaşma, ötekileştirme kavramlarının arasında yer edinmektedir. Kristeva, ötekiliğin bireysel deneyimi olarak tekinsizliğin içkinliğine odaklanır ve özdeşleşme ile reddetme arasındaki gerilimde öteki ile sürekli yüzleşme olarak benliği inşa eden sınırların kırılmasını analiz eder. “Tekinsiz yabancılık deneyimi birçok varyasyona izin verir: hepsi de kendimi ötekine göre konumlandırmakta yaşadığım zorluğu tekrarlar ve özerkliğe ulaşmamın temelinde yatan özdeşleşme-reddetme sürecini devam ettirir.” (http-21) Günümüzde yapay zeka ve hiper gerçekçi insan temsillerinin hızla çoğalması ile tekinsiz vadi “uncanny valley” kavramı ortaya çıkmıştır. Tekinsiz vadi, temelde bir robotun tamamen gerçek bir insan gibi olmasa bile, insan benzeri niteliklerde görünmesi ve davranması durumunda ortaya çıkan ani şaşkınlık, ürküntü, tiksime, hatta nefret gibi olumsuz tepkileri açıklamaya çalışan bir hipotezin adıdır (http-24). İnsan görünümlü bir varlıkta algılanan kusurlar, kendini korumaya yönelik evrimleşmiş bir mekanizmayı

harekete geçirerek otomatik olarak tiksindirici bir tepkiyi tetikleyebilir (Karl F. MacDorman, 2009).



Görsel 3.20 Keith Edmier, Beverly Edmier, 35 x 17 x 23 cm, 1998

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/edmier-beverly-edmier-1967-t07747> (Erişim Tarihi: 12.06.2024)



Görsel 3.21 Antony Gormley, Kritik Kütle II, Rodin Müzesi, 1995, Fransa

Kaynak: <https://www.exibart.com/arte-contemporanea/siamo-lo-spazio-che-abitiamo-antony-gormley-al-musee-rodin-di-parigi/> (Erişim Tarihi: 23.08.2024)

Tekinsiz durumlar doğanın farklı bir versiyonunu gösterdiği için doğanın güzelliğinden uzaklaşır. Geleneksel sanatta güzellik, zevk veren tatmin edici bir duygudur. Halbuki sanatın güzelliğinin doğa üzerinde hiçbir etkisi yoktur. Bu durum izleyicide herhangi bir güvensizlik hissini, alarm veya korku duygularını tetiklemez. Çünkü gözlemlenen imge izleyicide garantici ve sabit bir duyum yaratır. Çirkin veya tekinsiz olan yapıtlar izleyiciyi test etme özelliğine sahiptir (Alwashmi, 2019).

3.4.4. Kusurlu beden

Kusur terimi anlamı dahilinde bir hata, mükemmel olmayan, aksak, bozukluk, eksik olma durumu kavramlarına karşılık gelir (http-15)

Kuşkusuz ki, ideal güzellik algısı yüzyıllardır filozoflar, sanatçılar, psikologlar, nörologlar ve antropologlar arasında yoğun ilgi odağı olmuştur. Güzel olarak kabul edilen bireyler genellikle tanımlanabilir olmuş ancak bu tanım ortak özelliklerin paylaşılmasını gerektirmemiştir. Fakat, bir insanın güzelliğini belirleyen yüz, vücut veya ses özelliklerinin kesin olarak neler olduğu ve güzellik ile normal arasındaki ayrımın nasıl yapıldığı konusunda genel bir mutabakat henüz sağlanmış değildir. Hem somut dünyada hem de soyut hayal gücünün sınırlarında, insanın görünüşü, varlığımızı şekillendiren güçlü ve etken bir unsurdur. İnsan, toplumu, algıları, iletişiminin duygusal derinliğini, tercihlerini ve hatta üreme tercihlerini büyük ölçüde fiziksel görünüm ve estetik üzerinden şekillendirir. Bu bağlamda son dönemde, dijital iletişim ve görsel paylaşım platformlarının yükselişiyle idealize edilmiş fiziksel görünümeler yeniden önem kazanmıştır.

Makine öğrenimi ve otomatik analiz algoritmaları, sadece dijital estetik iyileştirmelerle sınırlı kalmayıp aynı zamanda platform tabanlı görüntü paylaşımı, online flört servisleri, animasyon, reklamcılık ve bilgisayar oyunları gibi farklı uygulama alanlarında da geliştirilmiştir. Günümüzdeki güzellik anlayışı, salt bir eğlence değil, aynı zamanda kozmetik cerrahi gibi talep gören alanlarda süregelen yoğun ilgiyle de belirginleşen bir mücadele haline gelmiştir (http-29)

Sosyal mecralar, medya ve tüketim kültürünün idealize ettiği gerçeklik, ulaşılamaz imajlar yığını halinde bireyin karşısına çıkmaktadır. Ticari kâr elde etme amacını taşıyan bu ideal beden tasvirleri kusursuz ve ulaşılmaz güzellik standartlarını yansıtarak birey üzerinde özgüven eksikliği yaratma eğilimindedir. Beden kişisel kimliğin birincil niteliği

haline geldikçe, giderek artan bir şekilde, değişikliklere ve modifikasyonlara dayanma konusunda sınırsız kapasiteye sahip bir sembol olarak görülüyor. Artık çürüyen ve potansiyel olarak işlevsiz, iyileştirici önlemler gerektiren bir şey olarak görülmeyen beden, “bir araba, bir buzdolabı, bir ev gibi, yeni ilgi alanları ve daha büyük kaynaklar doğrultusunda sürekli olarak yükseltilebilen ve değiştirilebilen bir meta haline gelmektedir (http-23)

İdeal beden doğrultusunda günümüz insanı estetik operasyonlar ile değiştirilmiş ve düzeltilerek kusurlarından arındırılmış bir dış görünümü benimsemeyi tercih etmektedir. Tüm bu gelişmeler ile "yeni benlik" kavramı dünyada hızla yayılmakta ve gerçek ile kusursuzlaştırılmış güzellik arasındaki çizgi gittikçe silikleşmiş durumdadır. Bu bağlamda ideal beden standardlığının kabul görmesi, gerçek dışı güzellik ideallerinin yayılmasına dair tehlikeyi artırmaktadır. Toplumsal talep doğrultusunda ideal beden imajı, modern dönemin beden kaygısını körüklemiştir. Özellikle kadınlar, günlük fiziksel mükemmelliğe ulaşma propagandasıyla büyük bir baskı altındadır.

Günümüzde, ideal beden algısına karşı çağdaş sanatçıların savunucu bir rol üstlendiği görülmektedir. Sanat, bedensel kaygıların yatıştırılmasına yardımcı olurken insanın kırılma anından beslenen fırsatçı medya kampanyasına karşı bir meydan okuma ortaya koyar. Sanat, bedeni hiçbir ölçünün ulaşamayacağı fiziksel mükemmellik standartlarından arındırarak olduğu gibi öne sürer.

Modern beden, ideolojik kurgular üst üste geldiğinde ve yeni gerçeklikler olarak fiziksel aktivasyon yoluyla işlemeye başladığında ortaya çıkar. Bedenler, izleyicilerin yaygın teorilerine ve onların çarpıtmalarına ayna tutar. Bilimsel disiplinler ve estetik idealler tarafından ortaya konan beklentileri aşarlar. Beden parçalanma, hastalık ve temsil karmaşasıyla karşılaştığında, dayatılan ritimlere direnmeye başlar. Fiziksel eylemlerin yavaşlamasıyla birlikte, tüketim toplumunun gündelik rutinleri içinde bakıştan kaçan gömülü tarihsel izler, kırılmalar, çarpıtmalar ve yaralar olarak açığa çıkar. Açık bir iç/dış ayrımı olmaksızın görülen beden, kusurlarını ifşa eder (Krtolica, 2013).

