

T.C.
Mersin Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı

ÇAĞDAŞ SANATTA İFADE ARACI OLARAK BEDEN

Mehmet Akif KAPLAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

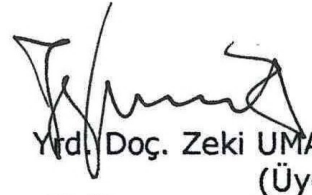
Mersin, 2007

Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Bu çalışma, jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.


Prof. Mehmet YILMAZ
(Başkan-Danışman)


Yrd. Doç. Metin ŞEN
(Üye)


Yrd. Doç. Zeki Umay
(Üye)

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduklarını onaylarım.

...../...../200..

Prof.Dr. A.Nükhet ADIYEKE
Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Yapılmış olan bu araştırma, beden varlığından yola çıkarak, canlı bedenin sanat nesnelerinden biri olarak kullanılmasını ve çağımız resim sanatçılarının bedene olan yaklaşımını incelemektedir.

Marcel Duchamp'ın sanatı hakkında yaptığım bir araştırma, sanatın ve kendi sanatımın nesnesi üzerine düşünmeme neden oldu. Duchamp, 20. yüzyılın başlarında “herhangi bir nesnenin sanat yapıtı olabileceği” düşüncesini öne sürüyordu. Sanatçının bu düşüncesi çağdaşlarının bir çoğunu etkilediği gibi 1960’larda insan bedeninin sanat nesnelerinden biri olarak kullanılmasına da ön ayak oldu. Bu yüzden, 1960’larda başlayan gösteri sanatlarında ve geleneğin uzantısı olan çağımız resim sanatında beden bir ifade biçimi olarak ele alınmasını sorgulamam kaçınılmazdı. Çağımız gösteri niteliğindeki sanat anlayışlarının ve resmin bedene yaklaşımı farklıdır. Gösteri sanatçıları bedeni doğrudan kullanırken, resim sanatçıları onun imgesini gösterir.

Bu çalışmada, canlı beden yapıt içerisinde yer alması, sanatçıların resim yapma eylemindeki hareketleri ve beden fırça olarak kullanılması diğer bir bağlam olarak kuruldu. İki ayrı bağlamdan hareketle, çağımız gösteri sanatlarında beden sanat nesnesi olarak yapıt içerisindeki varlığı ele alındı. Ressamların ve nesne olarak bedenden etkilenen sanatçıların yapıtları incelendi. Ayrıca bu çalışmada beden gösteri sanatlarında ve resim geleneği içinde ele alınış biçimi, göstergebilim açısından da incelendi.

Tezi hazırlarken büyük katkılarda bulunan değerli hocam ve tez danışmanım Prof. Mehmet Yılmaz’a, kütüphanelerinden yararlandığım Ahmet Yeşil’e ve ayrıca teze olan katkılarından dolayı hocam Veli Mert’e içtenlikle teşekkür ederim.

ÖZET

Beden, insanın maddi bölümüdür ve iki ayrı cinsiyetle tanımlanır. Beden bilinç içeriğine de sahip olduğu için nesneler dünyasında kendini ayrı bir varlık olarak gerçekleştirir. Bilincin kurgulama özelliğine sahip olması onu etken bir varlık olarak özneleştirir. Bilincin çevreyle olan ilişkisiyle de toplumsal bir varlık haline gelen insan, toplumsal olguda değerler ortaya koyar, bu değerlerin taşıyıcısı rolünü üstlenir.

Çağımız toplumsal yaşamının bir gösteriye dönüşmesiyle sanatçılar da bedeni sanat nesnesi olarak kullanmaya başlar. Dönem sanatçılarının bir kısmının sanat nesnesi olarak bedene yönelmesi 1960'larda başlar. Sanatın disiplinlerarası açılıma ulaşmasıyla teatral bir gösteriye dönüşen etkinlik *birleşik sanat yapıtı* niteliği (disiplinlerarasılık) kazanır. Bedenden hareketle eyleme yönelen gösteri sanatçıları yapıt içerisinde beden varlığına dikkat çeker. Eylem aracılığıyla bedene yönelen sanatçıların şiddet içeren gösterileri ise iktidar karşısında *öteki* olarak kurulan bedeni yeniden kurmayı amaç edinirler. Sanatçılar bedenle gerçekleştirdiği etkinliklerde izleyicinin katılımına olanak sağladığı gibi çağın ortaya koyduğu görüntüleme tekniklerinden de yaralanırlar. Çoğul uzam içerisinde gerçekleştirilen uygulamalarda dolaylı olarak yer alan beden, çağımız resim sanatçıları da etkileyen nesne konumunu sürdürmektedir.

Geleneğin yöntemlerine bağlı kalan çağımız resim sanatçıları bedeni plastik bir biçimlemeden öte içsel gerçekliğinin 'ten'e, 'et'e yansımaları gösterir. Resim sanatçıları, bedeni arzulanan bir nesne olmasının dışında onu cinsel kuram bağlamında değerlendirir.

ABSTRACT

The body is the material part of the human being, and describes itself with two different genders. Since the body itself also has the consciousness, it makes itself an object in the world of other objects. That consciousness bears the feature of fiction makes it the subject as an active being. The human being, who becomes a social being because of the interaction between consciousness and its environment offer values in the social phenomenon, and the body assumes the role of the carrier of these values.

With the transformation of the modern life into a visual show, artists begin to exploit the body being as a object of art. The turn of the artists of art starts in the 1960's the activity that becomes theatrical with the art reaching and interdisciplinary extensions gains feature of combined arts. The visual artists who take their origins in the body and turn to action attract the attention to the existence of the body in the work of art. And the show that include violence of the artists who turn to art through action aim to rebuild up the body constructed as the other. The artist who uses the techniques of visualising the modern age offers as well as enabling the participation of the viewers. The body which indirectly takes places in the multiple spaces carries on the position of the object which impress the modern contemporary painters.

The contemporary painters who stick to the traditional techniques show, body as a reflection of the inner reality onto the skin and the flesh rather than plastic form. The modern day painting considers the body as a thing in the sexual theory not as an object which is desired.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i	
ÖZET.....	ii	
ABSTRACT.....	iii	
İÇİNDEKİLER.....	iv	
RESİM LİSTESİ	v	
GİRİŞ.....	1	
I. BÖLÜM: VARLIK KATEGORİSİNDE BEDEN		
I. 1. Yaşayan Canlı Olarak Bedene Bakış	3	
I. 2. Bedenin Toplumsallığı	7	
I. 3. Cinsel Beden	10	
I. 4. Kavram Olarak Beden.....	15	
I. 5. Özne ve Nesne Olarak Beden	18	
II. BÖLÜM: 1. DİSİPLİNLER ARASI İFADE ARACI OLARAK BEDEN.....		21
II. 1. Gösteri Sanatları.....	23	
II. 2. Bedenin Baskısı ve İzdüşümleri.....	30	
II. 3. Beden Sanatı	36	
II. 4. Bedene Müdahale	38	
II. 2. BEDEN VE ANLAMIN BİRLİKTE KULLANILMASI		
II. 2. 1. Gösterilen Beden	46	
II. 2. 2. Gösteren Beden	50	
III. BÖLÜM: 1. ÇAĞDAŞ RESİMDE BEDEN.....	55	
IV. BÖLÜM: UYGULAMALAR VE ÖRNEK RESİMLER		
IV. 1. Uygulamalara İlişkin Açıklamalar.....	72	
IV. 2. Örnek Resimlere İlişkin Açıklamalar	74	
SONUÇ.....	84	
KAYNAKÇA.....	86	

RESİM LİSTESİ

1. Resim 1, Allan Kaprow, *6 Bölümde 18 oluşum*, 1959.
2. Resim 2, La Monte Young Müziği Eşliğinde Nam June Paik, *Baş İçin Zen*.
3. Resim 3, Hermann Nitsch, *80. Eylem*, 1984.
4. Resim 4, Hermann Nitsch, *80. Eylem*, 1984.
5. Resim 5, Yves Klein, *İnsan Ölçümleri*, 1958, 194x127 cm.
6. Resim 6, Yves Klein, *Mavi Boyayla İnsan Ölçümleri*, 1960.
7. Resim 7, Yves Klein, *Erkek ve Dişi Bedenlerle İnsan Ölçümleri*, 1960, 145x 298 cm.
8. Resim 8, Jackson Pollock, Atölyesinde Çalışırken.
9. Resim 9, Jackson Pollock, *Numara 1*, Tuval üzerine Yağlıboya, 1948.
10. Resim 10, Marina Abramoviç, *Ritim 10* adlı gösterisinden bir Görüntü, 1973.
11. Resim 11, Marina Abramoviç, *Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı*, 1975.
12. Resim 12, Orlan, *Popüler Portre*.
13. Resim 13, Orlan, *Estetik Ameliyat Gösterisi-başarılı Ameliyat*, 1991.
14. Resim 14, Chris Burden, *Atış*, 1974.
15. Resim 15, Stelarc, *Uzatılmış Beden*.
16. Resim 16, Stelarc, *Protez Kol*.
17. Resim 17, Gina Pane'ın Eyleminden Görüntü.
18. Resim 18, François Boucher, *Banyodan çıkan Diana'nın Dinlenişi*, 1742, 57x73 cm.
19. Resim 19, Joseph Beuys, *Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni*, 1974, New York.
20. Resim 20, Egon Schiele, *Birbirine Sarılmış iki Kız*, 1915, 48x32cm.
21. Resim 21, Egon Schiele, *Yeşille Örtülü Kadın*, 1914, 48x32 cm.
22. Resim 22, Lucian Freud, *Francis Bacon'un Portresi*, Bakır Levha Üzerine Yağlıboya, 1952, 18x13 cm.
23. Resim 23, Lucian Freud, *İkili Portre*, 1985-86, Tuval Üzerine Yağlıboya, 79x89 cm.

24. Resim 24, Lucian Freud, *Çıplak Kadın ve Kanepe*, 1985, Tuval Üzerine Yağlıboya, 51x60cm.
25. Resim 25, Jenny Saville, *Plan*, Tuval Üzerine Yağlıboya.
26. Resim 26, Jenny Saville, *Pasaj*, Tuval Üzerine Yağlıboya.
27. Resim 27, Jenny Saville, *Matrix*, Tuval Üzerine Yağlıboya.
28. Resim 28, Mehmet Yılmaz, *Cin.s.el Şeyler-19*, 2006, Karışık Teknik, 100x95 cm.
29. Resim 29, Mehmet Yılmaz, *Cin.s.el Şeyler-21*, 2006, Karışık Teknik, 180x180 cm.
30. Resim 30, Mehmet Yılmaz, *Cin.s.el Şeyler[+K]-14*, 2006, tuval Üzerine Yağlıboya, 16x32.5 cm.
31. Resim 31, İnci Eviner, Karışık Teknik, 31x23 cm.
32. Resim 32, İnci Eviner, Karışık Teknik, 31x23 cm.
33. Resim 33, İnci Eviner, Karışık Teknik, 31x23 cm.

ÖNSÖZ

Yapılmış olan bu araştırma, beden varlığından yola çıkarak, canlı bedenin sanat nesnelerinden biri olarak kullanılmasını ve çağımız resim sanatçılarının bedene olan yaklaşımını incelemektedir.

Marcel Duchamp'ın sanatı hakkında yaptığım bir araştırma, sanatın ve kendi sanatımın nesnesi üzerine düşünmeme neden oldu. Duchamp, 20. yüzyılın başlarında “herhangi bir nesnenin sanat yapıtı olabileceği” düşüncesini öne sürüyordu. Sanatçının bu düşüncesi çağdaşlarının bir çoğunu etkilediği gibi 1960’larda insan bedeninin sanat nesnelerinden biri olarak kullanılmasına da ön ayak oldu. Bu yüzden, 1960’larda başlayan gösteri sanatlarında ve geleneğin uzantısı olan çağımız resim sanatında beden bir ifade biçimi olarak ele alınmasını sorgulamam kaçınılmazdı. Çağımız gösteri niteliğindeki sanat anlayışlarının ve resmin bedene yaklaşımı farklıdır. Gösteri sanatçıları bedeni doğrudan kullanırken, resim sanatçıları onun imgesini gösterir.

Bu çalışmada, canlı beden yapıt içerisinde yer alması, sanatçıların resim yapma eylemindeki hareketleri ve beden fırça olarak kullanılması diğer bir bağlam olarak kuruldu. İki ayrı bağlamdan hareketle, çağımız gösteri sanatlarında beden sanat nesnesi olarak yapıt içerisindeki varlığı ele alındı. Ressamların ve nesne olarak bedenden etkilenen sanatçıların yapıtları incelendi. Ayrıca bu çalışmada beden gösteri sanatlarında ve resim geleneği içinde ele alınış biçimi, göstergebilim açısından da incelendi.

Tezi hazırlarken büyük katkılarda bulunan değerli hocam ve tez danışmanım Prof. Mehmet Yılmaz’a, kütüphanelerinden yararlandığım Ahmet Yeşil’e ve ayrıca teze olan katkılarından dolayı hocam Veli Mert’e içtenlikle teşekkür ederim.

ÖZET

Beden, insanın maddi bölümüdür ve iki ayrı cinsiyetle tanımlanır. Beden bilinç içeriğine de sahip olduğu için nesneler dünyasında kendini ayrı bir varlık olarak gerçekleştirir. Bilincin kurgulama özelliğine sahip olması onu etken bir varlık olarak özneleştirir. Bilincin çevreyle olan ilişkisiyle de toplumsal bir varlık haline gelen insan, toplumsal olguda değerler ortaya koyar, bu değerlerin taşıyıcısı rolünü üstlenir.

Çağımız toplumsal yaşamının bir gösteriye dönüşmesiyle sanatçılar da bedeni sanat nesnesi olarak kullanmaya başlar. Dönem sanatçılarından bir kısmının sanat nesnesi olarak bedene yönelmesi 1960'larda başlar. Sanatın disiplinlerarası açılıma ulaşmasıyla teatral bir gösteriye dönüşen etkinlik *birleşik sanat yapıtı* niteliği (disiplinlerarasılık) kazanır. Bedenden hareketle eyleme yönelen gösteri sanatçıları yapıt içerisinde beden varlığına dikkat çeker. Eylem aracılığıyla bedene yönelen sanatçıların şiddet içeren gösterileri ise iktidar karşısında *öteki* olarak kurulan bedeni yeniden kurmayı amaç edinirler. Sanatçılar bedenle gerçekleştirdiği etkinliklerde izleyicinin katılımına olanak sağladığı gibi çağın ortaya koyduğu görüntüleme tekniklerinden de yararlanırlar. Çoğul uzam içerisinde gerçekleştirilen uygulamalarda dolaylı olarak yer alan beden, çağımız resim sanatçıları da etkileyen nesne konumunu sürdürmektedir.

Geleneğin yöntemlerine bağlı kalan çağımız resim sanatçıları bedeni plastik bir biçimlemeden öte içsel gerçekliğinin 'ten'e, 'et'e yansımaları gösterir. Resim sanatçıları, bedeni arzulanan bir nesne olmasının dışında onu cinsel kuram bağlamında değerlendirir.

ABSTRACT

The body is the material part of the human being, and describes itself with two different genders. Since the body itself also has the consciousness, it makes itself an object in the world of other objects. That consciousness bears the feature of fiction makes it the subject as an active being. The human being, who becomes a social being because of the interaction between consciousness and its environment offer values in the social phenomenon, and the body assumes the role of the carrier of these values.

With the transformation of the modern life into a visual show, artists begin to exploit the body being as a object of art. The turn of the artists of art starts in the 1960's the activity that becomes theatrical with the art reaching and interdisciplinary extensions gains feature of combined arts. The visual artists who take their origins in the body and turn to action attract the attention to the existence of the body in the work of art. And the show that include violence of the artists who turn to art through action aim to rebuild up the body constructed as the other. The artist who uses the techniques of visualising the modern age offers as well as enabling the participation of the viewers. The body which indirectly takes places in the multiple spaces carries on the position of the object which impress the modern contemporary painters.

The contemporary painters who stick to the traditional techniques show, body as a reflection of the inner reality onto the skin and the flesh rather than plastic form. The modern day painting considers the body as a thing in the sexual theory not as an object which is desired.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
RESİM LİSTESİ	v
GİRİŞ.....	1
I. BÖLÜM: VARLIK KATEGORİSİNDE BEDEN	
I. 1. Yaşayan Canlı Olarak Bedene Bakış	3
I. 2. Bedenin Toplumsallığı	7
I. 3. Cinsel Beden	10
I. 4. Kavram Olarak Beden.....	15
I. 5. Özne ve Nesne Olarak Beden	18
II. BÖLÜM: 1. DİSİPLİNLER ARASI İFADE ARACI OLARAK BEDEN.....	21
II. 1. Gösteri Sanatları.....	23
II. 2. Bedenin Baskısı ve İzdüşümleri.....	30
II. 3. Beden Sanatı	36
II. 4. Bedene Müdahale	38
II. 2. BEDEN VE ANLAMIN BİRLİKTE KULLANILMASI	
II. 2. 1. Gösterilen Beden	46
II. 2. 2. Gösteren Beden	50
III. BÖLÜM: 1. ÇAĞDAŞ RESİMDE BEDEN.....	55
IV. BÖLÜM: UYGULAMALAR VE ÖRNEK RESİMLER	
IV. 1. Uygulamalara İlişkin Açıklamalar.....	72
IV. 2. Örnek Resimlere İlişkin Açıklamalar	74
SONUÇ.....	84
KAYNAKÇA.....	86

RESİM LİSTESİ

1. Resim 1, Allan Kaprow, *6 Bölümde 18 oluşum*, 1959.
2. Resim 2, La Monte Young Müziği Eşliğinde Nam June Paik, *Baş İçin Zen*.
3. Resim 3, Hermann Nitsch, *80. Eylem*, 1984.
4. Resim 4, Hermann Nitsch, *80. Eylem*, 1984.
5. Resim 5, Yves Klein, *İnsan Ölçümleri*, 1958, 194x127 cm.
6. Resim 6, Yves Klein, *Mavi Boyayla İnsan Ölçümleri*, 1960.
7. Resim 7, Yves Klein, *Erkek ve Dişi Bedenlerle İnsan Ölçümleri*, 1960, 145x 298 cm.
8. Resim 8, Jackson Pollock, Atölyesinde Çalışırken.
9. Resim 9, Jackson Pollock, *Numara 1*, Tuval üzerine Yağlıboya, 1948.
10. Resim 10, Marina Abramoviç, *Ritim 10* adlı gösterisinden bir Görüntü, 1973.
11. Resim 11, Marina Abramoviç, *Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı*, 1975.
12. Resim 12, Orlan, *Popüler Portre*.
13. Resim 13, Orlan, *Estetik Ameliyat Gösterisi-başarılı Ameliyat*, 1991.
14. Resim 14, Chris Burden, *Atış*, 1974.
15. Resim 15, Stelarc, *Uzatılmış Beden*.
16. Resim 16, Stelarc, *Protez Kol*.
17. Resim 17, Gina Pane'ın Eyleminden Görüntü.
18. Resim 18, François Boucher, *Banyodan çıkan Diana'nın Dinlenişi*, 1742, 57x73 cm.
19. Resim 19, Joseph Beuys, *Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni*, 1974, New York.
20. Resim 20, Egon Schiele, *Birbirine Sarılmış iki Kız*, 1915, 48x32cm.
21. Resim 21, Egon Schiele, *Yeşille Örtülü Kadın*, 1914, 48x32 cm.
22. Resim 22, Lucian Freud, *Francis Bacon'un Portresi*, Bakır Levha Üzerine Yağlıboya, 1952, 18x13 cm.
23. Resim 23, Lucian Freud, *İkili Portre*, 1985-86, Tuval Üzerine Yağlıboya, 79x89 cm.

24. Resim 24, Lucian Freud, *Çıplak Kadın ve Kanepe*, 1985, Tuval Üzerine Yağlıboya, 51x60cm.
25. Resim 25, Jenny Saville, *Plan*, Tuval Üzerine Yağlıboya.
26. Resim 26, Jenny Saville, *Pasaj*, Tuval Üzerine Yağlıboya.
27. Resim 27, Jenny Saville, *Matrix*, Tuval Üzerine Yağlıboya.
28. Resim 28, Mehmet Yılmaz, *Cin.s.el Şeyler-19*, 2006, Karışık Teknik, 100x95 cm.
29. Resim 29, Mehmet Yılmaz, *Cin.s.el Şeyler-21*, 2006, Karışık Teknik, 180x180 cm.
30. Resim 30, Mehmet Yılmaz, *Cin.s.el Şeyler[+K]-14*, 2006, tuval Üzerine Yağlıboya, 16x32.5 cm.
31. Resim 31, İnci Eviner, Karışık Teknik, 31x23 cm.
32. Resim 32, İnci Eviner, Karışık Teknik, 31x23 cm.
33. Resim 33, İnci Eviner, Karışık Teknik, 31x23 cm.



GİRİŞ

İnsan bedeni, fiziki bir yapı ve metafizik boyuta sahip bir varlıktır. Fiziksel yapısı görülebilir varlığını; ruhsal yapısı ise içsel, güdüsel varlığını oluşturur. İnsan güdülere sahip olduğu için hayvansal bir özellik taşır, ancak düşünebilmesiyle de ondan ayrılır. Bu açıdan, “kurgulayan bir özne”dir. Düşünebilmesiyle varlık kategorisinde özel bir yer edinen insan, hem doğayı dönüştürür hem de toplumsal bir varlık olarak kendini vareder. İnsan toplumsal olgu içerisinde bir takım değerler ortaya koyar ve bu değerleri de bedenine yansıtır.

Bedenin sanattaki yansıması hem bireysel hem de toplumsal yaşamla ilişkili olup, tüm insanlık ve sanat tarihini kapsar. Bu süreçte insan bedeni; biçimi, hacmi, kütlesi, rengi ve dokusu ile başlangıçtan bu yana sanatın en önemli nesnesi olagelmıştır. Sanatın tarihsel sürecinde, beden varlığının yerini, tuval ya da düz bir zemin üzerinde onun zihinsel imgesi alır. Ancak çağımız sanatçılarının bir kısmı, “insan hareketlerinin de sanat olabileceği düşüncesiyle eyleme geçmesi” bedenin temsiliyetteki yerini almasını sağlar. İmgesinin yerini alan beden diğer sanat türlerinin sağladığı olanaklar içinde artık bir sanat nesnesi olarak görülür. Beden aracılığıyla eylem alanına yönelen gösteri sanatçıları, beden, temsil ve iktidar ilişkilerine dikkat çeker. Bedenden hareketle eyleme geçen sanatçılar yüzyıllardır Batı’da kurulan estetik bilinci ve bedeni sanatın kalıplaşmış bakışından kurtarmaya yönelik gösteriler gerçekleştirirler. Eylem aracılığıyla bedene yönelen bazı sanatçılar ise, mazoşist bir tavırla kendi bedenine yönelik eylemlerde bulunurlar. Sanatçıların bedenleri üzerinde gerçekleştirdiği etkinlikler, kamusal alanda sömürülen, üzerinde cinsiyet politikaları uygulanan, akıl karşısında bir öteki olarak kurulan bedeni sorgulamaya yöneliktir.

Çağımız resim sanatı, bedeni, geleneğin yöntemlerini kullanarak görselleştirir. Tuval üzerinde yer alan beden temsilleri, kendi varoluşunu gösterir. Bu anlamda plastik değerlerle ifade edilen anlatım, bedenin dışavurulan içsel

gerçekliğine, yaşamla olan deneyimine, cinsiyet ve cinsellik bağlamına kadar uzanır.

Uygulamalar bölümündeki resimler varlık nedeninin dışında, birbirine eklenerek düzenlemeyle sunulurken mekana ve alımlayıcının bedenlerine eklenir. Resimlerde yer alan beden imgesinin mekana ve izleyicinin bedenine eklenmesi insanın denge mekanizmasında yerinin sabitliğini sorgular.



I. BÖLÜM: VARLIK KATEGORİSİNDE BEDEN

I. 1. CANLI BİR VARLIK OLARAK BEDENE BAKIŞ

Nesneler dünyası içerisinde canlı bir varlık olarak insan, duyu yoluyla algılanan bir bedene sahiptir. Beden, organik yapısı, biçimi, kütlesi, rengiyle canlı varlığın *maddi* bölümüdür.

Biyolojik bedenin en küçük yapısal birimi olan hücreler dokuları, dokular organları, organlar sistemleri oluşturur (Çakır, 2001; 143). Vücudun sistemlerini kontrol eden beyin, organlara sinir uçlarındaki uyarıcılarla bağlanır. Dolayısıyla beyin, organların hem düzenli olarak çalışmalarını hem de yaşamlarını sağlayacak enerjinin paylaşımlarını düzenler. Organizmalar bütünü olan bedenin yaşamını ve devamlılığını sağlayan ise, yaşama ve üreme hücreleridir.

