

T.C.
Mersin Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Ana Sanat Dalı

RESİMDE BEDEN BEDENDE RESİM

Meral BELİCE

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MERSİN 2012

T.C.
Mersin Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Ana Sanat Dalı

RESİMDE BEDEN BEDENDE RESİM

Meral BELİCE

Danışman
Prof. Nurseren TOR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin 2012

Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğüne,

Meral BELİCE tarafından hazırlanan RESİMDE BEDEN BEDENDE RESİM başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Resim Ana Sanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başarılı

Başarısız



Başkan

Unvan, Ad Soyad

(Danışman)

Üye

Unvan, Ad Soyad

Üye

Unvan, Ad Soyad

Üye

Unvan, Ad Soyad

Üye

Unvan, Ad Soyad

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylıyorum.

.....

Prof. Dr. Benka İPEKBAYRAK

Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Bu tez “beden” olgusu ile “resim” sanatı arasındaki bağı sorgulanması üzerine temellendirilmiştir. Lisans dönemimden beri sorguladığım konu; insan bedeninin “resimde bir nesne, nesnede ya da yüzeyde bir resim olarak yansıtılmasıdır. Bu amaç doğrultusunda “beden” duygusunun duygunun öznel görünümlere dönüştürülmüş halidir. “Kendim” ve “diğeri” betimlemeler yardımıyla, farklı çalışmalarda ve uygulamalarda yorumlanmıştır. Tez kapsamında bedenin türlü gösterimleri ile birlikte; kültürel değerlerin de yansımalarıyla şekillenerek yeni görünümler sunan çeşitli anlatım biçimleri ifade edilecektir. Örneklerde değinilecek “beden imgeleri” ve bunların sanatla kurmuş oldukları bağ doğrultusunda, çeşitli sanat dönemlerinin en karakteristik özellikleri öne çıkarılarak günümüze kadar süregelmiş bedenin temsili ve onu etkilemiş olan tüm bilgi ve anlamlar üzerinden konu değerlendirilmiştir.

Sanat eseri; sanatçının iç dünyasını ve dünyayı nasıl algıladığını, kısaca duruşunu yansıtır. Bu amaç doğrultusunda beden; farklı görünümlerin toplandığı bir ütopya gibidir. Sanatçının kendini ifade etme yollarından biri olan bu görünümler; oldukça farklı yaklaşımlara da sahne olmuştur.

Bu araştırma boyunca ve danışmanlığımı yürüten hocam Sayın Prof. Nurseren TOR’a, tezimin hazırlanmasında katkıda bulunan tüm hocalarıma ve en güzel varlığım olan aileme sonsuz teşekkürlerimi ve saygılarımı sunarım.

ÖZET

Tez kapsamında “beden”in ilk tarihlerden günümüze uzanan gösterimleri ile birlikte; kültürel değerlerin de etkisiyle şekillenerek ortaya çıkan çeşitli anlatım biçimleri ifade edilmiştir. Bununla birlikte değinilecek insan figürleri ve bunların sanatla kurmuş oldukları bağ çerçevesinde, çeşitli dönemlerin en karakteristik özellikleri öne çıkartılarak günümüze kadar süregelmiş bedenin temsili ve onu etkilemiş olan tüm bilgi ve anlamlar üzerinden konu detaylandırılacaktır. Sanat Tarihi içindeki çok çeşitli yansıtılış biçimleri bedenin tüm kültürel gelişmelerden birinci derecede etkilendiği gerçeğinden yola çıkarak felsefe, din ve bilimdeki açılımları ile insan figürünün yaratmış olduğu etkiler incelenmiştir. Ayrıca imge, temsil ilişkisi düzleminde ve bedenin bu temsilde araçsallaştırılması konusu irdelenmiştir. Shirin Neshat ve Marina Abramoviç başta olmak üzere kadın sanatçıların kendi bedenlerini temsiliyet politikalarının nesnesi haline dönüştürmeleri ve bunların kurguları üzerinde bir çalışma oluşturulacaktır. 1970 sonrasında özellikle feminist yaklaşımların da hareketlilik kazandığı bir dönemde bu gelişmeye paralel olarak batı sanatında da kadınların gerçekleştirmiş oldukları sanatsal anlatımlar büyük yankı uyandırmıştır. Kendi bedenlerinin temsiliyeti ve sanat nesnesi olarak sunumu ile sanatçıların genel olarak beden, özne, iktidar ve sanat tarihi söylemleri açısından oldukça önemli mesajları da ilettikleri bilinmektedir. Bu çalışma içerisinde “nesnelleşen bedenin temsili” çeşitli kuramların yardımıyla incelenecektir. Birçok sanatçı, bedenini; doğa, cinsellik, beden ve nesneyle özdeşleştirilmesinin reddini protest bir tavırla yine kendi bedeni üzerinden yapar.

Anahtar Kelimeler: beden, vücut sanatı, performans sanatı,

ABSTRACT

Artists in every age of the dynamics of the society in which he lived, around the existence of individuals, various ideas and currents influenced by events affecting an individual's existence. From the first periods, body art has been one of the priority issues, but was living in conditions created by the processes and the intellectual and the artist's subjective perception of differences, depending on the variety of formats were discussed. Until recently arrived from the art community in the common result is that the observations made, many in the art of painting artists, intellectual, cultural, becoming the accumulation of different sizes. In this thesis, the previous representations of the body with the cultural values that shaped the emerging influence will be expressed in various forms of expression. However, the bond will be mentioned within the framework they have set up human figures and their art, the most characteristic features of various art periods of body forward until the modern era by subtracting all the information and meanings that have affected her representation and be detailed on the subject.

Reflection of a wide variety of artistic styles in art history in the context of the body of all vehicles affected by cultural developments on the fact that out of the first degree, philosophy, religion and science has created expansion effects have been investigated with the human figure. In addition, image, representing the relationship between the plane and the body will be examined in this representation. Shirin Neshat and Marina Abramovich, especially women artists to transform their bodies become the object of representation of these policies created a work of fiction.

Key words; body, body arts, performance art

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER	iv
RESİM LİSTESİ	vi
GİRİŞ.....	viii

I.BÖLÜM.....1**BEDENDE RESİMSEL ANLATILAR.....1****I.1. Bedene Yapılan Müdahaleler ve Kültürel Yansımaları.....1****I.1.1. Sembolün Anlatıma, Bedene ve Temsiline Uyarlanması...9****I.1.2. Plastik Enerji Niteliğinde Beden İmgesinin Resimsel Görünümü.....12****I.2. İmgenin Tenselleşmesi ; Yalınbeden13****II. BÖLÜM.....16****SANATSAL EYLEM OLARAK BEDENİN İFADE GÜCÜ.....16****II.1. Bedenin Adlandırılmayan İdeolojisi.....17****II.2. Sanat Nesnesi Olarak Bedenin Yorumu.....18****II.3. Nesneleşen Beden İmgesi19****II.4. Öznenin silinmesi ve nesne olma süreci.....20****III. BÖLÜM.....22****SANAT TARİHİ İÇERİSİNDE BEDENİN YORUMU.....22****III.1 Sanat Tarihinde Farklı Dönem ve Üsluplarda Beden yorumları.22****III.2.Modernizmde ve Postmodernizmde Kadın Bedeni.....38****IV. BÖLÜM.....52****IV.1. BEDENDE RESİM.....52****IV.1.1 Sanatçı ve Bedeni: Performans.....52****IV.1.2 Travma Arzusu63**

IV.1.3 Radikal Müdahaleler	76
IV.1.4 Bedenin İçsel Gerçekliği	90
IV.1.5 Kadının İdeolojik Kurguları.....	93
BÖLÜM V.....	116
BEDEN ÜZERİNE YAPILAN RESİMLER VE AÇIKLAMALARI.....	116
SONUÇ.....	136
KAYNAKÇA.....	140

Resim Listesi

Resim 1: Afrika Yerlilerinin Skarifikasyon Örneği.....	1
Resim 2:Pazırık Kurganında Dövmeli Mumya.....	3
Resim 3:Mardin “Kızıltepe-Bozhöyük” Yöresinde Beden İşaretleri.....	4
Resim 4: L. Bilajyan, 17 yaşında, Nubaryan Kütüphanesi arşivi. Paris.....	5
Resim 5:Türk Mumyası “Lolan Güzeli”nin Eli.....	6
Resim 6: Güneydoğu Anadolu Yöresinden El Dövmesi Örneği.....	7
Resim 7: Güneydoğu Anadolu Yöresinden Dövme Örneği.....	7
Resim 8: Maral Bisnikyan, Nubaryan Kütüphanesi Arşivi, Paris.....	8
Resim 9: Hieronymus Bosch - The Last Judgement.....	23
Resim 10: Michelangelo, Pieta, 1498.....	25
Resim 11: Vitruvien Adamı,Leonardo Da Vinci , 1492.....	26
Resim 12: Venus of Urbino, (Aynalı Venüs), Tiziano, 1550-1555.....	28
Resim 13: Eugène Delacroix, Sardanapalus’un Ölümü, 1827.....	29
Resim 14: Laocoon, El Greco, 1610.....	30
Resim 15: T. Gericault, "The Raft of the 'Medusa'" 1818-1819.....	32
Resim 16: Edward Munch, Woman in Three Stages, 1894, (164 x 250 cm).....	33
Resim 17: Gustav Klimt, The Kiss, 1907.....	34
Resim 18: Édouard Manet, ,Olympia, 1863.....	35
Resim 19: Edouard Manet, Kırdada Bir Öğle Yemeği, 1863.....	36
Resim 20: Marcel Duchamp,Merdivenden İnen Çıplak, 1912.....	37
Resim 21: Frida Kahlo, The Broken Column, 1944.....	61
Resim 22: Frida Kahlo, Two Nudes in the Wool, 1939.....	63
Resim 23: Tom Wesselmann, Great American Nude,1961.....	45
Resim 24: Tom Wesselmann, Great American Nude,1961.....	46
Resim 25: Tom Wesselmann, Great American Nude,1961.....	46
Resim 26: Still Life, Tom Wesselmann, 1964.....	47
Resim 27: College Bathroom, Tom Wesselmann, 1963.....	48
Resim 28: Tom Wesselman, Bedroom Painting, 1974.....	49
Resim 29: Yves Klein, Mavi Boyayla İnsan İmleri, 1960.....	53
Resim 30: Yves Klein, İnsan Ölçümleri, 1958.....	54
Resim 31: Jackson Pollock, Aksiyon Resmi, 1946.....	55

Resim 32: Chris Burden, Shoot, 1971.....	57
Resim 33: Carolee Schneemann, Meat Joy, 1964.....	58
Resim 34: Carolee Schneemann, Performance Meat Joy, 1964.....	59
Resim 35: Carolee Schneemann, İçsel Sarmal, 1975	60
Resim 36: Ana Mendieta, İsimsiz, 1972.....	61
Resim 37: Ana Mendieta, Earth Body Sculpture and Performance 1972 – 1985.....	62
Resim 38: Hermann Nitsch, Des Orgien Mysterien Theater, 1998.....	65
Resim 39: Hermann Nitsch, Des Orgien Mysterien Theater, 1998.....	65
Resim 40: Herman Nitch, Behold the Mastery, Des Orgien Mysterien Theater, 1998.....	66
Resim 41: Gina PANE Sentimentale Particolare, 1973.....	68
Resim 42: Gina Pane, Ruh Eylemi, Performans, 1974.....	69
Resim 43: Günter Brus, The Fragility of Being, 1965.....	69
Resim 44: Rudolf Swarzkogler, Flesh World, 1965.....	70
Resim 45: Rudolf Swarzkogler, Flesh World, 1965.....	71
Resim 46: Otto Muehl, Action: Military Training, 1968	72
Resim 47: Orlan, Arts'Natole, 1993.....	73
Resim 48: Orlan, Arts'Natole, 1993.....	74
Resim 49: Orlan, Ameliyat Performans, 1993.....	75
Resim 50: "City Suspension", Above the Royal Theatre, Copenhagen 1985.....	77
Resim 51: Stelarc, Transmediale Festival, Berlin, 2007.....	78
Resim 52: Stelarc, 'Sitting/Swaying: Event for rock suspension, Maki Gallery, Tokyo, Japan 1980. Courtesy the artist and Sherman Galleries, Sydney.....	79
Resim 53: Evolution (Writing 1 word simultaneously with 3 hands) Maki Gallery, Tokyo 1982.....	79
Resim 54: Nip Tuck, 2003.....	81
Resim 55: Jenny Saville, Reverse (Tersyüz), 2002 -2003, Tuval Üzerine Yağlıboya, 213,4 x 243,8 cm.....	82
Resim 56: Jenny Saville, Kağıt Üzerine Kömür Kalemle, (170 x 134cm).....	82
Resim 57: Sarah Lucas, Au Natural, 1994.....	83
Resim 58: Marina Abramoviç, Balkan Erotic Epic, Solo Massaging Breasts, 2005, 125 x 125 cm.....	84

Resim 59: Marina Abramoviç, Sanat Güzel olmalıdır, Sanatçı güzel olmalıdır, (Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful) 1975,Performans, Charlottenburg Art Festivali, Kopenhag.....	85
Resim 60: Marina Abramovic, Cleaning the Mirror I, 1995,Performance for Video, 3 saat, Oxford Modern Sanat Müzesi.....	86
Resim 61: Marina Abramovic, Cleaning the Mirror≠I, 1995, Performance for Video,3 saat, Oxford Modern Sanat Müzesi.....	87
Resim 62: Marina Abramovic, Cleaning the House, 1996.....	88
Resim 63: Marina Abramovic, Nude with Skeletion, 1996, Siyah beyaz fotoğraf 129×204 cm.....	89
Resim 64: Günther Von Hagens, Orjinal Vücut Dünyası -Yaşam Döngüsü.....	91
Resim 65: Günther Von Hagens, Orjinal Vücut Dünyası -Yaşam Döngüsü.....	91
Resim 66: Günther Von Hagens, Orjinal Vücut Dünyası -Yaşam Döngüsü.....	93
Resim 67: “İsimsiz Film Kareleri”, Cindy Sherman, 1977-1980.....	94
Resim 68: Cindy Sherman ,“İsimsiz Film Kareleri”, 1977-1980.....	95
Resim 69: Cindy Sherman, Untitled, 1989.....	96
Resim 70: Shirin Neshat, Allah'ın Kadınları , 1993-1997.....	98
Resim 71: Shirin Neshat, Allah'ın Kadınları, 1993-1997.....	99
Resim 72: Shirin Neshat, Allah'ın Kadınları , 1993-1997.....	100
Resim 73: Shirin Neshat, I Am Its Secret , 1993	101
Resim 74: Shirin Neshat, Allah'ın Kadınları , 1993-1997.....	102
Resim 75: Shirin Neshat , Black & white photograph (23.8 x 16.5 cm) 1996 Courtesy Gladstone Gallery, New York.....	102
Resim 76: Shirin Neshat, Allah'ın Kadınları, Devrimin Bekçileri, 1993.....	103
Resim 77: Shirin Neshat, Allah'ın Kadınları, 1993-1997.....	104
Resim 78: Şükran Moral, “Leyla and Mecnun” 2006 - 19:34 min.....	106
Resim 79: Şükran Moral, "Amemus" Performansı, 2010.....	106
Resim 80: Canan Şenol, 11. Uluslararası İstanbul Bienali, 2009.....	108
Resim 81: Maria Sezer, Beklerim Sergi Çalışması, 2009.....	110
Resim 82: Maria Sezer, Beklerim Sergi Çalışması, 2009.....	110
Resim 83: Maria Sezer, Beklerim Sergi Çalışması, 2009.....	111
Resim 84: Nurseren Tor, Ben Nur, 2002.....	113

Resim 85: Nurseren Tor, Altın Diş, 2006.....	114
Resim 88: Meral Belice, Carolee Schneemann Meat Joy Performansından Bir Görüntünün Tuval Üzerine Yağlıboya Uygulaması, 2011, 100cm x 200cm.....	117
Resim 89: Meral Belice, “Venüs Dörtlüsü”Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2011, 150 x 200cm.....	118
Resim 89: Meral Belice, “İsimsiz” Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2011, 150 x 200cm.....	119
Resim 90: Meral Belice, “Pippa Bacca” Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2009, 70 x 100cm.....	120
Resim 91: Meral Belice, “İsimsiz” Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2012, 100 x 140cm.....	121
Resim 92: Meral Belice, “İsimsiz” Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2011, 100 x 120cm..	122
Resim 93: Meral Belice, “İsimsiz”Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2012, 100 x 150cm...123	123
Resim 94: Meral Belice, “İsimsiz” Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2009, 30 x 40cm.....	124
Resim 95: Meral Belice, “İsimsiz”Tuval Üzerine Yağlıboya, 2011, 80 x 120cm.....	125
Resim 96: Meral Belice, “İsimsiz” Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2012, 50 x 100cm...126	126
Resim 97: Meral Belice, “İsimsiz” Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2012, 40 x 50cm.....	127
Resim 98: Meral Belice, “İsimsiz” Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2012, 60 x 90cm.....	128
Resim 99: Meral Belice, “İsimsiz”Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2011, 80x 120cm....	129
Resim 100: Meral Belice,“İsimsiz” Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2012, 80 x 120cm.....	130
Resim 101: Meral Belice, “İsimsiz” Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2012, 30 x 40cm.....	131
Resim 102: Meral Belice, “Tuval Beden” Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2012, 80 x 120cm.....	132
Resim 103: Meral Belice, “İsimsiz” Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2012, 80 x 120cm.....	133
Resim 104: Meral Belice, “İsimsiz” Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2012, 80 x 120cm...134	134
Resim 105: Meral Belice, “İsimsiz” Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2012, 80 x 120cm..134	134
Resim 106: Meral Belice, “İsimsiz” Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2012, 30 x 40cm...144	144

GİRİŞ

İnsanın yapısının temelini oluşturan bilinç ve beden içeriklerinin sınırsızlığı evrenin neredeyse tüm verilerinde açığa çıkmaktadır. Bu yapı dünyanın nesnel verilerinden, dünyanın öznel temsillerinden farklı bir söylemle; imge ve kavramlardan oluşmaktadır. Bu öznel görüngülerin sıradan yaşamda, hayatın rutin halinde, sanatta, bilimde, felsefede vb. dışsallaşması ancak özgün bir dil aracılığıyla ve dil sayesinde mümkün olabilmektedir. Dil en geniş anlamıyla, yani anlatımın çok çeşitli biçimi (formu) olarak kullanılmaktadır. İnsanın en temel dünyası olan kültür aslında, bir dilsel formlar ya da göstergeler bileşimidir. Kültürel aktarımlarında yer alan biçimlerin temelinde düşünceyi veya problemi taşımak ya da iletme vardır. Çok çeşitli sembollerle bu gerçekleştirilmektedir. Bir kültürde anlamın taşıyıcısı olan göstergelerin ya da sembollerin çeşitliliği o kültürün zenginliğidir.

İnsanla ilgili her düşünce, her olgu gibi sanat da insanı ve insana dair en zengin hazineyi keşfetme arzusunu sürekli dinamik tutmuştur. Bununla birlikte kainatın sonsuzluğu ile bedenin kendi sonsuzluğu arasındaki etkileşim varlığını her çağda hissettirmiştir. Kendi varlığını duyumsayabilmek adına nesnel dünyadaki diğer varlıklarla sürekli bir etkileşim içinde olan birçok sanatçı için insan; çok özel bir alanda konumlandırılmaktadır. Beden, sanat dönemleri ve tarih boyunca en çok sorgulanan kavramlardan biri olmuştur. Bu ayrı bir dile dönüştüğünde ya da kendisi dil olduğunda kendinde var olan bütün kaosları ortaya çıkarmak ister ancak, dil bedensel bir anlatıma dönüştüğü anda hem çoğalır, hem de eksilir. Anlatılan ve anlaşılan arasındaki bağ onu gören özneye göre farklı anlamalar taşır. Beden temsilleri, geçmiş yaşamların izlerinin yanı sıra yaşanan ve beklenen zamanların düşünceleriyle karışmaktadır. Bu estetik varlık, inançsal simge olma durumu olmasıyla birlikte dönemin egemen kavramlarının temsil nesnesi olmuştur. Öyle ki sanatta beden, tüm ideolojik temsil yüküyle birlikte ama onun da ötesinde estetik bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylesine ayrıcalıklı oluşu sebebiyle sanatın en önemli aracı haline gelmiştir. İstese de istemese de zamanın ve hayatın özünü bünyesinde saklar: Ayrı bir dildir ve her beden kendinde bir geçmiş barındırır. Bedenin kendisi başlı başına bir bellek, ayrı bir ütopyadır.

Bedene yapılan çeşitli müdahaleler farklı toplumlarda farklı anlamlar barındırmaktadır. İşlenen renkler, motifler ve kullanılan teknikler o kültürün görsel dilinin yansıması niteliğindedir. Bu dilin temelinde ise ortak semboller, efsaneler, sosyal değerler ve –gerek toplumsal gerekse bireysel– bellek yatmaktadır. Vücut boyama ritüelleri iki kişiyi; bedenini bir tuval olarak kullanılan kişiyi farklı bir ruha, bir tür sanat eserine, ya da bir yaşam haritasına dönüştürmektedir. Bir simge ve kimliktir. İşaret ettiği şey bazen köleliğin, asaletin, ergenliğin, ahlak anlayışının, aidiyetin simgesi olmuştur. Bir anlamda beden yaratıcılığın temelini oluştururken, onu bir güzellik nesnesi olarak farklılaştırma tutkusu da ister istemez bu yaratıcılığın ayrılmaz bir parçası haline dönüşüyor.

Beden yaşamla kurduğu bağ doğrultusundan ele alınır. Bu yaklaşımda dikkat çeken asıl vurgu bedenün resmin görsel değerlerini üzerinde barındıran bir nesne olmaktan çok, gerçek hayattaki aslının bir yansıması olmasıdır. Sanat ve beden ilişkisi üzerinden değerlendirdiğimizde insan figürü neredeyse bütün yapıtların ana konusu olmuştur. Bunun farklı biçimlerde yansıtılması; giyinik, çıplak, beliren ya da belirsiz, acı çeken, şiirsel olan, soyutlanmış olan, simgesel olan kısaca resimde görsel öge olarak beden ifade edilen beden biçimleri özünde gerçek yaşamdaki insanların temsili durumundadır.

Bedenin; kültürel bedenden doğadaki bedene geçişi ve bunun hangi aşamalarla gerçekleştiğinin en somut gösterimleri Rönesans sanatındaki, insan bedeni ile ilgili anatomik çalışmalara bakılarak gözlenmiştir. Barok sanata kadar, insan bedeninin işleyişi ile ilgili bilimsel gelişmelerin hız kazanmasıyla birlikte mekanikliğin yerini, kendi duygusunu kendi üreten ve yaşayan canlıya dönüşümün insan figürünün temsiline etkisi açıklanmıştır. Ayrıca sanat tarihi çerçevesinde resimsel öge olarak beden olgusunun işlenişinin sembolik çağrışımları insanda merak uyandırmaktadır. Simgeler arasındaki bağı çözmek ve ortaya anlam çıkarabilmek kavramsal mantığın işi değildir. Simgelerin mantığı özünde herhangi bir bilimsel sınıflandırmaya girmeyen, iki terim ya da iki dizinin arasındaki ilişkinin algılanmasında bulunmaktadır. Simgelerin mantığından kastedilen, aslında onların arasındaki bağların, ilişkilerin, kendi içlerinde veya kendi aralarında farklı anlamlar içeren semboller zincirleri oluşturduğudur. İfade edilmek istenen düşünce için sembol anlamın yaratıcısı konumundadır başka bir deyişle anlamın merkezidir, kurgunun odağıdır. Anlama aracılık edebilme becerisi birçok etkinin bir arada oluşuyla gerçekleşmektedir. Valör, renk, biçim, ışık, boşluk, boşluktaki formun beyinde verdiği tepkiler bu etkilerden birkaçıdır. Resimdeki Sembolik anlatım dilinin, mistik ve duyuşal bir

hareketin temsilcisi olmasıyla birlikte sadece içsellikten beslenen sanatın da en temel yapıtaşını oluşturmuştur. Her dönemde sanatın en değişmez konusu olan beden, bir taraftan onun üzerinde durduğu konuları ifade etmesinin en doğrudan aracıyken diğer taraftan da kelimenin en net biçimiyle ‘güzel’ olandır. Sanatta ve hayatın her alanında bedenin ‘güzel’ ile ilişkisi dikkat çekicidir. Öyle ki sanatta beden, tüm ideolojik temsil yüküyle birlikte ama onun da ötesinde estetik bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylesine ayrıcalıklı oluşu sebebiyle sanatın en önemli aracı haline gelmiştir. İstese de istemese de zamanın ve hayatın özünü bünyesinde saklar.

Temsiliyet doğrultusunda ele alındığında sanat tarihindeki beden, çıplaklık ve kadın imgeleri hakkındaki bazı genellemeler yaklaşık olarak yapıldığında karşımıza ilginç sonuçlar çıkmaktadır. Ortaçağ’da dönemindeki vurgu; dünyevi nimetlerden uzaklaşma, saflık ya da şehvet, cehennem işkencelerini temsil etmekte kullanılan çıplak beden imgesi şeklindeydi. Rönesans’ta ise insan bedeninin kusursuzluğunu ve ihtişamını geometrik oranlarla göstermekte kullanılmıştır. Batı sanat tarihinde yaygın olarak, erkek bedeninin fiziksel gücünü yücelten ve öne çıkaran veya tinsel bütünlüğünü vurgulayan pasif İsa ve aziz figürü gibi acı içinde vücut bulduğu görülebilir.

Bunların dışında kadın bedeni, şehvet ve günah içinde etkin gösterilmesinin dışında sadece edilgen olarak, kendi içine kapalı, izleyicisini umursamayan bir tavırla başka bir söylemle; bir narsisizm içinde temsil edilmiştir çoğunlukla. İnsanın hayatında aldığı yer ve kültürel birikimi çerçevesinde kadın bedeni; anneliği veya erkek tarafından kurtarılan kurbanı simgelerken, erkek bedeni ise sanatçı için estetik kuralları incelenecek doğadaki diğer nesnelere hiçbir farkı olmayan bir varlıktır.

Kadınlar doğurganlıkları ve besin elde etme etkinliğinde klana sağladıkları fayda nedeniyle yaşlandıklarında bile değer görürler. Çünkü onlar, bebekler, çocuklar ve hastalarla ilgilenir, şifalı otlarla zehirli olanları birbirinden ayırt edebilirler. Bu bilgi kadınların elinde bazen silaha dönüşür bazen de mucizeler yaratır. Bilgelikleri yaşamın sürdürülmesinde sahip oldukları işlevle birleşince, içinde yaşadıkları toplumda giderek tanrılaşmalarına neden olur (Erbil, 2007: 43).

İnsanın dünyadaki nesnelere ve olgularını anlamlandırma çabasında öncelikli olarak yaptığı kendi bedeni ile etrafındakileri anlamlandırmaktır. Kendi dışındaki ile kurduğu ilişkileri kendi bedenine yüklediği anlamlar doğrultusunda belirler. "Her beden bulunduğu mekanın tamamına egemen olmaya ve gücünü geliştirmeye, sonra da uzamına direnen her

şeyi ite kaka uzaklaştırmaya çaba gösterir. Ama bu çaba sürekli olarak öbür bedenlerin benzer çabalarıyla karşı karşıya gelir ve bunların arasında kendisiyle yeterince ilişkili olanlarla bir düzenleme içerisine girer. Böylece iktidar için elbirliği yapar. Ve süreç böyle devam eder." (Işık, 1998:106).

Öznenin içinde yaşadığı nesnel dünyayı algılaması, anlamlandırması, yorumlaması ve sorgulaması sanatın özgün dil olarak kullanılması yoluyla gerçekleşmektedir. Bu yanıyla düşünüldüğünde insanın yaptığı her eylem son derece öznel ve soyuttur. Soyutluğu nesnelere ve kendi dışındaki bireyler tarafından farklı algılanmasından kaynaklanmaktadır. Özellikle modern dönem öncesi ve sonrasında bireylerin kendilerini algılayışındaki şiddetli değişikliklerle şekillenen temel unsur elbette ki çevresel koşullardır. İnsan kendi varlığını duyumsayarak yaşamının yollarını bulduğundan beri, sanat olgusuyla birlikte sürdürmüştür yaşantısını. Seslerdeki, hareketteki ve bedenindeki uyum, denge gibi ortak değerler bugün de haz kaynağı olabilmektedir. Sesler, hareket ve beden varlığı, kendi içindeki çeşitli değerlerle yansımakta, insan da bunları bir biçimde yaşama, kendi doğasıyla ve diğer bireylerle ilişkilendirme çabası içine girmektedir.

