T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANA SANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

GÜNCEL HEYKEL SANATI PRATİKLERİNDE YAPISÖKÜM BAĞLAMINDA FORM OLARAK İNSAN BEDENİ FRAGMANLARI

Hazırlayan
Aslı ÖZER

Danışman
Prof. Arzu ATIL

İzmir-2023

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Güncel Heykel Sanatı Pratiklerinde Yapısöküm Bağlamında İnsan Bedeni Fragmanları” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını, yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenden oluştuğunu ve bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

…/…/2023

Aslı ÖZER

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ...../...../...../ tarih ve.....sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin.....maddesine göre Heykel Anasanat Dalı, Yüksek lisans öğrencisi Aslı Özer'in "Güncel Heykel Sanatı Pratiklerinde Yapısöküm Bağlamında İnsan Bedeni Fragmanları" konulu tezi incelenmiş ve aday ...../...../...../ tarihinde, saat .....'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyeleri tarafından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..... olduğuna oy ..... ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE ÜYE

ÖZET

‘Güncel Heykel Sanatı Pratiklerinde Yapısöküm Bağlamında İnsan Bedeni Fragmanları’ adlı bu yüksek lisans tezinde, öncelikle heykel sanatında beden ve bedenin fragmanları tarih öncesi devirlerden günümüze kadar olan süreçte içeriksel ve biçimsel araştırmaları yapılmıştır. Fragmanların diğer disiplinlerdeki ilk örneklerine değinilmiştir. Beden fragmanları, tarih boyunca gelişen düşünce yapısının içinde toplumsal dinamiklerin sanata yansıması ile birlikte incelenmiştir. Fragman, Modernizm öncesinde formun kendini temsil ederken Modernizm ile birlikte eskinin yok edilmesi metaforu olarak ilk kez sanatta içeriksel bir anlam olarak kullanılmaya başlanmıştır. Postmodernizm ile birlikte başlı başına birçok anlam katmanı olan kendi temisiliyetinin dışında bir form olarak kabul görmüştür. Bu tezin son bölümünde çalışmanın teorik çerçevesini oluşturan yapısökümün ve kavramlarının tanımı yapılmış olup konuyla ilgili güncel eserler yapısöküm ile ele alınmıştır.

Fragmanın geçmiş ve günümüz arasındaki anlamı tartışılan çalışmada bedenin dünyayı algılamada ve onunla iletişim kurmada insan yaşamındaki önemi görülmüştür. Hem fragmanın hem bedenin heykel sanatındaki yoğun kullanımı tespit edilmiştir. Yapısökümcü bir yaklaşımla sorgulanan eserlerde tespit edilen merkezsizlik, ilişkisellik, bağlamsallık, anlamın ertelenmesi ile tek bir içerik, yargı ya da fikir olamayacağı anlaşılmıştır. Yapısöküm tekniklerinin sanat eserlerinin analizinde farklı bakış açıları kazandırdığı görülmüştür.

ABSTRACT

In this master's thesis named ‘Fragments of the Human Body in the Context of Deconstruction in Contemporary Sculpture Practices’, primarily the body and its fragments in the art of sculpture were researched in terms of content and form from prehistoric times to the present. The first examples of fragments in other disciplines are mentioned. Body fragments have been studied together with the reflection of social dynamics on art within the structure of thought that has developed throughout history. While the fragment represented the form itself before Modernism, it was first used as a contextual meaning in art as a metaphor for the destruction of the old with Modernism. With Postmodernism, it has been accepted as a form other than its own representation, which has many layers of meaning on its own. In the last part of this study, deconstruction, and its concepts, which constitute the theoretical framework of the study, are defined and postmodernist and contemporary works related to the subject are discussed with deconstruction.

The importance of the body in human life, in perceiving the world and communicating with it has been realized in this research, in which the meaning of the fragment between the past and the present is discussed. The intensive use of both the fragment and the body in sculpture has been identified. It has been understood that there cannot be a single meaning, judgment or idea with the decentralization, relationality, contextualism and postponing of the meaning detected in the works questioned with a deconstructive approach. It has been seen that deconstruction techniques provide different perspectives in the analysis of works of art.

ÖNSÖZ

‘Güncel Heykel Sanatı Pratiklerinde Yapısöküm Bağlamında Form Olarak İnsan Bedeni Fragmanları’ başlığı altında incelenen bu yüksek lisans tezinin ana konusu heykelde kullanılan insan bedeni fragmanlarıdır. Beden fragmanları tarih boyunca sanatta çok çeşitli biçimlerde ortaya çıkmış özellikle güncel sanatta sıklıkla kullanılmıştır. Araştırmada beden ve fragman tanımları, prehistorik dönemlerdeki maddi kültür varlıkları ile başlanarak günümüzdeki sanat eserlerine kadar olan süreçte kapsamlı bir analiz ile sunulmuştur. Fragman, sanatta sık kullanılan bir form olmasına rağmen özellikle heykel literatüründe çok fazla ele alınmadığı görülmüş, yapılan araştırmanın literatüre bir katkı sağlayacağı düşünülmüştür. Bu sebeple bilgilerin toplanması detaylı bir araştırma sürecini gerektirmiştir. Araştırmada erken örnekleri verilen ‘eserde bitmemişlik’, fragman estetiği çatısı altında toplanarak parça ve bitmemişlik üzerinden iki farklı dal olarak araştırılabileceği ve bitmemişliğin sonraki araştırmalara konu olacağı görüşü doğmuştur. Çalışmanın son bölümünde Yapısöküm olgusu incelenerek güncel heykelde beden fragmanları, yapısöküm bağlamında irdelenmiştir. Derrida ile ilgili yapılan araştırmalarda Derrida okumalarının felsefe alanında çalışanlar tarafından bile zor yapıldığı bilgisine rastlanmıştır. Bu anlamda süreç içerisinde araştırma yapılırken yapısöküm anlaşılması zor fakat sanat analizlerinde kullanılması faydalı bir yöntem olduğu sonucuna varılmıştır.

Çalışma sürecimde tez danışmanım olup desteklerini esirgemeyen değerli hocam Prof. Arzu ATIL'a teşekkürlerimi borç bilirim. Sanat eğitimi hayatım boyunca akademik anlamda katkılarından dolayı değerli hocalarım Prof. Arzu ATIL'a, Prof. Sevgi AVCI'ya, Doç. Gökçen ERGÜR'e, Dr. Öğr. Üy. Oktay ŞAHİNLER'e, Dr. Öğr. Üy. Neda İsmail ATAR'a, Araş. Gör. Mert Taşkın DEMİR'e ve Araş. Gör. Levent AYATA'ya ve ismini anamadığım ama derslerini aldığım Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi hocalarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Manevi anlamda desteklerini hep hissettiğim ve her zaman yanımda olan değerli eşime, sevgili kızıma, yol arkadaşlarım Olcay ve Yasin’e; hayatım boyunca her koşulda benimle olan anneme ve babama çok teşekkür ederim.

Aslı ÖZER

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....ii

TUTANAK…….....iii

ÖZET…….....iv

ABSTRACT.....v

ÖNSÖZ.....vi

İÇİNDEKİLER.....vii

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ.....ix

TABLOLAR LİSTESİ.....xiv

GİRİŞ.....1

I. BÖLÜM

BEDEN VE FRAGMAN

1.1 Bedenin Tanımı ve Beden Üzerine Çeşitli Görüşler.....4

1.2 Fragmanın Tanımı ve Sanatta Kullanımı…….....7

1.2.1 Beden Fragmanlarının Heykel Dışındaki İlk İmgeleri.....9

II. BÖLÜM

HEYKEL SANATINDA BEDEN VE BEDEN FRAGMANLARI

2.1 Beden Tanımlarının Heykel Sanatına Yansıması.....18

2.1.1 Modernizm Öncesi Heykelde Beden.....18

2.1.2 Modernizm ve Sonrasında Heykelde Beden.....29

2.1.2.1 Modernizmi Hazırlayan Süreçler.....29

2.1.2.2 Beden Tanımları Bağlamında Heykel.....30

2.2 Heykel Sanatında Bedenin Fragmanları.....43

2.2.1 Modernizm Öncesi Bedenin Fragmanları.....43

2.2.1.1 Eskinin Bitmemişliği ve Fragman Estetiği.....50

2.2.2 Modernizme Geçiş Sürecinde ve Modernizmde Bedenin Fragmanları....56

III. BÖLÜM

YAPISÖKÜM VE GÜNCEL HEYKELDE BEDEN FRAGMANLARI

3.1 Yapısöküm, Kavramları ve Postmodernizm ve Sonrası……..…….....73

3.1.1 Yapısöküm (Dekonstrüksiyon).....73

3.1.1.1 Derrida ve Yapısöküm (Dekonstrüksiyon) 73

3.1.1.2 Söz (Logos) Merkezcilik, Mevcudiyet Metafiziği, Ek, Parergon. 78

3.1.1.3 Fark ve Öteleme/Erteleme (Difference ve Differance)……..…81

3.1.1.4 Metnin Dışında Hiçbir Şey Yoktur: Yazı, Metin……..…..82

3.1.2 Postmodernizm.....83

3.1.3 Postmodernizm ve Sonrası Sanatta Yapısöküm….....88

3.2 Çağdaş Heykel Sanatında Yapısöküm Bağlamında Bedenin Fragmanları.....93

3.2.1 Eserde Yapısöküm…….....93

3.2.2 Sanatçının Tavrı Olarak Yapısöküm…….……..….....100

SONUÇ.....119

KAYNAKÇA.....123

ÖZGEÇMİŞ

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1. Cosquer Mağarası, El Resimleri, MÖ 27.000, Fransa (Curtis, 2018).....10
Fotoğraf 2. Cosquer Mağarası El Resmi Detay, MÖ 27.000, Fransa.....10
Fotoğraf 3. Kırmızı Figürlü Üslupta Yunan Heykel Atölyesi Detaylı Çanak, MÖ 480, Staatliche Müzesi, Almanya (Gombrich, 2015: 97).....11
Fotoğraf 4. Anatomi Ressamı Frederik Ruysch, 1638-1731.....11
Fotoğraf 5. XVI. Louis'nın Kesik Başı, Fransız Devrimci Hiciv, Villeneuve Basımevi, 1793, The British Museum.....12
Fotoğraf 6. Devotion to One's Country (Ülkeye Bağlılık), 1794, Anonim (Nochlin, 1994:14).....13
Fotoğraf 7. Savaş Felaketleri, No 29, Francisco Goya, 1810-1815, The British Museum, İngiltere (Baynes, 2016:264).....14
Fotoğraf 8. Study of Feet and Hands, 1818-19 (oil on canvas) Theodore Gericault, (1791-1824); 52x64 cm. Musee Fabre, Montpellier, France.....14
Fotoğraf 9. The Passion Flower at the Gate, Maud, Julia Margaret Cameron (India, 1815-1879), 1870, Albumen gümüş baskı, 32 x 25.2 cm, Moderna Müzesi, Stockholm.....15
Fotoğraf 10. Anatomies, Man Ray (1890-1976), 1929, Özel Koleksiyon (Heiting, 2017:77).....16
Fotoğraf 11. Willendorf Venüsü, MÖ 28.000-25.000, 11 cm, Viyana Doğa Tarihi Müzesi, Avusturya.....18
Fotoğraf 12. Kiklat Venüsü, Mermer, 62.79 cm, Metmuseum, New York, ABD 19
Fotoğraf 13. Doryporos, Mızrak Taşıyıcısı, Mermer, MÖ 450, Polykleitos, Roma Kopyası (İS 79 öncesi), Naples Arkeoloji Müzesi 20
Fotoğraf 14. Melkisedek, İbrahim ve Musa Ayrıntı, 1194, Chartres Katedrali, Fransa (Gombrich, 2015:191) 21
Fotoğraf 15. Petinitent Magdalene, Donatello, 1453-1455, Mueso dell'Opera Doumo, İtalya 22
Fotoğraf 16. David, Michelangela Buonarotti (1474-1564) , 1501, 517 cm, Accademia Galery, İtalya 23
Fotoğraf 17. Azize Teresa'nın Vecdi, 1651, Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) , Cornaro Chapel, İtalya.....24

Fotoğraf 18. Herkül ve Lichas, Antonio Canova, 1815, Galeri Nazionale de'Arte Moderna, İtalya 25

Fotoğraf 19. Ugolini ve Oğulları, Jean Baptiste Carpeaux, 1865, Mermer, 197.5 × 149.9 × 110.5cm, 2247.6kg, Metropolitan Müzesi, Newyork, ABD 27

Fotoğraf 20. Ugolini ve Oğulları Ayrıntı, Jean Baptiste Carpeaux, 1865, Mermer, 197.5 × 149.9 × 110.5cm, 2247.6 kg, Metropolitan Müzesi, Newyork, ABD 27

Fotoğraf 21. Constantine Meunier, Grizu, 1889, 151,5 x 212 x 108,5 28

Fotoğraf 22. Balsac, Auguste Rodin,1897,Bronz (1931) , 270x121x128 cm, Musee Rodin,Fransa 31

Fotoğraf 23. Wilhelm Lehmbruck'un, Oturan Gençlik ,1917, Ulusal Sanat Galerisi, Washington, ABD 33

Fotoğraf 24. Ernst Barlach, Gülen Yaşlı Kadın, 1936-1937, Bronz, Galeri Neher, Essen, Almanya 33

Fotoğraf 25. Küçük Fransız Kız, Constantin Brancusi, 1914-1918, Ahşap, kaide hariç 124.5 x 23.8 x 23.5cm, Guggenheim Müzesi, New York, ABD 34

Fotoğraf 26. Yürüyen Adam II, Alberto Giacometti, 1960, 183X94X22 cm, Harris Gallery, Fransa 34

Fotoğraf 27. Uzanmış Figür, Henry Moore, 1938, Tate Müzesi, İngiltere 35

Fotoğraf 28. Rüzgarda Yürüyen İnsanlar, Kenneth Armitage, 1950, Bronz, 648 × 400 × 343 mm, Tate Müzesi, İngiltere 36

Fotoğraf 29. Arch Of Hysteria, Louis Bourgeois ,1993, Bronz, 83.8 × 101.6 × 58.4cm, The Easton Foundation Koleksiyonu, Amerika Birleşik Devletleri 37

Fotoğraf 30. Ağlayan Narsisus Olarak Otoportre, Olaf Nicolai, 2000, Polyester, kıyafet, su, elektrik motoru, 90x268x156 cm, Almanya 39

Fotoğraf 31. Protez Boynuzları ile Orlan 39

Fotoğraf 32. Kolunda Protez Kulak Formu ile Stelarc 40

Fotoğraf 33. Üçüncü El Performansı, Kasların elektrik sinyalleri ile kontrol edilen robotik el, Stelarc, 1980-1998, ABD, Japonya, Avrupa 41

Fotoğraf 34. Kindered, Patricia Piccinini, 2019, slikon, fiberglas, saç, 103x95x128 cm, Avustralya 42

Fotoğraf 35. Kusura Tipi Kiklat Heykeli, MÖ 2700-2500, 14.6-8.7 cm, Museum of Cycladic Art, Yunanistan 43

Fotoğraf 36. The Nefer/Nofer Reserve Head, Kireç Taşı, Museum of Fine Arts, Boston, Amerika Birleşik Devletleri 44

Fotoğraf 37. Mısır Medeniyetine Ait Tılsımlar, MÖ 2300-1200, boyutları 1,2x1 cm ile 0,8x2,5 cm arasında değişmektedir, Harry Stern Koleksiyonu, İngiltere.....44
Fotoğraf 38. Apollo Akroliti El ve Ayak, Mermer, MÖ 474-460, Regio Calebrio Arkeoloji Müzesi, İtalya 46
Fotoğraf 39. Trajedi Teatral Mask, MS 1.yy-2. yy, Mermer, British Museum, İngiltere 46
Fotoğraf 40. Roma Dönemi Atlı Maskı, MS 75-100, Bronz, Rijksmuseum van Oudheden, Leiden, Hollanda 46
Fotoğraf 41. Roma Dönemi Ölüm Maskı, Cuma'nın Balmumu Başı, MS 2. yy, Napoli Ulusal Müzesi, Oda 97, İtalya 47
Fotoğraf 42. Aziz Bethlehem'e ait Kutsal Emanet Kutusu-Röliker, Cathedral Treasury, Bakır, Gümüş, Doğal taş, MS 1450, İsviçre Ulusal Müzesi, İsviçre 48
Fotoğraf 43.Hz. Yahya'nın Eli Rölik Mahfazası, Kutsal Emanetler Bölümü, Topkapı Sarayı, İstanbul 49
Fotoğraf 44. Bozzetti Örneği, Aziz Jerome Başı, Terrakota, Gian Lorenzo Bernini, 1661, Harvard Müzesi, Massachusetts, ABD 49
Fotoğraf 45.Uyanan Köle, Michelangelo, 1520-1523, Mermer, 267 cm, Galleria dell' Accademia Florence, İtalya 50
Fotoğraf 46. Atlas Slave (Köle), Michelangelo, 1530-153e, mermer, 277 cm, Galleria dell' Accademia Florence, İtalya.....51
Fotoğraf 47. Michelangelo Bitmemiş Heykeli, Floransa Sanat Galerisi, İtalya.....52
Fotoğraf 48. Medici Madonnası, Michelangelo, 1521-1534, Mermer, Medici Şapeli, İtalya 53
Fotoğraf 49. Gündüz, Michelangelo, 1526-1531, Mermer, Medici Şapeli, İtalya 54
Fotoğraf 50. Gündüz Heykeli Detay, Michelangelo, 1526-1531, Mermer, Medici Şapeli, İtalya 55
Fotoğraf 51. XIV Louis'in Sol Ayağı (XIV Louis'nin atlı heykelinin fragmanı), François Girardon, 1692–94, Bronz, Musée du Louvre, Paris, Fransa 57
Fotoğraf 52. La Tuerie (Kıyım), Auguste Preault, 1851, musee dee Beaux-Arts, Chartres, Fransa 58
Fotoğraf 53. Carne Alturi (Diğerlerinin Teni) Serisinden bir eser, Medardo Rosso, 1883, 23.5x22.9x16 cm 59

Fotoğraf 54. Çoklu Fragman Birleştirme Örneği, Toprak vazo içinde oturan çıplak kadın, 1900, 21.8x19.8x26.8 cm, pişmiş toprak ve alçı, Rodin Müzesi, Paris, Fransa....60

Fotoğraf 55. Oturmuş başsız kadın gövdesi, 1914, Auguste Rodin, Bronz, 19x12.5x13.5 cm, Rodin Müzesi, Fransa, Paris (Sabancı Müzesi Kataloğu, 2006:249) 61

Fotoğraf 56. İki Sağ El, Auguste Rodin, Bronz, 9.6x6x4.8 cm, Rodin Müzesi, Paris, Fransa (Sakıp Sabancı Müzesi, 2006:309) 62

Fotoğraf 57. Fırtına, Auguste Rodin, 1910 öncesi, mermer, 34.6 x 37.8 x 19.7 cm, Met Müzesi, New York, ABD 63

Fotoğraf 58. Fragment Of A Torso (Bir Torso Fragmanı), Constantin Brancusi, 1910-11, Mermer 64

Fotoğraf 59. Torso Of A Young Woman (Genç Bir Kızın Torsosu), Constantin Brancusi, 1922, Kalsit, Harvard Müzesi, ABD 64

Fotoğraf 60. Homme À La Pipe, Henri Laurens, limestone, 36.8cm, 1919, Irving & Charlotte Rabb, Cambridge, Massachusetts 66

Fotoğraf 61. Vase Woman, Alexander Archipenko, 1918 67

Fotoğraf 62. La Poupee (Oyuncak Bebek) Heykeline ait sanatçı tarafından çekilmiş fotoğraf, Hans Bellmer, 1936 68

Fotoğraf 63. Lütfen Dokunun, Marcel Duchamp, 1947, Kadife, Kauçuk Sünger, Pigment, Karton, 23.5x20.5cm, Philadelphia Müzesi 69

Fotoğraf 64. With My Tongue In My Cheek (Benim Dilim Benim Yanağımda), Marcel Duchamp, 1959, alçı, ahşap, kağıt, kurşun kalem, 25 x 15 x 5,1 cm 70

Fotoğraf 65. Koşan Adam, David Hare, 1954, bronz, çelik, ahşap, 56x78x28 cm 71

Fotoğraf 66. A Pair Of Shoes, Vincent Van Gogh,1886, Paris 89

Fotoğraf 67. Mark Tansey, Derrida Queries de Man, 1990....90

Fotoğraf 68. House, Rachel Whitread, 1993, Fotoğraf: Sue Omerod 91

Fotoğraf 69. Saat Kaç?, Cengiz Çekil, 2008, Türkiye....92

Fotoğraf 70. Leg (Bacak), Robert Gober, 1990, kumaş, ayakkabı, balmumu, insan saçı, ahşap, 27.3 x 52.1 x 15.3cm, Hirshhorn Müzesi, ABD (Collins, 2010:57).....94

Fotoğraf 71. Officer (Memur), Zhao Zhao, 2011, Limestone, çeşitli boyutlarda (Beers, 2019:276)....95

Fotoğraf 72. To Return, Janine Antoni, 2014, Poliüretan resin, 24 x 24 x 35 cm.....96

Fotoğraf 73. Graft (Aşı), Janine Antoni, 2013, Poliüretan resin 97

Fotoğraf 74. End Of A System (Sistemin Sonu), Jerry Kowalsky, 2015-2017, karton, ahşap, alçıpan vidası, 200x200x180 cm (Beers, 2019, s 113) 98

Fotoğraf 75. Dany ve Balık Işıldak, Eric Croes, 2018, sırlanmış seramik, 82x40x54 cm (Beers, 2019:67) 99

Fotoğraf 76. Eric Croes, çeşitli boy ve ebatlarda seramik eserler, The Armory Show, New York, ABD 100

Fotoğraf 77. In Limbo (Arafta), Fernandez Arman, 1962, buluntu nesne, cam, 99x26,7x18 cm 101

Fotoğraf 78. Kırmızı Tırnaklı Venüs, Fernandez Arman, 1967, polyester, manken elleri, boya, 97 x 35 x 35 cm, ... 102

Fotoğraf 79. Sandalyedeki Kız: Sol Kolu Sallanır, George Segal, 1974, Alçı, boya, ahşap, 79.4 x 52.1 x 30.5cm 103

Fotoğraf 80. La Maliche, Jimmie Durham, 1988-1991, karışık malzeme, 168 cm, Stedelijk Museum voor Actuele Kunst 104

Fotoğraf 81. XV. Louis'ye ait Fransız Devriminde Parçalanan Anıt Heykel Parçası, Edme Bouchardon 1758, , Musée du Louvre, ... 105

Fotoğraf 82. Get Hold Of This, Sarah Lucas, 1994, Alçı, 29.8x36.8x30.5 cm 106

Fotoğraf 83. Kırmızı Oda Çocuk (ayrıntı), Louise Bourgeois, 1994, karışık malzeme, 210.8x353x274.3 cm, Musee d'Art, Contemporain de Montreal, Kanada 107

Fotoğraf 84. Renasinse: 1900-1997, Penny Siopis, 1997, buluntu nesne, çeşitli boyutlarda (Collins, 2010, s 417) 108

Fotoğraf 85. Liggende II , Berlin De Brycukere, 2011-2012 109

Fotoğraf 86. Heykel, Berlin De Bruckere 109

Fotoğraf 87. Romeu ‘my deer’ III’ , Berlin De Bryuckere, 2010, wax, epoksi, demir, tel, minder, 76 x 20 x 17 cm, Özel Koleksiyon, Washington, ABD 110

Fotoğraf 88. Hard Soft Bodies (Sert Yumuşak Vücutlar), Kiki Smith, 1992, , kağıt ve kağıt hamuru, başı olan figür: 200.66x40.64x20.32 cm - başsız figür 96.52 x 48.26 x 17.78 cm, William T. Kemper Fonu Koleksiyonu 111

Fotoğraf 89. The Etymology of Morphology (Etimolojinin Morfolojisi), Marc Quinn, 1996, gümüş kaplama cam, 27x152.5x152 cm, Tate Müzesi, İngiltere (Collins, 2010:65) 112

Fotoğraf 90. Parçalar, Cengiz Çekil, değişen boyutlarda, 1998 113

Fotoğraf 91. Paramparça, Cengiz Çekil, 200x280x30,5 cm, 2010 113

Fotoğraf 92. She (O), Rebecca Warren, 2003, Pişmiş kil, mdf, tekerlek, 186 x 76 x 91 cm, İngiltere 114

Fotoğraf 93. Across (Geçiş), Catalin Badarau, 2015, demir, silikon, cam ve su 150x100x80 cm (Beers, 2019:42) 115

Fotoğraf 94. Loads, Catalin Badarau, 2015, demir, silikon, 100x80x50 cm (Beers, 2019: 43) 115

Fotoğraf 95. Melancholy of Murdane, Hoda Zarbaf, 2016, buluntu ve hazır nesneler, tekstil, fiber, dolgu, 73x115x120 cm 116

Fotoğraf 96. My Brother is the Angel Inside My Mom and I am Her Inner Monster (Erkek Kardeşim Annemin İçindeki Melek ve Ben Annemin İç Canavarıyım), 2016, buluntu ve hazır nesneler, tekstil, resin, akrilik dolgu, 63x78x70 cm 117

Fotoğraf 97. Almost There, Mark Whalen, 2018, pigment, ayna krom etkili alüminyum döküm, 43.2x20.3x15.2 cm (Beers, 2019: 266) 118

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1. Ihab Hassan Modernizm ve Postmodernizm Karşılaştırma Tablosu (Şahinler, 2020: 28) 84

Tablo 2. Ihab Hassan Modernizm ve Postmodernizm Karşılaştırma Tablosu (Şahinler, 2020: 29) 84

Tablo 3. Ihab Hassan Modernizm ve Postmodernizm Karşılaştırma Tablosu (Şahinler, 2020: 29) 85

GİRİŞ

Heykel, tarih öncesi çağlarda insanlığın dil ve teknoloji kullanımına başlamasının ardından çeşitli inanç ve ihtiyaç meseleleri ile ortaya çıkmıştır. Bu süreçte bir inanca, bir ideolojiye hizmet eden heykel, Modernizm ile birlikte yapıcısının kendisini daha özgür ifade eden bir biçime bürünmüştür. Bu özgürleşme sonucu kendine bireysel ifadelerin kullanıldığı bir dil edinebilmiştir. İnsanlığın kültürel, sosyal, politik ve psikolojik gelişimi ile paralel olan bu dilde biçim ve malzeme çeşitliği, günümüzde sınırlarını daha da genişletmiştir. Bu malzemeler ile ortaya çıkan biçim, icracısının tercihine göre figüratif ve nonfigüratif olabilmektedir. Figüratife konu olan çeşitli uzuvlardan oluşan beden, heykelde bir bütün ya da parçalar halinde kullanılagelmiştir. Bedenin fragman olarak parçalar halinde tasvir edilmesi geçmişte teknik çözümleme ya da inanç gibi farklı sebeplerde olsa da günümüzde sanatçının tercihi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Heykelin kompozisyonunu oluşturacak tüm elamanların o kompozisyondan ayrılması bütünden kopması sebebi ile her biri bir fragmanı oluşturabilir. Bu, "Laocoon ve Oğulları" heykel grubundaki kompozisyonu oluşturan her bir figürün, o heykelde bir fragmanı oluşturması gibi örneklendirilebilir. Ancak bu araştırmada fragman kavramı çerçevesi, heykelde bir beden parçasının başlı başına bir form olarak ele alınması ile belirlenmiştir.

Bu çalışmasının birinci bölümünde beden ve fragman kavramları ele alınmıştır. Bedenin felsefe, din, sosyoloji gibi alanlarda tarihsel sıralama ile tanımları yapılmıştır. Fragman kavramının tanımı ile birlikte sanatta disiplinler arası yeri tartışılmıştır. Edebiyat, sinema, fotoğraf ve resim sanatlarından tanımları ve ilk örnekleri verilmiştir. Bedenin fragmanlarını 'Bedenin Fragmanlarının Heykel Dışındaki İlk İmgeleri' başlığı altında incelenen görsel sanatlarda fragmanın örneklerini çoğaltmak mümkündür. Ancak heykel sanatı, XIX. yüzyıldan itibaren bedenin fragmanlarının sanat çerçevesinde değerlendirilebilecek örnekler vermeye başlamış, sürecin ele alınması açısından tekrar olmaması nedeniyle bu konu XIX. yüzyıldan itibaren Bölüm II'de sunulmuştur.

İkinci Bölümde 'Beden Tanımlarının Heykel Sanatına Yansıması' başlığı altında Modernizm öncesi ve sonrası dönemlerde bedene dair çeşitli görüşlerin ve

tanımların heykel sanatındaki beden kullanımına nasıl yansıdığı genel bir tarihsel sıralama içerisinde verilmiştir. Bu tanımlar heykel sanatında döneme, sanatçıya veya biçime yansıması gibi çeşitli bağlamlarla ele alınmıştır.

'Heykel Sanatında Beden ve Beden Fragmanları' başlığı altında Paleolitik Çağdan itibaren ilk fragman biçimleri ele alınarak Postmodernizme kadar getirilmiştir. Heykel sanatında beden ve fragmanın örnekleri incelenirken sanatın kültürel bağlamı da irdelenmiştir. Dönemler genel hatları ile inanç, düşünce ve toplumsal gelişmelerin sanata yansıması bağlamları içerisinde neden sonuç ilişkisi ile incelenmiştir.

'Yapısöküm Ve Güncel Heykelde Beden Fragmanları' başlığı altında olan çalışmanın üçüncü bölümünde yapısöküm ele alınmıştır. Güncel eserlerin kapsamı sanat tarihinin tek bir düzlemde gitmemesi sebebi ile Postmodernizm ile başlatılarak günümüze kadar getirilmiştir. Derrida ve yapısöküm tanımları ve kavramları çalışmaya ışık tutacak şekilde incelenmiştir. Çalışmada aynı zamanda Derrida'nın çeşitli düşünürlere ait eserleri kritize ederken yazılarında kullandığı kendi fenomenleri ya da eleştirdiği düşünürlerin kavramları açıklanmaya çalışılmıştır. Derrida yapısökümü kuram, kavram ya da yöntem olarak görmemektedir. Ancak çalışmada Derrida'nın ortaya çıkardığı bu fenomeni, anlatım kolaylığı açısından zaman zaman 'yöntem' ve 'kavram' kelimeleri ile nitelendirilmiştir. Yapısökümün doğası gereği yapılan incelemeler bir merkeze bağlanmadan incelenen eserler üzerinde bağlamlar oluşturulmaya çalışılmış ve bunlardan bir çıkarım elde edilmiştir.

Heykel sanatında beden fragmanlarını yapısöküm bağlamında incelenirken tek bir bakış açısı, formüle edilmiş bir görüş ya da doğru tek bir bağlamla bağdaşmayacağı için içeriksel inceleme, yöntemin doğası gereği ancak görüş bildiren kişi ile kısıtlı kalacaktır. Yapısökümsel yöntemde anlam her zaman ertelenmeye müsait olduğundan okur bu analizlerden kendine başka anlamlar çıkabilecektir. Yapısökümcü okumalar yapılırken mümkün olduğunca indirgemeci bir tavır uygulanmamaya çalışılmıştır. İncelenen eserlerde sanatçının ya da üçüncü kişilerin sanatçıyı anlattığı veriler ışığında ve eserlerinin çözümlemeleri bağlamında yapısöküm tekniklerinden hangilerini uyguladığı tartışılmıştır.

I. BÖLÜM

BEDEN VE FRAGMAN

I. BÖLÜM
BEDEN VE FRAGMAN

1.1 Bedenin Tanımı ve Beden Üzerine Çeşitli Görüşler

Beden, Türkçe Sözlük'te "canlı varlıkların maddi bölümü, vücut" olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2019: 292). Hücrelerin birleşmesinden, organları, organların birleşiminden sistemleri ve nihayetinde hepsi bir bütünü, bedeni oluşturmaktadır.

Bedenin düşün ve bilim tarihinde yüzyıllar boyunca ele alındığı görülmektedir. Düşünce tarihine bakıldığında beden denilen şeyin kendi başına bir şey ifade etmediği görüşü bulunmaktadır. "Bedenin yaşam felsefesi uzamında olması nedeni ile yaşam felsefesi içinde bir mesele olduğu görüşü bulunmaktadır" (Demir ve Yıldırım, 2018: 99). Felsefenin doğrudan konusu değildir ancak çeşitli görüşlerde ele alınmıştır.

Platon (MÖ 427-347) için "beden ruhun hapishanesidir" görüşünde temellenmiştir (Demir ve Yıldırım, 2018:32). Platon'un ruhu öne çıkaran bedeni öteleyen bir anlayışı vardır. O'na göre bedenlerimiz idealar dünyasındaki varlıklarımızın birer temsilidir. Ruh ise idealar dünyasına aittir. Bu nedenle önemli olan ruhtur.

Aristoteles (MÖ 384-322) ise âlemin her alanına uyguladığı madde-form ilişkisini, ruh beden problemine de uygulamıştır. O'na göre "ruh formdur, fiildir. Beden, onun maddesidir, kuvvetidir". Aristoteles ruh ve bedeni bir bütün olarak birliğe ulaştırır (Kaya, 2014:98).

Orta Çağ'da beden tanımı ruhun erdemine karşılık bir aşağılama olarak yapılmıştır. Çağın düşünürlerinden Aziz Bernard (1090-1153) "Ey güzel ruh, yetersiz, aciz bir bedende yaşasan da semavi güzellik seni yanına almaktan yüksünmemiş, yüce meleksi doğa sana sırt çevirmemiş, tanrısal ışık seni reddetmemiştir" demiştir (Eco, 2017:30).

Oran estetiği bağlamında sayıyı estetik kurallara bağlayan Orta Çağ düşünürü Saint Victorlu Hugh (1096-1141), "Beden ile ruhun tanrısal güzelliğin mükemmelliğini yansıttığını söyler: beden çift, kusurlu ve kesinlikten uzak rakama, ruh ise tek, kesin ve kusursuz rakama dayanır, ruhsal yaşamın temelini ise on sayısının mükemmelliğine

dayalı matematiksel diyalektik oluşturur" demektedir (Eco, 2017:73). Aziz Hugh da başka bir bağlamda ele aldığı bedeni yine ruhtan üstün ya da ruha eşit tutmamıştır.

Hümanist Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494) bedenle ilgili; "gökyüzü ve yeryüzü yaratıldığında birbirlerine ışık nasıl bağlandıysa insanı oluşturan maddesel beden ile tinsel varlık olan ruh da birbirine öyle bağlıdır, bütündür" tanımını yapmıştır. (Öndin, 2016:20). Orta Çağ'dan sonra insanın ön plana çıktığı Rönesans ile bedeni ruh/beden ilişkisi ile tanımlamış, bu ilişkiyi bir bütüne kavuşmuştur. İnanç biçimindeki insanı maddi dünya da temsil eden beden, hümanist görüşle birlikte değer kazanmaya başlamıştır.

"Şüphe duymak da bir düşünce biçimi olduğu için, kendi varlığımla zihinle anlaşılabilir bir şekilde şüphe edemem ve düşünüyorsam varımdır" diyen Rene Descartes (1596-1650), "bir bedenim olduğundan makul şekilde şüphe duyabilirim" diyerek bedeniyle özdeş olmadığından bahsetmektedir. Bu mantıkla bedensiz de olabileceğini söylemektedir (Danto, 2017:92-93). Danto'ya göre Descartes beden ve zihin arasında bir ayırt yapmakta, bedenin ölümlülüğünü, ruhun ölümsüzlüğünü savunmaktadır (2017:93). Bu ayırt Descartes'ın bedeni bir makineye zihni de onun içine girmiş insanlara benzetmesi ile mümkün olmuştur (Danto, 2017).

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), *Hukuk Felsefesinin Prensipleri* kitabında bir şahıs olarak 'ben'in kendisinin dolaysız bir birey olduğundan bahsetmektedir. Bunu da şöyle açıklar: "Yani –'Ben'i daha belirli bir biçimde tanımlayacak olursak- 'ben', her şeyden önce, benim dış varlığımı oluşturan, bölünmez, muhtevaca evrensel ve gelecek her türlü belirlenmiş varlık tarzımın gerçek imkânı olan bu organik beden içinde yaşayan'ım" (Konur ve Toprak, 2016). Hegel'e göre beden 'ben'in varlığını pekiştiren ve içinde bu varlığa dair her şeyi gerçekleştirdiği organik bir varlıktır. Dış dünya, zaman, nesneler ve kişilerin dönüştürüldüğü, iletişim kurduğu birey olarak 'ben'in yaşamı, organik bağı olan bedenle mümkündür.