Bedenin anatomisini kas ve kemik yapılar oluşturur. Bu yapılar bedenin hareket biçimini oluştururken, sinir sistemi aracılığıyla beyne bağlı olan kaslar da vücudun hareket kabiliyetini sağlar. Bu kemik ve etten oluşan yapı üzerini ise ten kaplar. Teniyle sınırlanan beden, yapı ve görünüş olarak diğer canlılardan ayrılır. Ten bedenin kendi türdeşleri içinde kimliğin en yalın halini oluşturur. Yapıdaki aynılık ten ile görünüşte farklılaşır. Kendisi de bir duyu olan tenden dışarıya açılan duyu organları, vücudun sınırları dışındaki varlığı algılayarak bilinç düzeyine ulaştırır. Algı canlı varlığın ilk bilme halidir. Varlık (nesneler dünyası) duyu organları aracılığıyla algılanır.

Beden elbetteki sadece kemik, et ve onu saran tenden oluşan bir varlık değildir. İnsan eylem varlığıdır. “Eylem enerjisinin kaynağı, onu harekete geçiren dürtülerin kaynağı, ona canlılığını sağlayan nedir?” sorusu, eski çağlardan bu yana düşünürlerin temel problemi olmuştur.

Bedenin yaşam enerjisi konusunda din ve bilim farklı şeyler söyler. Birincisinde, tüm varlığın yaratıcısı Tanrı, ikincisinde ise doğanın enerjisidir.

Birinde bakış bedenın içine, ruha; diğesinde ise dışarıya, bedenın koptuğı doğaya yönelir.

Yahudilik'te, Hristiyanlık'ta ve İslamiyet'te, insanı ve tüm evreni Tanrı yaratmıştır. İnsanın yaratılışına, İncil'de şöyle değinilir: "Allah yerin toprağından adamı yaptı, ve onun burnuna hayat nefesini üfledi; ve adam yaşayan can oldu. [...] Allah, adamdan aldığı kaburga kemiğinden bir kadın yaptı" (Kitab-ı Mukaddes; 7, 22). İlk insanlar olan Adem ile Havva Cennet'te yaratılır ve yasak meyveyi Havva'nın yemesiyle birlikte Allah tarafından cezalandırılarak dünyaya gönderilirler. Bu dünya insanlar için sınav dünyasıdır. Kur'an-ı Kerim'in 'El-İnsan' suresinin ikinci ayetinde "Şüphesiz biz insanı, karışım halindeki az bir sudan (meniden) yarattık ve onu imtihan edeceğiz. Bu sebeple onu iştir ve görür kıldık." (Kur'an-ı Kerim; 2000). Yine Kur'an-ı Kerim'in 'El-Kıyame' suresinin 38. ayetinde insanın yaratılışıyla ilgili olarak "Sonra bu, bir "alaka" oldu. Derken Allah onu yaratıp güzelce şekillendirdi" (Kur'an-ı Kerim; 2004) biçiminde ifade eder. İnsanın dişi ve erkek olarak iki ayrı cinsiyette yaratılmasıyla ilgili olarak aynı surenin 39. ayetinde "Nihayet ondan da erkek ve dişi iki eşi var etti" der (Kur'an-ı Kerim; 2004).

Bilime göre ise beden ve ona yaşamını sağlayan doğal kimyasal elektronlardır. İnsanın yaşam gücünün, acunsal (yaşam) enerjiden kaynaklandığını söyler Riech. Ona göre doğa ve uzay bu enerji ile doludur (Riech, 1985; 161-163).

İnsan başlangıçtan bu yana, canlı varlık olarak bedenın nereden geldiğini, nasıl oluştuğunu düşünerek, araştırarak, deneyler yaparak anlamaya ve ispat etmeye çalışmıştır. Antik Yunan filozoflarından olan Anaksimondros'a göre ilk meydana gelen canlılar suda yaşayan balıklar gibi yaratıklardır. İnsan da bu yaratıklardan türemiştir (Timuçin, 1992; 120). Benzer bir düşünce ortaya atan Thales, canlı olan her şeyin sudan oluştuğunu ve suyun Tanrısal bir güç taşıdığını söyler. Anaksimenes ise bütün evreni havanın sarıp tuttuğunu, insanın canlı vücudunu ayakta tutanın ruh olduğunu, ruhunda bir hava olduğunu söyler.

Doğanın ve canlılığın oluşumunu, doğanın temel elementleri dışında ele alan Anaksagoras da canlılığın ve hareketin temel kaynağına *nous* adını verir. Hareket halinde olan *nous*, evrendeki oluşun ve varlıkların başlangıç ilkesidir. Empledokles'e göre bütün biyolojik olaylar, canlı varlığın özel organları aracılığıyla, uyarlanma geçirmesini sağlayan dış çevrenin koşullarında ortaya çıkan değişiklikler nedeniyle gelişir (Gökberk, 1999; 20-37). İlginçtir bu son görüş Freud'un *içgüdü* kuramını çağrıştırır.

Varlığı *idealar dünyası* ile açıklayan Platon, varlık dünyasını ideaların yansılarını taşıyan dünya olarak görür. Görünmeyen ancak akıl yoluyla bilinen idealar, maddeye düzen ve form kazandırır. “İnsan ruh ve bedendendir, bedeni harekete geçiren ruhtur” diyen Platon, insan ruhunu eksiksiz bir töz olarak görür. Ruh, bedene geçici kaplanmışır. Platon'daki Tanrısal kaynaklı ruhsallığın yerine Aristoteles duyumsal etkinliğin sağladığı ruh fikrini getirir. Ruhun işlevi duyum ve düşünme işlevidir (Timuçin, 1992; 158, 179).

Antik Yunan filozofları, canlı varlık dünyasını Platon'a kadar, doğa güçlerinin meydana getirdiğini ifade eder. Platon'la birlikte canlı varlık *ruh* ve *beden* olarak iki ayrı varlık olarak düşünce boyutuna taşınır. Varlığın oluşumu aşkın bir dünyada aranır. Canlılar oluşumunu doğaya bağlayanlardan farklı düşünen Platon gibi Aydınlanma çağını başlatan Descartes da bedeni *madde* ve *ruh* olarak iki ayrı yapı olarak düşünür.

Aydınlanma çağıyla birlikte insanın kendi varlığına bakışı, düşüncede, akıl üzerinde ele alınır. Şüpheyile baktığı varlığını *düşüncesinde* somutlaştıran, düşünceyle Tanrı'nın varlığını ispatlamaya çalışan Descartes, doğayı tümüyle mekanik temel üzerine kurar ve canlıyı da bu doğa içinde ele alır. Beden de bu yasalar üzerine çalışır ve ruh hiçbir şekilde bu mekanik işlemeye karışmaz. Descartes'ın ruh anlayışından hareket eden Malebranche'a göre Tanrı yaratandır. Descartes'ın rasyonalizmi ile felsefesini dengeleyen Spinoza'ya göre ise, evren Tanrının özünden zorunlu bir sonuç olarak çıkmıştır ve evrenin kendisidir; O,

nesnelerde bunların özü olarak bulunur. Nesnelerde onun gerçekliğinin birer görüntüsüdür. Varlığı Spinoza'dan büsbütün farklı olarak ele alan Leibniz, tözü *monad* (birliktelik) olarak adlandırır. Maddi değil de ruhlu olan bu birliktelik kendi içine kapalıdır. Bu yüzden ruh ve bedenin birbirilerini etkilemeyen bir bağlantıları vardır. Bu bağlantı onların özünde saklıdır ve bir olgudur. Leibniz'e göre her birliktelik evrenin özünü kendinde taşır. Ruh ile beden arasındaki bu bağlantıyı da birliktelik teorisiyle açıklar. Hiçbir nedensellik bağlantısında olmayan ruh-beden birlikteliğinde, ruh her an bedende olup biten aynı şeyleri tasarımıladığından bedeni etkiler ve bedenden bir takım şeyler alıyormuş gibi görünür (Gökberk, 1999; 266-320).

17. yüzyılda insan varlığının anlamı ve bu dünya içindeki yeri evrensel bir bilim felsefesi içinde değerlendirilir. 18. yüzyıl düşünürleriyle birlikte insan daha çok bir kültür nesnesi olarak problem edinilir.

Modern biyolojide, insanın organik yapısının bilimsel olarak araştırılması, C. Darwin'in 'İnsanın Türeyişi' (1871) adlı çalışmasında hız kazanır. Darwin bu araştırmasında insanla hayvan arasındaki temel ontolojik ayrışmayı sorgular. İnsanın yaratılıştaki tanıtıldığına aksine, evrenin her şeye gücü yeten efendisi konumunu yitirir (Pinguet, 2006; 74).

Evrin teorisinin ilgi alanları ile benzerlik gösteren S. Freud 'Psikanalitik Kuramı'nın temelinde insan davranışının kökenini, *içgüdülerin* oluşturduğunu savunur, ruhsal dünyayı işleten ve yürüten içgüdülerdir. Bu kurama göre, insan bedenini oluşturan yaşama ve üreme hücreleri gibi bireyin yaşamda kalmasını sağlayan "ben (ego-kendini koruma) dürtüleri ile türünün devamlılığını sağlayan, cinsel dürtüleri"dir (Freud, 2001; 7). Freud "Ben her şeyden önce bedenseldir, yalnızca bir yüzey varlığı değil, bir yüzeyin yansıtılmasıdır da" (Freud, 2001; 86) derken, bedenin duysal verisiyle zihinde oluşan bilinci ve bu bilincin oluşturduğu davranışlardaki anlam yansımalarını vurgular. "Kişinin vücudu, her şeyden önce vücudun yüzeyi, aynı zamanda iç ve dış algılamaların çıktığı yerdir.

Herhangi bir nesne gibi görülür ama biri iç algılamaya iki farklı duyu alınır” (Freud, 2001; 86). Biyolojik ve psikolojik açıdan yaşam ve davranış katmanı dışarıdan ya da içeriden gelen duyular ya da duyumlar dediğimiz bütün algılamalar bedenin bilincini oluşturur. Duyuyla algılanan dış dünyanın içindeki duyumlara ulaşması bedenin organik yapısıyla gerçekleşir. Bedenin zihinsel yaşamına ait olan şeyler, düşünceye dönüşmesiyle, değer yargılarımız açısından insan zihninin en yüce varlıkları haline gelir.

Beden ve bilinç olarak ayrılan insan, psişik yönüyle hayvanla birleşse de toplumsal yönüyle ondan ayrılır. Bilinciyle hayvandan ayrılan insan, bilincin oluşturduğu değer yargılarıyla toplumsal kültürel bir varlık halini alır. Beden toplumun değer yargılarının bir üreticisi olur ve taşıyıcısı rolünü üstlenir.

I. 2. BEDENİN TOPLUMSALLIĞI

İnsan, toplumsal bir varlıktır. İnsan çevresiyle olan ilişkisini kendi isteği doğrultusunda gerçekleştirmeye eğilimli olsa da bu ilişkiyi toplumsal yaşam alanı belirler.

İnsanın doğayla olan mücadelesinin üretim faaliyetlerine dönüşmesiyle toplumsal yaşam alanı başlar. Toplumsal alanda kişilerarası ilişkileri, üretim, tüketim faaliyetleri ve toplumsal değerler belirler. İnsan üretim çalışmasında doğayı değiştirerek amacına hizmet eder duruma getirir. Bu üretim çalışmaları el birliğiyle çalışmayı zorunlu kıldığından, insanlararası ilişkilerin bilinçli bir şekilde düzenlenmesini öngörür. Dolayısıyla toplum içindeki üretim çalışması insanların birbiriyle olan ilişkilerini de etkiler. Üretim ve tüketim faaliyetleri birbiriyle belirli bağlar ve ilişkiler kurmayı zorunlu kılar. İnsanların doğa üzerindeki üretim faaliyetleri ancak bu toplumsal bağlar ve ilişkiler içinde gerçekleşebilir. Dolayısıyla insan bilinci, birey ve onun doğal çevresinde kurulan bir ilişki değil, aynı zamanda toplum ile çevresi arasındaki ilişkinin bireyde yansıyan toplumsal

içeriğidir. Bu yüzden insan varlığının toplumsal alanda yaşamını belirleyen bilinci değil, tam tersine, bilincini belirleyen toplumsal varlığıdır (Thomson, 1998; 20-24).

Toplumsal yaşam içerisinde, kendi dünyasını, değerlerini ortaya koyan tek varlıktır insan. Dolayısıyla insanın değerlerini yarattığı alan toplumsal alandır. Toplumsal alanda insan, töre, ahlak, din, dil, sanat, hukuk, ekonomi, teknik gibi değerler ortaya koyar. İnsan ortaya koyduğu bu değerleri bedene yansıtır. Bedene yansıyan inançlar, adetler, gelenekler de insan bedenini etkiler. Örneğin, İbranilerde ve İslamiyet'te devam eden sünnet geleneği, erkeğin cinsel organında meydana getirdiği değişiklik; kulakların delinmesi adeti, ilkelde bedene çizilen çizgiler, resimler, çeşitli mesleklerin meydana getirdiği çeşitli değişiklikler, beden üzerinde toplumsal birer görüngüdür (Kösemihal, 1982; 21-29).

Emile Durkheim'e göre toplumsal olaylar din, ahlak, hukuk mantık gibi türlü biçimlere bürünerek bireysel bilinçlere dıştan gelirler ve kendilerini istese de istemese de bireye zorla kabul ettirirler. Toplumsal bilinç, hayatın en yüksek biçimidir. Çünkü bilinçlerin bilincidir. Bireylerin üstünde yer aldığı için her şeyi özlü tarafından görür (Işık, 1998; 179, 180).

Toplumbilimciler insanın içinde yaşadığı toplumu ve toplum içinde bireyleri değerlendirirken, çeşitli yöntemler uygular; toplumsal olayları insan biyolojisine, insan bedeninin niteliğine, insan bedeninin niceliğine ve yaşam savaşına göre değerlendirirler. Bedenin içinde yer aldığı toplum aslında yine beden metaforundan başka bir şey değildir. Beden ister biyolojik, ister toplumsal olsun, bir bütünlüğü şart koşar.

Spencer, insanın içinde yaşadığı toplumu da insan organizmasına benzeterek, "ikisinde de büyüme vardır; büyürken her ikisinin de yapı ve görevlerinde farklılaşma baş gösterir. Her ikisinin de parçaları arasında bir

bağlılık vardır. Her ikisi de hücre birey gibi birimlerden meydana gelmiştir” der (Kösemihal, 1982; 55).

Bedenin biyolojik özellikleri ve toplumsallığı arasında bir ilişki öngören Norbert Elias’a göre beden hem bitmemiş bir süreç hem de devam eden toplumsal bir süreç olarak değerlendirilir. Beden ve toplum, başı ve sonu olmayan uygarlaşma süreci içindedir. Elias sosyal süreçlerde dış görünümündeki değişiklikleri öne çıkarır. Toplumsal figürleşme değiştiğinden insan bedeninin gelişimi üzerine olan etkilerde değişmektedir. Figürlerin değişmesi, toplum ve kişiler arası uyumla gerçekleşir. Bu dönüşümde bireyin dış görünümü de değişir ve yeniden biçimlenir (Işık, 1998;130,135). Toplumsal gelişme sürecinde bedenın dış görünümünün değişimine dikkat çeker. Beden ve toplum evrim, etkileşim ve uyum içinde gerçekleşir.

Bedeni, toplumsal sınıflamada sosyal konumuyla, *habitusun* cisimleşmesiyle, beğeni çerçevesi içinde değerlendiren Pierre Bourdieu, toplumbilimsel çözümlemede ele alır. Bedeni, sosyal konumda, insanın günlük yaşamı ve bedenın gelişmesini sağlayan sınıf temelli nesnel koşul olarak *habitusla* ilişkisi içinde değerlendirir. *Habitus*, bireyi eyleme yönelten, onu motive eden kurulu sosyal yapılar sistemidir, uyum sağlama gücüdür ve dış dünyaya uyum sağlama rolü üstlenir. Beğeni ise bu uyumda, bütünleştirici olarak, psikolojik ve fizyolojik olarak bedene giren her şeyi seçer ve düzenler. Bourdieu’ya göre beden sınıfsal beğeninın maddileşmesidir. Erkek ve kadının cinsiyetle de bağlantılı olarak, *habitusun* alanlar ve pazarlar içerisinde bedenın kullanımının nasıl farklılaştığını da göstermektedir. Erkek ve kadın bedeni üzerinde tüm kültürel görünümle, cinsiyetle ilişkili olarak bedenın kullanılmasını vurgular (Işık, 1998; 138- 142).

Popüler kültürün yaşam olgusu, markanın tüketimine yöneliktir. Tüketicinin gerçekleştiği alan insanın bedenidir, bedenın arzusudur. Beden tüketicinin ruhunu

yansıtır. Seyirlik bir nesne, arzunun nesnesi haline gelir. Bedenler benzer görüntüyü yansıtır ve tüketimin aynası olur.

İnsan topluluğunu fizik ve biyolojik kanunların birer görüntüsü olarak ele alan ve cinsellik görüşüyle Freud'u işaret eden Winiarsky'ye göre (1900) "[...] insan yığınlarının hareketlerini belirleyen cinsellik veya açlık, bu ihtiyaçların doğrudan doğruya doyurulmasına engel olacak bir dirençle karşılaştığında, ekonomi, politik, hukuk, ahlak gibi biçimlere bürünür. Böylece hayat enerjisi psişik ve toplumsal enerjiye çevrilmiş olur" (Kösemihal, 1982; 42). Freud ve benzer fikri taşıyanlara göre, insan topluluklarını karakterize eden libidodur. Cinsel içgüdülerle toplumsal olaylar arasındaki bağ libidoyla ilgilidir. Totemcilik, din, tabu gibi değerlerde, libidonun çeşitli görünümünden başka bir şey değildir. Libido toplumsal içgüdüdür (Kösemihal, 1982; 116-117). Bedenin işlevi, yaşamı, cinsel amaca yönelik eylem bütünlüğü olarak ele alınır ve beden cinsel bir makineden başka bir şey değildir, toplumsal değerler ise cinsel hazzın görünümleri olur.

I. 3. CİNSEL BEDEN

İnsan bedeni, erkek ve dişi olarak iki ayrı cinstir. Dişiliği ve erkekliği ortaya koyan vücut formu dağılımı, cinsiyet karakterlerini, görünüş ve yapısal farklılıklar olarak belirler. Kadının ve erkeğin bedenlerinde cinsel karakterler kutuplaşmıştır. Farklılığın ortaya koyduğu biyolojik yapıyla, dişi doğayı, erkek ise kültürü temsil eder. Erkeğin kültürel pozisyonu kadının *öteki* olarak kurulmasını zorunlu kılar.

Dişi bedenin görünümü erkek bedenine göre daha zariftir. Kadın bedenindeki bu zariflik, hem dişiliğin yapısını, hem de karşı cinsiyetle olan farklılığı ortaya koyar. Farklılık, ten görünümünden ses tonuna kadar sıralanabilir. Dikkat çeken göğüsleri erkeğin kash yapısına karşılık gelir. Erkeğin ve dişinin

bedenindeki farklılıklar, vücutların salgıladığı aynı hormonun tersi etkiler ortaya koymasından kaynaklanır. Aynı hormon, tenindeki tüyleri, ses kalınlığını, erkek ve kadın davranışlarını, yumurta ve sperm oluşumunu da sağlar. Bedenlerin cinsiyet farkını en belirgin şekilde ortaya koyan cinsel organlardır. Kökeni ortak olan cinsel organlar birbirine benzemeseler de biri diğerinin tersi, iç ve dış olarak birbirini tamamlar.

Cinsel organlardan öte, sadece dişi bedene özgü olan ve dişiliğin doğası gereği kanayan, yaşamı boyu bir rutini takip eden akıntı, görünüş olarak olmasa da, dişi bedenin en belirgin özelliğidir. Bu kanama, dişi bedenin doğurganlığının doğal işareti, aynı zamanda ona yüklenen kutsiyetin ve kirliliğin de işaretidir. Akıntı, kadınlar için bedeni temizleyen olumlu bir durum olarak görülürken, toplumsal ve kültürel tabular, yaşam içerisinde, özel ve kamusal alanda bir çok kısıtlamalar getirir.

Bütün kültürlerde töresel olarak cinslerin davranış ve tutum ayrılıkları, erkek ve kadınların bedenine yansır. Kültürel yapı iki ayrı cinsin, cinselliğini nasıl yaşayacaklarını belirlemeye yardımcı olur (Baynes, 2002; 133). Kültürel değerler içerisinde her iki cinsiyet davranış, duygu, düşünce ve estetik anlayışını kendisi ortaya koyar. Dişi cinsiyet kadını, eril ise erkek biçimini oluşturur. Cinslerin farklılığını ortaya koyan, doğasını bedenine yansıtan erkekçe ve kadınca davranışlardır. Kişiliği yansıtan bu davranışlar cinsler arası yaşam rollerini pekiştirir. Cinslerin, kişilik olarak ortaya koyduğu davranış farklılıklarının temelini, S. Freud *oedipus* ve *elektra* olmak üzere iki psikolojik gelişim süreci içinde ele alır. Psikolojik gelişim sürecinde erkek çocuğu, annesini arzulamaya rakip gördüğü babanın yerini almaya iten *oedipus* kompleksi, doğal olarak '*fallus evresi*' boyunca gelişir. Fakat kadınlaştırma korkusu, *oedipus kompleksini* yitirilişine neden olur. Onun yerini sert bir *üst-ben* alır (Freud, 2004; 163-164). Kız çocuğunun kompleksi ise cinsiyet normlarına uygun davranışa, babayla özdeşleşme ile giren erkekten farklı gelişir. Kızın annesi, kendisine penis vermediği için bu yoksunluktan onu sorumlu tutar ve ondan nefret eder. Kız

çocuğu bu süreci, cinsel yasaklama, erkeklik kompleksi ve normal kadınlığa ulaşma olarak üç dönemde gerçekleşir. Uzunca bir süre penis sahibi olma umuduyla yaşayan kız çocuğu acı gerçeğı kabul etmez, fallusu olduğuna inandığı annesi ya da babasına benzeyerek kendi cinsel kişiliğini oluşturmaya çalışır. Durum, sürecin farklılaşmasıyla çocuk sahibi olmak isteğine dönüşür ve erkeklik kompleksinin doyumunu sahip olduğu erkek çocuktan bekler (Freud, 2004; 158-168). Kişiliğin oturması için oedipus ve elektra kompleksini aşması gereken çocukların deneyimlediğı ilişkiyi benimseyerek cinsiyet kişilikleri oluşur ve yaşantısını bu kişilik üzerine kurar. Kişiliğinin gelişimi yönünde cinsel etkinliğini gerçekleştirir.

Cinsel etkinlik iki ayrı bedenin temel işlevlerinden biridir. Canlıların devamlılığını sağladığı için de doğaldır. Cinsel arzuların sağladığı hazlar bedeni ve bedenin yaşamını gerekli kılar. Bireyin cinsel yaşamında etkinlik “[...] etik bir özne olarak biçimlenmesi, onu eyleminin kuralını [...] ahlak çerçevesinde evrenselleştirmesiyle değil, tersine eylemini bireyselleştiren, onu az çok değiştiren, hatta ona kendisine yüklendiğı ussal ve düşünülmüş yapı sayesinde özgül bir canlılık veren bir tutum, araştırma aracıyla gerçekleşir” (Foucault, 2003; 166). Cinsel etkinlikte erkeğin etken bir öge olduğu konusunda Aristoteles’e katılan Foucault, ten deneyiminin kadınlarda erkeklerde olduğu gibi olmasa da, her iki cinsten de ortaklaşa sahip oldukları bir deneyim olarak görür. Cinselliğince, kadınla erkek arasındaki durakla belirleneceğini, etkinliğin hazlar sayesinde etkin ve edilgin oyuncular arasında geçtiğini söyler (Foucault, 2003; 154).

Cinsellik tüm toplumlarda *heteroseksüel* (ayrı cins) ilişkinin temeli olarak görülür. Evlilikle bir hak olarak görülen cinsel yaşamın, bazı toplumlarda evlilik öncesinde yaşanması gereklidir. Normalin dışında cinsel tercih yapan bireyler bunu, *homoseksüellik* (eşcinsellik), *transseksüel* (cinsiyet değiştirme), *biseksüel* (her ikisine de ilgi duyma) gibi alternatif cinsiyeti ya da tamamen cinsiyet değiştirerek deneyimler. Cinsel kimliğin ya da etkinliğin her haliyle deneyimlendiğı günümüzde, beden cinsiyetsizleşir. Bedeni “Cinsellik Görsellik

Pornografi” adlı kitabında ele alan Kahraman, “ neredeyse tam bir dişileşme yayılıyor ortalığa [...] bir eylem alanı artık cinsellik” der (Kahraman, 2005; 17). Her şeye aynı dokunun yayıldığı ve bu bireylerin, estetik, plastik ameliyatlara, diğeri bir görüntü üretme yöntemine baş vurarak bunu deneyimlediğini vurgular. Cinsellik bir metaya dönüşür ve beden bunun müptelası olur. Cinslerarası beden, biyolojik yapıda ve fizyolojik görünümde aranmakta ise de yapılan araştırmalar ve toplumlar arası karşılaştırmalarda, biyolojik ve fizyolojik fark sadece bir başlangıç noktasını teşkil eder. Sosyo-kültürel kurallar, kadınla erkek arası farklılaşmayı biyolojinin ve fizyolojinin yarattığı farklılaşmadan çok daha öteye götürür. Çeşitli toplumlarda kadın ve erkek yaşamı göz önüne alındığında, bu farklılaşmanın bir kültür işi olduğu ortaya çıkar (Saran, 1993; 133).