Çağdaş sanatta, beden ideal bir şekle ulaşma arayışını yansıtan eserler, genellikle ideolojik bakış açısıyla incelenir ve eleştirilir. İdealize edilmiş bedenlere karşı çıkış, popüler kültür ve reklamların dayattığı fiziksel mükemmellik standartlarına karşı bir tepki olarak ön plana çıkar. Bu bağlamda çağdaş sanat eksiksiz ve mükemmel bedenleri temsil etmektense sıradan, kusurlu, çirkin ve deforme olmuş bedenlerin imgelerini ele alır.

3.4.4.1. Marc Quinn Normal bedenler.

İngiliz heykeltıraş Marc Quinn, çağdaş heykel sanatında bedeni birçok farklı perspektifte incelemektedir. Marc Quinn, 1980'lerin sonları ve 1990'ların başlarında "Genç İngiliz Sanatçıları" hareketinin bir parçası olarak kendini göstermiştir. Quinn'in sanat dünyasında tanınması 1990'ların başlarına tekabül etmektedir. 1960'lı yılların ortalarında doğmuş, "Genç Britanyalı Sanatçıları" (Young British Artists) olarak adlandırılan bir grup sanatçı, Charles Saatchi'nin desteğiyle ortak sergiler açmaya başlamıştır. Bu sanatçıları, çağlarının ruhunu ve toplumsal meseleleri ele alan farklı medyumları kullanarak dikkat çeken eserler ortaya koymuştur. Marc Quinn'in de aralarında olduğu, 1997'de Londra'daki Royal Academy of Arts'ta düzenlenen "Sensation" (Hisler) sergisi, günümüzün birçok önemli sanatçısının başlangıç noktası olmuştur.

Quinn heykellerinde insanın tabiatla olan etkileşimi, güzellik algısı ve idealler gibi çeşitli temalara odaklanarak, modern toplumun sosyal ve kültürel değerlerinin oluşumunda nasıl rol oynadığını araştırır. Heykel sanatında klasik ve antik dönemleri detaylıca inceleyen sanatçı, Roma ve Yunan sanat geleneğinin yanı sıra bu geleneğin batı estetik anlayışının oluşumu üzerindeki etkileri detaylıca incelemektedir. Quinn, günümüz modern insanını keşfetmek için antik dönemden gelen ideal beden kavramını sorgular. Sanatçı heykellerinde, doğa ile kültür, biçim ile anlam, yüzey ile derinlik, beden ile zihin arasında var olan ikiliklere meydan okur bir tavırla ideolojik ayrımları araştırır. Quinn'in heykellerinde figürler doğal hallerinde gündelik yaşamdan kesitler sunarken kendilerinin farkında bilinçli bireyler olarak üretilmişlerdir. Bu bağlamda figürler ile izleyici arasında var olan gerilim hissedilebilir hale gelmektedir.

Quinn çalışmalarında sıklıkla günümüz tüketim kültürünün yarattığı idolleştirilmiş bedenin idealize edilmiş gerçek dışı imajlarına atıfta bulunur. Sanatçının som altından ürettiği popüler kültür ikonlarında, onları gerçek bir insandan ziyade kültürel bir halüsinasyon olarak ele almış ve idealize edilmiş bedenler olarak yansıtmıştır. Quinn'e göre "İnsanlar genellikle imgeler yaratır, onlara tapmaya başlar ve sonra imgelerin başlangıçta kendileri tarafından icat edildiğini unuturlar. Ellerinde ölçülmesi mümkün olmayan soyut bir imge kalır. Bu, tüm ünlü ve dini imgelerin temelidir. Altın, insanların dünyada değerli malzemelerinden biri olduğuna karar verdikleri bir metaldir, ancak icat

ettikleri mükemmellik imgeleri gibi, altının kendisi de bir inanç sistemidir, doğası gereği diğer metallerden daha değerli değildir.” (http-9)



Görsel 3.22 Marc Quinn, *Siren*, 88 x 65 x 50 cm, Altın, 2008
Kaynak: <http://marcquinn.com/artworks/single/siren> (Erişim Tarihi: 18.06.2024)

Marc Quinn'in geniş medya ve malzeme kullanımını dikkat çekerken, tarih, zaman, mekan, beden ve kimlikle ilgili temaları sanatının merkeze alır. Quinn, çağdaş insanın doğa ile kültür arasındaki ilişkisinin yanı sıra sanat ve teknoloji arasındaki etkileşimini de araştırmaktadır. Marc Quinn'in çalışmaları, sıklıkla kompleks yaratıcı süreçlere göndermeler yapar ve insanlık tarihini evrenin döngüsel zamansallığına bağlar. Kendi donmuş kanını kullanarak yaptığı otoportrelerden, kültürel olarak belirlenmiş estetik normları alt üst eden heykellere kadar, Quinn insan yaşamının ikili doğasını (ben/öteki, beden/zihin, doğa/kültür gibi) yapay, zamansal ve tarihsel boyutlarını vurgular. Bu eserler, farklılıkların veya yaşam/ölüm, doğum/yıkım gibi ikili karşıtlıkların birbirine bağlılığını araştırır (http-20)

Marc Quinn'in heykelleri, izleyicide çarpıcı ve rahatsız edici bir etki bırakırken, dünyaya karşı bakış açımızı ve kişisel kimliklerimizin inşasında ötekilerle olan ilişkimizi şekillendiren tarihsel ve soyut kavramların okumalarını barındırır.

İnsanlar tarihten günümüze vücutlarını değiştirmek, süslemek ve modifiye etmek için büyük ölçüde çaba harcamıştır. Günümüzde yara izleri, dövme ve kulak memeleri ile dudakların uzatılması, vücuda yerleştirilen implantlar, estetik operasyonlar ile

uzuvların bilinçli şekilde deforme edilmesi, çip ve yazılımların bedene dahil edilmesi gibi birçok örnek mevcuttur.

Quinn' in "Body Alternation" isimli eser grubunda günümüz bireyinin İnternet çağındaki güncel durumu konu edilmiştir. Quinn, bu eser grubunun "biyolojik bedenlerine kültürel olarak sahip olmak isteyen insanları" tasvir ettiğini düşünmektedir. (http-10)

Heykellerde biyolojik kimliklerini ve fiziksel görünümelerini değiştirmek için bir dizi estetik ameliyat geçirmiş insan konu edilmektedir. Quinn bu bireylere vücutlarını malzeme olarak kullanan birer sanatçı olarak yaklaşır. Yaşayan insanların temsilleri olan heykellerin kimlikleri günümüzde var olan mitolojik figürlere benzemektedir. Heykellerde tıpkı klasik mitolojide anlatılan hikayelerde gördüğümüz yaratıklar gibi Quinn'in bedenleri de çağdaş metamorfozları tarihle ilişkilendirir. Dövme, yara izi bırakma ve benzeri beden modifikasyonları tarihte toplumların ritüel ve dini inanışlarının önemli bir parçasıdır. Bu bağlamda günümüzde çağdaş insan artık kendi mitlerini ve ritüellerini kişisel bağlamları üzerinden yaratmaktadır. Quinn bedene yapılan bu müdahalelerin bireyin kişisel bir arayışı olarak görmektedir. Bedende yaşanan dönüşüm geçmişten günümüze gelen ortak bir dürtüyü işaret eder fakat günümüz insanı geçmişten farklı olarak bağlamını ve hikayesini kendi yaratmaktadır.