Friedrich Nietzsche (1844-1900) beden için şöyle demektedir: "Bütünüyle bedenim, ben başka bir şey değilim onun dışında; ruh da bedendeki bir şeye verilen addır." (Nietzsche'den aktaran Kaya, Turner, 2019: XX). Nietzsche de bedeni bütünsel anlamda kendilik olma ile tanımlamıştır. Varlığını oluşturan sebepleri bedenin içinde tanımlamıştır.

Arthur Danto (1924-2013) kişisel görüşünde iki beden olduğunu öne sürmektedir. Biri maddi yani tıbbın parçalara ayırdığı incelediği beden, diğeri de duyguları içinde barındıran öfkeli, hüzünlü bedendir (Danto, 2017:100).

Sosyoloji açısından bedene bakıldığında bireyin genellikle soyut olarak tanımlanması nedeni ile beden somut bir tanıma sahip olamamıştır. Ekonomik, siyasal ya da kültürel eylemleriyle toplumda rol oynayan bireyler çoğunlukla statü ve rolleri, hiyerarşileri, çeşitli işlevleri veya eşitsizlikleriyle ilişkilendirilmiştir (Bingöl, 2019). Ele alınan bireyin statüsü nedeniyle toplumdaki ilişkileri soyut kavramlarla ifade edilse de işçi olan bireyin bedeni olmadan işçi olması mümkün değildir.

Sosyoloji içerisinde ele alınan bireyin bedensizmiş gibi değerlendirilmesinin karşısında daha sonra bir bedenden söz edilmesi bu tanımlara somut bir ifade yüklemiştir. Bu anlamda iktidar ve beden ilişkilerini araştıran Michel Foucault (1926-1984) toplumda bireye ait bedeni öznenin nesnesi olarak tanımlamıştır. İktidarın insana beden üzerinden fiziki bir müdahalesi olduğunu dile getirmiştir (Cogito, 2012). “Ben neredeysem bedenim de oradadır, başka bir yerde değildir... Ütopyanın zıddıdır: Olduğum yerin küçük bir kesiti, tam olarak mutlak bir yerdir” (Demir ve Yıldırım, 2018:56) diyen Foucault bedenin maddi varlığını merkezileştirmiştir. Bu görüş ile beden, ruh/beden, zihin/beden gibi bedenin ikincil öneme sahip olduğu düşünce sisteminden çıkarak birincil sırada ele alınan bir konuma gelmiştir. İktidar karşısında nesneleştirdiği bedeni ikinci bir tanımla öznenin kendi ile bütünleştirmiştir.

Bedenin toplumsal olarak ayrıcalıklı bir yer edinmesi onu farklı bir yere getirmiş, toplumsal cinsiyet, aidiyet, kimlik, bireysel özgürlük tartışmalarının merkezi olduğu bir alana dönüştürülmüştür. Bunun yanında öznenin somut hali olan bedenin, günümüzde David Le Breton'un (1953-) *Bedene Veda* adlı kitabında ele aldığı gibi dönüştürülen bir malzeme özelliğinden de söz etmek mümkündür; estetik cerrahi, dövmeler, protezler, implantlar, sanal bedenler, genetik müdahaleler, vücut geliştirme, bedene yapılan cerrahi ekleme ve çıkarmalar, yarı insan yarı makine bedenler malzeme haline gelen bedene örnektir (Le Breton, 2016). Bu müdahalelerle beden üzerinde kişisel bir özgürlük alanı yaratılmıştır.

Bu özgürleşmenin bir başka yüzü olan yapay zeka ve sanal dünya ile bedenin yok edilmesine yönelik çalışmalar Platoncu bir yaklaşımla ortaya çıkmaktadır. İnsanın

bedensizleşmesine yönelik bu düşünceler “ruhun hapishanesi” tanımına yeni bir çıkış yolu sunmaktadır. Buna rağmen “insanın kökü bedenidir” ve “yok edilmesi yakın bir geleceğe kadar mümkün görünmemektedir” (Le Breton, 2016:231).

Bu tanımlar ışığında antik çağdan günümüze kadar olan beden algısı insanın hem düşün hem de toplumsal yerini de tanımamızı sağlamaktadır. Hümanizm öncesinde insan evrenin merkezine tanrıyı yerleştirmiştir. Tanrıyı merkeze alan bakış açısı ile insan, ruhani ve öteki dünya fikri ile hareket etmiştir. Descartes'in “Düşünüyorum öyleyse varım” sözü ile birlikte, hümanizmin inşası insanı evrenin merkezine yerleştirmiştir. Hayatı rasyonel akılla anlamlandırma başlamıştır. Bu rasyonel akıl bir dizi olmazsa olmaz kurallarla bedeni bir iktidar kurumuna bağlamıştır. Akıl bedenden önce gelmiştir. Bu süreç Modernizm ile örtüşmektedir.

Hümanizmle birlikte insan özne olarak kendine varoluş soruları sormaya başlamıştır. Bu sorularla birlikte beden özne konumuna gelmiştir. Bu özne olma hali bedenini bir özgürleşme alanına dönüştürmüştür. Postmodernizm ile örtüşen bu beden tanımı Modernizm'in de parçalanması olarak ele alınabilir.

Fakat günümüzde başka bir olgu ile karşılaşılmaktadır. Bu da ulaşılan teknolojik gelişmeler ve sonsuz olasılıklar ile bedenin bu özne olması halinin de bir tarafa bırakıp bedensizleşme fikrinin ortaya çıkmasıdır. Bedenin ebediyetini korumaya ya da bedeni güçlendirmeye yönelik bir sürü protezin kullanımının tam karşısında duran bu anlayış beynin bir bilgisayara aktarılarak tamamen bedenden kurtulmaya yöneliktir. Bu fikir de yine aklı birincil olarak olumlayan bedeni ikinci plana atmaya hatta ortadan kaldırmayı amaçlayan bir düşüncedir.

Bedenin tanımlarındaki bu süreç sanata benzer şekilde yansımış, heykelde bedeni ele alış biçimleri yine beden tanımları üzerinden gitmiştir. Bedene sanattaki biçim çerçevesinden bakıldığında aynı zamanda figüratif olanı da işaret etmektedir.

1.2 Fragmanın Tanımı ve Sanatta Kullanımı

Fragman, Fransızca'dan dilimize girmiş 'fragment' kelimesinin dilimizdeki karşılığıdır. 'Frangment'in birebir Fransızca'dan Türkçe'ye çevirisi “parça” olarak verilmektedir (Fono, 2004:114). Parça en basit tanımı ile “ Bir bütünden ayrılan, ayrı sayılan veya artakalan şey” olarak Türkçe Sözlükte tanımlanmıştır (TDK, 2019:1888) .

Parçanın karşılığı olan fragman ise çeşitli disiplinlerde başlı başına bir terim olarak kullanılmaktadır.

Fragman kelimesi günlük dilde en çok edebiyat ve sinema üzerinden dilimize yerleşmiştir. Edebiyatta fragman bir kitabın kesitinden alınmış parça olarak kullanıldığı gibi bir yazı türü olarak da tanımlanmaktır. "Fragman türü özellikle romantik yazar ve düşünürlerin romandan sonra en çok yakınlık duydukları bir yazı türüdür" (Aytaç, 2017:7). Otto F. Best Edebiyat Kavramları Sözlüğünde fragman türü için "zihnin kesintisiz hareketi ve romanın sonsuzluğu ile konunun kesin sınırlı biçimlenmesi arasındaki uyumsuzluk en belirgin şekliyle dile gelir" demektedir. (Aktaran Aytaç, 2017:7). "Öte yandan 'fragman' türünün Alman Edebiyatından o ilk anlamı olan 'kısalık', 'özdeyiş' niteliğinin yanı sıra kazandığı 'düşünsel', 'yarı felsefi' nitelikleri de romantik yazarlara borçludur" (Aytaç, 2017:8). Buradan da anlaşılacağı gibi edebiyatta fragman Romantizm akımı ile daha çok düşünsel boyutta bir anlatım için kullanılmıştır. Bunun yanında Antik Yunan ve Roma yazılarında özellikle aforizmalar için fragman türü ilk yazılı örneklerini vermiştir. Buna Herakleitos'un (MÖ 535-475) yüz otuz dokuz fragmanını içeren ve Türkçeye kazandırılmış Fragmanlar[1] eseri örnek gösterilebilir.

Sinemada, bir filmin tanıtımı için kullanılan parça kısaca fragman olarak adlandırılmıştır. Kılıçarsalan, ilk fragmanın 1912 yılında gösterime girdiğini belirtmiştir. İlk zamanlar bir filmin tanıtımı için yapılmış ve fragmanlar filmden bağımsız olmayan bir parçası olarak değerlendirilmiştir. Günümüzde fragmanın ise kısa öykülü, filmin bütününe dair ipuçları veren, izleyicinin tansiyonunu artırıp beklenti oluşturan "bir ön izleme olması nedeniyle son dönem sinema çalışmalarında bir 'tür' olarak kabul edilmeye başlanmıştır" (Kılıçarslan, 2015). Böylece fragman sinemada kendi özerk alanını oluşturmuş bir anlatım biçimi olarak karşımıza çıkmaya başlamıştır.

Ancak burada bir konuya daha değinmek gerekmektedir. Sinemada ilk çağırışım ile akla gelen fragmanın anlamının dışında bir de görüntü kavramı açısından değerlendirilmesi yapılmaktadır. Görüntü Türkçe Sözlükte "gerçekte var olmadığı halde varmış gibi görünen şey,.." olarak geçmektedir (TDK, 2019:971). Sinema, Fotoğraf, Resim gibi bir çerçeveye, bir kadraja sığan sanatlarda bir görüntüden bahsetmek mümkündür. " İlk resim, aynı zamanda ilk üretilmiş görüntü, dünyanın bilinçli bir bakış

[1] Herakleitos Fragmanlar (2014) , çev.: Çiğdem Dürüşken, Alfa Yayıncılık

açısı ile ilk kez çerçeveye alınmış halidir" (Yılmaz, 2016). Burada sınırlanan alan da görüntünün seçilmesi bakımından bir parçayı oluşturmaktadır. Gösterilmesi istenenin seçilmesi ile bir görsel halinin fragmanlaşmasıdır. Görüntü/fragman ilişkisi ile sinemada hareketi oluşturan her bir kare bütünden alınan parçanın görüntü oluşturması nedeni ile bir fragmandır da diyebiliriz.

Görüntü fotoğraf sanatında da bir kadraj ile sınırlanmaktadır. Kadraja sığan kadar mekanın kadrajın içine alınması başlı başına bütünden gelen parça ilişkisi ile fragman olmaktadır. Sinemada olduğu gibi sanatçısı tarafından tercih edilerek kullanılan görüntü fotoğrafta da parçayı oluşturmaktadır.

Resim de bir görsel sanat olması sebebi ile bir görüntüyü göstermektedir. Resim görünen ya da görünmeyen bir çerçeve ile sınırlı olmasından dolayı, bir bütünün parçası olmayı doğasının içinde bulundurmaktadır. Görüntü-çerçeve ilişkisi açısından bakılınca da resim algıladığımız dünyanın fragmanlarıdır diyebiliriz.

1.2.1 Bedenin Fragmanlarının Heykel Dışındaki İlk İmgeleri

İnsan bedeni insanlığın varoluşundan beri gerek felsefe gerek bilim gerekse sanata konu olmuştur. Özellikle sanatta inanca, ideolojiye ve sonunda sanatçının kendi tercihine hizmet eden beden, sanattaki birçok üslupta, akımda ve biçimde ele alınmıştır. Beden parçalarının kullanılması yine bedenin kendisi gibi döneminin düşüncesine ya da sanat anlayışı çerçevesinde sanat eserlerine konu olmuştur. Örneğin Rönesans'ta bir beden tasviri genellikle dini anlatma aracı olsa da günümüzde sanatçının dile getirmek istediği herhangi bir konuyu anlatmadaki öznel görüşünü içerebilmektedir.

Fragmanın bir vücut parçası olarak resme konu oluşunun ilk örneklerinden biri Fransa'daki Cosquer Mağarası 'el' resimleridir (**Fotoğraf 1**). Mağara duvarlarına, bir elin etrafına boya püskürtülerek ya da sürülerek çizildiği düşünülen bu eller için siyah ya da kırmızı boya kullanılmıştır. MÖ 27.000'e tarihlenen çizimlerin farklı farklı resimlerde bazı parmaklarının eksik olduğu görülmüştür ve yaklaşık dört yüz kilometre uzaklıktaki diğer mağaralarla birlikte yüzlerce el resmi bulunmuştur. Paleolitik çağa ait olan bu el resimlerinde bazı parmakların eksiklik sıralaması değişerek çizilmesi çizen sanatçının bir şifreleme amacında olup olmadığı fikri arkeologlar tarafından ortaya atılıp tartışılmıştır (**Fotoğraf 2**) (Curtis, 2006:237-244).

Fotoğraf 1. Cosquer Mağarası, El Resimleri, MÖ 27.000, Fransa (Curtis, 2018)

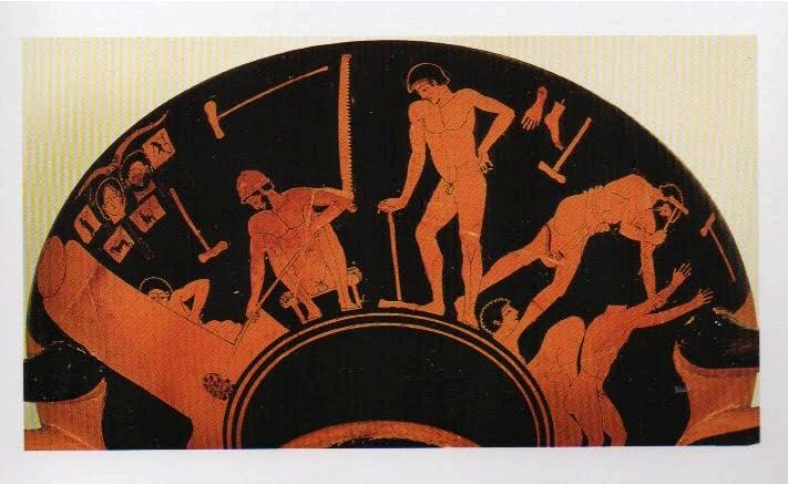
Fotoğraf 2. Cosquer Mağarası El Resmi Detay, MÖ 27.000, Fransa

Kaynak: https://www.livescience.com/64228-paleo-artists-cut-off-fingers.html (İmaj kredisi: Getty Images aracılığıyla Fanny BROADCAST/Gamma-Rapho) (erişim: 04.05.2021)

Böyle bir buluntuda beden parçası olarak elin kullanımı bir şeyi tasvir etmek olarak fragmanın ne kadar eski olduğunu gözler önüne sermiştir. Elin mağara duvarlarındaki resimlerde defalarca kullanılmış olması tesadüften ziyade bilinçli bir tercih olduğunu da göstermektedir. O dönem insanının inancına ya da iletişimine hizmet ettiği düşünülen bu 'eller', tıpkı geleneklerin aktarılması gibi uzak atalarımızdan aktarılan bir bilinçle günümüzdeki sanat anlayışında fragmanlarla tasvir etmenin yolunu açmış olabileceği düşünülmektedir.

Antik Yunan'da MÖ 480'e ait kırmızı figürlü üsluptaki bir çanağın altındaki sahne heykel atölyesine ait bir tasvirdir (Gombrich 2015:97). (**Fotoğraf 3**) Çanak,

dönemin heykel atölyelerindeki çalışma şekli hakkında ipuçları da vermektedir. Heykel yapımında atölyelerin fragmanlar halinde çalışıldığını gösteren resim aynı zamanda bedenin fragmanlarını da bir detay olarak tasvir etmektedir.



Fotoğraf 3. Kırmızı Figürlü Üslupta Yunan Heykel Atölyesi Detaylı Çanak, MÖ 480, Staatliche Müzesi, Almanya (Gombrich, 2015: 97)

Çağlar boyunca insan, inançlarını ve ideolojilerini konu alan tasvirlerinde biçim olarak bedeni sanatın en çok kullanılan aracı yapmıştır. Genellikle bütünsel bir görüntü ile ele alınan beden, akıl ve bilimi öne çıkaran aydınlanma sürecinde bilime hizmet etmek amacı ile parçalanmaya başlamıştır. Rönesans ile birlikte "hümanizmin yükselişi ve buna paralel olarak seküler resmin gelişimi" anatomist ressamları ortaya çıkarmış, bu ressamlar tıp adına bedeni inceleyip fragmanlar ile tasvir etmiştir (Lepert, 2017:204). (**Fotoğraf 4**)

Fotoğraf 4. Anatomi Ressamı Frederik Ruysch, 1638-1731
Kaynak: https://alchetron.com/Frederik-Ruysch (erişim: 03.05.2021)

Amerikalı Sanat Tarihçi Linda Nochlin (1931-2017) *The Body In Pieces The Fragment As A Metaphor Of Modernity* adlı kitabında Fransız Devriminde mutlak monarşinin yıkılmasından sonra cezalar için kullanılan giyotinin idamlar için yeni bir makine olduğunu söylemektedir. Daha önce idam cezalarındaki metotlarda ölümlerin uzun sürede sonuçlanması giyotinin icadı ile kısalmış, giyotin hümanist bir idam biçimi olarak takdir toplamıştır. Eskinin yok edilmesi ve faillerinin giyotinle idam edilmesi yenin başlangıcı ve modernlik olarak görülmüştür. "Bununla birlikte, bu yıkım ikonografisinin merkezinde, dehşetin kurbanlarının giyotine vurulmasıyla oluşan insanı parçalama arketipi de yatmaktadır" (Nochlin, 1994:10). Bu parçalanma bedenin fragmanları olarak resme yansımıştır.

Fotoğraf 5. XVI. Louis'nın Kesik Başı, Fransız Devrimci Hiciv, Villeneuve Basımevi, 1793, The British Museum
Kaynak: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2009-7065-1 (CC BY-NC-SA 4.0) (erişim tarihi: 05.05.2021)

Modernleşme süreci ile "devrimcilik olgusunun bir yansıması" ve bu uğurda uzuvların feda edilmesi yine resimde bedenin fragman olarak kullanılması ile karşımıza çıkmaktadır (Nochlin, 1994:14). İdeoloji uğruna uzvu feda etmeyi anlatan bu resimde bir kol vücut fragmanı olarak masada tasvir edilmiştir.

Fotoğraf 6. Devotion to One's Country (Ülkeye Bağlılık), 1794, Anonim (Nochlin, 1994:14)

Ernst Gombrich (1909-2001) Romantizm akımını gelenekten kopuş olarak tanımlamakta ve en dikkat çekici isimlerinden biri olarak Francisco Goya'yı (1746-1828) örnek vermektedir (2015:488). "Romantizm ürperme, dehşet, korkma gibi estetik deneyimlerin, bireysel hayal gücünün ve Fransız devriminin etkisi ile yıkılan aristokrasinin üzerinde durmuştur" (Yılmaz, 2020:129). Bu sebeple duyguları harekete geçiren ve devrimin yıkıcı etkilerini gösteren tasvirler bedenin fragmanları ile tuvale aktarılmıştır. Goya savaşın yıkıcı etkisini beden parçaları ile gözler önüne sererken Theodore Gericault (1791-1824) morglardan topladığı beden parçalarını kullandığı ve onları estetik hale getirdiği kompozisyonlar kurarak duyguları harekete geçiren resimler yapmıştır. (**Fotoğraf 7, Fotoğraf 8)**

Fotoğraf 7. Savaş Felaketleri, No 29, Francisco Goya, 1810-1815, The British Museum, İngiltere (Baynes, 2016:264)

Fotoğraf 8. Study of Feet and Hands, 1818-19 (oil on canvas) Theodore Gericault, (1791-1824); 52x64 cm. Musee Fabre, Montpellier, France
Kaynak: https://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html (can only be used for educational) (erişim 14.06.2023)

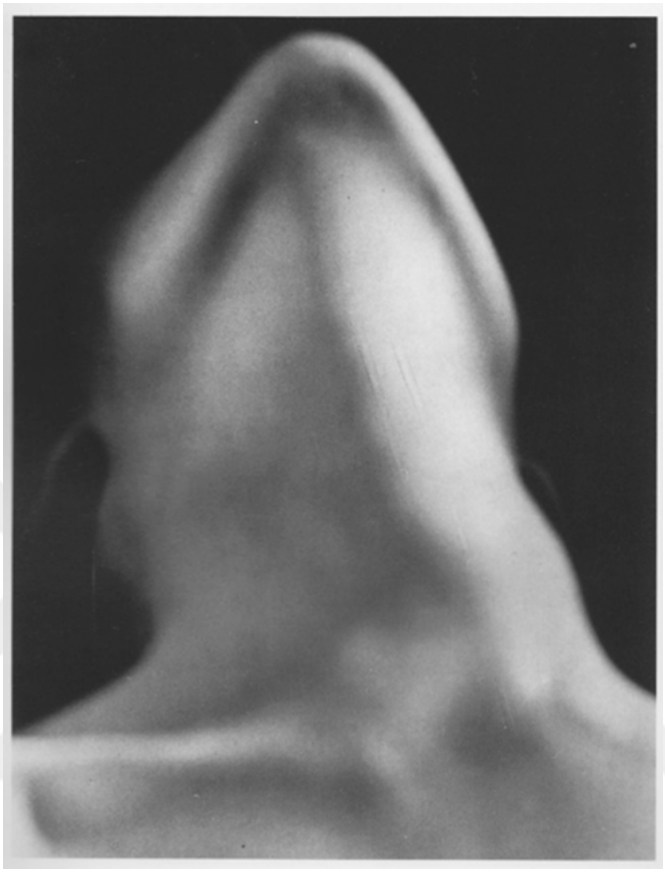
Görüntünün bir makine tarafından yansıtıldığı fotoğrafın tarihi resme göre çok daha yenidir. Fotoğraf makinesinin icadından önce doğadaki ışığın duvara yansıtılarak alınan görüntü düzeneği olan Camera Obscura ise fotoğraf makinesinden daha eskidir.

> "Camera Obscura'nın mantığı, bugünkü bilgilerimize göre yaklaşık olarak M.Ö. 4. yy'a dayanmaktadır. İlk olarak Aristo (M.Ö. 384-322) küçük bir delik tarafından karanlık kutu ya da ortamda oluşturulan "iğne deliği görüntüsü" olarak adlandırılan görüntüden söz etmiştir. Aristo'dan yaklaşık bin yıl sonra 13. yy'ın 2. Yarısında Roger Bacon (1220-1292) 10. yy Arap yazmalarından öğrenmiş olduğu karanlık kutunun ayrıntılı bir tanımı yapmıştır. 16. yy'da Leonardo da Vinci de karanlık kutunun gizemiyle ilgilenmiştir" (Çetin, 2006:9).

MÖ 4. yy'dan beri görüntünün yakalanması isteği, bir kadraj içerisinde ilk fragman olarak "Joseph Niepchore Niepce tarafından (1765-1833) 1826 yılında" ışık ve kimyasal tepkime ile tarihin ilk fotoğrafı çekilerek gerçekleşmiştir (Çetin, 2006:12). 19. yy'daki bu buluş yeni bir sanat olan fotoğraf sanatının da mihenk taşı olmuştur. İlk zamanlar özellikle resme hizmet eden fotoğraf için "Sanatsal fotoğraf teorisi ve kritiği ancak fotoğrafın dünyayı direkt olarak kopyalama yerine onu transforme etme (biçim değiştirme) yani 'dönüştürme' işlemi olduğu şeklindeki görüşün doğuşu ile ilerleme kaydedebilmiştir" (Çetin, 2006:8) . (**Fotoğraf 9)**

Fotoğraf 9. The Passion Flower at the Gate, Maud, Julia Margaret Cameron (India, 1815-1879), 1870, Albumen gümüş baskı, 32 x 25.2 cm, Moderna Müzesi, Stockholm
Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3b/Maud_-_the_Passion_flower_at_the_Gate%2C_by_Julia_Margaret_Cameron%2C_M197600240013.jpg (CC-PD-Mark) (erişim tarihi: 0414.06.2023)

Çerçeve ve kadraj bağlamında doğası gereği fragmanlarla çekilen fotoğraf bu anlayıştan farklı olarak bedenin parçalarının konu olduğu ilk örneklerini 20. yy'dan itibaren vermeye başlamıştır. (**Fotoğraf 10**)



Fotoğraf 10. Anatomies, Man Ray (1890-1976), 1929, Özel Koleksiyon (Heiting, 2017:77)

II BÖLÜM

HEYKEL SANATINDA BEDEN VE BEDEN FRAGMANLARI

II BÖLÜM

HEYKEL SANATINDAN BEDEN VE BEDEN FRAGMANLARI

2.1 Beden Tanımlarının Heykel Sanatına Yansıması

2.1.1 Modernizm Öncesi Heykelde Beden

Elimizdeki bugünkü bulgulara göre "İnsanlar ya da insansı canlılar yaklaşık olarak üç milyon yıldır yeryüzünde yaşıyorlar" (Braidwood, 2008: 13). Bu süre içerisinde biz ancak yazılı tarih ile birinci ağızdan, tarihteki yaşam biçimi anlayışını anlamlandırabiliyoruz. Bunun yanında yazılı tarih öncesi devirlerde bize ışık tutan en önemli şeyler insanın kendi bedeninden kalma kalıntıları ve yaptıklarıdır. Bu yaptıklarının arasında en önemli bulgulardan biri de heykellerdir. Heykel, antropoloji ve arkeolojide olduğu gibi diğer alanlarda da yazılı kaynak olmadığı için okuyamadığımız dönemleri anlayabilmek için bilimsel akıl yürütmeye yardımcı olmaktadır.

Tarih öncesinden günümüze ulaşmış ve bir bedeni temsil eden ilk örneklerinden olan venüs heykelcikleri biçimsel olarak kadın bedeninde kadına ait olanı vurgulamıştır. Aynı türde örneklerin çokluğu ile kuracağımız ilişki bize dönemin algıladığı bir kısım beden anlayışı hakkında bilgi vermektedir. Heykellerin bazılarında abartılı şişman bir beden ile dış bükey, bazılarında daha soyut bir beden tasviri bulunmaktadır . **(Fotoğraf 11, Fotoğraf 12**)

Fotoğraf 11. Willendorf Venüsü, MÖ 28.000-25.000, 11 cm, Viyana Doğa Tarihi Müzesi, Avusturya
Kaynak: https://www.themagger.com/venus-heykelcikleri-willendorf/ (erişim tarihi: 14.06.2023)

Fotoğraf 12. Kiklat Venüsü, Mermer, 62.79 cm, Metmuseum, New York, ABD

Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/255275 (erişim tarihi: 14.06.2023)

Antik Yunan dönemi filozoflarından beden hakkında "beden ruhun hapishanesidir" önermesi yapan Platona karşılık Aristoteles bedeni madde form ilişkisi içinde değerlendirmiş bedeni ve ruhu bir bütün olarak ele almıştır. Platon öncülü olan Pythagorasçı bir anlayış ile idealar kuramını geliştirmiştir (Platon, 2019: 16). Aristoteles de Platon'un idea kuramından geliştirdiği estetiği sistemli bir hale getirmiştir (Bozkurt, 2014:118). Platona göre "herhangi bir sanatın temeli, onsuz hiçbir sanatın olamayacağı ölçü sanatıdır" (Bozkurt, 2014:109). Bu ölçü Aristoteles için de geçerlidir. Fakat ayrıldıkları nokta Platon'un metafizik idealine karşılık Aristoteles, güzelliği sanat yapıtının kendinde ele almasıdır (Bozkurt, 2014:119).

Pythagoras'tan (MÖ 569-495) yola çıkarak ölçü ve uyum kavramlarını Platon ve Aristoteles'in kullanması gibi heykele yansıtan ve bunu bedende işleyen dönemin heykeltıraşı Polykleitos'tur (MÖ 5. yy.). Dönemin ideal beden anlayışı felsefe ve sanatta

birbirlerini örneklemiştir: Fidiel'e göre bunun somut örneğini Polykleitos'un *Kanon* adını verdiği incelemesinde gösterir ve kanon ilkelerini eserine yansıtmıştır. Buna göre "parmağın parmakla, parmakların elin yüzeyiyle, elin yüzeyinin bilekle, bileğin dirsekle, dirseğin kolla, kısacası her bir uzvun diğerleriyle orantılarını rakamla saptayarak insan bedeninin metriğini oluşturmuştur" (aktaran Demiralp, 2006:39). Polykleitos'un *Doryphoros* heykeli muhtemelen ünlü 'kanon'uydu. Polykleitos'un çalışmalarında benimsediği yaklaşım biçimi yani heykelin elemanlarının birbiri ile oranlanması, Pythagoras'ça bir girişimdir (Demiralp, 2006: 39). (**Fotoğraf 13**)

Fotoğraf 13. Doryporos, Mızrak Taşıyıcısı, Mermer, MÖ 450, Polykleitos, Roma Kopyası (İS 79 öncesi), Naples Arkeoloji Müzesi

Kaynak: https://museum.classics.cam.ac.uk/collections/casts/doryphoros-0 (erişim tarihi: 14.06.2023)

Orta Çağ düşünürlerinin bedeni algılama biçimlerinden ilk bölümde bahsedildiği gibi Çağın beden tanımına en büyük etki din merkezli düşünce sistemidir. Bu inanç çerçevesinde Hristiyanlığın Orta Çağ'daki inanç biçimlerinden biri olan çile çekmek üzerine kurulan yaşam biçimi şekli de bedenin bu çileden gördüğü zararlar ile etkilenmesini yüceltmiştir. Özellikle din şehitlerinin bedenlerindeki acının izi dönemin insanları için tanrısallığa geçişteki değer adına bir öneme sahiptir (Eco, 2017). Mottosu "memento mori"/"ölümü hatırla" olan Orta Çağ, Hristiyanlık inanışıyla tanrıya yakın olma ve dini yayma arzusu ile eserler üretmişlerdir. Eserlerde beden anatomisine vurgu çok azdır. Zanaat loncalarında yapılan eserler anonim bir yapıya sahiptir. (**Fotoğraf 14)**

Fotoğraf 14. Melkisedek, İbrahim ve Musa Ayrıntı, 1194, Chartres Katedrali, Fransa (Gombrich, 2015:191)

Ancak Orta Çağ'ın beden algısına en iyi örnek bir Rönesans sanatçısı olan Donetollo'nun (1386-1466) elinden çıkmıştır. Mary Magdelen ya da Penitet Magdelene isimli heykel eksik dişleri, açlıktan çökmüş yüzü ve yıpranmış elbiseleri ile Rönesans'ın hümanist anlayışından çok Orta Çağ'ın çilekeş beden imgesine örnek gösterilebilir. (**Fotoğraf 15)**

Fotoğraf 15. Petinitent Magdalene, Donatello, 1453-1455, Mueso dell'Opera Doumo, İtalya

Kaynak: http://e-arthistory5.blogspot.com/2016/03/donatellos-mary-magdalene.html (erişim tarihi: (06.05.2021)

10. yy'dan itibaren Orta Çağ'ın Aristotelesçi felsefi bir tabanla başlattığı skolalar din adına düşünceyi geliştirmeye başlamıştır. Skolalarda gelişen skolastik felsefenin amacı dini daha iyi açıklamak olmuştur. Tehlikeli olduğu için akıl ve inancı birbirinden ayıran Orta Çağ, skolalar ile Rönesans için iyi bir zemin hazırlamıştır. Hümanizmin yükseldiği bu zeminde yeni bir tanrı ve evren tanımı yapılarak insan ön plana çıkarılmıştır. Platoncu bir yaklaşım benimsenmiş olan Rönesans'ta inanç "tanrı ve insanın birbirini sevmesi üzerine kurulmuş böylece bireye önem verilmeye başlanmıştır

(Öndin, 2016). Bedenin ruh/beden bütünlüğü olarak düşünüldüğü bu dönemde aklı, insanı ve bilgiyi ön plana çıkartması sanat formuna da yansımıştır. Antik düşün yapısının ve aklın benimsendiği bu sürece paralel olarak sanat formlarında ölçü, geometrik kurgu, oran, simetri gibi akla özgü nitelikler önem kazanmıştır. Antikite hayranlığı nedeniyle Antik heykeller üzerinde yapılan inceleme ve eskizler beden tasvirlerinde uzunca bir süredir kullanılmamış mükemmelliği ortaya çıkarmıştır. Ayrıca sanat anonim olmaktan çıkmaya başlamış, sanatçıyı himayesi altına alıp ekonomik anlamda destek veren mesen sınıfı ortaya çıkmıştır. (**Fotoğraf 16**)

Fotoğraf 16. David, Michelangela Buonarotti (1474-1564) , 1501, 517 cm, Accademia Galery, İtalya

Kaynak: https://www.michelangelo.org/david.jsp (erişim tarihi: 07.05.2021)

Yeni Çağ'da Rönesans'la birlikte hümanist düşünceyle sınırlı bir kitleye hitap eden sanatın, Barok ile daha geniş halk kitlelerine hitap etmesi amaçlanmıştır. (Öndin, 2018:11). Rönesans'taki dinginlik Barok üslupta kendini duyguların açıkça

hissedilmesine ve anın hareketini ön plana çıkaran bir kompozisyon anlayışına bırakmıştır. Yine Rönesans'ın merkezinin nerede olduğu belli olmayan ışığı karşısında Barok tek merkezden gelen karanlık ve aydınlıkta kalan formlarla üslupsal olarak bir fark yaratmıştır. Eylemin yapıldığı an heykellere dinamik bir kompozisyon kurdurmuştur. Portrelerdeki anın duygusu açık bir şekilde vurgulanmış hareket tam o ana aitmişçesine yapılmıştır. Sanatçının duyguyu yansıtmadaki kişisel tavrı Barok dönemde ön plana çıkmıştır. Bu anlamda Barok dönem sanatçının kendi tercihlerini yapıtına yansıtması ile günümüz sanat anlayışına bir adım daha yaklaşmıştır. (**Fotoğraf 17**)

Fotoğraf 17. Azize Teresa'nın Vecdi, 1651, Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) , Cornaro Chapel, İtalya

Kaynak: http://www.catholictradition.org/Papacy/papal-artifact30.htm (erişim tarihi: 14.06.2023)

Barok dönemde dini konu alan heykellerin dışında iktidar ve propagandanın atlı heykellerin olduğu da görülmüştür. Rokoko ise en çok dış mekan heykelleri ile kendini göstermiştir.

Bunların ardından gelen Yeni Klasik üslupta, Descartes'in felsefesi ile matematik ve fizikteki gelişmelerin etkisi ile akılcılık, Antik Yunan'ı yeniden ele alan heykel kompozisyonlarında geometrinin önemini vurgular şekilde ortaya çıkmıştır (Huntürk, 2016:165-164). Antonia Canova'nın (1757-1822) anlatmış olduğu konulardaki bedenlerin yerleştirildiği kompozisyonlarda bu geometrik kullanım heykellerine belirgin bir şekilde yansımıştır. Herkül ve Lihas heykel grubunda heykelin elemanları üçgen kompozisyon olarak yerleştirilmiştir. **(Fotoğraf 18)**

Fotoğraf 18. Herkül ve Lichas, Antonio Canova, 1815, Galeri Nazionale de'Arte Moderna, İtalya

Kaynak: https://roma-nonpertutti.com/en/article/28/antonio-canova-17571822-przez-wspolczesnych-wychwalany-przez-potomnych-lekcewazony (erişim tarihi: 14.06.2023)

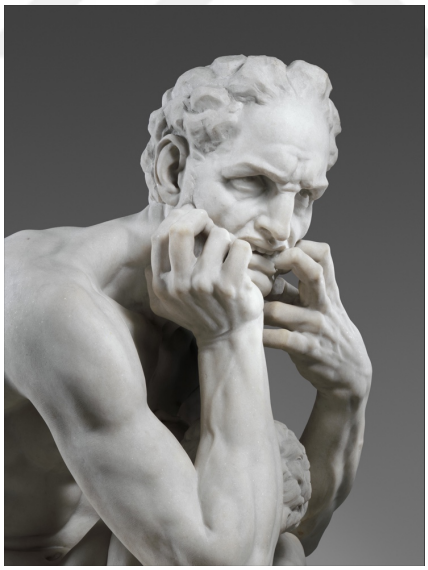
Akılcılığın temel alındığı bir ortamda bilimde, sanayide ve toplumda önemli gelişmelerin yaşandığı bir sürece girilmiştir. Aydınlanma diye adlandırılan bu dönem sanayinin gelişimi ile kentlerde görülmemiş yoğunlukta bir merkezileşmeye götürmüştür. Sanayinin gelişmesi ile kentlerde artan yaşam şeklinin anlatısı matbaanın da yaygınlaşması ile taşradaki insana kadar ulaşmıştır.