İnsanların ataerkil toplum düzenine geçmesiyle beraber toplumsal cinsiyet, biyolojik cinsiyet üzerinde kurgulanır. Kadınlığın ve erkekliğin biyolojik yapısının temel alınmasıyla, toplumsal cinsiyetin, kadınlık ve erkeklik kategorilerinin toplumsal normlara dönüşmesiyle gerçekteşir. Kadın ve erkeklik doğuştan normal sayılırken, kadınlığın ve erkekliğin nasıl yaşanacağını ise içinde yaşadığı toplumsal yapı belirler. Toplumsal yapı sonrası, kadın ve erkek bedeni biyolojinin, kadınlık ve erkeklik yaşantısı kültürün alanına girer. Kadının doğaya denk düştüğü görülürken, erkeklik bir kültürel gerçekteğe denk düşer ve bu kültürel olguda erkek egemen rol alır. Ancak, kadınların hakları ve durumlarıyla ilgili kazanılmış feminist etkular, etkinlik dengesini değıştirir. Bunun bir sonucu olarak, Hristiyanlık evlilik töreni anlayışı da bütünüyle değışir. Onun şimdiki dinsel ve laik önemi, kadınların hizmetçi gibi görüldüğü zamandakilere kesinlikle karşıttır. Geleneksel Avrupa-Amerikan aile anlayışı, gelişmiş sanayi ülkelerinin temel birimi olarak kalmasına karşı, artık yumuşak ve çaresiz kadın ile sert, ekmek kazanan erkek imgelerini kesinlikle içermeyiz. Bunlar Avrupa kentsoylu kültürünce belirlenen rollerdi. 19. yüzyıl orta sınıfının varlığının ekonomik ve tinsel gerçektekinin sürüp gitmesine dayanıyordu. Gerçekte erkekle kadının toplumda ve birbiriyle ilişkilerinde olası rolleri, bedenlerinde erkeğin döl sağılayıcı, kadının çocuğu besleyici oluşları dışında sınırsız bir değışiklikte görülür

(Baynes, 2002; 134). Batı'daki bu cinslerarası dengelenme süreci *feminist* hareketin başlamasına yöneliktir.

Feminist hareketin başlangıç noktasında, kadının *öteki* olarak tartışılması bilinci yatar. “Feminist deneyimi belirlemek için öteki kişilerin otoritesini teşhir etme ve yıkma” edimi bulunur (Özbudun- Şafak, 2005; 335).

Feminist hareket, cins, cinsellik ve cinsiyet tartışmaları vasıtasıyla biyolojik bedenin ne tür bir toplumsal biçimlenme ile oluştuğunu sorgular. Sosyo-kültürel yapı içerisinde kadın bedeninin öteki olarak nitelendirilmesidir. Kadın bedeni, ötekinin karşısında öncelikle bir dil olarak kurulur. 1960'ların ikinci yarısından itibaren, bu dil içerisinde kurulan kadın bedeni sorgulanır. Her an her yerde gözlemlenen kadının ikinciliğine karşı çıkışın başlangıç noktası, kutsal bekaret ve kadının güçsüzlüğünü vurgulayan bazı tabular ve önyargıların yıkılmasıdır (Işık,1998; 41). Erkek egemen toplumda kadına yapılan baskı, cinsel politika olarak değerlendirilir. Sömürülen kadın bedeni aile içinde ve dışında, üretim faaliyetlerinde, ataerkil düzen ve kapitalizm tarafından belirlenir. Kadın ikinci iş gücü olarak ele alınır. Feminist kuramcılardan A. Jaggar, kadına yapılan baskının sadece kapitalizmin olmadığını, cinsiyet ve sınıf farklılıklarının da baskı unsuru olduğunu ve faktörlerin ortadan kalkması gerektiğini vurgular (Işık,1998; 46). Hem cinsel hem de kamusal yapı içerisinde sömürülen kadını diyete zorlayan anlayış kadını, kendi bedenine de yabancılaştırmaktadır.

Kamusal ve özel alanın tek hakimi erkekler olması ve kurulu düzenin yıkılması, kadının özgürleşmesi için ayrı bir strateji oluşturmasını sağlar. Bu strateji sonucu cinsiyetsiz kişiliği doğurur. Kadın ve erkek rolleri ortadan kalkmış olacaktır. Kadın ötekinin yerinde devinirken, erkek durumunu korur. Bu zihinsel karşıtlıkta düşüncenin yıkılması yoluyla, kadın özgürleşecektir. Kadın hareketi, erkek egemen toplumda, kadını öteki olarak kuran iktidara hayır demektedir (Işık,1998; 49-50). Cinsiyet kimliği bağlamında ise kadının sabit bir kimliğinin olmadığı, kadın kavramının bir kurgusu olduğudur.

Erkek egemen toplumda, kadının *öteki* olarak kurulmasına karşı koyan feminist kuramcılarının tavrına eşzamanlı olarak katılan kadın sanatçılar da kadın kimliğini, kendi bedeni üzerinde gerçekleştirdiği eylemlerle sorgularlar. Marina Abramoviç ve Orlan gibi Batılı sanatçılar, kadın bedeninin kültürel görünümdeki sosyal konumunun, ikinci planda kalmasını ve bedenin biyolojik yapısı üzerinde kurulan arzu politikalarını sorgular. Kadınların erkek egemenliğinden kurtulması, dişi bedenin estetik görüntüsünün bozulmasıyla olacaktır. Dolayısıyla, sanatçılarda kendi bedeninin güzel görüntüsünü bozmaya yönelirler.

I. 4. KAVRAM DÜNYASINDA BEDEN

Düşünürler, bedene farklı açılardan yaklaşmışlardır. Bazıları onu “ruh-beden” ikiliği içinde ele alır. Bazılarına göre beden ruhun geçici evidir; bazılarına göreyse beden ruhun da, bilincin de kaynağıdır.

Rönesans’a kadar egemen olan Aristoteles’in felsefesinde bedeni işleten ruhtur. Bu düşünceye göre ruh, bedenin değişme ve hareketlerinde kendini gerçekleştiren bir formdur. Bedeni hareket ettiren, hareket biçimlerini sağlayan ruh, aynı zamanda bedeni yöneten kuvvettir. Bir bütünlük içindedir. Rönesansla birlikte, bu görüşe karşı çıkan Descartes’ın anlayışına göre organizmada bir hayat gücü gizli değildir. Ruh ve beden arasındaki bağlantıyı bir çalışma birliği olarak tasarlar.

Duyuların aldatıcı olduğundan yola çıkan Descartes, bedeninden ve varlığından şüpheyile, ‘*ben*’in varlığının apaçık bilinemeyeceğini, ancak, bilincin ben’de olduğundan, şüphe edilemez bir olgu olarak ele alır. Bu olgu yaşamında, doğrudan doğruya bir bilinç ve bir bilgidir. Şüphe ise bir çeşit düşünme durumudur ve bütün düşünme için geçerliliği vardır. “Çünkü düşünürken bir düşüncenin varlığını apaçık bilmekteyim”. Varlığı düşünce boyutunda gören

Descartes “düşünüyorum öyleyse varım” der (Gökberk, 1999; 263). Descartes’ın düşünceden kastı bilinçtir ve bilincimiz bilmemizdir.

Duyumlama, algılama, düşüncenin, ruhun öz niteliğinin çeşitli halleridir. Bilincin (düşüncenin), ruhun temel niteliği olduğunu söyleyen Descartes, beden niteliğini uzama bağlar. “Cismin niteliği uzama bağlıdır. Uzam ortadan kalkarsa cisim de kalkar. Uzamın ortadan kalktığında cismin kapladığı her şey ortadan kalkar” (Gökberk, 1999; 268). Beden uzamlı olan şey, ruh ile düşünen şeydir. Bu bakımdan beden ve ruh, nitelik olarak ayrılır. Descartes, canlı ve cansız varlıkları mekanik olarak ele alır. Hayvan ve bitkileri ruhsuz birer motor olarak görür.

İnsan varlığının anlamı ve dünya içerisindeki problematiği Aydınlanma çağıının başlamasıyla temel oluşturur. Aydınlanma çağı, insanın Batı düşüncesinde akıl merkezli olarak kurulması ve anlamlandırılmasını sağlar. 18. yüzyıl Aydınlanma çağı düşünürlerinden olan, F.M. Voltaire’in “ben bir bedenim” önermesi Descartes’ın karşısında yer alır. Voltaire “ruh bedene bağımlı” dese de salt bedene yüklenemez. Ruh, kendine özgü yapısıyla organizmaya bağlı kalır. Voltaire düşüncesinde, ruh bedene ağırlık verse de, bedenden ayrı bir varlık değildir. Ruhun ve beden birlikteliğini iki ayrı fenomenin bütünleşmesi olarak düşünen Kant, bedeni duyular alanına taşır.

E. Kant’ a göre “İnsan aracı bir kavram ya da düşüncedir” (Copleston; 1989; 287), insanın iki alanda bir ayağı bulunur. Hem duyular üstü hem de duyulur, hem fenomenen hem de fenomenelin özüdür. Ahlaksal bilinç yoluyla duyular alan, duyular üstüne alt güdümlü kılınmaktadır. Dolayısıyla insan usu, duyulur varlığın bütünlüğünü (bedeni) Tanrı ideasında ve dünya ideasında düşünebilmektedir (Copleston; 1989; 287). Kant’ın belirttiği gibi beden duyular alanına ait olduğu açık bir biçimde anlaşılmaktadır. İnsan bedeni fiziksel ve organik varlık kategorisine ait olur.

M. Merleau- Ponty (1908-1961) bedeni, dünya ile olan ilişkisi içinde ya da deneyiminde ele alan düşünürlerdendir. “Vücut, ruhun doğum uzayıdır ve varolan başka her uzayın döl yatağı. Böylelikle görüş iki kat olur. Üstüne düşündüğüm vardır. Bunu ancak düşünce, zihnin teftişi, işaret okuması olarak düşünebilirim” der, Ponty (Ponty, 2003; 56). Ruhun ve varlığın kaynağını bedene yönelten Ponty, “ [...] Ruh ve beden bileşiğiyiz” der (Ponty, 2003; 59). Varoluşu bedenın algısına bağlayan düşünüre göre “Dünya her zaman oradadır, düşünceden önce. Dünyanın varlığı ait olduğu bedenın varoluşundan öncedir. Dünya bizim algıladığımız şeydir” derken (Ponty, 1993; 710), beden dünyadan kopuk olmamakla birlikte dünya bedenın varoluşuyla ilgilenmez. Ancak beden de dünyanın basit bir parçası değildir: “Devingen vücudum, görünür dünyadan sayılır, ona dahildir ve bu yüzden görünürde yönetebilirim” (Ponty, 2003; 32). Bedeni dünya içerisinde, dünya ile birlikte iki ayrı görünüm gibi ele alır ancak öncelikli olan bedendir:

“[...] vücudum hem görendir hem de görünürdür. O ki her şeye bakmaktadır, kendine de bakabilir, ve o zaman gördüğümde kendi görme gücümün öbür yarısını tanıyabilir. Kendini gören olarak görmektedir. Kendine dokunan olarak dokunmaktadır, kendisi için görülür ve hissedilebilirdir, kendinindir. Herhangi bir şeyi ancak özümleyerek, kurarak, düşünceye dönüştürerek düşünen düşünce gibi [...]” (Ponty, 2003; 33-34).

İnsan düşüncesinde oluşan anlamı bedene indirgeyen Ponty, anlamı, bedenın dünyayla girdiği ortak deneysellikte bulur ve bedenın organik varlığı anlam kazanır.

Batı’da Reform ile başlayan akıl, düşünce hareketi, bedeni anlam örgülerini eyleyen olarak kurgular. Descartes, varlığı ruh ve beden olarak ayırır. Voltaire ve Kant’la birlikte gelişen düşün süreci, bedenın kendine dönüşü yolunda önemli adımlardır.

I. 5. ÖZNE VE NESNE OLARAK BEDEN

İnsan bedeni, organik yapısı, biçimi, rengi, kütlesiyle nesneler dünyası içerisinde yer alan; bilinciyle de nesnelerden ayrılan kendi biçimini ortaya koyan bir varlıktır. Bilincin nesneyle kurduğu bilişsel ilişkide özne kendini var eder. Bilincin oluşmasında aracı rol alan beden ise nesneler kategorisinde görülür.

İnsan bedeni, biyolojik yapısıyla zaman ve mekan içinde yer alır. İnsanın bu bedensel gerçekliği, kendisinden bağımsız olan nesneler dünyasıyla bütünleşir ya da ondan ayrılır. Beden, algı ve duyulara olan verisiyle varlık alanında nesnel bir ağıla bütünleşirken, onun içsel varlığı, bilinci nesneler dünyasından ayırır. Bedenin nesne olarak varlığı bilincin onu algılamasıyla ilgili değildir. Bilinç bedene bağlıdır, onsuz olamaz ama onunla da temelden farklıdır (Tunalı, 1984; 10-25). Bedeni nesne yapan bilinç karşısındaki edimli durumudur. Öznenin karşısında bulunan, bilince sunulmuş, bilincin tanımladığı bir varlık olarak beden hem bilgi kuramsal anlamda hem de varlık bilimsel niteliğiyle nesne haline getirilmektedir. İnsan bedeninin nesneleşmesi, onun somut varlığıyla olduğu kadar, ne olduğu sorunsallığında onun etkilere açık edilgenliğini de işaret eder. İnsanın nesneleşmesi, başka bir öznenin etkinliğinin, amacının aracı haline gelmesi, özne olarak etkinliğini kaybetmesi anlamına da gelmektedir (Veysal, 2005; 9). Öznenin kendisinin bir amaç ve etkin olmasına karşın başka bir özne tarafından amaç uğruna kullanılması, öznenin kendisiyle ilgili kararları kendisinin vermemesi, bir başka özne tarafından edilgin hale getirilmesi onu nesneleştirir.

Nesne olarak beden, bir veri varlığı, bir yüzey varlığı, dışsal olan bir şey iken, asıl varlık bu dışsal olanın içidir, yani bilincidir. İnsan kendini, nesnelerle olan ilişkisinde, bedeninin duyu organları aracılığıyla oluşturduğu bir gerçeklik noktasından yaptığı hareketle kendini bir bilinç varlığı haline getirir. Bilinç varlığı olan özne, yalnız insansal bilgi söz konusu olduğunda, daima insanı gösterir (Soykan, 1995; 93). Lektorsky, “Özne kendini en azından üç çeşit nesneyi bilme çabası gösterebilir” der ve ekler:

Bunlar, öznenin yalnızca bilincine göre değil, bedenine göre de dışsal olan nesneler; öznenin kendi bedeni (burada başka bir öznenin değil, sadece kendi bedenim kastediliyor) ve son olarak, öznenin bilincidir. Birinci çeşitten nesnelerle ilgili olan biliş birincildir, temeldir ve bütün öteki bilgi tiplerini belirler. Bu biliş, dünyadaki başka nesneler arasında belirli bir nesnel-uzamsal yer kaplayan öznenin bedenine ilişkin şemayı da içine alan nesnel bir dünya şemasının bilinçte var olmasını mutlaka öngörür. (Özne, bu bedenin dünyadaki nesnel konumunu kavrayamazsa, nesnel ortamda kendi yönünü çizemez.) Kişinin kendi bedenine ilişkin bilişi, bir yandan, o bedenin bazı durumlarının özneye “içeriden” (iç uyarımsal duyum yoluyla) verilmiş olmasını gösterir; öte yandan, öznenin kendinin de nesnelerden birisi olarak içinde yer aldığı dünya bağlantılarından oluşmuş nesnel ağla bütünleşen bedenin kavramına dayanır “ (Lektorsky, 1998; 170).

Öznenin bu bilinç etkinliği, insanın duyuşsal varlığından hareketle bilinçli bir varlık olarak ve bu bilincinin farkında oluşuyla kendini benzerlerinin yanında ve nesneler dünyası içerisinde tanımasıyla gerçekleşir. Bilen özne, nesnel gerçeklik kapsamında doğal bir varlıktır, bilinç maddi bir sistem olan beynin bir işlevidir. Kendi dışındaki nesneleri ve diğer bedenleri de etkilemelerini öngörür. Çünkü özne edilgen bir yapıdan etken bir varlık olarak ortaya çıkar ve nesneler üzerindeki etkinliğiyle kendini gerçekleştirir. Beden etken olarak özneleşirken edilgen olmasıyla nesneleşir. Jean-Paul Sartre özneyi bu genel görünümün dışında değerlendirir. Özneler arası etkinlikte bilinci birey olarak ele alan Sartre’a göre özne karşısında öteki özneyi aracı (nesne) olarak görmez. Sartre bilinci birey olarak değerlendirir. Her bireyi farklı bilinçlere sahip birer varlık olarak ele alır; farklı bilinçleri ise ayrı etkinlik merkezleri olarak düşünür. Sartre bilincin varlığını bedenin kendisine bağlar. Buna göre bilinç maddi varlık tarafından sürekli doldurulması gereken bir boşluktur. Boşluk olduğu için de temel bağıntı ve bağımlılıkların etkisi dışında tutulmuş ve mutlak olarak da özgürdür. Beden bilinçle birlikte çakışarak bilince etkinlik olanağı sağlar. Öznel, özgür bir bilincin oluşumu ise bilincin birey olarak nesnelleşmesiyle oluşur (Lektorsky, 1998; 124-148)

Bilinç ve beden arasındaki ilişki, özne ve nesne olarak iki ayrı varlık alanında ele alınır. Ancak metafizik maddeciler, özne ve nesneyi bilişsel ilişkilerde birbirine bağlanan maddi yapılar sistemi olarak görür. Bu anlayışta hem özne hem de nesne birbirleriyle bağlantı içindedir. “Öznenin nesnel dünyanın dışında yer alan madde üstü bir varlık olmadığını, bizzat nesne gerçekliğinin içinde yer aldığını [...] öznenin ve nesnenin bu gerçeklik içinde ayrımlar olduğunu” (Lektorsky, 1998; 31) belirtirler. Özneyle nesne arasındaki etkileşimde ve özne içerisindeki süreçler, nesnel birer gerçekliktir. Piaget, özneyle nesne arasındaki bilişsel ilişkide öznenin oynadığı etkin rolü kabul etmekle birlikte özneyle nesnenin birbirini karşılıklı olarak dengelediği özel bir sistem türü olarak ele alır. Canlı bedenın bir kısmının ve dış çevrenin iç içe geçmesiyle bu denge sağlanır (Lektorsky, 1998; 43-46). Bilişin kaynağı olan eylem özne, nesne etkileşiminden doğar. Bu anlayışa göre özne ve nesne birbirine bağlıdır.

Tuval üzerinde bir figür, ya da heykelde üç boyutlu bir temsil aracı olan beden, zihinsel etkinliğe karşılık gelir ve estetik bilginin nesnesi olarak görülür. Modernizm sonrası süreçte ise, kendi bedenini sanatında, doğrudan doğruya malzeme olarak kullanan sanatçılarda, beden hem özne hem de nesnedir. Sanat etkinliğini bilinçli bir şekilde kurgulayan ve etken bir varlık olarak yapıt içerisinde yer alan sanatçı, bilinçli tavrıyla özne olurken, beden etkinlik amacıyla aracı rol oynadığı için de nesne olarak algılanır. Sanatçıların, estetik dışı tavırlarla bedeniyle girdiği hesaplaşmada bedenın bilinç sınırlarını da zorlamışlardır. Sanatçıların bedeniyle girdiği bu hesaplaşmalar çoğu zaman bilinci bilinçsizleştirme deneyimi olarak karşımıza çıkar.

II. BÖLÜM: DİSİPLİNLERARASI İFADE ARACI OLARAK BEDEN

Sanatçılar, hiçbir çağda bu kadar farklı uçlara açılan yapıtlar vermemişlerdir. Diğer sanat dallarından ve çağın ortaya koyduğu teknik buluşlardan da faydalanan sanat, sanatçıların kendi bedenlerini bir malzeme ve araç olarak kullanmalarıyla ulaşmıştır bu açılıma. Bu açılımda sanat ile yaşam arasındaki sınır da ortadan kalkmaya başlar. Dolayısıyla yapıtın oluşumu ve sunulma şekli de değişir.

Resim sanatı, Rönesanstan Modernizme kadar geçen sürede kendini plastik bir dil olarak ifade eder. Sanatın, biçim verme amacıyla bedene yaklaşımı modernizmde sorgulanır. İnsan figürünün resmediliş biçimiyle hesaplaşan kübizm ile biçimin sınırları bozulmaya başlar. Duchamp'ın herhangi bir nesneyi sanat yapıtı olarak değerlendirmesi ile biçimsel pratiklerin düşüncede devinmeye başlaması, sanat disiplinlerinin katmanları arasındaki geçişi yumuşatır. Duchamp'ın hazır nesneleri, temsilde yer alan bedenin de doğrudan kullanılmasını işaret eder. Diğer taraftan, sanatın geleneğine, I. Dünya Savaşı'na ve savaşın sebebi olan burjuva bilincine karşılık yaptığı bildiriler, yani dadaca manifestolar halka açık mekanlarda gerçekleşir. Cabaret Voltaire'de düzenlenen gecelerde yer alan Tristan Tzara, Marcel Janko ve dada anlayışının diğer üyelerinin yaptığı gösteriler (Tzara, 2002; 319), bedenle gerçekleştirilen, sanat anlayışlarının habercisi gibidir. Öyle ki dada anlayışı, gösteri benzeri olayların da sanat olabileceği düşüncesini taşımaktaydı.

Resim sanatındaki bu açılıma paralel olarak, Tiyatro sanatında, Wagner'in *ortak sanat yapıtında** oyunculuk açısından sahneye getirdiği yenilik, oyuncunun seyirciyle olan göz temasıdır ve geleceğin sanatı için önerisi müzik, yazın, oyunculuk sanatlarına, mimarlık ve resim sanatları da dahil edilmelidir (Candan,

* Ortak sanat yapıtı, Wagner'in estetik kuramında ortaya attığı "Gesamtkunstwerk" kavramının karşılığıdır. Bknz. *Ayşın Candan. 20. Yüzyılda Öncü Tiyatro*, s. 22-23.

1994; 22-23). Sanat türlerinin birbirleriyle kurduğu bu bağ, ortaya koyduğu anlayış yaşam alanını ele geçirir.

Sahne sanatı olan tiyatroyu yaşamla birleştirmek isteyen Antonin Artaud ise, “tiyatro yaşamın ikiziyse eğer, yaşam sahici tiyatronun ikizidir” der (Candan, 1994; 181-182). Yaşamın bir başka görünümü, sanatın bir başka alanı olan tiyatronun, yaşama dönüşmesiyle ortaya çıkacağını ileri sürer. Buna göre oyuncu da seyirci de kendini yaşamsal bir durum içinde bulmalıdır.

Sanat türlerinin birleşmesiyle birlikte resim sanatında temsili olarak yer alan beden gerçekliği, rol değiştirir. Tuval üzerinde bir görüntü olarak yer alan beden, tuvalden dışarı çıkar, yaşam alanında kendi varlığına kavuşur. Yapıtlarını kendi bedeni üzerinde oluşturan çağdaş sanatçılar, bedeni çıplak ya da giyinik halde, çeşitli sanat malzemeleri ile birlikte disiplinlerarası bir ifade aracı olarak kullanmaya başlar. Sanatçı eylemini halkın içerisinde gerçekleştirir ve doğal olarak, görsel, işitsel ve sahne sanatlarından da faydalanır.

Tiyatroyla müziği birleştiren John Cage, 1950’lerde başladığı müzikli gösterilerine daha sonra dansı da ekler. Cage’in gösterilerinden etkilenen Flüksus anlayışı içerisinde yer alan sanatçıların çoğu çeşitli sanat disiplinlerinden gelirken, aralarında mühendis ve kimyacı olan sanatçılarda yer alır. Farklı disiplinleri bir çatıda toplayan sanatçılar gösterilerini, bir şenlik havasında, halka açık alanlarda gerçekleştirirler. Flüksus sanatçıları gibi, müziği ve hareketi kullanan ancak, amacı bakımından onlardan ayrılan Klein, bedeni, tuval üzerinde etkiler bırakmak için kullanır.

Kendi bedenlerini sanat aracı olarak kullanan ve beden sanatı anlayışı içinde gösterilen Hermann Nitsch, Marina Abramoviç ve Orlan gibi sanatçılar da diğer sanatların kullandığı mekanı, sesi kullanırlar. H. Nitsch’in yaptığı modern ayinleri, Abramoviç’in kendi bedeni üzerinde gerçekleştirdiği gösteriler, Orlan’ın estetik ameliyat gösterileri, halka açık mekan içerisinde gerçekleşir ve tiyatroya

yakın bir oyun gibi de durur. Ayrıca bu anlayış içerisinde yapıt veren sanatçılar, görüntü üretme tekniklerini dolaylı olarak kullanırlar. Fotoğraf ve video, sanat etkinliğinin belgelenmesi için kullanılmaktadır.