İnsan; ilk dönemlerden günümüze kadar uzanan tüm zamanlarda canlı varlık olarak bedeninde nereden geldiğini, nasıl oluştuğunu düşünerek, araştırarak, yorumlar yaparak anlamaya ve ispat etmeye çalışmıştır. İlkel insanın bedeni resmedişindeki nedenler oldukça önemlidir, onların ve içinde buldukları durumun; estetik bir haz duymak amacıyla uzak olduğunu söyleyebiliriz. Mağaralara çizmiş oldukları resimlerin temel amacı, onun inanışları ve bu doğrultuda geliştirdiği sihirsel düşünce biçimini gerçekleştirdikleri törenler ve bu törenlerin ifade ettiği anlamda gizlidir.

Bu konuda Gombrich şunları belirtmektedir; "İlkeller için, bir kulübe ve bir imge arasında hiçbir fark yoktur. Kulübe onları, yağmurdan, güneşten, ve kendilerini yaratmış olan ruhlardan korurlar. İmgeler ise onları, doğal güçler kadar gerçek olan öteki güçlere karşı korurlar. Başka bir deyişle resimler ve heykeller büyüsel amaçla kullanılırlar." (Gombrich, 2002: 39).

İlkel insanın yapmaya çalıştığı aslında; anlam veremediği tüm güçleri nesnelere kendi bedeninde görünür kılmaktır. Bu güçlerle kendisi arasında bir yakınlığı ya da akrabalığı da mümkün kılacak şekilde, içinde yaşadığı doğa ile bir bağ kuracak biçimde

ister. Bu yolla doğanın herhangi bir gücünü çevresindeki bir canlı ile özdeşleştirip, onu kendi bedeni ile bütünleştirecek ya da kutsallaştırabilecek şekilde görselleştirebileceği totemleri ve küçük tanrı heykelciklerini üretir. Bedenlere yazılan dövmeler, kurbanların kanını, etnik temizliğin ve tecavüzün vahşetini, saldırganın, kurbanın ve gözlemcinin bakış açısıyla ortaya serer. Ten, yaraların bir haritasının çıkarıldığı tarihin yazıldığı yer olur, belge olur. Tarihin izdüşümü tüm yalınlığı ve içtenliğiyle tende okunur, tende can bulur.

Joseph Champbell, Batı Mitolojisi'nde Tunç Çağında anne mitosunun ve anaerkil yapının daha yaygın olduğundan bahseder. Ancak bu dönemden sonra; Son Tunç Çağı ve İlk Demir Çağı'nda göçebe Aryan sığır sürücülerinin kuzeyden, koyun ve keçi sürücülerinin güneyden kült merkezlerini istilası sebebiyle bu inanış yerini erkek egemen mitoslara bırakmıştır. Tüm bunlardan önce:

“Temelde, doğanın ve yaşam gereksinimlerinin organik, bitkisel, kahraman dışı bir görünüşü olduğu ve bunun, sabırla didinmenin değil, savaş mızrağının ve yağmanın refah ve neşe kaynağı olduğu aslan yüreklilerinkine bütünüyle zıt olduğu artık açıktır. Eski anne mitos ve ritüellerindeki, yaşamın eşit biçimde ve birlikte onurlandırdığı karışık şeylerin aydınlık ve karanlık yönlerinden, daha sonra erkek çıkışlı ataerkil mitoslarda, bütün iyi ve soylu olanlar, yeni, kahraman tanrılara bağlanmış, yerli doğa güçlerine artık olumsuz bir ahlaki yargılamanın da eklendiği karanlığın yapısı bırakılmıştı. Kadın egemenliğindeki toplumsal ve kitlesel gelenek düzeni, geniş anlamı ile Hak Ana düzeni olarak tanımlanmıştır. Bunun karşıtı, dürüst belagat gayreti ve ateş ve kılıç şiddeti ile ataerkil düzendir.” (Champbell, 1995: 24).

Sartwell, bedenin sadece doğa düzeni ile anlaşıldığı ve metafizik her türlü anlamdan arınmış bir biçimde varlığını sürdürdüğü Kızılderili ritüellerini örnek gösterir. Lakota törenlerinde “bedenin dünya bedenine açılıp” dünyanın verdiği bolluklara şükranın gösterilmesi olağan bir gelenektir. Kızılderili törenleri ile ilginç olan bu eylemde kola itina ile batırılan gül dikenlerinden alınan mazoşist hazzın yaratmış olduğu etkidir. Genelde kadınların törene katılmasının gerekli olmadığı inancı hakimdir. Törene katılanların vücuduna kancaların batırıldığı ve o şekilde kavak ağacına bağlandıkları Güneş Dansı töreninde, Kızılderililer kopan etlerini doğaya şükran hediyesi olarak sunarak kendilerini ifade etmenin farklı bir yoluyla eylemlerini gerçekleştirmişlerdir.

İlkel insanın doğayı kendi beklentilerine göre yönlendirmeye çalışması ve bu yüzden ortaya çıkardığı çeşitli yöntemler, ritüeller, uygulamalar zaman içinde gelişme göstermiştir. İlkelin bedeni üzerinden gerçekleştirdiği bu eylemler; kendi anlayışı doğrultusunda yeniden biçimlenmesine, yorumlamasına dönüşmüştür ki bu aşama yaratının da etkisiyle “sanatın evrimi” nde ilk basamağı oluşturur. İnsan, doğayı kendine uygun olarak açıklama ve biçimleme çabasıyla, yinelemeden, yeniden üretmeye geçmektedir. Bu katıksız sanat, estetik kaygılar gütmeyen, toplumsal amaca yani yarara yönelik bir anlayışın ürünüdür.

Yaşam kaynağı olarak bedenin gösterilmesi, bedenin toprağın bereketini simgelemesi anaerkil bir tutum olduğundan, panteist ve dişil dünya görüşüne karşı erkeğin retorikte ve savaşmakta yani bizzat kendinde bulduğu gücü soyutlamasıyla erkek tanrıların kadın tanrıları yenip alt etmesi ile yeni bir mit çağı başlamıştır. “Kitab-ı Mukaddes’te Yehova’nın kozmik deniz yılanı Leviathan’a karşı kazandığı ve Eyüp’e bahsettiği zaferle, Yunanlılarda Zeus’un toprak tanrıçası Gaia’ nın en genç çocuğu Typhon’u alt etmesi erkek saltanatın dişi olanına karşı kazandığı zafer” olarak görülmüştür (Campbell, 1995: 24).

Bedenin kadın, aklın yada ruhun erkeği simgelediği bu yaklaşım bedensel yasağın her dönem artması ve bu yasaklamaların sadece sosyal olarak değil sanatta da ortaya çıkmasına neden olmuştur. Batı sanatında insan formu içeren figüratif sanata dair net bir yasak olmamasına rağmen, insan formunu büyük bir coşku ile tasvir ettiğini düşündüğümüz Yunan toplumu ve daha bir çok kültürde, beden estetik ve sanatsal bir arındırma gibi görünen ve aslında bedeni beden yapan hareketlerinden yoksun eden araçlarla gösterilmiştir. Bedeni beden yapan hareketler çoğu zaman itici olarak görülmüştür.

Yunan Sanatındaki bedenin ideal formlarda yansıtılması güzellik ve estetiğe olan bağlılığın argümanlarından biridir. Nü kadının Yunan sanatında görülmesi sadece bereket ve doğumla ilgili doğulu kaynaklarından uzaklaştırmak değil, kadını; ataerkil toplum içinde ideal form ve estetik bağlamıyla bütünleştirerek ele almaktadır.

Yunandan önce Mısır’daki sanat eserlerinde, bedeni parçalar halinde gösterip olabildiğince zarif bir biçimde orantılamışlardır. Bu yaklaşımın temelinde yalnızca zarif olma kaygısı değil, farklı bir kozmos anlayışının bir uzantısı olarak, sayılar ve oranlar olgusu ekseninde bir anlayış ile yapılmış olduğunu söyleyebiliriz.

Benzerliklerinin yanı sıra Yunanlılar önce dinamik bir bütün biçiminde betimlediler bedeni. Buna karşın beden yine de, kendi olmakta sakıncalı bir nesne olarak, parçaların bütüne bütünün parçalara olan uyumu esas alınarak Yunan sanatçıları tarafından farklı biçimlerde yorumlanmıştır. Beden anlayışı dünya döndükçe başka boyutlar kazanarak değişimi yaşamıştır. Ortaçağ; sanatsal ifadenin en net ifadesini insan üzerinden gösterirken, bedeninin nasıl gösterilmeyeceği bilmeceyiyle uğraştı. Bu nedenle drapedilerin kurtarıcı rol oynadığı o dönemde yapılan eserlerde görülmektedir. Yunanlılardan öğrenilmiş tüm anatomi bilgisi yok sayılarak ve unutulmaya yüz tutmuştur. Batının akıl çağına geçişiyle ve kültürel düzenden deney yoluyla ayrılmaya başlamasıyla bireyin usu, bedeninden daha üstün kabul edilmiştir.

Ponty' nin anlatımıyla “Esrarengiz olan şey, bedenimin aynı anda hem görmesi hem görülmesidir. Bir şeylere bakan aynı zamanda kendisine de bakıp tanıyabilir, gördüklerinde kendi bakma gücünün “öteki tarafı” vardır. Kendisini görürken görür, dokunurken kendisine dokunur; kendi kendine görünür ve hissedilir durumdadır. Şeffaf bir benlik gibi değil düşünce gibidir, nesnesini ancak sindirerek, biçimlendirerek, düşünceye dönüştürerek düşünebilir. Şaşırılmış narsistik bir benliktir, gördüğüyle görülen, hissettiğiyle hissedilen bir benliktir” (Robins, 1999: 215).

Bedenin canlılığı onun parçalarının yan yana gelmiş olması ya da birleştirilmesinden çok görünürlüğüne tılsımındadır. İnsan bedeni gören ile görünür hale gelmektedir, dokunan ile dokunulan, hissedilen ve hissedilen arasında kurulu bir çemberdedir.

Ponty; beden üzerine yapmış olduğu açılımları algı yolu ile anlamlandırır. Algı, bedeninin dünyayla kurduğu bir salınım ilişkisidir. Beden, önce bir durumun içine oluşu ile dünyayı algılar, sonra dünyanın algısı bedene eklemlenir; bu ilişki dünyayı ve bedeni aynı anda var eder. Algıda özne ve dünya öylesine iç içe geçerler ki, ilişkinin kutuplarını birbirinden ayrı değerlendirmek, bir olay olarak algıyı yok etmek demek olacaktır (Zengin, 2003: 139-140).

Ponty, bütünüyle dünyaya bağlı olan bedeninin, kendi dışındaki herşeyi biçimlendirdiğini ve o şeylerin de bedeni biçimlendirdiğini savunur. Onun bu yaklaşımına göre görünürlük, ne biçim olan bedeninin ne de biçim olan şeylerin kendilerininidir. Başka

bir söylemle görünürlük bu iki durumun çakışmasıdır. Algıladığım şey, bende bilinir ve bana dönüşür, ben algıladığım şeye dönüşürüm, işte bu yüzden mavinin mevcudiyeti yarı yarıya bende, benim mevcudiyetim yarı yarıya mavidedir (Zengin, 2003: 140).

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

Sosyal ve kültürel faktörlerle birlikte, sanatçının topluma ve beden imgesine bakış açısı ile sanatsal eğilimleri, resim sanatında çok çeşitli imgelerinin oluşmasında etkili olmuştur. Sanat eserlerinde insan bedeni kimi zaman yalnızca estetik bir unsur olarak, kimi zaman ise toplumsal mesajlar iletmek amacıyla kullanılmıştır. Toplumsal gerçekçi, dışavurumcu ya da empresyonist, yeni gerçekçi, pop veya postmodern işlerde ve daha birçok akımda betimlenen imgelerinin hepsi bireysel olduğu kadar toplumsal bir ilginin ürünü olmak misyonunu da yüklenmişlerdir.

Resimde kullanılan imgelerin sözcüklerle anlatılabilecek nitelikte görsel dönüşümleri, sözcüklerden çok daha fazlasını akla getirir. Resimlerde yansıtılan beden imgesi yalnızca göze değil; aynı zamanda düşünceye, duygulara da hitap etmektedir.

Yaşar Çabuklu, Toplumsalın Sınırında Beden adlı kitabında **Postmodern dönemin** ideal bedenini şöyle tanımlamıştır;

Postmodern toplumun ideal bedeni genç, esnek, bronzlaşmış, sıkı tenli, hijyenik, formda bir bedendi. Deriye gelince, düz ve parlak olmalı, kişisel biyografiyi yansıtan izler, kırışıklıklar, lekeler taşımamalıydı. Postmodernlik bir yandan sanal ortamı yaygınlaştırarak tenin gerekliliğini neredeyse yok ederken; öte yandan onu ticari göstergeler toplamına dönüştürmüştü. Modernliğin gizlemeye çalıştığı hamile kadının çıplak karnı bir reklam değeri kazanmıştı. Deri dövmelemlerle, piercing ile, bronzlaşmayla, makyajla, kozmetiklerle sürekli olarak bireyselleştirilmeye, ticarileştirilmeye çalışılıyordu. Baudrillard'ın da belirttiği gibi piyasanın erotik kılmaya çalıştığı ten, düzgün hatlara sahip olan, kaygan, saydam, pürüzsüz, kusursuz ve hatasız bir görünüm sergileyen tendi. Bacaklara yapışan şeffaf çoraplar, vücuda yapışan etek ve giysiler bu ağdalı ve bakımlı tene adeta ikinci bir

deri kazandırmakta, bedene bir vitrin görüntüsü veren saydam bir şeride benzemektedir. Ten kokmayan, terlemeyen, pürüzsüz, “klimatize edilmiş” taze bir ten olmalıdır. Deliklerden, yarıklardan, benlerden, sivilcelerden, lekelerden azade, kaygan bir deriydi bu. Şık bir ambalaj kağıdıydı, her dem taze kalması, ölümsüz olması beklenen soyut bir yüzeydi.

Modern dönemde gizlenmeye çalışılan beden, Postmodern dönemde alabildiğine özgürleştirilmiştir. Bu özgürleşme süreci, bedene çeşitli anlamlar katmakla farklılıklar da yaratmıştır. Postmodern dönemde beden, cinsellikle kendini ifade yolunu seçer. Görsellik ve cinsellik bir arada sunularak, cinsellik ve beden görünümü arasındaki bağ ortaya çıkarılmaktadır. Postmodern dönemde cinsellik bağlamında öncelikle kadın vücudu çok öne çıkar.

Aksiyon bundan sonrası için artık bir sanattır. Performans Sanatının en önemli amaçlarından bazıları da şunlardır; alışlagelmiş olan geleneksel güçlü sanat kurumlarının bilindik varsayımlarını yıkmak, algılamının sınırlarını yeniden sorgulayabilmek, sanat nesnesinin önemini ve sanatın alınan-satılan bir mal olması düşüncesini azaltmak. Ayrıca sanat yapıtı, sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkileri yeniden yapılandırma çabası yine bu amaçlar arasında bulunmaktadır. Ayrıca; İmge ve dil arasındaki ilişkileri analiz etmek, süreç –ürün ilişkisini sorgulamak ve en önemlisi sanat yapıtını yaygınlaştırmanın yeni yollarını bulmaktır.

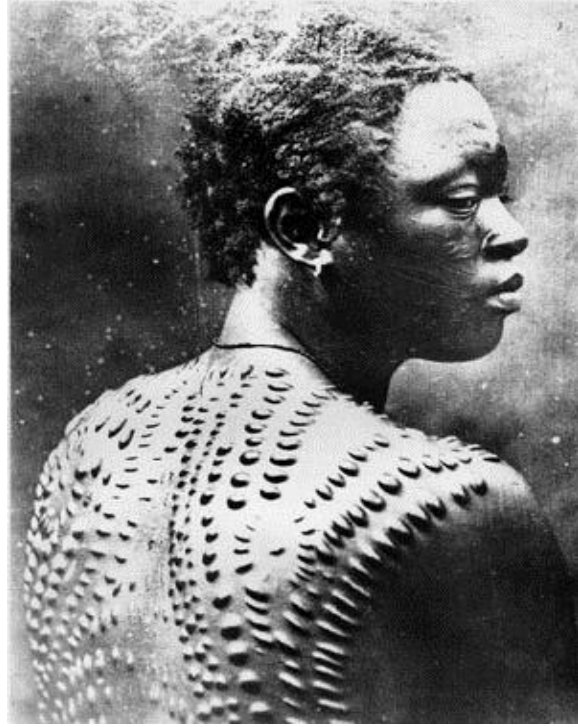
1970 sonrasında özellikle feminist yaklaşımların da hareketlilik kazandığı bir dönemde bu gelişmeye paralel olarak batı sanatında da kadınların gerçekleştirmiş oldukları sanatsal anlatımlar büyük yankı uyandırmıştır. Kendi bedenlerinin temsiliyeti ve sanat nesnesi olarak sunumu ile sanatçıların genel olarak beden, özne, iktidar ve sanat tarihi söylemleri açısından oldukça önemli mesajları da iletmektedir. Bu çalışma içerisinde “nesnelleşen bedenin temsili” çeşitli kuramların yardımıyla incelenecektir. Bir çok sanatçı, bedenini doğa, cinsellik, beden ve nesneyle özdeşleştirilmesinin reddini protest bir tavırla yine kendi bedeni üzerinden yapar.

I.BÖLÜM

BEDENDE RESİMSEL ANLATILAR

I.1. Bedene Yapılan Müdahaleler ve Kültürel Yansımaları

Arkaik dönemlerden günümüze kadar uzanan süreç içerisinde vücuda yapılan müdahaleler ilginç uygulamalarla gerçekleştirilmiştir. Bedene yapılan çeşitli müdahaleler farklı toplumlarda farklı anlamlar barındırmaktadır. İşlenen renklerin, motiflerin ve kullanılan tekniklerin o kültürün görsel dilinin yansıması niteliğindedir. Bu dilin temelinde ise ortak semboller, efsaneler, sosyal değerler ve –gerek toplumsal gerekse bireysel– bellek yatıyor. Bir anlamda beden yaratıcılığın temelini oluştururken, onu bir güzellik nesnesi olarak farklılaştırma tutkusu da ister istemez bu yaratıcılığın ayrılmaz bir parçası haline dönüşüyor. Afrika kıtasında tarihin başlangıcından beri var olan, hatta mağara resimlerinden bile daha eskiye dayanan beden ritüelleri de işte tam da bu noktada karşımıza çıkıyor. Kimi kültürlerde ve çoğu Afrika kabilesinde yumuşak ve pürüzsüz bir cilt, güzelliğin ayrılmaz bir parçası olarak nitelendirilirken, tenin bu kusursuzluğu, tamamlanmamışlığa, işlenmemişliğe işaret etmektedir.

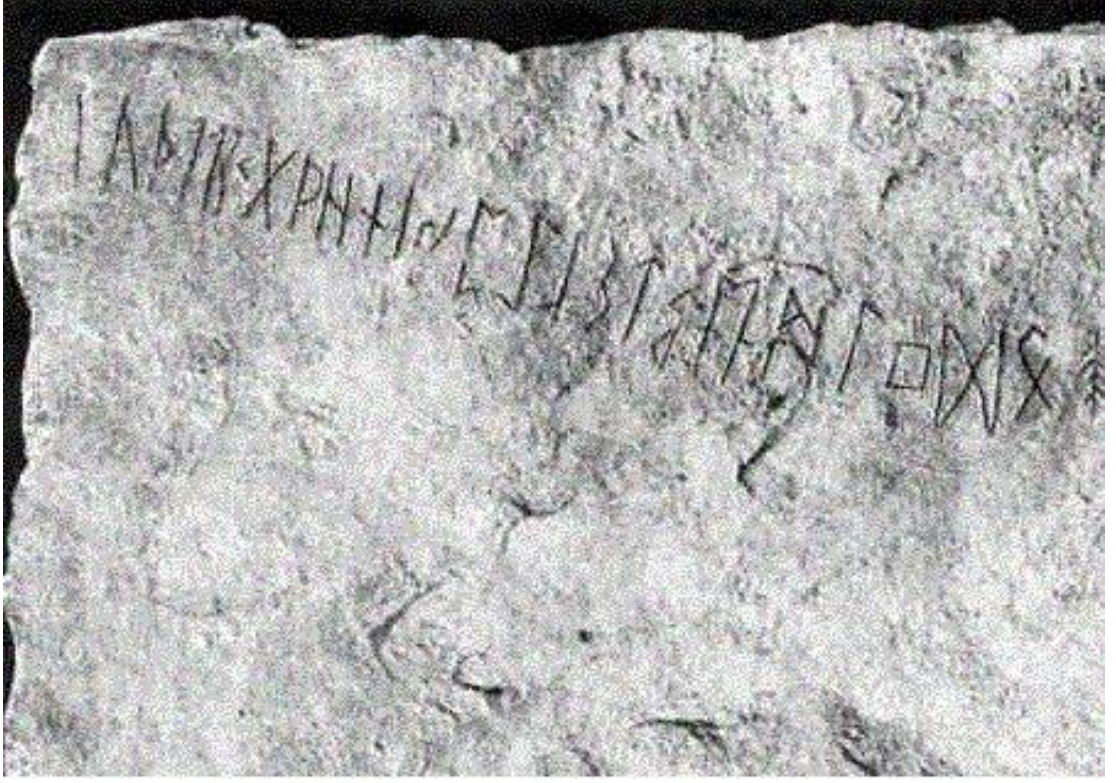


Resim 1: Afrika Yerlilerinin Skarifikasyon Örneği

Örneğin, en çarpıcı örneklerine, Kongo Havzası ve çevresindeki bölgelerde ve Batı Afrika'nın Akan boylarında rastlanılan ve cildin desenler oluşturacak şekilde kesilmesi ile gerçekleştirilen “skarifikasyon¹” yönteminde, kesiklere yerleştirilen kil ya da kül gibi maddelerle, cildin yüzeyinde kabarcıklar oluşturuluyor. Skarifikasyonu uygulayan “usta”lar, farklı tonlarda kabarcıkların ve dövmeye benzer desenlerin ortaya çıkabilmesi için kimi zaman yakıcı bitki özleri, kömür ya da barutla müdahale ediyorlar kesiklere. Yaşamın belirli dönemlerini simgeleştirmenin yanı sıra, skarifikasyon “kendi” ve “öteki” ya da bir başka deyişle “uygarlaşmış” ve “doğal” benlik arasındaki zıtlığı vurgulayan kültürel bir ayırım olarak da nitelendirilebilmektedir. (Tuval Olarak Beden, 2011)

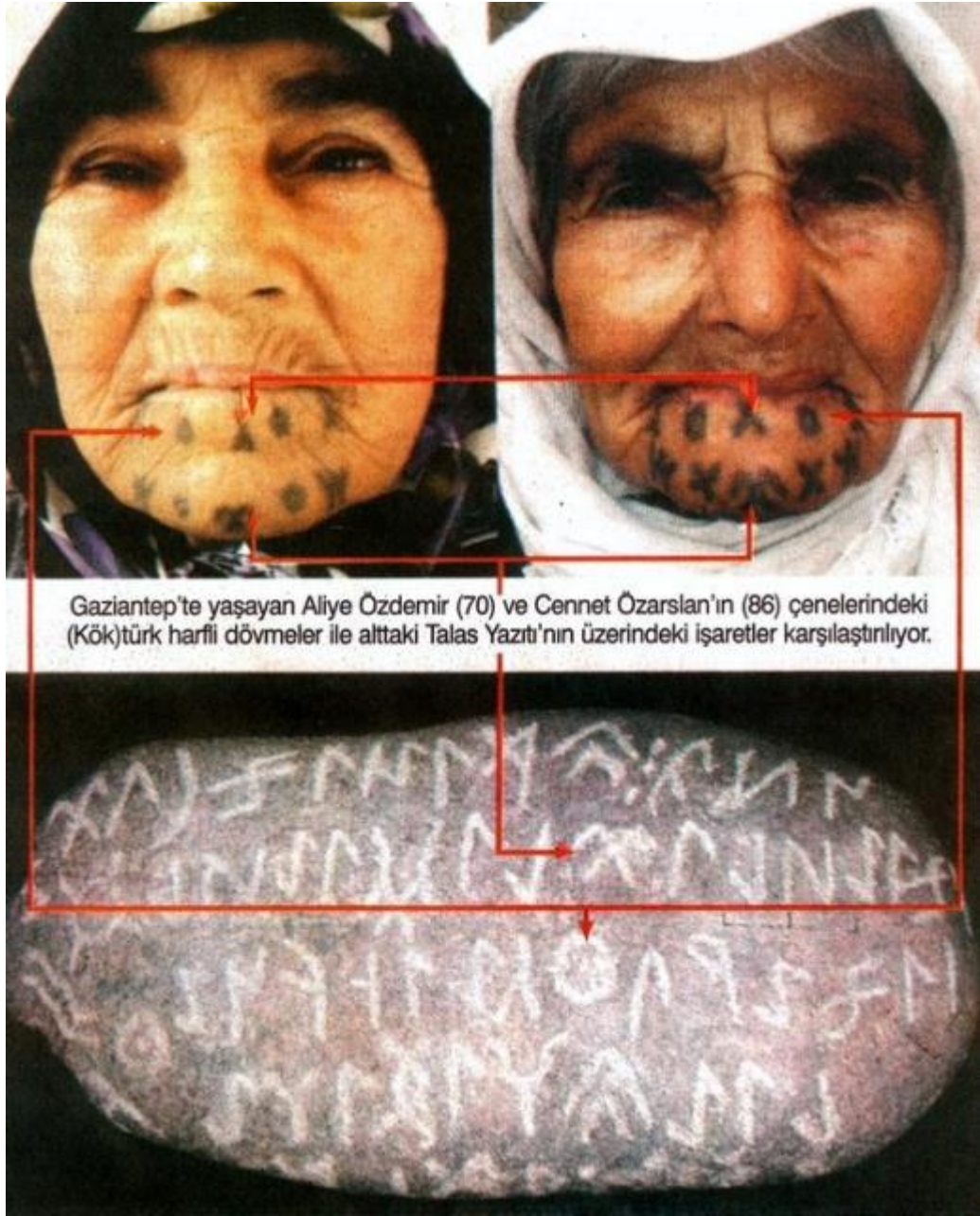
Bedenlere yapılan ve çeşitli anlamlarla bütünleştirilen çizgilerle, dövme skarifikasyon gibi müdahalelerle farklı bir ifade biçimi geliştirilmiştir. Bunların kökeni oldukça eski dönemlere kadar uzanmaktadır. Bir başka beden sanatı olan ve özellikle de Surma ve Mursi kabilelerinde çarpıcı örneklerine rastlanılan vücut boyama tekniklerinin ise hem yaratıcılığı hem de cinselliği tetikleyen boyutuna değinmeden geçmemek gerekmektedir. Kadın ve erkeğin –özellikle de erojen bölgeleri öne çıkartacak şekilde– birbirlerini boyadığı bu işlem sırasında boyayan ve boyanan arasında mahrem bir işbirliğinden, kösnül (erotik) bir ritüelden söz etmek olası. Öz-bilinç ve inhibisyondan arınmış, bütünüyle doğaçlama boya darbeleri ve benzersiz bir süratle gerçekleştirilen desenler, teni farklı dekoratif fantazilerin objesi haline getiriyor. Bir başka çarpıcı unsur ise yakına kadar kimi kabilelerin aynadan yoksun yaşamış olması durumudur. Aynanın olmadığı yerde, kişinin yansısını algılamasının tek yolu, başkalarının gözlerindeki aynadan geçiyor, ki bu da gerek boyayana gerekse boyanana sonsuz bir özgürlük tanıyor. Belki de bu yüzden, vücut boyama ritüelleri hemen her zaman iki kişiyi, çoğu kez de bir grubu içeriyor; bedenini bir tuval olarak kullanılan kişiyi farklı bir ruha, bir tür sanat eserine, ya da bir yaşam haritasına dönüştürüyor (Tuval Olarak Beden, 2011).