El yazmalarının basılarak çoğaltılması soyluların tekelinde olan bilgiyi alt sınıflara taşımıştır. İlk gazetenin ortaya çıkışı ile (17 yy.'ın başları) güncel konuların ele alındığı ilk kitle iletişim aracına sahip olunmuştur. Bu gelişmelerin ışığında özellikle fotoğraf makinesinin bulunması (1826) propagandayı başka bir araca yöneltmiş böylece "heykelin propaganda işlevini zayıflatmış ama heykeli sanat açısından güçlendirmiştir" (Huntürk, 2016:137). Sanatçılar dilediği gibi sanat yapmasının yolunu açmıştır.

Akılcılığın baskınlığı ile yaşanan aydınlanma sürecinin sanata yansımasının karşıt duruşu Romantizm ile olmuştur. Romantizm'de akılcılığa karşı özgün bireysel deneyimlerin ifadesi görülmüştür. (Huntürk, 2016). Dönemin bu bilincinin oluşumunda önemli etkileri olan Jean Jacques Rousseau (1712-1765) akılcılığın olumsuz eleştirisini yaparak Romantik düşüncenin ilk temellerini atmıştır. Fakat Alman filozof Johann Georg Hamann (1760-1788) bu durumun gelişiminde en çok katkısı olan filozoftur. Ona göre insan, Descartes'in düşündüğü için var olmaz, var olduğu için düşünür (Artun, 2021:16). Bu dönem kendini en çok resimde göstermiştir. Romantizmle duyguları yansıtmak adına manzara tasvirleri önemli bir araç olmuştur. Romantizmin etkisi heykelde resme göre daha geç görülmüştür.

Romantizm bireysellik nedeniyle sipariş üzerine heykel yapmanın kaybolmaya başladığı ilk dönemdir (Huntürk, 2016: 174). Konularını doğadan seçen romantik heykeltıraşlar bireysellik ve özgünlüğün görüldüğü ilk heykellerinde daha çok hayvan figürleri kullanmıştır. Sonrasında bedenin konu alındığı heykeller de Romantizm akımının sanatçıları tarafından yapılmıştır. (**Fotoğraf 19** ve **Fotoğraf 20**)

Fotoğraf 19. Ugolini ve Oğulları, Jean Baptiste Carpeaux, 1865, Mermer, 197.5 × 149.9 × 110.5cm, 2247.6kg, Metropolitan Müzesi, Newyork, ABD
Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/204812 (erişim tarihi: 14.06.2023)



Fotoğraf 20. Ugolini ve Oğulları Ayrıntı, Jean Baptiste Carpeaux, 1865, Mermer, 197.5 × 149.9 × 110.5cm, 2247.6 kg, Metropolitan Müzesi, Newyork, ABD
Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/204812 (erişim tarihi: 14.06.2023)

19.yy'ın sonlarına doğru siyasal yapıdaki değişiklik ile Demokrat Parlamenter rejim sanatçılara verilen saray siparişlerini ortadan kaldırmıştır. Sanatçının kendi

kaderini çizeceği bir ortam oluşmuştur (Huntürk, 2016: 174). Sanatçı bu değişimlerin bulunduğu ortamda dış dünyasındaki olup bitenleri incelemiş ve sanatına yansıtmıştır. Gerçekçilik akımı ile sanatçılar konuları olduğu gibi betimlemeyi tercih etmiş duyguları ön plana çıkarmayı istememiştir. Bu noktada Gerçekçilik, Romantizme karşı çıkmış bir tavır denilebilir. Toplumsal eleştiriler, işçiler, köylüler akımın başlıca konularnı oluşturmuştur.

Sosyal bilimlerdeki beden tanımları, diğer kavramlar gibi toplumsal statüye yönelik soyut kavramlar üzerinden gitmiştir. Ancak toplumun o dönemde yeni çıkan bir statü olan proleterin bedeni olan soyut işçi kavramına karşılık Constantin Meunier'in (1831-1905) Grizu heykelinde somut bir şekilde tasvir edilmiştir. Bir maden felaketinden sonraki bedenin çalışmaktan yıpranmışlığı, anatomik yapısı, kıyafetlerindeki yanmışlık, ölüm tüm gerçekliği ile anlatılmış, dönemin kötü çalışma koşullarına ve insana verilen değer eleştirilmiştir. (**Fotoğraf 21**).

Fotoğraf 21. Constantine Meunier, Grizu, 1889, 151,5 x 212 x 108,5
Bronz, Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Brüksel
Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Constantin_meunier,_il_gris%C3%B9, 1888-90.jpg , Creative Commons Attribution 3.0 Unported (erişim tarihi: 14.06.2023)

2.1.2 Modernizm ve Sonrasında Heykelde Beden

2.1.2.1 Modernizmi Hazırlayan Süreçler

Orta Çağın sonlarına doğru başlayan din için akla verilen önem Rönesans'ın aydınlanma hareketine ön ayak olmuştur. Bu akılcılık hareketi kendini birçok alanda göstermiştir. Rönesans'la birlikte Giorgio Vasari (1511-1574) tarafından Floransa'da açılan ilk sanat akademileri sanatı diğer bilimlerle birlikte ele alınacak bir akademi ortamına sokmuştur. Böylece sanat, güzel sanatlar akademilerin otoritesi altına girse de bir düşünsel boyut kazanarak el işçiliği statüsünden çıkmıştır.

Alexander Gottlip Baumgarten (1714-1762), sanatın yeni bir tanım alanının oluşacağı 'duyubilim ya da duyular algılar öğretisi' olarak bilinen estetiği, *Aesthetica* (1750) adlı kitabından ilk kez bir bilim dalı olarak ele almıştır. Böylece Platon'dan beri felsefenin konusu olan sanat ve güzel kendine yeni bir özerk alanda yer bulmuştur. Estetik Felsefenin en önemli geliştiricilerinden biri Emanuel Kant'tır (1724-1804). Kant, Frederic von Schiller (1759-1805), Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Friedrich Nietzsche gibi düşünürlere ilham olmuş, bu bilginler sanatın özerkleşmesinde önemli yaklaşımları ele almıştır (Bozkurt, 2014).

Bu sanat ortamı içerisinde hayatı sorgulamaya başlayan sanatçılar bazen düşüncenin bazen de duyguların ağır bastığı üsluplar geliştirmiştir. Bu üsluplardan ilkleri gerçekçilik ve romantizmdir.

Platoncu bir yaklaşımla sanat, hizmet ettiği alana ideal biçim anlayışı ile yapıtlar ortaya çıkarmıştır. Ancak Kant sanatı bilimden ve ahlaktan/dinden koparıp her türlü faydadan, çıkardan, işlevden ve amaçtan arındırmıştır. Sanatın amacının da bilgisinin ve dilinin de kendisinde olduğunu savunmuştur. Böylece imparatorları, tanrıyı, soyluları temsil etmiş sanatın kadim mimesis[2] estetiğinin de sonunu getirmiştir (Artun, 2021).

Böyle bir düşünce ortamında sanat fikrinin gelişimi ile Kant'ın estetik yargı ve beğenisi ile özerkleştirdiği sanat Schiller ile sanatın icraatında özerkleşme ile kendini göstermiştir.

---

[2] Mimesis: Sanatın özünü sanatsal faaliyetin kendisinde bulan, iyi ve güzel olanı taklit etmekten meydana geldiğini savunan anlayış (Cevizci, 2017:382).

Bu gelişmelerle sanatçılar kuralların dışına çıkarak kendi özerk sanat fikirlerini uygulamaya başlamıştır. Dönemin sanat otoritesi olan akademiler düzenledikleri sergilerde, eğitimli olmasına rağmen kendi kurallarına uymayan bazı sanatçıları dışlamaya başlamıştır. Bu yeni bir olguyu ortaya çıkarmıştır: reddedilenler. Reddedilenlerin protestoları sonucunda III. Napolyon'un (1808-1873) kararı ile Reddedilenler Salonu başlığı altında alternatif bir sergi düzenlenmiştir. Bu sergiden on yıl sonra 1874'te bu kez ilk defa bağımsız bir sergi düzenlenmiştir (Antmen, 2017: 14).

1789 Fransız Devrimi, özgürlük, kardeşlik, eşitlik vaatlerinin yerine geleceği ideal koşulların arayış dönemi olmuştur. Dönemin ütopyacı düşünürlerinden Henry de Saint Simon (1760-1825) ve Joseph Fourier (1768-1830) başta olmak üzere bu ideal toplumların kurulmasında sanatçıların öncül olacağı savunulmuştur. Onlara göre kolektif hissiyat, özgür arzular, armonik toplum arayışlarının mimarı sanatçılardır. 1848 yılında Paris halkı ayaklanarak monarşiyi yıkmış ve cumhuriyet kurulmuştur. Halkı oluşturan emekçiler ve burjuvazi birlik içine girmiştir (Artun, 2021:21). Ancak burjuvanın çıkarlarına ters düşen bu ittifak, kanlı çatışmalar sonucu emekçi kesime karşı burjuvanın iktidar galibiyeti ile bitmiştir.

Devrimin sonucu sanatı ütopyanın parçası olarak toplumdan ve siyasal bağlardan koparmıştır. Sanat, sanat için sanat anlayışı ile amacını kendisi ile sınırlamıştır. Bir başka sonuç da burjuvazi karşıtı bir sanatın ortaya çıkması olmuştur (Artun, 2021: 22).

“Arnold Hauser'a (1892-1976) göre Modernizm Charles Baudelaire (1821-1867) ile başlar, onunla mevcut düzene ve geleneğe başkaldırı olarak anlaşılır. Empresyonistler ve Sembolistler geliştirir ve zirvesine Sürrealizm ve Dada ile erişilir” (Artun, 2021:25).

2.1.2.2 Beden Tanımları Bağlamında Heykel

Mevcut düzene ve geleneğe başkaldırı heykelde beden imgelerinin ele alış biçimlerine de yansımıştır. Beden yaşayan, emek harcayan ve konuşan bir canlılık mevhumu olarak erken modern düşüncenin sahasına konu olmuştur. (Yıldırım ve Demir, 2018:24)

Auguste Rodin'in (1840-1917) beden tasvirlerinde hareketin, duygunun verilişi o güne kadar görülmemiş bir hakikat ile yapılmıştır. Bu hakikat bir ideal ya da gerçekçi bir taklitin ötesindedir. Eserinde biçim, beden ile duyguların birliği bir kendilik halinde beden bütünselliği içinde ortaya konulmuştur. Bu bütünsellik Nietzscheci beden tanımını çağrıştırmaktadır. Bir anıt heykel olarak tasarlanan *Balsac* heykeli, anıt heykelin geleneksel tanımından yola çıkarsak dönemin başkaldırısının önemli bir örneğidir. (**Fotoğraf 22)**

Fotoğraf 22. Balsac, Auguste Rodin,1897,Bronz (1931) , 270x121x128 cm, Musee Rodin,Fransa

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Balzac_Mus%C3%A9e_Rodin_S.1296_Paris.jpg , Creative Commons CC0 1.0 Universal Public Domain Dedication (erişim tarihi: 14.06.2021)

Hegel kendinden önce gelmiş modern düşüncenin filozofları gibi bireyi ön plana çıkarmıştır. Hegel için bu bireyin varlığı kendi dışındaki bir toplum ile mümkündür. Hegel, Kant'ın bir kişinin nesnenin bilincinde olmasının, kendi bilincinde olması gerektiğine bir ekleme yaparak özbilincin yalnızca bir nesne ile bir özne ilişkisi içermediğini; aynı zamanda başka özneleri de içerdiğini, çünkü bireylerin başka biri kendilerini izliyorken gerçekten kendilerinin farkına vardıklarını belirtmiştir. Bu yüzden Hegel özbilinci toplumsal bir bağlama yerleştirmiştir. Aydınlanma öncesi insanlar bulundukları toplumlarda bir hiyerarşi ile toplumda var olurken aydınlanma ve

aydınlanmanın filozofları ile bireyi öne çıkarmışlardır (Kleiman, 2018: 109-112). Böylece birey ve toplum gibi iki olgu Modernizmin temelini oluşturan iki gerçekliktir.

Hegel'e göre dış dünya, zaman, nesneler ve kişilerin dönüştürüldüğü , iletişim kurduğu birey olarak ben'in yaşamı organik bağı olan bedenle mümkündür.

Dönemin Hegel'den etkilenmiş filozoflarından olan Nietzsche'nin beden tanımındaki ruh/zihin/duygu/beden bütünselliği, Hegel'in bedeni koyduğu yer gibi Modernizm'in bazı akımları içerisinde kendini hissettirmiştir. Descartes ile başlayan insanı merkeze alma düşüncesi Nietzsche'nin bedenin kendi iradesi ile dilediği şeyi yapması tanımı ile bireysel özgürleşme yolunda da önemli bir adım attırmıştır.

Bu bireysellik, özerkleşme ve özgürlük heykel sanatındaki beden kullanımında iki şekilde incelenebilir. Biri bireyin tasvir edilişindeki bireysellik diğeri üslupsal bireyselliktir.

Bu açıdan bakıldığında akım gözetmeksizin bireye ait olanın biçime yansıtılmış olan figüratif heykellere bazı örnekler verilebilir.

Wilhelm Lehmbruck'un (1881-1919) *Oturan Gençlik* heykelinde duygular modern insanın içinde bulunduğu durumu anonim bir bireysellik ile ortaya koymaktadır. Heykelin konusu bir imparatora, bir azize ya da özel bir kişiye işaret etmemektedir. Bu kişi toplumun içinden sıradan bir bireyin bedenidir ve bu beden içinde bulunduğu duyguları yansıtır. (**Fotoğraf 23)**

Fotoğraf 23. Wilhelm Lehmbruck'un, Oturan Gençlik ,1917, Ulusal Sanat Galerisi, Washington, ABD
Kaynak: https://artsandculture.google.com/asset/seated-youth-wilhelm-lehmbruck/zQGra9OJYMf3AA (erişim: tarihi 14.06.2023)

Ernest Barlach'ın (1870-1938) heykellerinde de birey vardır. Bu bireyler dans eder, güler ya da oturabilir. Bir eylem ve duygu içinde olan yapıtların kişileri yine önemli birilerini tasvir etmez. Onlar sadece bireydir. (**Fotoğraf 24**)

Fotoğraf 24. Ernst Barlach, Gülen Yaşlı Kadın, 1936-1937, Bronz, Galeri Neher, Essen, Almanya
Kaynak: http://islandlife-inamonastery.blogspot.com/2013/05/german-sculpture.html (erişim tarihi: 14.06.2023)

Sanatçının kendi üslubundaki bireyselliğin heykele yansımış hallerinin örneklerini de görmek mümkündür. Klasik bir akademik eğitim alıp üstün anatomi bilgisi ile mezun olan ama buna karşılık heykelde öz arayışına girmiş Constantin Brancusi (1876-1957) soyutlamaları ile üslupsal bireyselliğin önemli örneklerindendir. *Küçük Fransız Kız* heykelindeki soyutlamacı tavrı ile kendi bireyselliğini ön plana çıkarmıştır. (**Fotoğraf 25)**

Fotoğraf 25. Küçük Fransız Kız, Constantin Brancusi, 1914-1918, Ahşap, kaide hariç 124.5 x 23.8 x 23.5cm, Guggenheim Müzesi, New York, ABD
Kaynak: https://www.artartworks.com/exhibitions/visionaries-creating-a-modern-guggenheim-24630/ (erişim: 14.06.2023)

Bireysel üsluptaki beden imgelerinin en etkili örneklerinden bazıları Alberto Giacometti'nin (1901-1966) bedenleridir. Heykellerinde kendine özgü bir perspektif belirlemek adına bedenlerin uzuv orantıları ile oynamıştır. Onları farklı bir derinlikte algılatmıştır. Alçı kullanarak yaptığı heykellerinde, yürüyen insanların ağırlığının olmadığını söyleyen Giacometti bu 'hafifliği' bedenleri çok ince yaparak tekrar üretmek istediğinden bahseder (Huntürk, 2016: 262). **(Fotoğraf 26)**

Fotoğraf 26. Yürüyen Adam II, Alberto Giacometti, 1960, 183X94X22 cm, Harris Gallery, Fransa

Kaynak: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.56344.html (erişim 14.06.2023)

Heykellerini doluluk/boşluk, mekan/çevre ilişkisinde ele alan Henry Moore (1898-1986) aynı zamanda insan figürleriyle yüzey şekilleri de oluşturmuştur. Heykelin doğanın bir parçası gibi algılanmasını isteyen Moore bunu üslupta bireyselliğin ön plana çıktığı beden yorumları ile ele almıştır. (**Fotoğraf 27)**

Fotoğraf 27. Uzanmış Figür, Henry Moore, 1938, Tate Müzesi, İngiltere

Kaynak: https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/henry-moore-om-ch-recumbent-figure-r1147451 (erişim tarihi: 13.05.2021)

Kenneth Armitage (1916-2002), "Dikeyler ve yataylardan oluşan bir dünya da yaşıyoruz ... Bazen figürlerimi, eğimli yapmaktan hoşlanmamın nedeni de bu, bu dikey ve yatay oluşumun kesinliğinin bir karşı duruşudur" (http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/modern-post-war-british-art-l14143/lot.27.html). Yine Müzenin sanatçı sayfasında şöyle açıklanmıştır; "Armitage, rüzgârda yürüyen bir grup insan görmüş ve onları uzun saplı bir bitkiyle ilişkilendirmiştir". Zihninde oluşturduğu bu kompozisyon O'na özgü bir dille heykeline yansımıştır. (**Fotoğraf 28)**

Fotoğraf 28. Rüzgarda Yürüyen İnsanlar, Kenneth Armitage, 1950, Bronz, 648 × 400 × 343 mm, Tate Müzesi, İngiltere
Kaynak: https://www.tate.org.uk/art/artworks/armitage-people-in-the-wind-t00366 © Tate (erişim tarihi: 14.06.2023)

Buraya kadar görülüyor ki heykel sanatında insan bedeni, uzun bir sanat tarihi boyunca gerçekçi biçimde ele alınmıştır. Fakat 19. yüzyıldan sonra bireyselliğin ön plana çıkması ile bedeni ele alış biçimsel anlamda değişikliğe uğramıştır. Konuları da değişen heykellerdeki beden formları, bazen soyut kavramları ifade etmek, bazen bir şeyleri anlatmak, duyguları dile getirmek, özleneni söylemek ya da kaygıları anlatmak için yapılmıştır. Heykeldeki beden formu din, mitoloji, politika ya da sanatçının kendisini ifade etmeye aracılık etmiştir.

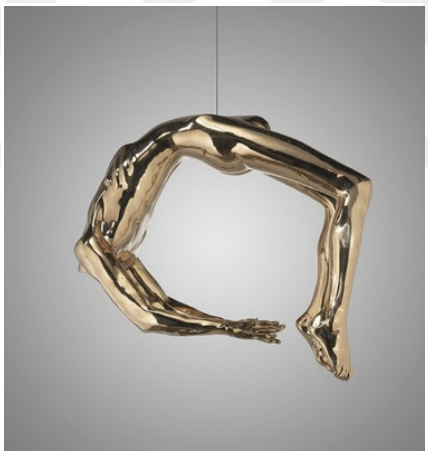
1960'larda Amerika ve Britanya'da heykelde insan bedeninin kullanımı bu değerini azaltmıştır. Yeni bir hareketle heykelde insan bedeni yerine geometrik formlar kullanılmaya başlanmıştır. Bu süreçte Amerika ve Rusya arasında yaşanan nükleer misillemeler de sanata bir anksiyete olarak yansımıştır. Bu durum sanata sanatçının kendi bedenini kullanması ile performans ve happiningler ile ortaya çıkmıştır. Sanatçının kendi bedenini kullandığı bu süreçte sadece bu misillemenin bir sonucu olarak yaşanmış anksiyetenin konu edinilmesi ile kalınmamış, aynı zamanda cinsellik, arzular, kimlik, hastalıklar, cinsiyet eşitliği gibi konuların kaygılar da çalışılmıştır (Collins, 2014:14).

Sanatçı bedeninin sanat nesnesine dönüştürüldüğü bu sürecin hemen ardından heykelde insan bedeni yoğun bir şekilde form olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Modernizmin başından itibaren tanımlanan bedenin akıl/beden, ruh/beden tartışmaları bir tarafa dursun toplumsal cinsiyet, aidiyet, kimlik, bireysel özgürlük tartışmalarının yapıldığı bir alana dönüştürülen beden ayrıcalıklı bir yere getirilmiştir.

Bu dönemde bedenin hem özne hem nesne olarak kullanıldığı heykel sanatında da çeşitli örnekler verilmiştir.

Çalışmalarını yaşadığı travmalardan yola çıkarak oluşturan Louise Bourgeois (1911-2010) “Benim için heykel bedendir; bedenim, benim heykelimdir.” diyerek onun için heykelin ne demek olduğunu anlatmıştır (Alaca, 2008:3). Bourgeois için yaşamının öznesi olan bedeninin yansıması bu yansımayı aktardığı heykelleridir. Kendi travmalarını bir dışavurumu olan heykellerinde aynı zamanda kadının toplumdaki yerini de sorgulamıştır. *Arch of Hysteria* adlı huzursuz travmalarının yansıması olan heykeli O'nun duygularının da bir öznesi olarak bu gerilimi heykelin kasılma hareketi ile izleyicisine vermektedir. (**Fotoğraf 29**)



Fotoğraf 29. Arch Of Hysteria, Louis Bourgeois ,1993, Bronz, 83.8 × 101.6 × 58.4cm, The Easton Foundation Koleksiyonu, Amerika Birleşik Devletleri
Kaynak: https://www.artsy.net/artwork/louise-bourgeois-arch-of-hysteria-1 (erişim tarihi: 14.05.2021)

Çalışmanın birinci bölümünde özne nesne ilişkisi ile Foucault'nun beden tanımına değinilmiştir. Foucault İktidar karşısında nesneleştirdiği bedeni ikinci bir tanımla öznenin kendi ile bütünleştirmiştir.

Bedenin özne nesne ilişkisi tanımları ile heykel olarak beden, hem 'heykelin nesne oluşu' hem 'heykelin kendisinin özne oluşu' hem de 'sanatçının kendisinin özne oluşu' bağlamında incelenebilir.

Bunu açıklayabilmek için öncelikle iki kavramın tanımı yapılmalıdır: gerçeklik ve hakikat. Gerçeklik, “var olan her şey veya görünüşlerin gerisindeki, öznenin algı ve bilgisinden bağımsız, kalıcı ve sürekli varlık” olarak tanımlanmaktadır (Cevizci, 2017:194). Hakikat ise öznenin kendi algısı ile oluşmuş, gerçeklikten bağımsız algının bir yorumu, kabul edişi ya da zorunluluk olarak tanımlanabilir (Foucault, 2017). Bir gerçeklikte herkesin hakikati farklı olabilir. Hakikat kişinin kendi algısına bağlıdır.

Olaf Nicolai (1962-) “Ağlayan Narsisus Olarak Otoportre” heykelinde mitolojik kahraman Narsisus'u gündelik kıyafetleri ile gerçekçi bir şekilde tasvir etmiştir. Heykel bir su birikintisine bakmaktadır ve belli sürelerde figürün içine yerleştirilmiş elektrik motoru ile gözünden çıkan su damlaları önündeki su birikintisine damlamaktadır. (**Fotoğraf 30)**

Bir mitolojik kahramanın sanatçı yorumu ile gözler önüne serilmesi ve izleyen bağlamında heykeldeki beden, bakılan bir nesne haline gelmiştir. Heykel ve izleyici ilişkisi açısından bu durum heykelin nesne oluşuna bir örnek olarak gösterilebilir. İzleyicinin hakikati heykeldeki bedeni kendi algısına göre zihninde nesneleştirecektir.

Heykel, Narsisus'un 'yerdeki yansımasına baktığı suya gözünden yaş damlatarak kendisini izleme' açısından değerlendirildiğinde bir eylem halindedir. Kendi yansımasına bakan bir gerçeklik içindedir. Burada beden-gözyaşı-su bağlamında suda gerçek bir yansıma bulunmaktadır. Hem bakma eylemi hem de gözyaşının damlaması bir gerçeklik içinde heykelin kendisinde vardır. Bu bağlamda heykelin kendisi eylemi yapan bakımından bir öznedir.

Bunun yanı sıra, heykel bir otoportredir. Sanatçı bedeninden referans alarak heykelini yapmıştır. Heykelde eylemi yapan ve tasvir edilen aynı zamanda sanatçının kendisidir. Bu açıdan bakıldığında sanatçı heykelin öznesidir.

Heykelde özne ve nesne olma ilişkisi Foucaultcu yaklaşımla birinci bölümde tanımlanan bedenin iki halde de olabilme durumunu içinde barındırmaktadır. (**Fotoğraf 30)**

Fotoğraf 30. Ağlayan Narsisus Olarak Otoportre, Olaf Nicolai, 2000, Polyester, kıyafet, su, elektrik motoru, 90x268x156 cm, Almanya
Kaynak: https://www.artribune.com/wp-content/uploads/2012/05/Fig.18_high.jpg (erişim tarihi: 15.05.2021)

Le Breton'ın beden üzerinde yapılan çeşitli müdahalelerle bedeni bir özgürlük alanı olarak tanımlamıştır. Orlan (1947-) ve Stelarc (1946-) gibi performans sanatçıları bunu kendi bedenlerinde deneyimleyerek yapmışlardır. Bu özgürlük alanı Orlan için alnına cerrahi müdahale ile yerleştirttiği bir çift boynuz, Stelarc için koluna kök hücre yerleştirerek bedeninde büyüttüğü bir kulak formu ile kendini göstermiştir. (**Fotoğraf 31**ve **Fotoğraf 32**)

Fotoğraf 31. Protez Boynuzları ile Orlan
Kaynak: https://awarewomenartists.com/en/artiste/orlan/ (erişim tarihi: 15.05.2021)

Fotoğraf 32. Kolunda Protez Kulak Formu ile Stelarc

Kaynak: http://stelarc.org/?catID=20242 (erişim tarihi: 15.05.2021)14.06.2023)

La Breton'un insanın bedensizleştrilmesine dair tanımı transhümanizm[3] kavramı ile özdeşleşmektedir. Bu konu sanatta birçok biçimde hem eleştirel hem olumlar nitelikte ele alınmıştır.

Bedensizleşmeye yönelik yapay zeka ve protezlerle insanı üstünleştirmesine olumlama olarak robotik protezli performansları ile Stelarc bir dizi performans yapmıştır. Performanslarında amacının insan bedeninin sınırlarını zorlamak olduğundan bahsetmiştir. Stelarc, insanın doğal olarak sahip olduğu şeylerin üzerinde, doğaüstü avantajlarla sahip olacaklarının önemine dikkat çekmektedir (stelarc.org , erişim:15.05.2021). Hazırladığı üçüncü bir robotik kol ile bu düşüncesini sanatına aktarmış üç kolla yapabileceklerinin iki koldan daha avantajlı olduğunu göstermiştir. (**Fotoğraf 33)**

[3] Transhümanizm; insanın fiziksel ve bilişsel yeteneklerinin arttırılması, yaşlanma ve hastalanma gibi istenmeyen yönlerinin ortadan kaldırılması amacıyla teknoloji ve bilimden faydalanılması gerektiğini öne süren bir düşünce hareketidir (Demir, 2018: 96)

Fotoğraf 33. Üçüncü El Performansı, Kasların elektrik sinyalleri ile kontrol edilen robotik el, Stelarc, 1980-1998, ABD, Japonya, Avrupa
Kaynak: https://econtact.ca/14_2/stelarc_gallery.html (erişim tarihi: 15.05.2021)

Bedensizleşme düşüncesinin olumsuz bir eleştirisi, hibrit bir beden temsili üzerinden heykeltıraş Patricia Piccinini (1965-) tarafından yapılmıştır. İnsan bedenini daha iyi, daha üstün yapma adına geliştirilen genetik çalışmaları antropomorfik melez bedenli heykelleri ile eleştirmektedir. (**Fotoğraf 34**)

Fotoğraf 34. Kindered, Patricia Piccinini, 2019, slikon, fiberglas, saç, 103x95x128 cm, Avustralya

Kaynak: https://patriciapiccinini.net/445/91# (erişim tarihi: 15.05.2021)

Heykel Sanatında insan bedeninin kullanılması bu örnekler kadar kısıtlı değildir. Ancak buradaki kısıtlılığın sebebi birinci bölümde çeşitli dönemlerde yapılmış bedene dair tanımlamaların sınırlandırılmış olmasından kaynaklanmaktadır. Sanatta en çok konu olan insan ve bedeni heykelde bir form olarak her dönemde kullanılmıştır.

2.2 Heykel Sanatında Bedenin Fragmanları

2.2.1 Modernizm Öncesi Bedenin Fragmanları

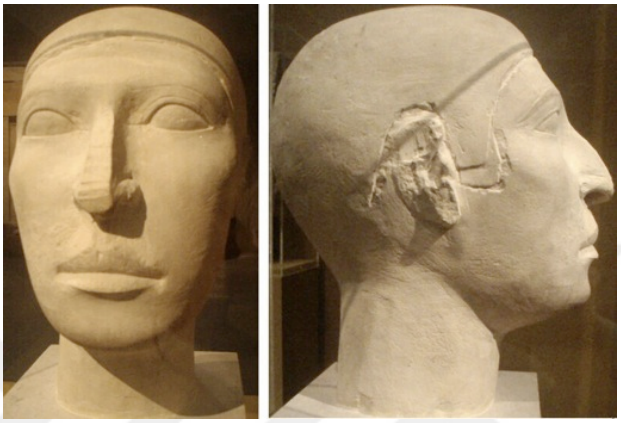
Heykel sanatında fragman kullanımı, 'herhangi bir varlığın bütününün bir parçasının form olarak yapılmasıdır' söylemi en genel tanımı olacaktır. Bunu heykel ve beden açısından değerlendirdiğimizde bedenin bütününden ayrı bir parçası olarak yapılmış heykel olarak tanımlayabiliriz.

Binlerce yıllık geçmişi bulunan heykelin ilk örneklerinin inanca hizmet ettiği düşünülmektedir. İnsan bedeninin konu olduğu heykeller genellikle bedenin bütünsel olarak ele alınması ile karşımıza çıkmaktadır. Bu günkü bulgulara göre, Ege Denizi bölgesindeki Kiklat ada takımlarına yerleşmiş Kiklat Medeniyetine ait heykelcik, bedenin fragmanı olarak tasvirin ilk örneklerindendir. Bu heykelcik Kusura Tipi bir heykel olup MÖ 2700 ile 2500 arasında tarihlenmektedir (https://cycladic.gr/en/exhibit/ng0961-schimatiko-idolio-tipou-kusura?cat=kikladiki-techni erişim tarihi:14.06.2023). Bedenin uzuvlarından soyutlanarak ele alınmış bu heykelde sadece bir baş ve gövde bulunmaktadır. (**Fotoğraf 35**)

Fotoğraf 35. Kusura Tipi Kiklat Heykeli, MÖ 2700-2500, 14.6-8.7 cm, Museum of Cycladic Art, Yunanistan
Kaynak: https://cycladic.gr/en/exhibit/ng0961-schimatiko-idolio-tipou-kusura?cat=kikladiki-techni (erişim tarihi:14.06.2023)

Mısır Heykelinde inanç ve propaganda aracı olarak kullanılan heykelde beden genellikle bir bütün olarak düşünülmüştür. Mısır Medeniyetinde bedenin bütün halde ele alınması gelenekselleşmiştir. Bunun yanında Giza bölgesindeki arkeolojik çalışmalardaki önemli kişilerin mezarlarında, boyundan kesik vaziyette baş heykelleri

bulunmuştur. Ölen kişiye ait olduğu düşünülen bu fragmanlar için "reserve head"[4] (Barasch, 1998:69) tanımı yapılmıştır. Bu başlar ölenin dirildiği gün kullanabileceği bir baş olduğu düşünülmektedir. İkame baş anlamına gelen bu tanım geleneksel Mısır heykelinin bütünsel beden kullanımından farklı olarak bir beden parçasının tasviri için kullanılmıştır. Ölümden sonraki yaşama inanan Mısırlılar için bu fragman başların amacı öteki dünyaya geçişte bedenin sahibi olan ruha yardımcı olmaktır. (**Fotoğraf 36**)



Fotoğraf 36. The Nefer/Nofer Reserve Head, Kireç Taşı, Museum of Fine Arts, Boston, Amerika Birleşik Devletleri
Kaynak: https://www.atlasobscura.com/articles/reserve-heads-ancient-egypt , Atlas Obscura (erişim tarihi: 14.06.2023)

Yine Mısır Medeniyetine ait büyüsel amaçla kullanıldığı düşünülen tılsımlar arkeolojik buluntular arasındadır. Yumruk, kalp, el ve ayak formunda yontulmuş objeler kemik, taş gibi malzemeler kullanılarak yapılmış beden fragmanlarıdır. (**Fotoğraf 37**.)

Fotoğraf 37. Mısır Medeniyetine Ait Tılsımlar, MÖ 2300-1200, boyutları 1,2x1 cm ile 0,8x2,5 cm arasında değişmektedir, Harry Stern Koleksiyonu, İngiltere

[4]Daha fazla bilgi ve bibliyografya için." In Nigel and Helen Strudwick, eds. *Old Kingdom,* kaynak için bakınız: Nuzzolo, Massimiliano. "The 'Reserve Heads': Some Remarks on Their Function *New Perspectives: Egyptian Art and Archaeology, 2750-2150 BC*. Oxford: Oxbow Books, 2011, pp. 200-215, pl. 7.

Kaynak: https://museum.imj.org.il/exhibitions/2014/4X4/fragmentation.html
Fotoğraf: © İsrail Müzesi, Kudüs /Eli Posne (erişim tarihi: 14.06.2023)

Yunan ideasındaki ideal güzel arayışı nedeniyle fragmanın bir ifade biçimi olarak kullanılması bir Yunan heykeltıraş için düşünülemezdi. Ancak bu dönemde çeşitli sebeplerle heykelde beden parçalarının kullanıldığı görülmüştür.

İnancın büyüsel yönü ve şifa dileme sebebi ile "iyileşmesi istenen uzuvların heykelleri sunaklarda Tanrılara adanmış, bir tür büyüsel ritüel için kullanılmıştır" (Barasch, 1998:70). Zaten Yunan ideasının kanonik beden tasavvuru bir bedeni parçalayarak temsil edilmesine müsaade edemezdi.

Fragman olarak bedenin parçalarının kullanımının bir başka sebebi heykelde teknik bir çözümleme olarak heykeldeki beden parçalarının farklı atölyelerde yapılmasıydı. Ustalığın önemli olduğu bu dönemde sadece portre, el, ayak gibi parçaların çalışıldığı atölyeler ve ustalar bulunmaktaydı. Ayrıca John Boardman'ın (1927-) *Yunan Heykeli Klasik Dönem* kitabında belirttiği gibi beden fragmanlarına yönelik çalışmaların olduğu "Akrolit heykeller"[5]den bahsedilmektedir. (**Fotoğraf 38**) "Baş, el ve ayaklar fragmanlar halinde mermerden çalışılıp ahşap bir vücuda aplik ediliyordu…" (Boardman, 2013:11). Bu heykel tipi Antik Yunan Medeniyetinde olduğu gibi Roma döneminde de kullanılıyordu. Ama bunlar neticede ekonomik ya da teknik çözümlemelerin sonucu olarak karşımıza çıkmakta, günümüz sanat anlayışında bedenin fragmanının ele alınışına bir karşılık oluşturmamaktadır.

[5] Akrolit Heykel: Ahşap, kumaş vb gövdeden oluşturulmuş, bedenin açık yerlerinin mermer ile çalışıldığı karışık malzemeli heykel (Greenberg, 2007: 4).