Bir görüntü üretme tekniği olan videoyu ilk kez 1967 yılında Nam June Paik ile Charlotte Moorman gerçekleştirdikleri seri gösterilerde kullanırlar. Bu gösteriler aynı zamanda ilk video happeningler olarak kabul edilir (Altunay, 2004; 161). Görüntü üretme tekniklerinden öte teknolojiyle bedeninin organik yapısında birliktelik sağlayan Stelarc, bedenini kancalarla boşlukta asılı bırakarak girdiği deneyimleri, üçüncü bir el ya da lazer gözlerle sanal ağa bağlar.

Çağımızda kendi bedenlerini kullanarak yapıtlar veren sanatçıların tüm sanat türlerinden yararlanmaları, ortaya çıkan yapıtın ne tür bir sanat olduğu üzerinde bir karara varabilmek oldukça güç bir durum ortaya koyar.

II. 1. 1. GÖSTERİ SANATLARI

Wagner '*ortak sanat yapıtı*' (Gesamtkunstwerk) önerisi ve daha sonra gelenekçi anlamda sahne ve oyundan vazgeçen Artaud, oyuna seyirciyi de dahil etmek ister. Tiyatro sanatındaki bu yaklaşımın bize, geleneğe, tabulara karşı çıkan fütüristlerin, gerçeküstücülerin ve dada sanatçılarının topluma açık, rastlantıların hakim olduğu gösterilerini hatırlattığına daha önce değinmiştik. Çağımız sanat türlerinin birlikteliğiyle oluşan gösteri sanatları, izleyiciyi hedefleyen, doğaçlama ya da planlanmış olarak gerçekleştirilir.

Temelde bir gösteri sanatı olan tiyatronun plastik sanatlara, plastik sanatların da gösteri sanatlarına yönelimleri çağımız sanat anlayışlarının üretim ve sunuş biçimlerini ortaya koyar. Çağımızda resim, müzik ve sahne sanatçıları eylem alanı olarak, ortak bir alanı, yaşam alanını paylaşma noktasına yönelirler.

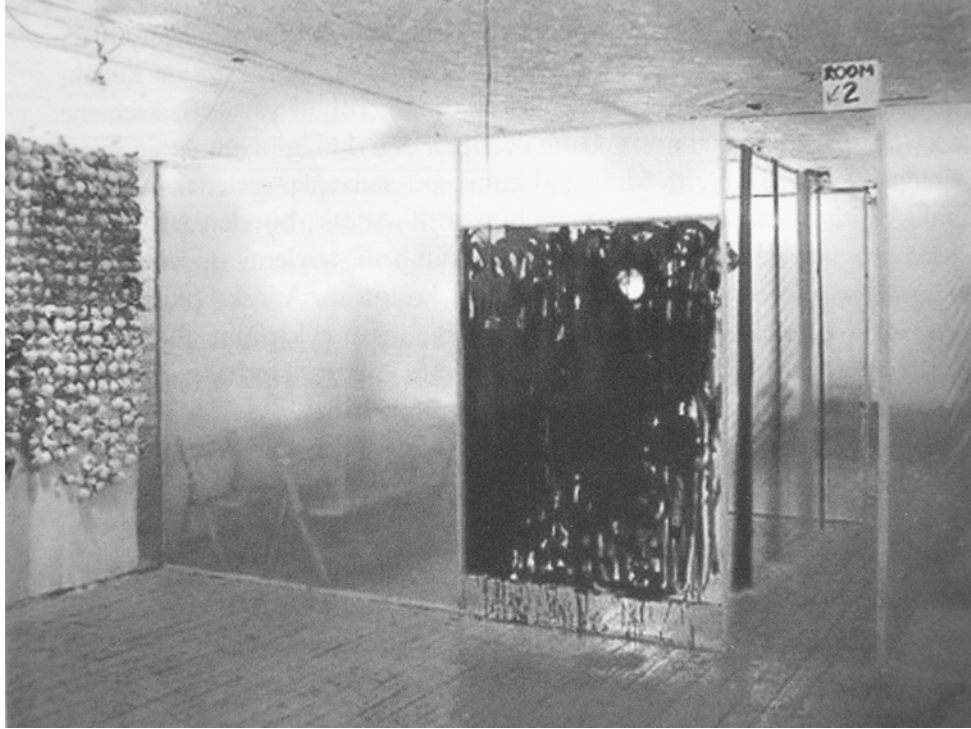
Marinetti'nin 20. yüzyılın başlarında ortaya koyduğu gösteriler de bu nitelikte etkinliklerdir.

Marinetti'nin 1910'larda yaptığı '*Gelecekçi Akşamlar*'ı sahnede gerçekleştiriliyordu. Bu gösteriler, izleyiciyi kışkırtmayı amaçlayan bildiriler, kaba söz ve hareketlerle tiyatro gibi eylemler içeriyordu. Bu gösteriler izleyicinin gösteriye karşı küfürlü saldırıları etkinliğin başarısı olarak görülür, eğer izleyici tepki göstermiyorsa oyun başarısız sayılıyordu (Yılmaz, 2006; 257). 1960'larda ortaya çıkan gösteri sanatları da bu gösterilerin uzantısı olarak gelişir. Gösteri sanatçıları, insan eylemlerinin sanat olarak düşünülmesinden hareketle, beden aracılığıyla eylem alanındaki varoluşa dikkat çektiler.

New York'ta müzik yaparak yaşamını sürdüren John Cage, *Black Mountain* okulunun 1944'ten sonra başlattığı, dışarıdan gelen sanatçılara açık yaz okulu etkinliklerine katılır. Cage'in yaz okulu etkinlikleri kapsamında, Merce Cunningham ile dünya çapında ilgi uyandıran etkinlikler yaptılar. Rastlantı ve belirsizlik öğeleri üzerinde duran Cage, önceden belirlenmiş bir müzik parçasının, esneklik ve değişkenlik içereceğini belirtiyordu. Müzikte her yinelenişin bir gösterim olabileceği fikrinde, izleyicinin, müziği kendisine ait bir etkinlik olarak anlayabileceğini vurguluyordu. Cage, 1952'de ilk kez sunduğu '*4 dakika 33 saniye*' adlı gösterisinde, üç bölümden oluşan gösteri boyunca piyanoya dokunmadan etkinliği bitirir (Candan, 1994; 238). İzleyicinin tanıklık ettiği gösteri ise yoğun kalabalığın ortaya koyduğu sessizlikten başka bir şey değildi. Cage bu sessizliğin bir müzik olarak anlaşılmasını istiyordu.

Cage'in rastlantı ve belirsizlik alanlarında sürdürdüğü deneyler birçok sanatçı üzerinde etkiler gösterdi. Bu sanatçılardan biri de Allan Kaprow'du. Sanatçı, 1959'da New York da Ruben galerisinde *6 Bölümde 18 Oluşum* adlı bir gösteri gerçekleştirir. Galerinin mekanını oda gibi altı ayrı parçaya bölmüştü. Gösteriye gelen konuklar, bölümler arasında hareket ederken hem gösterinin

oluşumuna katılırlar hem de gerçekleşmekte olan bu etkinlikten anlam çıkarmaya çalışırlar. Kaprow'un söylediğine göre bu ilk gösteri “etrafındaki dünyaya direk iştirak etme inancının ifadesidir” (Goldberg, 1998; 9). Mekan, zaman ve izleyicinin katılımı için resim yapma fikrinden vazgeçen Kaprow, ressam olmaktan eylem sanatçısına geçişinde yaşamın hareketliliğini sağlayan tüm olanaklardan yararlanır. İzleyicinin de dahil olduğu hareketlilikte gösteriler gerçekleştiren Kaprow, İzleyiciyi plansız bir şekilde *oluşuma* dahil ediyordu. Sanatçının izleyicilerle birlikte gerçekleştirdiği *oluşum*, bir çeşit resim boyama eylemiydi.



Resim. 1. Allan Kaprow, *6 Bölümde 18 Oluşum*, 1959

Marinetti'nin, Cage'in ve Kaprow'un gösterilerinin bir uzantısı olarak ortaya çıkan Flüksus grubu, çağın sanat anlayışlarına ve zamanına uygun bir dil olarak oluşur. Flüksus sanatçıları, resim, heykel, müzik, ses ve sahne sanatlarını bir arada kullanarak, yaşam alanında şenlik havasında gösteriler gerçekleştirdiler. Diğer gösteri türlerinde olduğu gibi Flüksus sanat anlayışında da izleyici hesaba

katılır. Ancak, İzleyiciyi planlı olarak gösteriye dahil eden ve aynı gösteriyi birden fazla ve çeşitli yerlerde gerçekleştiren Fluksus sanat anlayışı, bu tutumuyla diğer gösteri türlerinden ayrılır.

George Maciunas tarafından ilk kez 1960 yılında kullanılan Fluksus kelimesi ‘akış’, ‘hareket’ anlamına geldiği gibi benzer birçok anlamı da içinde barındırır (Murtezaoglu, 1994; 23). Resmin ve heykelin ötesinde yapıtlar ortaya koyan, malzemenin devingenliğine önem veren fluksus sanatçıları, daha çok entelektüel ve sosyo-politik avantajlara sahiptir. Üyelerinin bir çoğu, Name June Paik, Yoko Ono, David Tudor, Charlotte Moorman klasik eğitilmiş bestecilerdi. Akademik müziğin katılığı ve yüksek sanatla günlük yaşamın müziği arasındaki bariyerleri ortadan kaldırmak için geleneksel konser salonlarında gürültü müziği icra ettiler (Goldberg, 1998; 38).



Resim. 2. La monte Young’un Müziği eşliğinde
Nam June Paik, *Baş İçin Zen*.

Fluksus sanatçıları, ilk şenliklerini 1962’de, ‘Fluksus Uluslararası En Yeni Müzik Şenliği’ adıyla, Almanya’nın Wiesbaden kentinde gerçekleştirir. Bu şenlikte on dört dinleti gerçekleşir. Şenlikte Nam June Paik ve La Monte Young, ‘baş için zen’ adlı ilginç bir gösteri ortaya koyarlar. Young’un müzik yaparken söylediği ‘dümdüz bir çizgi çiz ve onu izle’ sözlerini, Paik, müzik eşliğinde, mürekkepten oluşan karışıma başını daldırarak, yere serilmiş uzunca bir kağıdı başı ile boyamasıyla sonuçlandırır (Yılmaz, 2006; 264). Fluksus sanatçıları, klasik anlamda bir sanat yapıtı üretmek yerine, toplumsal yaratıcılığa, izleyiciyle diyalog halinde olmaya ve ulusal sınırların dışına çıkmaya önem verdiler.

Fluksus grubunu dünyanın çeşitli ülkelerinden sanatçılar oluşturuyordu. Fluksus sanatçıları uluslararası bir gruplaşma olmasına rağmen, onları aynı çatıda toplayan benzer düşünceleriydi. Grubun uluslararası bir açılıma sahip olmasına ve resim, heykel, müzik gibi sanat türlerini bir arada kullanmasına sıcak bakan Joseph Beuys da Fluksus anlayışı içinde bazı gösteriler yapsa da onlardan ayrılır. Beuys’un sanatı önemsemesi ve izleyiciye oldukça yakın durması, onu fluksus anlayışından ayırır. Sanatçı gösterilerinde seyirciye yakın durmasıyla oluşumculara benzetilse de, seyircinin müdahalesine yol açacak bir tavırdan uzak durması, onu bu anlayışlar içerisinde ayrı bir yere koyuyordu. Beuys’un, Fluksus ve Oluşumlar arasında kendine özgü bir duruşu vardı (Yılmaz, 2006; 271).

Fluksus şenlikleriyle benzerlikler taşıyan, Beuys’un gösterilerindeki teatral formlar günlük yaşamından hareket eder. Sanatçının gösterileriyle yaşamı bir bütünlük içindedir. Gösterilerinde görsel ve işitsel olana önem veren Beuys, insanın ürettikleri ile yaşamından yola çıkarak, sanatçının da eylemleri ile bu dünyada varlığını sürdürebileceğini belirtiyordu. Sanatla yaşamın bağlamının aynı olduğu düşüncesini daha da öteye götürerek herkesin sanatçı olduğunu öne sürmüştür. Beuys için düşünen insan sosyal bir heykeldir. Onun için herkes sanatçıdır (Mürtezaoğlu, 1994; 26, 28). Herkes sanatçı potansiyelini düşüncesinde taşımaktadır.

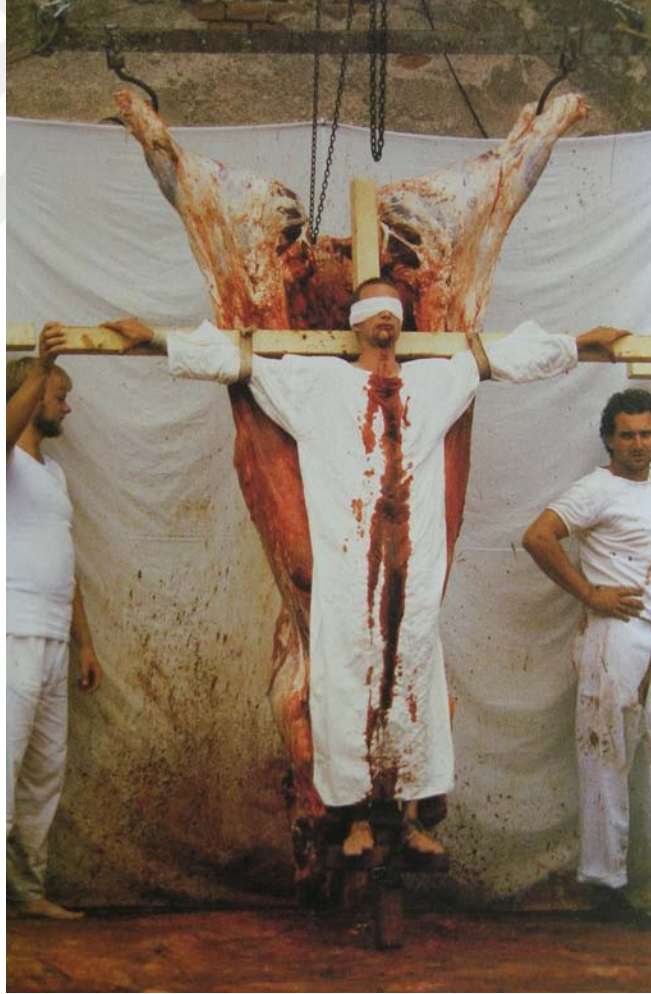
Beuys'un gösterilerinde kullandığı nesneler, günlük yaşamından herhangi bir malzeme olduğu gibi onun yaşantısını etkileyen ve onun için özel anlamlar taşıyan malzemelerdir. Beuys 1964'te '*Yağ Sandalyesi*', 1969 da '*Sürü*' 1972 de '*Süpürme*', 1974'te gerçekleştirdiği '*Amerikayı Seviyorum, Amerika da Beni*', adlı gösterileri günlük yaşamdan seçtiği malzemelerle gerçekleştirir. Sanatçının gösterilerinde politik bir tavır da bulunmaktadır. Ayrıca bu gösterilerde sanatçı yapıtın hem öznesi hem de nesnesi durumundadır.

Sanat türlerinin Gösteri Sanatları adı altında toplanması, sanatçıların kendi bedenlerini sanatında bir ifade aracı olarak kullanmalarına olanak sağlar. Eylemlerinde kendi bedenini bir materyal olarak kullanan Avusturyalı sanatçı Hermann Nitsch 1960'lar da başladığı gösterilerini tıpkı bir ayin havası içerisinde gerçekleştirir.



Resim. 3.Hermann Nitsch, 80. *Eylem*, 1984.

Sanatçının 1964 yılında gerçekleştirdiği 'Çarmıhın Duraklarında' adlı eylemi kurban temasını çağırıştır. Kalabalık izleyici katılımının olduğu gösteri uğultularla kakafoniye dönüşmüş müzik eşliğinde başlar. Gösteride önce hayvan kesilir ve daha önce hazırlanmış olan çarmıha baş aşağı asılır. Burada hayvan katledildikten sonra aşağı indirilir. Çarmıha gerilen hayvanın yerine gerilen insan bedeni üzerinden kovayla kan dökülür, hayvanın iç organlarıyla insan bedeni üzerinde kanlı kolajlar denir. Eylem müzikle başlar kanlı bir gösteri olarak devam eder ve sanatçının bir rahip gibi seyircileri kutsamasıyla sona erer. Böylece temsili olarak insanlığın işlediği günah çıkarılmıştır.



Resim. 4. Hermann Nitsch, 80. Eylem, 1984

Çakmak'a göre, Nitsch eyleminde, çarmıha gerilen kuzunun parçalanması sanatçının gözünde totem hayvanlarının parçalanmasıyla yani Freud'un ayinin kökeninde bulunduğunu iddia ettiği ilksel babanın katliyle özdeşleşir. Ona göre eylem bir ayin, sanatçı ise bir rahiptir. Sanatın kökenini İsa'nın çarmıha gerilmesiyle ilksel babanın katlini birbirine eşitler (Çakmak, 2005; 163-4).

Gösteri sanatları kapsamındaki etkinliklerin sunuluş süreleri birkaç dakika ya da birkaç saat olduğu gibi, daha uzun süreyi bulan eylemlere kadar değişebiliyordu.

II. 1. 2. BEDENİN BASKISI VE İZDÜŞÜMLERİ

Fransız sanatçı Yves Klein (1928-1962) ve Amerikalı sanatçı Jackson Pollock'un (1912-1956) resim yapma eyleminde tuvalle olan ilişkilerinde öne çıkan farklılık, beden izdüşümleri ve beden baskılarıdır. Klein, bedeni doğrudan doğruya boyayıp bez ya da büyük boyutlarda kağıt üzerine temas ettirerek veya devindirerek baskılarını alır. Sehpa geleneğini reddederek, kullandığı bezleri duvara asan ya da yere seren Pollock'un beden izdüşümleri ise, resimlerini yaparken bedenin hareket ritmini kodlayan boyanın çizgisel, dinamik lekeleridir.

1950'lerde koyu mavi renk ile boyanmış objeler ve resimler yapmaya başlayan Klein, 1950'lerin sonlarına doğru yeşil, kırmızı, sarı, mor, mavi turuncu hepsi değişik renklerden, monokrom (tek renk) yüzeylerden oluşan yapıtlar verir. "Ben bir yüzey üzerinde iki rengin ilişkiye girmesini reddediyorum" (Klein, 2000; 818) diyen Klein, bu tek renkle yüzey ilişkileri oluşturarak yeni denemelere başlar. Yüzey üzerine fırçayla sürdüğü tek rengi artık modellerini ve kendi bedenini fırça gibi kullanarak, beden ölçümlerini yüzey üzerine aktarır.



Resim. 5. Yves Klein, *İnsan ölçümleri*, 1958, 194 x 127 cm.

Bir judo uzmanı da olan Klein, vücudun, fiziksel, hissel ve ruhsal enerjisinin merkezi olduğuna inanan bir sanatçıdır. Klein, bu prensibi, yeni bir resim tekniği yaratmak istemesi sonunda boyayı doğrudan bedene uygular. Klein'in sanatında beden yaşayan bir fırçaya dönüşür.

Klein'in ilk etkinliği, 1958'de Paris'de, arkadaşı Robert Godet'in apartmanında bir akşam yemeği partisinde insan vücudunu şu şekilde kullanmıştır. Çıplak bir kadın model, Klein'in ultramarin mavi boyasıyla tamamen boyandıktan sonra yere serilmiş oldukça büyük bir kağıt üzerinde

ellerini ve vücudunu kullanarak, kendini, vücudunun izdüşümünü bırakmak için sürüklemiştir.

Klein'in, Maurice d'Arquin ile sanat dünyasının yüzlerce seçkin üyeleri için bir gösteri yapmak üzere Uluslararası Çağdaş Sanatlar Müzesi yöneticisiyle ortak çalışmasında, iki çıplak kadın modelini yönlendirerek onun imzası olan mavi boyasıyla modellerini boyar ve vücutlarının izlerini geniş kağıt yüzeylere işler. Aynı zamanda siluetlerinin ritmik kompozisyonlarını yaratmak için, değişik yükseklikteki basamaklara tırmanarak, duvardaki kağıda saldırıp çarpmalarını ister. Mavi boyayla boyanmış olan üçüncü bir model, zemin üzerindeki geniş bir parça kağıt üzerinde sürüklenerek (Jones, 2003; 54) bedenin devinimi yüzey üzerine aktarılır.

Gösteri ilerlerken bir grup müzisyen Klein'in monoton senfonisini çalmaktadır. 20 dakikalık tek nota müziği, 20 dakikalık sessizlik takip eder. Klein, gösterileri belgellemeleri için fotoğrafçıları davet eder ve çekilen bu fotoğraflar sürecin önemli bir parçasını oluşturur.



Resim. 6. Yves Klein, *Mavi Boyayla İnsan Ölçümleri*, 1960.

Resimlerindeki kontrollölükten tamamen ayrılmak arayışında boya fırçasını terk eden Klein, fırçanın bedene dönüşme serüvenini şu şekilde ifade ediyordu:

“Uzun zaman önce fırçayı reddettim, o çok psikolojikti. Bu eylem boyunca tuvalle aramda en azından entelektüel bir artmaya mesafe yaratmak için daha anonim olan ruloyla boyadım. Şimdi bir mucize gibi fırça geri döndü. Fakat bu sefer canlı olarak. Benim yönetimimde ten tam bir kesinlikle rengi yüzeye uyguladı. Tuvalimden isabetli uzaklıkta “x” sabit bir şekilde kalmayı başarmıştım ve böylece eylem boyunca süregelen bir şekilde yaratımına hakim oldum” (Klein, 2003; 54).



Resim. 7. Yves Klein, *Erkek ve Dişi Figürlerle İnsan Ölçümleri*. Kağıt üstüne reçinenin kuru pigmenti. 145x 298 cm. 1960.

Klein, *Erkek ve Dişi Figürlerle İnsan Ölçümleri* adlı çalışmasında, baskı yapmak için kendi bedenini de kullanır. Klein'in beden ölçümlerine fenomenolojik açıdan bakan Jones, sanatçının, tenin, vücudun, fenomenolojik varoluşu aktarışında kullanılışıyla olan ilgisini vurgular. Onun tenin canlılığı içinde bedeninin canlılığına olan inancını yeniden onaylayan bir varoluş: Çünkü beden baskıları genellikle başsız ve yüzüzdür. Bu yüzden kişilik ifadeleri olarak belirmezler. Fakat bunun yerine bedeninin kalıbını ifade eder, ki bu Klein için asıl önemli olan kütledir. Bensiz benin kendi başına hayat bulduğu o yerde (Jones, 2003; 54) diyerek, Klein'in bedenle kurduğu bağı yorumlar.



Resim 8. Jackson Pollock, Atölyesinde çalışırken.

Bedenin canlılığı ve hareketliliğinin oluşturduğu izdüşümler Pollock'un sanatında ise daha farklı bir şekilde oluşur. 1940'lı yıllarda figüratif çalışmalar üreten Pollock, sanatını daha sonra “geleneksel transfer etme teknikleriyle hiçbir ilgisi olmadan, fırça geleneğinden bağımsız bir şekilde yapar” (Leider, 1999; 319).

J. Pollock'un tuval üzerinde oluşturduğu soyut ifadelerini, enerjik ve şiddetli bir şekilde rastgele boyar. Alışılmış yöntemlerin dışına çıkarak, resimlerinde kullandığı sıvı akışkan boyayı, dökerek, sopayla sürerek, akıtarak, doğrudan çizgi gibi büyük kavisli lekeler oluşturur. Resimlerini oluştururken yere serdiği bezin çevresinde dolaşan, boya sıçramalarını ve damlatmalarını resmin üzerine uzanarak koyan Pollock da resmin bir parçası olur (Right, 1998; 75, 78). Pollock, bu aksiyon resimlerini anlık güdülerine bırakarak oluşturur. Üzerinde fazla düşünülmeyen, ön çalışma yapılmadan ortaya çıkan lekelerin meydana getirdiği soyut etkiler boyama eyleminin başlangıcı ile bitişi arasında geçen sürede tamamlanır.

Büyük boyutta tuvallerini yere sererek çalışan Pollock'un tavrı, klasik anlamda bir nesnenin yeniden üretildiği düz bir yüzeyden öte, bir eylem alanıdır. Dolayısıyla düz yüzeyde gerçekleşen yapıt bir eylemdir. Yapıtın nesnel gerçekliği, Pollock'un yere serilmiş düz yüzeyin dört bir tarafında, zaman zaman da içinde gezinerek oluşturduğu kesintiye uğramadan giden kavisli, dinamik çizgisel lekeler, bedenin birer izdüşümüdür.