Görsel 3.23 Marc Quinn, *Zombie Boy*, 178 x 56 x 35 cm, Beton, 2011

Kaynak: <http://marcquinn.com/artworks/single/zombie-boy-city> (Erişim Tarihi: 18.06.2024)

Quinn'in "Complete Marbles" heykel serisi kaza sonucu uzuvlarını kaybetmiş ya da engelli olarak doğmuş insanların 'tamamlanmamış' bedenlerinin imgelerini izleyiciye sunar. Heykellerde bedenler idealist bir yaklaşımla, Neoklasisizm'in elde etmeye çalıştığı 'ideal ve mükemmel' güzellik anlayışıyla etkileşime geçmektedir. Heykeller ironik bir biçimde sanat tarihinde takdir edilerek kabul görmüş tamamlanmamış beden yaklaşımının, gerçek yaşamda aynı taktire sahip olmadığını sert bir biçimde ortaya koymaktadır. Bu eserler, fiziksel görünümümüz ile zihinsel varlığımız arasındaki çatışmaları keşfederek, canlılığı, kusurluluğu ve her türden bedenin güzel olduğunu altını çizmektedir. Quinn'in "Complete Marbles" (Tam Bedenler) olarak adlandırdığı seri izleyicinin bedeni tam ya da parçalı olarak nasıl algıladığına ilişkin sorgulamalarda bulunur. Quinn çalışmalarında özellikle 18. ve 19. yüzyıl Neoklasik Döneme atıfta bulunarak ideal ile anti-ideal arasındaki görsel zıtlıklar üzerine güncel yorumlamalar yapar. Neoklasik sanat genellikle güçlü erkeklerin eylemlerini betimleyerek kahramanlık ve ahlaki erdem dersleri verir nitelikte anlatıları heykellere yansıtmıştır. İdeal beden anlayışı ağırlıklı olarak kamusal heykellerde dini, siyasi liderleri veya kahramanları tasvir etmek için kullanılmıştır. Neoklasik sanat insan bedenini, matematiksel düzenlemelerle kusursuzlaştırılarak felsefi ve siyasi idealleri iletmek için bir imge haline gelmiştir. Quinn'in, Neoklasik formun anlamına dair yaptığı sorgularda, ideal olarak kabul edilen

“bütün” kavramını ürettiği ampute figürlerin gerçek boyutlu mermer heykellerinde yıkıma uğratır. Mermerden yapılmış heykeller, özellikle portre benzerliği, kaide ilişkisi ve kompozisyon nitelikleri bakımından belirgin bir şekilde Roma heykel sanatı görünümüne sahiptir.

“British Museum'da parçalanmış mermer heykellere hayranlıkla bakan insanlara bakarken, vücudu heykellerle aynı şekilde olan biri odaya girse, hayranların çoğunun ters tepki vereceğini fark ettim. Sanatta kabul edilebilir, ancak hayatta kabul edilemez olan şeyleri görmek benim için ilginçti. Bu işleri yaparken, bunların aynı zamanda güzel bir beden ne olduğu ve buna dair vizyonumuzun ne kadar dar olduğu ve iç ile dış arasındaki bağlantıyla ilgili olduğunu fark ettim. Bununla aslında kopukluğu kastediyorum, çünkü bu eserlerin modellerinden biri gözlerini kapattığında, içeride sizinle veya benimle aynı şeyi hissediyor, ancak çoğu zaman fiziksel engelli insanlara zihinsel engelliler gibi davranılıyor. Modellerin bedenleri görsel olarak antik parçalanmış mermer heykellerle karşılaştırılabilir olsa da, elbette benim heykellerim insan parçaları değil, bütün insanların portreleri. Bu da benim için ilginçti.” (http-11)

Kamusal sanat bünyesinde sosyal bağlamda sanatsal temsil olarak toplumun belirli üyelerinin görünürlüğü ve görünmezliği konularını gündeme getirir. Klasik heykel sanatında kamusal alan anıtları eril bir yaklaşımla beyaz ırka ait olarak nitelendirilmiştir ve herhangi bir eksikliği veya kusuru göz önüne almadan büyük ölçüde gücü temsil eder bir tutum sergiler. Geleneksel heykel sanatına göre uygulanmış kamusal yerleştirmeler, sanatın toplumdaki rolü ve kamusal kavramına kimlerin dahil edilip kimlerin dışlandığı hakkında diyaloglar yaratır. İnsan bedeni çok eski zamanlardan beri “her şeyin ölçüsü” kabul edilirken, gücü elinde bulunduranlar tarafından değiştirilmiştir (Bauman, 1998).

Marc Quinn'in “Alison Lapper Pregnant” (Alison Lapper Hamile) isimli heykeli kamusal alanda tarihsel olarak yetersiz temsil edilenlerin bir temsiliyetini sunmaktadır. Heykel, engelliliğin diğer tüm yaşam formları kadar doğal, güzel ve geçerli olabileceğine dair görüşleri öne sürer. Kamusal alana yerleştirilen bu temsiliyet tarihsel perspektifte toplumsal açıdan değersizleştirilmiş, utanç verilmiş ve kamusal yaşamdan dışlanmış bedenlerin ve kimliklerin bir anıtı olarak kabul edilebilir.

Bedenini anti ideal biçimde anıt olarak sunulması, izleyicinin bedenleri farklı perspektifte ve katı sosyal ideallerin dışında görmesine yardımcı olur. Neoklasik anlayıştan gelen bütünlük algısına, bedeni idealize etme veya şekillendirme geleneğine meydan okuyan bu tür heykeller, toplumsal bağlamda engellilikle ilgili, çok boyutlu

imgeler oluşturabilir. İnsanın bu biçimde ele alınması çağdaş yaşama dair bir potansiyel olarak kamuya yeni özgürleştirici beden idealleri sunabilir.



Görsel 3.24 Marc Quinn, *Alison Lapper Pregnant*, 355 x 180 x 260 cm, Mermer, 2005
Kaynak: <http://marcquinn.com/artworks/single/alison-lapper-pregnant> (Erişim Tarihi: 18.06.2024)

3.4.5. Melez Beden

Melezlik bambaşka en az iki farklı kavramın veya varlığın kesişmesi, birbiriyle bütünleşmesi, bir araya gelmesi veya iç içe geçmesiyle oluşan durumdur. Bu bağlamda melezlik kavramı, birden fazla bileşenin kendi karakteristik özellikleriyle bir araya gelerek çeşitli ve çok katmanlı bir yapı oluşturmaktadır.

Türk Dil Kurumu'na göre melez kavramı, farklı türlerden üremiş hayvan, bitki veya değişik ırkta ana babadan doğmuş insan vb. varlıkları tanımlamak için kullanılır. Melezlik, kırık, kırma, azma, hibrit veya metis terimleri ile karşılık bulabilmektedir (http-2)

Başka bir tanıma göre melez kavramı, farklı türlerin veya (daha geniş anlamda) çeşitlerin çiftleşmesi sonucunda ortaya çıkan yavrular olarak tanımlanmaktadır. (http-7)

Stross, çeşitli türlerden veya ırklardan gelen ebeveynlerin birleşimi sonucunda meydana gelen yavruların hem anneden hem de babadan belirli özellikler alarak karma bir yapıya sahip durumunu "hibrit" olarak adlandırmaktadır. (Stross, 1999)

“Yabancı kaynaklarda Hybridity olarak geçen kavram, Melezlik, Melezleme, Melez, kavramları çoğunlukla birbirlerinin yerine kullanılmaktadır. Orijinali Latince'den Hybrida ‘Dişi uysal domuzun ve erkek yaban domuzundan doğan vahşi yavrusu/ soyu’ biçiminde birçok kaynakta karşımıza çıkar ve bir bakıma özgür ve köle karışımı olarak ta değerlendirilebilir. Hybrid Vigour/Melez Güç olarak adlandırılan kavram ise sıkça karşılaşılan bir kavramdır daha çok genetikte isim haliyle bulunur; iki ebeveyn arasındaki çaprazlamanın en kaliteli ürünü biçiminde tanımlanır.” (Tanrıbilir, 2010, s. 5)