Fotoğraf 38. Apollo Akroliti El ve Ayak, Mermer, MÖ 474-460, Regio Calebrio Arkeoloji Müzesi, İtalya

Kaynak: https://www.calabriatheotheritaly.com/ancient-acrolith-sculpture-apollo/ (erişim tarihi: 14.06.2023)

Tarih çağlarında birçok kültürün çeşitli ritüeller için kullandığı masklar görülmüştür. Antik Yunan ve Roma'da bu masklar aynı zamanda tiyatrolarda da kullanılmıştır. Roma döneminde askeri alanda yüzü korumak veya düşmanı korkutmak gibi başka amaçlarla da masklar yapılmıştır. Bu masklar genellikle istenilen kimliğe bürünme amacı taşımıştır (British Müzesi, 2001). (**Fotoğraf 39** ve **Fotoğraf 40**)

Fotoğraf 39. Trajedi Teatral Mask, MS 1.yy-2. yy, Mermer, British Museum, İngiltere

Kaynak: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1873-0820-568 (erişim tarihi: 14.06.2023)

Fotoğraf 40. Roma Dönemi Atlı Maskı, MS 75-100, Bronz, Rijksmuseum van Oudheden, Leiden, Hollanda

Kaynak: https://followinghadrian.com/2013/08/28/the-face-of-mock-battles-images-of-roman-cavalry-helmets-from-germania-inferior/ © Carole Raddato, CC BY-SA 3.0 (erişim tarihi: 14.06.2023)

Antik Roma'da bir diğer mask geleneği ölüm masklarıdır. Romalı Plinius *Doğa Tarihi* kitabında Antik Yunan heykeltıraşı Sikyonlu Lysistratos'un (MÖ 4.yy) canlı modelden ilk balmumu kalıbı alıp döneminin diğer sanatçılarından farklı olarak modeli kendine benzetmenin ötesine geçip gerçeği olduğu gibi yansıttığından bahsetmiştir (Plinius,1896: 177). Daha sonra bu balmumu kopyalama tekniği Antik Yunan'dan Roma Dönemindeki ölüm maskı geleneğine geçmiştir. Fakat balmumunun çok dayanıksız bir malzeme olması sebebi ile günümüze çok sınırlı sayıda balmumu ölüm maskı örnekleri ulaşmıştır. Bu gelenek bir önceki paragrafta bahsedilen maskın kullanımlarından farklı olarak önemli kişilerin kalıcılığını sağlamak amacı ile yapılmıştır. Evlerin avlularına anma ritüellerinde kullanılmak üzere konmuştur (Mazzeri, 2014:13). Ölüm maskları bronz ve mermer gibi daha dayanıklı malzemelere de aktarılmıştır. Roma'daki ölüm maskı geleneği propaganda amacı ile kullanılan gerçekçi büst geleneğini de olumlu anlamda etkilemiştir (Huntürk, 2016:115). Roma Portreciliği'nin gelişiminde rol oynayan ölüm maskları dönemin önemli birer fragman örneğidir. (**Fotoğraf 41**)

Fotoğraf 41. Roma Dönemi Ölüm Maskı, Cuma'nın Balmumu Başı, MS 2. yy, Napoli Ulusal Müzesi, Oda 97, İtalya

Kaynak: http://doi.org/10.30549/opathrom-07-02 (erişim tarihi: 10.05.2021)

İki önemli çağ arasında kalmış bin yıllık "Orta Çağ, estetik sorunlarından birçoğunu klasik Antik Çağ'dan miras almış; ama, bu konuları Hristiyan görüşünün tipik insan, dünya ve tanrısallık anlayışı içine yerleştirerek onlara yeni bir anlam vermiştir" (Eco, 2017:21). Ancak estetik problemlerin çözümü ve sanat üretimi kuralları Antik

Çağ'da doğaya dayandırılırken Orta Çağ'da Antik Çağ'a dayandırılmıştır. Bu nedenle Orta Çağ sanatı gerçeklik üzerine düşünmekten çok Antik Çağ'ın kültürel bir yorumudur denilebilir (Eco, 2017). Platoncu, Aristotelesçi, Pytogorasçı görüşler Orta Çağ'ın dolaylı düşün ve sanat dünyasında Hristiyanlık odaklı bir çerçeve çizmişlerdir.

Orta Çağ'daki heykel olarak görülen beden parçaları tıpkı Yunan ve Roma inanışındaki gibi bu sefer Hristiyan inanışına hizmet etmeye başlamıştır. Kutsal olduğuna inanılan aziz ve azizelerin ölümünden sonraki beden parçaları kiliselere özel röliker[6] adı verilen sandık şeklinde kutularda gönderilmiştir. Zamanla bu özel kutular figüratif biçimleri nedeniyle özel ustalık gerektiren heykellere dönüşmüştür (Barasch, 1998:70). Ancak kutsal emanetlerdeki formlar sanat fikrinden oldukça uzakta olmuştur. Öncelik inancın pekiştirilmesi, din uğruna hayatını feda etmiş kişinin bu fedakarlığının anılmasına ve kutsal emanetin etkili bir biçimde saklanmasına yönelik olmuştur. (**Fotoğraf 42** ve **Fotoğraf 43)**

Fotoğraf 42. Aziz Bethlehem'e ait Kutsal Emanet Kutusu-Röliker, Cathedral Treasury, Bakır, Gümüş, Doğal taş, MS 1450, İsviçre Ulusal Müzesi, İsviçre
Kaynak:https://i.pinimg.com/originals/7a/11/17/7a1117ad3e50467c86e1b662a32cdf71.jpg (erişim tarihi: 26.04.2021)

[6] Rölik ve röliker hakkında bilgi için: Aydın, A . (2009). Hiristiyan Dinindeki Martir-Aziz Ve Rölik Kültünün Kilikya-Isaurya Bölgesi Hiristiyanliğina Yansimalari . Olba , (17) , 53-82 https://dergipark.org.tr/en/pub/olba/issue/47146/593328

Fotoğraf 43.Hz. Yahya'nın Eli Rölik Mahfazası, Kutsal Emanetler Bölümü, Topkapı Sarayı, İstanbul
Kaynak: http://topkapikutsalemanetler.blogspot.com/2011/07/blog-post.html, CC License, (erişim tarihi:14.06.2023)

Orta Çağ'ın sanata yaklaşımı pagan inancının izlerini silmek için Yunan ve Roma Sanatına karşılık doğa gözleminden daha uzak yapıtlar vermiştir. Bu dönemde dini inanç nedeniyle ruhani olmanın fiziksel olanın önüne geçirilmesi ile akıl geri plana atılmıştır. Fakat yine aynı çağda dine hizmet eden skolaların açılması yeniden aklın ön plana gelmesini sağlamıştır. Orta Çağ'ın öteki dünya anlayışının bu kısıtı skolastik düşüncenin gelişimi ile birlikte Rönesans'ta insanı düşünen bir birey haline getirmiştir (Öndin, 2016). Rönesans'la birlikte tekrar antikiteye yöneliş düşün alanında olduğu gibi sanatta da başlamıştır. Eskinin parçalanmış heykellerine, ustaların yarım kalmış eskizlerine, bozzetti'lere[7] ilgi artmıştır. **(Fotoğraf 44)**

Fotoğraf 44. Bozzetti Örneği, Aziz Jerome Başı, Terrakota, Gian Lorenzo Bernini, 1661, Harvard Müzesi, Massachusetts, ABD
Kaynak: https://harvardartmuseums.org/collections/object/230503?position=12 (erişim tarihi: 26.04.2021)

[7] Bozzetti(İtalyanca): Büyük bir heykel çalışmasından önce yapılan küçük boyutlu model, maket, skeç.

Böylece heykel fragmanları bu dönemde bir değere sahip olmaya başlamıştır. “Yine de hiçbir Rönesans sanatçısının ister bir mermer ister bir resim olsun, kasıtlı olarak parça parça bir eser ürettiği, hatta parçanın bir sanat formu olma olasılığını düşündüğü bilinmemektedir” (Barasch 1998:70). Fakat böyle bir ilginin bu tarz heykel formlarına gelecekte bir zemin hazırlamış olabileceği düşünülebilir.

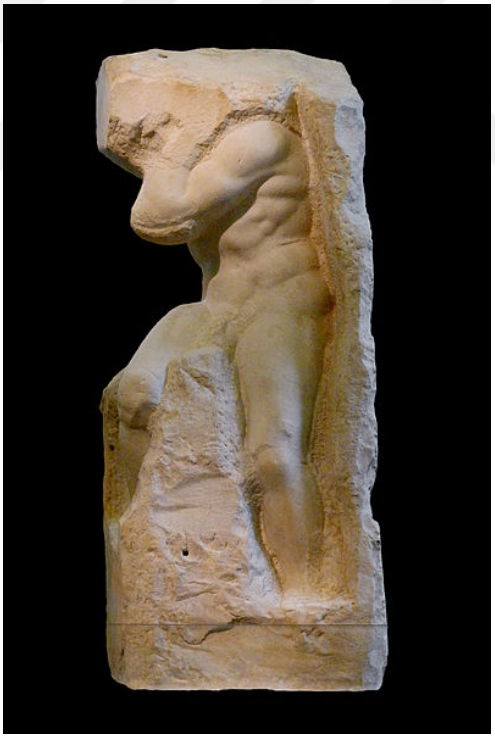
2.2.1.1 Eskinin Bitmemişliği ve Fragman Estetiği

19. yüzyılın sonlarında esas olarak sanat tarihçileri -henüz bir veya iki kuşak önce kurulmuş bir akademik disiplinin temsilcileri- çalışmalarında tamamlanmamış büyük ve etkili sanatçıların sanat eserlerine rastlamışlardır. Bu çalışmalar ve özellikle fragman hallerine rağmen izleyiciyi etkileme gücü, uzun bir estetik öğretimi ve yargı geleneğinde aktarılan kavram ve normlara meydan okumuştur. 19. yüzyılın son on yılında sanat tarihçileri için, fragmanın sanatsal bir kategori olarak yeniden düşünülmesini zorlayan şey Michelangelo Buonarroti'nin (1475-1564) birçok fragman halinde bırakılmış bitmemiş eserleriydi (Barasch, 1998: 75). (**Fotoğraf 45**)

Fotoğraf 45.Uyanan Köle, Michelangelo, 1520-1523, Mermer, 267 cm, Galleria dell' Accademia Florence, İtalya

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%27Awakening_Slave%27_by_Michelangelo_-_JBU_02.jpg, CC BY-SA 3.0, (erişim tarihi: 14.06.2023)

Bu bitmemiş sanat eserleri, birbiriyle yakından ilişkili ancak özdeş olmayan iki tür soru ortaya çıkarmıştır. Neden bitmemiş kaldılar ve bu tamamlanmamış çalışmaları seyirci için bu kadar büyüleyici yapan şey neydi? İlk sorunun cevabı dönemin sanat tarihçileri tarafından ellerindeki yazılı bulgulara göre araştırılmıştır. Bunlara örnek, Michelangelo'nun birçok taahhüdünün olması, Roma'ya yapılan çağrılar, maddi olanaklar, oyduğu mermer levhasındaki kusur gibi nedenler gösterilmiştir. Fakat bu beraberinde başka bir soruyu da getirmiştir: Neden bu tamamlanmamışlık durumu, dönemin diğer sanatçılarına göre alışılmadık bir sayı ile aynı sanatçıya aittir? Bu soru bunun bir kişilik özelliği olabilme olasılığını da akıllara getirmiştir (Barasch, 1998: 75). (**Fotoğraf 46**)



Fotoğraf 46. Atlas Slave (Köle), Michelangelo, 1530-153e, mermer, 277 cm, Galleria dell' Accademia Florence, İtalya

Kaynak:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%27Atlas_Slave%27_by_Michelangelo_-_JBU_02.jpg, CC BY-SA 3.0, (erişim tarihi: 14.06.2023)

Ludwig von Scheffler[8] (1852-1925) ve Henry Thode [9](1857-1920) gibi bilim adamları durum üzerinde bir dizi araştırma yapmışlardır.

> "Neoplatonik felsefenin Rönesans düşüncesinde önemli bir rol oynadığını ve dolayısı ile Michelangelo'nun entelektüel dünyasını oluşturduğunu vurgulamışlardır. Plotinus'un heykel sürecini ahlaki olarak bir kendini özgürleştirme ve kendini saflaştırma aracı olarak yorumladığını da hatırlatmışlardır. Neoplatonizmin ruhani dünyası, maddeye karşı mücadelede, form, taşa veya başka herhangi bir somut malzemeye aktarılacaksa, fikrin asla tam bir zafere ulaşamayacağını ileri sürmüştür.
>
> Böyle bir bağlamda ele alındığında, tamamlanmamışlık yeni bir anlam kazanabilir. Bir sanat eserini şekillendirirken sınırlarının farkına varan sanatçı, heykelini şekillendirdiği zor meselede zihnindeki fikri somutlaştıramayacağını anlar, onu terk eder, tamamlanmamış olarak bırakır." (Barasch, 1998:75)

Bu düşünceler, Michelangelo'nun pek çok eserinin bitmemişlik halinin yalnızca dışsal veya maddi nedenlerden kaynaklanmadığını göstermektedir. Michelangelo'nun bulunduğu döneme ait felsefi görüşünün bir yansıması ve ideası onu heykellerinde bitmemişliğe sürüklemiş olabilir diyebiliriz. (**Fotoğraf 47**)

Fotoğraf 47. Michelangelo Bitmemiş Heykeli, Floransa Sanat Galerisi, İtalya

[8] Ludwig von Scheffler, Michelangelo: Eine Renaissancestudie (Altenburg, 1892)

[9] Henry Thode, Michelangelo, II (Berlin, 1902), s 191

Kaynak:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo_buonarroti_(attr._o_seguace),_pietà_di_palestrina,_forse_1555_ca.,_da_S._Rosalia_a_palestrina_03.JPG , CC BY 3.0 (erişim tarihi: 114.06.2023)

Bir diğer soru, 'Michelangelo'nun bazen gerçekten fragmanlara benzeyen tamamlanmamış heykellerini bu kadar güçlü imgeler yapan şey nedir' olmuştur. Michelangelo'nun bu bitmemiş eserlerini inceleyen bilim adamları sık sık Rönesans'ta bu tamamlanmamış heykellerin güzelliğinin fark edildiğine dikkat çekmişlerdir (Barasch, 1968:76).

Vasari, "Sanatçıların Hayat Hikayeleri" kitabında, Medici Şapeli'ndeki "Madonna" heykeli hakkında şunları söylemiştir: " Taslağı hazırlanıp bir kenara bırakılan ve keski izleri taşıyan bu heykel yarım kalmışsa da insan bu bitmemiş taş blokunda, tamamlanmamış yapıtın mükemmelliğini sezebilir" (Vasari, 2013:313). " (**Fotoğraf 48**)

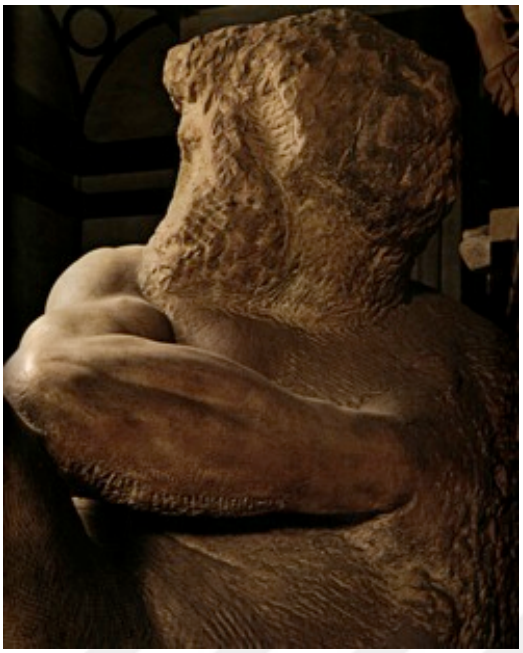
Fotoğraf 48. Medici Madonnası, Michelangelo, 1521-1534, Mermer, Medici Şapeli, İtalya

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Medici'nin_Madonna'sı , CC BY-SA 4.0 (erişim tarihi: 15.06.2023)

Michelangelo'nun başka bir çağdaşı ve Michelangelo'nun biyografisini ve düşüncelerini yazan Ascanio Condivi (1524-1574), "sanatsal bir görüntünün tamamlanmamış koşulunun işin mükemmelliğini ve güzelliğini engellemediğini" yazmıştır. (Barasch, 1998:76)

Vasari kitabında, Michelangelo'nun Medici Şapeli için yapmış olduğu Gündüz heykelini Floransa kuşatması nedeniyle yarım bıraktığından bahsetmektedir. Kuşatma sırasında Floransa'dan kaçan Michelangelo kuşatma bittikten bir süre sonra tekrar dönmüştür. Ancak eserler tamamlanmamış olarak kalmıştır. Buna rağmen Vasari kitabında şapelin heykellerinin etkileyicilikleri hakkında övgüler yazmıştır (Vasari, 2017). (**Fotoğraf 49** ve **Fotoğraf 50**)

Fotoğraf 49. Gündüz, Michelangelo, 1526-1531, Mermer, Medici Şapeli, İtalya
Kaynak: https://www.wikiwand.com/it/Giorno_(Michelangelo), Public Domain (PD), (erişim tarihi: 14.06.2023)



Fotoğraf 50. Gündüz Heykeli Detay, Michelangelo, 1526-1531, Mermer, Medici Şapeli, İtalya

Kaynak: https://www.wikiwand.com/it/Giorno_(Michelangelo), Public Domain (PD), (erişim tarihi: 14.06.2023)

Sanat tarihi araştırmaları kapsamında yakın tarihe ait bu değerlendirmeler ışığında ele alınan fragman hakkında bir noktaya daha dikkat çekmek uygun olacaktır. MS 2. yy'da yaşamış olan Romalı devlet adamı düşünür tarihçi araştırmacı Gaius Plinius Secundus (MS 25-79), diğer bilinen adıyla Büyük Plinius MS 77 yılına tarihlenen "Doğa Tarihi" isimli 37 ciltlik kitabının Sanat Tarihi ciltlerinin 35. cildinde şöyle demektedir:

> "...En ilginç ve kayda değer başka bir gerçek de sanatçıların son eserleri ve ölümlerinde tamamlanmamış kalan resimlerin, tamamlanmış resimlerinin hepsinden daha değerli olmasıdır; örneğin yukarıda bahsedilen, Nikomachos'un Iris Aristeides, Tyndaros'un çocukları, Medeia'nın Timomachos'u ve Apelles'in Afrodit'i eserleri gibi. Bunun nedeni, sanatçılar için tasarımın izlerini ve orijinal anlayışını görmemiz, bunları yapan ellerin yitirilişinden duyduğumuz üzüntünün bizi övgü ihsanına sürüklemesidir..." (Plinius,1896:168).

Burada Plinius, sanatçının eseri oluşturduğu süreçte özgünlükten dönemin geleneksel üslubuna geçiş aşamasındaki alımlayıcıda yarattığı duyumsamayı açık bir şekilde dile getirmiştir. Eserin yarım kalmışlığındaki fragman yapısına özel bir ilgi göstermiştir. Sanatçının dönemin gereklerini yerine getirinceye kadar olan süreçteki özgünlüğünün değerinden bahsetmiştir. Roma döneminde kamusal bir amaca yönelik yapılan sanatın ve sanatçıdan geleneksel üslup dışında bir şeyin beklenmediği, henüz estetiğin

Baumgarten tarafından tanımlanmadığı, sanatta özerkliğinin kabul edilmediği, neredeyse iki bin yıl önce yazılmış bir kitapta bitmemiş ve bir fragman üzerinden değerlendirme tanımlanabilmiş olması alışılmış bir durum değildir. Bitmemişlik ve fragman Roma Döneminde de bir duyumsama biçimi olarak fark edilmiştir.

2.2.2 Modernizme Geçiş Sürecinde ve Modernizmde Bedenin Fragmanları

18.yy öncesinde sanatta bilgi ustadan çırağa devredilen sıradan bir ticaret ile eşdeğer olmuştur. 16.yy'da sanatçıların toplandıkları, birbirlerine bilgi ve görüşlerini aktardıkları akademi adı verilen merkezler ancak 18.yy'dan itibaren tıpkı felsefe gibi öğrenci kabul eden akademilere dönüşmüştür. Bu akademilerde eski ustalar üzerinden verilen dersler ve övgüler ilgiyi o ustalara yöneltmiş ve eski ustaların eserlerinin satın alınmasına yol açmıştır. Akademide yetişen sanatçılar için eski ustalara ilgi kazanç açısından olumlu olmamıştır. Bu durum yeni bir kazanç pratiği doğurarak akademi tarafından organize edilen sergiler açılmasına neden olmuştur. Akademi tarafından organize edilen sergilerde sanatçının alıcısı tarafından tercih edilebilmesi için sanat eserinde aşırılıkları beraberinde getirmiştir. Aşırı duygusal konular, boyutta aşırılık, canlı renk seçimleri sanat eserine yansımıştır. Akademinin resmi sanatına karşıt görüş geliştiren diğer sanatçılar da akademi sanatçılarının tercihlerini küçümsemiştir. Ancak her iki sanatçı grubu da ortak bir noktada buluşmuştur. Bu ortak nokta, iki grubun da geçmişteki gelenekçi tavrı umursamamaları olmuştur (Gombrich, 2015). Sanat ortamındaki yeni özgürlük anlayışını beraberinde getiren gelişmeler gelenekten kopuşu başlatmıştır.

Sanattaki gelişmeler devam ederken Avrupa'da oluşan aydınlanma hareketleri Fransız toplumunun bilincini bir devrime doğru yönlendirmiştir. Mutlak monarşinin yıkılıp yerine cumhuriyetin geldiği süreç, eskinin yıkılması ile yerine yeninin inşasını başlatmıştır. Fransız Devrimi ile başlayan yenileşme süreci Modernizmi başlatmış, devrimin eskiyi yıkma yeniyi inşa etme ideolojisi kendini bir sanat vandalizmi olan "monarşiyi temsil eden heykellerin halk tarafından parçalanmasında da göstermiştir" (Nochlin,1994:8). (**Fotoğraf 51**) Nochlin'e göre devrim, parçayı olumsuzdan çok olumlu bir mecaz olarak görmüş, devrim ve sanatçıları için parça, geçmişe olan nostaljiyi sembolize etmektense, geçmişin kasıtlı yıkımını ya da en azından onun baskıcı gelenekleri olarak algılanan şeyin toz haline getirilmesinde rol oynamıştır. Feodalizme bir karşı duruş gösteren bu devrim hareketinin sonucunda yıkılan monarşinin sembolleri

olan heykellerin parçaları toplanarak saklanmış ve bu parçalanmaya resmi bir şekilde son verilerek eserler koruma altına alınmıştır. Fakat fikir olarak parçalanma yeninin bir tezahürü olarak akıllarda kalmıştır (Nochlin, 1994).

Fotoğraf 51. XIV Louis'in Sol Ayağı (XIV Louis'nin atlı heykelinin fragmanı), François Girardon, 1692–94, Bronz, Musée du Louvre, Paris, Fransa

Kaynak: https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010092465 (Erişim tarihi: 14.06.2023)

Feodalizmin parçalanmasının ardından Modernizm ile ilgili çeşitli görüşler ortaya çıkmıştır. Dönemin düşünürlerinden Karl Marx'ın (1818-1883) Kapitalist Manifesto (1848) eserinde moderniteyi ele alırken şu tanımı yapmıştır:

> "... Peşlerinde kadim ve takdire şayan bir önyargılar ve kanaatler silsilesini sürükleyen tüm yerleşik donuk ilişkiler arkalarında sürükledikleri saygıdeğer düşünce ve kanaatler silsilesiyle birlikte süpürülüyor; yeni oluşan her şey daha kemikleşemeden miadını dolduruyor. Katı olan her şey buharlaşıp havaya karışıyor, kutsal olan her şey dünyevileşiyor ve en sonunda insanlar hayatlarının gerçek koşullarıyla ve diğer insanlarla ilişkileriyle... yüzleşmeye zorlanıyor "(Berman, 2017: 35).

Marx'ın modernite tanımı için yaptığı "katı olan her şey buharlaşıyor" ilerleme ve büyüme ile birlikte toplumsal çözülmenin olması ile eşdeğer olmuştur. Bu toplumun kanlı canlı olmasından kaynaklanmıştır (Berman, 2017: 35). Tıpkı soylulara karşı burjuvanın ayaklanarak toplumsal bir çözülmeyi başlatmasına benzemektedir. Geçmişteki birçok katı geleneği arkasında bırakarak gelecekteki hareketli yapının içinde açık uçlu dinamik bir gelişmeyi kapsamaktadır.

Nochlin de bu düşüncenin bir benzerinin Baudelaire için geçerli olduğunu söylemiştir. Modern Hayatın Ressamı eserinde Baudelaire'in "Ben 'modernite' derken, ebedi ve değişmez olan sanatın diğer tarafındaki 'geçici' olanı kastediyorum." sözüne ve

'yüzer varlıklar' ve buharlaşma kavramlarını semboller olarak kullanmasını çok önemsediğine dikkat çekmiştir. Nochlin, Baudelaire'in modern yaşamın ayırt edici niteliği için geçiciliğin ve buharlaşmanın özbilinçli bir şekilde modernist sanatta yüzyılın sonlarında ortaya çıkacak birincil nitelikler haline geleceğini vurgulamıştır. (1998:37)

Modernizm içindeki modernite kavramının bu ele alış biçimi onun kalıcığından ve katılığından çok değişken ve dinamik olmasından bahsetmektedir. Sanata yansıması ise eseri ele alış biçimlerinde kendini fragmanlar halinde göstermiştir. Bedenin bir parçasının kesik görünüşü hem de genelinden kırpılmışlık hissi sanatta resim ve fotoğrafta olduğu kadar heykele de yansımıştır. Bu gelenekten köklü bir kopuşu bilinçli bir şekilde ortaya çıkarmıştır.

Dönemdeki bu bilinç ile fragmanlaşmanın bir örneğini Heykeltıraş Auguste Preault'un (1809-1879) Kıyım adlı eserinde kedini göstermiştir. Rölyefte kurulan kompoziyon ile fiziksel ve duygusal şiddet, gerginlik, yıkıcı bir olay kıyamet kopmuşçasına anlatılmaktadır. Duygulardaki bu vurgu akılcılık karşısında duyguları ve bireysel anlatımı ön plana çıkaran Romantizmin tipik örneğidir. Kompozisyon fragman açısından ele alındığında, kompozisyonun kendisinin, bedenlerin, ellerin, başların anlatımı ve ifadeyi güçlendirmek adına rölyefi merkezileştirerek fragmanlaştırıldığı görülmektedir. Klasik kompozisyondaki bütünsel anlatım -bedenin bütün halde ele alınışı- bu eser ile buharlaşmış yerini dinamik bir yapıya terk etmiştir. (**Fotoğraf 52**)

Fotoğraf 52. La Tuerie (Kıyım), Auguste Preault, 1851, musee dee Beaux-Arts, Chartres, Fransa

Kaynak: https://art.rmngp.fr/en/library/artworks/auguste-preault_la-tuerie_bas-relief_sculpture-technique_bronze_1851 (erişim tarihi: 30.04.2021)

Artun, *Modernizm Kavramı ve Türkiye'de Modernist Sanatın Doğuşu* kitabında; "Modernizm dünyayı parçalayarak algılar. Modernist sanatçının gördüğü hayatın fragmanlarıdır. Fragmanlar, zaman ve mekan parçacıklarıdır." demiştir (2021:31). Aynı kitapta T.J. Clark: "Empresyonistler neyi göreceklerinin sınırlayarak fragmanlar oluştururlar. Modernist resim marjinal olanla yani fragmanla eşit olduğu bir modernite mitini kabul etmiş ve işlemiştir. Değişkenlik ve belirsizlik, kent hayatının ve algının hakikati olarak görülmüştür" diye bildirilmiştir. (Artun, 2021: 31)

Dönemin ilk örnekleri olarak fragmanlar mekanların, kentlerin, köprülerin ve insan bedeninin kesitler halinde birçok resimde tasvir edilmiştir. Empresyonizm ile resimde görülen bu fragmanlar heykel sanatına da yansımıştır. Medardo Rosso (1858-1928) heykellerinde yakalamak istediği anı, ışığı ve ifadeyi insan bedeni fragmanlarında etkin bir şekilde kullanmıştır. Bronzun yanında eskinin bir eskiz tekniği olan balmumu ve alçıyı final malzemesi olarak da kullanmış, ışık ve form üzerine deneysel birçok çalışmada bulunmuştur. *Carne Alturi* serisinde güncel hayatın portrelerini bir büstü bütün olarak çalışmak yerine istediği etkileri yakaladığı fragmanlarla ele almıştır (https://pulitzerarts.org/art/medardo-rosso/ erişim:14.06.2023). (**Fotoğraf 53**)

Fotoğraf 53. Carne Alturi (Diğerlerinin Teni) Serisinden bir eser, Medardo Rosso, 1883, 23.5x22.9x16 cm

Kaynak: https://pulitzerarts.org/art/medardo-rosso/ , Fotoğraf Alisa O'Brein, (erişim tarihi: 12.05.2023)

Auguste Rodin fragmanı sanatında ele almış bir başka heykeltıraştır. Rodin'in parçayı kullanımı çeşitli biçimlerde olmuştur. Bu çalışmaların bazılarında 'abattis' adını verdiği ve birbirinden bağımsız el ayak gibi fragmanları birleştirerek bütün bir beden elde etmiştir. Soyutlama yapmadan fakat gerçekçilikten koparak parçalardan bir heykel oluşturmuştur. (**Fotoğraf 54**)

Fotoğraf 54. Çoklu Fragman Birleştirme Örneği, Toprak vazo içinde oturan çıplak kadın, 1900, 21.8x19.8x26.8 cm, pişmiş toprak ve alçı, Rodin Müzesi, Paris, Fransa
Kaynak: https://www.musee-rodin.fr/en/resources/creative-process/multiples-fragments-assemblages (erişim tarihi: 18.05.2021)

Hakkında bir kitap yazmak için Rodin ile tanışan Şair Reiner Maria Rilke (1875-1926) Rodin'in atölye ziyaretlerinde çalıştığı beden fragmanlarıyla karşılaşmıştır. Bu fragmanların onda yarattığı hissi şöyle açıklar:

> " ...Bu kalıntıların her birinin öyle ayrıksı ve öyle etkileyici bir tutarlılığı var ki, her biri öylesine kesin biçimini almış ve tamamlanmak için öylesine az şey istiyor ki, burada birbirlerine çılgınca benzerken, yalnızca birer parça ve çoğu kez farklı bedenlerin parçaları oldukları unutuluyor. Bir anda bedeni bir bütün olarak düşünmenin bilginlerin işi olduğunu, sanatçının işininse bu öğelerden yola çıkarak daha büyük, daha yerinde, daha sonsuz yeni bağlantılar, yeni

> birlikler yaratmak olduğunu fark ediyor insan...” (Sabancı Müzesi Sergi Kataloğu, 2006:238)

Rodin'in birleştirmeleri modern montaj ve yerleştirmelerin filizleridir (Sabancı Müzesi Sergi Kataloğu, 2006:246). Ayrıca heykeldeki ilk asamblaj örneklerindendir.

Rodin 1913 yılında Roma'da antik heykel parçalarını etüt ederken parçaları bitmiş eser kategorisine koyduğunu şu sözü ile açıkça göstermiştir: “Güzel, bir tanrı gibidir, güzelin her parçası tamamlanmış bir bütündür” (Elsen, 1963: 174). Rodin fragmanın tek başına estetik bir form olabileceğini dile getirmiştir.

Bu sözün hemen ardından bazı bitmiş heykellerinden parçalar alarak onları fragmanlaştırmıştır. *Cehennem Kapısındaki Şafak* ya da bir başka adı ile *Elmayı Isıran Havva* figürünün baş, eller ve dizden aşağısındaki bacak parçalarını çıkararak yeni bir form oluşturmuş, figürün öyküsel niteliğini ortadan kaldırmıştır. Figürün pozisyonunu değiştirerek kaidesine yerleştirmiştir. Bu formun çizgilerini öne çıkarmak için alçı banyosu ile formu yalınlaştırmıştır. (**Fotoğraf 55)**

Fotoğraf 55. Oturmuş başsız kadın gövdesi, 1914, Auguste Rodin, Bronz, 19x12.5x13.5 cm, Rodin Müzesi, Fransa, Paris (Sabancı Müzesi Kataloğu, 2006:249)

Rodin'in heykellerinde bir diğer fragman kullanımına örnek çeşitli boylarda modellediği ya da yonttuğu birleştirmeleridir. Bu birleştirmeler sanatçının kendi tercihi ile yaratılmış başlı başına özerkliği olan eserlerdir. Eserde herhangi bir kaide kullanılmamış olması Rodin'i bir başka zorunluktan da kurtarmıştır. Rilke bu heykeller hakkında şöyle der: "Herhangi bir bedene bağlanmadan yaşayan bağımsız ve küçük eller". (Sabancı Müzesi Kataloğu, 2006:309). Heykelde fragman formunun kabulü sanatçının eyleminin yanında izleyicisine de yansımıştır. (**Fotoğraf 56**)

Fotoğraf 56. İki Sağ El, Auguste Rodin, Bronz, 9.6x6x4.8 cm, Rodin Müzesi, Paris, Fransa (Sakıp Sabancı Müzesi, 2006:309)

Rodin Michelangelo'nun dehasına hayran ve eserlerini etüt eden bir heykeltıraştı. Rodin Michelangelo'nun bitmemiş heykelleri gibi tamamlanmış bir parçadan ziyade bitmemiş gibi görünen beden fragmanları da çalışmıştır. Rodin'in heykellerindeki bitmemişliğin Michelangelo'nun bitmemiş heykellerinde sorgulanan bilinçli yapılıp yapılmadığı şüphesine yer yoktur. Rodin heykellerinde bitmemişliği kendini tercihlerinin biçime yansıması olarak kullanmıştır. Rembrant'ın ressamın hakkı olarak gördüğü şeyi heykelinde ortaya koymuştur: "sanatçı, sanatsal amacına ulaştığı an, yapıtının tamamlanmış ve bitmiş olduğunu açıklamakta özgürdür" (Gombrich 2015:530). (**Fotoğraf 57)**

Fotoğraf 57. Fırtına, Auguste Rodin, 1910 öncesi, mermer, 34.6 x 37.8 x 19.7 cm, Met Müzesi, New York, ABD

Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/191809 Public Domain (PD) (erişim tarihi: 14.06.2023)

Brancusi heykelde doğayı olduğu gibi ele alan biçimlerin yerine soyutlamalar yaparak Modernizmin heykel sanatındaki öncül sanatçılarından olmuştur. Soyutlamacı yaklaşımında figüratif ve non-figüratif formları konu olarak almıştır. Bir beden parçası olarak fragmanı da heykellerine yansıtan Brancusi önceleri bedenden aldığı referansları daha natüralist biçimde heykellerine yansıtırken sonraki fragmanlarında doğallıktan uzak bir öz yapıya çevirmiştir. (**Fotoğraf 58** ve **Fotoğraf 59)**

Fotoğraf 58. Fragment Of A Torso (Bir Torso Fragmanı), Constantin Brancusi, 1910-11, Mermer

Kaynak: http://brancusi.1dez.com/opere/Torso.html (erişim tarihi: 21.05.2021)

Fotoğraf 59. Torso Of A Young Woman (Genç Bir Kızın Torsosu), Constantin Brancusi, 1922, Kalsit, Harvard Müzesi, ABD

Kaynak: https://harvardartmuseums.org/article/a-peek-into-our-collections-torso-of-a-young-girl (erişim tarihi: 21.05.2021)

Rönesans'tan beri süregelen Antikitenin kırılmış heykelleri üzerinde yapılan etütler fragman fikrini heykeltıraşın her zaman aklının bir köşesinde bulundurmuştur. (Collins, 2014: 56). Modernizme kadar öncelik insan bedeninin gerçekçi bir biçimde heykele dönüştürülmesi olsa da fragmanın zamanla sanatçının zihnine özerk bir şekilde yerleştiği sonraki çalışmalara yansımasında görülmüştür. Neredeyse 20. yüzyılın başına kadar görülmemiş bir özgünlük ve bireysellik ile heykelde form arayışlarına devam edilmiştir. Bu arayış, bedenin bütünlüğünün yanı sıra bedenin fragmanlarının ele alınış biçiminde de kendini göstermiştir.