Resim 9. Jackson Pollock, *Numara 1*. Tuval üzerine yağlıboya, 1948.

Büyük boyutlu tuvalerin üzerin akıtılmış boyalardan meydana gelen yapıtta Pollock bir oyuncu, izleyicinin yapıtla kurduğu ilişki ise başlangıç süre yönelim, ruhsal durum, yoğunlaşma, tetikte bekleyiş ve arzunun rahatlaması olarak gerçekleşir (Yılmaz, 2006; 164).

Klein'in insan ölçümleri olarak adlandırdığı yüzey üzerine aldığı baskılarda, olayın teatral bakış açıları, resimlerden sanatçının performansına ve

sanatçı tarafından yönetilen vücutlara doğru odaklanırken; Pollock'ta duvara yapıştırdığı ya da yere serdiği bezlerin etrafındaki hareketlerine odaklanır. Sanatçıların yüzeyle beden arasında kurduğu eylem halindeki bu ilişki, resimden çok sanatçıya, sanatçının bedenine ve sanatçının eylem alanına bağlanır.

II. 1. 3. BEDEN SANATI

Sanatçının algı ve duygulardan hareketle tuval üzerinde gerçekleştirdiği beden temsiliyetinin yerini bu sanat anlayışında bedenın kendisi alır. Ressam, modeliyle kurduğu ilişkide sanatın olmazsa olmaz kurallarıyla plastik değerlerin toplamı olarak görselleştirdiği beden yerine, kendi bedenini ileri sürer. Kendi bedenini sanatının nesnesi olarak kullanan beden sanatçıları, yaşam alanında eylem aracılığıyla bedene yönelir. Dolayısıyla sanatçının bedeni, yaşam alanında ortaya koyduğu yapıtın hem öznesi hem de nesnesi haline gelir.

Resim sanatında, bedenın çeşitli teknik malzemeye tuval üzerine aktarılması beden sanatının başlangıcı olarak görülür. Beden, sanatın başlangıcından buyana sanatın ana konusu olagelir ve çeşitli tekniklerle, bedenın yerini tutar bir şekilde tasvir edilir. Ancak “daha önceki dönemlerde, sanatçıların bir sanat malzemesi olarak kullandıkları kil, çamur ve mermer gibi nesnelerin yerini, bu sanat akımında insan vücudu alır” (Altunay, 2004; 171). Resim sanatı bağlamında, Jackson Pollock'un geniş yüzeyler üzerindeki beden hareketleri; yine dönemin sanatçılarından olan Yves Klein'in *İnsan Ölçümleri* resim sanatında bedenın temsili durumunun, eyleme ve bedene geçmesine öncülük eder ki beden sanatçıların birçoğu da klasik resim eğitimi almış sanatçılardır. Diğer bir taraftan, insan eylemlerinin sanat olarak düşünülmesi ve sunulması düşüncesinden hareket eden gösteri sanatçıların, bedenden hareketle eyleme yönelmesi bu sanat anlayışının bir diğer bağlamıdır. Fakat beden sanatçıları eylemden hareketle bedene yönelerek yapıtlar verir. Beden sanatı, 1960'larda sanatçıların kendi bedenlerine yönelik deneyimleriyle etkinlik kazanmaya başlar.

Sanatçıların eylemden bedene yönelmeleri 1960'larda başladığı söylene de, Yılmaz'a göre, sanat diye niyetleri olsun olmasın, gerek geçmişte kalan, gerekse günümüzde yaşamakta olan kabile üyelerinin hepsi birer beden sanatçısı, hatta bedenleri de birer sanat yapıtıdır. Örneğin, Aborijin kültüründe her ayine özgü farklı anlamlara sahip olan motifler beden üzerine boyanır ya da çizilir. Boyalı bedenleriyle müzik, totem (heykel) ve büyülü nesneler eşliğinde dans ederler. Her Aborijin üyesi dans eder, hem oyuncu hem de biribirinin seyircisidir. Bu ilkel ayinler Wagner'in *Birleşik Sanat Yapıtı*; Antonin Artaud'nun *Vahşet Tiyatrosu*; Beuys'un *Genişletilmiş Sanat* ya da Hermann Nitsch'in *Gizemli Alem Tiyatrosu* adı altında Batı toplumunda yaratmaya çalıştıkları türden sanat gösterilerinin özüdür (Yılmaz, 2006; 290-292). Gösterilerinde ayinsel bir havayı yaşatmak isteyen çağımız beden sanatçıları sanat yapma bilinci hareketiyle beden üzerine yoğunlaşır. Çağımız beden sanatçıları, modern çağın bakış açısıyla geleneğe olan eleştirel yaklaşımla estetik bilinci altetmek ve yaşamla sanat arasındaki sınırı ortadan kaldırmak ister.

Yaşam alanında beden üzerine yoğunlaşan beden sanatçıları kendi bedeniyle girdiği deneyimde aklın ve bedenin sınırlarını zorlamak ister. Beden üzerindeki deneyim acı ve tehlike içerir. Gösteriler bu yönüyle insanı tedirgin etmeye şaşırtmaya yöneliktir. Beden sanatçısının kendi bedeni üzerindeki bu mazoşist tavrına kayıtsız kalamayan seyirci de yapıtın bir parçası haline gelir. Yapıtın oluşum aşamasında seyircinin önemine dikkat çeken Abramoviç, “ halkın bana bakmasına ihtiyacım var, çünkü halk bir enerji diyalogu yaratır. [...] fiziksel ve zihinsel bir enerji alırsınız” der (Pejic, 2002; 156).

Abramoviç ve Gina Pane kendi bedenleri üzerinde acı ve şiddeti deneyimlediler. Bedeninde yaptığı uygulamalarda morfin kullanarak acı duymayı reddeden Orlan ise teknolojiyle vücudunun çeşitli bölgelerini değiştirerek toplumsal bir tartışma yaratmaya yönelik ameliyathane gösterileri gerçekleştirir. Stelarc ise bedenin aşılabilir olduğuna duyduğu inançtan hareketle, bedenini sanal

şebekeye bağlar. Teknolojik ağıta bağlanacak bir yapı ve donanımla tasarlanan yapay bir kolu bedenine ekleyerek bunu ispatlamaya çalışır. C. Burden, Carolee Schneemann gibi sanatçılar da bedenlerini kullanarak eylemler düzenleyen sanatçılardandır.

Uygulama alanı oldukça geniş olan beden sanatı, çeşitli teknikleri, fotoğraf ve videoyu kullanarak seyircinin ve sanatçının dolaylı olarak karşılaştıkları uygulamaları da kapsar. Bu anlamda beden sanatının videodaki yansıması narsis olarak anlaşılmasını da beraberinde getirir. Bedenle gerçekleştirilen gösterileri kaydeden video bir ayna işlevi görerek sanatçıların, bireysel olarak uygulama alanlarına yönelmesini de sağlar.

II. 1. 4. BEDENE MÜDAHALE

Çağımız sanat anlayışları içerisinde yer alan ve bedeni doğrudan yapıtın öznesi ve nesnesi durumuna getiren beden sanatçıların eylemleri, çoğunlukla kendi bedenlerine yönelik müdahalelerden oluşur. Bedene yapılan müdahalelerin arka planında sanatçılar kendi bedenlerinin sınırlarını zorlama isteği yer alır. Bunun yanında sanatın belli kalıplarını yıkmak, tüketim kültürünün beden üzerindeki arzu politikaları da bir diğer etkidir.

Yugoslav sanatçı, Marina Abramović'in (d.1946), bedenine müdahale ederek gerçekleştirdiği eylemleri, ayin havası içindedir. Abramović, "beden ve benlik arasındaki ilişkiyi anlama gayreti içinde bulunmuş" (Çakmak, 2005; 164) bir sanatçıdır. Sanatçı, gösterilerinde, bedendeki benlik bilincini, salt bedenin kendisine yükler. Kendi bedeni üzerinde saldırgan bir tavırla gerçekleştirdiği *Ritim 10* adlı gösterisinde de kendi benliğini kavramaya yönelmiştir. 1973'te ortaya koyduğu bu gösteride yanında getirdiği iki ses kayıt cihazı ile farklı biçim ve farklı büyüklükteki on ayrı bıçağı gösteri yapacağı alana yerleştirir. Gösteriye başlarken, ilk ses kayıt cihazının düğmesine basar ve parmakları açık

vaziyette yere koyduğu sol elinin parmakları arasına, sağ eline sırayla aldığı her bir bıçağı hızlı bir ritimle vurmaya başlar. Bu sırada sol elin parmakları yaralanmaktadır. Bütün bıçakları kullandıktan sonra, kaydettiği sesi geri alarak, gösterinin ilk bölümüne ait sesi sonuna kadar dinler. Yoğunlaştıktan sonra gösteriyi aynı şekilde tekrar ederken ikinci ses kayıt cihazı çalışmaktadır. Gösteri bittikten sonra kaydedilen iki sesi de salondakilere dinlettikten sonra salondan ayrılır (Yılmaz, 2006; 299-300).



Resim 10. Marina Abramoviç. *Ritim 10* adlı gösterisinden iki görüntü, 1973.

Abramoviç'in 1975'de Kopenhag'taki Charlontterburg Sanat Festivalinde gerçekleştirdiği *Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı* adlı gösterisinde, makyajlı ve çıplak olan sanatçı, güzelliğini sağ elindeki metal fırça ve sol elindeki metal tarakla saçını sağlı sollu tarayarak bozarken aynı zamanda "sanat güzel olmalı, sanatçı güzel olmalı" sözlerini tekrar tekrar söylemektedir. Gösteri, saçına

ve yüzüne zarar verinceye kadar bir saat boyunca devam eder (Yılmaz, 2006; 301). Sanatçının kendi bedenine yönelik bu saldırgan tavrı, sanata ve kadına atfedilen güzelliği sorgulamaya dönüktür. Aynı zamanda kadın bedeninin biyolojik görüntüsünün, tüketim nesnesi olma bilincini de yıkmak istemektedir.



Resim 11. Marina Abramoviç, *Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı*, 1975.

Kadının arzulanan metaya dönüşmesinden kurtulma isteği, kendini durmaksızın bir şeye dönüştürmek isteyen tehdiyle karşılaşmakta, karşı çıkışını kendi bedeniyle deneyimlemektedir. Bedenin yok oluşu pahasına gerçekleştirilen bu eylemler aslında, kadın öznelliğinin olumlanması adına yapılan gösterilerdir.

Erkek egemen toplumun güzellik kavramı ile modern batıda kadın öznenin ve tenin oluşumunu eleştirmek ya da kırmak isteyen Orlan da (d.1947), *Etsel Sanat* olarak adlandırdığı gösterilerinde, estetik ameliyatlara, yüzünün ve vücudunun çeşitli bölgelerini yeniden biçimlendirir. Orlan'ın plastik cerrahiye kullanarak bedeni üzerine yaptığı müdahaleler, patolojik bir davranış olmayıp,

normalliğin sınırlarını yeniden düşündürmeye zorlayan estetik eylemlerdir (Akman, 2006; 175).

Orlan, ameliyathanede bedenini yeniden yapılandırmak üzere plastik cerrahların eline bırakırken, acı duymamak için lokal anesteziyi tercih eder. “Kahrolsun acı, yaşasın morfin” diyen Orlan’ın bu anesteziyi tercihi hem operasyon sırasında bedeninden kopan organları görme hem de izleyiciyle diyalog halinde olmak içindir. Cerrahın, iğneleri Orlan’ın yüzüne batırdığını, dudaklarını dilimlediğini, kulaklarını kesip bedeninden ayırdığını gören izleyiciler tam anlamıyla dehşete kapılırken, sanatçı sakinliğini korumakta ve eyleme hakim olmaktadır.

Orlan’ın *Popüler Portre’si*, Antik Yunan hikayelerinden, bir Zeuksis parodisi gibidir. Hikayeye göre Zeuksis farklı kadınların en güzel yanlarını alarak ideal kadın görüntüsüne sahip olmaktadır. Bu hikayeden esinlenen Orlan da, Rönesans ve sonrasında ideal güzelliğin temsili olarak, kadınların birbirinden farklı özelliklerini seçer. Cerrahların yardımıyla ve bilgisayar kullanarak, Diana’nın meşhur burnunu, Baucher’in Avrupası’nın dudaklarını, Boticelli’nin Venüs’ünün çenesini, Gerome’nin Psyche’nin gözlerini ve Leonardo’nun Mona Lisa’sının alnını kendi yüzünde bir araya getirir. Ameliyathane bu yapıtların ilgili detaylarıyla dekore edilir. Diana’yı kavgacı maceralar tanrıçası olduğu ve erkeklere boyun eğmediği için, Psyche’yi aşka duyduğu ihtiyaç ve ruhsal güzelliği için, Eurapa’yı bir başka kıta arayışında olduğu ve kendini bilinmeyen bir başka geleceğe sürükleyebildiği için seçer. Venüs verimlilik ve yaratıcılık yönlerinden Orlan’a benzediğinden dolayı, onun mitosunun bir parçasıydı. Mona Lisa ise androjinliğinden dolayı bu karışıma dahil edilir (Akman, 2006; 177). Orlan, bu mitolojik efsanevi görüntüleri kendi yüzünde bir araya getirdikten sonra, her ressam gibi portre ortaya çıkıncaya kadar ve resim hazır oluncaya kadar bütün üzerinde çalışır. Orlan’ın teknolojiyle oluşturduğu otoportre, değişime uğramış bir hazır yapıttır.



Resim 12. Orlan, *Popüler Portre*.

Bedenine müdahale eden bir çok gösteri sanatçısı gibi Orlan'ın sanatı da ölüm tehlikesi içerir. Bedenini sanat uğruna her gün biraz daha tüketmektedir. Orlan anestezi ile yaptığı Etsel Sanatı şöyle duyurur:

“Yaşasın morfin! Kahrolsun acı! Vücudumun yarılıp açıldığını görebilirim acı çekmeden! Kendimi ta iç organlarıma kadar görebilirim; yeni bir bakış çevresi. Sevgilimin kalbini görebiliyorum ve bu kalbin harikulade tasarımının genellikle çizilen sembolik biçimlerle hiçbir ilgisi yok. Hayatım dalağını seviyorum, karaciğerini seviyorum, pankreasına tapıyorum, uyluk kemiğin beni heyecanlandırıyor” (Orlan, 1997; 166).

Orlan, Etsel Sanat manifestosunda insan vücudunu değiştirmek ve toplumsal bir tartışma oluşturmak çabasıdadır. Plastik cerrahiyi kullanarak bedenine yaptığı müdahalelerle post-modern feminist kurama katkı sağladığı söylenebilir.



Resim 13. Orlan, 5. *Estetik Ameliyat Gösterisi- Başarılı Ameliyat*, 1991.

Bedenine müdahalede bulunan bir diğer sanatçı Christ Burden (d.1946), 1970'lerin başlarında bir dizi performanslarıyla adından söz ettirmeye başlar.



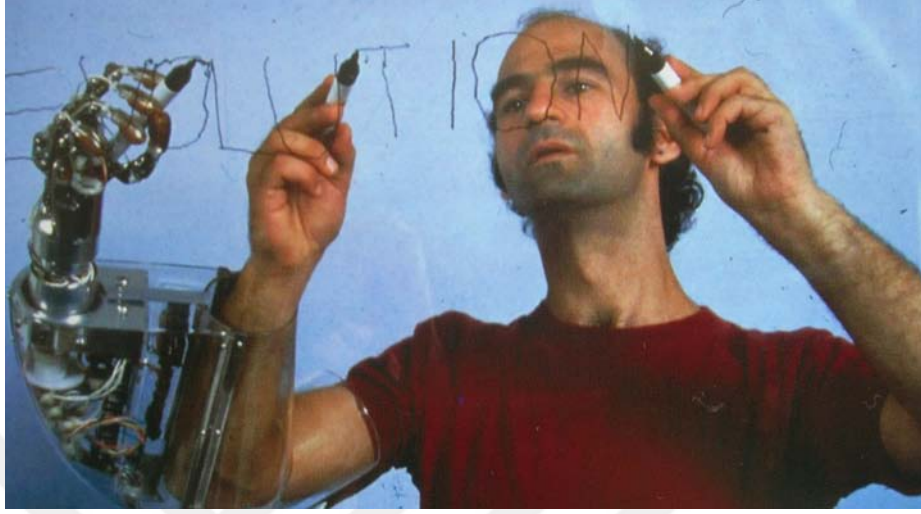
Burden'in 1974'de gerçekleştirdiği *Atış* adlı performansında yaklaşık beş metre mesafeden arkadaşına, kendi sağ koluna ateş etmesini ister. Yirmi gün boyunca hastanede yatan sanatçı "tiyatro değil [...] vurulmak gerçekten olmuş bir şey. [...] olmamış olmuştur gibi göstermek yok. [...] demek istediğim bir daha vurulmanın anlamı yok" (M.Yılmaz, 2006; 302) ifadeleriyle eylemini açıklar.

Resim 14. Chris Burden, *Atış*, 1974.

Bedenin aşılabilir olduğuna duyduğu inançla, bedenine kancalar geçirerek asan Avusturyalı sanatçı Stelarc, daha sonra bedenine yaptığı teknolojik müdahalelerle, bedenini yeniden üretir. Boşlukta kalmak için bedenine sapladığı kancalar, kendi içindeki boşluğu dışa vurmak için yuttuğu alıcı-verici “microbot”lara dönüşür. Bir düşünceyi dolaysız bir şekilde deneyimlemek isteyen Stelarc, teknolojiyle girdiği ilişkide, bedenini siber ağa, sanal şebekeye uzatmakta görür (Uçkan, 1998; 201). Kendisini siber mekana bağlayan bir sanal el, lazer gözler, Stelarc’ın bedeninin bir parçası olarak, uyarıcılar yardımıyla hareket eder. Bir takım montaj oyunları ile oluşturulan çağın bilim-kurgu filmlerinin aksine, Stelarc bu eklemeyi doğrudan doğruya teknolojik bir müdahale olarak kurgular ve bedenine uygular. Stelarc’ın bedeni asla kendi içine kapanması mümkün olmayan, bu yüzden de saf bütünselliği asla ele geçirilemeyecek bir beden olarak çıkar karşımıza.



Resim 15. Stelarc, Uzatılmış Beden.



Resim 16. Stelarc, *Protez Kol*.

1970’lerde beden sanatıyla ilgilenmeye başlayan Gina Pane da sanatında kendi bedenini önemli bir materyal olarak görür. Bedenini jilet darbeleriyle yaralayan Pane, bu mazoşist tavrıyla kuşkulu, savunmasız, saldırgan kişiliğini dengelemek ister. Aynı zamanda Feminist kuramla ilgilenen Pane, saldırgan erkeğin ve pasifleştirilmiş dişiliğin basmakalıp hale getirildiği cinselliği sorgular.



Resim 17. Gina Pane.

Sanatçıların 1970’li yıllarda bedenleriyle girdiği dolaysız ilişkide bedenlerine yaptıkları müdahaleler, çağın beden üzerindeki kültürel, politik ve ideolojik yansımalarına, bedenin öteki olarak kurulmasına bir tepki olduğu gibi, sanatçının tüm bunlardan bağımsız olarak kendi bedenlerine yönelik eylemleridir.

II. 2. BEDEN VE ANLAMIN BİRLİKTE KULLANILMASI

II. 2. 1. GÖSTERİLEN BEDEN

İnsan bedeninin plastik biçimlendirmeye ortaya koyulan temsili görüntüsü, ilk insanların av sahnelerinden günümüze kadar çeşitli anlatım biçimleriyle ele alınır. Bedenin bu temsili durumu tarihsel süreçte, toplumsal ve kültürel yaşamla olan ilişkisi içinde anlam kazanır.

Bedenin sanattaki temsili durumu, bedenin kendisi değil, bir görüntü olarak onun varlığının yerini tutmasıdır. Dolayısıyla bedenin bu temsiliyeti göstergebilim açısından göstergesel bir dizge olarak değerlendirilir. Gösterge temelde, bir temsil etme, bir yerini tutma işlemi gerçekleştirir. Saussure’a göre gösterge, gösteren ve gösterilen olarak ikili bir yapıdadır. Peirce ise bir adım daha ileri giderek temsil edenle temsil edilen (gösteren ve gösterilen) arasındaki bağıntıyı tanıma, bir yorumlama sürecinin olması gerektiğini ileri sürer. Peirce’e göre yorumlama, anımsama ve değerlendirme gibi yetileri kullanarak gerçekleşir. Göstergenin anlamı içerikle ilişkilendirildiğinde oluşur (Akerson, 2005; 63-64). Bu görüntüsel dizgelerin yorumlama ve anlamlandırılması sürecidir.

Göstergebilim açısından resim, görüntüsel bir dizge olarak kabul edilir. Resimde iki temel yaklaşım ortaya atılır. Birinci yaklaşıma göre resim dizgesi dile benzer bir iletişim dizgesi olarak kabul edilir. Resimdeki çizim, renk ve ton birimlerinin, dilin ses birimleriyle eş değerde olduğu kabul edilir. Buna göre

resimdeki birimler gösterge açısından birer dizi olarak değerlendirilir. Sonra da, resimde, dildeki söz dizimine benzer bir şekilde yapısal özellikler aranır. İkinci yaklaşımda ise dil dizgesinden hareket edilmez. Ses birimlerinden çok farklı olduğu görüşü ileri sürülür. Birimlerin sınırları belli olmadığı için, her resimde farklı bir değer kazanıyorlar. Değer kazanmaları ancak bir tek resmin bütünü açısından gerçekleşir (Akerson, 2005; 226-230).

Resimde bedenin anlamlandırılması, kendine benzer şekilde göstergeleştirilmesi, kültür dizgesi bağlamında anlam kazanır. Bedenin kendine benzemesi Barthes'ın deyişiyle 'bir şifre bilgisi' ve 'burada kalmak anlamsız'dır. Beden bir temsiliyette görselleşirken onun anlamı kültürel olgular içerisinde ortaya çıkar.

Resimde ve diğer plastik sanatlarda tasvir edilen erkek ya da kadın bedeni çıplak veya giyinik halde gösterilir. Bu durum tüm sanat tarihini kapsar. Eski çağlarda yapılan çıplak olarak ortaya koyulan Bereket Tanrıları bereketin, Ana tanrıça ise kutsiyetin bir göstergesidir. Genellikle mitolojik efsaneleri konu edinen Eski Yunan-Roma sanatında ise, görselleşen beden mitolojik Tanrıları temsil eder. Hristiyanlığın kabulüyle kutsal kişileri temsil eden beden giysi içinde ya da yarı çıplak bir şekilde gösterilmeye başlanır. Günah ve ayıp kavramı bedeni örter. Ancak yine de özellikle örtü altındaki kadın bedeninin uzuvları belirginleştirilir. Erkek bedeninin ise sadece cinsel organları örtülür. Bu durum sanatın kiliseyle olan bağının kopması ve soyluların amacına hizmet edene dek sürer.

Kültürel olguda kiliseyle yakın bir ilişki içinde olan Batı sanatında beden, kutsal kişilerin serüvenini anlatır bir biçimde tasvir edilir. Kilise bağlamında baktığımızda, bu resimlerde çok sık rastladığımız konu genellikle ve öncelikle işkence gören İsa'nın çarmıha gerilme sahneleridir. Bunun yanında Meryem Ana ve Çocuk İsa ya da o dönemin dini otoritesine direnen azizlerin işkenceyle öldürülme sahneleri betimlenir. Ancak resimlere kilise bağlamı dışında

baktığımızda, orta yaşlarda bir erkek bedeninin çarmıha gerilişi, ya da kucığında çocuk olan bir kadındır gösterilen. Resmin anlamının dış dünya deneyimleriyle oluşacağını söyleyen Akerson, bu gösterilen bedenlerin düz anlam katında bir erkek ve kadın bedeni olduğunu, yan anlam katında yani kiliseyle bağlamı içinde ele alındığında, kadının Meryem Ana, Çocuğun ise İsa peygamber olduğunu söyler (Akerson, 2005; 230). Resimlerde gösterilen, bedenlerin kendisi değil, onun zihinsel imgesidir (Barthes, 1993; 43). İmge olarak gösterilen beden dünyevi duruş içindeyken gönderisi öbür dünyadır. Her ne kadar dini konular ele alınsa da dünyevilik Rönesans resminde ortaya çıkar. Hem resimdeki teknik buluşlar hem de dinde yeni yapılanmalar sanatçıların bu dünya üzerine eğilmelerini sağlar. Rönesans resmindeki dünyevilik mekan ve mekan içerisindeki bedenin gösterilmesidir. Geçen sürede kiliseyle bağlarını koparan sanat soyluların istek ve arzularına karşılık verirken yaşantının dünyeviliği resmedilmeye başlanır. Bu dönemin resimlerinde gösterilen bedenin, burjuva yaşamı içerisindeki rolü ön plana çıkarılır.