Melez terimi, başlangıçta ayrı ve temelde farklı en az iki varlığın birleşimi ile ortaya çıkar. Bu varlıklar birbirleriyle etkileşime geçerek, her iki varlığın karakteristik özelliklerinden türeyen yeni bir ortak kimlik kazanır. Hibritin oluşumu, önceden mevcut olan bileşenlerin toplamından türetilmeyen yeni bir niteliğin doğuşunu ifade eder. Diğer türlü bir durumda ortaya çıkan varlık asimilasyon, entegrasyon veya karışım gibi terimlerle isimlendirilebilir. Hibrit olma durumu, hakim tartışmayı zayıflatmak amacıyla iki dilin birleşimini göstermek için de kullanılabilir. Doğa, kültür, beden, zihin, insan, diğer türler vb. arasında farklılıkların giderek azalması, hibrit olma durumunun yaşamın tarihinden gelen bir sonucu olduğunun göstergesidir. Stross’a göre Hibritlik biyolojide köken bulur, burada farklı türlere ait herhangi bir hayvanın (veya bitkinin) yavrularını ifade eder. Hibrit kavramı zamanla anlamsal kapsamını genişletmiş ve biyolojiden ayrışarak insanların kültürel alanlarına dahil olmuştur. (Nelly Maekivi, 2020)

Hibritlik, bir düzene karmaşıklık veya farklılık katan kompleks bir yapı veya kökten gelir. Bilimde, melezlik çoğunlukla genetik olarak değişik bitki veya hayvanların meyvesini ifade eder. Tipik olarak farklı türleri birleştirerek veya aşılıyarak elde edilir. Melezleşme kavramı genetik, biyoloji, sosyal bilimler, kültür, botanik, ırk, teknoloji vb. birçok dalda kendini gösterebilir. Bu bağlamda melez olma durumu hem metaforik hem de farklı bilim dallarında çeşitli anlamlar kazanabilen bir kavramdır. Varlıkların değişen statüleri ve yaşamda bulunduğu çevredeki dönüşümler göz önünde bulundurulduğunda, melez bir doğa kavramına ulaşılabilir. Bu durum yaşamda süreç içerisinde yenilikçi ekosistemler, yeni doğalar, antropojenik peyzajlar, insan-üstü bedenler gibi birçok yeni kavramın oluşması anlamına gelmektedir.

İnsanın farklı ekosistemler üzerindeki etkisi diğer tüm varlıklara oranla daha büyüktür. Dolayısıyla insan mevcut jeolojik çağı domine eden bir varlık olarak görmektedir. Bu nedenle, 'Antroposen' kavramı insan yaşamı için önemli bir durum haline gelmiştir. Antroposen, insanlığın Sanayi Devrimi'nden bu yana dünya üzerindeki etkisinin doruğa ulaştığı ve bu etkilerin devam ettiği dönemi tanımlar. Bu süreç aynı zamanda İnsan Çağı olarak da bilinir. Antroposen aynı zamanda günümüzde insanların doğal dünya üzerindeki geriye döndürülemeyecek olumsuz etkisini kapsayan bir kavram olarak kullanılabilir. (Örneğin, antropojenik iklim değişikliği, biyolojik çeşitlilik kaybı vb.). Başlangıçta ve genellikle günümüzde bile, 'Antroposen' terimi, insan faaliyetlerinin beraberinde getirdiği kimyasal-biyolojik değişiklikleri kapsayan bir tanıma sahiptir. Bu perspektifte doğada var olan melezlik, insan etkinliğinin yol açtığı daha önce var olmayan canlı ve cansız varlıkların ve unsurların kombinasyonlarına işaret eder. Bu durum yeni etik soruları gündeme getirilmekle beraber çevresel endişeleri de artırır. Yeni yaşama biçimlerinin ortaya çıkması, hibritleşen doğa üzerinde insanın rolü hakkında yeni soruları akıllarda uyandırır.

Postmodern terminolojide “melezlik” ayrı bir varlık oluşturmak için iki ya da daha fazla unsurun bir araya getirilmesi amacıyla süreçlerin ve ürünlerin kültürel olarak karıştırılması anlamına gelir (Barret, 2015, s. 303). Melezlik durumunun sanatta varlığı, çeşitli kültürel etkileri tek bir sanat eserinde karıştırmak olarak gerçekleşir. 1980'ler boyunca, sanatçılar ve teorisyenler, homoseksüel-heteroseksüel, erkeksi-kadınsı, siyah-beyaz, Afrikalı-Avrupalı, Batılı-Batılı olmayan gibi karmaşık kültürel genellemelerin sıkı ikili ayrımlarını eleştirmek için bu kavramı benimsemiştir. (Barret, 2015, s. 303)

Günümüzde teknolojinin hızla ilerlemesi, sanat, ticaret, bilgi vb. alanların yayılma hızını çok büyük ölçüde arttırmıştır. Bu bağlamda kültürler arası etkileşim de aynı hızda çoğalmıştır. Tüm bu hızla gelişen alanlar sayesinde insanlar farklı kültürleri keşfetme ve sahiplenme eğilimi içerisine girmiştir. Günümüzde küreselleşmenin etkisiyle toplumsal ve kolektif kimlikler birbirinden ayrılarak, kültürel farklılıklar giderek belirsiz hale gelmiştir. Global bağlamda inşa edilen yeni kültürel değerler insanın kimlik tanımlamasında melezleşme kavramının önemini arttırmıştır. 20. yüzyıl sanat sahnesinde geleneksel ideal beden anlayışını ve sıradan görüş biçimlerini alt üst eden bir döneme tanıklık etmekteyiz. Günümüzde, çağdaş heykel sanatında ideal beden kavramına yaklaştığımızda, bedensel algıda bir bozulma öne çıkmaktadır. Ayrıca, günümüzde deforme olmuş beden algısının artışıyla etkili olan önemli faktörlerden biri, küreselleşme

ve sanal platformların yaygınlaşmasıyla birlikte toplumlar arası sınırların ortadan kalkması ile erişilebilirliğin artmasıdır. Düzenli biçimde yeniden üretilen ve sanal imgelerle beslenen beden, günümüzde benzerlik arayışını üst düzeye çıkarırken, aynı zamanda melez bedenlerin de yayılmasına neden olmaktadır.

Sanatta melezlik, çeşitli sanatsal disiplinleri birleştirmeyi veya sanatı diğer alanlarla bütünleştirmeyi hedefler. Bu yaklaşım geleneksel sınırları bulanıklaştırarak keşfedilmeye açık yeni yaratıcı alanları ortaya çıkar. Bu durum resim, heykel, film, sahne performansı, mimari veya koreografi gibi farklı sanat türlerini bir arada kullanmayı ya da sanatı bilimsel araştırma, teknolojik yenilik, edebi ifade veya felsefi düşünce gibi disiplinlerle birleştirmeyi kapsayabilir.