¹ Skarifikasyon, estetik ya da ruhsal açıdan memnuniyeti sağlamak amacıyla kontrol altında şekilli yaraların açılmasıdır. Vücut skarifikasyonu işleminde deri yüzeyi kesilerek yaralar biçimlendirilir. Çoğu insan bu uygulamanın dövme yaptırmaktan daha fazla acı vermediğini söylüyor olsa da, diğerlerine kıyasla aykırı bir vücut modifikasyonu olarak bilinmektedir.



Resim 2:Pazırık Kurganında Dövmeli Mumya

Çok çeşitli inanç sistemlerinin ve kültürlerin yansıması olarak karşımıza çıkan bu gibi yaklaşımlara günümüzde de sıklıkla karşılaşmaktayız. Dövme; Yazının veya herhangi bir motifin bedene uyumlu bir boya maddesiyle derinin alt katmanına enjekte edilmesi şeklinde uygulanan bir yöntemdir, başka bir deyişle; bir ifade biçimidir. İçerdiği semboller kişinin duygularını ve kişisel karakterlerinin ipuçlarını yansıtmaktadır.



Resim 3:MARDİN “KIZILTEPE-BOZHÖYÜK” YÖRESİNDE BEDEN
İŞARETLERİ



Resim 4: L. Bilajyan, 17 yaşında, Nubaryan Kütüphanesi arşivi. Paris

Yüze ve bedene yapılan dövme ve benzeri müdahaleler bir çeşit iletişim aracıdır yani sözsüz iletişim aracıdır. Ayrıca inanca dayanan farklı bir sanat formudur. Dövme, bir simge ve kimliktir. İşaret ettiği şey bazen köleliğin, asaletin, ergenliğin, ahlak anlayışının, aidiyetin simgesi olmuştur. Yüzyıllardan beri süregelen bedeni güzelleştirme tutkusu, özellikle içselleştirilmiş bir güzellik anlayışına erişme çabasıyla eş değer olma özelliğini göstermektedir. Çevresiyle sürekli bir etkileşim içerisinde olan insan için çoğu kez dış görünüm etkin bir rol oynamaktadır. İnsanın görünümü ile yargılandığı varsayıldığında, kendini görünür kılma arzusu ya da arzunun kendisi olma tutkusu en çok da kişinin kendi

bedeni ile oynaması, onu bir dışavurum nesnesi haline getirmesi ile mümkün olabilmektedir.

“Dövme motiflerinde mezar taşlarından, dokumalarımıza, mimarimizden işleme tekniklerimize kadar uzanan ve hemen hepsinde dinsel, büyüsel, mitolojik, sosyal ve cinsel statü, aşiret işareti niteliği taşıyan motiflerin benzerlerini bulmak mümkündür. Bu motiflerin kişiyi rahatsızlıklardan, nazardan koruduğuna; güzellik ve yiğitlik getirdiğine olan inanç halen devam etmektedir” (Kadıoğlu, 1996: 222).

Dövmenin yapılış amaçları arasında; güzel görünmek, karşı cinsin beğenisini kazanmak, şanslı olabilmek, evlenebilmek, kuma gelmemesi, çocuk doğurmak, nazardan korunmak, hasta olmamak ve uzun ömürlü olmak bunlar arasındadır. Ayrıca uğur ve bereketli olma isteği de yine dövmenin yapılış amaçlarındandır.

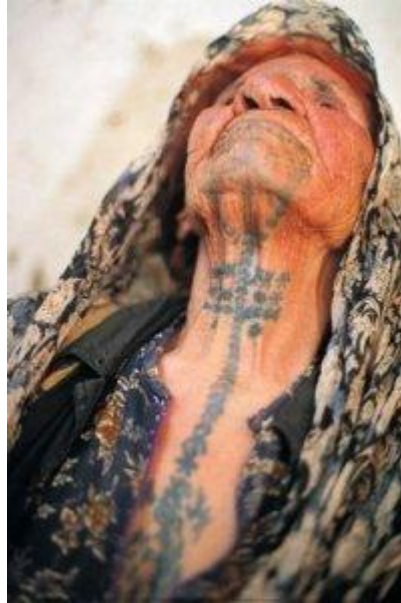


Resim 5:Türk Mumyası “Lolan Güzeli”nin Eli



Resim 6: Güneydoğu Anadolu Yöresinden El Dövmesi Örneği

“Dövmeyi yapan kişi birtakım dinsel ve büyüsel kuralları yerine getirmek zorundadır. Çeşitli model ve örneklere göre yapılan dövmelerin deriye işlenişi bazen aylarca bazen de birkaç yıl sürebilmektedir. Dövmenin estetik yönüne göre çok daha önem taşıyan yanı hemen her zaman dinsel, büyüsel, iyileştirici, toplumsal ve cinsel rolleri belirleyici, bağlı bulunan topluluğu işaret edici özelliğidir.” (Kadıoğlu, 2002: 113)



Resim 7: Güneydoğu Anadolu Yöresinden Dövme Örneği

Doğa karşısında savunmasız olması insanoğlunu her çağda ve dönemde arayışlar içine sürüklemiştir. Bedeninde bunu yaptığı dövmeyle gerçekleştirmeye çalışmıştır. Yılan sokmaması ve ölüme karşı durabilme mücadelesi yine aynı amaç içindir. Aidiyet göstergesi olarak ayrı bir öneme sahiptir. Kişinin hangi aşirete ait olduğunun bilinmesi için alnın şakak tarafına belirli semboller nakşedildiği bilinmektedir. Çocuklarda ise ölmemesi ya da uzun ömürlü olması için işaret parmağı ile başparmağın arasındaki perdeye üç nokta şeklinde uygulanan dövme ile bu inanç yerine getirilmekteydi.



Resim 8: Maral Bisnikyan, Nubaryan Kütüphanesi Arşivi, Paris

Tarihin derinliklerinden insan vücuduna taşınan bütün çeşitlilikleriyle bu beden işaretleri, kırsal alanlarda bir yaşlı âdeti olarak bilinirken, gelişmiş ve modern kentlerde gençler arasında resim motifleriyle modanın bir biçimi olmuştur. Antropologların, sanat

tarihçilerinin, ressamaların, arkeologların ortak alanına giren dövme kültürü; bunun gibi alanların multidisipliner yaklaşımıyla; barındırdığı anlamları açığa çıkaracaktır.

I.1.1. Sembolün Anlatıma, Bedene ve Temsiline Uyarlanması

Sanat her çağda kavramlar üzerine kurulu yapısıyla, başlı başına kendisi, doğası gereği, sembolik ve kavramsaldır. Hiper-gerçek bir görüntünün betimlenmesi onu artık bir sembol ve bir kavram haline getirmektedir. Böylelikle kendine özgü bir yaklaşımı da sunar. Vücudun resmedildiği ya da resmin vücut üzerine resmedilmesinin kendine has cesareti sanata farklı bir uygulamayı katabilme becerisiyle varlığını sürdürmektedir. Kompoze edilmiş olan; vücudun ta kendisidir. Beden dokusunda yer alan resimlerde çoğu zaman asıl vurgu kendini ötekilerden farklı kılma arzusu, estetik unsurlar, güç, inanç, tılsım, korunma, hastalıklardan uzak kalma çabası ve daha birçok anlamlar yüklenen semboller insanın olduğu her yerde karşımıza çıkmaktadır. Statü, kimlik, sınıf gibi unsurlar her dönemde sembolik ayrımlara sebep olmuştur. C.G. Jung' a göre; (1998) Sembol, ne kadar arkaik ve derin olursa o kadar kolektif ve evrenseldir. Simgeler arasındaki bağı çözmek kavramsal mantığın işi değildir. Simgelerin mantığı herhangi bir bilimsel sınıflandırmaya girmeyen, iki terim ya da iki dizinin arasındaki ilişkinin algılanmasında yer alır. Simgelerin mantığından kastedilen, aslında onların arasındaki bağların, ilişkilerin, kendi ilişkilerinde veya kendi aralarında sembol zincirleri oluşturduğudur. Başka bir deyişle sembol; hem anlamın yaratıcısı hem de bu anlamın somut birikim yeridir. Bu semboller bazen nesnede(takılarda, giysilerde, kullanım araçlarında) bazen beden dokusunda yer bulmuştur. İnsanın bulunduğu her yerde varlığını hissettirebilme çabası ve arayışı sürekli varolacak bir olgudur. İmgenin kendisi ile simgelediği şey arasında kurulmuş olan ilişki açısından bakıldığında, Erich Fromm'a göre (1998); üç tür sembolden söz edilir. Bunlar geleneksel, rastlantısal ve evrensel nitelikli sembollerdir. Evrensel sembol, simgeleyenle simgelenen arasındaki doğrudan ve sürekli bir ilişkiyi kavrayan tek semboldür ve herkese anlaşılabilir özellikler taşıdığı için evrenseldir. Geleneksel semboller kültürlere göre aynı anlamı taşıırken, rastlantısal sembollerin, anlamları sadece ressamın kendisi tarafından bilinmektedir. Sembolik imge, soyut olan bir algıya somut tasvirin eşlik etmesini sağlarken, gizli bir anlamı da ortaya çıkarır. Paul Ricoeur' e göre ise sembol kozmik, düşsü ve şiirseldir. Sembolik imgelerle ortaya çıkmış olan resim, anlatmak istediği olgunun, kavramın veya görüntünün belli bir zaman ve mekana dair anısını saklarken,

biraktığı izlenim ve duygular açısından sanatçının iç sembolüdür. Zaman ve mekânın nesneye verdiği anlamı kullanan ve iç sesini dinleyen ressam, dünyasını açılmak üzere bu göstergelerden faydalanmaktadır. Sembolik değerlerle sunulan resim, yaratım sürecinde özel bir dünya kurma çabasına dönüşürken, sanatçının dünyasını aktarmaya aracılık eden bir ileti durumuna da gelmektedir. Bu yolla ressam, kendini çözümlenme ve daha derinden ifade edebilmektedir. Sembolik değerler çerçevesinde oluşturulmuş olan yapıtlardan başka, duygu ve düşüncelerini belli göstergeler üzerinden anlatan, bu yaklaşımı ile resimlerinde özgün bir imgelem dili yakalamaya çalışan araştırmacılar için sembol, kendini ifade etme konusunda önemli bir araç olmuştur. Sembolik imgelemler içeren resimler, izleyenler açısından uyarıcı özelliklere sahiptir ve içsel konuşmalarını çevresi ile sürekli bir iletişimde tutmaktadır. Bu nedenle de semboller tekrar tekrar okunabilir özelliklere sahiptir.

Biçime anlam yüklemek, ilkelde de görülür. Canlı ya da cansız her nesnenin içinde bir ruh yer aldığı ve bu yüzden nesnelere kutsal bir karakter taşıdıklarına inanılan tezden hareketle, Sir J. Frazer Animizmle uğraşan ilkel sanatçının canlı bir oluşu verme gibi bir uğraşısının olmadığını söyler. (Read, 1981: 33) Beden ruhsal gerçekliğin bir sembolü haline alır.

Biçime anlam katma çabası ya da anlamlandırılması, onun fazladan ya da başka bir etkinliğe kıyasla daha çok açığa çıkmasından ziyade düşüncenin varlık nedenidir; anlamlandırma olmasa sanatta önemini kaybederdi. Çok genel bir yaklaşımla düşünsel kavramların sunumundaki temel unsurların özünde görsel aktarımlar olduklarını söyleyebiliriz.

İlkçağlardan günümüze kadar gelen süreç içinde gelişen birçok olgu sembollere indirilerek sosyal ve ekonomik aktiviteleri semboller vasıtasıyla ortaya konmuştur. Sayılar, paralar, harfler ve daha birçok şey başlıbaşına birer semboldür. Sembol, bir nesnenin ya da düşüncenin yerini alır ve anlatımın bir parçası haline dönüşür. İfade edilmek istenen kavramın işaretlerini gösterir ve ya çağırır. Bilinçaltımız birçok tasvir biçimiyle doludur. Sanatçı görünmeyen bu hayalleri, imgeleri görünür biçimde izleyiciye gösterebilir.

Sanatçı, yaşamı anlamlandırmaya çalışırken bunu; kendi oluşturduğu şifrelediği sembolik bir dil aracılığı ile yeniden üreterek yapar. İzleyici tarafından okunabilmesi için bu dilin anlaşılır olması gerekir. Dünyada evrensel bir dil olmadığı düşünülür ise, bilgi

aktarmanın tek yolu işaretlerdir denilebilir. İşaret ve semboller farklı dillerden ve kültürlerden insanların birbirleri ile iletişim kurmalarında tek yöntemdir. (Dereöglu, 2000:391).

Beden anlatımının en etkili faktörü olması özelliğini her zaman sürdürmüştür. Tüm beden söylemlerinin altında, hep uygar beden ve uygarlaşmamış beden tanımlamalarının yattığını keşfediyoruz. Bunlardan erkek uygar bedeni sembolize ederken, kadın bedeni uygarlaşmamış ya da kısmen uygarlaşmış olanı nitelendirmektedir. Yaşamsal olana yakın duran kadın sürekli doğayla özdeşleştirilmektedir. Sanat eserlerine yansıyan aktarımların çoğunda bu doğrultuda sembolik anlatımlara yer verilmiştir.

Antropologlar, primitif dönem insanına yönelik sorulan sorulara yanıt vermenin kaynağını en çok, onların bedenlerine yaptıkları boyamalara, işlemiş oldukları skarifikasyonlara ya da türlü müdahalelere, kullanmış oldukları aksesuarlara, kullanım eşyalarına ve mağara duvarlarındaki resimlerine yönelik yaptıkları incelemeler çerçevesinde yanıt verebilmektedirler.

İnsanın yazıyı ve dili geliştirerek, bulunduğu çevreyi, yaşam alanını, doğayı, kendi tabiatını tanımak ve kendisinden farklı olanlarla iletişim sağlamak amacıyla imgelere ve kendi bedenlerini betimleyen çizimlere belirli anlamlar yükleyerek başardığı bir gerçektir. Bu konuda gelinen en son nokta ise, bu resimlerin şamanistik öğelerle bezeli mağara dönemi insanının, imgelerin gücünden yararlanarak ölümlerin dünyası ile bir bağlantı kurmaya çalıştığı inancıdır.

Resim tarihinde, en ilkel çalışmalardan bugüne kadar insan, dolayısıyla insanın bedeni, özellikle de kadın figürü resmin vazgeçilmez bir öğelerinden biridir. Kadın bedeni, yaşanan dönemin sanatsal anlayışlarını etkileyen toplumsal, ahlaki hatta siyasi değişimleri yansıtacak doğrultuda resimde farklı sayılabilecek pek çok şekilde ele alınmıştır ve bu süreç içerisinde git gide çıplaklık ve erotizm kavramlarıyla özdeşleşmiş bir hal almıştır. Özünde sanat ile bedenin ilişkisi insanoğlunun kendi bedeni ile kurmuş olduğu ilk bilinçli kavrayışın farkına varılması kadar eskiye dayanmaktadır. Bedenin sanattaki önemine işaret etmek, bizleri, bedenin her dönemde kavranışının aynı olup olmadığı sorusuna yönlendirmektedir. Sanat her çağda ve toplumda uygarlıklar arası gidip gelmelere, anlam katmanlarına önem vermesi ölçüsünde ses getirebilmiştir. Bu durumda bedenin sanat tarihi

içinde algılanışı bununla birlikte hangi etmenlerin bu olguyu etkilediği sorularına yanıt aranmaktadır.

Çıplak insan bedeni öteden beri sanat yapıtlarına kaynaklık etmiş, hayatın değişimine rölatif, insanı anlama çabasının bir ögesi olarak sanatta ifadesini bulmuştur. Bedenin bir sanat nesnesi olarak anlam kazanması, resim yüzeyi olması farklı bir perspektif olmaktadır. Bu nesnel değişim ile bedenin doğal hali olmaktan çıkarılmış, kültürel ve sanatsal unsurların belirlediği mekanlar ve imgesel yeni yaklaşımlar içerisinde yeniden tanımlanmıştır. Bedenin resimsel dilde aktarımı içsel olanın dışavurumudur. Dış görüntüsü bağımsızmış gibi duran bedenin bu tavrı; içsel referansları ele vermeyecek niteliktedir. Bedenin içsel olan varlığının aktarımı sanatla kurulan bağla aktifleşir, açığa çıkar. Bedenin içsel – resimsel tasviri aslında maddi varlığa hükmetme çabasıdır. “Bedenimiz bu dünyanın merkezini işgal eder; beden, bu maddi dünyada, bizim doğrudan doğruya akıp geçtiğini hissettiğimiz şeydir; bizim şimdiki zamanımızın güncelliği onun edimsel durumundan ibarettir” (Bergson, 2007: 104).

Sanat eseri haline gelen beden; farkına varmanın, bir gerçekliği içeriden kuşatmanın yöntemlerini belirler.

Sanatta beden kavramı özellikle de bedenin çıplak olarak ele alınması, dönem dönem yasaklamalara maruz kalsa da hemen hemen tüm çağlarda varlığını korumuştur.

Resim sanatının çok yönlü yaklaşımları bünyesinde barındırdığı ve çeşitliliğe açık olması onun en çekici yönüdür. Yüzey olarak kullanılan çıplak insan gövdesinin üzerindeki farklı yaklaşımı ve bunun temsili sanatçının düşünsel varlığıyla kurduğu ilişki bakımından önem taşımaktadır. Sanatçı, resim yüzeyi olarak kullandığı insan gövdesinin temsili yoluyla bedenin büyümlü varlığına dönük bakış açısını göstererek düşünsel gerçekliğini ve yaşamla hangi mesafede durduğunu ortaya koyma olanağı kazanır.

I.1.2. Plastik Enerji Niteliğinde Beden İmgesinin Resimsel Görünümü

Beden ve resimsel nesne olma durumu; her toplumun kendi kültürel formları içinde kendine özgü bir algılama biçimi ile görünür hâle gelir. Resimdeki diğer yaklaşımlar gibi beden de, bir bakıma, özel mekânlara taşınmıştır. Beden sürekli çerçevesinden taşmak istercesine devinimle, hareketle, aurasıyla varlığına her durumda başka bir görüntü

vermektedir. “Benim için yalnızca öteki değer-kuramsal ve estetik açıdan cisimleşir. Bu bakımdan, beden kendine yeterli bir şey değildir: Ötekine ihtiyaç duyar. Ötekinin tanınmasına ve biçimlendirme etkinliğine ihtiyaç duyar. Yalnızca iç beden (yoğun olarak deneyimlenen beden) bir insanın kendisi için verilmiş bir şeydir; ötekinin dış bedeni verilmiş bir şey değildir, bir görev olarak ortaya koyulmuştur. Onu aktif olarak üretmem gerekir” (Bahtin, 2005: 72).

Çıplaklığın bir kültürel form olarak genellikle beden üzerinden kurulması durumundan dolayı en ilgi çeken varlık olan ‘insan bedeni’ nin bir sanat nesnesi haline gelmesi çağlardan beri değişmeyen gerçeklerden biridir. Yaşanmışlığın tüm dokusuna nüfuz etmede, sözcüklerin ve kavramların, erişemediği hakikatlere, başka yollardan ulaşma arayışı içerisinde olan sanatçıyı merkezinde “**beden**” olan metaforik bir dile yöneltilir.

I.2. İmgenin Tenselleşmesi ; Yalınbeden

Bir anlatım biçimi olarak insan bedeni başlı başına fizyolojik bir varlık olmamakla birlikte kültürel bir varlık olma halidir. Söylemin, imgenin tenselleşmesi, başkalaşması ve anlam kazanması biçimidir. İnsan bedeni onun en sağlam tercümanıdır, bu sesiz tercüman zihnin bile önüne geçerek zihnin anlatamadığını anlatabilme gösterme yeteneğini göstermektedir. Düşünceleri görünür kılar, ideoloji açığa çıkar ve gözle görülür hale gelir, duyusallık ve algılanabilirlik formu içinde düşünsellik yerini eyleme bırakır. Bu yalınlığı onu hissedilebilir kılmaktadır ideoloji gözle görülür nitelik kazanmaktadır. Bu süreçteki duyusal varoluş, algının renk, biçim ve asıl duyguyla paralel görünen bedenine sürükler kişiyi.

Zamanın parçaladığı ve yuttuğu her şey bütün telaşın acımasızlığı bedende kendini ortaya çıkarır. Sanatçı düşünsel olanı beden resmine akardığında kendisiyle yüzleşir. Zaman her geçen anla beraber bedeni parçalara ayırarak tüketmektedir. Beden ruhun şahitliğinde ölünceye dek biriktirmeye ve tükenişin bilincine vakıf olan tek yer olabilme özelliğini göstermektedir. Beden; sanatçı için kendi iç deneyiminden dünyaya baktığı yüzünün izdüşümüdür. Resimlerinde “önce insan” diyen sanatçı için anlatımın temel ögesi beden’dir. Varlığa ve evrene anlam veren beden, insanın merkezindeki gerçeğe ulaşılan yerdir.

İnsanlar, tenin de bir giysi olduğunu sanatla beraber keşfetmiştir. Bu durum çıplaklığın ve bedenin ne denli insana ait doğal bir durum olduğunu yüksek sesle haykırır. Estetik biçimlerle sunulduğunda, çıplak ten ya da tenin üzerine yapılmış resim, içerisinde ruhu da barındıran özel bir değerdir. Bedene uyarlanan resim bir bakıma ten’i nesneye uyarlamıştır. İnsan teni, bedenın dış yüzüdür. Günümüzde bedeni kapitalizmin ‘idol’ nesnesi haline getirmiş çeşitli yaklaşımlar bulunmaktadır buda insan bedeninin, özellikle çıplak tenin sömürünün bir parçası olmasına neden olmuştur. Buda, sanatsal çıplaklığın mahremiyete yönelik her tür saldırının paravanı haline getirilmiş olduğunu göstermektedir.

“Çıplaklık ve Utanç” adlı kitabında H. P. Durer, utanç duygusunun modernitenin bir sonucu değil, insanın özünde var olan bir duygu olduğunu, etnik ve coğrafi ayırım tanımadığını belirtir. Çıplaklık bir yerlerde serbestçe yaşıyorsa, bu durum mutlaka estetize edilmiştir. Bedenin mahremiyet haritasını çıkaran, bedeni organlarına bölen bir beden stratejisinin karşısında, “tüm organların eşit olduğu” öğretisi vardır. Elias’a göre, ilkelde ve Ortaçağ insanında utanç duygusunun olmayışının nedeni, içeri ve dışarı ayırımının bulunmayışındır; böyle bir sosyal uzayda dışarıdan gözetleyen bakışa yer yoktur. Beden bu insanlar için tüm salgılarıyla, atıklarıyla, kokusuyla, uzantılarıyla bir bütünlüktür ve beden kesimlerinin ardına saklanacağı ayrıcalıklı mahremiyet alanları oluşmamıştır. Ancak Duerr Elias’ın bu iddiasına karşı çıkar. Bedenle hiç de saf ve bütünlüklü bir ilişki kuramamıştır Ortaçağ insanı.

Bedenin bir bütün olarak tamamının ve çıplaklığının uyandırdığı utanç konusunda aynı çelişki, 1920’de ABD’de doğan ve herkesin eşit olduğu bir ortam yaratmayı hedefleyen nüdizm düşüncesinde de tekrarlanır. Çıplak sözcüğünden kaçınmak için iffetli ışık giysisi, “yalınbeden”, “tanrıgiysisi”, “yalınöz” gibi ifadelerin kullanıldığı yirmili yıllarda kimi nüdistler kendilerini “Işık Savaşçıları” olarak adlandırır. Duerr, 1930’larda bir gazetecinin nüdist kamplar hakkında söylediklerini aktarır:

Cinsel birleşmenin zevk almaya değil, sadece üremeye hizmet etmesi gerektiğini düşünen nüdistler çıplaklığı, gözün cinselliğe karşı duyarsız hale gelmesi amacıyla destekleyerek bunu kendi amaçlarının aracı haline getirirler. Katı ve püriten cinsel kurallarla donatılan kimi Amerikan nüdist kamplarında “arzulu bakış” yasağı egemendir; bakışların erojen bölgelere kaymaması için gözler hep aşağıda tutulur.

Bahtin' e göre; "İçsel beden öz bilincimin bir ögesi olarak kendi bedenim-, bir iç merkez etrafında birleşmiş içsel organik duyuların, ihtiyaçların ve arzuların toplamını temsil eder. Gördüğümüz üzere, dış boyut bölük pörçüktür, parçalardan oluşur, bağımsızlık kazanamaz ve eksiksizliğe ulaşamaz. Daima içsel bir muadili olduğundan –bu muadil aracılığıyla- benim içsel bütünlüğüme bağlanır. Kendi dışadönük bedenime dolayumsuz tepki veremem: benim için bedenimle ilintili olan dolayumsuz duyusal-iradi tonların hepsi, bedenimin acı, haz, tutku, sevinç gibi içsel halleri ve olanaklarıyla ilişkilidir." (Bahtin, 2005: 68)

Cinselliğin sanata yansıması, yabancılığın ayrı bir sorununu ortaya koymaktadır. Bu edinimin nereye kadar zevk, nereye kadar merak olduğu, nereye kadarının normal, nereye kadarının sapkın olduğu kesin yargıları kabul etmeyen bir sorun olmaya devam etmektedir.

II. BÖLÜM

SANATSAL EYLEM OLARAK BEDENİN İFADE GÜCÜ

20. yüzyılın ikinci yarısında karşımıza çıkan sanat hareketlerinden Happenings (Oluşumlar), Aksiyon (Eylem), Body Art (Beden Sanatı) ve Performans (Gösteri Sanatı) sanatı gibi marjinal yaklaşımlar; sanat eyleminin aracını “beden”e bununla birlikte sanatı da “bedenin ortaya serdiği ya da bir başka deyişle; bedenin düşünceyi eyleme aktarabilme hareketlerine” dönüştürmüşlerdir. Happeningler temelini Dada hareketinden almıştır. *Dada: İsviçre ve Amerika’da eşzamanlı olarak 1916 yılında ortaya çıkmış ve “Dada” sözcüğü ilk kez 1916 Şubat’ında Zürih’te kullanılmıştır. I. Dünya Savaşı’ndan çok uzun bir süre önce hazırlanmış olmakla birlikte, Dada patlayıcı gücünü savaş olgusundan almıştır ve özgürleştirici ve nihilist bir protesto duygusunun en katıksız ve en aşırı formunu temsil etmiştir (Batur, 2000: 303). Dadacıların ortak yönü yeniliği benimsemeleri ve sanatın ne olması gerektiği konusundaki yerleşmiş görüşlere karşı çıkmalarıdır. Sanatın genişletilmiş anlamı (yani içinde kabare, tiyatro, dinleti, sergi, yürüyüş, müzikhol, sirk ve benzeri öğeleri de içerebileceği) dadacılıkla birlikte açıkça görülmüştür (Lynton, 2004: 126).

Bu anlamda Dada, kendisinden sonra gelen bazı sanat hareketinin düşünsel olarak temelini oluşturmuştur. Tam anlamıyla bilinçaltı akımı tekniğiyle ortaya çıkarılan birçok işin mantıksal bir kurgu ile uzaktan yakından ilgisi olmadan gerçekleştirilmeye başlanmıştır bu dönemde. Yapılan her sanatsal eylem farklı bir anlamla yansımalar bulmaya başlamıştı. Böylelikle ‘Modernizm’ in en önemli kriteri arasında görülen akılcılık, aydınlanma, düşünsellik gibi kavramlar, bu yeni akımlar tarafından yeniden sorgulanıyor ve reddediliyordu.

Gelenekselleşmiş sanat yasalarından ve pozitivist önermelerden soyutlanmış olarak, mantık dışı ve saçma olanın vurgusunun yapıldığı natüralist ve realist sanat kuramlarının öz, biçim ve dil anlayışlarını yok saymış bir yaklaşımla ‘topluma’ yayılmıştır. Buradaki asıl amaç mantıksal sürecin alternatifini yaratmak ve mantık dışı yeni bir düzen oluşturarak yeni bir gerçekliğe ulaşmaktır. Sanat artık bedenin potansiyelini görmesi, kendinde bulunan olanakların çeşitliliğini keşfetmesi, bunları gerçekleştirmek üzere hayal gücünü ve yaratıcılığını kullanmasıyla özdeşleştirilmeye başlanmıştır.