Sanat soyluların isteklerine hizmet etmesiyle, beden güzelliğini ön plana çıkarmaya başlar. Bu dönemde görselleştirilen erkek ya da kadın bedeni, soyluların statüsünün bir göstergesi olur. Daha çok kadın bedeni estetik bir şekilde ele alınırken dünyevi bir çıplak olarak gösterilir. Bu anlamda kadın bedeninin ten güzelliğini ön plana çıkarılır. Bu dönem sanatçılarından Boucher kadın bedeninin ten güzelliğini resmeder. Boucher resimlerini yaparken izleyenlerin gözlerini alamaması için tüm ustalığını ortaya koyar. Tuvallerinde gösterilen kadın bedenlerini tenin her bir kıvrımına özen göstererek resmeder. Boucher'in resmettiği çıplak kadın bedenleri, izleyenin libidinal hazlarına oynar. Seyredilmek için yapılan bu bedenler izleyenin arzusuna aracı olmakta nesneleşirken, güzel bedenin amaçlanması da onu özneleştirir. Erkeğin, kadın bedeni üzerinde kurduğu tahakkümün bir göstergesi olurken diğer taraftan da onun zaafından yararlanarak tahakkümü ele geçirir. Erkeklerin kadın üzerindeki tahakkümü aynı anda hem güçlülüğün hem de zaafın fonksiyonudur. Tahakküm kurma gereksinimi zaafın en açık sosyo-kültürel göstergesidir (Leppert, 2002; 278, 293). Kadın bedenine,

sermayeyi elinde tutan, dünyeviliğe, mala ve pervasızca yaşamaya önem veren burjuva kültürü bağlamında bakıldığında seyirlik bir nesnedir. Kadın bedeninin sanatta seyirlik bir nesne olarak yansımada, toplumsal rollerin önemi üzerine Berger şöyle der:

“Erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler. Erkekler kadınları seyrederler. Bu durum, yalnızca erkekler ile kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye-özellikle görsel bir nesne-seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur (Berger, 1995; 47).



Resim 18. François Boucher, Banyodan Çıkan Diana'nın Dinlenişi, 1742, 57x73 cm.

Geçen sürede kadın bedeni üzerindeki tahakküm, 1960'larda feminist hareketle kırılmaya çalışılır. Feminist hareketten yana bir tavır koyan Günümüz sanatçılarından Jenny Saville, resimlerinde kadın bedeni üzerindeki tahakküm olgusunu sorgular. Bu teoriyle sanatını birleştiren Saville'in resimlerine konu ettiği, oldukça iri, obez kadın bedenleri ya da ara cinsiyetlerde gösterilen bedenler, feminist kuram bağlamında anlam kazanır. Saville *Matrix* resminde erkek bedeni, kadın cinsel organı ve silikon göğüsleri ile; *Pasaj* adlı işinde ise kadın bedenini,

bir penisle resmeder. Dişı beden ve erkek bedeninin cinsiyet değiştirdiği bu resimler Julia Kristeva'nın kadın bedeni ve iğrenç arasında dokuduğu teoriden yola çıkılarak anlaşılabileceği söylenir. Kristeva, Batı kültüründe kadın bedeninin iğrenç olmakla özdeşleştiğini söyler (Yrker, 2005; 34). Kadın ve erkeğin cinsiyetlerinin muğlak bir durumu olarak gösterilen Saville'in resimlerindeki bu bedenler cinsiyet değiştirmeyle olduğu kadar, *oedipus* ve *elektra* kompleksi teorisini ortaya atan Sigmund Freud'a gönderisi ile de anlam kazanırlar. Saville bu resimlerde erkeğin hadım edilme korkusu ve kadının penis eksikliğini dışsallaştırır.

II. 2. 2. GÖSTEREN BEDEN

Sanatın başlangıcından bu yana, bedeni konu edinen sanatçılar, içinde bulunduğu çağın sanat anlayışıyla bedeni yorumlar. Çağımız sanatı kapsamında yer alan gösteri sanatçıları da, insan eylemlerinin sanat olması düşüncesiyle eyleme geçer. Sanatçı kendi bedenini, ortaya koyduğu ürünün malzemesi olarak kavrar. Eylem alanındaki sanatçının bedeniyle oluşturduğu yapıtın anlamı ise doğa ve kültürel değerler içinde ilişkilendirildiğinde ortaya çıkar. Dolayısıyla beden, toplumsal ve kültürel bağlamda bir gösterge niteliği kazanır.

Göstergebilim bedeninin resimdeki temsili durumuna, okunması gereken bir metin gibi yaklaşır. Oysa kendi bedenlerini sanatına malzeme yapan gösteri sanatçılarının ortaya koyduğu ürüne metin gibi bakılamazdı. Ressam bedeninden bağımsız duyusalılıkta ortaya koyduğu ürün yerine, bedenini olduğu gibi ortaya koymuştur. Artık ne dünya temsildir ne de beden. Canlı beden kendini temsil edilenin yerini almıştır. Bedenle ortaya koyulan yapıt da toplumsal, kültürel bağlamda bir gösterge işlevi görür. Göstergeyi dil içinde değerlendiren Ferdinand de Saussure, ileride beş duyumuzla farklı farklı gösterge türleri algılayacağımızı, tüm kültürel yaşantımızın da gösterge dizgeleri içinde olacağını (Akerson, 2005; 94) söyler. Bu söylemin çağımızın kültürel yapısına karşılık geldiği gözler

önünde. Gösterilerin, söylensel söze destek olabileceğini belirten çağımız göstergebilimcilerinden Roland Barthes'da günümüzde gösterim dizgelerinin resimde (tabloda) değil de, daha çok tiyatrunun (sahnenin) içinde olduğunu (Barthes, 1996; 297) belirtir.

Göstergebilim açısından her sanat yapıtı bir gösterge niteliği taşır. Dolayısıyla sanatçı tarafından ortaya koyulan yapıt gösteren olarak işlev görür. Toplumsal bilinçte kaydedilmiş bir anlam, gösteren ve gösterilenin bağıntısı içerisinde değerlendirilir (Rıfat, 1983; 274, 275).

A. J. Greimas, '*Algılamının Görüngü Bilimi*' adlı yapıtının, '*Anlatım Olarak Beden ve Söz*' bölümünde dil bilimcilerin dikkatini Ponty'ye çeker. Ponty'ye göre dil, öznenin kendini anlamlamaları çevresinde ele aldığı tavidir. Göstergebilimciler bu nedenle bedene gösteren diyeceklerdir (Rıfat, 1983; 342). "Bedenimin bir davranışının, ben ve başkası için, beni çevreleyen nesneleri belli bir anlamlamayla donatması gibi, sesçil davranışta konuşan özne ve onu dinleyenler için, deneyimin belli bir yapılaşmasını, varoluşun seste belli bir perdelenmesini gerçekleştirir" (Ponty, 1983; 342). Sesin, bir plastik, sessizliği dolduran bir heykel olduğunu söyleyen ve Kassel'da 100 gün boyunca durmaksızın konuşan Beuys'un gösterisinin bu düşünceye ne kadar yakın durduğı görülmektedir.

Yapıtın merkezinde yer alan ya da herhangi bir şekilde dil olarak kullanılan beden, gösterge dizgesi içerisinde *gösteren* olarak anlam kazanır. Ancak beden üzerine yoğunlaşan sanatçıların düşüncesi *gösteren* olma amacını taşımaz. Onların amacı "modernitenin oluşturduğı merkezi otoritenin yetkisinde tuttuğı bedeni ondan geriye alma ve sadece ona sahip olan öznenin ona hükmedebilmesini sağlamaktır" (Kahraman, 2005; 33). Bedenini sanatının nesnesi olarak kullanan sanatçılar, bedeni sanatın kalıplaşmış bakışından, toplumsal değerlerin boyunduruğundan, siyasi ve politik baskılardan kurtarmaya yönelik gösteriler gerçekleştirirler. Kültürel dizgede bir anlamlama işlevi içerisinde

bakıldığında, sanatçıların bedeni tüm bu kültürel değerler ve politik baskıların göstereni olur.

Gösterilerinde daha çok politik bir tavırdan yana olan Beuys'un, 1974'te New York'ta *Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni* adlı gösterisi politik baskılar karşısında aldığı tavrı ortaya koyar. Beuys bu gösteriyi, hem Amerika hükümetinin dünya üzerindeki yanlış politikalarını protesto etmek hem de Amerikan yerlilerinin dramına dikkat çekmek için gerçekleştirir. Gösteri için Amerika'ya giden Beuys, protesto ettiği ülkenin topraklarına basmak ve topraklarını görmek istemediği için, havaalanındayken keçeyle sarılarak sedyeye yatırılır ve ambulansla galeriye getirilir. Sedyeye, gösteri için hazırlanan tabanı ahşap olan kafese bırakılır. Kafeste biraz saman, bir vahşi kurt, tribün sesi yayan bir cihaz ve Wall Street gazetesi vardır. Kafes içinde kurtla baş başa kalan Beuys, kurdun, kendi beden kokusuna alışmaya kadar geçen sürede keçeyle sarılı bir şekilde hareketsiz kalır. Kurdun sakinleştiğini ve bedenini koklayarak tanıdığını düşünen Beuys, yavaş hareketlerle, kurdu kızdırmadan, önce çömelir, ayağa kalkar ve sonunda üzerindeki keçeyi de atar. Beuys böylece bedenin dört duruşunu, yatay, çömelme, ayakta durma ve özgürleşme olarak gösterir. Beuys'un yanında getirip gösteride kullandığı metal üçgen, bilinç; el feneri, depolanmış enerji; eldivenler, her türlü eylemi yapan eller; geldiğinde kafeste bulunan tribün sesi yayan cihaz, teknoloji; Wall Street gazetesi Amerika ekonomisinin acımasızlığı demektir. Kurt ise sanatçının gözündeki Amerika'yıdır. Gösterisi sırasında eldivenleri kurda vererek, simgesel olarak dostluk eli uzatır. Beş gün süren gösteriden sonra, tekrar keçeyle sarılarak ambulansla havaalanına götürülen Beuys, uçağa binerken keçeyi üzerinden çıkarsa da Amerika'dan ayrılana dek gözlerini kapatır (Yılmaz, 2006; 278, 280). Sanatçı bu gösteride, Amerika kültürüyle bağlantı kurulduğunda, kendi tekil anlamları dışında anlamlar kazanan nesneleri kullanır, tıpkı kendi bedeninin Amerika dışında her bir insanın göstereni olduğu gibi.



Resim 19. Joseph Beuys, *Amerika'yı Seviyorum Amerika da Beni*. 1974. New York.

Bedenin, toplumsal ve politik baskılar karşısında edilgenliğine, bedenini ifade aracı olarak kullanan tek sanatçı Beuys değildir. Abramoviç de benzer düşüncelerle bedeniyle gerçekleştirdiği gösteriler, özellikle kadın bedeni üzerinde kurulan cinsel politikalarla sömürülen kadın bedenin pasifliğini, erkek egemen kültürde kadının ötekiliğini sorgulamaya yöneliktir.

Abramoviç, *Ritm* (1975) adlı gösterisinde bedeniyle girdiği deneyimde dişilik ile cinsellik arasındaki ilişkiyi sorgular. Kadının dişiliğiyle özdeşleştirilen pasifliğini, kendi bedenini pasifleştirerek göstermeye çalışır. Bunu, gören öznenin bakışına bir nesne olarak sunar ve aynı öznelerin aynı şeyi yapmaları için onları kışkırtır. Dişi bedeni kamusal ve özel alanda kullandıkları gibi kullanmaları için. Abramoviç, *Komünist Beden / Kapitalist Beden* (1979) adlı gösterisini Almanya doğumlu Ulay isimdeki erkek sanatçı arkadaşıyla gerçekleştirir. Bu gösteride sanatçılar yanlarına aldıkları iki ayrı ülkeye ait bedeni besleyen yiyecek ve içecekler ile bu ülkeleri temsil eden göstergeleri (sembol) birlikte kullanırlar. Göstergeler ise, izleyenlerin göreceği şekilde duvara asılan doğum belgeleridir. Ulay'ın doğum belgesinde sosyalist ülkenin (Almanya) göstergesi olan Gamalı

Haç, Abramoviç'in doğum belgesinde ise komünist ülkenin (Yugoslavya) göstergesi olan Kızıl Yıldız bulunmaktadır (Pejic, 2003; 180-183). Bu gösteri, doğup büyüdüğü komünist ve sosyal yapılar arasındaki farklılıklarda, bedene verilen role bir tepkidir.

Pejic, Abramoviç'in kendi bedenine dönük eylemlerinin, bir bölgeden çok hareket halindeki bir bölgeyi ifade eden, sürekli olarak değişen terk edilmiş biçimlerinin gerçekleştiği bir tekne olarak ele alır. Ve bu tekne batı kültürünün kodladığı her şeyden arınmak, yükünü boşaltmak zorundadır. Pejic, Abramoviç'in beden kılığında kullandığı beden metaforunu, Barthes'ın hem terk edilmiş hem de barınağı ("Yüce Ev") simgeleyen gemi okumasıyla ilişkilendirir. Buna göre gemi ve geminin alt sınıfı olan tekne, Abramoviç'in işlerinde denizin ve gökyüzünün oluşturduğu ufuk çizgisine doğru kıyıdan uzaklaşmanın bir sembolüdür; bu yüzden ölüm metaforu olarak algılanabilir (Pejic, 2002; 150, 156).

Sanatlarını beden diliyle ortaya koyan Orlan, Gina Pane, Stelarc, Burden vb. gibi sanatçıların gösterileri de bu bağlamda değerlendirilebilir. Görüldüğü gibi, gösteriye yapıt kimliği kazandıran bedenin, eylem alanında sanatın nesnesi olarak kullanılması kültürel olguların bir göstergesi olarak değerlendirilir.

III. BÖLÜM: ÇAĞDAŞ RESİMDE BEDEN

Resim geleneğinde beden, tuval üzerinde temsili olarak yer alır. Bedenin yerini tutan bu imge boyanın plastik etkisiyle görselleşir. Sanat tarihsel süreçte beden, kutsal kişileri, soyluları ve soyluların isteği doğrultusunda cinsel haz verir şekilde ideal güzelliği temsil etmiştir. Modern süreçte ise, bedenin anlatım biçimi değişir. Modernist söylemlerle birlikte bedenin biçimi bozulmaya başlar. Bu dönem içinde yapıtlar veren Egon Schiele (1890-1918) geleneğin bize sunduğu ideal güzelliğin aksine bedeni kusurluluğu ve iğrençliği içinde gösterir. Schiele'nin resimlerindeki bedenler, cinsel arzuyu pervasızca dışavururlar. Ancak, Schiele'nin resimlerindeki cinsel arzu, beden güzelliğini seyretmekten duyulan haz değil tam tersine, sanatçının kendi *benindeki* arzunun görselleşmesidir. Öyle ki bu resimlerde sanatçı, arzuya karşılık gelecek şekilde tenin estetik görüntüsünü yansıtmamıştır. Sanatçının resimleri hakkındaki kendi görüşü de bunu destekler niteliktedir.

“Elbette iğrenç resimler yaptım. Yadsımıyorum. Ama bu, bunları yapmaktan hoşlandığımı ya da burjuvaları dehşete düşürmek için mi yaptığımı gösteriyor! Hiçbir zaman öyle olmadı. Ama arzunun da hortlakları vardır. Ben bu tür hortlakları çizdim. Kesinlikle keyfim için değil bir zorunluluktan bu” (Schiele, 1999; 70).

Schiele resimlerinde bedenin erotik kompozisyonlarını oluşturur. Sanatçı, dişi ve erkek bedenin erotizmini, mastürbasyon anında resmeder. Schiele, siyah tebeşir ve suluboyayla yapmış olduğu erotik desenlerinde, dudakları, meme uçlarını ve cinsel organları siyah köşeli çizgiler ve çarpıtılmış konturlarla ortaya çıkarır (Comini, 1994: 2-3). Sanatçının çizgiye duyarlı bir ifadeden hareket etmesine karşın, birinde vücudu çevreleyen çizginin yılankavi akışı, diğerinde bedenin bütünlüğünde dik açılı bir şemaya bırakır yerini. Ergüven, resimlerdeki bu grafik yalınlık ve psikolojik yoğunluğun, Schiele'nin sanatının gücünü oluşturduğunu söyler (Ergüven, 1999; 72). Schiele'nin, resimlerinde vurguladığı ise, cinselliğin insan ruhunu dağıtan karmaşık yapısıdır.



Resim 20. Egon Schiele, *Birbirine Sarılmış İki Kız*, 1915, 48x32 cm.

Schiele'nin resimlerindeki dişi ya da erkek bedenler cinsel hazzın yaşandığı ana odaklanır. Bu resimlerde sanatçı, klitorisini uyaran dişinin veya ereksiyon halindeki penisini okşayan erkeğin ya da iki ayrı cinsiyetin birlikte olduğu bedenlerin kompozisyonlarını oluşturur. Schiele'nin resimlerinde beden, cinsel hazzın verdiği heyecanla gerilim içinde kızarmış etleriyle dikkatleri çeker. Bu resimler karşısındaki alımlayıcı ise kendi cinsel *ben*'inin gerçeğiyle yüzleşir. Resimler, alımlayıcının cinsel tercihinin en tenha köşelerine kadar inip, kişinin kendine bile itiraf etmekte zorlandığı şeylere meydan okumaktadır. Schiele'nin resimlerindeki beden “[...] saklı cinselliğin eşelendiği bir teşrih masasıdır” (Ergüven, 1999; 73). Yalnızca kişinin cinsel dürtüsüne gönderme yapan ve burada

saklı *ben*'i sorgulayan bu bedenler, içinde yer aldığı dünyadan da koparılarak resmedilir. Dolayısıyla Schiele'nin çoğu resimlerinde, beden varlığının dışında başka bir nesne yer almaz. Sanatçının karşısında yer alan modelin bedeni ise, Schiele'nin kendi *ben*'ini izlediği aracı bir nesnedir. Dolayısıyla resim düzleminde yalnızca sanatçının *ben*'inin yansıdığı bedenin temsili bir imgesini görürüz.



Resim 21. Egon Schiele, *Yeşille Örtülü Kadın*, 1914, 32x48 cm

Beden varlığından model olarak yararlanıp resimler yapan sanatçılardan Lucian Freud (d.1922-) ise, Schiele'nin aksine modelin beden yaşantısına ağırlık verir ve modelin yaşantısını dışavurur. Lucian Freud, sanat yaşamı boyunca geleneğin yöntemleriyle yaptığı resimlerde insan bedenlerini konu almış bir sanatçıdır. Almanya kökenli İngiliz sanatçı çıplak bedeninin temsiliyetini, kendine özgü renk anlayışı ve boyayı sürüş biçimiyle ortaya koyar.

Freud 1942'de sanat okulunu bitirdikten sonra dikkatleri üzerine çekmeye başlar. Freud'un bu erken dönem resimleri sürrealizmle ilgili olup, insan ve bitkileri sıra dışı yan yanallıklarıyla bir araya getirir. Bu resimler genellikle ince boyayla yapılmıştır. İnce boyayı titizlikle kullanması da onu gerçekçiler arasında

hatta süper gerçekçiler arasında görülmesine neden olur. Fakat onun işlerindeki öznellik ve içtenlik onu çağdaşı diğer İngiliz ressamlarından ayırır (www. tate org. uk/britain, 8. 4. 2007). Ancak Freud'un resimleri ile çağdaşı bir diğer İngiliz sanatçı Stanley Spencer resimleri arasındaki benzerlik birbirine çok yakın durmaktadır. Spencer, minyatürvari bir anlatım biçimiyle, İngiliz halkının gündelik yaşamını ve dini konuları dışında, geleneksel anlamda yaptığı iki resmi aynı tadı verirler. 1939'da yaptığı *oturan çıplak*, ten solgunluğuyla erken dönem işlerine; 1959'da ortaya çıkan *otopotrede* ise ten üzerindeki renk lekeleri ve boya sürüşü bakımından Freud'un olgunluk dönem işlerine benzer. Ayrıca Freud'un erken dönem resimlerindeki ten solgunluğu, ışığın dengeli dağılımı ve sanatçının tek tip kurguya olan ilgisi, Flaman etkisi gösterir. 1950'den sonra onun fırça vuruşu kendine özgü bir nitelik kazanmaya başlar ve erken işleriyle bir kontrast oluşturur.



Resim 22. Lucian Freud, *Francis Bacon'un Portresi*,
Bakır levha üzerine yağlıboya, 1952, 18x13 cm.

Freud'un işlerindeki dönüm noktası, resimde kontur çizgisinden uzaklaşmasıyla ve boya sürüşündeki farklılaşmayla başlar. Boya, erken dönem resimlerdeki yumuşak fırça vuruşlarının aksine sert fırçayla sürülmeye başlar. Bedeni hacimlemede boyayı taşıyan fırça, bedenin yapısal bütünlüğünü kovalarken lekeler daha kaba sabadır. İncecik saç ve lekeli tenin karşılığını sanatçı doğaçlama gücünde bulur. Hughes derinin altındaki küçük formlar ve küçük kas demetleri oluşturan fırça darbelerinin, Freud'un gücünü ispatladığını söyler (Hughes, 2001; 18).

Freud, özellikle 1960'tan sonra insan bedeninin yalın çıplaklığındaki kompozisyonlara yönelir. Freud giysili ya da çıplak insan bedenlerini bazen oturarak, bazen zeminde ya da yatakta uzanmış bir şekilde resmeder. Sanatçı resimlerinde insan bedenlerinin yanına koyduğu nesneler, yapmış olduğu *İkili Portrede* (1985) olduğu gibi, bir sıra dışılık içinde birliktelik sağlar. Bu resimde genç bir kadınla bir köpeğin aynı yatağı paylaştığını, hatta köpeğin kadının kolları üzerinde uyuduğunu görürüz. Freud bedenle oluşturduğu kompozisyonlar hakkında “ Ben bir bedene baktığımda biliyorum o bana bir resmin içine ne koyacağıma dair seçenekler verir. Bana ne uyar ne uymaz, gerçekte doğruluk arasında bir ayrım vardır” demektedir (Freud, www.tate.org.uk/britain. 8. 4. 2007). Sanatçı, resimlerinin kompozisyonunu modelinin bedeninden aldığı referansla oluşturur. Freud'un modelleri günlük yaşamından insanlardır. Ailesi, ressam arkadaşları, sevgilileri ve çocuklardır. Ancak Freud'un resimleri Picasso ya da Giacometti'nin yaptığı gibi ev hayatından çıkmazlar. Daha çok biyografiktir. Freud “ Benim işlerim safça biyografiktir. Benim ve çevrem hakkındadır. Ben onları bildiğim odaların içinde resmederim” (Freud, www.tate.org.uk/britain 8. 4. 2007) demektedir. Hughes ise Freud'un resimlerdeki bedenlerin daha çok biçimsel atölye pozlarından kaynaklandığını belirtir (Hughes, 2001; 21).



Resim 23. Lucian Freud, *İkili Portre*, 1985-86, tuval üzerine yağlıboya, 79x 89 cm.

Freud son yarım yüzyılda Avrupa geleneğinde çalışan ressamların önde gideni olarak kabul edilir. Freud'un çağdaş beden temsillerini oluşturmasında, Ingres, Degas, Watteau gibi birçok sanatçıdan beslenir. Gelenekte bedenin anlatımı, onun biçiminden öte, etin, tenin verilmesi daha önce El Greco ve Goya'da belirmişti. Ancak geçen sürede beden, toplumsallığı bağlamında ele alınmış ve kendi varlığı dışında bir olguyu temsil etmişti. Bedenin kendi varlığını safça temsil etmesi ancak Freud'da gerçekleşir, hem de Avrupa figüratif resminin kriz yaşadığı bir dönemde ve tüm resim karşıtı söylemlere karşı. Freud tüm cesareti ve ustalığındaki engin anlatımıyla bu süreçte figüratif resimde bir açılım sağlamış ve duruşunu sabitlemiştir.

1985'te yaptığı *Çıplak Kadın ve Kanepe* resminde olduğu gibi, geleneğin ustalarından esinlenerek yaptığı ilk resimlerinden olgunluk dönemine geçişini Ingresvari kontur çizgisinden uzaklaşıp, insan etini tenle bütünleştirip sınırlayarak boyamasıyla sağlar.



Resim 24. Lucian Freud, *Çıplak Kadın ve Kanepe*, 1985, tuval üzerine yağlıboya, 51x60 cm.