Bilimdeki bazı gelişmeler sanata da yansımıştır. 19. yüzyıldan itibaren bilimde atom ile ilgili yeni keşifler yapılmıştır. Atomun maddenin en küçük ve bölünmez parçası olduğu tanımına karşılık, 20. yüzyılda atomun çekirdek, elektron, nötron ve protonlardan oluştuğu keşfi ile madde yeni bir tanıma ulaşmıştır (Özgür ve Bostan, 2007). Sanata yansıyan bu keşfin sözcüsü Wassily Kandisnky (1866-1944) Anılar'ında (1913) "atomun parçalanması benim için bütün dünyanın parçalanması gibi bir şeydir" diyerek bu yansımayı dile getirmiştir (Lynton, 2015:65). Her ne kadar bu parçalanma henüz bir keşif niteliğinde ve nükleer reaksiyon denemelerindeki fiziksel anlamda olmasa da maddenin bu yeni tanımı da sanatçıların zihninde bir parçalanma tasavvurunu ortaya çıkarmıştır.

Bu parçalanma tasavvuru bilimsel bir kanıta dayanmasa da kendini sezgisel anlamda Kübizm'de ortaya çıkarmıştır (Lynton, 2015:65). Kübizm'in öncülleri olan Georges Braque (1882-1963) ve Pablo Picasso (1881-1973) akımın ilk örneklerini resim ile vermiştir. Bu dönemde çizgiye ve biçime odaklanan Kübizm yepyeni bir dil yaratmıştır. Yeni bir görme biçimi ile dünyayı temsil etme yöntemi daha önce görülmemiş bir şekilde ortaya çıkmıştır. Geleneksel resimdeki perspektif kullanılmadan nasıl kurgu yapılacağı sorusundan yola çıkarak resimde iki boyutluluk vurgulanmış, eş zamanlı olarak bir nesneyi bir değil birden çok açıdan göstererek figürler aynı anda hem cepheden hem profilden çalışılmıştır. Çalışmaya konu olan nesne optik bir parçalanmaya tabi tutulmuştur (Antmen, 2017: 45-46). İki boyut üzerinde ele alınan üç boyutluluk illüzyonu kendini nesnenin birçok açıdan tasvir edildiği bir başka boyutluluk kavrayışı ortaya çıkarmıştır. Fragman kendini formun eş zamanlı aktarılan kesitleriyle bir parçalanma olarak göstermiştir.

Kübist heykel sanatçılarından Henry Laurance'in (1885-1954) “Homme A La Pipe” adlı heykelinde sözü edilen çoklu perspektif kullanılmıştır. Her bir perspektif planın bütün içinde kullanılan bir noktadan görülemeyecek olan planları fragmanlar ile gösterilmiştir. Sanatçı bu teknik ile zihnindeki parçalanmayı bir noktadan bakılabilecek açıya getirmiştir. (**Fotoğraf 60**)

Fotoğraf 60. Homme À La Pipe, Henri Laurens, limestone, 36.8cm, 1919, Irving & Charlotte Rabb, Cambridge, Massachusetts

Kaynak: https://www.christies.com/en/lot/lot-6216134 (erişim tarihi: 14.06.2023)

Kübist heykel sanatçısı Alexander Archipenko (1887-1964) Mısır sanatına ilgi duymuştur (Antmen, 2017: 50). Mısır sanatında en iyi ifade biçimi olduğu düşünülen üslupta baş, kollar ve bacaklar profilden tasvir edilirken göz ve gövde cepheden tasvir edilmiştir. Bunun yanında ayaklarda sadece sol ayak profili kullanılmıştır (Gombrich, 2015: 61-62). Archipenko'nun bu ilgisinden yola çıkarak Kübizm'in çoklu perspektif yapısının Mısır resim ve heykelinde de bulmak mümkündür. Sanatçının *Vaise Woman* heykelinde insan bedeninde kübizmin çoklu perspektifini kullanmasının yanı sıra bedeni bir bacak diğerine göre iç bükey olarak tasvir etmiştir. Heykele bir açıdan bakıldığında cepheden olan bedene karşılık meme profilden görülmektedir. Archipenko Kübist bir

yaklaşımla bedenin bütünselliğini bozarak vurgulamak istediği kadarını fragman olarak ele almıştır. (**Fotoğraf 61)**

Fotoğraf 61. Vase Woman, Alexander Archipenko, 1918
Kaynak: https://archipenko.org/life-and-work.html#1910 image courtesy of The Archipenko Foundation (erişim tarihi: 14.06.2023)

Aynı yüzyılın başında heykel sanatındaki yenilik, duygular, bireysellik ve öznellik Marcel Duchamp'ın (1887-1968) hazır nesneyi heykel olarak sunması ile heykel sanatına başka bir boyut kazandırmıştır. Heykelin o güne kadar olan anlamından farklı olarak hazır nesneyi sergilendiği yer açısından bir bağlama koyarak heykel/bulunduğu mekan ilişkisi ile sıradan bir nesneyi heykele dönüştürmüştür. Bu dönüştürme sadece bağlamı değil fikri de sanatın içine yerleştirmiştir. Bu fikir "Rönesans'tan beri gelişmiş olan bir tasarımın yani eserin biricik olduğu ve bireysel şekilde yaratıldığı görüşünün provakatif bir yansımasıdır. Provakatif edimin kendisi eserin yerine geçmiştir" (Bürger, 2019: 111). Duchamp'ın imzaladığı hazır nesneler neyin sanat olduğunu sorgulatmakla birlikte estetik ve anti estetik tartışmalarını da başlatmıştır.

I. Dünya Savaşı sonrasına kadar sanattaki bu gelişmelerin hemen ardından yeni akımlar kendini göstermeye başlamıştır. Savaşın ruhlarda yaptığı tahribatın ilk izleri kendini Gerçeküstücülerde bir karşı duruş ile göstermiştir. Gerçeküstücüler "burjuva sınıfının yaslandığı ve kışkırtıldığı maddiyatçılık, olguculuk, işlevsellik, akılcılık,

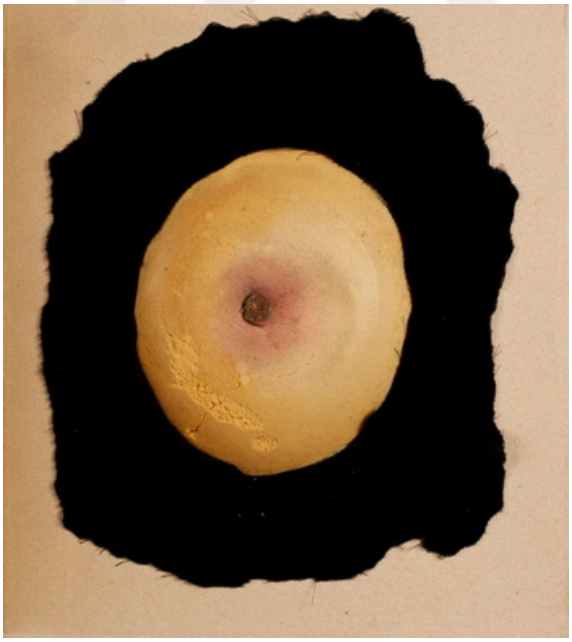
ilerlemecilik ve bunların üzerinde süsleyici örtüler gibi duran ahlak, estetik ve sanat gibi değerlerin hepsine karşıydı" (Yılmaz, 2013: 177). Gerçeküstücüler bilinçaltındaki imgelere önem vererek imgeyi aklın ve bilincin baskıcı gücünden kurtarmaya çalışmışlardır (Antmen, 2017: 135).

Linda Nochlin Modernizmin ilk yılları için tanımladığı eskinin parçalanması metaforu olarak beden fragmanlarını 20. yüzyılda çok yönlü ve birden fazla işleve ya da yüze sahip olduğunu öne sürmüştür. Sanatçılar eskinin yıkılmasının karşısında Sürrealist olan iki sanatçı Max Ernst (1891-1976) ve Hans Belmer (1902-1975) arasında fragman kullanımı açısından bir ayrım yapmıştır. Her ikisinde de kadını temsil eden beden fragmanları, Max Ernst'in *La Femme Cent Tetes* (1929) eserindende kolaj yaratımı olarak bir işlev görmüştür. Öte yandan, Hans Bellmer'in deforme edilmiş oyuncak bebeklerin korkunç asamblajlarında yeniden bir araya getirilen kadın bedeni fragmanları hem cinselliğin hem de bütünlüklü bir varlık olarak bedenin ihlal edici bir şekilde sorgulandığı bir alanda işlev görmüştür (Nochlin, 1994: 53). Fragman üzerinden ele alınan kadın bedenleri, sanat eserlerinde içeriğe ve biçime göre farklı kullanımlarının olabileceğini göstermiştir. (**Fotoğraf 62)**

Fotoğraf 62. La Poupee (Oyuncak Bebek) Heykeline ait sanatçı tarafından çekilmiş fotoğraf, Hans Bellmer, 1936

Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265391 (erişim tarihi: 31.05.2021)

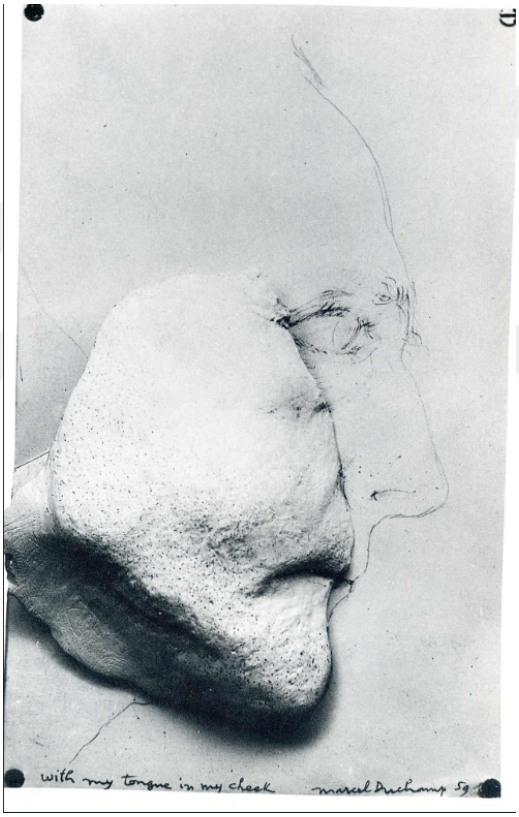
Dada ve Gerçeküstü akımlarının önemli sanatçılarından Duchamp, Andre Breton (1896-1966) ile 1947 yılında Sürrealistler sergisini planlamıştır. Sergi için hazırladıkları 999 adet katalog kapağına hazır nesne olarak süngerden yapılmış suni kadın memesi kullanılmış, renklendirmesi realistik bir şekilde Duchamp tarafından yapılmıştır. Katalog kapağına konu olan bu form için Duchamp *Lütfen Dokununuz* ismini vermiş, bunu da kataloğun arka kapağına yazmıştır. Gerçeküstü anlayışın olumsuz gördüğü burjuva ahlakına gönderme yapan bu katalog kapağındaki form bir beden fragmanı olarak çalışılmıştır (https://nga.gov.au erişim tarihi: 25.05.2021). Ancak bir kataloğun üzerinde dekoratif bir obje olması sebebi ile eser olup olmadığı tartışılabilir olsa da akımın anlayışını fikir olarak karşılayan bir çalışmayı da işaret etmektedir. Duchamp'ın eseri fikir bağlamında ele alış biçimi burada kendini yine göstermiştir. Kataloğu eline alanlar sayfalarını açarken doğal olarak forma dokunmuş dolayısı ile sanata dokunabilmişlerdir. Böylece burjuva sanatının karşısında bir duruş olarak halkla arasındaki sınır da kaldırılmıştır. (**Fotoğraf 63)**



Fotoğraf 63. Lütfen Dokunun, Marcel Duchamp, 1947, Kadife, Kauçuk Sünger, Pigment, Karton, 23.5x20.5cm, Philadelphia Müzesi

Kaynak: https://museum.imj.org.il/exhibitions/2014/4X4/fragmentation.html, © Tel Aviv Sanat Müzesi / Avraham Hai, (erişim tarihi: 14.06.2023)

Duchamp'ın bu dönemde canlı modellerden kalıplar alarak da fragmanlarla çalışmıştır. Bu parçalar kadın bedeninden alınmış erotik parçalar ya da kendi bedeninden aldığı fragmanlardan oluşmaktadır. *With My Tongue In My Cheek* (Dilim Yanağımda) adlı eserinde kendinden aldığı bir kalıbı eskiz halindeki otoportresine ekleyerek kolaj şeklinde üretmiştir. "Eserin adı bir İngiliz deyiminden gelmektedir[10]" (https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/xVocSth erişim: 14.06.2023) Duchamp burada bir şeyleri alaycı bir şekilde ifade etmiştir. Eserini biçim ve ismi ile destekleyerek kısa ve öz biçimde bu esprili karışımı kolajında yaratmıştır. (**Fotoğraf 64)**



Fotoğraf 64. With My Tongue In My Cheek (Benim Dilim Benim Yanağımda), Marcel Duchamp, 1959, alçı, ahşap, kağıt, kurşun kalem, 25 x 15 x 5,1 cm

Kaynak: https://www.wikiart.org/en/marcel-duchamp/with-my-tongue-in-my-cheek-1959, Copyright: Fair Use, (erişim 14.06.2023)

[10] Muhatabına cevap veren birinin karşı tarafa doğruyu söyleyip söylemediğine emin olunmadığı durumlarda kullanılır. Alay içerebilir (Cambridge Sözlüğü). Örneğin "O Modernizm kalıcıdır dedi ama bunu söylerken dili yanağındaydı, söylediğinden emin olamadım".

Gerçeküstü heykelleri ile tanınan Amerikalı heykeltıraş David Hare (1917-1992) insan bedenini bir bütün yerine bazı parçalarını eksilterek yapmayı tercih etmiştir. Parça konusundaki görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir:

> "Bazı sanatçılar, insan figürünün belirli bölümlerini yapmakta diğer bölümlerine kıyasla daha iyidirler. Bu, onlarda en aşina oldukları kısımları şekillendirme eğilimi yaratır. Ortaya çıkan çalışmanın ilgi çekici olup olmadığı bana bir dereceye kadar figürün belirli kısımlarını iyi şekillendirememelerinin altında yatan nedenlere bağlı gibi görünmektedir. Örneğin, bir heykeltıraş el figürünü yapmakta zorluk çekiyorsa, bu zorluk teknik eksikliğinden mi yoksa gerçek bir korku veya korkunç derece el sevgisinden mi kaynaklanıyordur? İlk durumda, bana öyle geliyor ki, iş pek ilgi çekici olmayacaktır. İkincisinde, ellerin yokluğu ya da yok sayılması, sanatçının bir mücadelesini gösterebilir ve yetenekli olmak da işin içine girince her zaman ilgimi çeker ya da bu güçlü bir psikolojik etkinin olduğunu gösterebilir ki bu da vücudun diğer parçalarını ele almaya yol açabilir. Bu durumda sanatçı, bir göbek veya boynu şekillendirirken bile eller hakkında konuşmaktadır. Ellerin yokluğu, dikkati ellerin kendisine değil, neyi temsil ettiklerine -dokunmaları gerektiğine -dokunmamaları gerektiğine- yönelmesine bağlı olarak etkinliği ve teması (sanatçının sevdiği ya da nefret ettiği şeyleri) temsil eder. Sanatta sembollerle ifade etmede, çıkarım ve simgelerde, bilinçli ve bilinçsiz olarak beden parçası ve torso kullanımı doğurgan bir etkiye sahiptir" (Elsen, 1969: 64).

Hare, teknik yeterlilik söz konusu olduğunda bedenin parçalarının ele alınışı kadar ele alınmayan parçalarının da önemine dikkat çekmiştir. Gösterilmeyen bir beden parçasının sanatçının anlatmak istediği etkiyi güçlendirdiğinden bahsetmiştir. Özellikle alegorik anlatımlarda gösterilmeyen fragman üzerinden anlamın artırıldığını vurgulamıştır. Eserlerinde bazı vücut parçalarını eksik bırakmış, figürlerini fragman halinde sergilemiştir. (**Fotoğraf 65**)

Fotoğraf 65. Koşan Adam, David Hare, 1954, bronz, çelik, ahşap, 56x78x28 cm

Kaynak: https://sculpturemagazine.art/david-hare/ (erişim tarihi: 26.05.2021)

BÖLÜM III

YAPISÖKÜM VE GÜNCEL HEYKELDE BEDEN FRAGMANLARI

BÖLÜM III

YAPISÖKÜM VE GÜNCEL HEYKELDE BEDEN FRAGMANLARI

3.1 Yapısöküm, Kavramları ve Postmodernizm ve Sonrası

3.1.1 Yapısöküm (Dekonstrüksiyon)

Antik Yunan'dan bu yana felsefe yapan ve bu yolla yaşadığı dünyayı anlamaya çalışan insan içinde bulunduğumuz yüzyılda da bundan uzak kalmamıştır. Felsefe, sanatı tanımlamak adına katmanlarını incelerken başka bir bakış açısı katacaktır. Günümüz sanatını anlamada yine günümüze en yakın felsefi fenomenlerden biri olan 'yapısöküm' eser analizlerinde bir bağlam oluşturmada yardımcı olacaktır.

Dekonstrüksiyon literatürde birden fazla kelime ile Türkçe'leştirilmiştir. Bunlar yapıbozum, yapısöküm ve yapıçözümdür. Dekonstrüksiyon ile birlikte bu dört kavram da Derrida'nın literatüre soktuğu şekilde aynı anlama gelmektedir.

3.1.1.1 Derrida ve Yapısöküm (Dekonstrüksiyon)

Yapısöküm (dekonstrüksiyon) Jacques Derrida tarafından ortaya atılmıştır. Cezayir asıllı bir Yahudi olan filozof, Fransa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde çalışmalarını sürdürmüştür. Derrida çalışmalarında, Platon, Kant, Rousseau, Nietzsche, Hegel, Edmund Husserl (1859-1938), Ferdinand de Saussure (1857-1913), Martin Heidegger (1889-1976), Claude Levi-Strauss (1908-2009) gibi düşünürlerden etkilenmiştir. Fenomonoloji, ontoloji, metafizik, yapısalcılık, post yapısalcılık gibi alanları gerek eleştiri gerekse bağlamlar kurarak çalışmalarında kullanmıştır. Düşünce sistemine uyguladığı 'yapısöküm', 'differans', ve 'söz-merkezcilik' terimleri onu çalışmalarında öne çıkarmıştır. Derrida, "postyapısalcı ve postmodern felsefeler başta olmak üzere, özellikle çağdaş fark veya farklılık düşüncesi söz konusu olduğunda" en önemli düşünürlerden biridir (Küçükalp, 2020:13).

Yöntemlerinde, görsel sanatlarda kural yıkmaya yönelik bir başkaldırıcı unsur olarak ortaya çıkan Stiünasyonistler ile de paralellik bulmak mümkündür. Derrida metinlere tekil bir olay gibi yaklaşırken, analiz ettiği metin ya da kurumda hali hazırda var olan güçlere odaklanmıştır (Richards, 2020: 12-13).

Derrida, yapısalcılık ve post-yapısalcılık alanlarında çalışan düşünürlerin çağdaşıdır. Çağdaşlarının çalışma alanlarından yapısalcılık, "doğruluğu [hakikati] metnin arkasında ya da içinde görürken, post yapısalcılık okuyucu ile metnin karşılıklı etkileşimine başlı başına bir yaratıcılık gözüyle bakmaktadır" (Sarup, 2019: 13). Sarup bunu daha açık bir dille, "eldeki metinsel ürünün edilgen bir tüketimi olarak düşünülegelen okuma edimi değergesini bütünüyle yitirmiş, bundan boşalan yeri okuyucunun performansı doldurmuştur" diyerek şu şekilde devam etmiştir: "Post yapısalcılık göstergenin değişmeden kalan birliğine bir hayli eleştirel bakar" (2019:13). Sarup'a göre özetle, post yapısalcılık öncelikle güçlü bir metafizik[11] eleştirisidir; nedensellik, özdeşlik, özne, doğruluk gibi metafiziğin en temel kavramlarının eleştirisi olarak karşımıza çıkmaktadır (2019:13) Metin ve okur arasındaki ilişkiye okurun etkin olduğu post-yapısalcılığın bir özelliği olarak değinilmiştir.

Derrida, 'Yazı ve Fark' eserinden yapısalcılıktan şöyle bahseder:

> "Yapısalcı akın, bir gün eserlerini ve göstergelerini medeniyetimizin sahillerinde bırakarak geri çekilecek olsaydı fikir tarihçisi için bir soruya, hatta belki de bir nesneye dönüşürdü. Fakat o noktaya varan tarihçi aldanırdı: Tam da onu bir nesne olarak düşünülmesiyle, onun anlamını ve asıl meselesinin her şeyden önce bakışın serüveni, yani herhangi bir nesneyi, özellikle de tarihsel nesneleri -kendininkileri- ve bunların en tuhafı olan edebi denen şeyi sorgulama biçimindeki bir dönüşüm olduğunu unuturdu…" (2020: 9).

Diyerek devam eden Derrida: "Bu konudaki bilgimiz ne olursa olsun, gösterge sorununun veya sorusunun kendi başına, zamanın bir göstergesinden ya daha az ya daha fazla, ama her halükarda ondan farklı bir şey olduğu açıktır. Onu zamanın bir göstergesine indirgeme düşü şiddet düşüdür" (2020: 9). İndirgemeciliği kabul etmeyen ve onu şiddet olarak gören Derrida, "Yine de yapısalcılık fenomeni, kendisindeki indirgenemez koca bir düşüncesizlik ve kendiliğindenlik alanıyla, açıkça söylenmemiş olanın asli gölgesiyle, fikir tarihçisi tarafından ele alınmayı hak edecektir" (2020: 11) diyerek yapısalcılığın bu yönünü de kabul etmiştir. Ancak bu sözleri ile yapısalcılığın

---

[11] Metafizik: "Derrida'nın metinlerinin meydan okuduğu bir batı düşüncesi geleneğidir. Bu gelenekle ilişkilendirilen bazı düşünürler Derrida tarafından analiz edilmiştir: Kant, Hegel, Neitsche, Hauserl, Heidegger. Batı metafiziği, Derrida'nın söz merkezcilik diye tabir ettiği düşünce geleneğiyle yakından ilişkilidir. Mevcudiyet, bütünlük, tekillik, evrensellik, benlik ve merkezlik değerleri, bu düşünme geleneklerinde ayrıcalıklı tutulmuştur. Derrida bu temel değerleri yerinden edip, yokluğun varlık, parçalanmanın bütünlük, tekrarın tekillik, farkın evrensellik, ötekinin benlik içinde ve ayrıksılığın da merkezde ikamet ettiğini ortaya koyar. Derrida'nın metin okumaları bu gelenekleri yerinden eder. Batı düşüncesi değerlerinin nasıl da kendi kendini yapıbozuma uğrattığını gösterir" (Richards, 2020: 144).

özellikle nesneleşmiş, biçimsel ve indirgemeci yönüne bir eleştiri getirmiştir. Yöntemlerini geliştirirken bu eleştirel çıkış noktası ile yapısalcılıktan da faydalanmıştır.

Derrida, Heidegger'in kavramlarından biri olan 'destruktion'u ('yeniden yapılandırma') kavramını Fransızca'ya çevirmeye çalışarak 'deconstruir' (yapıyı bozmak) terimini alarak, yapısalcı katmanları incelemek adına kullanmaya başlamıştır (Richard, 2020: 18). Böylece dekonstrüksiyon, Derrida tarafından, Heidegger'in fenomenolojik temelli eleştirel okumasında görülen 'destrüksiyon' ve 'abbau' kavramlarından yola çıkarak geliştirilen bir metin okuma ve düşünme stratejisi olarak ortaya atılmıştır. Çeşitli kaynaklarda metinleri yıkmaya yönelik bir okuma olduğu yazsa da Derrida'nın da açıklamış olduğu gibi dekonstrüksiyon, metinlerin kuruluş mantığını açmak suretiyle içeriklerinde "barındırdıkları epistemik ve metafiziksel şiddeti açığa çıkartmak ve metnin kuruluş mantığınca bastırılan ötekinin gelişine imkan sağlayan stratejik bir" okuma biçimidir (Küçükalp, 2020:154).

Derrida Gramatoloji eserinde yapısökümden şöyle bahseder:

> "Yapısökümü hareketleri, yapıları dışarıdan müdahaleye çalışmazlar ancak o yapıların içinde "ikamet etmek" suretiyle mümkün ve etkili olabilir, atışlarında isabet kaydedebilirler. Bununla belli bir tarzda ikameti kastediyoruz, zira farkında olunmadığı zaman daima ve daha iyi ikamet edilir. Yapısökümü girişimi, mecburen içerden işleyerek, yıkıcılığının tüm stratejik ve ekonomik kaynaklarını eski yapıdan alarak, onları oradan yapısallıklarıyla, yani öğelerini ve atomlarını ayrıştırmaksızın alarak, her zaman belli bir biçimde kendi çabalarının verdiği hızla ileri gider. Zaten aynı evin başka bir yerinde aynı çalışmayı başlatan kişi de bunu içtenlikle belirtmekten geri kalmıyor. Bugün hiçbir uygulama bundan yaygın değil ve artık bunun kurallarını formal olarak saptayabilmemiz gerekir" (Derrida, 2017: 39).

Derrida'nın kendi anlatımıyla yaptığı yapısöküm ile ilgili görüşlerine ek olarak Küçükalp'in aktardığı Andrew Haas: "…ele aldığı şekliyle dekonstrüksiyon sınır felsefesidir veya başka bir ifadeyle sınırdaki felsefedir" demektedir (2008: 247). Dekonstrüksiyonun logos[12] çökmesi olarak tanımlayan Haas, daha geniş bir tanımla da sözlerine devam ederek:

> "…yani belirli bir felsefe tarzının, oluşturma, sınıflandırma, özdeşleştirme ve belirleme hareketinin kapanmasının imkânsızlığını (ve gerekliliğini) gizleyen metafizik inşayı göstermek için, dışlanan bir ötekine nazaran bir içerdeki olarak kendisini belirleme ve yerini bulmaya yönelik bir pratiktir. Felsefî kavramların

[12] Logos: "...Yunanca 'söz'..." (Richards, 2020:144)

> saflığı, daima kirlidir ve dekonstrüksiyon hem onların kaçınılmaz çelişkilerini hem de gerçekleştirmeye çalıştıkları ilgilerini/çıkarlarını ifşa eder" (Küçükalp, 2020: 247) diye belirtmiştir.

Burada Haas, yapısökümün özellikle sınırdakileri, dışlananı, ötekini, merkezi sorgulamasına dair bir açığa çıkarmayı tetiklediğini belirtir.

Sarup, yapısökümcü yöntem için "metnin kendi dil bilgisel yapısını gizleyip karanlıkta bıraktığı noktayı bir başka ışık altında bakarak görmektir" (2019: 81) diyerek bu yöntem hakkında bir metni incelerken hem bakış açısının değişimine hem de görünmeyenin görünmesi üzerine bir incelemeye tabi tutulduğunu belirtir.

Derrida, yapısöküm yöntemini tanımlarken Sausüre eleştirileri üzerinden de bunu gerçekleştirmiştir. Temellerini Sausüre'ün attığı göstergebilimde anlam, nesneler arasındaki karşıtlıklar ve özdeşlikler bağıntısı bulunması ile mümkündür. Bu bağıntılar iki düzlemde eklemlenir. Bunlar gösteren ve gösterilen düzlemleridir. "Göstereni, anlamın algılama düzeyinde belirlemesini sağlayan öğeler ya da öğeler toplulukları oluşturur; gösterenin kapsadığı ve ortaya çıkmalarını sağladığı anlam ya da anlamlar" (Yücel, 2020: 129-130). Bu iki öğe her zaman karşılıklı bir bağıntı içindedir: Gösterenin varlığı bir gösterilen, gösterilerinin varlığı bir gösteren içermektedir (Yücel, 2020:130). Derida'nın dil anlayışında ise gösteren direk olarak gösterenle ilişki içerisinde değildir. Saussurecü düşüncede gösterilen ve gösteren ilişkisine bir birlik biçiminde bakılırken, Derrida'nın anlayışında ise bu ilişki gerek sözcük ile şey gerek sözcük ile düşünce gerçekte asla bütünleşerek bir haline gelmezler.

Derrida, göstergeyi ayrılmış, tek bir yapı gibi görür. Ona göre bir yarısı her zaman orada değildir. Öteki yarısı ise her zaman aynı öteki yarısı değildir. Gösterenler ile gösterilenler arasındaki ilişki değişkendir. Bazen birbirlerinden uzaklaşır ya da yeniden bir araya gelip hiç durmadan aralıksız yeni birleşimlere girer. (Sarup, 2019: 58). Derida'nın görüşüne göre anlam bizim için hiçbir zaman dolaysız olmayacaktır. Göstergeler burada yokluğu gösterirler, bulunmayana bir gönderme vardır: bir anlamda anlamlar da yoktur denilebilir. Anlam bir gösterenler zinciri boyunca sürekli hareket halindedir, asla bir göstergeye bağlı olmadığından yerinin bilinmesi mümkün değildir. Bu yüzden Derida için göstergenin yapısı başkasının izini sürmekle, başkasının izince, sonsuza dek burada olmayacak olanca belirlenmektedir ve ne yapılırsa yapılsın 'öteki' varlık bütünlüğünce bulunamayacaktır (Sarup, 2019: 59). Böylece Derrida, sonsuz bir

öteleme ve ileri atma ile anlamın gösterge ile birlikteliğini özdeş kılınamayacağını belirtmektedir. Bunun yanında "her göstergede, göstergenin kendisini kendisi kılmak için dışarıda bıraktığı öteki sözcükler ile birlikte daha önce geçmiş olan sözcüklerin izleri de vardır" (Sarup: 2019: 59).

Yapısöküm, Derrida tarafında logos-merkezciliğin[13] eleştirisi olarak görülür. Kendi deyimiyle bir yöntem, kuram ya da kavram değildir. Yapısökümü, felsefenin temel bir kavramı olarak hiçbir zaman düşünmemiştir. Daha sonraları yapısökümün Derrida'nın merkezi kavramlarından biri olarak dönüşmesi ve keyfi içeriklerle tanımlanması, Derrida için itiraz edilen bir şey olmuştur. Derrida'ya göre yapısökümün tek bir yöntemi yoktur. Ancak birbirine benzeyen, yapısöküm adı altında bir araya gelen çeşitli, "heterojen fenomenlerden" bahsedilebilir. O da différance, parergon, silme gibi kavram olmayan bir kavram ya da kavramsı, kavramsallaştırmanın hem olanaklarını hem de sınırlarını kullanan bir kavramdır (Gülay, 2021: 105-107). Bu durumu Derrida, bu sözcüğü seçtiğini ya da ona kendini benimsettiğinde, Gramatoloji'yi yazdığı zamanlarda yapısöküme bu kadar merkezi bir rol verileceğini düşünmediğini belirtmiştir. O, daha farklı şeylerin yanında, Heideggerci Destruktion ya da Abbau kelimelerini çevirmeyi ve kendi konusuna uyarlamayı istediğini söylemiştir. (Gülay, 2021: 106).

Japon Bir Dosta Mektuplar eserinde Derrida yapısökümden "yapıçözüm ne bir çözümleme ne de bir eleştiridir ve çeviri de bunu göz önünde bulundurmalıdır. Özellikle, bir yapının sökülmesi, basit ögeye, ayrıştırılamayacak kökene doğru bir geri gidiş olmadığı için, yapılan bir çözümleme değildir" diyerek bahseder (aktaran Gülay, 2021: 108). Yapısöküm, tek ve nihai bir tanımı olmayacağı gibi bilinen anlamda bir yöntem de değildir. Derida'nın da belirttiği gibi kökene bir gidiş olmadığı için bir çözümleme değildir. İndirgemenin yapılamayacağı için yapısöküm gerçekleşen bir şeydir. Anlamı ertelemektedir.

Derrida, bir otobiyografik belgeselinde yapısöküm nedir sorusu sorulduğunda şu cevabı verir: "Yapısöküm doğal olmayanı doğallaştırmamaktır. Aynı şekilde toplum,

[13] Logosentrizm (logos-merkezcilik): "Batı felsefesine ilişkin postmodern bir tasvir ya da tanımın en belirleyici unsurunu oluşturan özellik: Akıl ya da söz merkezcilik. Derrida Batı felsefesini, logosu, yani aklı hakikat ve anlamın yegane merkezi olarak alan felsefe olarak tanımlar." (Cevizci, 2017:281).

tarih ve kurumlar tarafından oluşturulmuş olanı doğal farzetmemektir" (Dick, 2002: 14-15.dk).

3.1.1.2 Söz (Logos) Merkezcilik, Mevcudiyet Metafiziği, Ek, Parergon

Derrida, Batı metafizik [14] geleneğinde bütün metinlerin, söz-merkezcilik kapsamında varlık-yokluk, gerçeklik-görünüş, erkek-kadın, numen-fenomen, olgu-değer, bütün-parça, özgün-kopya gibi birinin diğerine üstünlüğünün olduğu, dikotomiler (karşıtlıklar) üzerine dayandığını söyler. Bu karşıtlıklardan ilk öğe güçlü ve daha doğru olarak düşünülür. Bütün sistemin merkezine yerleşen karşıtlıktaki ilk söylenen olgu, diğer ögelere de dayanak oluşturduğunu ifade eder. "İşte dekonstrüksiyona ait bir okumanın gerçekleştirdiği şey de söz konusu bilinç-dışı ve baş edilmeyen bu hususun açığa çıkarılarak, metnin dayandığı kutupsal karşıtlığın infilak ettirilmesidir" (Küçükalp, 2008: 250). Böylece yapısöküm bağlamında yapılan bir incelemede önce bu karşıtlıkların birinin diğerine önceliği ya da üstünlüğü bir tarafa bırakılır, bu ikiliğe göre yapılan çıkarımların doğruluğunun doğası gereği yanlış olduğu ortaya çıkarılarak incelenen metnin dışarıda veya önemsenmeden bıraktığı, sessize aldığı şeyleri de içerir. (Küçükalp,2008: 250-251). Bu anlamda yapısöküm batı metafiziğinin üzerine oturttuğu karşıtlıklar temelli kuramlarını eleştiren, farklı bir bakış açısı sunan ve bu kuramın çelişkilerini de ortaya döken bir yöntem olarak ortaya çıkmıştır. Güncel olan sosyal bilimler ve sanat alanlarında bir düşünce biçimi olarak kullanılmıştır.

Derrida metafizik karaktere sahip Batı felsefe geleneğini, temel bir zemin/sebep, mutlak bir başlangıç veya kendisinden doğan her şeyin kontrol edilip yönetildiği, merkez fonksiyonu gören bir kesin doğru tesis etmeye yönelmiş, süregiden bir çaba olarak tanımlar. Platon'dan beri, kendisini tamamen sunan ve bütünüyle kendi kendine yeterli olarak düşünülen bu kaynak, mevcudiyet (presence) olarak tanımlanagelmiştir. Bu yüzden Derrida "tam mevcudiyet olarak varlığın determinasyonunun metafizik tarihinin dayanağı olduğunu savunur. Söz konusu mevcudiyet metafiziği ayrıca, kaynağın; saf, basit, normal, standart, kendinde-yeterli ve kendiyle özdeş olarak düzenlendiği hiyerarşik bir değer sistemi de içerir" (Küçükalp, 2020: 74). "Mevcudiyet metafiziği, insanda mevcut olanın, 'göstergelere başvurması gerekmeyen saf bir sezgi ediminde' kavranması nedeniyle, her ne ise o olarak, bütünüyle ve dolayımsız bir

[14] Bkz. diptnot 13

biçimde mevcut olduğunun varsayıldığı bir düşünme biçimine gönderme yapar" (Küçükalp, 2020: 75). "Gerek Descartes gerekse Husserl'de epistemolojik başlangıç noktasını oluşturan Ben burada ve şimdi varım" önermesinin ve "benin şimdiki zaman içerisinde dolayımsız deneyimine karşılık Derrida, mevcudiyetin hiçbir biçimde dolayımsız olamayacağını ve yalnızca dil aracılığıyla dolayımlanabileceğini düşünür" (Küçükalp, 2020: 76-77). Logos-merkezci olan batı metafiziğinde mevcudiyet ile Derrida'ya göre mevcudiyet farklı tanımlara oturtulmuş, Derrida için mevcudiyet, dolayımlı, söz-merkezci metafiziğe göre ise dolayımsız olarak tanımlanmıştır. Zaten bağlamsallık, ilişkisellik gibi şeylerin önemsendiği yapısökümcü bir tavır açısından tek bir evrensel doğru, hakikat üzerinden gidemeyecek olan mevcudiyet, doğası gereği dolayımlı olmak durumundadır.