3.4.5.1. Patricia Piccinini

Kimlik, melezlik ve empati, Avustralyalı sanatçı Patricia Piccinini'nin, eserlerinin ana iskeletini oluşturur. 1990'ların başlarında anatomik çizimler ve tablolarla sanat hayatına başlayan sanatçı günümüzde yarattığı sıra dışı estetiği ve hiper-gerçekçi heykelleriyle uluslararası alanda tanınmaktadır. Sanatçı eğer beden teknoloji aracılığıyla yeniden yapılandırabiliyorsa, bireyin kim olduğunu ve insanı insan yapan şeyin ne olduğu sorusunu sormaktadır. Günümüzde hastalıkların tedavi edilmesi, gen terapisi, hastalığa karşı artırılmış direnci olan genetik olarak değiştirilmiş ürünler, klonlamanın olasılıkları, geniş tıbbi potansiyeli olan kök hücre araştırması gibi yeni bilgi türleri ile insanlığın kazandığı her gelişme bizi hayal edilen orijinal veya esas kendimizden daha da uzaklaştırır ve geçmişimizdeki doğal tanımlamalarımızı da eşit derecede sorgulanabilir hale getirmektedir.

Piccinini, bilim, teknoloji, insanlık arasındaki kesişimleri derinlemesine keşfederek doğada farklı simülasyonların varoluşu fikrini merkeze alır. Piccinini'nin çalışmaları, "gerçek" ile "gerçek olmayan" arasındaki sınırları sorgulamamıza yol açar ve melezlik kavramını birçok açıdan derinlemesine inceler. Sanatçının kimeraları taslak ve çizim aşamasından sonra dijital baskı aracılığıyla üretilerek insan derisine benzer bir tabaka ile kaplanmaktadır. Sanatçı bu deri tabaka üzerinde, olası her türden kusuru, kırışıklıkları, çilleri ve benleri dikkatlice yeniden üretir. Elde edilen bu gerçekçi etki, insan saçı, fiberglas ve silikon gibi malzemelerin kullanımı ile daha da ön plana çıkarılır. Sonuç olarak sanatçının yarattığı grotesk, deforme olmuş ve neredeyse canavarımsı denebilecek

görünümde olan hibrit bedenler izleyici üzerinde tuhaf bir etki bırakırken merak duygusunu da tetiklemektedir. Piccinini'nin sanat evreninde, hayal gücünün sınırlarını zorlayan heykeller aracılığıyla yapay-doğal, insan-hayvan, gerçek-hayal gibi dilemmalar arasındaki çizgiler bulanıklaşırken, keşfedilmemiş yeni bir alan ortaya çıkmaktadır. Sanatçının post modern özelliklere sahip antropomorfik figürleri çağdaş beden tanımı yeni alternatifler getirmektedir.

Patricia Piccinini, genetik mühendisliği ve biyoteknoloji evreninde insan olmanın anlamını ve bu teknolojilerin insanlar ile doğa arasındaki ilişkiyi nasıl değiştirdiğini inceler. Piccinini, melez hayvanlar ve canlı makinelerin olduğu garip bir dünyanın yansımasını sunmaktadır. Yarattığı evren, tanıdığımız gerçeklikle neredeyse örtüşen bir boyutta var olur. Ancak, onun düşündüğü şey; geleceğin çevresel felaketi, kabusu ya da kusursuz bilimsel gelişmenin cesur yeni dünyası değildir. Sanatçı olası yeni varlıkların iç dünyalarına odaklanır ve onlarla ortaya çıkabilecek ilişki dinamikleri hakkında sorular sorar. Oluşturduğu yaratıklar, tuhaf ve rahatsız edici olmalarına rağmen tehditkar değildir. Aksine, genellikle kırılganlıklarını öne çıkarır. Bize onların alışılmadık yanlarının ötesine geçip kabul etmemizi istiyorlar. Piccinini'nin dünyası, yanıtların değil, soruların egemen olduğu bir dünyadır. Genetik mühendisliği hakkında ne düşüneceğimizi belirtmez, ancak karşılaştığımız olasılıklarla nasıl hissedeceğimizi sorgular ([http-8](http://8))

Piccinini'nin eserleri, insanın kendi varlığı ve diğer yaşam formlarıyla olan algılarını düzenleyen yapılarla ilgili kalıcı bir merakı yansıtır. Sanatçının çalışmaları bilimin sınırları, genetik ve tıbbi araştırmalardaki ilerlemeler, insan vücudunda mümkün olanı üretme ve değiştirme yeteneğinin artması ve insanın sahip olduğu teknolojik ilerlemelerle birlikte manipüle ettiği varlıkların etrafındaki karmaşık ilişkileri ele alır.

Heykellerde yarı insan yarı hayvan melezi olan varlıklar tipik insan davranışlarını sergilemektedir. Gerçekçi doku ve cilt kıvrımlarına sahip heykellerde endişe yorgunluk, sevinç, mutluluk, huzur benzeri ifadeler insan duygularını taklit ederek ruh kazanmaktadır. Piccinini, insan anatomisini andıran bedenlerde bulunan hayvan yüzleri ile izleyicide iğrenme, şefkat ve koruma arzusu arasında gidip gelen karmaşık hisler uyandırmayı başarır. Bu bağlamda izleyici eserler ile karşılaştığında hem fiziksel hem de duygusal insan karakterleriyle karşılaştırılır.



Görsel 3.25 Patricia Piccinini, *The Young Family*, Silikon, Poliüretan, Deri, İnsan saçı, 2002
Kaynak: <https://www.widewalls.ch/magazine/patricia-piccinini-art-arken> (Erişim Tarihi: 21.06.2024)

Piccinini, insanın diğer canlıları kendi çıkarları için sömürmesinin ahlaki sonuçları ve getirdiği sorumluluklar üzerine sorular yöneltir. Sanatçının çalışmaları insanın hayvanlara karşı sahip oldukları sorumluluklar bağlamında önemli sorular sormaktadır. Piccinini toplumsal bilincin öne sürdüğü insan türünün diğerlerinden benzersiz ve ayrı olduğu değer inancını eleştirir. Piccinini'ye göre, işte tam da bu güven duygusu insanı doğal yaşam alanlarını ve orada yaşayan organizmaları zarara uğratmaya götürür. Ancak, insan ve hayvan arasındaki sınır görüldüğü kadar belirgin değildir. Genetik çalışmalar, insan DNA'sının aslında birçok hayvan türünün DNA'sına ne kadar benzer olduğunu göstermiştir. Bazı benzerlikler davranışsal düzeyde, tutum ve alışkanlıklarda, özellikle primatlarla birlikte bulunabilir. (http-26)

Acı ve mutluluk benzeri güçlü duygular tüm canlılar arasında hissedilen yoğun hislerdir. Piccinini'nin melez bedenleri acının veya mutluluğun insanlığını gözlemlenirken, aynı zamanda bizlerin temel içgüdülere sahip olmayan hayvanlar olmadığımızı empati yoluyla hatırlatır.

Patricia Piccinini, yarattığı melez bedenler yaşamda, hayvan-insan mutantları, klonlanmış yaratıklar ve siborglardan oluşan tuhaf varlıklar olarak var olur. Aynı anda hem tanıdık dünyadan hem de var olmayan fantastik bir geleceğe ait gibi duran bu

varlıklar yabancı ve gerçek dışı görünseler de detaylı ele alındıklarında insansı doğaları ve jestleri rahatlıkla gözlemlenebilir.

Piccinini'nin yarattığı tuhaf yaşam formları insan yaşamının çağdaş gerçekliğiyle sıkı bir şekilde iç içedir. Sanatçının çalışmaları iklim değişikliği, dünyamızı ve yaşamlarımızı kökten değiştirecek olan yüksek teknolojik gelişmeleri konu edinir. Günümüzde birçok tür yapay zeka ve genetik mühendislik aracılığıyla yeniden tasarlanabilir hale gelmektedir. Yaşadığımız çağda insan, doğa ve teknolojinin melezleri, büyüleyici bir hızla gelişmektedir. Piccinini'nin eserleri, bu dünyayı paylaştığımız, beraber yaşadığımız veya gelecekte yaşayacağımız tüm yaratıklar ve bitkiler için empati perspektifinden etik mesajlar aktarır.