Freud, *Çıplak Kadın ve Kanepe* adlı kompozisyonu, bir çok çıplak beden resminde olduğu gibi diyagonal bir şekilde oluşturur. Model, üzerinde beyaz örtü olan kanepeye yan yatmış biçimde uzanır. Kollarını dirseklerinden bükerek vücuduna destek eder. Kollarının alt kısmından sarkan göğüsleri yatağın üzerine yayılan karın bölgesinin üzerinde durur. Bacaklarını dizden bükerek öne doğru uzatır ve yukarı çeker. Bacaklar hemen dizin yukarısında tuvalin sınırıyla kesilir. Başta ise alnın üst kısmı tuvalden dışarı taşar. Freud bu resimde, pürüzsüz bir ten anlatımının aksine tende daha kaba saba lekeler kullanır. Özellikle yüzde, ellerde,

göğüslerde ve kalçanın üst kısmından vajina bölgesine doğru, tenin altındaki küçük formları, küçük et demetlerini, mavimsi bir tonla ten altındaki damarları boya lekeleriyle oluşturur. Katman katman kullandığı boya lekeleri bedenin yaşamla olan deneyimini gösterir. Boyayla deri üzerinde oluşturduğu bu lekeler, yaşamın beden üzerinde bıraktığı izlere temas eder. Çocuk doğurma lekelerinden, incinme, hastalık geçirme lekelerine bazen de şehvet sürtünmelerine kadar sıralanabilir. Freud, insanın yaşam sürecindeki deneyiminin beden üzerindeki etkilerinin kendi resmine nasıl yansıdığı üzerine “Ben insanları resmederim; nasıl göründüklerini değil, nasıl göründüklerinden çok nasıl o hale geldiklerini resmederim” der (Freud,wikipedia.org. 8. 4. 2007). Edward King, Freud için “Eski ustalar geleneğinden gelen bir ressamdır, ama aynı zamanda son derece moderndir” (Turan, 1998; 31) derken belki de bunu kastediyordu.

Yaşamın bedendeki dışavurumu Freud’da boyayla boyanın renk katmanlarıyla oluşur. Freud bunu, renge başka bir işlev yüklemeksizin “rengin hayatın rengi olmasını isterim” sözüyle destekler. Etin görünüş ve yapılışını, beden üzerindeki tek bir gözeneği, saçından tırnaklarına, teninden ten altında görünen damarlara, yağ ve kas katmanlarına kadar önce analiz edip tekrar bütünleştirerek resmeder. Freud bedeni yalın çıplaklığıyla ele alır. “Freud insan resminden çok [bedenin] varoluşunu gösterir” diyor Hughes (Hughes, 2001; 18). Gerçekten de Freud 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra bedeni yalın çıplaklığın da ele alırken boya maddesiyle insan etinin maddesini oluşturur. Böyle bir sonuca ulaşan Freud’un resimleri, izleyicinin birkaç duyusuna birden hitap eder. Freud resmettiği bu bedenlerin psişik yaşantısını dışa vurur. Psişik yaşantımızda kendimizi toplayamadığımız sahneler yaratırlar.

Lucian Freud’un çıplak bedenleri, çağımız geleneksel resminin tutunduğu bir referans olurken, uzun bir süre çıplak bedende son nokta gibi bir tıkanmayı düşündürür. Ancak Freud’un bir öğrencisi olan Jenny Saville geleneksel resim anlayışı içinde bu tıkanmayı aşar.

İngiliz ressam Freud gibi Jenny Saville'i de (d.1970-) etkileyen nesne, bedendir; bedeninin renk ve ton değerleridir. Fakat bedene dair görüşleri ayrıdır. Saville, hastalık geçirmiş, zarar görmüş, plastik cerrahiyle cinsiyet değiştirmiş bedenleri konu edinir.

İngiltere'nin Cambridge kentinde doğan Saville, 1988 yılında başladığı sanat eğitimini 1992'de, yaptığı mezuniyet sergisiyle bitirir. Bu sergi aynı zamanda Saville'in hayatında önemli bir dönüm noktası oluşturur. Sergide satılan tüm resimlerden birini İngiliz kolleksiyoner Charles Saatchi alır ve 1994 yılına kadar da bir sözleşme imzalarlar. Saatchi ile yaptığı bu anlaşma onun dünya çapında bir üne kavuşmasına neden olur.



Resim 25. Jenny Saville, *Plan*.

Saville 1992’de dikkatleri üzerine çektikten sonra beden üzerine yoğunlaşmaya başlar. 1993 yılında devasa boyutta yaptığı *Plan* atlı otoportresinde, yağlı bir insan bedeni, lekeli bir ten ve tuvalden dışarı çıkan bir et yığınının bakışlarıyla karşılaşırız. Beden üzerindeki çizgiler, yer küre üzerindeki kütlelerin yükseklik farklılıklarını belirleyen coğrafi bir şekil gibi çizilmiştir. Sanatçının ‘Genç İngiliz Sanatçılar’a katıldığı bu resim büyüklüğüyle ve ele alınış biçimiyle tüm izleyenleri hayrete düşürür. Saville bedenleri, kullandığı parlak ışık ya da mat grillerle ve geniş fırça sürüşleriyle oluşturur.

Saville bu yıllarda insan ve hayvan etine dair bilimsel detaylar üzerine araştırmalar yapmış; bu yolla resimlerinde, çeşitli deri hastalıklarını, çürükleri, şiddet ve işkenceden kaynaklı bedensel hasarları ele almıştır. Bu dönem resimleri üzerinde adeta bir cerrah gibi çalışan sanatçı, resimlerindeki içgörüyü pekiştirmek için 1994 yılında New York’a gider. Saville burada plastik cerrah Dr. Barry Martin Weintraub’un çalışmalarını izleyerek, sanatını temellendirecek uzun gözlemler ve araştırmalar yapar (Yörüker, 2005; 34-35). Kozmetik cerrahi ve yağ aldırma operasyonlarında gözlemlerini fotoğrafla notlayarak resimlerinin plastik gücünü artırır. Saville gelişen teknoloji ve toplumda video gibi cazip teknik araçlardan sadece fotoğrafla yetinir (<http://www.brain-juice.com>. 12. 4. 2007). Saville’in yapmak istediği teknolojinin beden üzerinde gerçekleştirdiği değişimdi. Sanatçı beden üzerinde cinsiyet değiştirme gibi tıbbi müdahaleleri boyayla anlatmayı tercih eder.

Saville’in resimlerini çıplak vücut resmeden, boya ağırlıklı çalışan diğer ressamlardan ayıran özellikleri; kendi bedenselliğimizi, acımasız kompozisyonlarla göstermesinde yatar. Buna göre geçmişteki hiçbir sanatçı cinsler arası durumu, mesafeyi böylesine görsel bir etkiyle birleştirememiştir. Saville bedenleri, geniş fırça darbeleriyle devasa boyutlarda resmetmiştir. Aşırı büyük boyutlarda ve orantısız olan resimleri anıtsal bir etki yapar. Saville’in resimlerindeki bedenler dokunsal, çiğ ve tiksindiricidir.

Saville cinsler arasında kalmış, cinsiyet değiştirmiş bedenleri, kimlik kazanamamış cinsiyetleri konu edinen bir sanatçıdır. Saville, *Matrix* (1999) adlı resminde, kolunda dövmesi olan bir erkeği, kadın cinsel organı ve göğüsleri ile; *Pasaj* (2004) adlı işinde kadını ise erkek cinsel organıyla resmetmiştir. Saville, Schama ile yaptığı söyleşide, resimlerindeki cinsiyet değiştirmiş bedenler üzerine şunları söyler:

“Birlikte çalıştığım travestinin doğal bir penisi ve yapay silikon göğüsleri vardı. 30 ya da 40 yıl önce böyle bir vücut olamazdı ve ben bir çeşit çağdaş beden heykeli arıyordum. Cinsiyete doğru görsel bir geçiş yapmak istedim. Bir çeşit cinsel manzara. Penisten bir göbek boyunca göğüse olan geçiş ve on olarak kafa. Gözleri ve dudakları çok çekici yapmaya çalıştım gözlerinizi etin etrafında gezdirmek için direkt işaretler kullandım” (Saville, www.saatchi-gallery.co.uk, 12. 04. 2007).



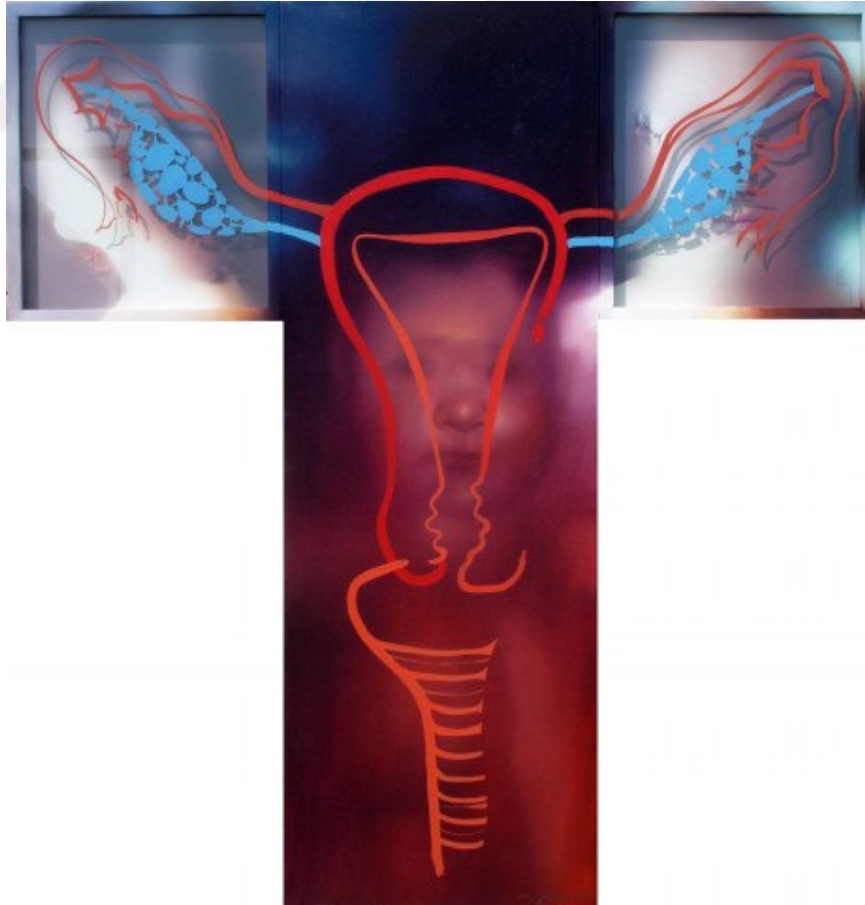
Resim 26. Jenny Saville, *Pasaj*, 336 x 290 cm. 2004



Resim 27. Jenny Saville, *Matrix*.

Lucian Freud’la, Francis Bacon gibi öncüleri, Deimen Hirst gibi çağdaşları ya da Rubens gibi geçmişiyile ilişkilendirilecek olan Saville’in resimleri görüntüyle teorinin bir denklemdir. İngiliz sanatçının kendi bedeninden yola çıktığı ustalıklı boyanmış dişi bedenin ten görüntüsü, feminist söylemlerle ortaya çıktığı söylenir (Chicago, 1999; 142). 1960’lardan bu yana Batı kültüründe cinselliğin sınırlarını sorgulayan hareketi görüntü olarak devam ettirir. Saville’in yaptığı resimlerde gösterdiği bedenlerle kadın bedeni üzerindeki tahakkümü sorgular.

Kadın bedeni üzerindeki iktidarı sorgulayan Saville'in resimlerinde bedenler tensel haz veren bir nesne olarak algılanmaz. Bu anlamda bedeni cinsel haz veren tensel anlatımının dışında ele alan Mehmet Yılmaz'ın (d. 1963-) resimleri de cinsel bilimle ilişkilendirilir. Uysal, Foucault'nun erotik sanat ve cinsel bilim kavramlarından hareketle Yılmaz'ın resimlerinin bilimle kurduğu akrabalığa dikkat çeker. Foucault'ya göre erotik sanat Doğu toplumlarına özgüdür ve tensel haz, cinsel birleşme yasaklanmaz, ayıplanmaz, tam tersine yüceltilir. Cinsel bilim ise batı toplumlarına özgüdür ve gösterilen cinsel hazdan ziyade cinsel bilgi ile ilgilidir. Yılmaz'ın *Cin.s.el Şeyler* adlı çalışmaları da erotik sanattan öte cinsel bilim bağlamına yakın durduğu söylenir (Uysal, 2007; 65).



Resim 28. Mehmet Yılmaz, *Cin.s.el Şeyler-19*, 2006, karışık teknik, 100x95 cm

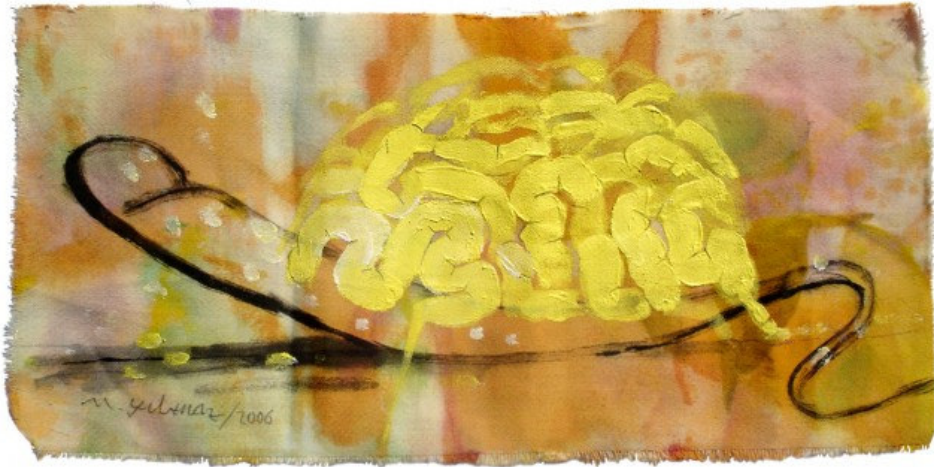
Yılmaz, bedeni daha çok yaşamla olan ilişkisinde ele alır. Yılmaz için beden resmin görsel değerlerini taşıyan bir nesneden öte gerçek hayattaki aslını temsil eder. O, sanatının bedenle olan ilişkisini şu cümlelerle açıklar:

“Hocalarımın ‘figür bahanedir, önemli olan plastik değerlerdir’ sözlerini bir ara önemsemiştim. Ancak şimdi anlıyorum ki sadece önemsiyor *gibi* yapmışım. Gerçekteyse, insan bedeni –figür- neredeyse bütün yaptıklarımın ana konusu olagelmmişti; geriye bakınca daha net görüyorum bunu: Giyinik beden, çıplak beden, çalışan beden, hapsedilmiş beden, işkence görmüş beden, aç bırakılmış beden, gerçekçi beden, anlatımcı beden, camdan bakan beden, soyutlanmış beden, simge beden, resim olarak beden, heykel olarak beden, kısaca –imge- beden. Hepsi de gerçek yaşamdaki insanların temsilleriydi. Oysa ne deniyordu bize: Sanat ve yaşam ayrı şeylerdir, birbirine karıştırmamak gerek. Ama gelin görün ki, karıştırmadan edemiyorum işte (Yılmaz, 2006; 283-284).



Resim 29. Mehmet Yılmaz, Cin.s.el Şeyler-21, 2006, karışık teknik, 180x180 cm.

Yılmaz *Cin.s.el Şeyler* adlı yapıtlarında, yaşamın başladığı yer olarak rahim imgelerine, birbiriyle yarışan spermilere, yaşam sıvısı taşıyan damarlara ve beyin motiflerine yer verir. Yılmaz, *Cin.s.el Şeyler*'i özel yaşamına ait imgelerle oluşturur. Sanatçı bu resimlerde iki ayrı beden birlikteliğini, üreme organının sembolik biçiminden aldığı şematik çizgiyle bedenlere bağlayarak görselleştirir. Bu birliktelikte üçüncü bir beden yaşam mucizesi öykülenir. Kollarını açmış bir bedeni çağrıştıran “T” biçimli kompozisyonları, ortada dikey olarak yer alan tuvalin her iki yanına tutturulmuş camlı çerçeveli iki ayrı bölmeden oluşur. Camlı bölmeler hem bir mekan derinliğine sahiptirler hem de izleyiciyi görüntü olarak yapıta dahil ederler. Bu ise izleyicinin kendi beden gerçekliğiyle yüzleşmesidir. Düşüncenin olduğu beyin; birbirleriyle yarışan spermiler; bir varoluşa yataklık eden rahim; organlar arası yaşam sıvısı taşıyan damarlar ve ne olduğu belirsiz şeyler, başlı başına birer beden olan tuvalerde ilginç varlıklar haline gelir. Sanatçının *Cin.s.el Şeyler*'den kastı hem cin ile hem de cins/cinsiyet ile ilgili şeyler anlamına gelir. Beyin hem cinlere dair düşüncelerin, hem de tensel şehvetin döl tuttuğu mekandır. Bu yüzden sanatçı bir çok resimde beyin motifini yineler. Beyin bazen bir penise bazen de bir cenine dönüşerek bedenleşmiş tuvaldeki rahime bağlanır (Uysal, 2007; 64-65).



Resim 30. Mehmet Yılmaz, *Cin.s.el Şeyler* [+K]-14, 2006, tuval üzerine yağlıboya, 16x32.5cm.

Beden organlarının metafora uğrayarak, diğer bir organa dönüşmesine, günümüz sanatçılarından İnci Eviner'in (d. 1956-) sanatında da rastlamak mümkündür. Ancak Eviner beden organlarının diğer bir organa dönüşümünü boyanın plastik etkisiyle yapmaz. Eviner, organları bazen olduğu gibi göstererek bazen de organ üzerinde yaptığı plastik müdahaleyle bu metaforu sağlar. Eviner, yaşama organlarını bedenden ayırır ve onların fotoğraf görüntülerini suluboyanın akışkan etkisiyle bir arada uygulayarak ilginç kompozisyonlar oluşturur. Yerinden koparılan Akciğer ve Kalp başkalaşmakta değişime uğratılmaktadır. Mide ve Vajina gibi organların yapısal bütünlüğü ise daha fotoğraf görüntüsü alınmadan önce sanatçının plastik müdahalesiyle başkalaşır.

Akciğerin bağlı bulunduğu nefes borusunun kağıt üzerindeki fotoğraf görüntüsü bir penise dönüşürken, suluboyanın geniş fırçayla oluşturduğu kondom



görüntüsü, organın başka bir organa dönüşümünü destekler niteliktedir. Kalbin kesilmiş damarlarının içinden buharlaşarak dışarı çıkan boya etkisi bir kadın bedeni gibi uzanarak göğüslerde son bulur. Vajinanın bedenden koparıldıktan sonra bir heykel gibi yontularak penise dönüşmesi, kendi içinin dış bükümünü gösterir. Boyayla ilişkisinde ise, vajinadan oluşan penisin beden içerisine olan uzamının devam ettiği görünmektedir.

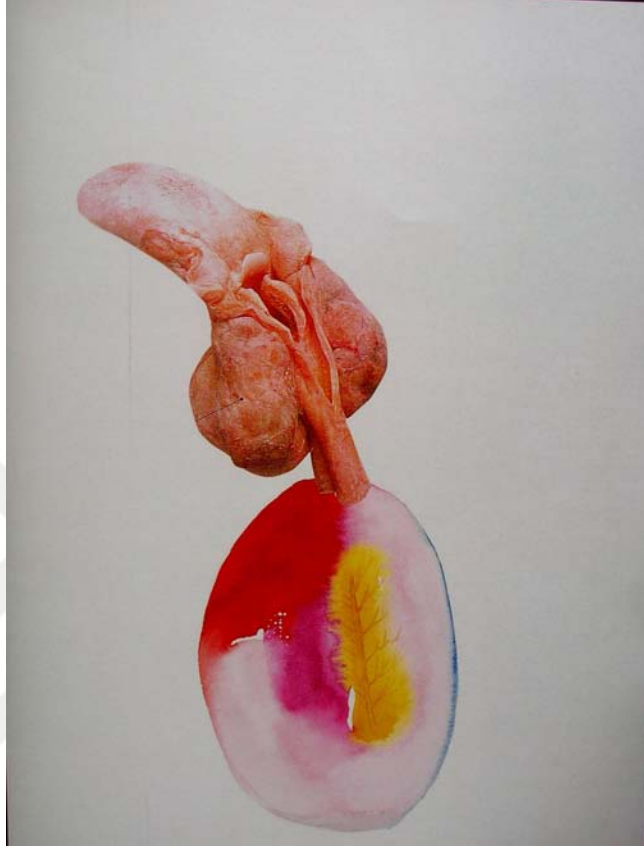
Resim 31. İnci Eviner, Karışık teknik, 31x 23 cm



Resim 32. İnci Eviner, Karışık teknik, 31x 23 cm.

Sanatçının bedeninin organlarının fotoğrafıyla uyguladığı suluboya resimleri hakkındaki görüşünü şöyle açıklamaktadır:

“[...] bedeninin devinimlerini suyun akışkanlığında yeniden ele geçirme arzusu. Sonunda beyaz kağıdın üzerine olmuş olan şey bir öyküye doğru uzanıyor, bir diğerinden kendini devam ettirerek. Beni işgal eden bu imgeler mekanı dolaşırken kılavuzum oluyor. Onlara yeniden ve yeniden baktığımda gövdem ve uzantıları arasındaki dolaysızlığa duyduğum imkansız arzuyu ve onun üzerine düşen aile romansını ve psişik gölgeleri görüyorum. Bunlar resim değil, gövdenin kendini uzamda gerçekleştirmek için suyla ve boyayla yaptığı suç ortaklığı” (Eviner, 2000; 27).



Resim 33. İnci Eviner, Karışık teknik, 31x 23 cm.

Eviner'in sanatında yer alan beden organları, kendi işlevinin dışında bir diğer organa gönderme yapar. Bedende ikame eden yaşama organlarının yerinden edilmesi, yani bir bütünlüğün bozuma uğratılması bir başka bütünlükte bir başka organa dönüşmesiyle anlam kazanır.

IV. BÖLÜM. UYGULAMALAR VE ÖRNEK RESİMLER

IV. 1. UYGULAMALARA İLİŞKİN AÇIKLAMALAR

Uygulamalar içerisinde yer alan resimler, geleneğin temel plastik elemanlarına bağlı kalarak yapılmıştır ve hepsi de birer beden temsilidir. Resimlerdeki bedenler cinsel, cinsiyet, iktidar ya da kimlik problemi dışında ele alındığından belden aşağısı alınmamıştır. Ancak görülen tüm beden resimleri erkek bedenine aittir ve hepsi de yarımardır. Bedenin bütün hali alımlayıcının öteki olarak somutlaştırdığı bir gerçeklik yaratır. Fenomenolojik açıdan varoluşun ancak bir dış gerçeklikte bir hakikat oluşturulduğu düşünüldüğünde bunun yarım beden olarak verilmesi, alımlayıcının bunu belli bir mesafede kurmasının engellenmesi olarak düşünülebilir. Bu yüzden bedenler yarım olarak verilmiştir. Resimler karşısında yer alan alımlayıcı neredeyse kendi bedenine eklenmiş yarım bir bedenle karşı karşıya gelir. Alımlayıcının bakışını bedene odaklaması ve resimlerin mekanla olan uyumunun sağlanması için resimlerin fonu nötr hale getirilmiştir.

Resimlerdeki bedenler, mekan ve zeminle olan ilişkisinde ele alınır. Resimlerin bir kısmı düz dikey, bir kısmı baş aşağı asılırken, bir kısmı da yatay bir şekilde sunulur. Bu sunum şekli figürlerin mekanda devam ediyor hissi izlenimi güçlendirir. Resimlerin baş aşağı asılması ilk bakışta Baselitz'i hatırlatsa da bu tuvaler göz ile belli mesafede asılı olarak tasarlanmamıştır. Resimlerin sunuluş biçimiyle, resimlerin kendi yer ve mekanla olan ilişkisinde süre gelen alışıldık görüyü alt etmeye yönelir. Bu durum ise resimlerin kendi varlık nedeninin dışında bir amaca yöneldiğini gösterir. Dikey, yatay ya da düz bir şekilde asılan resimler alımlayıcının mekan bilincine, denge mekanizmasına saldırmaktadır. Dik olarak karşımızda duran yarım bedenler alımlayıcıya eklenirken baş aşağı asılı olarak duran bedenler ise mekana eklenmiştir. Bu amaç dahilinde her resim diğer bir resme bağlanarak bir düzenleme oluşturmuştur. Dolayısıyla resim, mekan içerisinde tek başına bir olgu olma

koşulunu kaybetmiştir. Bu bağlamda ne resim tek başına bir olgu ne de alımlayıcı. Ortak bir deneyimin etkileşimi söz konusudur.

Alımlayıcının, resimler karşısında, yerinin sabitliğini sorgulaması, mekana olan tutumundan yoksun kalması, bir düzenlemeyle karşı karşıya kaldığını göstermektedir.



IV. 1. ÖRNEK RESİMLERE İLİŞKİN AÇIKLAMALAR

Resimlerin dikey ve yatay olarak iki farklı yönde alımlayıcı karşısında dizilişleri söz konusudur. Çerçevenin iki farklı konumu varken figürler bu kadraj içinde yön olarak iki kat daha farklı yönde kompozisyon içerisinde yer alır. Sağdan ve soldan yatay, aşağı ve yukarı dikey yön olarak. Dolayısıyla çerçeve ve figürlerin bu ilişkisi alımlayıcının yer ve mekan ile ilişkisinde yön kadar kütle etkisi açısından yer çekiminin de işe karışmış olduğu bir başka katmanın varlığını olayın içine dahil eder. Yer çekimi, alımlayıcının dikey olarak varlığının dik olan görme pratiğinin apriori (önsel) olan koşuludur. Burada karşımızda duran tuvalin yönü, basit olarak, alımlayıcının evrenle kurduğu tüm ilişkilerin özeti gibi durmaktadır.