Bedenin kendine özgü bir ifade biçimi olduğunu kavrayabilmesi ve kendi bedeniyle bu anlamda bir ilişki kurabilmesi, kendi bedenlerinin ifade yolunu keşfetmesi ile birlikte performans, disiplinlerarasılık, bedende yazı gibi çağdaş gösteri sanatlarına ilişkin kavram ve yaklaşımlarla yeni bir boyut kazanmasıdır. Farklı alanları birbirleriyle ilişkilendirebilmesi performansın temel unsurlarından biridir.

Bedenin özünde üretkenliğe, yaratıcılığa, hayal gücüne açık olması, farklı disiplinler ile ilgilenmesi, denemek istemesi, farklı durum ve sosyal rollere uyum sağlaması, olanaklarının farkındalığına varmasıyla şekillenmiştir. Bu anlamda ifade aracı olarak beden dinamiği; sanatsal üretimin esaslarından biri haline gelmiştir.

II.1. Bedenin Adlandırılmayan İdeolojisi

Evrenin gerçekliğinden yola çıkarak İnsan'ın özüne varmak isteyen sanatçı için, bu yolculuk “beden” de son bulmaktadır. Beden kendisini çevreleyen tüm nesnelere; eşyalar, giysiler, tüm dünyevi varlıklardan arındırılır, hatta bu arındırma o kadar derinlere ulaşır ki binyıllarca kabul görmüş beden algısını belirleyen en temel kimlik olan cinsiyet bile göz ardı edilir. Çevresindeki her şeyden arındırılan beden, tüm yalınlığıyla insanın özünü dışa vuran bir metafor haline gelmektedir.

Çıplak bedenin ideolojisi, bedenin kendi özgürlüğüdür. Beden her zaman en doğal olandır ve doğal olanın ideolojisi de doğallıktır. Yarattığı çekicilik cinsel çekicilikten daha önde gelir. Bu yüzden tarihsel süreç içinde, çıplaklığın cinsel çekicilikten çok, birtakım yasaklar ve örtünmeyle ilişkilendirdiğini unutmamak gerekmektedir. Sanat eserine yansıyan çıplak beden, etik bakımdan mahremiyeti yok sayan bir misyon üstlenmektedir. Çünkü beden, sanat yapıtlarında çoğu zaman estetikle buluşur.. Bu da, mahremiyeti güzellikle aklamak demektir. Erotizm ile güzellik birbirlerini her anlamda bütünleyen olgular olduğu için, çıplak insan tenini güzellikten bağımsız tutamayız. Çıplak gövde bu anlamda erotik midir, bedenin erotizm ile ilişkisi nerede başlar? Sorusu çıplaklığın algılanışını yönlendiren kimi unsurları düşünmeye zorlar. Çıplak bedenin bastan çıkarıcı olabilmesi, bedene erotik çağrışımlara yol açacak girişimlerde bulunmakla mümkün olabilmektedir. Erotizm ve çıplaklık arasındaki ayrılmaz bağ yalın, doğal olan çıplak beden ile değil, çoğunlukla erotik ortaya çıkaracak bir şekilde düzenlenmiş, başka bir deyişle

yeniden kurulmuş bir beden anlatımıyla varlığını belli ederek gösterebilmektedir. Beden, çıplaklık ve giyiniklik arasında, duruşuyla, içinde bulunduğu mekânla ve sunuluş biçimi ile erotik bir algılamanın öznesi durumuna gelebilmektedir. Giyim, bedeni erotik bir nesneye dönüştürmek için kullanılan bir araç olabilmektedir. Bedeni gösterecek şekilde örten giysi, giysisizlik durumundan daha fazla bir çıplaklığı ve erotizmi de içinde barındırmaktadır.

II.2. Sanat Nesnesi Olarak Bedenin Yorumu

Sanatsal olan bir yapıtı tanımlarken kullandığımız estetik sözcüğünü herhangi bir doğa parçasının üzerimizde oluşturduğu hoşlanma etkisini vurgulamak için de kullanırız. Fakat insanın sanatsal etkinliğinin bir ürünü olan sanat yapıtlarıdır. Bununla birlikte bilgi objeleri ve estetik objeler sadece insanın algılamasına bağlı olarak ortaya çıkmamaktadır. Aynı zamanda varoluşsal anlamları bakımından da birbirlerinden net çizgilerle ayrılır.

Doğada kendi başına varolan her türlü somut nesnelere bilgi objesinin tanımı içerisine girer ve bizim algımızın dışında kendine özgü bir varlık alanını oluşturmaktadırlar. Bizim onları algılama biçimimizin ne olduğu onların varlık yapılarında herhangi bir değişikliğe neden olmaz. Başka bir deyişle varlık nedenleri bizim onları algılamamızdan bağımsızdır. Bunun aksine aynı durum estetik obje için geçerli olmaz. Bir bilgi objesi tek bir gerçeklik düzleminde (nesnel gerçeklik) varlığını devam ettirirken, yapısında bilgi objesini de barındıran estetik objenin bir ucu nesnel gerçekliğe dokunurken diğer ucu öznel gerçekliğe kadar uzanır. Başka bir deyişle bir estetik obje bünyesinde iki farklı gerçekliğin bir arada bulunduğu özel bir kuruluşu ifade eder.

Bedenin bir estetik objeye dönüşmesinin kaynağında; her estetik objenin oluşumunun temelinde, bir bilgi objesine dayandığı gerçeği yatmaktadır. Bu bağlamda varılabilecek diğer bir çıkarımda; bilgi objesinin estetik objenin yapısına katılırken bir dönüşüme, bir değişime uğramış olduğudur. Başka bir deyişle bilgi objesi estetik objenin yapısına katılırken metaforik bir süreçten geçirilmiştir. Bu aşamada öne çıkan en önemli eylem; estetik bir etkinlik içerisindeki insanın nesneye yaptığı müdahalesidir.

II.3. Nesneleşen Beden İmgesi ve Nesneselleşen Beden Kavramını Sanat Ürününe Yakınlaştıran Unsurlar

İnsanın nesnelere dünyası ile olan karmaşık ilişkisi, çoğu zaman kendi bedenini üzerinde anlamlı bir ilişkiye dönüştürmüştür. Özne olarak müdahale ettiği nesnelere dünyasında kendisini de bir nesne olarak konumlandırmaya çalışmıştır. Tuval yüzeyinde bir figür, ya da heykelde üç boyutlu bir temsil aracı olarak beden, zihinsel etkinliğin bir sonucu gibidir ve estetik bilginin nesnesi olarak görülmektedir. Modernizm sonrasında ise, kendi bedenini sanatında, araçsallaştırarak kullanan sanatçılarda, beden hem özne hem de nesnedir. Bunu bilinçli bir biçimde kurgulayan ve etken bir varlık olarak yapıt içerisinde yer alan sanatçı, bilinçli tavrıyla özne olurken, beden etkinlik amacıyla aracı rol oynadığı için de nesne olarak görünür. Bunu gerçekleştiren sanatçıların, marjinal tavırlarla beden ve bilinç arasındaki bağı sorgulamışlardır. “Par-ça-lan-ma “ olgusuna yapılan vurgu en öne çıkanlardan biridir. Modernizmin yapıtaşısı olan bu durum sanatçıların kendi bedeniyle yaptığı çeşitli performanslarda estetik dışı tavırlarla bedeninin bilinç sınırlarını da zorlamıştır. Ahmet Cemal insanın bu durumunu açıklayabilmek için Avusturyalı bir yazar olan Elias Canetti'nin bir oyununu örnek gösterir.

“Bir ülkede, insanları kendini beğenmişlik gibi bir zaaftan kurtarabilmek için halkın oyuyla bütün aynaların yok edilmesine karar verilir. Bu kararın ardından ülkedeki bütün aynalar parçalanır. Başlangıçta insanlar böyle bir zaaftan gönüllü olarak kurtulabildikleri için mutludurlar. Gelgelelim kısa süre sonra herkesi derinden bir tedirginlik alır. İnsanlar gizli gizli kendilerini yağmur birikintilerinde, nehir ve göllerdeki suyun yüzeyinde seyretmeye başlarlar. Bu arada, aynaların yok edilmesi sırasında bir köşede kalmış olan büyükçe bir ayna parçası, karaborsaya düşer. Sonunda ülkede bir halk ihtilali gerçekleşir ve aynalar yeniden kullanılmaya başlanır” (Cemal, 2000: 25).

“Canetti'nin bu oyunu, doğadaki canlılar arasında yalnızca insanda rastladığımız bir özelliği, kendine bakma isteğini çok somut biçimde ortaya çıkarmaktadır. Oyunda sergilenen gereksinim ya da başka bir söylemle “kendini görme izleme gereksinimi” sadece kendini beğenme içgüdüğü anlamına gelmeyen bir duruma da işaret etmektedir. Sınırlı bir gereksinim duygusundan çok insan, doğadaki başka canlıların ve bu arada kendi hem cinslerinin de farkındalığıyla, aynı merakı kendine de yöneltir.

Buradan edindiğimiz sonuç bize; bedene yüklenen anlamların bireysel olmanın yanısıra daha çok toplumsal olma niteliğinde olduğunu göstermektedir. İnsan bedeni tüm bu kavramlardan farklı olarak da bir sanat ürünü olabilme becerisine sahiptir. Başka bir

deyişle beden yalnızca plastik elemanlardan ortaya çıkmış sanatsal kurgunun ya da faaliyetin konusu olabilir.

Berger'e göre sıradan sayılabilecek bir yaratım sürecinin kavramsallaştırılması olarak da algılanabilecek olan "nesnelleştirme kavramı geniş tanımı ile insanın ürünlerinin sadece insandan üretilmekle kalmayıp, ama onun karşısına onun dışındaki bir olgusalılık gibi çıkan bir gerçeklik olarak tarif edilebilir. Sanatsal yaratım ritmi içinde düşünüldüğünde ise, nesnel dünyadan alınan ya da seçilen herhangi bir doğal varlıktan, büyüdü denebilecek nitelikte bir müdahaleyle değerini yine kendisinde barındırması kaydıyla, yeni bir varlık oluşturulması anlatılmak istenir. Bu varlık bir estetik objedir ve her estetik obje üst düzeyde bir nesnelleştirmenin örneği olmaktadır. Ressam çalışırken kendi yaşamışlığıyla paralel olarak yapıtta ortaya çıkan imge, depoya atılmış imgenin basit biçimde ortaya çıkışı değil; belleğin derinlerinden çağrılan anının, yenilenmiş anlamları ve şimdiki zamana dahil olmasıdır. Bu konu hakkında Sartre ; "İmgenin yeniden bilinçte ortaya çıkabilmesi için bedende kendine yer edinmesi gerekir." demiştir (Sartre, 2006: 56).

Sanatçı geçirmiş olduğu tüm süreçler boyunca değerlendirildiğinde; kendinden ve çevresinden edindiği, birikimlerden çıkarsadığı öğeleri sanatsal bir imgeye dönüştürür ve bu imgeleri görünür kılabileceği, aktarabileceği, bir varlık arayışı içerisine girer. Sanatçının gösterdiği bu çaba yani nesne ile arasındaki ilişki, bir sanat nesnesinin ya da sanat ürününün ortaya çıkabilmesinin ön koşuludur.

II.4. Öznenin silinmesi ve nesne olma süreci

Sanatçının gerçekleştirmeye çalıştığı şey kendi öznelliğini (sanat ürününün irreal yönünü) bir nesnede görünür kılabilmektir. Sanat yapıtı diyalektik ilişkinin ürünüdür. Bu türden bir ilişki gizlerle dolu oldukça kaygan bir bağla birbirine tutunmaktadır. Çünkü özne- nesne ilişkisi olmaktan çok özneliğin karşılıklı açıklandığı öznelliklerin karşı karşıya konduğu, öznelin nesnelleştiği bir alana denk düşmektedir. Bu bağda öznel nesnele kavuşur ya da nesnellikte anlamını yeniden bulur.

Sanat nesnesi olarak ele aldığımız obje yani beden; belirli sanatsal yasalar çerçevesinde kurgulanmış bir varlıktır. Kurgulamak söyleminin genel tanımlamayla; birbirinden bağımsız zihinsel ya da maddi öğelerin belirli bir mantık çerçevesinde bir araya getirilmesine denk düşmesidir. Beden ancak sanat alanının kendine özgü elemanlarıyla kurgulanması yoluyla bir sanat ürününe dönüşebilir. Bu dille yani sanatsal kurgunun yarattığı estetik güçle bayağılıktan sıyrılabilir. Bu dil sembolik açılımları da içermektedir. Antropologların ve genetikçilerin görüşlerine göre, soyut düşünme ve simgeleri kullanma yeteneği, hedefe yönelik bir gelişmenin sonucu değil, evrimin getirdiği bir rastlantıdır. Nedeni bir kopyalama hatası, kalıtımsal mirasın kuşaktan kuşağa aktarılırken meydana gelen ve beyinde de belli belirsiz değişikliklere yol açan mutasyonlardır. Fakat bu mutasyonların faydalı sonuçları ancak çok sonradan ortaya çıkmış, insan türünün devamlılığı yönünde avantaj sağladıkları için baskın olmuşlardır (Simon, 2006: 3).

III. BÖLÜM

SANAT TARİHİ İÇERİSİNDE BEDENİN YORUMU

Beden, Batılı düşünce sistemi içinde farklı yaklaşımlar ve anlamlarla ilişkilendirilerek ele alınmıştır. Dolayısıyla bedenin sanat tarihi içindeki ele alınış biçimlerini kavramak, bedenin bugünkü anlamına da ışık tutacaktır.

III.1 Sanat Tarihinde Farklı Dönem ve Üslupta Beden

Rönesans, Batı Sanat tarihinin çeşitliliği ve coşkuyu içinde barındıran dönemlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. 15. ve 16. yüzyıllarda Coğrafi Keşifler, bilim, güzel sanatlar ve edebiyat gibi alanlarda büyük gelişmeler bu dönemde gerçekleşmiştir. Rönesans, Ortaçağ'ın karanlığından kurtulup daha önceki parlak dönemin, eski Yunan ve Latin sanatının yeniden keşfedilmesi, yeniden doğmasıdır. Bilimde, felsefede ve sanatta olduğu gibi insanın günlük yaşamında da büyük yeniliklerin ve gelişmelerin yer aldığı yaşama sevincinin, coşkun her sanat yapıtına yansıdığı hareketli ve yeni adımlarla dolu bir dönem olmuştur. Kilisenin baskısından kurtulmaya çalışan insanlar, bu dünyanın yalnız ölümden sonrası için bir hazırlık aşaması olmadığını, bugünün de yaşamaya değer olduğunu algılamışlardır. Sanatçı artık öznel duygularını dile getirmenin, kendini ve çevresini sorgulayabilmenin özgürlüğüyle hareket edebilmektedir. Ortaçağ'ın ağırbaşlı, soğuk tavrına karşın Rönesans Dönemi sanatçıları, sıradan insanın duygulanımlarını, güncel zevklerini ve doğallığını özgün anlatımları ile sanat eserine konu etmişlerdir. İnsan bedeni ve cinsel dünya ile cinselliğin sanata yansması da 16.yüzyılda Rönesans ile yüceltmeye başlanmış ve bedenin dönem içindeki ele alınışı kendi içinde farklılıklar göstermiştir. İtalyan Rönesans sanatçılarının çıplaktaki vurgusu ölümsüzlük üzerineyken Alman Rönesans sanatçısı, her çıplaklıkta, ölümün izlerini görmüş ve onu resmetmiştir. Örneğin, Hollandalı Hieronymus Bosch sanki korkunç bir düşler ülkesinde yaşamaktadır. Karanlık bilinçaltı görüntüleri o dönem sanatçılarında pek rastlanmayan bir durumdur. Resimleri, yarı hayvan, yarı insan görünümündeki çıplaklarla doludur.



Resim 9: Hieronymus Bosch - The Last Judgement

Yapıtlarındaki ironi ve gerçeküstücü anlatım, Bruegel gibi sonraki dönem sanatçılara da esin kaynağı olmuştur. Hayvanlar ise Bosch' un hayal dünyasının başlıca karakterleridir. Egzotik doğu kültürlerinden aldığı hayvan figürlerinin yanı sıra kendi düşüncüyle yarattığı canavarımsı yaratıklar bazı temel kavramları simgeler; Balık canlıyken şehveti, genelde ise günahın göstergesidir. Baykuş, bağlama göre bilgeliği ya da sapkınlığı simgeler, kurbağa ise vücut bulmuş şeytandır. (bosch, 2011)

Rönesans'ın kurallara bağlı, simetrik resim anlayışı, 16. yüzyılın ikinci çeyreğinden sonra giderek değişmeye başlamıştır. Aynı değişimi, heykel ve mimaride de görebiliriz. Rönesans dönemi ilerledikçe ideal biçim anlayışı farklılaşmış, alışagelmış biçimler zorlanmaya başlamıştır. Bu değişimine iyi bir örnek Michelangelo'nun gençlik yıllarında yaptığı Pieta ile son yapıtı olan Pieta'dur. Birinde İsa'nın ölüsünü kucağına almış oturan ve durgun acısını içine döken, yazgısına tüm masumluğuyla boyun eğmiş bir Meryem; ötekinde ayakta, ölüye sarılmış, acıdan gerilmiş bir Meryem olanca ağırlığıyla aşağıya doğru çekilen iki figürün oluşturduğu blok. Burada ifadenin ağırlık kazandığını ve biçimin ifadenin buyruğuna girdiğini görüyoruz.

İtalyan Rönesans Sanatı Ortaçağ'ın dini merkez alan zihinsel kalıplarından uzaklaşıp insanı merkeze oturtan yeni bir anlayışa yaklaşan kültürel değişimi de yansıtmaktadır. Bu yenilikle birlikte Klasik Yunan ve Roma kültüründeki gelişmelerin ışığında başka modern tıbbın ve bilimin de kabulü gerçekleşmiştir. Özellikle Rönesans sanatındaki tarihi, dini ve günlük konularda betimlenen idealize kadın tipinde vücut bulmuş bir dişi figüre doğru yapılan görsel dönüşümler bu dönemin öne çıkan yaklaşımlarından olmuştur.



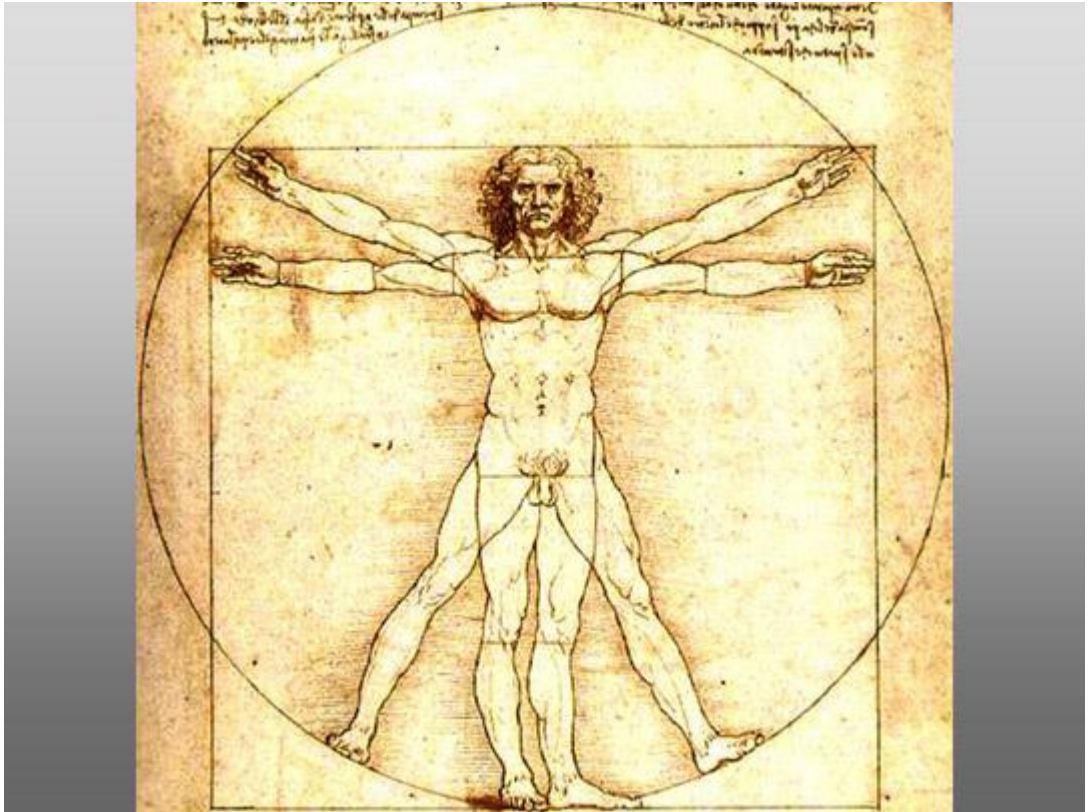
Resim 10: Michelangelo, Pieta, 1498

Bakire Meryem, çarmıhın dikildiği tepeyi temsil eden bir küllenin üzerinde betimlenmiştir ve bir eliyle çarmıhtan indirilen oğlunu tutmaktadır, diğer eliyle onu gösterircesine eli açık durmaktadır. Bedenin üzerinde yer alan Michelangelo imzasının bulunduğu bu eserde, Michelangelo' nun attığı tek imza da yer almaktadır.

İdeal anne ve erdemli kadın olarak Madonna İtalyan Rönesans sanatının temel konularından biri olmuştur. Giotto ve Angelico'nun betimledikleri Madonna'lar İtalyan Rönesans toplumunda ilk görevi soyun devamını sağlamak olan erdemli ve namuslu kadınlardır. Leonardo Da Vinci'nin "Kayalıklar Meryemi"nde ise kadın, koruma ve bilgelik sunan bir güç kaynağı olarak betimlenir. Öte yandan Rönesans döneminde kilise

düzenli olarak her kadının “düşmüş” Havva’nın gölgesinde yaşadığını hatırlatmaktadır. Masaccio “Cennetten Kovuluş” adlı freskinde Hava’yı ölümlülükle tanışmış ve çıplaklığından dolayı suçluluk hisseden bir figür olarak resmeder. Bütün günahkar kadınları temsil eden Havva aynı zamanda utancı ve cinselliği de simgelemektedir. Perugino’nun göksel betimi Maria Magdalena ise alçakgönüllü ve güzel bir kadındır. Bütün geleneksel sembollerden ve sıfatlardan kurtulan Maria Magdalena’nın Hıristiyanlığı kabul etmiş bir günahkar olduğu ancak korsesine işlenmiş harflerden anlaşılabilir. (a.g.m)

Rönesans sanatçısı insanı tanıma arzusunu sadece eskizlerle sınırlamamıştır, sanatsal çalışmalar, bilimsel araştırmalarla da desteklenerek çok yönlü gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Bunun en bilinen örneği, İtalyan Rönesans’ının ilk akla gelen isimlerinden biri olan Leonardo, insan bedeni üstünde incelemelerini ve çizimlerini bir tıp adamının bilimsel araştırmalarının titizliğinde sürdürmüştür.



Resim 11: Vitruvien Adamı, Leonardo Da Vinci , 1492

Rönesans dönemi; insanların, dünyayı tüm boyutları ile tanıma çabalarının ve bilimsel gelişmelerin yaşandığı, Hıristiyanlık ile dayatılan dünya ötesi düşüncelere tepkisel

bir yaklaşımın en belirgin şekilde ortaya çıktığı dönemdir. Leonardo ve Michelangelo gibi dönemin usta sanatçıları, bir sanatçı için etüt edilmesi gereken en önemli varlığın çıplak insan bedenini olduğu fikrinden yola çıkmışlardır. Rönesans dönemi için önemli bir yer tutan bu iki sanatçı insan bedeninin yorumlanışını kendilerine has bir dille yapmışlardır. Leonardo'nun çıplaklarında, renklerdeki harmoni eşsiz güzelliktedir. Bir diğer farklılığı da betimlediği biçimlerin, renklerin içinde erimesinin yarattığı etkidir. Sanatçı biçimle renk iç içeliğiyle konturları yok ederek yarattığı yumuşak geçişler gerçekçilik hissini artırır. İdealizme karşı görünen Leonardo'nun betimlediği insan figürleri, Rönesans sanatının gerçekçi tavrını en iyi şekilde ortaya koyan çalışmalardandır. Michalengelo' nun sanatı için tasarladığı bedenler ağır ve çekicilikten yoksundurlar.

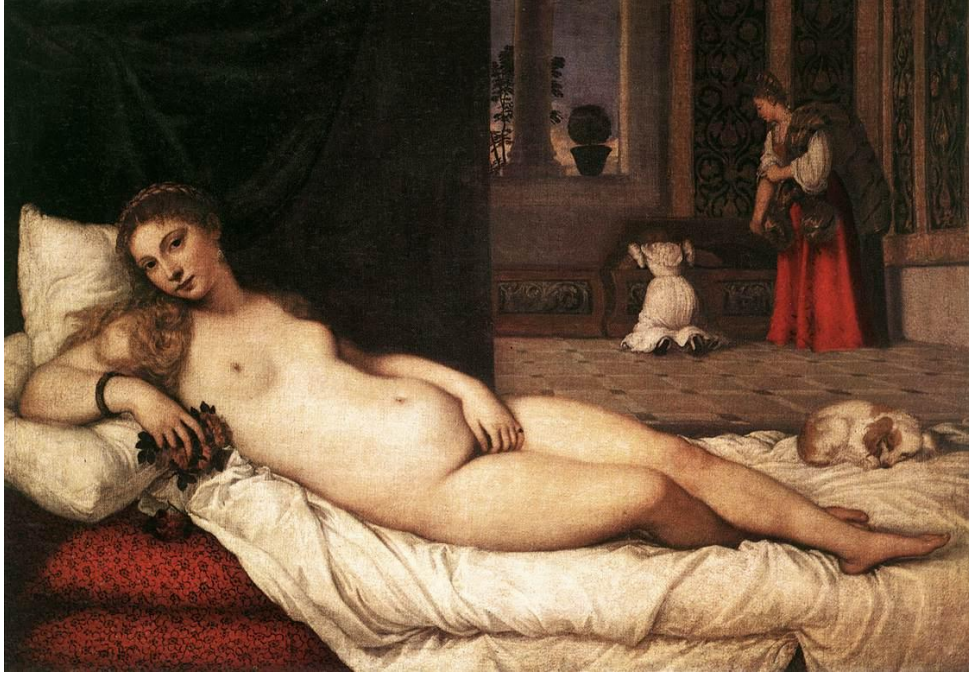
Raphaello, Rönesans sanatçıları arasında bedeninin tuvale aktarımını ustalıkla yapmış bir diğer önemli sanatçıdır. Sanatçının resminde denge doğalcılık ve idealizm arasında bir yerde konumlanmaktadır. Kurduğu bu dengeyle Rönesans'a kazandırdığı yeni boyutlar, öncelikle beden tasvirlerinde büyük bir açıklıkla belirir. Sanattaki, akıl ve duygular arasındaki dengeyi, Raphaello kadar ustalıkla ele alan bir sanatçı daha bulmak zordur. İtalyan Rönesans'ının genç dehası tüm Batı Resminin Kurduğu bu dengeyle Rönesans'a kazandırdığı yeni boyutlar, öncelikle çıplaklarında, büyük bir açıklıkla belirir. O'nun resimlerdeki bedenler yaşamayan ya da donuk birer nesne değil aksine duygusaldır. Bu sanatçıların resimleri Rönesans çizgisi içinde kalmakla birlikte çıplak insan bedeninin duyarlılığını düşsel bir hava içinde sunmaktadır.

Aynı dönem sanatçılarından biri olan Tiziano' da, eserlerinde resmettiği bedenlerinde, portrelerinde, veya manzara resimlerinden tüm çağdaşlarından farklı yaklaşımlar göstermiştir. Onun modelleri ya da bedenleri Leonardo'nunkiler gibi düşünce yüklü değildir. Tiziano' nun figürlerinde çoklukla güçlü kaslar, anaç göğüsler vardır. Tiziano'nun eseri tamamlayan hatta dolduran neredeyse tablodan taşan çıplak bedenlerinde cinselliğe varan çekicilik ve tüm bu niteliklerle uyum içinde olan resim dili sanat tarihi açısından Tiziano'yu özel bir yerlerde konumlamaktadır.