Görsel 3.26 Patricia Piccinini, *The Long Awaited*, Silikon, 152 x 80 x 92 cm, Fiberglas, İnsan saçı, Deri, 2008

Kaynak: <https://www.roslynnoxley9.com.au/artist/patricia-piccinini> (Erişim Tarihi: 20.06.2024)

SONUÇ

Klasik sanatta inanç sistemleri tarafından şekillendirilen beden, ideolojik bir misyon kazanmıştır. İdealize edilmiş bedenler ile ahlak ve güzellik arasında kurulan denge doğrudan toplumsal düzenin sağlanmasıyla ilişkilendirilmiştir. Dönemin heykel sanatında beden standartları güzellik, uyum ve denge üzerine kurulmuştur. İdeal beden ile parçaların birbirleriyle ve diğer tüm uzuvlarla orantısı kesin ölçülerle belirlenmiş, güzellikten uzak, ideal standartlara sahip olmayan unsurlar çirkin olarak kategorize edilerek kötü veya sağlıklı imajlarla bağdaştırılmıştır. Bu çerçevede belirlenmiş normlara aykırı, farklı, garip, kusurlu, eksik bedenler, kınanmış, hasta ve düzeltilmesi gereken bedenler olarak görülmüştür.

19. yüzyılın sonlarında geleneksel anlayış, modernizmin insanı merkeze koyan hümanist yaklaşımıyla önemini yitirmiştir. Beden iç ve dış öğeleriyle bütünsel bir yeniden yapılanma sürecine girmiştir. Modern heykel bedeni güncelleme, iyileştirme, değiştirme ve özgürleştirme amacıyla ileri sürdüğü yenilikçi yaklaşımla öne çıkmaktadır. Modernist proje, günlük yaşamın geçmişten gelen izlerini, zevklerini, ideallerini taşıyan bedenleri yıkıma uğratarak, rasyonel bilginin ışığında yeni bir benlik ve kimlik tasarımı yapar. Geleneksel standartlar artık sanatta beden gerçeğini değerlendirme amacıyla kullanılmamakta; bunun yerine bireylerin, farklılık gösteren kişisel duyguları ve değişim coşkuları referans olarak benimsenmektedir. Modernizm ile yaşanan sekülerleşme, bedeni korkulardan ve kanunlardan ayırarak bir haz ve arzu merkezi haline dönüştürmüştür.

Günümüzde beden artık geçmiş sanat akımlarından ve yaklaşımlarından tamamen kopmuştur. Çağdaş heykel sanatında beden içeriği, bağlamı, niteliği önemli ölçüde değişiklik göstererek, yaşamın alışlagelmiş düzen ve bürokratik yapılarından bağımsız biçimde şekillenmektedir. Günümüz heykel sanatında beden, sessiz gözlemin düşünsel varoluşla iç içe geçtiği bir özgürlük alanına dönüşmüştür. Bu alan izleyiciye, beklenmedik sürprizlerle dolu yeni beden tanımları sunarken, ahlaki normların sorgulandığı, tüm sistemlere meydan okuyan bir karışım ortaya koymuştur.

Çağdaş yaklaşım, sanat disiplinleri arasındaki sınırları saydamlaştırarak yepyeni bir anlam denizi oluşturmuştur. Disiplinler ve pratikler arasında geleneksel ayrımların bulanıklaşması, sanatçıların farklı alanlardan ilham alıp çeşitli teknikleri bir araya getirmelerine

olanak sağlamıştır. Bu yaklaşım, heykel sanatının yaratıcılığını ve deneysel potansiyelini derinleştirerek bedende ifade alanını genişletmiştir.

20. yüzyılın ikinci yarısında, tüketim kültürünün topluma sunduğu idolleştirilmiş bedenin idealize edilmiş gerçek dışı yansımalarına rastlanmaktadır. Bu duruma karşı bir anti tez olarak sanatçılar, deformasyon, parçalanma, yapı-söküm, çürüme gibi grotesk yaklaşımları çalışmalarına dahil ederek bedenin gerçek doğasını sanatsal yapıtlarda ortaya koymuştur. Bu yaklaşım ile insan bedeni heykel sanatında mükemmellik arayışından uzaklaşmış, tüm potansiyellerini ve değişkenliğini kutlayan bir anlayışla yeniden yorumlanmıştır.

Çağdaş heykel yapıtları üzerinden yapılan incelemeler, bedenin düşünsel ve fiziksel bağlamda parçalanmasının, izleyiciye anlam, algılanış, tanımlama vb. kavramlar üzerine derin düşünme fırsatı yarattığını ortaya koymuştur. Böylece kimlik, algı ve varoluş gibi karmaşık konular bedenin yansımaları haline gelerek, keşfedilmeye yönelik bir çağrıya dönüştürmüştür. Sanatın temel görevlerinden olan düşünme ve sorgulama ile bedende tabuların ihlali geleneksel güzellik normlarını kökten değiştirirken, gerçeklik kavramı da çok daha derin ve kapsamlı bir fenomenolojide anlam kazanmıştır.

Tarihsel veriler doğrultusunda elde edilen bilgiye göre geleneksel sanat, güzelliği zevk veren ve tatmin edici bir duygu olarak tanımlamıştır. Halbuki sanatın güzelliği doğayı etkilemez ve onun üzerinde bir değişim yaratma yetisine sahip olmamıştır. Güzellik sınırları içinde yapılan heykeller, estetik ve hoş hazlar dışında izleyicide yaşamın gerçekliğiyle bağlantılı bir özümseme alanı oluşturmaz. Bu tarz eserler temelinde izleyiciye kararlı ve güvende hissettiren bir izlenim sağlamak için yaratılmıştır. Bedenlerin tekinsiz, iğrenç, grotesk, kusurlu, çirkin yanlarını ele alan yapıtlar yaşamın farklı bir versiyonunu gösterdiği için doğanın güzelliğinden uzaktır ve izleyici üzerinde garip duyumsuzamalara sebep olur. Bu bağlamda klasik güzellik algısının dışında olan heykeller hayatın göz önünde olmayan gerçekliğine dair izleyiciyi zorlayan ve kişisel iç dengeleri sarsabilecek bir etkiye sahiptir. Çağdaş heykelde anti estetik ve ideal dışı örnekler, bireylerin geçmişlerinden veya toplumsal bellekten edindiği travmatik anılarla karşılaşmalarına sebep olabilir. Bu durum bireyin bilinç altında yatan tuhaf imgeleri beklenmedik bir şekilde ortaya çıkabilir ve öznelere sanatsal deneyimlerini derinden etkileyebilir.

Doğal varoluşunun temel bileşenleri olan sistemler insan bedeninin, düzenli ve kusursuz bir yapıya sahip olmadığını bize göstermektedir. Bedenin ontolojisi ve köklerine inildiğinde kırılgan ve geçici bir yapıya sahip olduğumuzu fark ederiz. Bedenler, mükemmel uyum yerine

belirsiz ve karmaşık bir yolla birbirleriyle etkileşim halindedir. Bu durum bedenın her zaman kontrolümüz altında olmadığı gerçeğini de bize hatırlatır.

Verilen örnekler, çağdaş heykel sanatında insan bedenın bağımsızca deneyimlenmesiyle sınırların yok edildiğı, kışkırtıcı ve olağan dışı biçimlerde sürekli kendini güncellediğini ortaya koymuştur. Bu durum beden ve yaşam arasındaki diyalektik varoluşu melezleştirmiştir. Düzensizlik içerisinde filizlenen çeşitli bedenler, gerçekliğı çığ ve sert bir şekilde gözler önüne sermiştir. Sanatta geleneğin sorgulanması, toplumsal bellek değişimine zemin hazırlamış, ideal dışı kabul edilen beden tasvirleri tabu olmaktan çıkarak normalleşmiştir.