Derrida eserlerinde çokça bahsettiği 'ek' üzerine yaptığı çıkarımlarını Rousseau üzerinden Rousseau'nun kendi yazıları ile yapmıştır. Rousseau, kültür ve medeniyetin insanda yozlaşmaya neden olduğunu bu sebeple ilkelliğe yani doğaya ve doğal olana dönüşün çözüm olacağını savunan bir düşünürdür. Doğal olan konuşmaya göre kültürün sonucu olan yazının tehlikeli olduğu söylemiştir. Derrida, Gramatoloji eseri boyunca Rouseau'nun birçok karşıtlık söylemine yer vererek ek (ilave) kavramını tartışmıştır. "Diller konuşulmak için yaratılmıştır, yazı ancak söze ikame bir eklenti olarak iş görebilir… Söz düşünceyi uzlaşımsal imgelerle temsil eder, yazı da aynı şekilde sözü temsil eder. Böylece, yazma sanatı ancak düşüncenin dolayımlı bir temsilidir" örneği ile ek (ilave) kavramını açıklamıştır (Derrida, 2017: 220). Rousseua'ya göre yazı konuşmaya göre bir ektir. Derrida tam da bu noktada Rausseua'nun bu karşıtlığını ve birinin diğerine üstünlüğü tartışmasını yapısöküme uğratarak ek (ilave)'in gerekliğine vurgu yapmıştır. Ek'i bir zenginlik, mevcudiyetin tümlenişi olarak ifade etmiştir. Derrida'ya göre sanat, tekhne, imge, temsil, uzlaşım vb. doğanın takviyelerini (eklerini) oluşturur ve onu zenginleştirir. Aynı zamanda bir boşluğun yerini doldurur ama karşılığında fazlalık yaratmaz. Eklentinin iki fonksiyonuna değinen Derrida, ikame ve ilave fonksiyonundan hangisi olursa olsun, eklentinin dıştan olduğuna değinir. Bulunduğu ortamı tamamlar, tümler, zenginleştirir (Derrida, 2017: 251). Derrida eklentiye olumlu yoldan yaklaşır.

“Derrida şeyleri X ya da Y olarak belirleyen bir sisteme eleştirel bakar. Onun yerine hem X hem de Y olan mantığın peşindedir” (Richards, 2020: 31). ‘Ya da’ yerine ‘hem ve hem’ demeyi tercih eder.

Derrida ek kavramından sonra ‘parergon’ kavramına da değinir. Parergon “Eski Yunanca bir kavram olan ergon, en genel anlamıyla yapıt, iş ve çalışmayı ifade ederken, parergon ise, yapıta ek olarak konumlandırılır” (Kara, 2021: 61). Bu tanımdan da anlaşılacağı gibi parergon ikincil bir işlevi olan şeydir. Derrida, *The Truth Of Painting* (1987) eserinde “Parergon, ergonun, yapılan işin, gerçeğin ve çalışmanın karşısına, yanına ilave olarak gelir, ancak bir yerde değildir, belirli mesafeden, işlem içinde temas eder ve iş birliği yapar. Sadece dışarda veya sadece içerde değildir. Bir aksesuar gibi, sınıra hoş karşılanması gereken bir şeydir. Öncelikle sınırda olan şeydir” diye parergonu tanımlamaktadır (1987: 54). Parergon, eklenti olma doğasının yanı sıra iş birlikçi, yardımcı, kabul edilebilecek bir şeydir.

Parergon Derrida’nın bir Kant okumasıdır. Bu okumayla içsel-dışsal karşıtlığı ile bir tartışma başlatır. Kant Yargı Gücünün Eleştirisi’nde parergon kavramını ikili bir anlamda, yani güzel bir formun güzelliğini artıran ve onun için dekoratif bir fonksiyon olması ile tanımlar. Örnek olarak, bir resmin çerçevesi, bu yolların her ikisi içerisinde de geçerli olabilir: Bir yandan biçimlendirdiği resmin güzelliğini artırırken, diğer yandan da onu süslemek ve dekore etmek gibi bir fonksiyona sahip olabilir (Küçükalp 2020: 116).

Bu örneklerle bağlantılı olarak Derrida’nın da vurguladığı üzere; Kant, parergon’un daima nesnenin total temsiline dışsal ve içsel olmayan bir karakter sunduğunu düşünür. Buna göre parergon, nesnenin kendisinin bütünüyle oluşturulmuş güzelliğine bir ektir (ilavedir-eklentidir) ve ona yalnızca dışsal bir biçimde aittir. Tam da bu bağlamda, Kant’ın söz konusu yaklaşımına yönelik yapısöküme ait sorular yükselir (Küçükalp, 2020: 116). “Şayet güzel olan şeyin güzelliği hâlihazırda tam veya kâmil ise, ilaveyi (parerga) salt bir süsten ayıracak şey nedir? Aynı şekilde, kendinde tam olan, mevcudiyet ve bollukla dolu ve total bir temsile sahip bir şey, nasıl artırılabilir? Yine, hâlihazırda bütünlük arz eden şeye, nasıl olur da bir şey eklenebilir?” (Küçükalp, 2020: 116) Sözlerine devam eden Küçükalp “tüm bu sorular, Kant’ın nesne kavramlaştırmasının bir bütün olarak totalliğinden ziyade nesnenin, Kant tarafından takdir edilmemiş olan yetersiz bütünlüğüne işaret eder. Bu zorunluluk, Derrida için,

ilave veya ek'in 'tuhaf ekonomisi' veya 'mantığı'dır" (2020, 116-117). Kant tarafından ergon, sanat eseri, edebiyat eseri, müzik eseri gibi eser/iş/çalışma anlamında kullanılmıştır. Parergonu asıl olana ek (ilave) olarak görülmesi sebebiyle dışsal olarak düşünmüştür. Fakat parergon aynı zamanda olgunun kendine ait yani içsel olan eksikliğini açığa çıkarır ve içerisi-dışarısı ayrımını yapısöküme uğatır.

3.1.1.3 Fark ve Öteleme/Erteleme (Difference ve Differance)

Müslüman Cezayir'de ya da Hristiyan Fransa'da bir Yahudi olan Derrida, 'fark' düşüncesine olan ilgilisi, onun 'öteki' kavramına odaklanmasını sağlamıştır. Richards, Derrida'nın bu kavrama ilgili duyması ve kurumsal araştırma alanında tekil bir yorum getirmeyi amaçlayan sistemlere güvenmemesi, kendi sömürgecilik deneyimi ile alakalı olabileceğini öne sürmüştür (2020: 14-15). Sömürgecilik, taraflardan birinin zarara uğraması sonucuna rağmen öteki tarafın çıkar sağlamasına dayalı bir sistemdir. Batı düşüncesi, dünyayı ya da sanat yapıtını belli bir biçimde yorumlamayı tek yol olarak dayatması, sömürgecilik eğilimini tekrar etmektedir. Derrida bu eğilime karşı çıkarak gerek politik gerek dinsel gerekse sanat yapıtlarında "yorumlarımızın nasıl da düşüncelerimizi temsil etmemize izin veren yapılarla sınırlandırıldığını anlamamız konusunda yeni bir öneri ortaya koyar" (Richards, 2020: 15). Bu yöntemle herhangi bir düşünce sisteminin dayattığı taraflı çözümlemeler bir tarafa bırakılıp merkezdeki düşüncenin onayına göre değil, farklı yönlerden de ele alınmış öneriler ortaya konulabilecektir. Derrida'nın fark düşüncesine olan ilgisi sanatta çok kullanılan bir kimlik sorgulamasına da bizi götürebilecektir.

Fransızca telaffuzda 'difference' ve 'defferance' kelimeleri farklı yazılmasına rağmen eş seslidir. 'Difference' 'fark' anlamında kullanırken Derrida bu kelimeyi biz ses oyunu ile e harfini yerini a harfi ile değiştirerek kelimeyi bozar ve 'farlılık' (difference) ve 'ertelemek' (differance) anlamına gönderme yapar. Derrida'nın bu oyunu ile 'defferance/ertelemek', bir sanat eserinde anlamın zaman içinde çoğalması olarak okunabilir. Anlam zaman içerisinde koşullara bağlı olarak değişecektir. Eğer gecikme/erteleme differans'ın bir unsuru ise fark öteki unsurudur. Derrida farklı olmanın ne demek olduğunu incelerken farkın ilişkisel bir yapı olduğunu belirtmiştir (Richard, 2020: 22-23). Sanat eserlerinin çağlarındaki anlamlarının başka dönemlerde farklı yorumlanması bu görüşe genel bir örnek teşkil edecektir.

3.1.1.4 Metnin Dışında Hiçbir Şey Yoktur: Yazı, Metin

Derrida incelemelerini metinler üzerinde yapmış, söz merkeze karşılık yazı merkezli bir tutum sergilemiştir. “Metin-dışı içerik yoktur” yani metnin dışından hiçbir şey yoktur diyen Derrida, tüm anlamları yazıya yükleyerek onun yine tek bir anlamı olmadığına vurgu yapmıştır (Derrida, 2017: 242). “Yazılı ve dolayısıyla aradığımız gerçekliği bizden esirgeyen adeta hayal ürünü olan bir dünyada yaşadığımızı” şüpheci bir yaklaşımla iddia etmiştir (Miciks, 2019: 18).

Derrida için yazının tanımı sıradan bir sözlük tanımından farklıdır. Grammatoloji kitabında Derrida yazıyı daha geniş bir kapsamla konuşmayı da içine alacak şekilde yeniden tanımlayarak anlatır. Yontunun yani heykelin de bir tür yazı olduğunu yazı kapsamına dahil eder:

> “Gerçekten de bir süreden beri, şurada burada, -yozlaşımını sınamanın kökenini bulmaktan daha kolay olacağı- derin biçimde zorunlu bir davranışla ve aynı nitelikte motifler doğrultusunda, eylem, hareket, düşünce, refleksiyon, bilinç, bilinç dışı, deneyim, duygusallık gibi şeylere de "dil" denmekteydi. Şimdi ise bütün bunlara ve daha başka şeylere de "yazı" deme eğilimi görülüyor: sadece alfabetik, piktografik veya ideografik yazım işinin fiziksel jestlerine değil, bunu mümkün kılan şeylerin bütününe; sonra imleyen yüzün ötesinde, bizzat imlenen yüze; oradan da herhangi bir "kaydetme" olayına meydan veren, harfli (litteral) olsun olmasın her şeye, hatta uzaya dağıttığı şey insan sesi olayına yabancı bile olsa: sinematografi, koreografi elbette ama resimsel, müzikal, yontusal vb." yazı" da var. …Yine bu anlamdadır ki, biyolog da bugün, canlı hücrelerdeki en temel "bilgi aktarım" süreçleri konusunda, yazıdan ve pro-gramme'dan bahsediyor. Son olarak asal sınırları olsun olmasın sibernetik programını kapsadığı tüm alanda yazı alanı olacaktır” (2017: 17).

Derrida, yazının tanımını genişletip radikalleştirerek yazıyı artık logos’tan çıkma olmadığını ve kaynakları logos’un kaynağında bulunan bütün anlamların, yıkımını (parçalayıp dağıtma değil), katmanlara ayırma sürecinin yolunu açtığını belirtmektedir (2017: 19-20). Yazının bu genişlemiş tanımında heykel de bir yazı biçimi olarak ele alınır.

Derrida, metinleri yapısöküme uğratırken onların “mutlak bir anlam tesis etme amacıyla gerçekleştirdikleri sözde sistemlerin maskesini kaldırmak, onların mümkün birçok anlama açık olduğunu göstermek olarak anlamak mümkündür” (Küçükalp, 2008: 253). Metinlere uygulanan yapısöküm, öteki anlamların, söylenilmeyenin, dışarıda bırakılanın açığa çıkarılması için anlamın ertelenmesine yol açacak ve içindeki farklı anlamları ortaya çıkarılmasını sağlayacaktır.

Anlamın dışında yapısökümcü analizler, bazen yakın bir biçimde metinlerin biçimsel (mecazi) ve ikna edici özelliklerini çalışırlar. Bunun amacı, bu özelliklerin, metinde ortaya konulan iddiaların neler olduklarını ve onları nasıl yorumladıklarını göstermektir. Bununla, bir metnin farklı parçaları arasındaki beklenmedik ilişkiler araştırılır. Bir metin içerisindeki anahtar sözcüklerin çok yönlü anlamlarının, sözcükler arasındaki etimolojik ilişkileri de düşünülebilir (Balkin, 2004: 321).

Eserlerinde batı metafiziğini ve logos-merkezciliği eleştiriye tutan Derrida için Megil şu yorumu yapar: "Bizi, 19 yüzyıl başından beri batı düşüncesi üzerinde şu ya da bu şekilde tahakküm kurmuş olan tarihselcilik ve estetizmden kurtaracak bir başlangıçtır bu" (2021: 423).

3.1.2 Postmodernizm

Marx'ın ilk aktivist sivil toplum eylemi olduğu için övdüğü burjuva hareketi sonrasında işçi sınıfı ile arasındaki gelir dağılımı adına yaptığı eleştiri Modernizmin başka yönü üzerinde bir farkındalık yaratmıştır. Bir süre sonra yaşanan dünya savaşları sırasındaki kitlesel kıyımlar, soykırımlar, kapitalizm gibi toplumsal olaylar Modernizm anlayışının akılcılığına karşı duyulan güveni sarsmıştır.

I. ve II. Dünya Savaşları'nın sonunda tüm dünya da bir yıkım yaşanmıştır. İnsanları yeni arayışlara yönelten bu durum 20. yüzyılın ortalarından itibaren kültür, sanat, felsefe ve edebiyat başta olmak üzere birçok alanda Modernizme karşı eleştirel bir ortamı yapılandırmayı başlatmıştır. Bu ortamda pek çok kuramcı Modernizm'den kopuşu tanımlayacak bu sürece Postmodernizm adını vermiştir (Şahiner, 2020).

Jean- François Lyotard (1924-1998) *Postmodern Durum* adlı kitabında postmodern tutumu tanımlarken "aşırı basitleştirilmiş bir ifade ile üst-anlatılara karşı inançsızlıktır" demiştir (Lyotard, 2013:8). Burada ifade edilen üst-anlatıdan kasıt Modern içinde yer alan "tin'in diyalektiği, anlamın hermenutiği (yorumsamacılık), üst yürüten ya da çalışan öznenin özgürleşmesi, zenginliğin yayılması gibi, şu ya da bu büyük anlatıya başvuran bilimdir" (Lyotard, 2013:7). Bir başka deyişle Lyotard için totaliter[15] niteliğe sahip evrensel kuramlar üst anlatıdır. Bu büyük anlatılardan biri mitsel (geleneksel) diğeri

[15] Totaliter: Demokratik hak ve özgürlüklerin baskı altında tutulduğu, bütün yetkilerin bir elde veya küçük bir yönetici grubunun elinde toplandığı demokratik olmayan (devlet düzeni), bütüncül. (TDK)

projeseldir (modern) (Huntürk, 2016:284). Lyotard'a göre Modernizm sistemin bütünlüğü üzerine kurulur, fakat Postmodernizm büyük anlatıların sonunu getireceği bir parçalanmayı temsil etmektedir.

Lyotard'a göre Postmodernizm, Modernizmin bir parçasıdır ve her ikisi de birbirleriyle bir dönüşüm içindedir. Postmodernizm amacında olmasa da oluşumunda moderndir ve bu oluşum süreklidir (Şahiner, 2020:22).

İhap Hassan (1925-2015), postmodern tanımı kesin bir tarihe yerleştirmemiştir. Geçmişi ile bağlantılı katmanlı bir yapısı olduğundan bahsetmiştir. Hassan'a göre bu dönem çift yönlü bakış açısına sahiptir: birlik ve parçalanmayı, benzerlik ve farklılığı, ayrışma ve uzlaşmayı aynı anda içerebilir. Postmodern uygulamaların ve teorilerin yaratıcı olmadığını, parçalanma, yapıbozuma uğratma, yersizleşme, tanımsızlaştırma kavramlarını içeren bir tür yapmama kültürü olduğunu söylemiştir (Şahiner 2020: 25).

Hassan Modernizm ve Postmodernizmi üç tablo ile karşılaştırır:

Tablo 1. Ihab Hassan Modernizm ve Postmodernizm Karşılaştırma Tablosu (Şahinler, 2020:28)

MODERNİZM	POSTMODERNİZM
Romantizm/Sembolizm	Patafizik/Dadaizm
Form (Bağlantı, Kapalı)	Anti Form (Ayırıcı, Açık)
Amaç	Oyun
Tasarım	Şans/Rastlantı
Hiyerarşi	Anarşi
Ustalık/Akıl	Tükeniş/Sessizlik
Sanat Nesnesi/Tamamlanmış Yapıt	Süreç/Performans/Happening

Tablo 2. Ihab Hassan Modernizm ve Postmodernizm Karşılaştırma Tablosu (Şahinler, 2020:29)

MODERNİZM	POSMODERNİZM
Mesafe	Katılım
Yaratma/Bütünleşme	Yok Etme/Yapıbozum
Stil/Sınır	Metin/Metinlerarası

Mevcudiyet	Yokluk
Merkezleme	Dağılma
Semantik	Retorik
Mecaz	Kinaye

Tablo 3. Ihab Hassan Modernizm ve Postmodernizm Karşılaştırma Tablosu (Şahinler, 2020:29)

MODERNİZM	POSTMODERNİZM
Gösterilen (İmge)	Gösteren (Sözcük)
Sentez	Antitez
Paradigma	Sentagma
Paranoya	Şizofreni
Köken/Neden	Fark/İz
Kök/Derinlik	Köksap/Yüzey
Semptom	Arzu
Tür	Mutant
Belirlenmişlik	Belirlenmemişlik
Aşkınlık	İçkinlik

Hassan'ın bu karşılaştırmalarını ikileşim halinde ve belirsiz terimlerle kullanmıştır. Belirlenmemişlik ve içkinlik bir araya getirilerek Postmodernizmdeki iki temel eğilimi yansıtmıştır. Bu ikilik diyalektik bir biçimde olmadığı için de bir tez ve anti tez olarak senteze varılamayacaktır. Belirlenmemişlikte: belirsizlik, aykırılık, çoğulculuk, rastgelelik, başkaldırı, yayılımcılık ve deformasyon kavramları kastedilmiştir. İçkinliği ise mevcut yapılanmamın tepetaklak olmak üzere olduğunu ve yok olmak üzere olan insanın dil varlığı olarak ufkunun daha da parladığından bahsetmiştir. Modernizmde özne ve merkez insanken, Postmodernizmde ise özne dildir. Bu da postmondernizmde çok merkezli bir anlam dünyası yaratmaktadır. (Şahiner, 2020:29).

Postmodernizm birden çok anlamı olan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Eleştirmen ve Filozof Fredric Jameson (1934-) Postmodernizmi, kapitalizmin sonraki evresinde meydana gelen durumlara verilen genel ad olarak tanımlamıştır. Bu evre

tekelci kapitalizmden çok uluslu kapitalizme geçişi temsil etmektedir (Şahiner, 2020:33).

Jameson sanattaki postmodernist tavrı belli bazı özelliklerle açıklanmıştır. Duygulanımın silinmesi ile adlandırdığı Postmodernizm için derinlikten yoksun ifadesini kullanmıştır. Gündelik hayat ve sanat ayrımını kaldırması, popüler kültür ve yüksek kültür ayrımının çöküşü, eklektizm ve kodların harmanlandığı üslupsal melezlik, sanatın ancak tekrarlanmadan ibaret olacağı Postmodernizm ile ilgili olan görüşlerinin bir sentezidir (Şahiner, 2020: 36-41). Jameson Postmodernizmin kültürel belirleyici haline geldiğini Modernizmin ise yalnızca artık olduğunu savunmuştur (Ward, 2010:15).

Postmodernizm ile ilgili görüşler birbirlerini içine alır ya da almaz nitelikte olabilmektedir. Bazen sosyal bazen kültürel bazen de ekonomik kategorilerde tanımlanmıştır. Günümüz filozoflarından Glen Ward Postmodernizm ile ilgili şu özellikler ile bir genelleme yapmaktadır:

> "Sanatta ve kültürde postmodernizm hakkındaki fikirler, toplumda ve politikada postmodernizm hakkındaki fikirleri yankılar, ama her zaman onlara tekabül etmez. Postmodernizm, Modernizmin bazı yönlerini kırarken, bazılarını devam ettirir veya genişletir. Postmodernist düşünce şu temaları içerir: Yüksek ve alçak kültür arasındaki geleneksel ayrımların erozyona uğraması, hayatın görsel medya tarafından belirlenmesine duyulan ilgi, anlam ve iletişim hakkındaki ve işaretlerin dünyayı nasıl anlattığı hakkındaki fikirlerin sorgulanması, insan kimliğinin tanımlarının değiştiği veya değişmesi gerektiği anlayışı, insan ırkını açıklamak için anlattığımız öyküler ve ilerleme fikrindeki şüphecilik, Aydınlanma değerlerini olsa olsa emperyalizmin, toplumsal kontrol ve iktidarın uygulaması için mazeretler olarak görür" (Ward, 2010:19).

Postmodernizmin tarihsel bir bağlamla akımlar üzerinden başlangıcı çeşitli görüşler içinde farklı olmakla birlikte genellikle Pop Art akımı ile başlatılmaktadır. Bu nedenle dönemin ilk örneklerinin verilmesi bu akım ile birlikte ele alınacaktır.

Görülüyor ki bu çalışmadaki Postmodernizm süreci diğer dönemlerin ele alınışı gibi geniş açılı bir perspektif ile tanımlanamamıştır. Tanımlanamamasındaki en büyük zorluk henüz dönemin yaşanıyor olmasından kaynaklandığı görüşünü güçlendirmiştir. Bu anlamda dönem yaşanırken bazı tanımlar ve açıklamalar geçerliliğini sürdüreceği gibi bazıları da bu geçerliklerini yitirecektir. Fakat sanat açısından hala süregelmekte

olan bu dönem için elimizde olan somut veriler -bundan kasıt sanat eserleridir- dönemi eserler üzerinden ele alınmasında bir engel teşkil etmemektedir.

Postmodernizm ve sonrasında beden fragmanları kullanımı, Postmodernizmi tanımlayan parçalanma, yapıbozum ve dağılma kavramlarının heykeldeki biçimsel anlamda yansıması olmuştur. Bu çalışmanın başından beri ele alınan fragman, tarihin çok eski dönemlerinde inanç, propaganda, sanatçının kişisel tercihi gibi çeşitli sebeplerle ortaya çıkmıştır. 20. yüzyılın son yarısında ortaya çıkan Postmodernizm sürecinde beden fragmanları daha önce görülmemiş bir nicelikte ve nitelikte heykel sanatına konu olmuştur.

Postmodernizmin tanımlarından biri olan "özne dildir" söyleminin heykel sanatına yansıması niceliksel bir özellik olarak gösterilebilir. Öznenin "insan" tanımından çıkıp "dil"e geçişi bu süreçte konuşulan dilin varlığı kadar özne sayısını ortaya koymaktadır. Heykel sanatında dil ise "eseri ortaya koyan sanatçı kadar çoktur" önermesi dönemin eser çeşitliğini vurgulamaktadır. Sanatçı sayısı kadar dil söz konusu olmaktadır.

Geçmiş dönemlerdeki üslupların, geleneksel malzemenin, konuların sınırlılıkları Modernizmle birlikte Postmodernizmde çeşitlenerek malzeme dilinin niceliksel olarak da artmasına yol açmıştır. Heykel sanatı malzeme dili açısından bakıldığında mermer, bronz, ahşap gibi geleneksel malzemenin günümüze kadar çeşitlenerek geldiği görülmüştür. Bu malzemelerden Modernizm ile alışılageldik hale gelen her türlü hazır nesne, tekstil, cam gibi malzemelere ek olarak Modernizm sonrası kompozit kimyasal malzemeler, atıklar, doğanın kendisi, sanatçının kendi bedeni ve en nihayetinde idrar, kan gibi vücut sıvıları ve dışkı bu malzeme çeşitliğine eklenmiştir. Malzemenin çokluğu heykel dilini malzeme bakımından doğru orantılı bir şekilde etkilemiştir.

Postmodernizm ile birlikte sanatta bir başka özellik olan konu anlatımları da çeşitlenmiştir. Büyük anlatıların konusu olan din, propaganda, bilim anlatılarına karşılık bu dönemde anlatılar özelde ele alınmaya başlanmıştır. Sanatçılar konularını tüketim, kimlik, feminizm, iktidar özne ilişkileri, queer, çevre, teknoloji, biyogenetik gibi alanlardan alarak eleştirel bir tutumla irdelemiştir. Tüm bunların yanı sıra bazen de heykellerini bir anlatı üzerine kurmamıştır.

Bu süreçte Modernizmin kurallarını yıkan, merkezsizleştirme[16] ve eskiye bir başkaldırı niteliğinde birçok görüş ortaya atılmıştır. Bunlarda biri Jacques Derrida'nın (1930-2004) ortaya koyduğu yapısöküm (dekonstrüksiyon) fenomenidir.

3.1.3 Postmodernizm ve Sonrası Sanatta Yapısöküm

Posmodernizmin kuramlarından birine dönüşen yapısöküm, Fransız filozof Jacques Derrida tarafından 'metnin dışında hiçbir şey yoktur' söyleminden sonra söylemde geçen 'metin' diğer sanat pratiklerinin eserlerine uyarlanmaya başlanmıştır. Derrida da yazı tanımını yaparken birçok olguyu da bu tanımın içine sokmuştur. Tıpkı metnin içindeki öteki anlamlar gibi bir eserde bulunabilecek tek bir içsel anlamın değil, birçok içsel anlamın olduğunu öne sürmüştür. Bunun yanında, çoğu zaman bu anlamların birbiri ile çelişkili olabileceğini öne süren bir eleştiri biçimine dönüşmüştür.

Eleştiriye yönelik yapısökümcü bir yaklaşım, sanat eserleri gibi kültürel biçimlerin altında yatan, dile getirilmeyen ve örtük varsayımları, fikirleri ve çerçeveleri keşfetmeyi, tanımayı ve anlamayı içerir. Derrida'nın *La Vérité en Peinture* (Resimdeki Hakikat-1978) adlı kitabında Vincent van Gogh'un *A Pair Of Shoes* tablosu örneğini kullanır ve eserde kimin ayakkabılarının tasvir edildiğinden asla emin olamayacağımızı savunarak resmin somut bir analizini zorlaştırır. Derrida'nın 1970'lerdeki iddialarından bu yana, yapıbozum kavramı birçok yazar ve kavramsal sanatçı üzerinde baskın bir etki yaratmıştır (https://www.tate.org.uk/art/art-terms/d/deconstruction [24.02.2023]).

Derrida, *La Vérité en Peinture* eserinde Heidegger ve Shapiro okumaları yapmaktadır. Aidiyet tartışması yapılan resimde Heidegger ayakkabıların bir köylü kadına, Shapiro ise van Gogh'a ait olduğunu kendi metinlerinde[17] söylemiştir. Derrida ise bu ayakkabıların hem ressamın kendisine hem de bir köylü kadına ait olabileceğinin yorumunu yapmıştır. Kitapta Derrida'nın dikkat çekmek istediği asıl nokta ise yapıtın özsel belirlenimsizliğinin olmasıdır. Bu belirlenimsizliğin olmaması halinde ise yapıtın anlamı üzerine herhangi bir yorum da olmayacaktır. Kitapta ayakkabı yorumu çeşitli açılardan ele alınır: ayakkabıların kime ait olduğu ya da olmadığı; psikanaliz üzerinden yaklaşarak; ayakkabıların çift ya da eş olup olmaması ile 'özdeşlik' ya da 'ayrım'

---

16 "Merkezsizleştirme: Modern dönemde gözlenen bir kültürel hareket olarak, anlamın aşikar kaynağının geleneksel özneden uzaklaştırma hareketi" (Cevizci, 2019: 297).

17 Heidegger, Martin (2011). *Sanat Eserinin Kökeni*, çev. F Tepebaşılı, Deki Yayınevi İstanbul
Schapiro, Meyer (1983), *Van Gogh*, Harry N. Abrams Yayınevi, Japonya

kavramları üzerinden; ayakkabının kullanılan bir ayakkabı mı yoksa Platon'un Mimesis'i üzerinden sanat nesnesi midir sorusuyla yaklaşarak sanat yapıtında olup biten hakkında soruşturmalar ile yapıt incelenir (Yıldız, 2017: 267-271). Böylece Derrida bir sanat eserine o güne kadar yaklaşılmış birçok bakış açısını ele alarak kendi yöntemlerini de dahil ettiği çok anlamlı bir eser analizine gider.

Derrida, Heidegger ve Schapiro'nun ayakkabının kime ait olduğuna dair karşılıklı tartışmalarına ve sözde farklı yorumlarına karşılık aslında sandıklarının aksine aynı zeminde buluştuklarını savunur. Çünkü her ikisi de temsile dayalı bir düşünme tarzını belirlemiştir. Buna karşılık Derrida için ayakkabının bir çift mi yoksa eş mi olup olmadığı sorgulanması gereken ilk sorudur. Derrida bu sorgulamasında özdeşlik, ayrım ve aidiyet kavramına da dikkat çekmek istemiştir (Yıldız, 2017: 278-279). Derrida metinler üzerinden yaptığı yapısökümü bir kitap boyunca plastik sanatlara da uygulamıştır. Böylece bir sanat eserine yapısöküm açısından nasıl yaklaşılacağı yöntemlerinin yolunu açmıştır. (**Fotoğraf 66.**)

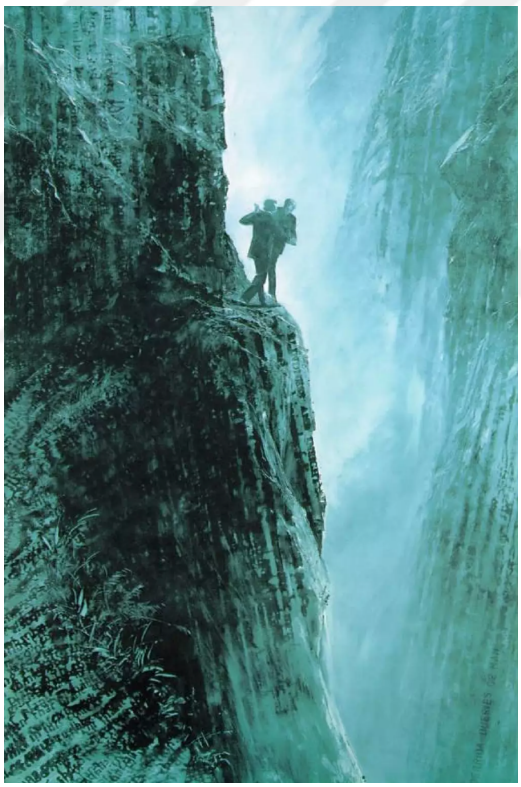
Fotoğraf 66. A Pair Of Shoes, Vincent Van Gogh,1886, Paris

Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8a/A_pair_of_shoes_-_My_Dream.jpg (erişim 10.07.2023)

Derrida'nın sanat yapıtına yaklaşma biçimi eserin çok yönlülüğüne temas etmektedir. Postmodernizm ve güncel sanatta Derridacı tutumlar bazen sanatçıların bilinçli davranışları ile bazen de eserlerini ortaya koyuşları ile kendini göstermiştir. Postmodernizmin tanımlandığı özellikleri Derrida'nın yapısöküm fenomeninin uygulandığı ortamı açmış, birbiri ile örtüşen bir hal almıştır.

Mark Tansey (1949-) çalışmalarını Amerikada sürdürmekte olan bir sanatçıdır. Derrida'nın metinlerinden etkilenmiştir. Bazı resimlerini metin parçalarından

oluşturmuştur. *Derrida Queres de Man*[18] adlı eserinde Derrida ve meslektaşı Paul de Man (1919-1983) konu edilmektedir. Konunun çıkış noktası, Man'in yaptığı bir takım antisemitik algılanan denemelerine karşılık negatif olarak eleştirilmesi ve Derrida'nın antisemitik hassasiyeti olmasına rağmen meslektaşını ve kendi düşüncelerini koruması ikiliğinde düştüğü zor durumdur. Birlikte dans eder ya da savaşır halde olan iki düşünür resimde bir uçurumun kenarına yerleştirilmiştir. Tansey eserini gerçek metin parçalarından coğrafik bir betimleme oluşturmak suretiyle monokrom olarak kurgulamıştır. Resmedilen imgedeki metin parçaları iki düşünürün eserlerinden oluşmaktadır (Richards, 2020:67-68). Eser, malzeme kullanımı, malzemenin içindeki metinsel anlamlar, sanatçının bir durum analizi ve seyircinin kendisine bıraktığı diğer anlamlar gibi çok katmanlı ve dolayımlı bir yapıdadır. (**Fotoğraf 67)**



Fotoğraf 67. Mark Tansey, Derrida Queries de Man, 1990

Kaynak: https://pt.slideshare.net/guest21f4a2/mark-tansey-1077717 (erişim 12.07.2023)

Derrida'nın *La Vérité en Peinture* eserinde ayakkabı incelenirken başka bir konuya daha dikkat çekilmektedir: Ayakkabı yapılırken ayağın formuna referans oluşturacak

[18] Daha fazla bilgi ve eser analizi için: McQuillan, Martin. "Derrida Queries de Man." Critical Practice: Philosophy and Creativity. London: Bloomsbury Academic, 2019. 195–209. Bloomsbury Collections

ahşap kalıba. Bu ahşap kalıp olmayan bir ayak için ayağın yerini alarak bir yapı oluşturur böylece bu ahşap kalıp ‘kimliğe’ paralel bir yapı konumuna geçer. Kimlik yapılarının bireyler olmadan da var olduğunun altı çizilir. Böyle bir yapı baskı resim tekniğinde ‘subjectile’ adı verilen baskıya yardımcı olan ve sonrasında resimde kullanılmayıp atılan başka bir araçla ilişkilendirilir. Bu ilişki parergon kavramı ile benzeşir (Richars, 2020: 87-89). Ayakkabı kalıbı ve subjectile final ürünler olmamalarının yanında onlar olmadan da işin ortaya çıkışı mümkün değildir.

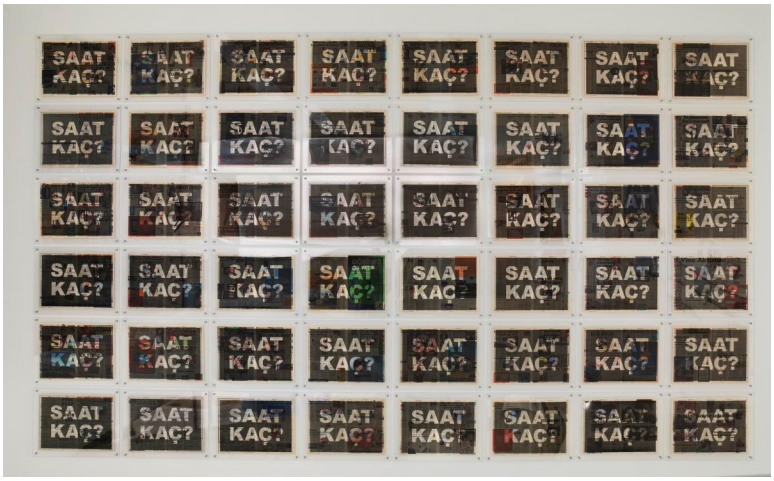
İngiliz sanatçı Rachel Whiteread (1963-) kariyerinin başında heykel yapma sürecinde kullanılan ve bir tarafa atılan kalıpları tekrar ele alarak onları bir ifade aracı haline getirir. Böylece kullanılmayanın, üretim sürecine ait araçları kullanarak çalışmalarında Derrida ile olası bağlantıların yolunu açar. Sonrasında nesnelerin negatif alanlarının kalıplarını alarak uzamda kapladığı yerin yanı sıra oluşturduğu boşluklara da dikkat çeker. Böyle bir çalışma sürecinde *House* adlı eserinde bir evin iç kalıbını alarak dökümünü yapar ve bir boşluğu sergiler. (Richards, 2020: 89-90). Üretim sürecini tersine çeviren Whiteread görünmeyeni ama orada olana işaret ederek iç ve dış arasındaki ilişkiyi de yeniden sorgulatır. (**Fotoğraf 68)**

Fotoğraf 68. House, Rachel Whitread, 1993, Fotoğraf: Sue Omerod

Kaynak: https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/turner-prize-1993/turner-prize-1993-artists-rachel-whiteread (erişim 12.07.2023)

Cengiz Çekil (1945-2015) Türkiye'de kavramsal sanatın öncülerindendir. Eserlerinde günlük hayatın nesnelerini, geleneksel malzemeleri bağlamlarından çıkararak güncel bir biçimde kullanmıştır. Çekil, döneminin sosyo-politik durumunu modernleşme, küreselleşme, siyaset ve tüketim kültürü gibi olguları eserlerinde eleştirmiştir. Zaman, ölüm, yaşam, inanç, özgürlük, şiddet gibi kavramları eserlerinde tekrarlar, yerleştirmeler gibi sanatın klasik tanımındaki formlardan çıkararak kendine özgü bir biçimde ortaya koymuştur (Arıduru-Elveren, 2020).