17. ve 18. Yüzyıl Batı resminde Rönesans'a kadar dini konular çerçevesinde işlenen ve ideal formlarda tasvir edilen kadın bedenleri, Barok resimde bazı farklılıklarla ortaya çıkmaktadır. Konu edilen figürler günlük yaşamda rastlayabileceğimiz sıradan, kanlı, canlı, yaşayan insanlar şeklinde resmedilmeye başlanmıştır. Rubens' in resimlerinde ağırlıklı

olarak çıplak figürlerinde, insanın hayvansal yanı ağır basmaktadır. Modern resim öncesi tuvalde erotizmi de çağrıştıran bedenlerin ilk örnekleri Rubens ile kendini göstermeye başlamıştır.

Barok sanatın arifesinde (Yüksek Rönesans) Tiziano cinselliği insan psikolojisinin merkezine yerleştiren bir anlayışla, görsel olarak yücelttiği ideal kadın güzelliğini betimler.



Resim 12: Venus of Urbino, (Aynalı Venüs), Tiziano, 1550-1555

Tiziano'nun "Aynalı Venüs" adlı eserinde Venüs pudica pozu vermiş olan kadın aynaya bakarken aynadaki yansıması da utangaç belki de sinsi bir ifadeyle izleyiciye bakmaktadır. Resim görme ve görülme eyleminde yüceltilen Rönesans kadınının en güzel örneklerinden biridir. (Apostolos, 2005: 54)

Rönesans resmi insanı merkez noktasına alıp onu hem gerçekçi, hem de ideal güzelliği içinde betimlemelerle öne çıkarmaktadır. 18. yüzyılın sonlarına doğru beliren Yeni klasik üslup; Barok sonrası Rokokonun aşırı bezemeci tavrına karşı bir tepki olarak doğmuş olup, Klasik sanatın yalınlığını seçmiştir. 19. yüzyılda Romantizm 18. yüzyılın Materyalizmin aksine duygusal bir bakış açısına yönelmiştir.

Fransız Romantizminin en önemli ismi ise şüphesiz Delacroix olmuştur. Delacroix çıplaklarıyla da dönemi ve sonrasında çok fazla gündeme gelmiş olmasına rağmen, çıplak kullanımları, çıplaklık ve erotizm ilişkisini zamanının ilerisine götürür nitelikte değildir. Delacroix çıplaklarında, çağdaş bedensel güzelliği resmetmeye çalışır ancak bunu yaparken kullandığı güçlü boyunlu, küçük göğüslü, geniş karınlı ve çekici kol ve bacaklara sahip çıplaklar, düşsel havalardan kurtulamaz. Çıplaklar ne bir fotoğraf, ne de ressamın modelidir, onlar hala gündelik yaşamın dışından birer imgedir.(Edgü, 1978: 266)



Resim 13: Eugène Delacroix, Sardanapalus'un Ölümü, 1827

Maniyerizm yaklaşık 1520-1580 tarihleri arasında ortaya çıkmış olan bir sanat üslubudur. Rönesansın getirmiş olduğu yetkinliğe karşı bir çıkış olmuş, kendisinden sonra gelen üslup ve akımlara ön ayak olmuştur. En önemli temsilcisi ve başlatıcısı Michelangelo Bounarotti'dir. Sixtina Şapeli'ndeki mahşer freskleri bu resim tarzı için belirleyici olmuştur. Artık ideal görüntü yerine sanatsal niteliğin araştırıldığı; figürlerin deformasyonu

ile kendini belli eder ve özgün tarzlara doğru bir adım olarak belirir. En önemli sanatçıları Tintoretto ve El Greco'dur.” (maniyerizm, 2011)



Resim 14: Laocoon, El Greco, 1610

Maniyerizmde olayların birbirine karışmışlığı, anlaşılmaz bir devinimin hissedilmesi, figürlerin alabildiğine farklı ve zor pozlarla betimlenmeleri dikkat çekmektedir. Rönesansın uyumlu formlarının aksine bireysel yorumların zenginliği ve duruşlardaki serbestlik öne çıkan özelliğidir bu geçiş döneminin. Madeniyerizm Klasik sanattan Barok döneme geçişi temsil etmektedir.

Romantizm,“Geniş anlamda, sanatın başlıca içeriğini, eserde yeniden üretilen gerçekliğin ideolojik ve duygusal değerlendirmesinde gören yaratı yöntemi. Bu da romantik sanatın kullandığı anlatımsal ve tasarımsal araçların özel dizgesini belirler. Dar anlamda, 18. ve 19. yüzyıl sanatında bir eğilimdir. En çok insan ruh hallerini dile getirmeye çalışır. Büyük fetihler adına kahramanlık atılımlarını, fırtınalı tutkuların güzelliğini ve yüceliğini över. İnsanı dünyanın dönüştürülmesine, özgürlük için savaşıma

ve idealin utkusuna çağırın yüksek ilkeleri ve amaçları yükseltmek ister. Geleneksel sanat kuramı, doğal olarak ilerici ve tutucu romantizmleri ayırt eder; bu da romantik yöntem, yaşamdaki gününü doldurmuş biçimlerin özel bir ölküleştirmesiyle birlikte yürüdüğü sürece doğrudur.” (Eroğlu, 2003)

Romantizm kanıksanmış olan her türlü nesnel kuralın geçerliliğini yadsır. Bireysel anlatımların her birinin kendi kuralları vardır ve dolayısıyla hepsi birbirinden farklıdır. Bu durum sanat için devrim niteliğindedir. Klasik sanatçılar geçmiş örneği almış, Romantik sanatçılar ise hayal güçlerine sığınarak dış dünyadan kaçmaya çalışmışlardır. Realist akım ise şimdiki anı ve şimdiki ortamı yüceltıyor, gerçeği olduğu gibi yansıtmaya çalışıyordu. Böylece hem klasik gelenekten tümüyle kopuluyor hem de Romantiklerin kendi dış dünyalarına kaçış eğiliminden uzaklaşıyordu. (İnankur, 1997: 53)

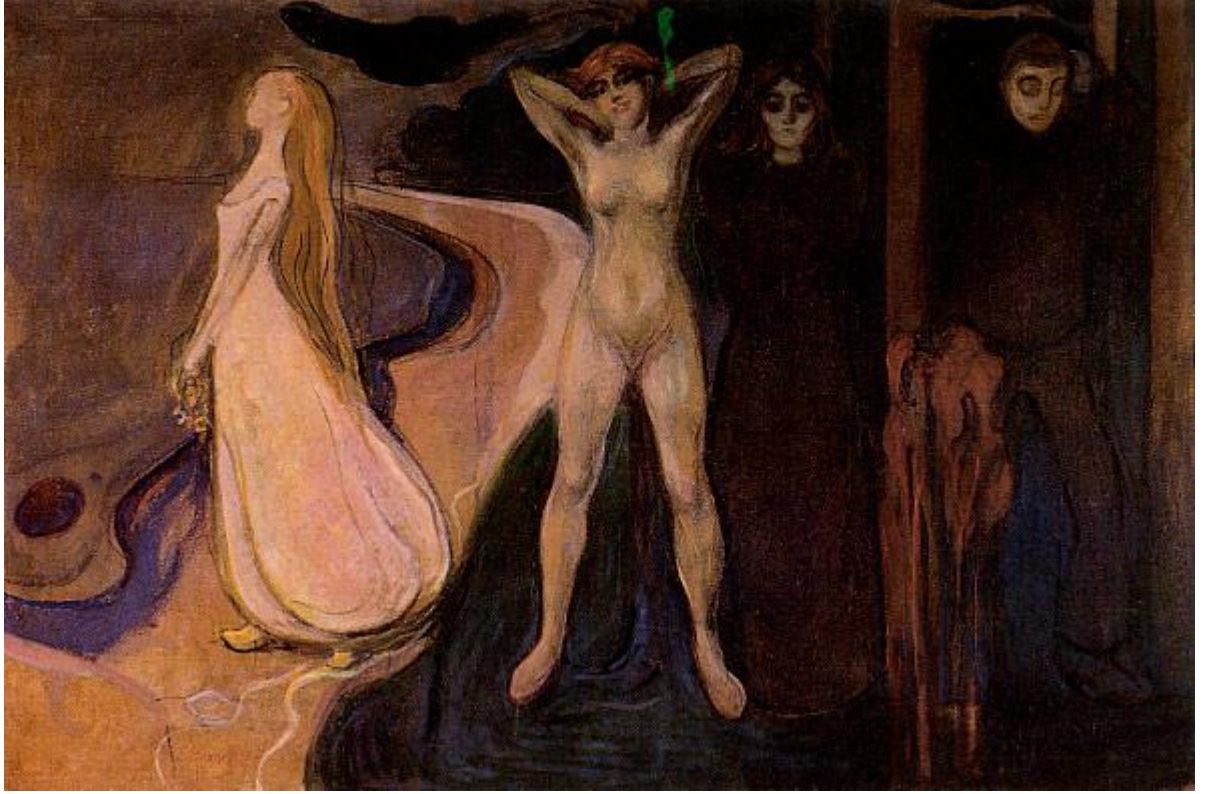
Realist sanatçılar için sanatsal anlatımda en etkili çözüm Naturalizmdir. Sanatı göründüğu şekliyle seyredip onu doğu bir biçimde aktarabilir, böylelikle gerçekle bağını kurmayı da başarır. Romantizm tarihin bir dönemini ya da belirli bir sanat hareketini, en önemli farklılıklarını doğalarından ve bilhassa da kendi aralarındaki ilişkilerden alan bir özellikler, yaklaşımlar ve duygular dizisi olarak tanımlamaya çalışan bir terim değildir. Öncülerini ve habercilerini bulmak güç olmasa da, Romantik Güzellik kavramının Medusanın korkunç, kasvetli, melankolik, şekilsiz güzelliği gibi bazı yanları gerçekten de orijinaldir. Ne var ki, asıl orijinal olan farklı şekilleri birbirine bağlayan mantık dışında duyguların ve mantığın dayattığı ilişkidir. Bu ilişkilerin amacı zıtlıkları ayıklamak ya da antitezleri (sonlu/sonsuz, bütün/parça, yaşam/ölüm, akıl/yürek) çözümlenmek değil, bütün bunları bir araya getirmektir: Romantizmin gerçek yeniliği de bu çabadan doğar. (Eco, 2004: 299) Buna bir örnek olarak zamanında büyük bir skandala yol açan Gericault’ un Medusaun Salı isimli resmi gösterilebilir. Medusa’ nın Salı gerçek bir deniz faciasını anlatır. Tam mürettebatla denize açılan Fransız askeri okul gemisi Medusa 1816 yılında Fas yakınlarında karaya oturur. Filikalar herkesi almadığı için alelacele bir sal yapılır.149 kişinin bindiği sal, fırtınada bağlı olduğu filikalardan ipini kopartarak açık denizde tam 27 gün sürüklenir.



Resim 15: Theodore Gericault, "The Raft of the 'Medusa'" 1818-1819

Gericault resimdeki dramatik etkiyi olabildiğince ürkütücü ve gerçekçi betimlemerin güçlü etkileriyle, akademik Neoklasisizmin hesaplı, entelekteül resim anlayışına bir karşı duruş amacı da taşımaktadır. İnsani duyguları harekete geçiren figürlerdeki hacim anlayışı ve kompozisyondaki doluluk etkisi Michealangelo'yu anımsatmaktadır. Resim iç içe geçmiş birçok üçgen kompozisyondan meydana gelmiştir. Resimde öne çıkan öge dramatik hareketlerle içiçe geçen insan vücutlarının devinimidir. Ölmekte olan figürlerin soluk rengi ve resmin dramatik anlatımını, figürlerin yüzündeki ifadelerden yaşanan olayın derinliğini kolaylıkla gözlemleyebiliriz.

Sembolizm akımı etkisindeki resimlerde, görünenin ötesindeki göstermek amacı öne çıkmaktadır. Dönemin en önemli temsilcilerinden biri Edvard Munchtur. Muncha göre (1987) insanın kafasının içindekiler, gerçekte insan tinselliğinin gizli kalmış ya da dışa vurulmamış içgüdüsel ayrıntılarından başka bir şey değildir. Munch çevresindeki dünyayı betimlemek yerine, iç dünyasını ve arzularını dışa vurmaya tercih etmiştir. İnsan bedeninin ruhsal ve duygusal gerçekliğiyle işlediği resimleri ile Munch, sembolist resmin önemli ismi olma niteliğini taşıırken, Alman Dışavurumculuğunun gelişmesine de önemli katkıları olmuştur.



Resim 16: Edward Munch, Woman in Three Stages, 1894, (164 x 250 cm)

XX. Yüzyıl içinde sembolik eserler, anlatımlarının düşünsel boyutunun derinliği, plastik oluşum koşulları ve anlatım tekniği açısından çeşitlilik göstermiştir. O dönem içerisindeki resimlerde şiirsel temalar işlenirken, mistisizmin hakim olduğu bezemeci anlatımlar da tercih edilmiştir. Sembolizmdeki içsellik, sanatçıyı kendi bilinçaltına götürmüş, görsel imge dile getirilemeyen simgesi haline gelmiştir. Gustav Klimt, bezemeci üslubu ve bununla birlikte geliştirdiği zengin plastik dili ile dönemin en önemli isimlerinden biri olmuştur. “Klimt önceki kuşağın tutucu ve ahlaki yapıtlarına başkaldıran bir grup sanatı ve zanaatçının oluşturduğu Viyana Sezessionunun önderi olmuştur ve daha çok kadınlara yönelik, portreleri ile sembolik resimler yapmıştır (Beykan, 1993:252)

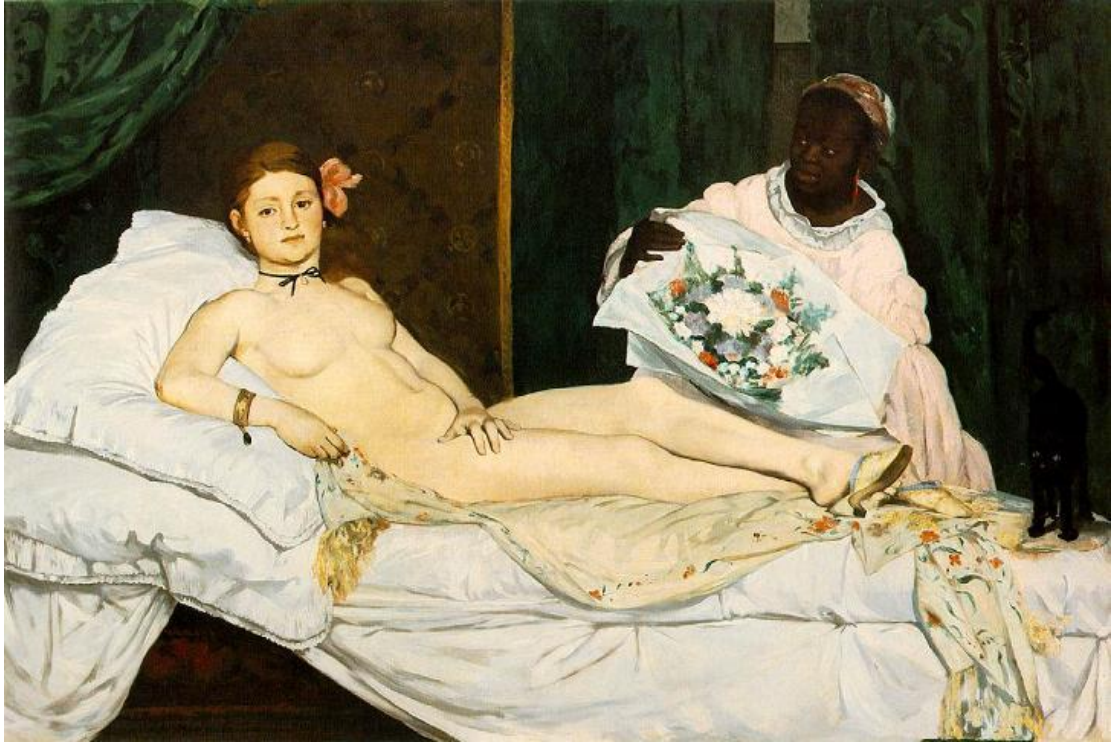


Resim 17: Gustav Klimt, The Kiss, 1907

Sanat çoğu zaman ifade amacı üzerine kurulu olmuştur, başlı başına kendisi, doğası gereği, sembolik ve kavramsaldır. Hiper-gerçek bir görüntü bile resimsel olarak betimlendikten sonra artık bir sembol ve bir kavram halini alır. Bu yönden değerlendirildiğinde yirminci yüzyıl ve günümüz sanatının önceki dönemlere nazaran bu kadar karmaşık bir yapıda oluşu sadece kavramsallık üzerinden açıklanamaz. Yine bu iki dönemde üretilen yapıtlar kabaca gözden geçirildiğinde, tema olarak beden kullanımının fazlasıyla yaygın olduğu göze çarpmaktadır. Bu da ilk bakışta garip değildir elbette, zaten hammaddesi doğa olan bir olgunun içinde beden kullanılması son derece makuldür. Ancak dikkat çekici olan bu bedenlere yüklenen anlamların, bedenlerin yapıt içindeki işlevinin ve kullanım amacının farklılaşmasıdır. Genel olarak estetik beğenin özünü “haz almaya” dayalıdır. Bu yanı sıra çirkin ve kötünün de haz vermesi kaçınılmazdır. İnsan ve toplumsal ilişkinin var olduğu ilk andan beri her zaman disiplin kuralları ve denetim mekanizmaları olmuştur. Fakat teknolojiye ilerlemelerle birlikte denetim mekanizmaları bireye kaçacak yer bırakmamıştır. Kendi olmaktan gitgide uzaklaşarak birer makine haline gelen bireyin tüm yaşamsal zevk alma kaynakları yasaklanıp, cezai bir yaptırım uygulamalarının gerçekleşmeye başlamasıyla birlikte insan ister istemez doğaya, bilmeye ve mutlu olmaya

açlık duymaya başlayacaktır. Bu zevkler bedenini çektiği acıları dindirip ruhunu aradığı dinginliği bulmasını sağlayarak yaşamı daha anlamlı kılar. Denetim mekanizmaları ile kişiler arasındaki gerilim arasında doğru orantı bulunmaktadır; denetim ne kadar artarsa bu arzular o kadar baskın çıkar.

Bunu sanat tarihindeki resimler üzerinden örneklerle açıklarsak Edouard Manet'in 1863'te Salon Sergisi'ne katılımı reddedilen resmi Kırdaki Bir Öğle Yemeği ve 1865 Paris Salon Sergisi'nde sergilediği Olympia adlı tablolarıdır. Hem sanatsal bağlamda hem de dönemin sosyal koşulları bağlamında sanatçının "taşkınlığı" olarak değerlendirilebilecek bu tablolar aslında sanat tarihi incelendiğinde ve günümüzden bakıldığında hiç de tepki verilecek yapıtlar değilmiş gibi görünmektedirler.



Resim 18: Édouard Manet, ,Olympia, 1863

Kırdaki Bir Öğle Yemeği'nin sergiye katılımının reddedilmesini gerektirecek kadar provokatif bulunmalarının nedeni de ne kompozisyonları, ne de sanatsal anlamda dönem içinde garip karşılanacak bir teknik kullanılmasıdır (kaldı ki Manet resim tekniği açısından da hayli eleştirilmiştir). Manet'in söylediği veya söylemeye çalıştığı sözün ve mitolojik, ilahi, kutsal figürlerden biri olmadığı hatta aksine sıradanlıkları, herhangi bir dönem kadını

oldukları apaçık vurgulanan çıplak bedenlerin izleyicinin gözünün içine umarsızca bakmalarının yarattığı ürkütücü gerçekliktir. Ayrıca Manet'in bu tablolardaki çıplaklık ile ne anlatmak istediğinin sorgulanmasıdır.



Resim 19: Edouard Manet, Kıırda Bir Ögle Yemeği, 1863

Sanat her zaman hayata öykünmüştür; bu gerçeğin sosyolojik ve toplumsal bağlamda en net ve en açık şekilde gözlendiği dönem belki de on dokuzuncu yüzyıldı. Bu da kesinlikle bir tarihsel tesadüf değildi.

Bedenin parçalanması sürecinin -bedenden parçalar atılmasının ya da yüzeyin ışıkla parçalanmasının-Kübizm'le yeni bir biçimleme anlayışıyla - soyutlamayla doruk noktasına ulaşmıştır. Kübistler için biçim konudan daha önemlidir. Kübizm en basit tanımıyla; biçimin geometrik elemanlarla farklı bakış açıları kullanılarak yapılandırılmasını temel alan bir akımdır. Kübist bir sanatçının bu tavrının altında nesneyi parçalarına ayırarak

izleyiciye farklı açılardan göstermek istemesi yatmaktadır. Sanatçı için önemli olan gösterilen şeyden çok o şeyin nasıl gösterildiğidir. Kübizm'in yansımalarının temel özelliklerinin bir diğeri de, bedeni oluşturan parçaların her birinin kütsel olarak bütünden ayrılabilmesinde yatmaktadır. Kübist anlayışla yapılandırılmış bir figür, baştan aşağı farklı geometrik kütlelerin alt alta ya da yan yana belirli bir heykelsel bütünlük oluşturacak biçimde bir araya getirilmesinden meydana gelmektedir. Bu yaklaşımla ortaya konulan sanat ürünü de geleneksel anlatımın dışında bir yansıtma olarak değil, yeni bir varlık tarzı olarak belirlenmektedir. Parçalanmanın görünümü seklindedir betimlemeler. Ernst Fischer'in belirtmiş olduğu gibi, insanın ve dünyanın parçalanışı çağdaş sanatta sıklıkla dile getirilmiştir. İnsanın birliği, bütünlüğü kaybolmuştur (Fischer, 2003: 90). Kübizm bu parçalanmışlığın resmi olarak modern çağın insan üzerindeki baskılarının da bir aktarım biçimi olmuştur. Kübizmin geometriye dayalı biçimciliğinden etkilenen fütüristler çeşitli işlerde farklı eserler ortaya çıkarmışlardır. Duchamp'ın "merdivenden inen çıplak" adlı eserinde, beden hareket halindeymiş gibi resmedilmiştir.



Resim 20: Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak, 1912

Kübizm'in biçimleme anlayışından oldukça etkilenen, konularını ağırlıklı olarak endüstriyel gelişmelerden ve onun yarattığı yeni kentsel yaşamdan alan, buna paralel olarak insan bedenini de makineleşme ve hız gibi kavramlar etrafında biçimlendirmeyi öngören Fütürizm ortaya çıkar. Kübistlerden farklı olarak fütüristler, yapıtlarında, adına eşzamanlılık dedikleri bir yöntemle biçimi, bir olayın art arda gelen evrelerini, tek bir sahne içinde göstererek kendi farklı yaklaşımlarını da ortaya çıkarmışlardır. Bu ressamlar objelerin yapılarını, bozulma ve değişim sürelerini inceleyerek farklı bir yapı ile eserler üretmişlerdir. Ayrıca ilk defa tek nokta perspektifi reddedip karşı çıkmışlardır. Aynı tuval üzerine farklı açılardan konularını kaydederek, konuların evresinde izleyicinin dolaşmasını sağladılar. Kübistler; bir şeyi aynı noktadan değişik açılarla yansıtmayı amaçlayarak marjinal eserler üretmişlerdir.

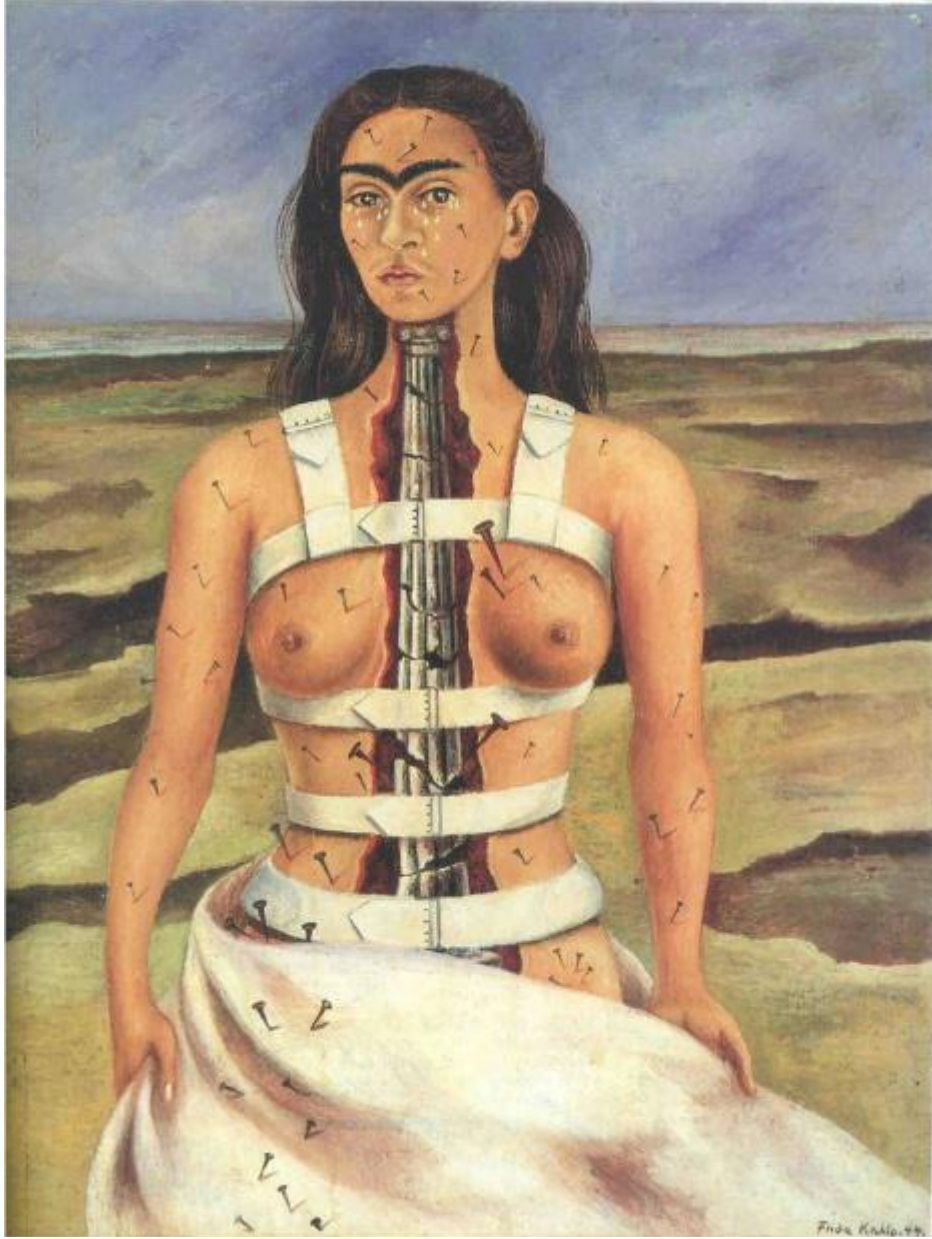
Bir cismin önünü ve arkasını aynı zamanda göremeyeceğimiz için, resimde bunların birlikte yansıtılabilmemiz hafıza konusunu gündeme getiriyordu. Daha önce görülen görüntüyü, onun kayda değer özelliklerini, şu an görmekte olduğumuz görüntüyü, kağıda geçirirken akılda tutmamız gerekiyordu. Resmi izleyen ise, farklı zaman dilimlerinde kaydedilmiş, bu görüntüler dizisini hep birden karşısında bulduğu zaman, onlara zaten belli bir sırayla, bakacağı için, sadece anlatılan cismi algılamakla kalmayacak, aynı zamanda onun algılanış süreci hakkında fikir edinecek, bu deneyimi de paylaşabilecekti (Topçuoğlu, 1992:45).

Nesneleri izleyicinin bulunduğu yerden görebileceği şekilde değil, farklı koşullarda ve başka açılardan nasıl görüneceğinin de yansımalarını aktarmaktadır. Sonuçta Kübizm geleneksel sanat anlayışının tüm kurallarının unutulması anlamını da taşımaktadır. Biçimler, imgeler ve derinlik duygusu yalnızca renklerle belirlendi. Kırmızımsı kahverengi gibi sıcak renkler yakını; mavi, yeşil, gri gibi soğuk renkler ise uzağı belirtmekte kullanıldı. Kübist ressamlar çeşitli insan figürleri ve portreler yaptılar. Nesnelere birbirinden kopuk kopuk ya da iç içe geçmiş halde yansıtılmaktadır. Resimlerini genellikle model kullanmadan yapmışlardır.