Özetle, çağdaş dönemde sosyoloji, siyaset, felsefe, psikanaliz gibi bilim dallarının ürettiğı birçok yeni yaklaşım, fenomenolojik ve ontolojik bağlamlarda yapılan yeni tanımlamalar bedenın yeniden inşa edildiğini kanıtlar niteliktedir. İdeal beden, insanın ve yaşamın doğasında var olan düzensizliğe karşı duyulan hoşnutsuzluğun, bir fantezi, arzu duyulan bir imge olarak düşünsel bağlamda kurgulanmış karşılığıdır. Artık günümüzde, teorik bir yapı olan bu kurgu beden gerçekliğini yitirmiştir. Yaşamda itibarsızlaştırılan, üstü örtülen, görmezden gelinen insanı insan yapan unsurlar, bedenın yeni gerçekliğı olarak ön plana çıkmıştır. Sanatın ideal güzellikten öteye geçen düşünsel bir işleve sahip olması, varoluşun özüne dair daha derin bir bakış açısı sağlamaktadır. Bu düşünme yöntemi, mevcut beden algılarımızı sorgulayarak, gerçeğı daha doğru bir şekilde anlamamıza ve yaşamla daha iyi başa çıkmamıza yardımcı olabilir.

KAYNAKÇA

- Aktulum, K. (2020). Sanatsal Bir Biçim Olarak Grotesk Nedir? Ankara.(tarih yok). 2024 tarihinde Merriam Webster: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/ideal> adresinden alındı
- (tarih yok). 2024 tarihinde Türk Dil Kurumu Sözlükleri: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı
- (tarih yok). 2024 tarihinde National Library of Medicine: <https://www.nlm.nih.gov/exhibition/dream-anatomy/index.html> adresinden alındı
- (tarih yok). 2024 tarihinde Britannica: <https://www.britannica.com/art/contrapposto> adresinden alındı
- (tarih yok). 2024 tarihinde Tate: <https://www.tate.org.uk/art/artists/alberto-giacometti-1159> adresinden alındı
- (tarih yok). 2024 tarihinde Van De Weghe: <https://www.vdwny.com/exhibitions/contemporary-british-sculpture> adresinden alındı
- (tarih yok). 2024 tarihinde Oxford English Dictionary: (https://www.oed.com/dictionary/hybrid_n?tab=meaning_and_use#1204994 adresinden alındı
- (tarih yok). 2024 tarihinde E-Flux: <https://www.e-flux.com/announcements/35402/patricia-piccinini/> adresinden alındı
- (tarih yok). 2024 tarihinde Marc Quinn: <http://marcquinn.com/artworks/single/siren> adresinden alındı
- (tarih yok). 2024 tarihinde Marc Quinn: <http://marcquinn.com/artworks/body-alteration> adresinden alındı
- (tarih yok). 2024 tarihinde Marc Quinn: <http://marcquinn.com/artworks/single/jamie-gillespie> adresinden alındı
- (tarih yok). 2024 tarihinde Ketterer Kunst: <https://www.kettererkunst.com/dict/abject-art.php> adresinden alındı
- (tarih yok). 2024 tarihinde National Library of Medicine: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4264966/> adresinden alındı
- (tarih yok). 2024 tarihinde Avant Arte: <https://avantarte.com/glossary/uncanny> adresinden alındı
- (tarih yok). 2024 tarihinde Türk Dil Kurumu Sözlükleri: <https://sozluk.gov.tr> adresinden alındı
- (tarih yok). 2024 tarihinde Türk Dil Kurum Sözlükleri: <https://sozluk.gov.tr> adresinden alındı
- (tarih yok). 2024 tarihinde Türk Dil Kurumu Sözlükleri: <https://sozluk.gov.tr> adresinden alındı
- (2002). 2024 tarihinde Evan Penny: http://www.evanpenny.com/essay_tousley_1.php adresinden alındı
- (2012). Van De Weghe: <https://www.vdwny.com/exhibitions/contemporary-british-sculpture> adresinden alındı

- (2014). 2024 tarihinde E-Flux: <https://www.e-flux.com/announcements/31577/marc-quinn/> adresinden alındı
- Aktulum, K. (2020). *Sanatsal Bir Biçim Olarak Grotesk Nedir?* Ankara.
- Albano, C. (tarih yok). *Uncanny: A dimension in Contemporary Art*. 2024 tarihinde Esse: <https://esse.ca/en/uncanny-a-dimension-in-contemporary-art/> adresinden alındı
- Ali Artun, N. Ö. (2022). *Çağdaş Sanat Nedir?* İstanbul: İletişim Yayınları.
- Alwashmi, S. H. (2019). *The Initiation of The Beautiful Uncanny*.
- Ansen, S. (2012). *The Wound*. İstanbul: Arter.
- Anthony Giddens, C. P. (2001). *Modernliği Anlamlandırmak*. Alfa Yayınları.
- Antmen, A. (2014). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bahtin, M. M. (2019). *Rabelais ve Dünyası*. Ayrıntı Yayınları.
- Barret, T. (2015). *Neden Bu Sanat?* İstanbul: Hayal Peres Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2003). *Simülakrlar ve Simülasyon*. Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2023). *Tüketim Toplumu*. Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (1998). *Küreselleşme*. Ayrıntı Yayınları.
- Berger, J. (2014). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bilgin, R. (2016). *Geleneksel ve Modern Toplumda Kadın Bedeni ve Cinselliği*. Elazığ.
- Breton, A. (2002). *Nadja*. İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları.
- Cevat Başaran, H. K. (2018). Kanon: Grek Klasik Heykeltıraşlığında Estetik Arayışı. *Dergipark*.
- Cevizci, A. (2020). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Connelly, F. S. (2003). *Modern Art and The Grotesque*.
- Demirbaş, M. (1985). Mete Demirbaş İle Görüşme. *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, 4(32), 10,11.
- Doğan, H. (2018). Sosyolojik ve Psikolojik Olguların Etkisinde Sanatta Grotesk Beden İmgesi. *Erzurum*.
- Eco, U. (2009). *Çirkinliğin Tarihi*. İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (tarih yok). İstanbul: Yem Yayınları.
- Erdem, B. K. (2019). Freudyen Teorideki "Tekinsizlik" Olgusunun Türk Modernleşmesinde Darbeleri Mümkün Kılan Obskürantist ve Self-Oryantalist Tutumlarla İlişkiseliliği Üzerinden Okunması.
- Eroğlu, Ö. (2015). *Modern Sanat*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Fiore, L. (2021). 2024 tarihinde Luca Fiore: <https://luca-fiore.com/2021/07/11/berlinde-de-bruyckere-an-interview/> adresinden alındı
- Foster, H. (2017). *Gerçeğin Geri Dönüşü*. Ayrıntı Yayınları.
- Francesco Velardi, A. C. (2021). 2024 tarihinde <https://link.springer.com/article/10.1007/s00238-021-01842-0> adresinden alındı