Sanatçının *Saat Kaç?* eseri günlük gazete sayfalarına serigrafi tekniği ile basılmış tekrarlardan oluşmaktadır. 'Saat Kaç?' sorusunun baskın göstergesinin altında günlük gazetenin yazıları zor da olsa seçilmekte, yer yer okunmaktadır. 'SAAT KAÇ?' imgesi izleyiciyi eserle diyalog halindeyken ana geri dönmeye, varoluşu ile zaman arasında eşit bir zeminde buluşturmaya yönlendirmektedir. Eserin bir başka anlam katmanını oluşturan günlük gazetelerdeki yazılarda detaylara inildikçe hayatın içindeki diğer günlük ve karmaşık sorunları sorgulatmaktadır: 'Bunca şey yaşandı ve haber mi oldu?', 'Haberi yapılmış bu kadar şeyin dışında bir de haberi yapılmayanlar neler/kimler?' soruları mercek altına aldırır. Elbette çağırışımlar bununla kalmamakta, sanatçının söylemek istediklerinin yanı sıra her seyircide başka anlam katmanlarına gidilmektedir. Eserin kendi biçimsel tekrarı, eserin soru cümlesi ve gazete sayfalarındaki metinler birbirleri ile bağlamlar oluşturarak bir anlamı diğerine aktarmaktadır. Anlamın sürekli aktarılması ve tekrar özelliği eserin çözümlenmesinde ve sanatçının eseri kurgulamasında biçimsel ve içeriksel olarak yapısökümcü bir yaklaşımla kendini göstermiştir. (**Fotoğraf 69)**



Fotoğraf 69. Saat Kaç?, Cengiz Çekil, 2008, Türkiye

Kaynak: https://www.arter.org.tr/koleksiyon/yapitlar/147 (erişim 11.07.2023)

Yapısökümsel bir yaklaşım logos-merkezci görüşe karşı duruşu sebebi ile onun tam tersi olan durumları destekler: şeyler arası ilişkisellik, farklıyı da içine alan kendine özgü bir şekilde bireysellik, geçicilik, değişkenlik, bağlamsallık.

3.2 Çağdaş Heykel Sanatında Yapısöküm Bağlamında Bedenin Fragmanları

Beden fragmanlarında bir parça bize onun bedenin hangi parçası olduğunun parça bütün ilişkisi bağlamında verir. Bir el formu gördüğümüzde bunun bir insan bedeninden geldiğini ve bize bir el heykeli tanımını yaptırır. Bununla birlikte bu formu yapısökümcü bir açıdan katmanlarını incelediğimizde hem içeriği hakkında biçimsel olanın dışında bilgi verecek hem de temsiliyetin dışındaki alanı da görmemizi sağlayacaktır.

İçeriksel anlamda beden fragmanları yapısöküm bağlamında 'öteki'yi, 'fark'ı araştırmamıza bizi yönlendirecektir. Güncel sanat pratiklerinde, Modernizmin düşün alt yapısındaki karşıtlıkları bir tarafa bırakarak, birinin diğerine üstünlüğünü reddederek yani kutupsal karşıtlıkların bertaraf edildiği, eleştirildiği sanat yapıtlarında dekonstrüksiyon 'içeriği' belirlemedeki en önemli kriterden biri olacaktır. Bunun yanında eserin 'dışında' da neler olup bittiğini anlamamızı sağlayacaktır.

3.2.1 Eserde Yapısöküm

Eserlerin kendilerinin bir etkisi olduğu gibi etraflarında olan, onlardan bağımsız gibi görünen, bazen de fark edilmeyen şeyler aslında eserleri zenginleştirmektedir. Ek, parergon, defferans gibi kavramlarla eserleri yapısökümе sokmak, görülmeyeni göstermek adına eserleri anlamamızda bize yol gösterecektir.

Heykeltıraş Robert Gober (1954-) bazı çalışmalarını kendi bedeninden aldığı kalıplarla hiperrealistik bir tavırla yapmıştır. Genellikle bedenin bütün olarak form bulduğu hiperreal heykeller gerçek olmayan bir gerçekliği tüm detayları ile göstermektedir. Bu heykeller sanatçının göstermek istediği -çoğunlukla sosyal ve politik- sorgulamalarını izleyiciyi hayrete düşürerek yapmaktır. Ancak Gober, fragman olarak ele aldığı hiperreal heykellerinde konuları genellikle kişisel travmaları üzerinden irdelemiştir. Eserlerinde bütündeki hiperreal heykelin duyguları kışkırtmadaki etkisi yerine beden parçaları ile gösterildiği kadar olanı merkezileştirmiş ve bu bağlamda parçadaki etkiyi güçlendirmiştir. "1990 yılında bir duvardan çıkar gibi yaptığı ayak

heykeli hem kişisel travmalarına hem de ampute olmuş annesinin hatırasına bir göndermedir" (Collins, 2010:63).

Gober'in Leg isimli hiperreal heykelinin sergilenmesi galerinin zemininde ve duvardan çıkarcasına kurgulanmıştır. Hiperreal ve fragman olarak yapılmış bu heykel, seyirci için şaşırtıcı olmasının yanı sıra heykelin sunumunda alışılmışın dışında bir sergilemeye giderek zeminden ve duvardan yararlanılmıştır. Tam da bu noktada Derrida'nın önerdiği gibi 'ek' işlevini olumlu yönde gerçekleştirmiştir. Bir 'ergon' olan heykel 'parergon'u olan duvar ve zemin ile daha zenginleşmiştir. Parergonları ile heykel, seyirciye yapacağı çağırışımları nedeni ile daha fazla katman içermiştir. (**Fotoğraf 70)**

Fotoğraf 70. Leg (Bacak), Robert Gober, 1990, kumaş, ayakkabı, balmumu, insan saçı, ahşap, 27.3 x 52.1 x 15.3cm, Hirshhorn Müzesi, ABD (Collins, 2010:57)

Çinli sanatçı Zhao Zhao'nun (1982-) çalışmaları genellikle, mevcut ideolojik yapılarla yüzleşmesi ve çalışmalarında bireysel özgür iradenin gücünü kullanmasıyla tanınan anti-otoriter veya konformist olmayan eğilimlerle ilişkilendirilir. Zhao, video, fotoğraf, performans ve buluntu nesneleri içeren enstalasyonlar dahil çeşitli malzeme ve ortamlarda çalışır. Heykel çalışmalarından biri olan Officer (Memur) adlı eseri parçalanmış bir bedenden oluşmaktadır (Roberts Project). Sanatçının oto portesi olan heykel bir polis memurunu tasvir etmektedir. Sanatçı, meslektaşı Ai Wiewie'nin Çin Hükümeti tarafından ekonomik suçlu olarak havalimanında tutuklanma tarihini heykelin üzerine yazmıştır (Beers, 2019:76).

Siyasi bir göndermesi olan anıtsal boyuttaki bu heykel bir isyan sırasında parçalanmayıp sanatçısı tarafından parçalanmış olsa da Çin'in baskıcı rejimine karşı bir parçalanma metaforu içermektedir. Heykelde biçimsel bir fragmanlaşmanın yanı sıra bu içeriksel bir parçalanma ile verilen mesajı da oluşturacak şekilde verilmiştir. Heykelin resmi makamlara gönderme yaptığı üniformalı tasviri, heykelde bedene bir eklenti olarak ergon ve parergon ilişkiselliği içinde anlama zenginlik katarak vermiştir. Üniforma anlamı destekleyen yapısöküm kavramlarından biri olan eklentidir. (**Fotoğraf 71**)

Fotoğraf 71. Officer (Memur), Zhao Zhao, 2011, Limestone, çeşitli boyutlarda (Beers, 2019:276)

Bahamalı sanatçı Jenin Antoni (1964-) performans, heykel ve fotoğraf gibi farklı disiplinlerde sanatını icra etmektedir. Heykellerinde geleneksel malzemenin dışında çikolata, domuz yağı, sabun, ip, hazır nesne gibi birçok malzeme kullanmaktadır. Kendi kırılganlığını ve varoluşunun geçiciliğini kullandığı malzemeler üzerinden sorgulayan sanatçı, heykel ve performans arasındaki ayrımı bulanıklaştıran bir dizi çalışma yapmıştır. Antoni kendi bedeninden kalıp alarak klasik biçimdeki formlara çikolata ve sabun dökerek üretmiştir. Bu büstleri performanslarında da kullanmıştır. Çikolatadan olan büstünü yalayarak, sabun olan büstü ile banyo yaparak performanslarını gerçekleştirmiştir (https://www.peramuzesi.org.tr/blog/janine-antoni-bana-bak/1242 Erişim: 14.06.2023). Sanatçı heykel ve performanslarının yanında Milagros[19] adını verdiği beden parçalarından oluşmuş bir heykel serisi üretmiştir. Antoni, kiliselerde

[19] Milagros: 1. İspanyolca mucize, 2. Antik Yunan, Roma, Hristiyanlık gibi birçok dinde şifası için dua edilen organın iyileşmesi için tanrılara/tanrıya sunulan çeşitli organ ya da uzuv parçalarına verilen ad.

satılan ve şifa bulmak için hastalar tarafından satın alınan beden parçalarına ait modelleri heykellerinde kullanmış ve komposizyonlar oluşturmuştur. İki beden parçasını botanikteki gibi birbirine aşılayarak oluşturmuştur. Birleştirme heykellerinin konusunu yalnızlık, yabancı, insan ilişkileri ve iyileşme kavramları üzerine kurmuştur (https://art21.org/watch/extended-play/janine-antoni-milagros-short/ erişim tarihi: 02.06.2021).

Antoni Milagros serisinde kendi kültürüne ait inanç nesnelerini dönüştürerek kullanmıştır. Bu dönüşüm malzemenin anlamını 'differans'ta olduğu gibi sürekli ertelemeye almıştır. Bununla ilgili bir örnekleme yapmaya çalışırsak: Üreticisinin üretim hanesinden çıkarken bir ticari nesne olan milagroslar, klisede üzerine yüklenen anlamla bir şifa vericiye dönüşmüştür. Kliseden çıkıp Antoni'nin elinde sanat eserine dönüşen milagros bir galeride sergilendiğinde estetik bir nesneye dönüşecektir ve bu dönüşümde anlam sürekli ertelenecektir. Biri için kazanç olan diğeri için şifa, bir başkası için dışa vurulan duygular olurken diğeri için duyumsanan olacaktır. Böylece yapısökümün istediği 'differans' gibi milagroslarda anlam bir diğerine geçerek bir merkezde durmayarak dolayımlı olacaktır. (**Fotoğraf 72** ve **Fotoğraf 73**)

Fotoğraf 72. To Return, Janine Antoni, 2014, Poliüretan resin, 24 x 24 x 35 cm
Kaynak: https://www.luhringaugustine.com/exhibitions/janine-antoni4 (erişim tarihi: 02.06.2021)

Fotoğraf 73. Graft (Aşı), Janine Antoni, 2013, Poliüretan resin
Kaynak: http://contemporaryarttrends.blogspot.com/2015/04/janine-antoni-life-milagro.html (erişim tarihi: 02.06.2021)

Hollandalı sanatçı Jerry Kowalsky'nin (1972-) konuları vududan, şehir efsanelerine ve bilim kurguya kadar sıra dışı ve saçma birçok unsurdan oluşturmaktadır. Çalışmalarında kullandığı malzeme kartondur. Onun içi karton keşfedilmesi gereken ve merak uyandıran banal ve en önemlisi geçici bir malzemedir. İşlerini Hansel ve Gratel'in hikayesindeki eve benzeten sanatçı "dışı tamamen şekerlerle kaplı ama içinde karanlık ve kötü bir tarafı olan" diye tanımlamaktadır ve heykellerinin birer hikaye anlatıcı olduğunu söylemektedir (Beers, 2019:110). Kowalsky, 'Bir Sistemin Sonu' adlı eseri için şöyle demiştir:

"Bu heykelin ilhamı, savaş veya devrim zamanlarında Saddam Hüseyin veya Lenin'inkiler gibi anıtların yıkılmasıdır. Heykel, yok edilmiş daha büyük bir şeyin parçası gibi görünüyor. İnsanın unutmak istediği bir zamanın kalıntısı. Benim için bu kırılmış kafa, toplumun sürekli inşa ve çürüme halinde olan döngüsünün bir simgesidir." (https://www.galeriebart.nl/artist/jeroen-cremers/ erişim tarihi: 02.06.2021).

Sanatçının eserlerinde yabancılaşma, yalnızlık, korku ve kırılganlık gibi temalar büyük rol oynamıştır. Kowalsky'nin kullandığı beden fragmanı onlarca yıldır kullanılan eskinin yıkımı metaforuna güncel bir gönderme olmuştur.

Kowalsky'nin 'End Of The System' (Sistemin Sonu) isimli eserinde yine yapısökümün parergon kavramına örnek verecek şekilde bir unsur bulunmaktadır. Anıtsal bir heykelden arta kalmış bir baş formu çağırışımı yapan devasa eserin ismi, bir sistemin çökmesine dair ip ucu vermektedir. İsim, eserin formuna zenginlik ve tamamlayıcılık katan parergonun ta kendisidir. (**Fotoğraf 74**)

Fotoğraf 74. End Of A System (Sistemin Sonu), Jerry Kowalsky, 2015-2017, karton, ahşap, alçıpan vidası, 200x200x180 cm (Beers, 2019, s 113)

Belçikalı sanatçı Eric Croes (1978-), beden parçalarını farklı soyutlamalarla eserlerinde kullanmıştır. Geleneksel bir malzeme olan seramiği mitolojiyi, masalları, folklorik unsurları ve Afrika totemlerini andıran yeni biçimlere çevirmiştir. Eserleri, birbiri üzerine yığılan parçalarla oluşturduğu dikey biçimlerde komik ve korkutucu ifadeli yüzleri barındırmaktadır. "Croes hedefinin izleyiciye eserleri üzerinden kişisel hikayelerini anlattırmak ve onların zihinlerinde hatıralar yarattırmak olduğundan bahsetmiştir" (Beers, 2019:66). "Sanata veya zanaatkarlığa, geleneğe veya moderniteye, sanata veya tasarıma, manuel veya teknolojik araçlara bağlılık, genellikle eserlerini tanımlamaya yardımcı olmuştur" (https://beadvisors-

art.co.uk/2019/03/08/beadvisors-ad-collectors-guide-to-armory-show-and-independent-hq-new-york-2019/ erişim tarihi: 02.06.2021).

İzleyici ve eserleri arasında bir ilişki kurdurmayı hedefleyen Croes'un heykellerindeki renk, formlarının etkisini artıran bir unsur olarak kullanılmıştır. Eserlerdeki renk kullanımları seyirciye hem formlar hakkında bir yönlendirme yapmakta hem de rengin yoğun kroması ile ilgiyi üzerine çekmektedir. Böylece seyirci eser hakkında öznel yorumlarını renklerin onlara hissettidikleri ile yapabilecektir. Modüler yapıdaki formlardaki rengin espas etkisi birbirleri arasında dinamizmi de artırmıştır. Derrida'nın Kant'ın metinleri üzerinden yaptığı yapısökümlerdeki ergon-parergon tartışmasındaki parergona bir örnek olabilecek renk, heykeli eklenti olarak zenginleştirmiş ve heykelin etkisini arttırmıştır. **(Fotoğraf 75** ve **Fotoğraf 76)**

Fotoğraf 75. Dany ve Balık Işıldak, Eric Croes, 2018, sırlanmış seramik, 82x40x54 cm (Beers, 2019:67)

Fotoğraf 76. Eric Croes, çeşitli boy ve ebatlarda seramik eserler, The Armory Show, New York, ABD

Kaynak: https://hamptonsarthub.com/wp-content/uploads/2019/03/Sculpture-by-Eric-Croes.jpg (erişim tarihi: 02.06.2021)

3.2.2 Sanatçının Tavrı Olarak Yapısöküm

Eserler incelenirken, bazı sanatçıların hem sanatlarını icra ederken dile getirdikleri hem de eserin içeriği bakımından incelemelerde yapısökümsel bir bağlam oluşturulmuştur. Bu yüzden bu başlık altında eserlere sanatçının tavrı olarak yapısöküm yöntemi uygulanmıştır.

"Toplumumun bir görgü tanığı olarak, üretimin, tüketimin ve tahribatın aldatıcı yaşambilimsel döngüsü ile çok fazla ilgili olmuşumdur. Ve uzunca bir zamandır bu döngünün çokça aşikar maddi sonuçlardan birisi olarak dünyamızı çöple ve işe yaramaz tuhaf nesnelerle dolduruyor oluşumuzdan ötürü acı duyar oldum" (Hamilton, 2012:2). Fernandez Arman'ın (1928-2005) bu sözleri sanatında işlediği konuları ve tüketime karşı eleştirisini de tanımlamaktadır. Yığınlarla oluşturduğu heykellerinde birçok hazır nesneyi kullanmıştır. Tüketim eleştirisini metalaşmış oyuncak bebek parçaları ile bir vitrin gibi olan cam kutuya yerleştirerek yapmıştır. (**Fotoğraf 77)**

Arman’ın bu söyleminde ve eserlerinde üretim tüketim eleştirisi ve çevreye duyarlılığını yapısöküm açısından incelersek eserlerinde kullandığı nesneler ile eseri arasında bir ilişkisellik buluruz. Tüketime yönelik yaptığı bu eleştiri ile eserdeki malzeme kullanımında bir bağlam kurduğunu görebiliriz. Arman diğer eserlerinde olduğu gibi beden fragmanı kullandığı eserlerde de çevreye duyarlı bir bilinçle malzemeyi dönüştürmüştür. Fikir ile eser arasında bir bağlam kurmuştur.

Fotoğraf 77. In Limbo (Arafta), Fernandez Arman, 1962, buluntu nesne, cam, 99x26,7x18 cm

Kaynak: https://www.mutualart.com/Artwork/In-limbo/47BAFA42C9FE965A (erişim tarihi: 15.06.2023)

Arman’ın daha sonraki çalışmalarında tüketim ve kapitalizm eleştirisi olarak yaptığı yığın heykelleri git gide estetize bir hal almaya başlamıştır. Yine bu dönemde araba üreticileri ile de anlaşmalar yaparak yaptığı işlerle de çelişmiştir. Yığınlarını

manken kalıplarından yararlandığı fabrikasyon dökümlerle oluşturmuştur. (Hamilton, 2012:19). (**Fotoğraf 78**)

Fotoğraf 78. Kırmızı Tırnaklı Venüs, Fernandez Arman, 1967, polyester, manken elleri, boya, 97 x 35 x 35 cm,
Kaynak: https://www.arman-studio.com/RawFiles/003133.html (erişim tarihi 31.05.2021)

Amerikalı Heykeltıraş George Segal (1924-2000) heykellerini yakın çevresindeki kişilerden kalıp alarak gerçekçi bir şekilde yapmıştır. Eserlerinde beden parçalarını da kullanan Segal insan bedeninden aldığı fragman kalıpları ile birçok heykel yapmıştır. Fragman halindeki figüratif heykellerini alışılmışın dışında bir şekilde duvara asarak sergilemiştir. Heykellerini müze, sergi salonları gibi kurumsal alanlardan çıkararak halk ile direk ilişki kurabileceği yerlerde sergilemiştir. Heykellerini özgürce hiçbir meta anlatıma başvurmadan günlük yaşama katan sanatçı kamusal alanları kullanmıştır. Meta anlatıları olmadan bireysel kurgusu ile gerçekleştirdiği bu heykellerin sergileme biçimleri de yenilikçi bir anlayışla oluşturulmuştur. Canlı modellerden kalıp alarak ürettiği heykellerini koltuk, bank, sandalye gibi hazır nesneler kurduğu mekanlara yerleştirmiştir. "Kalıplarını aldığı kişilerin heykellerini detaylandırmamış ve onların anonim olduğundan bahsetmiştir. Bu anonim karakterli heykellerinin seyircisi ile kim olduğunun bir önemi olmadan ilişki kurmasını ister"

(https://www.krakowwitkingallery.com/exhibitions/george-segal-event-2013/ erişim tarihi: 14.06.2023).

Segal seyirci ve eser arasındaki ilişkiselliğe ve anonim yaptığı eserlerinde merkezsizleşmeye yönelmiştir. Kimliksiz olarak tanımladığı eserlerinde merkezde olmayana, çoğunluktan olmayana ötekine bir gönderme bulunmaktadır. (**Fotoğraf 79**)

Fotoğraf 79. Sandalyedeki Kız: Sol Kolu Sallanır, George Segal, 1974, Alçı, boya, ahşap, 79.4 x 52.1 x 30.5cm

Kaynak: https://www.krakowwitkingallery.com/exhibitions/george-segal-event-2013/ (erişim tarihi: 14.06.2023)

Amerikan Kızılderililer Hareketinde aktif görev yapan Amerikalı Heykeltıraş Jimmie Durham (1940-) Kızılderililerin sahte etnografik görüntüleri ile batı kültürünün sömürgeleştirme prosedürlerine ironik bir şekilde saldırır (Collins, 2010:162). Heykellerinde kullandığı hazır nesneler ve parça halindeki beden figürleri birbirlerini vurgular niteliktedir. La Malinche adlı heykelinde natüralist bir Kızılderili başı ve gövdesini oluşturan hazır nesneler heykeli oluşturmaktadır.

Üzgün bir portre, sütyen, etnik bir kolye, sömürgecilik döneminde kullanıldığını çağrıştıran uzun bacaklı iç çamaşırı ile elleri önde bağlı masum ve sakin bir oturuş gösterilenleri ile ırkçı ve cinsiyetçi durumun varlığını gönderme yapmaktadır. Buna karşılılık figürün edilgen yapısı sessiz ve duruma boyun eğmiş olarak kendini

hissettirmektedir. Eserde öteki kavramına denk gelen bir ırk ve kadın görülmektedir. Sanatçı bu toplumsal olayları yapısöküme uğratarak eserinde vurgulamıştır. (**Fotoğraf 80**)

Fotoğraf 80. La Maliche, Jimmie Durham, 1988-1991, karışık malzeme, 168 cm, Stedelijk Museum voor Actuele Kunst

Kaynak: https://artviewer.org/jimmie-durham-at-whitney-museum-of-american-art/ (erişim tarihi: 01.06.2021)

Fransız Devrimi'nin yarattığı eskinin yıkımına yönelik parçanın olumlanmasının etkileri devrimden yüz yıl sonra günümüze de etkisini göstermiştir. Bu etkinin yansıması "1989'da Paris'teki Grand Palais'de 'Revolution Franjaise et l'Europe' sergisinde unutulmaz bir yerleştirme" ile gerçekleştirilmiştir (Nochlin, 1994:9). Fransız kralları XIV. Louis, XV. Louis ve IV. Henri'nin devrimden kalma parçalanmış heykellerinin dev ayak parmakları, dev bir el, bir atın toynağı gibi parçalardan yapılan dev bir heykel kolajı eskinin yıkılmasını fragmanlarla metaforik olarak anlatmıştır. (**Fotoğraf 81)**

Fransız Devriminde, yıkılan monarşinin parçalanan heykellerindeki metaforun bağlamı merkezin yıkımıdır. Bu bağlamsallık, ‘öteki’nin yani ezilen halkın, seslerini duyurmak adına parçalanmış heykelleri, geçmişin sanatının parçaları ile güncel bir teknik ile birleştirmiştir. Geçmiş ve şimdi bağlamsal olarak bir sanat formunda izleyicisini bulmuştur.

Fotoğraf 81. XV. Louis'ye ait Fransız Devriminde Parçalanan Anıt Heykel Parçası, Edme Bouchardon 1758, , Musée du Louvre,
Kaynak: https://blogs.getty.edu/iris/the-hand-of-louis-xv/ , Fotoğraf: J. Paul Getty Müzesi, orjinalinden kırpılmıştır, Creative Commons Atıf 4.0 (erişim tarihi: 01.06.2021)

Doksanlı yıllarda kariyerine başlayan Sarah Lucas (1962-) konularını genellikle cinsellik ve cinsiyet farklılıklar üzerine seçmiştir. Sanatını icra ederken özellikle fotoğraflarında kendi bedenini kullanmıştır. Bedeninden başka sanatında sıklıkla kullandığı nesneler kova, klozet, kızarmış yumurta, kavun, şilte, bira kutuluları gibi nesnelerdir. Bu nesneleri çalışmalarında genellikle bedeni tanımlayan parçalar olarak kullanmasının yanı sıra onlarla genital organ tanımlarını da yapmıştır. Kendi vücudundan aldığı kalıplarla oluşturmuştur (Collins, 2010: 70).

Lucas ‘Get Hold Of This’ çalışması ile erilin öncelendiği logos merkezli düşünceye karşı seyirciyi farklı bir perspektif sunarak, genellikle erkeklerin yaptığı bir

hareketi eleştirmiştir. Eril kabalık üzerinden cinsiyetçiliği sorgulattığı bu eserde bastırılanı da hatırlatarak ötekileştirilene gönderme yapmaktadır. (**Fotoğraf 82**)

Fotoğraf 82. Get Hold Of This, Sarah Lucas, 1994, Alçı, 29.8x36.8x30.5 cm
Kaynak: http://www.artnet.com/artists/sarah-lucas/get-hold-of-this-UISm4zes8gWFiH08wvFiSA2 (erişim tarihi: 15.06.2023)

Fransız sanatçı Louise Bourgeois 'Kırmızı Oda' adlı çalışmasında iç dünyasından ve hatıralarından yola çıkarak bir yerleştirme oluşturmuştur. Bir zamanlar ailesinin goblen üreticiliği yapmış olduğu bilinen Bourgeois'nın, çalışmasında sembolik birçok anlatım bulunmaktadır. Yerleştirme kırmızı renkteki beden uzuvlarıyla desteklenmiştir Kırmızının ölüm, saldırganlık, cinsellik, tehlike çağrışımlarının yanı sıra uzuvların birlikte yerleştirilmesi bir aileyi de düşündürmektedir.

Muhtemelen çoğu seyircisine birçok çağrışım yaptıracak eser ancak kısıtlı sayıda seyirciye hatıralarını yaşatacaktır. Güncel sanatın en can alıcı noktalarından biri olan içsellik, logos çökmesi ile sanatçıyı kendine döndürmüş ve merkezin ona dayattığı propagandist ve politik eserleri yapmayı redderek eserlerindeki formları özgürce icra etmiştir. (**Fotoğraf 83**).

Fotoğraf 83. Kırmızı Oda Çocuk (ayrıntı), Louise Bourgeois, 1994, karışık malzeme, 210.8x353x274.3 cm, Musee d'Art, Contemporain de Montreal, Kanada
Kaynak: https://macm.org/en/collections/oeuvre/the-red-room-child/ (erişim tarihi: 15.06.2023)

Bu dönemde tamamen içsel yaşantının dışavurumu olan çalışmaların yanı sıra toplumsal konulara da ele alan sanatçılar olmuştur. Eskinin konularının dışına çıkılarak cinsiyet, göçmenlik, ırkçılık ve benzeri toplumsal konuların anlatım biçimlerinde fragmanlar kullanılmıştır.

Güney Afrikalı sanatçı ve akademisyen Penny Siopsis (1953-), sanat pratiğini post-kolonyal bir bağlamda konumlandırarak, kolektif ve bireysel tarihin karmaşık kesişimleri ve hafızanın inşası üzerine koymaktadır. Feminist estetiğe olan ilgisi, şiddet, utanç, cinsellik ve keder gibi konular sanatını şekillendirmektedir. Maddiliğin bir gösteren olarak bilinçli kullanımı -hem kullandığı malzemeler aracılığıyla hem de kendi sürecinin somutlaşmış farkındalığında- Siopis'in tüm çalışmalarını karakterize etmiştir. Sanatına anlatımcı resimler ile başlayan Siopis çok sayıda buluntu nesneleri yerleştirmelerinde kullanarak çalışmalarına devam etmiştir (https://zeitzmocaa.museum/artists/penny-siopis/ erişim tarihi: 12.06.2023). Bu buluntu nesnelerin çoğu sokağa bir sebepten terk edilmiş kişisel eşyalardan oluşmaktadır. Ölüm, göç gibi nedenlerle atılan bu nesnelerin bu bağlamdaki anlamlarını da işlerine taşıyan Siopsis, Güney Afrika'da yaşanan ırkçılık ve demokrasi konularını eleştirmiştir (Collins, 2010: 418).

Hem maddi hem duygusal anlatımlarında nesnelerin kendi anlamları ile güçlenen yerleştirmesinde çeşitli sebeplerden yapılmış beden fragmanlarını eserinde kullanmıştır. Siyah ve beyaz ırkı temsil eden bu ellerin birlikte ama karışmamış izole halleri sanatçının işlediği ırkçılık kavramına yöneliktir. Klasik bir yapısöküm okuması olan beyaz olanın siyah olana tercihi ve izole olma Siopsis'in 'dışarıdaki' kavramına bir göndermedir. (**Fotoğraf 84**)

Fotoğraf 84. Renasinse: 1900-1997, Penny Siopis, 1997, buluntu nesne, çeşitli boyutlarda (Collins, 2010, s 417)

Belçikalı sanatçı Berlin De Bryuckere (1964-) "bedenin ve varoluşun kırılganlığını açığa çıkararak "acı" ve "arzu" kavramlarına gönderme yapan heykeller ve desenler üretmektedir" (https://www.arter.org.tr/yayin-detay/berlinde-de-bruyckere-yara/18 erişim tarihi:12.06.2023). Sanatçının diğer meseleleri tehlike ve koruma, yaşam ve ölüm ikilikleri hakkındadır (https://www.hauserwirth.com/artists/2782-berlinde-de-bruyckere/ erişim tarihi 12.06.2023). Heykellerinde kumaş, post, balmumu gibi malzemeler kullanmaktadır. Natüralist bir tavırla yaptığı insan bedeni formlarının doğallığı izleyiciyi eserle özdeşim kurdurarak yaşattığı birçok duygu ve çağrışımlarla rahatsız etmektedir. Kompozisyonlarında kullandığı kumaş ve yastıklar bu doğallığın gerçekliğini artırmaktadır. Fragman halinde çalıştığı bedenlerdeki etkileyicilik kendini parça değilmişçesine hissettirmektedir. Canlı modellerden aldığı kalıplara döküm yaparak oluşturduğu heykellerinin üzerinde kalıp izleri olmasına rağmen izleyici üzerinde yarattığı hakikati bozmamaktadır.

Brycukere zihnindeki vücut imgesini zihin/beden, erkek/kadın, iç/dış, kültür/doğa, bütün/parça, sağlıklı/hasta, sağlam/yaralı gibi dikotomilerle heykellerine aktardığı görülmektedir. Buradaki aktarımda dikotomilerdeki birincilerin ikincilere üstünlüğü şeklinde değil daha çok dikotomide 'dışlanan' ikinci gelenin gösterilmesi üzerinedir. Bu bağlamda Brycukere eserlerinde yapısökümcü bir tavır sergilemektedir. (**Fotoğraf 85, Fotoğraf 86** ve **Fotoğraf 87)**

Fotoğraf 85. Liggende II , Berlin De Brycukere, 2011-2012

Kaynak: https://www.anothermag.com/art-photography/gallery/2376/berlinde-de-bruyckere-three-sculptures/1 (erişim tarihi: 15.06.2023)

Fotoğraf 86. Heykel, Berlin De Bruckere

Kaynak: https://www.mandarte.nl/sculptuur/24-berlinde-de-bruyckere-in-het-haags-gemeentemuseum (erişim tarihi: 15.06.2023)

Fotoğraf 87. Romeu ‘my deer’ III’ , Berlin De Bryuckere, 2010, wax, epoksi, demir, tel, minder, 76 x 20 x 17 cm, Özel Koleksiyon, Washington, ABD

Kaynak:https://content.acca.melbourne/uploads/2016/11/BerlindeDeBruyckereEducationkit.pdf (erişim tarihi: 03.06.2021)

İngiliz sanatçı Kiki Smith (1954-) kadın bedeninin alışılagelmiş, erotik ya da kişisel hatıralardan gelen temsilini yıkarak, yaralı, parçalanmış, hastalıklı ve iç organları gibi biçimler üzerine çalışmalar yapmıştır. Smith bedenin politikasıyla ilgilenmiştir. Bu politika ataerkil, din ve diğer kurumsallaşmış baskılardan kadın bedenini geri kazanmak üzerine olmuştur. Ayrıca bedensel atıklar, psikolojik travmalar, yarı hayvan yarı insan figürler, dinsel ikonlar, doğum, ölüm, vahşet, ahlak konularını da çalışmalarında işlemiştir. Eserlerinde işlediği konuları genellikle izleyicide iğrenme duygusu ile sorgulatmıştır. Smith, kullandığı beden ve organ parçalarını cam, kil, kağıt, boncuk ve nakış süslemeleri gibi kırılgan ve gündelik malzeme seçimleri ile bilimsel yapısından koparmıştır (Collins, 2010: 24,60).

Smith’in işlediği konular ötekinin ortaya çıkarılmasında ve sanatçının bizzat maruz kaldığı kaygılardan kaynaklanmaktadır. Smith merkezdeki olana karşılık sınırda olana, dışlanana eserlerinde yer vermiştir. (**Fotoğraf 88)**

Fotoğraf 88. Hard Soft Bodies (Sert Yumuşak Vücutlar), Kiki Smith, 1992, , kağıt ve kağıt hamuru, başı olan figür: 200.66x40.64x20.32 cm - başsız figür 96.52 x 48.26 x 17.78 cm, William T. Kemper Fonu Koleksiyonu
Kaynak: https://art.nelson-atkins.org/objects/54407/hard-soft-bodies (erişim tarihi: 02.06.2021)

Marc Quinn kendi kanı ile yaptığı oto portreler ile tarih boyunca birçok anlam yüklenen kanı sanatını icra etmek için bir malzemeye dönüştürmüştür. Sanatta kan ile yapılan çalışmalar daha eskiye dayansa da sanatçının kendi kanı ile yapılan oto portre oldukça yenidir. Sanat eleştirmenlerinin bir kısmı durumu rekabetçi sanat ortamında şok etkisi yaratmak amacı ile yapıldığını söylemiştir (Huntürk, 2016:366-367).

Quinn zeminde sergilenmek üzere tasarlanan “The Etymology of Morphology” adlı çalışmasında üfleme ve döküm camdan çok parçalı bir heykel yapmıştır. Heykel, Quinn'in vücudundan alınan kalıplardan cama aktarılarak üretilmiştir. Quinn, bu eserle ilgili olarak, üfleme cam kullanarak nefesle katı bir form yaratma fikrine atıfta bulunmuştur. Ayrıca bir ayna gibi anı yansıtan formları yansıma nedeniyle sabit bir şekilde görmek zordur. Quinn, aynanın geçici yansıtmasını metafor olarak kullanarak tarihte yaşanılmış ve unutulmuş olaylara da atıfta bulunmuştur (https://www.tate.org.uk/art/artists/marc-quinn-2600 erişim tarihi:14.06.2023).