III.2. Modernizmde ve Postmodernizmde Kadın Bedeni

Acı ve sanat ilişkisini kendine özgü tavrıyla kuran Frida; hayatına dair her şeyi belki de kendi bedeni üzerindeki tavana asılı aynaya baktığı zamanlar görmüştür. Frida

hasta yatağında ayna ile yaşamaya başladığında, kendini nasıl tanıması gerektiğini düşünmüştür. Bunu yaparken yine tepesindeki aynaya bakarak bedenini ve onu saran nesnelere resmetmiştir. Bu anlamda onun acıyı ve bedenini yaşama şekli eski çağ ritüellerini andırır.



Resim 21: Frida Kahlo, The Broken Column, 1944

Üstesinden gelemeyeceği fiziksel gerçekliğine teslim olur ve acıyı kendinin bir parçası olarak gördüğü bedenindeki izleri seyretmeye koyulur. Hatta ilkel beden sanatında olduğu gibi bedenindeki yaraları ve izleri yaşamının haritasını verecek bir biçimde sunar. Sadece kendi seyretmekle kalmaz, bunu izleyicisine kendine özgü tavrıyla aktarmaktadır. Acı bedeni kontrol etmenin, onun üzerinde hakimiyet kurmanın bir aracı olmaktadır. Acı çekmenin resimlerle yüceltilmesi Kahlo'nun dramatik yaşam öyküsünün yol açtığı acılara katlanması gerçeğidir.



Resim 22: Frida Kahlo, Two Nudes in the Wool, 1939

İçsel çözümlmelerini bu yolla gerçekleştiren ressam için resimleri, bellek görüntülerinden öte, duyumsamalarını taşıyan kayıtları haline gelmektedir ve ortaya çıkan her bir çalışma, yaşam defterinin bir sayfasına denk düşmektedir. Semboller yardımıyla düşlerde yaşanan ya da tanık olunan gerçek yaşam sahneleri arasındaki gizli bağlantılar, sadece Frida' nın içinde anlamını bulan, dışarıdan bakan kişiye içeriği şifreli işaretler olarak algılanan işaretlerdir. Ressamın yaşamını bilenler bu karmaşık görüntülerin çözümünü resimlerinde daha kolay anlamlandırmaktadır. Sembolik anlamlarla yüklü Frida resimleri yapıldığı koşulların etkisiyle bilinçaltı ve bilinçdışı yapısının uyumundan oluşmaktadır.

Kahlo yaratma sürecinde; imgeleri, çeşitli simgeleri ve metaforları kullanarak farklı bir süreçten yararlanmışır.

Yaşadığı deneyimi sanata yansıtmak ve bu deneyimden yola çıkarak sanat yapmak ya da bir başkasının deneyimini sanata dönüştürmek alışıla gelmiş bir yöntemdir. Kişinin kendi deneyimini bu deneyimden faydalanmak yerine deneyimin kendisini- tüm doğallığıyla, birebir bir sanat çalışması olarak sunması ve özne olarak kendisini kullanması asıl zor olandır Nitekim, Frida Kahlo'nun çalışmalarında öne çıkan yöntemi, yaşadığı duygusal iniş-çıkışlarına üçüncü göz olarak başka bir perpektiften bakıp, onları yaşayan kendisi değilmiş gibi analiz edip, deneyimin ve duyguların kendisini bir sanat çalışmasına dönüştürmesi ve dolayısıyla yaşadığı bu deneyimi sanat aracılığıyla kendisinden ayrıştırmasıdır.

Kadın bedeninin görünmez ve büyüsel sayılabilecek bir biçimde erotizmle olan ilişkisi her çağda öne çıkmıştır. İmgesel olarak ayrı bir yerlerde konumlandırılmışır. Mücevherler, aksesuarlar, yüksek topuklarla cazibenin merkezi olan kadın bedeni; Batı sanatının bir fetiş nesnesi olarak kadını sunmaktadır. Kadın kendi bedeninde varlığını yaşarken, bir yandan izleyiciyi röntgenci haline getirir, bir yandan da imgenin yaratıcısı olarak konumunu sorgulanmaya açık bırakır. Beden parçaları ve onların silik yansımaları, fantezi olarak kadın bedeninin araçsal bir mekanizma olması acizliğini de vurgular.

İlkel insanın pratikleriyle başlayan ve 20. yüzyıla kadar gelen tarihsel süreç boyunca ve genel bir tanımlama yapıldığında, resim sanatı tarihinin aynı zamanda bir figür

tarihi de olduğunu söylemek mümkündür. Bu düşünce doğrultusunda insanın kendi bedenini bir nesne olarak görme eğilimi ilkel insana kadar uzanan geniş bir tarihsel süreci kapsamaktadır. Fakat bu çalışmanın temel problemi bir resim tarihi yazmak değil, bir nesne olarak insan bedeninin, yine insanın ürettiği yaşamsal problemlerin çözümünde nasıl ve hangi yöntemlerle kullanıldığını resim sanatının sınırlarında anlamaya çalışmaktır. Dolayısıyla sözü edilen tarihsel süreçte insan bedeninin resim sanatında kullanımı ve Doğayla bütünleşme-yakınlık kurma, doğaya hükmetme yada kontrol etme edimi varlığını sürdürmüştür. Bunların yanında öznenin kendini ifade etmeye duyduğu ihtiyaç; sanatın özgün gücüyle birleşerek her dönemde karşımıza çıkmaktadır.

Erkek bedeninin konu edinilerek yapılan sanatsal üretim içerisinde genellikle tanrısal, mitolojik ya da gücün sembolü olarak kullanımı ile karşımıza çıkmaktadır. Erkek bedeni biyolojik ve fiziksel özelliklerinden yalıtılarak, daha çok yüce değerlerin sembolü olması vurgusu daima ön planda tutulmaktadır. Çıplaklığın cinsellikle ilişkisi her dönemde görülen genel bir tavır olarak kadın bedeni üzerinden anlamlandırılmıştır. Kadın bedeni ve kadın çıplaklığı erkek egemen sistemin haz nesnesi olduğu gerçeğini değiştirememiştir.

John Berger'e göre çıplak olmak insanın kendisi olmasıdır. Nü olmaksa başkalarına çıplak görünmektir; insanın kendisi olarak algılanmamasıdır. Bu bağlamda John Berger, nü'yü seyirlik olma durumuyla tanımlar. Nü ile çıplağı seyirlik olan ve kendi olan şeklinde ayıran Berger, resimdeki çıplaklık temasına seyreden ve seyredilen arasındaki ilişki bağlamında bakmıştır. Berger'in bu tanımı, izleyen ve izlenen olarak ikiye bölünen kadın varlığı, yaşantısının her anında içselleştirdiği erkek bakışıyla kendi görünüşünü denetler: 'Erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler. Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyredişlerini seyrederek. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye – özellikle görsel bir nesneye – seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur' (Berger, 1995:47). Kadının sanat tarihi çerçevesinde dönüştürüldüğü seyirlik obje durumunu ya da daha geniş bir perspektifle yaklaştığımızda toplumsal cinsiyet farklılığını John Berger şu şekilde değerlendirmektedir; Bakma ve bakılma kavramlarına şu vurguyu yapmaktadır, şöyle der: "Erkekler kadınlara bakar, kadınlar ise bakılmalarını seyrederek". Berger'e göre kadınların toplumsal kişiliklerinin gelişimi ve erkeklerin mülkiyetinde çerçevelenmiş bir yerde yaşayabilme ustalığı bu iki edim sayesinde olabilmış kadın ne yazık ki hep seyredilen yani

pasif konumda kalarak kendini seyirlik bir obje durumuna düşürmüştür (Berger,1995:45-53). Yine aynı kitapta Berger, “Çıplak kadın resimleri yapılıyordu. Ve eline bir ayna veriliyordu. Ayna kadının kendisini her şeyden önce seyirlik bir şey olarak gördüğünü anlatmak için konuyordu resme” diyerek kadın bedeninin erkek egemen toplumda ikiyüzlü bir ahlakçılığın malzemesi oluşunu ve kadının buna suç ortağı oluşunu eleştiriyordu. Sanat tarihinin tüm dönemleri, elinde ayna ile kendini hayranlıkla izleyen kadın figürlerinin çeşitli örnekleriyle doludur.

Berger’ in bu tanımı tüketim toplumunun kadın ve erkeğe biçmiş olduğu rolle kadın nü tablolarına algısal yolla erotizm yüklemektedir. Cinsellik ve cinselliğe ilişkin alanlarda seyreden olarak erkek, aktif bir role sahip olurken, seyredilen olarak kadın, edilgen bir konumda yer alır. Erkeğe ve kadına atfedilen seyretme ve seyredilme rolleri tüm toplumsal ve kültürel alanlara yansımış bulunmaktadır. Erkeğe özgü kılınan bakışın kökeninde iktidarın erkeğe ait olması gerçeği hemen her alanda öne çıkmaktadır. Bu yaklaşımda ilk akla gelenler reklamlar, kadın için üretilen bir nesneyi, erkeğin bakışını kışkırtacak biçimde, çoğunlukla erotik kadın imgesi kullanılarak sunulmaktadır. Böylelikle reklamı yapılan ürünler erkek hazzına yönelik bir amaca hizmet etmektedir.

Hem aşırı örtünmenin hem de aşırı açılıp saçılmanın temel dinamiği de budur. Kadının metalaşması denilen ve kimi dini ve feminist akımların şiddetle karşı çıktığı olgu, kadının erkek bakışına mahkum edilmesidir. Yani önem noktası, özne olan erkek bakışı karşısında kadın bedeninin nesneleşmesidir. Michel Foucault, bunu durumu dinlerdeki tanrı bakışı gibi, görülmeden gören egemen gücün, yani iktidarın bakışı olarak tanımlamaktadır. Ona göre de özne, bakışın sahibi olandır ve baktığını nesneye çevirir.

Fakat, temel olarak insan bedeni daima bireyin iradesi dışında, yapısal olarak işleyen otoritelerin nesnesidir. Sanat tarihi içinde ayrıcalıklı ve oldukça özel bir yere sahip olan sanatçılardan biri olan Modigliani yapıtlarında bedeni ustalıkla deforme edebilmiştir. Kendi dili ve yorumu eserlerindeki özgünlüğün temel unsurlarındandır. “Modigliani’nin çıplakları, ne hayat kadını, ne de klasik ev hanımı olup, aldıkları tensel zevkten utanç duymayan eşdeğerli ortaklardır. Dolayısıyla, hiçbirinin dikizlenerek bizi tahrik etme yolunda beklentisi yoktur.” (Ergüven, 1998)

Çıplaklık insanın en doğal hali olması ve bunun gerektirdiği eylemleriyle ilişkili olarak algılanır. Bu eylemler, vücudun en yalın halinde, kendine özgü doğallıkta yaşanan eylemler olsa bile, mahrem kabul edilen, öteki'nin gözleri için yasak eylemler olarak kabul edilmektedir. Bu durumda doğallık, toplumsal kuralların izin verdiği şartlar altında ve ölçüde yaşanabilir. Cinsel eylem ile çıplaklık arasındaki ilişkide, çıplaklık cinsel eyleme kadar indirgenmiş ve cinsel eylem bir suç, çıplaklık ise suçun temel kaynağı haline gelmiş olan bir nevi araç konumuna getirilmiştir. İnsanı bu sonuca götüren sebepler yaşamın algılanış biçimindeki farklılıklardır. Bu algılayışı belirleyen ise düşünme sisteminin çeşitliliğidir. Her farklı düşünüş yeni bir yaşam algısını da beraberinde getirmektedir. Sonuçta bu algı biçimi de yaşamsal alanı kendi doğruları çerçevesinde tanımlamaktadır. Bu farklı tanımlamalar içinde çıplaklık kimi zaman doğallığın tam da kendisi, kimi zaman ise ahlaksızca sayılan eylemlerin aracı olmuştur.

Bedenin en doğal ve saf hali olarak çıplaklık; gövdenin eylemlerinden daha çok yargılanmaktadır. Çıplak beden eyleme aracılık eden bir durum olsa da, eylemin kendisinden bile daha rahatsız edicidir. Sadece bedenim, bilime, moda, ahlaka ve tüm kolektivitelere karşı bir tavırdır' diyen Barthes'a göre ancak beden sayesinde çeşitli söylemlerin hegemonyasını sınırlandırmak olanaklıdır (Miller, 1997:102).

Peggy Phelan'ın da belirttiği gibi, kişinin dili kullanmaya başlamasından önce sözel göstergenin var olması gibi görsel imgeler de, kadınların benimsemesinden veya karşı çıkmasından önce mevcuttur. Sanat bu kurguları dönüştürebilir. Kurgusal yaratılar ya da imgesellik, kendiliğinden var olmayan, farklı tarihsel ve toplumsal biçimlerin yansımasının bir sonucu olarak görsel bir dil oluşturmaktadır. Bu farklılıkların biraradalığı Pollock tarafından şu şekilde yorumlanmaktadır;

'Aslında kadın, sadece bir gösterge, kurgu, anlam ve fantezi çeşitliliğidir. Kadınsılık, dişil kişilerin doğal durumu değildir. Düşsel Öteki hayaletini üreterek kendi kimliğini ve hayali üstünlüğünü türeten başka bir toplumsal grup tarafından yaratılmış, bir gösterge olan KADIN'ın anlamlarının tarihsel [ve] ideolojik kurgulanmasıdır (Pollock, 1998: 77).

Deleuze ve Guattari, kadınların bir özne olarak kendi organizmalarını ve kendi tarihlerini kazanma çabalarının kaçınılmaz olduğunu ve kadın hareketinin kadın arzusunu

tanımlamasının bir örnek teşkil ettiğini, ancak ‘biz kadınlar’ diyerek bu öznelliğe hapsolmemelerini, kendi içlerinde baskıcı bir yapı oluşturmamalarını ve akışı durdurmamalarını söylerler. Kendi bedenini temsil etme eylemi, toplumsal kurgulardan, sanat tarihindeki tüm kadın imgelerinin toplamı bir ikonografiden ayrılmadığı gibi, kendi içinde katlanarak artan bir temsiliyet biçimini de kapsamaktadır. Bu şekilde temsil edilen; benlik, önceden sergilenmiş olan temsiller ve sanat yapıtına dönüşen benlikle ilgili kurguların birbiriyle ilişkisini görünür kılar.

Daha yakın döneme gelindiğinde Pop Artın“ beden”i sorgulayan sanatçılarından biri Tom Wesselmann’dır. "Yeni Gerçekçi" olarak nitelendirilen sanatçı 1954 yılında çalışmalarına başlamış ve 1956 yılında Sanat ve Mimarlık Cooper Union Fakültesi katılmıştır. Wesselmann çeşitli gazete ve dergilerde çalışmanın yanısıra Brooklyn’de bir lisede öğretmenlik bir karikatürist olarak çok yönlü bir yaklaşımla farklılıkları da bir arada sunmayı başarmıştır.

1960 yılında ilk çıplak tasvirlerin yer aldığı “Great American Nude” serisini gerçekleştirmiştir.



Resim 23: Tom Wesselmann, Great American Nude,1961



Resim 24: Tom Wesselmann, Great American Nude,1961



Resim 25: Tom Wesselmann, Great American Nude,1961

Wesselmann, ilk solo sergisini de 1961 yılında New York'ta Tanager Galerisi'nde gerçekleştirdi. Bir yıl sonra grup sergisi Sidney Janis Galerisi'nde katılmış, sayısız sergi ile yaptığı uluslararası kariyerine "Still Life" adlı bir toplulukla devam etmiştir.



Resim 26: Still Life, Tom Wesselmann, 1964

TV, hareketli görüntüler ve ışık ve ses araçlarından esinlenerek, boyalı ve farklı elementlerin görünüşleri üzerinde yoğunlaşmış ve sadece onların ne arasındaki farklar, auralarına vurgu yapmaktadır. (lisathatcher.wordpress, 2012) Boyalı bir elmanın yanında yer alan sigara paketi ve daha birçok obje kullanarak oluşturduğu kompozisyonları oldukça ilginçtir. Sanatçı için bunların hayattaki gerçeklikleri ve onların birbirleriyle olan ticaret ilişkisi değerlendirilmektedir.

1963 yılında Tom Wesselmann, "Küvet Kolajlar" adını verdiği bir dizi başlamıştır.



Resim 27: College Bathroom, Tom Wesselmann, 1963

Basmakalıp indirgemelerin dışında bir yaklaşımla, cinselliğin ve bedenin kendine özgü yorumunu alabildiğine parlak ve kontrast renkler kullanarak yapmıştır.

Yatak Odası Resimleri çıplaklık etrafında dönen nesnelerin odak ve ölçekleriyle kurgulanmıştır. Pop Artta, figür ve özellikle kadın figürü yoğun olarak kullanılmıştır. Pop Art sanatçılarının kadın imgesini kullanmaları, ya bir tüketim nesnesiyle birlikte ya da bir tüketim nesnesi gibi olmuştur. Kimi eleştirmen tarafından ironi şeklinde değerlendirilen bu durum, çoğu eleştirmen tarafından da aşağı sanat olarak nitelendirilmiştir.



Resim 28: Tom Wesselman, Bedroom Painting, 1974

Merkez unsuru vücut parçası olduğundan beden ve resim ilişkisi düzleminde de ayrı bir önem taşır. Vücudun sadece bir kısmının resmedildiği işlerde yapılmak istenen bütünün değil parçanın vurgusudur. Resimlerdeki temel fikri temsil eden "parça" sanatçının anlatım biçimine de denk düşmektedir. Postmodernizm, en yalın haliyle 1960'lardan bugüne uzanan süreçte meydana gelen siyasal, ekonomik, kültürel ve düşünsel değişiklikler olarak tanımlanır. Postmodernizm, genellikle modernizmin zıttı olarak düşünülür, fakat postmodernite, post=sonrası anlamından dolayı modern sonrası anlamına gelir. Bu bakımdan ele alındığında, Postmodernizm, Modernizmin devamı niteliğindedir diyebiliriz. Modernizm ve Postmodernizm tarihsel dönem adı olarak da düşünülebilir. Bu bağlamda postmodernizm, 1960'lardan günümüze kadar gelen ve hala devam etmekte olan bir dönemdir. Postmodernizm düşüncenin, politikanın, sanatın ve mimarinin biçimini toplumsal olan değerleri ve bununla birlikte medya ve iletişim araçlarını aktif bir biçimde şekillendirmektedir. Toplumların kabuk değiştirmesinde etkili olmuş ve hala etkisini sürdürmektedir. Bu tavrıyla potmodernizm, toplumların değişmesiyle doğru orantılı olarak bedenlerin değişmesinde de önemli rol oynamaktadır.

Postmodern dönemin bedeni, ideal bir bedendir. **Postmodern dönemde**, insanlar kendi bedenleri üzerinde istedikleri şekilde değişiklikler yapabilirler. İnsanlar henüz bitmemiş birer proje olan bedenlerini kendileri tamamlayabilirler. Örneğin; kozmetik

sektörü bu yönde insanların vazgeçilmezidir. Kozmetik ürünler yardımı ile insanlar özellikle bedenlerinin en önemli kısmı olan yüzlerini istedikleri şekle getirebilirler. Gözaltı morluklarını kapatabilir, ten renklerini istedikleri tonda değiştirebilirler. Aynı zamanda, insanlar spor ve rejim yaparak vücutlarını forma sokabilir ya da estetik operasyonlarla, burunlarını yeniden biçimlendirilebilir, kırışıklıklarını yok edebilir, yüzlerini gerdirebilir, yağlarını aldırılabilir, göğüslerini küçültebilir veya büyütebilirler. Böylece bedenlerini kendilerini nasıl mutlu hissediyorlarsa, o hale getirebilirler.

Modernliğin gizlemeye çalıştığı hamile kadının çıplak karnı bir reklam değeri kazanmıştı. Deri çeşitli dövmelemlerle, piercingle, bronzlaşmayla, makyajla, kozmetiklerle sürekli olarak bireyselleştirilmeye, ticarileştirilmeye çalışılıyordu. Baudrillard'ın da belirttiği gibi piyasanın erotik kılmaya çalıştığı ten, düzgün hatlara sahip olan, kaygan, saydam, pürüzsüz, kusursuz ve hatasız bir görünüm sergileyen tendi. Bacaklara yapışan şeffaf çoraplar, vücuda yapışan etek ve giysiler bu ağdalı ve bakımlı tene adeta ikinci bir deri kazandırmakta, bedene bir vitrin görüntüsü veren saydam bir şeride benzemektedir. Ten hiçbir zaman kokmayan, terlemeyen, pürüzsüz, klimatize edilmiş taze bir ten olmak zorundaydı. Alabildiğine şık bir ambalaj kağıdıydı, her dem taze kalması, ölümsüz olması beklenen soyut bir yüzeydi.

"Şimdi, burada, her an mutlu olmaya kilitlendiği için, bireyin en küçük bir sürçmeye, acıya tahammülü kalmamıştır postmodern toplumda. Kesintiye uğramaması gereken bir hız, şeffaflık arzusu, durmadan, 'arızalanmadan', ebediyen işlemesi gereken bir beden saplantısı, hafifliğin mutlaklaştırılması, riskin abartılıp güvenliğin yüceltilmesi... tüm bunlar postmodern toplumun bireyini acı karşısında çıplak bırakmakta ve hayatı boğmaktadır."

Yurttaşlık, cemaat, gelenek ve modernlik, yoksulluk ve işsizlik, postmodern etik, nostalji, yaşlılık, acı, hastalık, moda, fetişizm, spor, yemek. (Çubuklu: 2004: Arka yazı)

Modern dönemde gizlenmeye çalışılan beden, Postmodern dönemde alabildiğine özgürleştirilmiştir. Bu özgürleşme süreci, bedene çeşitli anlamlar katmakla farklılıklar da yaratmıştır. Postmodern dönemde beden, cinsellikle kendini ifade yolunu seçer. **Görsellik ve cinsellik** bir arada sunularak, **cinsellik ve beden** görünümü arasındaki bağ ortaya çıkarılmaktadır. Postmodern toplumun ideal bedeni, genç, esnek, bronzlaşmış, sıkı tenli,

hijyenik, formda bir bedendir. Deri, düz ve parlak olmalı, kişisel biyografiyi yansıtan izler, kırışıklıklar, lekeler taşımamalıdır. Postmodernlik bir taraftan sanal ortamı yaygınlaştırarak tenin gerekliliğini neredeyse ortadan kaldırırken öte yandan, onu ticari göstergelerle donatarak yüceltmektedir (Çubuklu, 2004:102).

Postmodern dönemde cinsellik bağlamında öncelikle kadın vücudu çok öne çıkar. Televizyonlarda, dergilerde, sağlık, magazin programlarında ve tüketimin lokomotifini olan reklamlarda sık sık karşılaşılan, popo dışarı, düz bir karın ya da doksan-altmış-doksan vücut ölçüleri cinsellik içeriklidir. Kendilerini toplumda en iyi ifade eden kadınlar genellikle göz kamaştırıcı güzellikte olan, mükemmel bir bedene sahip olanlardır. Erkeklerde ise kaslı, spor yapan, üçgen vücutlu bir erkek cinsel anlamda ideal ve çekici bir erkektir. Örnek olarak, Bicolata reklamlarında bunun en yakın ve popüler örneğini görmekteyiz. Bicolata kaslı, bakımlı, yakışıklı erkekler, tüm çekicilikleriyle bisküviler hazırlamaktadır. Bu ve daha birçok örnek gösteriyor ki, postmodernizmle birlikte beden imgesi cinselliğe dönüşmüştür.

IV. BÖLÜM

IV.1. BEDENDE RESİM

IV.1.1 Sanatçı ve Bedeni: Performans

Marcel Duchamp'ın sanat anlayışı sanat tarihi açısından çok büyük önem taşımaktadır. Duchamp, 20. yüzyılın başlarında yapmış olduğu eylemle herhangi bir nesnenin sanat yapıtı olabileceği düşüncesini savunarak yeni bir oluşumun başlangıcını da gerçekleştirmiştir. Sanatçının bu yaklaşımından dönemin birçok sanatçısı da etkilenmiştir. 1960larda insan bedeninin artık sanat nesnelereinden biri olarak kullanılması çoğu sanatçı tarafından kabul görmüştür. Böylelikle 1960'larda ilk kez ortaya çıkan gösteri sanatında beden farklı bir misyonla sunulmaya başlanmıştır. Gösteri sanatı anlayışında resmin bedene yaklaşımı marjinal bir yaklaşımla ve bedenin doğrudan kullanılmasıyla gerçekleşirken, geleneksel resim sanatı bedenin imgesini sunmaktadır. Performans sanatını diğer sanat alanlarından bağımsız olarak tarihsel açıdan yaklaştığımızda, bu sanatın ortaya çıkmasında 1960'larda yaşanan olayların etkin olduklarını belirtmek gerekir. 1960'lı yıllarda dünyada baş gösteren özgürlük mücadelelerinin de etkisiyle kitleler tepkilerini eylemsel bir biçimde göstererek ortaya çıkarmışlardır. 1960'lar olarak adlandırılan döneme denk gelen 'sosyal devrim' sanat dünyasını da sarmıştır. Çeşitli film ve tiyatrodaki görülen grup çalışması, disiplinler ortaklığının yanı sıra toplu protestoların da etkisiyle artık sanatçılar sanat yapmanın en radikal formu olarak performansa yönelmişlerdir. Avrupa ve Amerika'daki bazı performanslar kültürel değişim için politik ve entelektüel savaşa karşı olmuştur. Bunlar performanslar özünde giderek silinmeye başlayan savaş sonrası travması olarak değerlendirilmiştir. Performans Sanatı bununla birlikte dada ve fütürist tavırların uzantısı olarak görülür. Marcel Duchamp'ın hazır nesnelereinden de esinlenerek yol alan 1960'ların sanatsal yaklaşımları ses, nesne, hareket, renk, psikoloji ile multidisipliner yapı ve izleyici ile etkileşim halindedirler.

Aksiyon bundan sonrası için artık bir sanattır. En önemli amaçlarından bazıları da şunlardır Performans Sanatı, geleneksel ve güçlü sanat kurumlarının bilindik varsayımlarını yıkmak; algılamının sınırlarını yeniden sorgulayabilmek, sanat nesnesinin önemini ve sanatın alınan-satılan bir mal olması düşüncesini azaltmak sanat yapıtı, sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkileri yeniden yapılandırma çabası ile birlikte sanat kavramını estetikten ayrı bir yerde konumlandırmaktır. Ayrıca imge ve dil arasındaki ilişkileri analiz

etmek, süreç –ürün ilişkisini sorgulamak ve en önemlisi sanat yapıtını yaygınlaştırmanın yeni yollarını bulmaktır.

Bu yaklaşım biçimi ile özellikle farklı disiplinlerdeki sanatçılar birlikte yaptıkları üretimlerle ya da birbirlerinin eserlerinden esinlenerek farklı performanslar gerçekleştirmişlerdir. Bu çalışmalardaki ortak payda ise, dünyanın zaten nesnelere dolu olduğu ve bu yüzden daha fazla nesne üretmek yerine performanslarla sanatı gerçekleştirmenin doğru olduğu fikridir. Performans sanatı izleyiciye doğrudan ulaşmakla birlikte galeri, eleştirme gibi araçları ortadan kaldıran, sanat nesnesinden arındıran başka bir söylemle, özgürleşen bir sanat alanı olarak sanatçılara kendilerini rahatça ifade edebilecekleri bir dil olmuştur. Performans sanatçıları her türlü malzeme ve disiplinden yararlanabilecekleri alanı yaratmışlardır.



Resim 29: Yves Klein, Mavi Boyayla İnsan İmleleri, 1960

Fransız sanatçı Yves Klein 1960 yılında Paris'te Uluslararası Çağdaş Sanat Galerisinde gerçekleştirdiği “ Mavi Boyayla İnsan İmleleri” (Anthropometries Of The Blue Period) adlı performansı boyunca Klein, vücutlarının tamamı boyaya bulanmış birkaç kadını fırça gibi kullanmıştır. Onlara verdiği talimatlarla yere serili büyük kağıtlara bedenlerinin izini çıkarmışlardır.