- Gombrich, E. H. (2020). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Graham Whitham, G. P. (2018). *Çağdaş Sanatı Anlamak*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Gürses, İ. (2016). Fotoğrafta Grotesk Beden Temsili Diane Arbus. İzmir.
- Harvey, D. (2019). *Postmodernliğin Durumu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hodge, S. (2022). *Modern Sanatın Kısa Öyküsü*. Hep Kitap.
- Hopkins, D. (2018). *Modern Sanattan Sonra*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Huntürk, Ö. (2011). *Heykel ve Sanat Kuramları*. İstanbul: Kitabevi.
- İnce, G. (2011). *Tekinsiz Vadi*. 2024 tarihinde Acık Bilim:
https://www.acikbilim.com/2011/12/dosyalar/tekinsiz-vadi.html#google_vignette
adresinden alındı
- Karl F. MacDorman, R. D.-C. (2009). Too Real For Comfort? Uncanny Responses To Computer Generated Faces.
- Kayalı, D. Ş. (2011). *Kadın Bedeni ve Özgürleşme*. İzmir: İlya Yayınları.
- Kızılçelik, S. (2003). Küreselleşme, Beden ve Şizofreni.
- Krtolica, M. (2013). The Body and its Representations: Uncanny Embodiments of Modernity.
- Latour, B. (2008). *Biz Hiç Modern Olmadık*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Marieb E. N, H. K. (2016). İnsan Anatomi ve Fizyolojisi. Palme Yayıncılık.
- Marshall, G. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Metin Sözen, U. T. (2015). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. Remzi Kitabevi.
- Nelly Maekivi, R. M. (2020). Hybrid Natures- Ecosemiotic and Zoosemiotic Perspectives.
- O'Doherty, B. (2019). *Beyaz Küpün İçinde*. İstanbul : Sel Yayıncılık.
- Pearce, M. (2021). *Bringing Home the Bacon*. 2024 tarihinde MutualArt:
<https://www.vdwny.com/exhibitions/contemporary-british-sculpture> adresinden alındı
- Philippe Bruneau, M. T. (2006). *Sculpture*. Taschen.
- Pirera, M. (2022). *The Hybrid Universe of Patricia Piccinini*. 2024 tarihinde Juliet: <https://www.juliet-artmagazine.com/en/the-hybrid-universe-of-patricia-piccinini/> adresinden alındı
- Read, H. (1968). *Henry Moore - Sculpture and Drawings*. Londra: George Wittenborn.
- Read, H. (2017). *Sanatın Anlamı*. Hayalperest Yayınevi.
- Şaylan, G. (2016). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Shiner, L. (2013). *Sanatın İcadı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Souter, A. (2014). Women's Work: Representing the Hysterical Body in the Late Sculptural Fabric Works of Louise Bourgeois.

- Stallbrass, J. (2024). *Çağdaş Sanat*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Stross, B. (1999). The Hybrid Metaphor: From Biology to Culture. *The Journal of American Folklore*(112).
- Swanepoel, R. (2009). The Grosque as It Appears in Western Art History and in Ian Marley's Creative Creatures.
- Tanrıbilir, R. N. (2010). Reklamlarda Melez Kültür Kullanımı ve Değişen Sosyal Değerin Reklamlara Yansıması. İstanbul.
- Tate. (tarih yok). *Abject Art*. 2024 tarihinde Tate: (<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/abject-art> adresinden alındı
- Tate. (tarih yok). *The Uncanny*. 2024 tarihinde Tate: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/u/uncanny> adresinden alındı
- Tınaz, P. (2024). Sigmund Freud'a Göre Tekinsizlik Yratan Beş Temel Motifin Korku Filmlerinde Kullanımı: Conjuring Üzerine Bir İçerik Çözümlemesi. Gaziantep.
- Tunalı, İ. (2011). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2016). *Greks Estetik'i*. Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2004). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2014). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2022). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türk Dil Kurumu Sözlükleri*. (tarih yok). <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı
- Turner, B. S. (2003). *Oryantalizm, Postmodernizm ve Globalizm*. İstanbul: Anka Yayınları.
- Vella, M. G. (2022). The Human Body in Sculpture: From Glorified İdealism, Stark Realism to Pathological Nihilism. Malta.
- Yıldırım, B. (2008). Batı Sanatında İnsan Bedeni ve Değişen Anlamı. İstanbul.
- Yılmaz, M. (1999). *Heykel Sanatı*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Zurek, A. (2011). Abjection- The Theory and The Moment.
- Zygmunt Bauman, T. M. (2021). *Sosyolojik Düşünmek*. Ayrıntı Yayınları.

İNTERNET

http-1: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/ideal> (Erişim Tarihi: 28.04.2024)

http-2: <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 16.04.2024)

http-3: <https://www.nlm.nih.gov/exhibition/dream-anatomy/index.html> (Erişim Tarihi: 18.05.2024)

http-4: <https://www.britannica.com/art/contrapposto> (Erişim Tarihi: 21.04.2024)

http-5: <https://www.tate.org.uk/art/artists/alberto-giacometti-1159> (Erişim Tarihi: 26.04.2024)

http-6: <https://www.vdwny.com/exhibitions/contemporary-british-sculpture> (Erişim Tarihi: 13.05.2024)

http-7: (https://www.oed.com/dictionary/hybrid_n?tab=meaning_and_use#1204994) (Erişim Tarihi: 09.06.2024)

http-8: <https://www.e-flux.com/announcements/35402/patricia-piccinini/> (Erişim Tarihi: 04.05.2024)

http-9: <http://marcquinn.com/artworks/single/siren> (Erişim Tarihi: 24.05.2024)

http-10: <http://marcquinn.com/artworks/body-alteration> (Erişim Tarihi: 03.04.2024)

http-11: <http://marcquinn.com/artworks/single/jamie-gillespie> (Erişim Tarihi: 22.05.2024)

http-12: <https://www.kettererkunst.com/dict/abject-art.php> (Erişim Tarihi: 18.04.2024)

http-13: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4264966/> (Erişim Tarihi: 23.04.2024)

http-14: <https://avantarte.com/glossary/uncanny> (Erişim Tarihi: 07.02.2024)

http-15: <https://sozluk.gov.tr> (Erişim Tarihi: 22.01.2024)

http-16: <https://sozluk.gov.tr> (Erişim Tarihi: 11.01.2024)

http-17: <https://sozluk.gov.tr> (Erişim Tarihi: 22.02.2024)

http-18: http://www.evanpenny.com/essay_tousley_1.php (Erişim Tarihi: 17.11.2023)

- http-19:** <https://www.vdwny.com/exhibitions/contemporary-british-sculpture> (Erişim Tarihi: 22.05.2024)
- http-20:** <https://www.e-flux.com/announcements/31577/marc-quinn/> (Erişim Tarihi: 05.12.2023)
- http-21:** <https://esse.ca/en/uncanny-a-dimension-in-contemporary-art/> (Erişim Tarihi: 19.01.2024)
- http-22:** <https://luca-fiore.com/2021/07/11/berlinde-de-bruyckere-an-interview/> (Erişim Tarihi: 08.02.2024)
- http-23:** <https://link.springer.com/article/10.1007/s00238-021-01842-0> (Erişim Tarihi: 14.11.2023)
- http-24:** https://www.acikbilim.com/2011/12/dosyalar/tekinsiz-vadi.html#google_vignette (Erişim Tarihi: 16.02.2024)
- http-25:** <https://www.vdwny.com/exhibitions/contemporary-british-sculpture> (Erişim Tarihi: 11.05.2024)
- http-26:** <https://www.juliet-artmagazine.com/en/the-hybrid-universe-of-patricia-piccinini/> (Erişim Tarihi: 27.04.2024)
- http-27:** <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/abject-art> (Erişim Tarihi: 23.01.2024)
- http-28:** <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/u/uncanny> (Erişim Tarihi: 28.12.2023)
- http-29:** <https://link.springer.com/article/10.1007/s00238-021-01842-0> (Erişim Tarihi: 17.10.2023)
- http-30:** <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 05. 04. 2024)