Heykelde camın kendisi aynı anda sıvı ve katı bir varlık izlenimi vermektedir. Camın içi gümüşle kaplanmış ve civa benzeri likit halde erimişliği andıran bu eser, baş, el ve amorf şekilde birçok soyut figüratif fragmandan oluşmuştur. Geleneksel beden formunun dışına çıkarak onu soyutlayan Quinn bununla kalmayıp, bedeni parçalamış ve yine geleneksel bir sergilemenin ötesinde Quinn eserini yerde sergilemeyi tercih

etmiştir. Batı düşüncesinin kalıplarını yıkan sanatçı yapısökümcü bir üretim ve sergileme yolu tercih emiştir. (**Fotoğraf 89**)

Fotoğraf 89. The Etymology of Morphology (Etimolojinin Morfolojisi), Marc Quinn, 1996, gümüş kaplama cam, 27x152.5x152 cm, Tate Müzesi, İngiltere (Collins, 2010:65)

Cengiz Çekil *Parçalar* adlı eserinde çok sayıda canlı modelden kalıp alarak iki yüz seksen sekiz adet beden fragmanı ile bir yerleştirme yapmıştır. 50x70, 35x50 ve 25x35 cm bezler üzerinde yerde sergilenen eserdeki fragmanlar altın yaldız ile boyanmıştır. Fragmanların her biri kendine ait beyaz bez üzerinde sergilenmiştir. *Paramparça* adlı bir başka eseri, *Parçalar* çalışmasındaki beden fragmanları kullanılarak yapılmıştır. Biçimsel olarak farklı olan ikinci eser, çelik raflarda gazete kağıtları arasında istiflenmiş beden fragmanları ile büyük ve düzenli bir yığın oluşturmuştur. (**Fotoğraf 90 ve Fotoğraf 91**)

*Parçalar'*ın yerleştirme aşamasından bahseden Sevgi Avcı, her parçanın ayrı bez üzerinde oluşunun her bir fragmanı biricik yapacağı ve özelleştireceği fikrini doğuracağını belirtmiştir. İstenen sonuç ve eklenecek yeni anlamları tartışan sanatçı ve Avcı eserin fragman yapısı ve ayrı bezler üzerinde sergilenmesinin "paramparça olmuşluk duygusunu" vereceğinin yanı sıra "hayata dönük anımsatmalar" da yapacağından bahsetmiştir (Arıduru-Elveren, 2020: 285).

*Parçalar'*daki her biri ayrı ayrı duran fragmanlar bir savaş sonrasında bedenlerden geriye kalanları çağrıştırırken altın renkteki vurgu onlara -kıymetli bir madenin değeri gibi- metaforik olarak 'kıymetli' olduklarına bir gönderme yapmaktadır. 'Parçalanma boşuna olmadığı için parçalanan bedenler altın renkle vurgulanmıştır' gibi

çeşitli çağırışımlar içeriğin birçok bağlamla oluşturulmasına olanak vermektedir. Fragmanların canlı bedenlerden alınan kopyalar olması fakat bunların kime ait olduğunun belirtilmemesi bir aidiyet ve kimlik sorgulamasına da götürmektedir. *Paramparça'*da tekrar kullanılan fragmanlar, bambaşka bir biçime dönüşmüş izleyici için yeni anlam katmanlarının oluşabileceği bir ortam sağlamıştır. Eserlerde anlamın dolayımlı olması, bir merkezde bulunmaması, anlamın ertelenmesi, seyirci ile ilişkiselliği ve toplumsal konularla bağlamsallığı açısından bakıldığında eserler, sanatçının tavrı olarak yapısökümle uyumlu bir örnek olmuştur.

Fotoğraf 90. Parçalar, Cengiz Çekil, değişen boyutlarda, 1998
Kaynak: https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/47081 (open access, erişim tarihi: 13.07.2023)

Fotoğraf 91. Paramparça, Cengiz Çekil, 200x280x30,5 cm, 2010
Kaynak: https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/51363 (open access, erişim 13.07.2023)

Rebecca Warren (1965-) kadın bedenini hem fragmanlarla hem de soyutlamacı bir ifade ile tasvir etmektedir. Eserleri hakkında, "Tuhaf bir hiçlikten geliyor, sonra yavaş yavaş gün yüzüne çıkıyor. İtkiler, yarı görülen şekiller, on yıllar öncesinden ve daha yakın zamanlardan size yapışmış olabilecek şeyler var. Dünyadaki her şey bir filtre olarak senden geçiyor..." ifadelerini kullanmıştır (https://www.maxhetzler.com/exhibitions/rebecca-warren-2018 Erişim tarihi: 14.06.2023).

Warren, dış dünyayı algılarken iç dünyasının bir yansıması olduğu fikrini verdiği heykelinde çeşitli uzuvlarını yalıttığı kadın bedenini referans alarak fragman halinde yapmıştır. Soyutladığı heykel sisteki bir siluet gibi kesin hatlara sahip değildir. Nü olarak tasvir edilmiş kadın bedeninden bir parça, geleneksel estetik tanımından uzak bir formla ortaya konmuştur. Ten hissi bile vermeyen bir etki ile heykelin yüzeyi tarif edilmiştir. Bu bağlamlarla heykel yeniden okunduğunda sanatçının güncel sanat pratiklerine yakın, logos merkezci düşüncenin sanat algısından da bir o kadar uzak olduğu görülmektedir. (**Fotoğraf 92)**

Fotoğraf 92. She (O), Rebecca Warren, 2003, Pişmiş kil, mdf, tekerlek, 186 x 76 x 91 cm, İngiltere
Kaynak: https://www.contemporaryartlibrary.org/project/rebecca-warren-at-maureen-paley-london-17686/9 (erişim tarihi: 15.06.2023)

Romanyalı heykeltıraş Catalin Badarau (1981-) sanatını daimi olan şiddet türlerini sorgulamak için kullanmaktadır. Göçmenlerin toplumda yaşadığı sıkıntıları, maruz kaldıkları yabancı korkusunu, ailelerinden koparılmalarını, zorla çalıştırma, yeni göç türleri, acı çekme deneyimi, yabancılaşma gibi konuları heykellerine

yansıtmaktadır. Kaçak göçmen olarak yaşadığı günlerindeki toplumdan izole olma, görünmez olma ve umutsuzluk gibi deneyimlerini işlerine yansıtmıştır (Beers, 2019:42). Bu konularının biçimi olarak insan bedenini fragman olarak kullanmaktadır. Eserler içleri boş, deforme edilmiş formlar ile cansız bir varlığın temsili halindedir. Sanatına konu aldığı göçmenler, *Across* (Öbür Tarafında) adlı eserinde kaçak yollarla sınır geçen göçmenler gibi sıkışmış halde, umutsuz ve çaresiz bir his uyandırmaktadır. Temsil edilen başın etrafındaki cam ise yabancının yaşadığı toplumsal izolasyonu, görünmez sınırları hatırlatmaktadır (**Fotoğraf 93**). Aynı konuları ve etkileri veren diğer çalışması eldivenimsi bir el formundadır. Bu da elin yapma kabiliyetinden yola çıkılırsa çalışan sınıfı temsil ettiği söylenebilir. Fakat bu ellerin de çoğu güçsüz ve umutsuz durmaktadır. Badarau'un eserlerinde toplumdaki ötekini göstermek adına yapısaökümsel bir tavır bulunmaktadır. (**Fotoğraf 94)**

Fotoğraf 93. Across (Geçiş), Catalin Badarau, 2015, demir, silikon, cam ve su 150x100x80 cm (Beers, 2019:42)

Fotoğraf 94. Loads, Catalin Badarau, 2015, demir, silikon, 100x80x50 cm (Beers, 2019: 43)

İranlı sanatçı Hota Zarbaf (1982-) atık kumaşlar, evsel eşyalar kullanarak yaptığı eserlerinde biçim olarak insan bedenini kullanmaktadır. Kıyafetlerin içini doldurarak verdiği bu biçimleri dikiş ya da yama tekniği ile yapmıştır. Nesnelerin hatıralarını hem fiziksek hem de metaforik olarak çalışmalarına bağlamaktadır (Beers, 2019, s 274). Sanatçı geri dönüştürülmüş malzemelerle çalışmanın sürecini (ve sonucun kendisini) samimi kıldığını dile getirmiştir. "Aşk, şehvet, melankoli, büyüme ve benzeri tüm deneyimlerim veya egzersizlerim bedenimde olur ve bedenimde başlar. Hatta sanatımın bedenimin ve fiziksel varlığımın bir uzantısı olduğunu söyleyecek kadar ileri gidebilirim..." diyen Zarbaf, kişisel, cinsel veya sosyal kimlikleri sorgulayan veya bunlara yanıt veren çeşitli kavramlar üzerinde çalıştığını, ancak bir özne olarak insanı en önemli yere koyduğunu ifade etmiştir (https://www.floorrmagazine.com/issue-7/hoda-zarbaf erişim tarihi: 02.06.2021).

Bedenini sanatında referans alan Zarbaf özellikle özne ve sorgulanan kimliklerde beden fragmanlarını kullanmıştır. Sanatçı genellikle bacakları ve elleri natüralisttik bir tavırla sergilemiş ancak başları büyük kütleler ya da örtülerle saklamıştır. Gizlenen başları ile heykellerinde, kültürüne karşı eleştirel ve sorgulatıcı bir tavırla yaklaşmaktadır. (**Fotoğraf 95** ve **Fotoğraf 96**)

Fotoğraf 95. Melancholy of Murdane, Hoda Zarbaf, 2016, buluntu ve hazır nesneler, tekstil, fiber, dolgu, 73x115x120 cm

Kaynak: https://www.floorrmagazine.com/issue-7/hoda-zarbaf (erişim tarihi: 02.06.2023)

Fotoğraf 96. My Brother is the Angel Inside My Mom and I am Her Inner Monster (Erkek Kardeşim Annemin İçindeki Melek ve Ben Annemin İç Canavarıyım), 2016, buluntu ve hazır nesneler, tekstil, resin, akrilik dolgu, 63x78x70 cm
Kaynak: https://www.floorrmagazine.com/issue-7/hoda-zarbaf (erişim tarihi: 02.06.2023)

Avustralyalı Heykeltıraş Mark Whalen (1982-), Pop Art'tan aldığı ilhamla yaptığı eserlerini soyut formlarla oluşturmaktadır. Geleneksel yöntemlerle ya da dijital olarak yaptığı formları üç boyutlu yazıcıdan çıkarmak gibi güncel yöntemlerin yanı sıra eliyle modelleyerek de eserlerini yapmaktadır. *Almost There* eserindeki parlak krom eller kompozisyonu bir arada tutmaktadır. Portreler ise sıkıca yukarıya çekiliyor gibi hissettirmektedir. Sanatçı eserinde tüketim kültürünü ve kırılgan kimlik duygumuzu hicvetmektedir (Beers, 2019: 266). Sanatçı çalışmaları hakkında şöyle demiştir: “Son zamanlarda heykel işindeki yeni ilişkileri formüle etmeye çalışıyorum. Çok boyutlu işlerimde geleneksel olmayan biçimlerle kurulan geleneksel totem biçimlerini oluşturarak hayatın aptallığını temsil eden işler üretiyorum. Sonuç olarak buluntu ve günlük nesneler form olarak bir araya gelmektedir” (Beers, 2019: 267).

Whalen'in heykellerinde doygun bir renk paleti, parlak ve yumuşak yüzeyler kullanılmıştır. Çevredeki sıradan endüstriyel malzemelerin ve buluntu nesnelerin kendilerini değil formlarını heykellerinde kullanmıştır. Bu nesneler endüstriyel

kullanımlarından ve heykeldeki buluntu nesnenin olduğu gibi kullanımından çıkarak heykellerinde yeni bir tarifle soyut beden parçalarına dönüşmüştür. (**Fotoğraf 97**)

Whalen'ın heykellerindeki form ve malzeme arasında geleneksel etkinin dışına çıkmıştır. Metal geleneksel anlamda verdiği ağır, değerli ve saf etkisinden çıkarak yerini yumuşak hatlı plastiğimsin bir yapıya terk etmiştir. Tüketim ve kimlik tartışmalarını yaptığı eserlerinde malzeme ve form açısından hiyerarşiyi kaldıran sanatçı gerek kavram gerekse malzeme açısından yapısökümcü bir tavır izlemiştir.

Fotoğraf 97. Almost There, Mark Whalen, 2018, pigment, ayna krom etkili alüminyum döküm, 43.2x20.3x15.2 cm (Beers, 2019: 266)

SONUÇ

Heykel sanatına konu olan beden yüz binlerce yıldır insanın varlığının birincil temsilcisidir ve tüm insanlar işleyişte neredeyse aynı bedene sahiptir. Buna rağmen Platon, Aristoteles, Aziz Bernard, Victorlu Hugh, Descartes, Hegel, Nietzsche, Danto, Foucault, Le Breton gibi düşünürlerin beden hakkındaki görüşleri üzerine yapılan incelemelerde birbirinden farklı beden tanımlarına ulaşılmıştır. Düşünce alanındaki bedenin ele alınışı, yazılı tarih sonrası edinilen bilgilere göre birçok devirde birbirinden farklı olarak tanımlanmış ve algılanmıştır.

İnsanoğlu için tüm eylemlerin içinde yapıldığı beden, varoluşunun sonsuz olma arzusu ile birçok çağda reddedilen bir kabuğa dönüşmüştür. Bu arzu ile birbirinden çok uzak tarihlerde tanımlanan Platon'un idealar kuramı ve günümüzdeki transhümanizm denilen olgu ile neredeyse eşdeğer biçimde bedensizleşme düşüncesi hakim olmuştur.

Bunun aksine bedenin geçiciliği üzerine kurulan bir dizi anlayış ile varoluşun beden üzerinden sürdürülebilmesine yönelik birçok çaba göstermiştir. Bunlar arasında en önemli örnek aşılar, ilaçlar, tıbbi operasyonlar ile bedeni gençleştirmeye ve uzun yıllar boyunca yaşatmaya yönelik çabalardır. Günümüzün teknolojilerine ulaşamamış olan geçmiş dönemdeki insan da bu varoluş sorununu geleneksel inanç sistemlerine göre çözmeye çalışmıştır. Örneğin Antik Roma dönemindeki ölüm maskı geleneği ölmüş ataların çürüyen cisimlerinin sonsuz suretleri olarak önem kazanmıştır.

Beden bireysel varoluş sıkıntılarına konu olmakla birlikte toplumsal anlamda da varoluş biçiminin önemli bir elemanı olmuştur. Özellikle kapitalizm ile birlikte kapitalin artırılması için bedene ihtiyaç duyan sistem onu nesneleştirmiştir. Neredeyse eş zamanlı olarak bunu fark eden insan da tekrar toplumsal hayatın öznesi olma durumuna geçmek için hakim olan güç karşısında bireysel mücadelesine başlamıştır. Tüm bunların esas öznesi olan insan bedeni çağlar boyunca her alanda en önemli özne, nesne, araç ve sorun olmuştur.

Sanatın var olduğundan beri konusu ne olursa olsun sanatta anlatımın yolu genellikle insan bedeni üzerinden olmuştur. Buradaki en önemli sebep dünyayı algılamak isteyen insanın bu algılama sentezini kendi bedeni üzerinden referans alarak yapabilmesidir. Sanatı da aynı şekilde bedeni ile algılama ve algılatma yoluna giden

insan, figüratif heykelin en çok kullanılan formu olan bedeni hem soyut hem de natüralist bir üslupla icra etmiştir.

Bedenin insan hayatındaki bu ayrıcalıklı durumu, sanatta bedenin parça halinde kullanılmasına da yansımıştır. Fragman olarak bedenin sanatta kullanımı bedenin bütün halde kullanılması gibi binlerce yıllık bir geçmişe sahiptir. Yaklaşık otuz bin yıl önce yapılmış mağara resimlerindeki el tasvirleri bunun en bariz kanıtıdır. Bu kadim formlar çeşitli inanç sistemleri için yapılmış olsa da günümüze kadar sanatı etkiler şekilde tıpkı gelenekler gibi nesiller boyu aktarılarak günümüze kadar ulaşmıştır. Mısır kültüründeki fragman halindeki tılsımlar, Antik Yunan'daki tanrılara yakarışta sunulan şifa amaçlı organ modellemeleri, Orta Çağ'daki figüratif rölikerler birbirinden farklı inançların benzer fragman biçimleridir. Bu biçimler Modernizm ve sonrasında sanatçılar tarafından benzer formlarla hatta inanca hizmet etmek için hazırlanmış modelin kendisi hazır nesne olarak yeni eserler yaratmada kullanılmıştır. Heykelde kullanılan geleneksel biçim bir sonraki döneme öncül olmuş, gelecekteki formları etkilemiş ve içerik değişikliği dönemin anlayışına göre değişiklik göstermiştir.

MS I. yüzyılda fragman estetiğine değinen Plinius'un kitabında, Michelangelo'nun bitmemiş eserlerinde, 19. yüzyıldaki akademik araştırmalarda görüldüğü üzere fragman binlerce yıldır tartışılmış bir konudur. İnsanlık, henüz günümüzdeki sanat ölçütleri oluşmadan önce beden fragmanını tasvir etmekten de bakmaktan da haz duymuştur. Dönemin bitmemiş eserlerinde hissedilen şey üslup kuralları dışında görülen sanatçının parmak izleridir. Bu izlere duyulan ilgi ise dönemin geleneksel yapısı dışında olduğu için özel bir değere sahip olmuştur.

Heykel sanatında Modernizm ve sonrasında fragman kavramı 'parça' isminden çok kavramı temsil etmektedir. Heykelde kullanılan vücut parçasının karşılığı bir uzvu temsil etmekten ziyade sanatçının tercihi ya da anlatmak istediği ile ilgili kavramlara karşılık gelmektedir. Örneğin Modernizmde eskinin yıkılması ve yerine yeninin inşası metaforu için kullanılan fragman, aynı dönemde sanatçının bireyselleşme ve özgürleşme alanına çevirdiği heykelinde kendi tercihleri için kullanılmıştır. Sanatçının dışavurumcu bir yaklaşımla çalıştığı bedenin fragmanları bazen gösterildiği bazen de gösterilmediği parça ile ilgili olarak anlatmak istediği duygunun kavramı yerine geçmiştir. Fragman kullanımında bir başka olgu ise heykelin bir beden parçası şeklinde

çalışılmasına karşılık bu parçanın eserin kendi bütünlüğünü oluşturmasıdır. Heykelde form olarak kullanılan bedenin fragmanı eseri bütün olarak algılatmaktadır.

Modernizmin bir eleştirisi olarak ortaya çıkan Postmodernizm sürecinde iletişim araçlarının artması, kitle iletişiminin birincil konuma gelmesi ile bilgi ulaşabilir olmuştur. Sanat belli sosyal sınıfa ait totaliter yapısından çıkmış ve çok merkezli, eş zamanlı küresel bir hal almıştır. Sınıf, ırk, toplumsal cinsiyet, coğrafya ayrımı eski gücünü yitirmeye başlamıştır. Bu çalışmadaki belli akımların temsilcisi olan sanatçıların farklı kültür, coğrafya ve sınıflardan gelmesi bunun en kayda değer örneği olmuştur. Kozmopolit bir sanat ortamı oluşmuştur.

Postmodernizm ile sanatçılar meta anlatıları bir tarafa bırakarak anlatmak istedikleri bireysel düşünce ve duygularını eserlerine yansıtmışlardır. Bu bağlamda kullandıkları biçimleri ve kavramları Postmodernizmin doğasında olan parçalanma fikrini yansıttıkları figüratif dilde sıklıkla bedenin fragmanları ile vermiştir. Sanatçılar toplumsal cinsiyet, aidiyet, kimlik, bireysel özgürlük, göçmenlik, iktidar gibi konulara yönelik çalışmalarını etkin bir biçimde bedenin fragmanları ile tarif etmiştir. Tarihsel süreçte bedenin fragmanları heykelde etkili bir anlatım biçimi olduğundan geçmişte olduğu gibi gelecekte de kullanılmaya devam edileceği çıkarımı yapılmıştır.

Günümüz sanatında biçimin yanında içeriğin de önemli olması, sanatçıların anlam katmanları ile fikirsel bağlamda çalışmasına yol açmıştır. Sanatçılar eserleri üzerinden dünyayı algılaması ve algılatması gibi sebeplerle eserlerin yapısökümcü bir yaklaşımla ele alınması, bir yöntem olarak güncel sanatı algılamada en uygun yaklaşımlardan biri olduğu görüşü güçlenmiştir.

Yapısöküm, Modernizmin merkezci söylemine karşılık Postmodernist bir dönemin meyvesidir. Merkezsizleştirmeye yönelik bir fenomen olan yapısöküm sanat eserlerini incelemede esnek, geniş açılı ve mümkün olduğunda otoritereden uzak bir inceleme imkanı sunmuştur. Heykel sanatında beden fragmanlarını yapısöküm bağlamında incelerken tek bir bakış açısı, formüle edilmiş bir görüş ya da doğru tek bir bağlamla bağdaşmayacağı için içeriksel bir incelemede sonsuz çıkarımlar olması olağandır. Bu çıkarımlar yapısökümün doğası gereği okuyan kişinin özelinde bir bağlam oluşturacaktır. Bu da her okumanın zenginliğini artıracaktır.

İncelenen eserlerde formun yanında içeriklerin de etrafında dönülerek, anlamların bulunması, yeni anlamların ortaya çıkarılması için altına-üstüne ve içine bakılması yapısökümün sunduğu özgürlük alanlarından olmuştur. Böylece eserler incelenirken biçimsel ve içeriksel olanın yanında, dışında olanın onları nasıl olumlu etkileyebileceği, dışarıdakinin aslında içeridekine verdiği ekstra anlamlarının olabileceği görülmüştür. Derrida'nın tanımıyla parergon, ek, differans gibi kavramlar dışarıdakinin etkisinin bulunmasında bir yöntem olmuştur.

KAYNAKÇA

Kitaplar

ANTMEN, Ahu (2017), *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar,* İstanbul: Sel Yayıncılık

ARIDURU A., ELVEREN M (2020), *Cengiz Çekil 21.08.1945-10.11.2015,*İstanbul: Salt

ARTUN, Ali (2021), *Modernizm Kavramı ve Türkiye'de Modernist Sanatın Doğuşu,* İstanbul: İletişim Yayınları

AYTAÇ, Gürsel (2017), *Alman Romantiklerinden Fragmanlar,* İstanbul: Hece Yayınları

BARASCH, Moshe (1998). *Modern Theories Of Art 2: From Impressionism To Kandinsky*, NYU Press. http://www.jstor.org/stable/j.ctt9qg2fz [14.06.2023]

BEERS, Kurt (2019), *100 Sculpture Of Tomorrow,* İngiltere: Thames & Hudson

BERMAN, Marshall (2017), *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor,* İstanbul: İletişim Yayınları

BOZKURT, Nejat (2014), *Sanat ve Estetik Kuramları,* Ankara: Sentez Yayıncılık

BRAIDWOOD, Robert J. (2008), *Tarih Öncesi İnsanları*, çev. Bilgi Altınok, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları

BÜRGER, Peter (2019), *Avangard Kuramı,* çev. Erol Özbek, Şeyda Öztürk, İstanbul: İletişim Yayınları

COLLINS, Judith (2014), *Sculpture Today*, Hong Kong: Phaidon

CURTIS, Gregory (2018), *Mağara Ressamları Dünyanın İlk Sanatçıları Üzerine Bir İnceleme,* çev. Hilal Dikmen, İstanbul: Redingot

DANTO, Arthur C. (2017), *Sanat Nedir*, çev. Zeynep Baransel, İstanbul: Sel Yayıncılık

DEMİR, Özen B., YILDIRIM A, (2018) *Beden Tıp ve Felsefe*, İstanbul: Nota Bene Yayınları

DERRİDA, Jacques (1987). *The Truth Of Painting*, çev. G. Bennington ve I. McLeod, Amerika:The University of Chicago Press

DERRIDA, Jacques (2017). *Gramatoloji*, Ankara: Bilgesu Yayıncılık

DERRIDA, Jacques (2020). *Yazı ve Fark*, İstanbul: Metis Yayınevi

DUTTON, Denis (2017), *Sanat İçgüdüsü Güzellik Zevk ve İnsan Evrimi*, çev. Murat Turan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

ECO, Umberto (2017), *Orta Çağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, İstanbul: Can Sanat Yayınları

ELSEN, Albert E., *Rodin* (1963), The Museum of Modern Art Kataloğu, New York, Amerika Birleşik Devletleri: Doubleday https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2797_300190102.pdf (erişim tarihi: 21.04.2021)

FOUCAULT, Michel (2017), *Öznellik ve Hakikat,* çev. Sibel Yardımcı, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

G. PLINIUS SECUNDUS (1896), *History Of Art*, çev. K. Jex Blake, New York, ABD: Macmillan And Co. Ltd., https://warburg.sas.ac.uk/pdf/kfh150b2436797.pdf (erişim tarihi: 30.04.2021)

GOMBRİCH, E.H. (2015), *Sanatın Öyküsü,* Çin: Remzi Kitabevi

GREENBERG, Mark (2007), *Cult Statue of a Goddess*, Getty Yayınları, Los Angeles, Kaliforniya, ABD https://www.getty.edu/museum/pdfs/workshop_goddess.pdf (erişim tarihi: 24.04.2021)

GÜLAY, Peyami Safa (2021). *Kurucu Öteki Jacques Derrida'da Felsefe-Edebiyat İlişkisi*, İstanbul: Ketebe

HEITING, Manfred (2017), *Man Ray 1890-1976,* Italya: Taschen

KARAAHMETOĞLU, Aydın (2004), *Fransızca Türkçe- Türkçe Fransızca Sözlük*, İstanbul: Fono

KLEIMAN, Paul (2018), *Felsefe 101,* çev. Şükrü Alpagut, İstanbul: Say Yayınları

KÜÇÜKALP, Kasım (2008). *Batı Metafiziğinin Dekonstrüksiyonu: Heidegger ve Derrida*, İstanbul: Sentez Yayınları

KÜÇÜKALP, Kasım (2020). *Jacques Derrida Felsefenin Dekonstrüksiyonu*, İstanbul: Ketebe Yayınları

LEPPERT, Richard (2017), *Sanatta Anlamın Görüntüsü,* çev. İsmail Türkemen, İstanbul:Ayrıntı

LYOTARD, Jean François (2013), *Postmodern Durum,* çev. İsmet Birkan, Ankara: BilgeSu Yayıncılık

MEGILL, Allan (2021). *Aşırılığın Peygamberleri, Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida,* çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları

MIKICS, David (2019). *Jacques Derrida Kimdir Entelektüel Bir Biyografi*, çev. M. Bozkurt Gürsoy, Ankara: Fol

NOCHLİN, Linda (1994), *Body in Pieces The Fragment As The Metaphor of Modernity,* Grate Britain: Thames and Hudson

ÖNDİN, Nilüfer (2016), *Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı,* İstanbul: Hayalperest Yayınevi

ÖNDİN, Nilüfer (2018), *Barok Resim ve Heykel Sanatı,* İstanbul: Hayalperest Yayınevi

PLATON (2019), *Philebos,* çev. Furkan Akderin, İstanbul: Say Yayıncılık

RICHARD, K. Malcom (2020). *Yeni Bir Bakışla Derrida*, İstanbul: Kolektif Kitap

ŞAHİNER, Rıfat (2020), *Çağdaş Sanatta Postmodernizm Neo-Avangardizm Sinizm,* Ankara: Ütopya Yayınevi

SAKIP SABANCI MÜZESİ (2006), *Heykelin Büyük Ustası Rodin İstanbul'da,* İstanbul

SARUP, Madan (2019). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*, Ankara: Pharmakon Yayınevi

Türkçe Sözlük (2019), Türk Dil KurumuYayınları: Ankara

TURNER, Bryan S. (2019), *Beden ve Toplum*, İstanbul: Nobel

WARD, Glen (2010), *Posmodernizmi Anlamak,* çev. Tufan Göbekçin, İstanbul: Optimist Yayım

YILDIZ, Erdal (2017), *Sanattan Hakikate: Heidegger, Van Gogh, Schapiro, Derrida,* İstanbul: Dergah Yayınları

YILMAZ, Mehmet (2013), *Modernden Postmoderne Sanat,* Ankara: Ütopya Yayınları

YILMAZ, Murat (2020), *Sanat Tasarım Sanatçı-Tasarımcı,* Ankara: Dorlion Yayınları

YÜCEL, Tahsin (2020). *Yapısalcılık*, İstanbul: Can Sanat Yayınları

Dergiler Makaleler Tezler

ALACA, Ilgım Veryeri (2008) "Louise Bourgeois Sanatının Kronolojik Dönüşümü", Beykent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İletişim ve Tasarım Bölümü, *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 17, Sayı 3, s.1-16 https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/50466 (erişim tarihi: 20.04.2021)

BALKIN, Jack M. "Yapısöküm", çev. Kasım KÜÇÜKALP, *T.C. Uludağ Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Dergisi,* Cilt:13, Sayı:1, 2004, ss. 321-332 https://dergipark.org.tr/tr/pub/uluifd/issue/13492/163031 (erişim tarihi: 22.02.2023)

BİNGÖL, Orhan (2019), "Foucault'da İktidar, Beden ve Özne Üçlüsü", *Asia Minor Studies*, Cilt 7 Sayı 2, 327-334, https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/780238 (erişim tarihi: 15.04.2021)

ÇETİN, Nehir (2006), *20. yy'da Fotoğraf- Resim İlişkisi,* Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp (erişim tarihi 03.05.2021)

DEMİR, Ayşe (2018), "Ölümsüzlük ve Yapay Zekâ Bağlamında Trans-hümanizm", AJIT-e: *Online Academic Journal of Information Technology* 2018 Winter/Kış – Cilt/Vol: 9 - Sayı/Num: 30 DOI: 10.5824/1309-1581.2018.1.006.x, https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1113735 (erişim tarihi: 20.04.2021)

DEMİRALP, Didem (2006), *Antik Dönemde Felsefe ve Sanat*, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji Anabilim Dalı, s 39, https://dspace.ankara.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12575/37482/191400.pdf (erişim tarihi 05.04.2021)

ELSEN, Albert E*., The Partial Figure*, Art Forum Dergisi, Volum 8, No 3, Sayfa 58-64, Kasım 1969, https://www.artforum.com/print/196909/the-partial-figure-36465 (erişim tarihi: 15.04.2021)

HAMILTON, Jaimey (2012), *Arman'ın Nesneler Sistemi,* çev. Ayşe Özuçak Bozdurgut, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E Kasım-Aralık 2012 Sayı:10 ISSN 1308-2698, https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/193420 (erişim tarihi: 31.05.2021)

KARA, Özlem (2021). "Parergondan Ergon Yaratmak: Magritte Resimlerinde Sınırların Üzerinde Yürümek". *ViraVerita E-Journal: Interdisciplinary Encounters* / Vol. 13, May, 2021, ss. 59-88. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1546798 [11.06.2023]

KAYA, Mustafa (2014), "Aristoteles'in Ruh Anlayışı", *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 18, Sayfa 91-98, https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/411556 (erişim tarihi: 20.04.2021)

KILINÇARSLAN, Yasemin (2015), "Sinemadan Bir Pazarlama Unsuru Olarak Film Fragman", *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi*, Sayfa 32-53, https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/824514 (erişim tarihi: 05.04.2021)

KONUR, Demet, TOPRAK Salih, (2016), "Hegel'in İnsan Tanımı"*,* ETÜ, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, I/2, Temmuz 2016, Sayfa: 117-130 https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/424121 (erişim tarihi: 20.04.2021)

MAZZERI, Chiara M. "Ancestors at the gate. Form, function and symbolism of the imagines moiorum. A comparative analysis of Etruscan and Roman funerary art*", Opuscula. Annual of the Swedish Institutes at Athens and Rome* (*OpAthRom*) 7, Stockholm 2014, 7–22. ISSN: 2000-0898. ISBN: 978-91-977798-6-9. Softcover, 257 pages. http://doi.org/10.30549/opathrom-07-02 (erişim tarihi: 10.05.2021)

ÖZGÜR Sami, BOSTAN, Ayberk (2007), "Atom Kavramının Epistemolojik Analizi Ve Öğrencilerin Konu İle İlgili Kavram Yanılgılarının Karşılaştırılması", *e-Journal of*

New World Sciences Academy 2007, Volume: 2, Number: 3 Article Number: A0033, https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/187013 (erişim tarihi: 27.05.2021)

YILMAZ, Burhan. (2016). "Görsel Sanatlarda Görüntü, Kadraj ve Çerçeve Problemi". *İdil Dergisi*, 5 (20), s.131-144. https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1453893209.pdf (erişim tarihi: 03.05.2021)

İnternet Kaynakları

ART21, (2014). "Janine Antoni" https://art21.org/watch/extended-play/janine-antoni-milagros-short/ (erişim tarihi: 02.06.2021)

ARTER MÜZESİ (2012). "Berlinde De Bruycker: Yara" https://www.arter.org.tr/yayin-detay/berlinde-de-bruyckere-yara/18 [12.06.2023]

BE ADVİSORS, (2019). "Eric Croes" https://beadvisors-art.co.uk/2019/03/08/beadvisors-ad-collectors-guide-to-armory-show-and-independent-hq-new-york-2019/ (erişim tarihi: 02.06.2021)

BRITISH MUSEUM (1903-2001). "Terracotta / Catalogue of Terracottas, Theatre Mask" https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1873-0820-568 [erişim 02.06.2021]

DİCK, Kirbey (2002). "Derrida", Zeitgeist Films, Jane Doe Films, Dick, Amy Ziering Kofman, produced by Amy Ziering Kofman, 14.dk.-15.dk. https://www.youtube.com/watch?v=Pn1PwtcJfwE [02.02.2023]

FLOORMAGAZİNE, (2015). "Hoda Zarbaf" https://www.floorrmagazine.com/issue-7/hoda-zarbaf (erişim tarihi: 02.06.2021)

GALERİA MAX HETSLER, (2018). "Rebecca Warren" https://www.maxhetzler.com/exhibitions/rebecca-warren-2018 [Erişim tarihi: 14.06.2023]

GALERİE BART, (2020). "Jerry Kowalsky" https://www.galeriebart.nl/artist/jeroen-cremers/ (erişim tarihi: 02.06.2021)

HAUSER&WİRTH MÜZESİ. “Berlinde De Bruyckere Biyografie” https://www.hauserwirth.com/artists/2782-berlinde-de-bruyckere/ [12.06.2023]

KRAKOV VITGIN GALERI, (2014). “George Segal: Fragments” https://www.krakowwitkingallery.com/exhibitions/george-segal-event-2013/ (erişim tarihi: 14.06.2023).

McDONALD, Lisa (2009). “Soft Sculpture”, Avusturalya Ulusal Müzesi https://nga.gov.au/exhibition/softsculpture/Default.cfm?IRN=189001&BioArtistIRN=8663&MnuID=3&ViewID=2 (erişim tarihi: 25.05.2021)

PERA MÜZESİ, (2018). “Janine Antoni Bana Bak!” https://www.peramuzesi.org.tr/blog/janine-antoni-bana-bak/1242 Erişim: 14.06.2023)

PULİTZER ART FONU MÜZESİ (2016). “Medardo Rosso Sergisi Katalog Metni” https://pulitzerarts.org/exhibition/medardo-rosso/ (erişim tarihi: 14.06.2023)

RIGS, Terry, (1997). “Marc Quinn” Tate Müzesi : https://www.tate.org.uk/art/artists/marc-quinn-2600 [14.06.2023]

ROBERTS PROJECT. “Zhao” https://www.robertsprojectsla.com/artists/zhao-zhao [12.06.2023]

TATE MUSEUM (2023). “Decontruction”, Art Term https://www.tate.org.uk/art/art-terms/d/deconstruction [24.02.2023]

ZEİTZ MOCAA MÜZESİ, “Penny Siopis” https://zeitzmocaa.museum/artists/penny-siopis/ [12.06.2023]

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad **:** Aslı Özer

Yabancı Dil : İngilizce

Eğitim

Lisans : 2021, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü
2005, Anadolu Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, Kamu Yönetim
1997, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir Meslek Yüksekokulu, Yerel Yönetimler

Lise : 1994, İzmir Eşrefpaşa Lisesi

İş Tecrübesi ve Deneyimler

2012- Devam etmekte; özel sanat atölyesinde heykel çalışmalarını sürdürmektedir.

2003-2011 yılları arasında Umman Sultanlığı, Birleşik Arap Emirlikleri, Nijerya, Singapur, Tayland, Haiti, Amerika Birleşik Devletleri, çeşitli Karayip Adaları ve Türkmenistan'da bulunmuştur. Bu kültürlerin sanatını yakından inceleme fırsatı bulmuştur. İlgili ülkelerin kültürlerine ait geleneksel sanatlarını deneyimlemiştir.

1999-2003 Bayındır Holding, Uzman

Çalıştaylar

EÇEV Desen Çalıştayı, İzmir (2018)

DEÜ Yerleşkeleri Sıfır Atık İçin Dönüşüyor Heykel Çalıştayı, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir (2022)

Aldığı Ödüller

Turgut Pura Vakfı 40. Yıl Heykel Yarışması, Sergileme Ödülü (2023)

18. EÇEV Heykel Yarışması, Jüri Özel Ödülü (2019)

EÇEV Desen Çalıştayı Ödülü (2018)