Alımlayıcının karşısında zeminde sırtüstü yatar vaziyette ve baş aşağı dikey olan bedenin kompozisyonu üstten bir bakışla oluşturulmuştur. Resimde beden dışında hiçbir öğeye yer verilmemiştir. Ayrıca resim, alımlayıcının bedenine eklenmesi için yarım olarak ele alınmıştır. Dikey ve baş aşağı olan kompozisyon ilk bakışta alımlayıcıyı

Resim 1. Tuval üzerine yağlıboya, 2007, 90x106 cm.

ters-düz etmekle kendi varlığını yeniden kurma çabasıyla karşı karşıya bırakır. Alımlayıcının mekana ilişkin deneyimi gerçekte bir alt-üst oluştan sonra yani algı denen duyumların tek tek verili olarak kurduğu ile zihinsel olanın inşasıyla ancak elde edilenin göz önüne alındığındaki süreçlere koşutluk gösterir .

Yerden belirli yükseklikteki yatan bedenin yandan görünüşünün kompozisyonu oluşturulmuştur. Kompozisyon iki karanlık dikey arasında bir aralık gibi duran aydınlıktan oluşmuştur. Bu iki zıt yapı arasında orta ton olarak beden bulunmaktadır. İki karanlık dikey bölüm, dışa doğru kompozisyonun çerçevesi dışında da devam etmekte ve alımlayıcıyı da bu karanlığın devam etmesi söz konusudur. İlk karanlık alımlayıcının kendinde var olan apriori (önsel) karanlık iken tuvaldeki karanlık ise a posteriori (sonsal) olandır. Beden ise burada bu ikili yapının sağ tarafında ışığın içerisinde yer alır. Bu tanımlama gerçekte bir barok algılayışın açılımı olarak, mekanla ilişkili olan süreçler anlatılmaktadır. Bu kompozisyonda barok olanın beden ile mekan ilişkisi üzerinde durulmaktadır.



Resim 2. Tuval üzerine yağlıboya, 2007, 80 x 120



Resim 3. Tuval üzerine yağlıboya, 2007, 100 x 120 cm.

Bu resimde beden gerilim içinde, boşlukta baş aşağı durur şekilde gösterilmiştir. Resim karşısındaki alımlayıcının bakışını gövdeye odaklanması amacıyla, yüz belirsiz halde bırakılırken fon nötr hale getirilmiştir. Portrenin varlığı algılayışta ilk odak olmasını engellemek amacıyla nötr hale getirilmiş ve bedeni nesne olarak tek bir göstergeye dönüştürmüştür. Bu tavır, alımlayıcının tuvalin tüm yüzeyini tek bir bakış ve hareketle algılayışı ortaya koymaktadır. Bu bakışta gerçekte ilişki orta yatayın üzerinde yer alan başın tam tersi noktada

neredeyse ayakların geldiği yerde bir baş ile alımlayıcıyı karşılamaktadır. Baştan kopan bakış odağı meme ucunda toparlanmakta ancak bu iki yapı arasında bakış gel-gitlere uğrayarak tıpkı bedenın asılı olduğu yerde salındığı gibi salınmaktadır. Hafif kavisli olarak asılı olan beden ile bakış arasında var olan odaklar aslında bedenın asılı olduğu noktayı gizlendiğı yerle, kurulan farklı bir koordinatın varlığı ise hem kompozisyonun olmazsa olmazı hem de fizik yasaları açısından bedenın tüm kütesinin asılı olduğu bağlama işaret etmektedir.



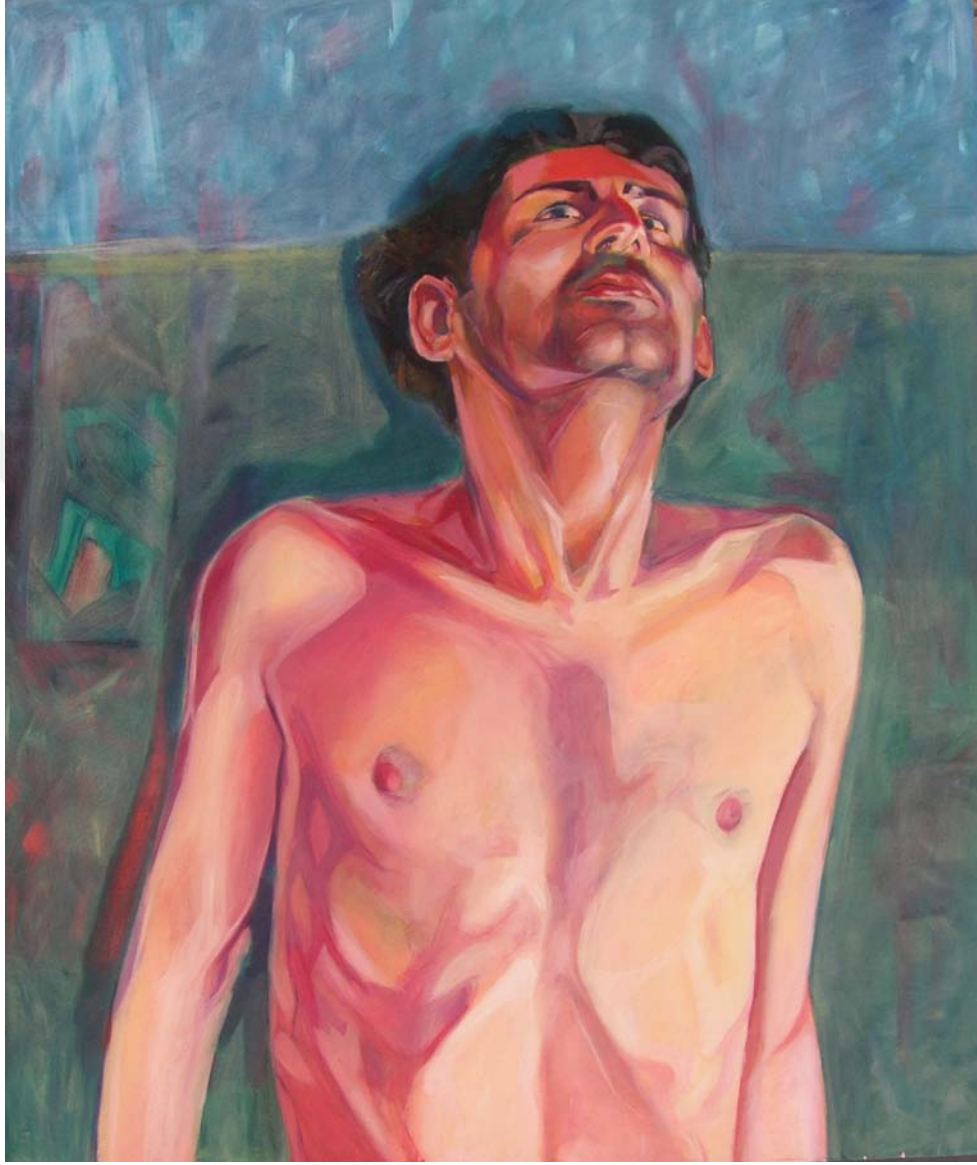
Resim 4. Tuval üzerine yağlıboya, 2007, 80 x 92 cm.

Geleneğin yöntemleri ve kompozisyon bilinciyle yapılmış olan resmin, dikey bir şekilde sunulması düşünülmüştür. Böylece resim, kendi oluş nedenin dışında kimliklenirken, alışıldık görüyü alt etmeye yönelir. Bu kompozisyonda bir öncekileri referans alındığında gösterdiği kadar işaret etmesi nedeniyle de benzeşlikler söz konusudur. Örneğin bir önceki resimde kompozisyon dışında tutulan bedenin asılmış olduğu nokta gibi bu kompozisyonda da baktığı ve bastığı noktalar resmin dışında tutulmaktadır. Resimde kompozisyon metaforlar zorlandığında sanki İsa'nın çarmıhta gerilmiş halinin rahat bir duruşunu vermektedir. Yatay haldekinin dikey olarak sunumu yatma eylemi ile asılma eyleminin nasılda bir yön farklılığı içerisinde olduğu göstermekte ve bu eylemlerin alışkanlıkların içerisinde kültürel olgularla ilişki bağlamaları göz önüne alındığında ne gibi gerilimli odaklara tutunduğunu bize sunmaktadır. Asılmak yatmaktır; yatmak asılmaktır.

İki elin boynu yanlardan kavrayarak vücudun arkaya doğru gerilimiyle baş aşağı duran bedenin kompozisyonu oluşturulmuştur. Beden sanki varoluşun gerilimini taşıyan ve onu iletme noktasında durur gibidir. İletmeye çalıştığı eksik olarak mitolojinin yarı-beden yarı-hayvan olan kahramanların doğmasına neden olan yaşamın anlatılamaz dile getirilemez olan taraflarından yasak-sözcelemin ötesinden olanı aktarmak şiddetini taşımaktadır.



Resim 5. Tuval üzerine yağlıboya, 2007, 70 x 110 cm.



Resim 6. Tuval üzerine yağlıboya, 2007, 100 x 85 cm.

Beden, üstten bakışla, sırtüstü yatar şekilde kompozisyon sağlanmıştır. Kompozisyonda üstte yer alan yatayın aşağıdaki yeşil zemin ile ilişkisindeki orantı gerçekte modelin alılmayıcıyla kurduğu ilişkiyle aynıdır. Sanki model beşte bir orantıda alılmayıcıyla ilişki içerisinde yer alan açıda durdur. Bu açının bir gerilimi vardır ve de bu gerilimin açısı bu orantı ile aynıdır. Bu gerilim bedenin tüm detaylarında da vardır. Resmin fonu ile bedende kullanılan renkler bir kontrast ilişkisi içinde ele alınmıştır.



Resim 7. Tuval üzerine yağlıboya, 2007, 120 x 85 cm.

Ayakta ve iki kolunu yukarıya kaldırarak ellerini başının arkasında birleştiren beden yatay bir şekilde sunulması düşünülmüştür. Bu resimde beden diğer resimlerin aksine geniş fırça vuruşlarıyla oluşturulmuştur. Ayrıca renklerin kontrast ilişkisinde mekanın ve bedenin iç içe geçmesi düşünülmüştür. İç içe geçiş mekandan bedene, beden mekan doğru algının kat ettiği yoldur. Zeminin soğuk orta-koyu tonu ile bir mekan yaratırken bedenin bunun tam tersi sıcak açık-orta tonu ile sanki tüm skala tamamlanmaktadır. Burada beden ve mekan bu skalanın bir tarafının meydana getirmektedir. Sıcak olanın(bedenin) bize yaklaşması hem renk hem ten olarak empatik düzeyin artmasını kolaylaştırmaktadır.



Resim 8. Tuval üzerine yağlıboya, 2007, 70 x 110 cm.

Resim 7'deki model duruşunun yandan görünümü gösterilmiştir. Yine bu resimde geniş fırça vuruşlarıyla oluşturulmuştur. Bu fırça vuruşları bedende ayrı mekanda ayrı çalışmamaktadır. Fırçanın eylemi refleks olarak tüm satıha eşit olarak yaklaşmaktadır; ancak verili olanın ışığı altında bazen bir tene bazen ise soyutlama denebilecek olanı gösterime dönüşen senfoninin yüzeyde kurulması olarak görselleşir.



Resim 9. Tuval üzerine yağlıboya, 2007. 70 x 110 cm.

Bu resimde beden, hem baş olarak hem de belden aşağısı olmadan resmedilmiştir. Bu resim bedeni tam bir gösterge dönüştürmüştür. Bedenin eksikliğiyle öznelleşmiş ve bu eksik onu tüm olan başka bir bağlama bir ad oluşturan

yükseltmiştir. O sadece bir bedenin çeşitli parçalarından biri değildir. O sanat tarihinde kendisine isim almış bedenın önemli bölümüdür: torso'dur.

Resimlerdeki tüm bedenler, boya ve renk ilişkisi içerisinde görselleşir. Resimler, alımlayıcının mekan bilincini ve mekan içindeki sabitliğini sorgulamaya yönelik düşünceye aracılık ettiği için de baş aşağı, dikey, düz ya da yatay bir şekilde sunulur. Bu sunum bir düzenlemeyle gerçekleşirken, resimlerde yer alan bedenler birbirine eklenir.



SONUÇ

Beden, biyolojinin, toplumbilimin, antropolojinin, felsefenin ve psikolojinin konusu olduğu gibi sanatın da konusudur. Çağımızla birlikte sanata konu olan bedenin, temsiliyetekinin aksine, canlı olarak yapıtın merkezinde yer almasıyla birlikte sanat, beden varlığını inceleyen bilimlerle bir etkileşim içine girer.

Çağımız sanatçıları bedeni, 1950'nin sonlarında, yaptığı doğaçlama gösterilerde kullanmaya başlarlar. Sanatçının insan bedenini sanat malzemelerinden biri olarak kavraması, sanat ve yapıt olgusuna farklı bir boyut kazandırır. Yapıt teatral bir gösteriye dönüşürken bütün sanat türlerini de aynı çatı altında toplar ve ortaya çıkan ürün *birleşik sanat yapıtı* niteliği kazanır. Sanatın disiplinlerarası bir açılıma ulaşmasıyla, bedenden hareketle eylem alanına yönelen gösteri sanatçıları eylem anındaki varoluşa dikkat çeker. Gösteri sanatlarının bir uzantısı olan beden sanatçıları ise eylem aracılığıyla beden üzerine yoğunlaşırlar. Sanatçıların hareket halindeki dünyayı yakalama girişimlerinde seyirci katılımını sanat etkinliğinin değişmezi haline getirirler. Seyirci önünde gerçekleştirilen etkinlik, eylem zamanı içinde olup biter. Sanatçı ve seyircinin karşılıklı eylemleri sanat ve yaşam arasındaki sınırı ortadan kaldırır.

1960'lardan bu yana süre gelen sanat etkinliklerinde beden üzerinde işleyen toplumsal olguları ayrı düşünmek neredeyse imkansız hale gelir. Toplumsal yaşantıda bedenin özne ve nesne kimliğinin çelişkileri, onun tüm söylemler tarafından kodlanmasına neden olmuştur. Toplumsal yaşamla etkileşim içinde olan çağımız gösteri sanatları bu kodlamalar karşısında özellikle beden üzerindeki baskıları alt etmeye yönelir. Bu doğrultuda sanat bir eylem dinamiği olarak görülür; toplumsal yaşamla doğrudan ilişkili ve yeri geldiğinde toplumsal yaşamı belirleyecek derecede eylemselliğe vurgu yapan bir etkinlik biçimine bürünür. Bu etkinlikte, çağımız gösteri sanatçıları düşüncesini yapıtın oluşum sürecine bırakırken, beden bu süreçte yapıtın hem öznesi hem de nesnesi olur.

Çağımız gösteri sanatçıları eylem alanında bedenlerini kullanırken, fotoğraf, video gibi görüntüleme tekniklerini ve bilgisayar teknolojisini de kullanırlar. Fotoğraf ve video etkinliği belge niteliğinde görüntülerken, bilgisayar teknolojisi sanatçının bedene eklediği yapay bir uzvu harekete geçirmesine olanak sağlamaktadır. Bedenin teknolojiyle kurmuş olduğu ilişki günümüz video ve internet sanatına da bağlam oluşturmaktadır.

Beden, tüm sanat karşıtı söylemlere rağmen nesne olarak çağımız resim sanatçıları da etkilemeye devam etmektedir. Çağımız resim sanatçıları boyayla kurduğu ilişkide, bedenin varoluşunu görselleştirmektedir. Bu görselleşen varoluşta çoğu zaman bedenin, psikolojik, patolojik yapısı dışavurulur. Bununla birlikte günümüz sanatçıları bedenin cinselliğini de görselleştirirler. Cinsellik açısından ele alınan kadın ve erkek bedeni karşı cinsine ait cinsel organlarıyla ara cinsiyetlerde gösterilir ya da iki ayrı cinsiyetle, bedenin yaşam bulduğu süreç öykülenir. Resimlerde bedenin cinselliğiyle ele alınması, sanatın cinsel bilimle ilişki kurmasına da olanak sağlar.

Beden plastik biçimlemeyle ele alınırken, kompozisyonlarda bütün olarak gösterilmemiştir. Alımlayıcının bedenine ve mekana eklenmesi düşünüldüğünden, bedenler yarım olarak ele alınmıştır. Bir düzenlemeyle dikey, yatay ve baş aşağı olarak birbirine eklenir şekilde sunulan bedenler alımlayıcının denge mekanizmasını sarsar ve alımlayıcı da kendi bedenini bu enstalasyonun bir parçası olarak kavrar.

KAYNAKÇA

Akerson-Erkman, Fatma. (2005). *Göstergebilime Giriş*. Multilingual Yayınları. İstanbul.

Akman,Kubilay. (2006). *Ten:Derinden*. ‘Orlan: Kırılan Ten’. Cogito. Sayı 44-45. Kış Yapı Kredi Yayınları.

Altunay, Alper. (2004). *Mekanik Sanattan Elektronik Sanata Geçiş ve Video Sanatı*. Eskişehir. Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları.

Barthes, Roland. (1993). *Göstergebilimsel Serüven* (2. basım). (çev. Mehmet-Sema Rıfat). Y. K. Y. İstanbul.

Barthes, Roland. (1996). *S/Z. Deneme*. (Çev. S. Öztürk Kasar).Y. K. Y. İstanbul

Baynes, Ken. (2002). *Toplumda Sanat*. (çev. Yusuf Atılgan). Y. K. Y. İstanbul.

Berger, Jhon. (1995). *Görme Biçimleri*. (Çev. Y. Salman). Metis Yayınları. İstanbul

Candan, Ayşın. (1994). *20. Yüzyılda Öncü Tiyatro*. Y. K. Y. İstanbul.

Chicago, Judy ve Luice Edward. (1999). “Women and Art” The Ivy Press Limited. London.

Comini, Alessandra. (1994). *Egon Schiele*. Gagosion Gallery. New York.

Copleston, Frederick. (1989). *Copleston Felsefe Tarihi*. (çev. Aziz Yardımlı). İstanbul. İdea Yay.

Çakır, Mehmet. (2001). *Canlılar Bilimi* (2. basım). Ankara. Nobel Yayınları.

Çakmak, E. Efe. (2005). ‘Katılımcı Sanat’. *Sanat Dünyamız*. Sayı 96. Güz, Y.K.Y.

Ergüven, Mehmet. (1999). *Pusudaki Ten*. (2. basım). Sel Yayınları. İstanbul.

Eviner, İnci. (2000). “İnci Eviner, hiçbir yer-gövde-burası” Y. K. Y. İstanbul.

Foucault, Michel. (2003). *Cinseliğin Tarihi*. (Çev. Hülya Uğur Tanrıöver). Ayrıntı Yayınları. İstanbul.

Freud, Lucian. http://en.wikipedia.org/wiki/Lucian_Freud#References#References. 8. 4. 2007

Freud, Lucian. <http://www.tate.org.uk/britain/turnerprize/history/freud>. 8. 4. 2007.

Freud, Sigmund. (2001). *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*. (Çev. Ali Babaoğlu). Metis Yayınları. İstanbul.

Freud, Sigmund. (2004). *Psikanaliz Üzerine*. (Çev. A. Avni Öndeş). (13. Baskı) Say Yayınları. İstanbul.

Goldberg, Rose Lee. (1998). *Performance*. Phadion Press Limited. London.

Gökberk, Macit. (1999). *Felsefe Tarihi*. (11. basım). İstanbul. Remzi Kitabevi.

Hughes, Robert. (2001). “Lucian Freud Paintings” Thames and Hudson Ltd. London.

Işık, Emre. (1998). *Beden ve Toplum Kuramı*. İstanbul. Bağlam Yayınları.

Kahraman, H. Bülent. (2005). *Cinsellik Görsellik Pornografi*. Agora Kitaplığı. İstanbul.

Kitabı Mukaddes, *Eski ve Yeni Ahit*.(1993) İstanbul: Yalçın Ofset

Klein, Yves. (2003). *Art in Theory*. “Objecthood and Reductivism”. Harrison, Charles- wood Paul (ed.). Blackwel, Oxford/Cambridge.

Klein, Yves. (2003). *The Artist’s Body*. Warr Tracey ve Jones Amelia(ed.). Phaidon Press Limited. London.

Kösemihal, N. Şazi. (1982). *Sosyoloji Tarihi*. Remzi Kitabevi. İstanbul.

Kur’an-ı Kerim, (2000). Türkçe Meali: Elmalı M. Hamdi Yazır
Temel Neşriyat. İstanbul.

Kur’an-ı Kerim ve Yüce Meali. (2004). Mahmut Topbaş. Cantaş Yayınları. İstanbul.

Leider, Philip. (1999). *Art in Modern Culture*. Francis Frascina and Jonathan Harris (ed.). ‘Literalism and Abstraction’. Blackwel, Oxford/Cambridge.

Lektorsky, Victor. (1998). *Özne Nesne Biliş*. (2. basım). (Çev. Şükrü Alpagut). Toplumsal Dönüşüm Yayınları. İstanbul.

Leppert, Richard. (2002). “Sanatta Anlamanın Görüntüsü” (çev. İsmail Türkmen). Ayrıntı Yayınları. İstanbul.

Murtezaoğlu, Aydan. (1994). “Gösteri Olarak Sanat-Sanat Nesnesi Olarak İzlenen İnan”. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans tezi.

Orlan, (1997). 5. Uluslararası İstanbul Bienali Katoloğu. Ekim-Kasım. İstanbul.

Özbudun, Sibel ve Şafak, Balkı. (2005). *Antrapoloji- Kuramlar/ Kuramcılar*. Dipnot Yayınları. Ankara.

Pejic, Bojana. (2002). “Bedende-Oluş, Marina Abramoviç’in Sanatında Tinsel/Ruhsal Olan Üzerine”. (Çev. A. Nahide Yılmaz.) *Anadolu Sanat*. Güz, Sayı 13.

Pinguet, Catherine. (2006). “Batılı Kimliğinin Oluşmasında Ötekinin Yeri” *Ten:Derinden*. Cogito. Sayı 44-45. Kış Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.

Ponty, M. Merleau. (2003). *Göz Ve Tin*. (Çev. Ahmet Soysal). Metis Yayınları. İstanbul.

Reich, Wilhelm (1985). *İnsanın Doğadaki Yeri*. (Çev. Bertan Onaran). Payel Yayınları. İstanbul.

Rıfat, Mehmet. (1983). *Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*. Yaziko Yayınları. İstanbul.

Right, William. (1998). *Sanat Dünyamız*. “ J. Pollock ile Söyleşi”. Sayı 67. Y. K. Y. İstanbul.

Saran, Nephane. (1993). *Antrapoloji*. İnkılap Kitabevi. İstanbul.

Saville, Jenny. [http://www. Saatchi-gallery.co.uk/artists/artpages/jenny_saville-](http://www.Saatchi-gallery.co.uk/artists/artpages/jenny_saville-)
12. 04. 2007

Soykan, Ömer Naci. (1995). *Kuram-Eylem Birliği Olarak Sanat*. Kabalcı Yayınevi. İstanbul.

Schiele, Egon. (1999). *Pusudaki Ten*. (2. basım). (Ergüven, Mehmet). Sel Yayınları. İstanbul.

Timuçin, Afşar. 1992. *Düşünce Tarihi*. BDS Yayınları. İstanbul.

Thomson, George. 1998. “İnsanın Özü” (5. basım). (Çev. Celal Üster.) Payel Yayınları. İstanbul.

Tunalı, İsmail. 1984. *Sanat Ontolojisi*. Sosyal Yayınlar. İstanbul.

Turan, Güven. (1998). “Eski Ustalar Geleneğinden Modern Bir Usta”. Sanat Dünyamız, Sayı 68, (ed. Ahu Antmen). Y. K. Y.

Tzara, Tristan.(2002). “Dada Hiçbir Anlama Gelmez”. *Modernizmin Serüveni*. Enis Batur (haz.). (5.basım) (Çev. Sema Rifat). Y.K.Y. İstanbul.

Uysal, M. Ali.(2007). “Cin.s.el Şey Beden”. rh+ Sanart. Sayı 38, (ed. Tevfik İhtiyar).

Veysal, Çetin. (2005). *Nesnelleşme Özgürleşme Sorunu Üzerine*. Tekağaç Yayınları. Ankara.

Jones Amelia -Warr, Tracey. (2003). *The Artist's Body*. Phaidon Press Limited. London.

Yılmaz, Mehmet. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ütopya Yayınevi. Ankara.

Yörüker, Seda. (2005) “Jenny Savill’in Beden Teorisi”. Genç Sanat. Temmuz/Ağustos, Sayı: 130.

http://www.brain-juice.com/cgi-bin/show_bio.cgi?p=:d=77 5. 04. 2007

<http://www.tate.org.uk/britain/turnerprize/history/freud>. 8. 4. 2007

wikipedia.org/wiki/Lucian_Freud#References#References. 8. 4. 2007