Resim 30: Yves Klein, İnsan Ölçümleri, 1958

Sanatçılar, sanattaki sınıflandırmayı kategorileri yıkmak için çoğunlukla performansa başvurmuştur. Beuys, insanların performansa yüzeysel katılımının yeterli olmadığını, bunun içerikten yoksun bir etkinlik olduğunu düşünmekte, onları harekete geçirmek için çok daha güçlü bir enerjinin gerektiğini, bütün yaratım sürecinin etkin hale getirilmesinin zorunlu olduğunu ileri sürmekteydi. Onun sorunu gerçek bir iletişimdi ve bunun bir tinsel amaçlılık halinde gövdeden geçerek gerçekleşebileceğini savunuyordu. Eylemleriyle ve seçtiği temel malzemelerle, hayvanlar ve bitkilerle, kısaca hayatla ilişki kurarak kendini yapan bir “sosyal heykel”den yayılan iletişim ve terapi imkanı... Bozucu etkilerini her yerde gördüğü derin bir yaraya sosyal plastiğiyle şamanist bir tedavi uygulamak: “Entellektüele, insan olarak, uç bir konumda bulunduğunu ve yer yer hasta olduğunu göstermek gerek. Bu bakış açısından eylemin gerçekten tedavi edici bir karakteri var.” (Beuys: 1988: 70- 71)

Postmodernizmin yüksek sanatla popüler sanatı bir araya getirme çabalarının bir sonucu olarak performans sanatı, genç kültürün içinde bulunduğu bir anlayış doğrultusunda gelişmeye devam etmektedir.

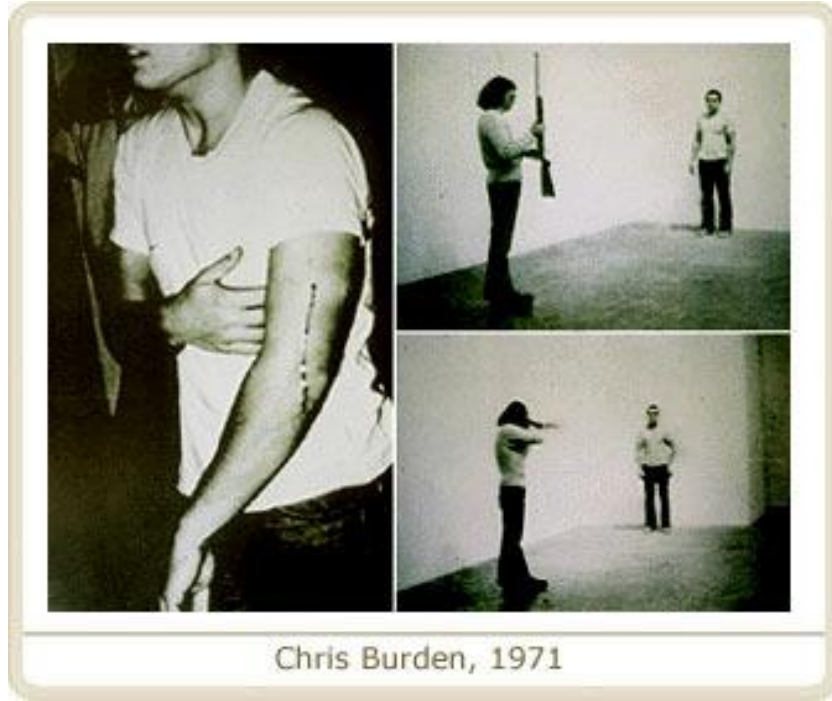
Performans Sanatı 1960'lı yıllarda ortaya çıkan, izleyicilerin önünde canlı olarak gerçekleştirilen bir sanat biçimidir. Fluxus, Beden Sanatı, Süreç Sanatı gibi çeşitli sanat hareketleriyle de yakından ilgilidir. Sahne ve gösteri sanatları ile ortak yönler taşıyor olsa da dans, müzik, tiyatro, sirk, jimnastik gibi etkinliklerden farklı olarak görsel sanatların içinden çıkmış öncü bir akım olarak kabul edilmektedir. Kökleri 20. yüzyıl başındaki Dada akımının anarşist performanslarına, 1920 ve 30'lu yılların sürrealist ve fütürist performanslarına ve hatta Jackson Pollock' un aksiyon resmine kadar gider.



Resim 31: Jackson Pollock, Aksiyon Resmi, 1946

Bildiğimiz anlamıyla performans sanatı 1960'larda başladıktan sonra yaygınlaşarak 70'lerde fikirleri ön plana çıkaran kavramsal sanatla bağlantılı olarak devam etmiştir.

Vücut Sanatı 1964 yılından itibaren Avrupa ve Amerika'da yaygınlık kazanmaya başlamıştır. ABD'de Willoghby Sharp'ın yayımladığı Avalanche adlı dergi Bruce Nauman'ın "yüz buruşturmaları", Larry Smith'in "koldaki uzun yara izi"ni ve özellikle Vito Acconci'nin "ısırıkları"ni yazı ve resimlerle tanıtarak Body-Art'ı gündeme getirmiştir. Fransa'da, François Pluchart Artitudes dergisinde "L'Art Corporel"ın farklı anlatımlarını Michel Joumiac, Gina Pane ve Urs Lüthi gibi sanatçıların çalışmaları doğrultusunda tanımlayarak bu eğilimi kuramlaştırmıştır. François Pluchart'a göre vücut, malzeme ve anlatım aracı olarak Body-Art'ın temel verisi, aynı zamanda "toplumsallaştırılmış et ve ussuzluk okyanusu" olarak tanımlanmaktadır. Vücut Sanatı'nın bir diğer yönü de "acı ve tehlike" içermesidir. Gina Pane (mahrem) "aksiyon"larında "kendine kötülük eder." Örneğin vücudunda jilette çizikler oluşturur ve kanı sildiği pamukları sergiler. Amerikalı sanatçı Chris Burden de 1970'lerin başından itibaren çeşitli performanslar sergilemeye başlamıştır. Sanatsal ifadesini "kişisel tehlike fikri merkezi" üzerinden temellendirdiği bir dizi gösteri yapmıştır. En iyi bilinen performansı yaklaşık beş metre mesafeden bir asistanı tarafından sol kolunun vurulmasıdır. "*Bakalım ne kadar dayanıklıyım*" diyerek 1971 yılında meşhur "**Shoot**" adlı sanat eserini videoya çekmiştir. Burden, 1971'de bir sergide yaşamını tehlikeye atarak bir arkadaşından kendisine ateş etmesini istemiştir. Videoda da göreceğiniz gibi "elini, kolunu" sallayarak denemesini başarıyla tamamlamıştır. Ona göre sanat limitsiz, yani sadece somut değil soyut şeyleri de gerçeğe dönüştürme peşinde. Örneğin acı gibi. Kendi acısının sınırlarını yaşayarak görme peşinde olan Chris yine bu yıllarda kendisini Volkswagen Beetle marka aracın arkasına çarpmıya gerip çivileterek aracın üstünde gitmiş, kırık cam parçaları dolu zeminde sadece iç çamaşırıyla sürünmüş, bir okulun öğrenci dolabında günlerce sadece bir su ile hayatta kalmaya çalışmış ölüm ve yaşam arasında sanatı bir kavrama sığdırmayıp acı ile göstermeye çalışmıştır. Bunu yaparken de malzeme olarak yalnızca kendisini kullanmıştır (Chris Burden, 2012).



Resim 32:Chris Burden, Shoot,1971

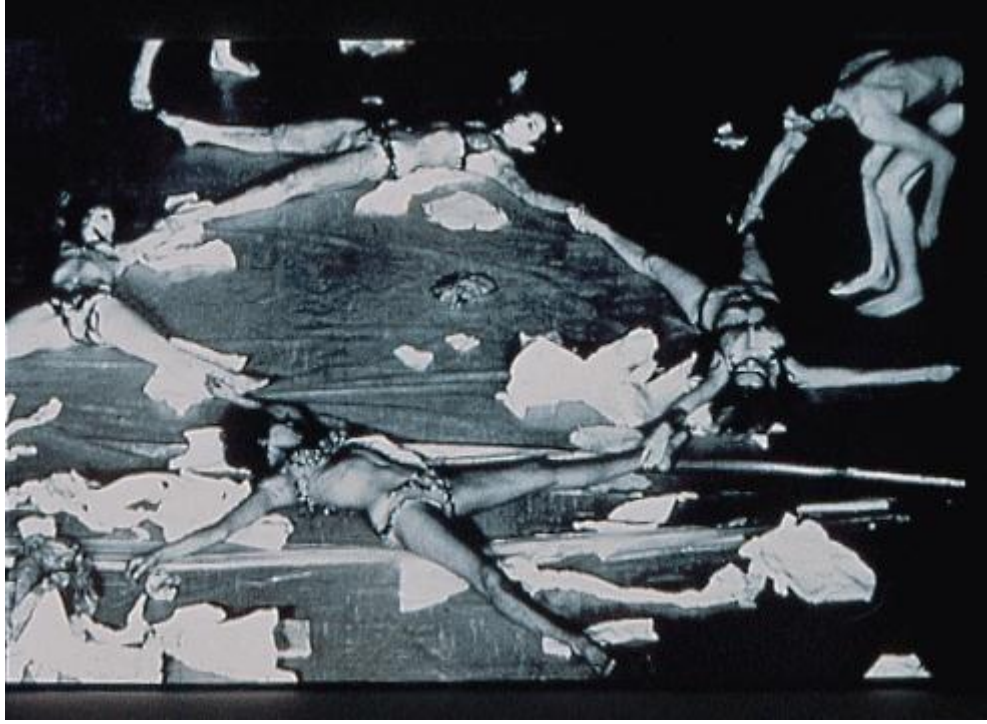
Chris Burden'in bu davranışı Vücut Sanatı için simgesel bir nitelik taşımaktadır. Burden bu şiddet uygulamasıyla birlikte aslında "sınır" sorununu da gündeme getirmektedir. Bu performans özünde; yaşam ve ölüm arasındaki, bilinç ve bilinçaltı arasındaki, sanat ve anti sanat arasındaki sınırdır.

Carolee Schneemann performans tekniğinin en radikal sanatçılarından biriydi. 60'ların başında yapmaya başladığı performanslarla (Meat Joy (1964), Interior Scroll (1975), Fuses (1965) gibi performansları aracılığıyla politik ve feminist bir söylemde bulunuyordu. Kendi bedenini merkez alarak uyguladığı performanslarda, beden sınırlarını aşmayı amaç edinip, hareket halindeyken çıkarttığı enerjiyi görselleştirerek beden nesnel kullanımının örneklerini sergilemiştir. Değişik karakterlere bürünerek ya da büründürerek kurguladığı otoportre çalışmalarında Schneemann, farklı temsilleri tek bir imge olan kendi vücudunda ya da kurgusuna aktararak performanslar yapmıştır.



Resim 33: Carolee Schneemann, Meat Joy, 1964

Bedeni kinetik bir meta gibi gören Schneemann, beden gerçekliğini düşlerle, erotizmle, hareketle bezeli nesneselliği ritüel bir boyuta taşıyordu. 1964'te yaptığı Meat Joy adlı performansta toplumun ve dönemin nesne-beden yaklaşımına getirdiği alternatif yaklaşım doğrultusunda, “ cinsel özgürlüğü, bedenin haz alabilme yeteneğini pagan orjilere özgü bir coşku ve canlılıkla kutsamış, eril bakışın gasbettiği sevgi kaynaklı dokunuşu taşkınlık içinde geri getirmiş, bedenin sıcaklık ve diriliğinin katı cinsel yasaklara ve donmuş kurallara karşı koymada başlıbaşına bir güç olduğunu vurgulamıştı (Turhanlı, 2000: 113).



Resim 34: Carolee Schneemann, Performance *Meat Joy*, 1964

Sanatçı bu performanslarının dışında tüm yapıtlarında da bedenini araçsallaştırmaktan kaçınmayarak anlatımını gerçekleştirmiştir.

Kendi bedenini sanatsal yaratının bütünlüklü bir malzemesi olarak kullanan Schneemann bu yaklaşım tarzıyla beden nesnesine yeni bir boyut katar. Çekiciliği olan, erotik, arzu duyulan bu nesneyi yeniden yapılandırarak ve bedeni, kadını, insanı ve kendi gerçekliğini yeniden sorgular. Kadına ait olanın anlamını yine kadının sanatından, bedeninden aktarır.

Sanatçının 1975'teki Interior Scroll performansında kadın bedenine ve onun mistik gücüne yaklaşımını manifesto açıklarcasına bir tavırla gerçekleştirmiştir. Bu performansta “ bedenini kökleri derin mitolojide bulunan sembollerle donanmış arkaik bir güç olarak yeniden sunmuştu. Vajinasından usul usul çıkardığı bir parşömen tomarına yazılmış metni okuyan Schneemann, böylelikle dölyatağının bilginin kaynağı olduğunu belirtmiştir. Bazı akrobatik hareketler yapıyor, sonra yine okumayı sürdürüyordu. Akrobatik hareketleriyle bedenin canlı, dinamik, erotik ve ekstatik bir site olduğu gerçeğinin altını çiziyordu. Ayrıca, parşömen tomarı okunmak için açıldığında kıvrılan bir yılanı benzeyişiyile dölyatağının kozmik enerji merkezi olduğunu ima ediyordu ” (Turhanlı, 2000: s:114).



Resim 35: Carolee Schneemann, İçsel Sarmal, 1975

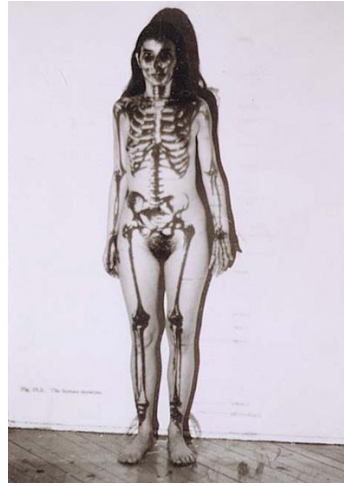
İnsan bedeni kendi dışındaki nesnel dünyayla ilgili olan toplumsal mekânlarda olduğu gibi iktidarların, tahakküm(baskı ya da zorbalık) ilişkilerinin, makro ve mikro-siyasetlerin kendilerini bir biçimde tanımladığı, hegemonya mücadelesi yürüttüğü, biçimlendirdiği ve farklılıklarını gerçekleştirebildiği mecralardır.

Kendimize ait olduğunu sandığımız mekânlar olarak bedenlerimiz bir bakıma dışımızdaki sosyal/siyasal ilişkilerden, kurgulardan azade değildir. Savaşlar, insan bedeni üzerindeki göstergesel ve fiziki ifadeleriyle sürerler. İktidar mücadelesi aslında

insan bedenine sahip olmak, onu kullanmak, dönüştürmek ve her şeyden ötesi onda var olmak üzerinde temellendirilmektedir. Bu bütün toplumsal yapılar için geçerli bir olgudur.

Ses getirmiş toplumsal hareketler, siyasal fikirler ve dinler kendilerine özgü beden politikaları ve stratejileriyle etkinliğini sürdürmektedir. Hiçbirinde beden, üzerinde varlığını sürdüren sosyal bireyin kendisine ait değildir. Başkalarının bizden ölmemiz ya da yaşamamız, acı çekmemiz, vücudumuzda belirli işaretler taşımamız, bazı organlarımızdan ya da onların belli kısımlarından vazgeçmemiz, doğurmamız gerektiği gibi hareket etmemiz, bizim karar vermediğimiz bir estetik ve güzellik anlayışına göre kendimizi benzetmemiz beklenir.

Kadın ve erkek kimliği temalarının etrafında gezinmekle birlikte, bölgesine özgü etnik kültür ve dinsel normları da beden sanatının anlatımına katan önemli bir isimde Ana Mendieta' dır. Küba'dan Amerika'ya göçmüş biri olarak Mendieta'nın işlerinde iki coğrafyanın etkileri hissedilir. Vücudunu kan, toprak, çamur ve çiçeklerle kaplandığı veya vücudu yerine kayalar, çukurlar ve yapraklar kullanıldığı işlerinde Küba'nın dinsel ve mitolojik etkileri hissedilir. Daha çok da insanın doğaya yönelmesinin gerekliliğine işaret eder.



Resim 36: Ana Mendieta, İsimlessiz, 1972



Resim 37: Ana Mendieta, Earth Body Sculpture and Performance 1972 – 1985

IV.1.2 Travma Arzusu

Aydınlanma ile birlikte acı, günah, kötülük, ceza gibi kavramlardan uzaklaşarak bilimin konusu haline geldi. Gerçek acı fiziksel acı sayılıyor, tinsel acı acıdan sayılmıyordu. Acı biyolojik alana ait bir sorun, fonksiyon bozukluğuna işaret eden bir alarm zili olarak ele alınıyordu. Ayrıca bu dönemde acı sınıfsal hiyerarşi ve ırk ayrımcılığına da işaret ediyordu. Akıl, zeka, incelik varlıklı sınıflarla özdeşleştirilirken, bedeninin makineyi andıran hayvansı ve kaba yapısı çalışan sınıflara uygun görülüyor, siyahların, hayvanların ve akıl hastalarının acıyı hissetmediği düşünülüyordu. (Çabuklu, 2004: 79)

20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmaya başlayan sanat hareketlerinden Vücut Sanatı ve Performans Sanatı, iktidarın normalleştirme edimlerine karşı farklı protest tavrı ve biçimleri de kapsamaktadır. Bedene uygulana şiddetle sanat artık; mazoşist bir yaklaşımı çağrıştıran, iğrençliğin sınırlarını zorlayan her şeyi sunmaktadır. Modernliğin fizyolojik bir sorun olarak algıladığı, postmodern toplumda ise gözden uzak tutulmaya çalışılan acı, ölüm gibi duygular sanatçıların ilham kaynağı olmuştur.

Acı çekmek ve beden konusunda olabildiğince farklı bir örnek olabilecek sanatçılardan biri de Orlan'dır. Orlan, gerçekleştirmiş olduğu çağımızda kabul gören anatomik standartları sorgularken, tıp alanında yeni teknolojilerin bulunmasıyla değişen doktor hasta ilişkisindeki teknolojik ve politik dönüşümlere vurgu yapmaktadır.

Geleneksel toplumlarda acı, kolektif olarak paylaşılır ve rahatça dile getirilirken, modernlik acı çekmeyi bireyselleştiriyor, tek başına yalnız biçimde katlanılan bir olguya dönüştürüyordu. Modernlik bedeni, teknik, bilimsel olarak analiz edilebilir, müdahale edilebilir bir nesne olarak görüyor ve acıyı fizyolojik bir semptomla indirgiyordu. Duygusal acı ise kadın için olağan kabul edilirken, erkek için anormal görülüyor ve acıyı dışa vurmak zayıflık olarak görülüyor, beden ile duygu arasındaki bağ kesin olarak koparılıyordu.(Çabuklu, 2004:80)

70'lerin başından itibaren performans sanatçıları minimalist bir tavrıyla, yeniden-temsiliyet mantığını dışlayarak kavramsal bir ifadeye yöneldiler. Bu ifadenin en önemli ve aktif araçlarından biri de insan bedeniydi. Wilhelm Reich, Herbert Marcuse gibi düşünürlerin etkisi altındaki 68 sonrası "gövdenin özgürleşmesi" vurgusunun bir sonucu

olarak bazı sanatçılar bedenini ifade sınırlarını zorlayan deneyimlerle yankı bulan işlere imza atmışlardır. Ritüellistik tavırlara eşlik eden kan ve şiddet görüntülerinden (Hermann Nitsch), mazoşizmin sınırlarında gezen, tuhaf, anlamlı ya da anlamsız, cinsellikle dolu eylemler gerçekleştirmişlerdir. Chris Burden, Gina Pane, Marina Abramovic, Stelarc ve daha birçok sanatçı buna benzer performanslar yapmışlardır.

“İnsan gövdesinin çeşitli çevresel ve ruhsal durumlar içindeki edilgenliğini, davranışlarını, siyasal ve estetik anlamlarını araştıran ve gösterilerle sunan sanat yöntemi. Dünyada 1965’ten sonra gelişme göstermiştir.” (Eroğlu, 2003)

Bedenin araçsallaştığı eylem alanına yönelen çoğu gösteri sanatçısının amacı beden, temsil ve iktidar ilişkilerine vurgu yapmaktır. Bedenden hareketle eyleme geçen sanatçılar yüzyıllardır varlığını hissettiren estetik bilinci ve bedeni, sanatın alışlagelmiş tavrından kurtarmaya yönelik gösterilerle gerçekleştirirler. Eylemsel olarak bedene yönelen bazı sanatçılar ise, mazoşist bir tavırla kendi bedenine yönelik eylemlerde bulunurlar. Sanatçıların bedenleri üzerinden aktarılmaya çalışılan etkinlikler, kamusal alanda sömürülen, cinsiyet politikalarının odağındaki bedeni sorgulamak amacını taşır.

Body-Art aynı zamanda “Happening” ve “Performance” ile de yakın ilişkiindedir. Kavramın maddileştirilmesinden kurtulmak amacıyla Jan Wilson, kendisiyle seyirci arasında doğrudan kurulan ve o anda içinden geldiği gibi oluşan “sözlü iletişim”i yaratmıştır. Böylece sanatçı tüm görülebilir evrelerden vazgeçmektedir. Buna karşın sanatçının oradaki varlığı ve fiziksel olarak rolü, iletişimin ortaya çıkmasında kaçınılmaz olmuştur. Bu tavrı ile Wilson happeninge bağlanabilir.

Viyanalı sanatçılar Hermann Nitsch ve Otto Muehl’in ortak eylemleri alışılmadık sertliği ile seyirciyi psikolojik yönden adeta tokatlar. Ancak bu sanatçıların yarattığı psikodramlar, alışkanlıklar ve tekrarlardan ötürü basit gösterilere dönüşme tehlikesi içermektedir. Çünkü seyirci önceden ne olacağını bilirse kendini ona göre hazırlamakta ve istenilen tepki alınamamaktadır. İlkel tavırlarla gerçekleştirdiği performansları ritüel gibidir. Nitsch 'ölüm ve diriliş teması' ile performanslarını insan bilincini görüntülemek istercesine kurgular. Ritüel içinde sanat metamorfozuna davet eder. Bu grubun eylemleri de “happening” olarak değerlendirilebilir.



Resim 38: Hermann Nitsch, Des Orgien Mysterien Theater, 1998

Savaş sonrası sanatın en etkili akımlarından birisi de 'aksiyonizm' yani diğer adıyla 'beden sanatı' olarak da tanımlanmaktadır. Avusturyalı sanatçı Hermann Nitsch'in binlerce litre hayvan kanı ve kırmızı şarabı çıplak bedenler üzerine akıtarak gerçekleştirmiş olduğu gösteri yoğun tepkilere sebep olmuştur.



Resim 39: Hermann Nitsch, Des Orgien Mysterien Theater, 1998

Hermann Nitsch, oyuncuların neredeyse tamamen çıplak olduğu ve kült nesnelere kullanarak ayrıca hayvan kanının ve etlerinin kullanıldığı ayin niteliindeki gösterisinde, ruhun ve bedeninin tüm ilkel tabulardan arınması gerektiğini anlatmaya alışmaktadırdır. Realiteleri eritmek için yeni bir dünya yaratabilineceğinin vurgusuyla şekillenen performanslar yapmıştır. Nitsch performansları; kan-ıslak, doğum odası, pembe renkli çay, regl, istismar...ile özdeşleşmektedir. Nitsch kavramsal sanat aracılığıyla ve performanslarıyla “vahşi olan ne” sorusunun cevabını aramaktadır. Bunu yaparken de kan kullanmaya devam ederek kırmızı boyayı yüceltmiştir.



Resim 40: Herman Nitch, Behold the Mastery,
Des Orgien Mysterien Theater, 1998

1962'den beri performanslarını sürdüren ve 1971'den beri 'Benim Beyrut'um dediği şatosunda sanatını yürüten Nitsch, altı günlük bu son çalışması için hiçbir masraftan kaçınmamış: Bin litre hayvan kanı, 13 bin litre şarap, bin kilo üzüm ve domates, 20 bin çiçek, 10 bin metre yün kumaş, 300 müzisyen ve 1.3 milyon marklık bir bütçe. Kilise ve B.B. kızgın Böylesine bir gösteriye kilisenin seyirci kalması elbette beklenemezdi. Viyana Başpiskoposu 'Canavar Happening'in başlamadan hemen önce "Yüce Tanrıya karşı yapılmış korkunç bir saldırı" olduğunu açıklarken, "İnsanlık dışı ve yıkıcı bir sanat anlayışının dini sembolleri araç olarak kullanılmasının bir sınırı olmalı" diyerek Nitsch' i protesto etti. Bir zamanların seksi aktrisi, günümüzün hayvan hakları savunucusu Brigitte Bardot ise daha sert konuştu. Nitsch' i 'Şeytanlık' la suçlayan Bardot, "Bu Avusturyalı kasap, sanat adına boğaları ve domuzları vahşice katlederek içindeki canavarı sergiliyor" dedi. Bardot, David Bowie ve Yoko Ono gibi ünlülerin bu vahşi gösterilere katılmasını da kınayarak, gösterilerin bir an önce yasaklanmasını istedi. (Radikal, 2012)

Fransız performans ve enstalasyon sanatçısı Gina Pane, Paris'te Ecole des Beaux-Arts' ta okudu ve vücudunun yönelik performansları için 1970'li yıllarda tanındı. Sigara, estetize Tırmanma (1971, Paris), yalınayak ve tıraş bıçakları ile süslenmiş basamaklı bir merdivene tırmanarak gerçekleştirdiği performansta sanat izleyicisinin beğenisini içine gerçek deneyimini getirmeyi amaçlamıştır. Diğer erken dönem performansları psikolojik hallerin ve çatışmaların karmaşıklığının görselleştirilmesi olarak düşünülmüştür. Sanatçının performansları anne-çocuk ilişkisinin ve benzer diğer karmaşık ilişkilerin, bireyin cevapları üzerinden yeniden sorgulanması niteliğini taşımaktadır.

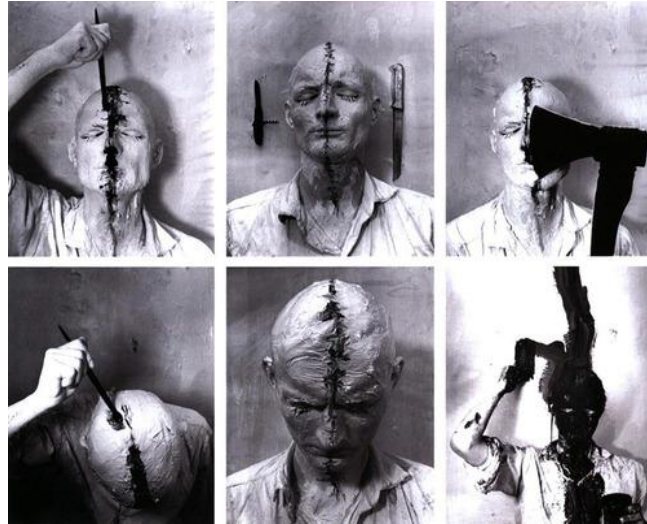


Resim 41: Gina PANE
Sentimentale Particolare, 1973

Duygusal Partiküller (1973) dikkatlice, planlanmış ve kasıtlı olarak kendini kontrollü bir biçimde yaralama görülmektedir. Yapılan performanslar fotografik belgeleme içermektedir. Bu işlerde, bölmesi vücudun kanaması, peyzaj ve yara izi arasındaki ilişki sorgulanmaktadır. Vücudun aşırı kırılganlık ve acı gerçekliği farklı birimler üzerinden değerlendirilmektedir. Bununla birlikte konu ve sembolik anlatımlar; 1960'ların sonunda hareketlilik kazanan feminizm, kimlik politikaları ve çevrecilikle kodlanmıştır.



Resim 42: Gina Pane, Ruh Eylemi, Performans, 1974



Resim 43: Günther Brus, The Fragility of Being, 1965

Türler arasındaki geleneksel sınırları aşarak böylece dönemin karakteristik ve aynı zamanda çeşitliliği temsil eden 20. yüzyılın Avrupalı sanatçıları kendi dilleriyle (beden

temeline dayanan) yeni bir resim oluşturmuşlardır. Gunter Brus "Viyana Eylemcileri"nde (1964-1970) oynadığı merkezi rolle, kendi performansları için bir araç olarak, yine kendi vücudunu kullanmıştır. Bu "eylemlerin" bir sonucu olarak aldığı tepkilerden dolayı sanatçı Avusturya' yı terk etmek zorunda kalmıştır. Berlin'e giderek farklı anlatılara yönelmiştir. Kapsamlı boyama döngülerinde, Gunter Brus şekilsel kaligrafik ve metinsel bileşenleri, zengin bir sentezle, ikonografi ve dille apayrı bir anlatıma ulaştırmıştır .



Resim 44: Rudolf Schwarzkogler, Flesh World, 1965

Buna karşın yine Viyana' lı olan Gunther Brus' un pislikle ilgili dürtüleri uyandırmaya yönelik çoğu kez çıplak olarak gerçekleştirdiği eylemler ve Rudolf Schwarzkogler' in hırpalanmış, zedelenmiş bir modelin vücudunu kullanarak

gerçekleştirdiği çarpıcı görüntülere dayalı alışmaları Vücut Sanatının belirgin örneklere olarak sayılabilir.(Vücut Sanatı, 2011)



Resim 45: Rudolf Scwarzkogler, Flesh World, 1965



Resim 46: Otto Muehl, Action: Military Training, 1968

Tüketim kültüründe, medya aracılığıyla idealize edilmiş bedenler örneleştirilirken, kendi bedeninden mutsuz bireyler yaratılır ve bu bireylerin mutluluğunu sağlamak tıbbi alanlardan en çok estetik cerrahinin hakimiyet alanı içerisinde yer alır. Batı sanat tarihi çokça yer alan farklı örneklere yapılan bu performanslar, günümüzde hem bir sermaye pratiği, hem de fetiş olarak görülen bedenin (özellikle kadın bedeni) ve güzellik anlayışının sorgulanmasıdır. Ameliyat gerçekleştirilirken dehşet duygusu yaratan görüntüler seyirciye video ve fotoğraflarla ulaştırılır. Fransız sanatçı Orlan (1947) plastik cerrahi yoluyla kendini bir dönüşüm kampanyasının odağına koyarak bir dizi operasyon / performanslar

yapmıştır. Fotoğraf ve videolar sanata yeni bir anlam kazandırma niteliğindedir. Çalışmaların bir vücut tarafından gündeme getirilmesi ve acının duyumsanmaması performansların odağındaki olgulardandır. Operasyon / performanslar koreografisini ve yönetmenliğini sanatçının kendisi yapmaktadır. Müzik, şiir ve dans bunlara dahil edilir.



Resim 47: Orlan, Arts'Natole, 1993

Kişinin kimliğinin yüzüyle özdeşleştiğini varsayarsak, Orlan bu yargıyı yıkmak istercesine toplumsal otoritelere karşı gelerek, kendini kimliksizleştirme edimi içerisinde.. Orlan'ın sanatı seyirciler için bir çeşit 'bedensel metamorfoz' deneyimidir. Performans alanı olarak vücudun sunulması Orlan sanatının tartışılır olmasına sebep olmuştur. Kelimenin tam anlamıyla, estetik arzu nesnesi sanatçının kendi bedenidir.



Resim 48: Orlan, Arts'Natole, 1993

Kendi bedenini yontarken hem ameliyatlarını izleyiciye açık bir ortamda gerçekleştirmesi hem de en ağır operasyonlara bile lokal anestezi ile, bilinci açık bir şekilde uygulamaları yaptırması meydan okuma eylemi gibidir. Yapılan operasyonlar esnasında olabildiğince soğukkanlı bir şekilde espriler yapması, insanların düşünmekten bile rahatsız olabileceği bu cerrahi müdahaleleri sıradan, herhangi bir olaymış gibi gerçekleştirmesi sanatçının marjinal tavrının dışavurumudur. Performanslarıyla tıbbi mekanizmanın tam da içinde yer alır. Buradaki tipik bir hasta ve doktor ilişkisinden farklı olarak en başından beri bedeni üzerindeki kontrolün sahibi Orlan'dır. Orlan, kaynağının ortak olduğunu kabul etmesine rağmen, kendi çalışmalarını Body Art ve Performans Sanatı'ndan farklı olarak Carnal Art olarak adlandırır. (Rose, 1993). Carnal sözcüğünün Türkçe karşılığı şehvi, cinsel, bedensel gibi farklı anlamlar içermektedir ve çok ta yabancı düşmemektedir.

“Carnal Art anti-otoriter bir siyasi söylem olarak da değerlendirilebilir. Çünkü otoriteyi, tahakkümü ve iktidarın kodlarını bir tür biyo-direnış yoluyla reddetmektedir. Sonuç olarak, Orlan'ın bedenini şekillendirişi ve değiştirişi geleneklere ya da moda göre değil, sadece kendi istekleri doğrultusunda gerçekleştirilmektedir ve bu insan özgürlüğünün ulaşabileceği en son noktalardan biridir. Hiçbir zaman bir toplumsal özgürlük projesi olamayacak olan Carnal Art; kişisel haklara, özdenetime, sanatçının bireysel kurtuluşu ve özgürleşmesine rehberlik eden bir kaynaktır. Onu sosyal politikayla

ilişkilendirmek ancak bazı yönlerden, feminist teori ve hareket dolayımı ile mümkün olabilir.” (izinsizgosteri, 2012)

Orlan lokal anesteziyle gerçekleştirilen bir rahim dışı ameliyatının ardından gözlemci ve hasta rolünü oynayabildiğini farkedip, cerrahiyi performans sanatına dönüştürmeye karar vermiştir. Sergilemeye başladığı operasyon/performanslar; müzik, şiir ve dans eşliğinde ve sanatçının kendi yönetiminde gerçekleştiriliyordu. Operasyonların gerektirdiği masrafları, fotoğraf ve video haklarını, hatta bu □beden heykeltıraşlığı serüveni boyunca akan taze kan örneklerini ve kopan et parçalarını dahi satışa çıkararak karşılamıştır. Orlan operasyon performanslarında izleyici olarak bulunan katılımcılarla birebir iletişim kurabilmek için lokal anesteziyi tercih etmektedir. Bu operasyon tiyatrosunda yalnızca sahnedekiler değil izleyiciler de interaktif katılımcılar olarak performansa dahil olmaktadır. Sıradan bir tiyatro oyunundakinin aksine gerçek bir acıya tanık olmaktadır. Cerrahın elindeki keskin ve delici aletlerle Orlan’ın yüzüne ve etine batırdığı, dudaklarını dilimlediği ve kulaklarını kesip yüzünden ayırdığı gösteriyi izlerken seyirciler arasında büyük bir taşkınlık yaratmıştır. Herkesin ciddi bir rahatsızlık duygusuyla ve kelimenin tam anlamıyla dehşete kapılarak izlediği performans boyunca Orlan sakinliğini korumuştur .



Resim 49: Orlan, Ameliyat Performans,1993

Bu bölümde ele alınan sanat hareketlerinin asıl vurgusu yaşam ile sanat arasında iletişim kurma çabasıdır. Sanatçıların tepkisel olarak sergiledikleri bu performanslar, vücudun ve yüzün deformasyonu ve transformasyonu aracılığıyla, çalışmalarını gerçekleştirirken sanat nesnesi olarak bedenlerini kullanmaları ve ticari dolaşıma girebilecek yapıtlar üretmeyi reddetmeleri amacını taşımaktadır. Öte yandan, vücut ve performans sanatçıları gösterileriyle ve yaptıkları eylemlerle, modernliğin gözden uzak tutmaya çalıştığı acı, ölüm ve daha pek çok rahatsızlık verici olguyla yüzleşmemizi ve bunlar üzerinde yeniden düşünmemizi sağlarlar. Çürümeden hem arınmış hem iç içe olduğu marjinal yaklaşımların sergilendiği bir dönemdir. Bununla birlikte bedenün tüm kimlik özelliklerinden sıyrılıp ‘nesne’ olarak algılandığı bir dönemdir aynı zamanda yine bu dönem. Yapılan uygulamalar daha çok tüketim kültüründe, medya aracılığıyla idealize edilmiş bedenlerin örnekmiş gibi gösterilmesine bir karşı duruştur.

IV.1.3 Radikal Müdahaleler

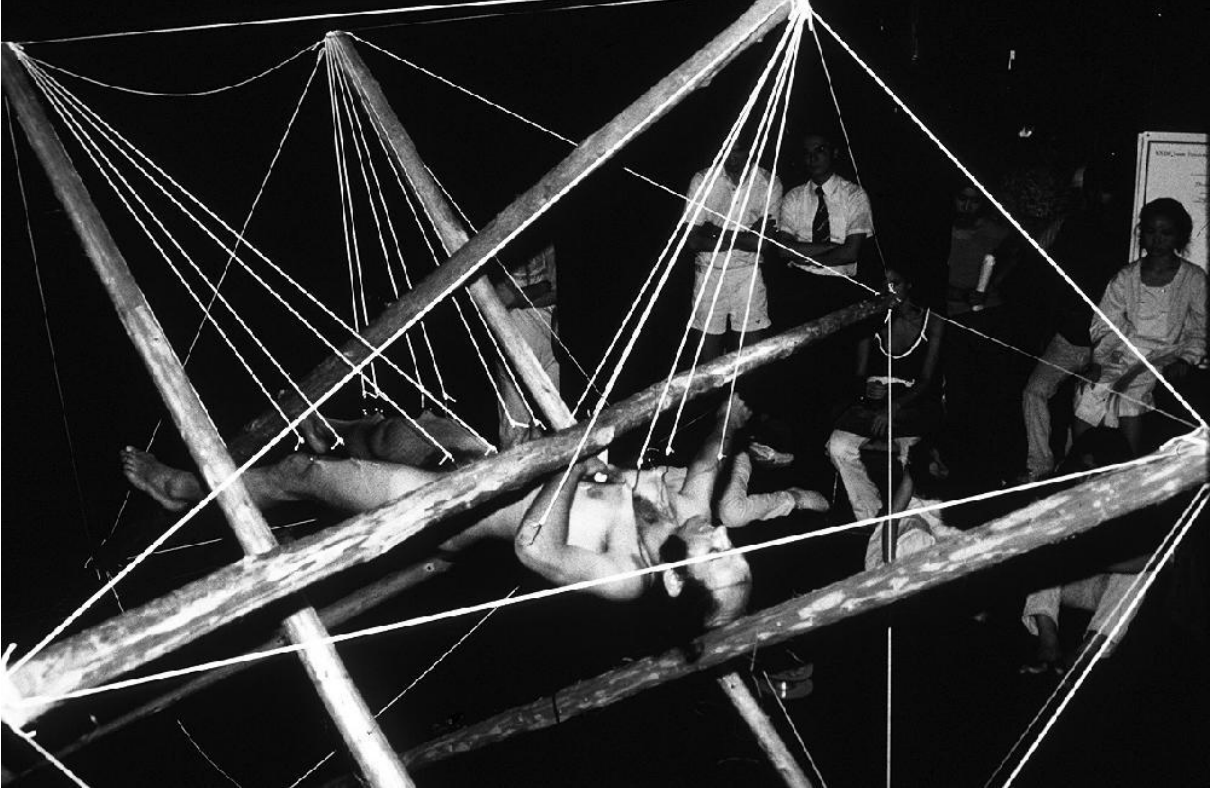
Stelarc, beden, teknoloji ve kültür üzerine yaptığı değerlendirmeler doğrultusunda ten konusunda şunları söylemektedir: “Ten, ruh için, kişilik için bir sınır ve eş zamanlı olarak dünyaya girişin başlangıcı olmuştur. Teknoloji genişlettikçe ve parladııkça ten, bir engel olarak, sınır olarak silinir. İnsanlar, bedenlerinden daha güçlü ve kusursuz teknolojiler ve makineler üretmişlerdir. Teknoloji, insan olmayı tanımlayan şeydir. İnsan doğanın bir parçasıdır, rakip türden yabancı bir nesne değildir. Teknoloji insan doğasını yapılandırır. Teknolojiyi bedene dahil etmede Frankensteinvari bir korku duymamalıyız. Benim için beden, kişisel olmayan, evrimsel, maddesel bir yapıdır. Bence, bizim felsefemiz esaslı olarak fizyolojimizle, dünyadaki, tuhaf estetik yönelimlerimizle, dünyayı işlemek için kullandığımız beş duyumuzla ve bu algılarımızı tatmin eden belirli türde teknolojilerimizle sınırlıdır (Stelarc, 1997:194-198)



Resim 50: Stelarc "City Suspension", Above the Royal Theatre, Copenhagen 1985

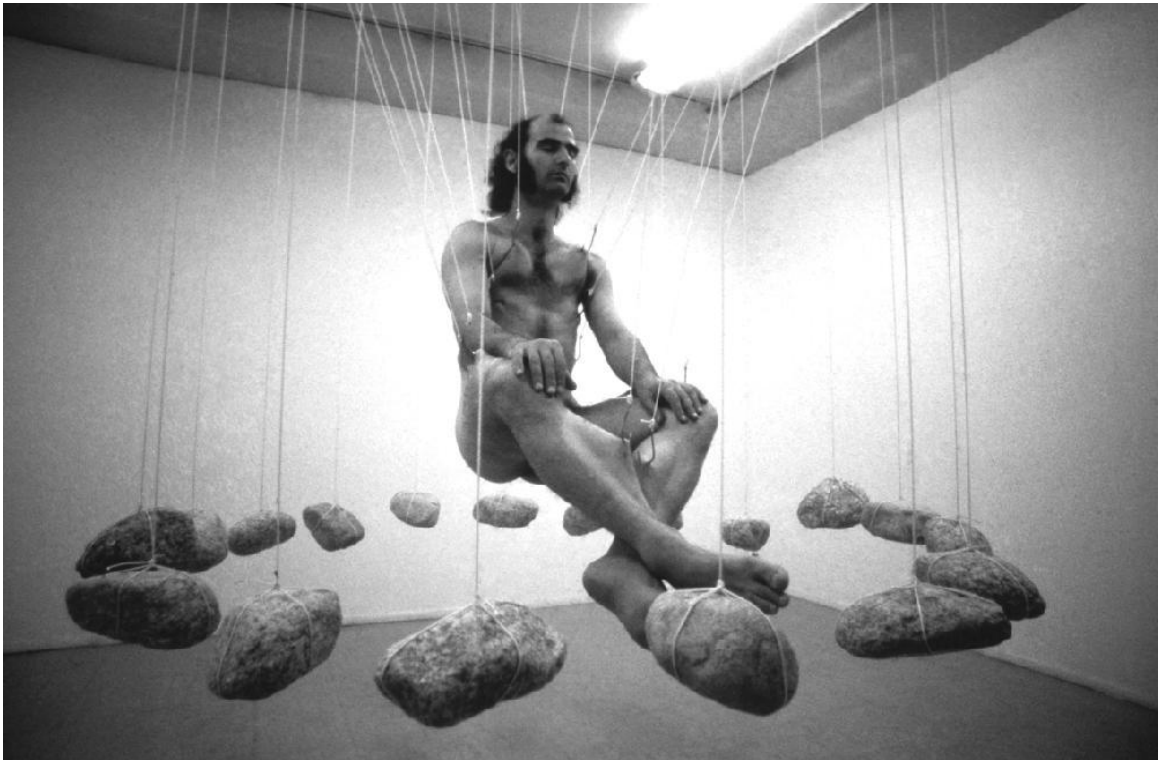
"City Suspension" adlı performansında çelik kablo bağlantılarıyla sanatçının, vücudu çekilerek kablolardan sarkıtılmıştır. 24 dakikalık bu performans için vücut sürekli rüzgardan titremiştir. Sallanma ve kendi eksenini etrafında dönerek gerçekleştirdiği bu performansta sanatçının bulunduğu yerin sokak seviyesinden yüksekliği ise 56 m idi.

New York'ta bir sokakta çengeller, teller ve kasnaklarla oluşturulmuş bir sistem tarafından tehlikeli bir performans sunmuştur. Çıplak, sessiz ve pasifize olarak 1985 yılında Kopenhag Şehir Süspansiyonunda yerden altmış metre yükseklikte sergilemiş olduğu deneyim oldukça korkutucu bulunmuştur. Asma vücut bir biçimde nesneleştirilmiştir.

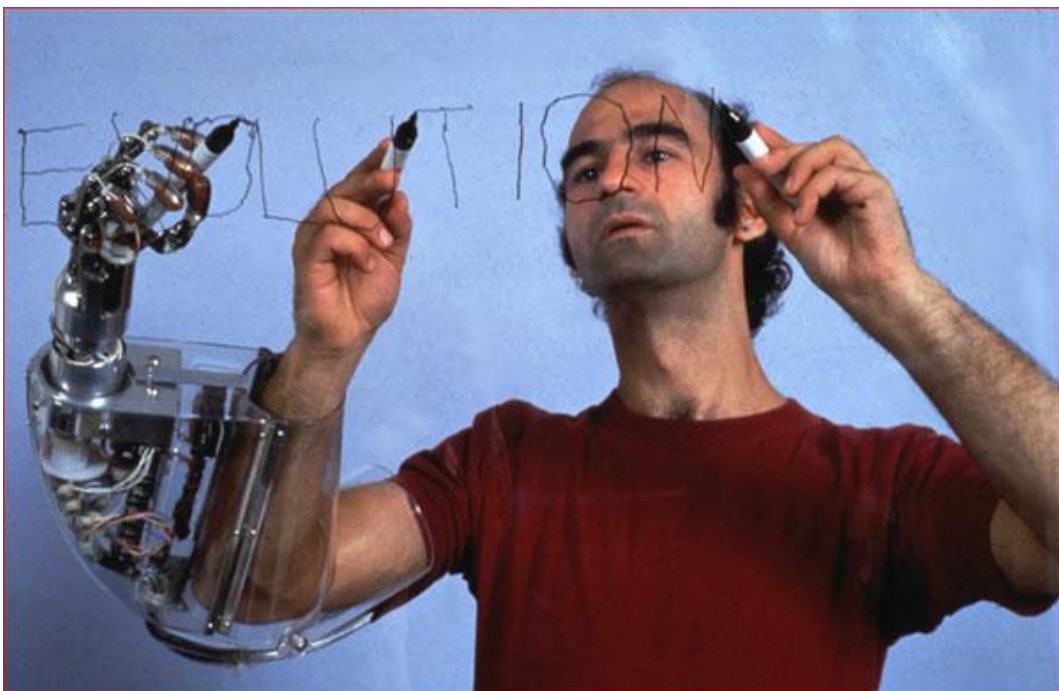


Resim 51: Stelarc, Transmediale Festival, Berlin, 2007

Bedenin atıl, boş, hatta neredeyse yok olduğunu değişmesi, genişletilmesi, protezlerle uzatılması, iyileştirilmesi ya da kısaca yeniden tasarlanması gerektiğini düşünen Stelarc bir şaman edasıyla bedenini çengellerle asıp insanların üzerinde sallandırarak, ipler ve raylar üzerinde dolaştırarak bu düşüncesini eyleme dökmüştür.



Resim 52: Stelarc, 'Sitting/Swaying: Event for rock suspension, Maki Gallery, Tokyo, Japan 1980. Courtesy the artist and Sherman Galleries, Sydney



Resim 53: Evolution (Writing 1 word simultaneously with 3 hands) Maki Gallery, Tokyo 1982

Sanatçının gerçekleştirdiği tüm proje ve performansların karakterize özelliği protez kavramıdır. Protez değil eksikliğin bir işareti olarak görülebilir, ama Stelarc sanatında aşırılığın bir belirtisi olarak değerlendirilmektedir. Bazı arabirimler ve cihazlarla çoğaltan veya vücut formu ve fonksiyonları güçlendirmek.«ÜÇÜNCÜ EL» (teknoloji ekli), «MİDE HEYKEL» (teknoloji takılı) ve «dış iskelet» (teknoloji uzanan) protez güçlendirme için farklı yaklaşımları vardır. EKSTRA EAR yumuşak sert malzeme olan kıkırdak kullanılarak ve tıp teknolojileri ile bir nevi “inşa” edilerek gerçekleştirilmiştir. Bu giyilebilir protez olmamaktadır. Kalıcı bir ek olarak deri ve kıkırdak kullanılarak vücut üzerinde derinin altına eklenmiştir. Bu performans için kulak rekonstrüksiyonuna özel cerrahi teknikler geliştirilmiştir. Sanatçının bu performansı radikal bir müdahale olarak nitelendirilmektedir.

Bu yaklaşımlarla birlikte, Stelarc’ın işleri 70’lerden günümüze performans sanatçılarının yeniden- temsiliyet mantığını reddederek kavramsal ifadenin yeni biçimlerini arayışlarında ayrıcalıklı medyum olarak beden kullanımının gerektiğinin savunucusudur.

Stelarc’ın bedenle hesaplaşması “**asılı bedenler**” den insan-makine etkileşimine yönelerek açığa çıkmıştır.. Üçüncü Kol, **URL Beden**, Ping Beden, Hayalet Beden, Parazit gibi birbirinden farklı işler, bedenin robotik ya da siber uzantılarla değiştirilmesiyle genişletilerek yeniden üretilmesine vurgu yapmaktadır.

Kendi bedeninden mutsuz bireyler yaratılması sonucu da yine bu tüketim toplumunun getirilerinden biridir. Ron Athey, performanslarında cüretkar bir biçimde ritüele dönüştürdüğü grotesk bedenlerle yarattığı kurmaca etki hala esaslı bir tartışma ortamı doğuruyorsa da ve televizyonda en çok izlenen dizilerden birinin konusu estetik amaçlı tıbbi müdahaleli bedenlerin eleştirisi de yine buna vurgu yapmaktadır.



Resim 54: Nip Tuck, 2003

Nip Tuck, 2003 yılından itibaren, Amerika'da FX televizyonu için Ryan Murphy tarafından yaratılmış bir dizi serisi olarak, plastik cerrahi üzerinden sürdürdüğü hikayesinde günümüz insanının beden anlayışı hakkındaki genel yargılarına değinmektedir.

İngiliz sanatçı Jenny Saville, resim yüzeyinde travma almış figürleri yansıtmıştır. Freud'un yapıtlarındaki resimsel değerleri çağrıştıran resimleri de buna benzerdir. "British Artists" gurubunun önemli temsilcilerinden biri olan sanatçı, cerrahi operasyon geçirmiş insanları, ölüleri donuk yüz ve vücutlarıyla ürkütücü sayılabilecek kompozisyonlarda resmetmiştir.



Resim 55: Jenny Saville, Reverse (Tersyüz), 2002 -2003,

Tuval Üzerine Yağlıboya, 213,4 x 243,8 cm

Travma mağdurlarını, deformasyona uğramış yüzleri ve bedenleri, cinsiyet değiştiren kişileri, hastalıklı vücutları resimlerine konu edinmektedir. Teknik olarak yoğun boya katmanları ve etkili fırça darbeleri kullanan sanatçı böylelikle değindiği konuları daha da çarpıcı halde yansıtmaktadır.



Resim 56: Jenny Saville, Kağıt Üzerine Kömür Kalemle,

(170 x 134cm)

Pop Art'ın gündelik yaşamdan ve gazete sayfalarından imgeleri doğrudan ve eleştirmeden yansıtması en belirgin özelliğidir. İletişim araçlarının artan toplumsal etkisi ve popülerizm de sayılmalıdır. Lucas, insanların yerini tutan assemblajlar ve domestik garip, banal nesnelere yaratırken her zaman karamizahı elden bırakmamıştır. Au Naturel (1994) adlı çalışması, eski bir yatak, iki kavun, iki portakal, bir salatalık ve boş bir kovadan oluşarak en yalın ve gülünç biçimde kadın ve erkek ilişkisi, evlilik hayatı, hayal kırıklığı, banallik, alışkanlığa dönüşmüş kolay yaşam gibi temaları ortaya serer. Kolay anlaşılır simgeler kullanan sanatçı, birçok işinde bedeni ve arzuyu ironik bir dille aktarır. Sıradan nesnelere varolan imgeleri alışlageldik biçimlerin dışında kullanarak toplumun belleğindeki çeşitli klişelere vurgu yapar.



Resim 57: Sarah Lucas, Au Natural, 1994

20. yüzyıl başından itibaren özneliğini, tuval üzerinde nesnelerin gerçekliğini bozarak ve biçimsizleştirerek uç noktaya taşıyan sanatçı, yüzyıl ortalarından sonra bedeniyle doğrudan ortaya koyar. Sanatın hem nesnesi hem içeriği olarak “beden”, öznellik sunumlarının görselleştirildiği bir alana dönüşür. İnsanın kendi bedenini bir imge olarak kullanması sanatın en eski çağlarından beri farklı biçim ve anlayışlarla ve geniş tarihsel süreç içinde önemini koruyarak günümüze kadar gelir. Nesneleşen insan bedeni, sınırsız biçimleme olanak ve olasılıklarıyla sanatçısının bedene ve bağlı olduğu sanat alanına ilişkin özgün görüş ve düşüncelerini dile getirebileceği bir alan haline gelmiştir. Öznel deneyimleri ve bunun yansımalarını içinde barındıran bu tür sanatsal edimler; geleneksel sanat biçimlerini, toplumsal yaşam kurallarını ve rollerini, cinsel, etnik ve toplumsal kimlikleri tartışır. Ayrıca beden üzerinden benlik araştırmalarına da girilir.



Resim 58: Marina Abramoviç, Balkan Erotic Epic,
Solo Massaging Breasts, 2005, 125 x 125 cm.

Marina Abramoviç 'in yapmış olduğu işlerde beden nesnelleştirilen bir ifade içindedir.

Abramoviç bedenine duyulan arzuyu ve nesnelleştirmeyi farklı biçimlerde ele alarak sunar. Abramoviç, pek çok performansında “ kadın bedeninin nesnelleştirilmesine” şiddetle karşı oluşunu işlemiştir.

Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı adlı işinde saçlarını tarar, sonra saldırganlaşır ve sürekli performansın adını yineler. Burada Abramoviç'in aynı tavırla sergilenmiş performans ve beden sanatçılarından farkı, kendine yaptığı eziyet ve duyduğu acıların sonunda kendi bedeninde varoluş halini yakaladığına inanmasıdır. (Pejiç, 2002).



Resim 59: Marina Abramoviç, Sanat Güzel olmalıdır, Sanatçı güzel olmalıdır,
 (Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful)
 1975,Performans, Charlottenburg Art Festivali, Kopenhag

Sanatçının bedeni hem çözümlenmesi hem de yeniden kurgulanması gereken bir nesne olarak ele alması, ilkel kabilelerde başlayan ritüelistik yaklaşımların radikal bir uzantısıdır denilebilir. Ruhun çektiği acıları görselleştirebilmek ve böylece bedeni de acılara dayanıklı kılma Marina Abramoviç' in en ayırt edici özelliğidir. O bunları gerçekleştirerek sanatın ruhun acılarını arındırabileceği bir yol olduğu vurgusunu yapmaktadır. Bedenin çektiği acılarla birlikte zihin sınırlarını genişlettiğini savunmaktadır.

Marina, ülkesi Yugoslavya'da yaşanan iç savaşları, özellikle Sırlar ve Hırvatlar arasındaki kardeş katliamlarının acısını yüreğinde duymuştur. Performanslarında, bu trajik olayları isyankâr ve tiyatral bir biçimde sunar.

Cleaning the Mirror (Aynayı temizleme) adlı çalışmasında insan iskeletini fırçalayarak ovuştur



Resim 60: Marina Abramovic, Cleaning the Mirror I, 1995, Performance for Video, 3 saat, Oxford Modern Sanat Müzesi



Resim 61: Marina Abramovic, Cleaning the Mirror#I, 1995, Performance for Video,3 saat,
Oxford Modern Sanat Müzesi

1996 da gerçekleştirdiği Cleaning the House (Evi temizleme) adlı çalışmada Abramoviç, bir yığın sığır kemiğinin ortasında oturmuş, dikkatli bir şekilde eti ayıklarken ve devasa kalça kemiğini yıkarken görüntülenmiştir.



Resim 62: Marina Abramovic, Cleaning the House, 1996



Resim 63: Marina Abramovic, Nude with Skeleton, 1996,
Siyah beyaz fotoğraf 129×204 cm

Ölüm ve yaşam arasındaki ince sınıra bedenini kullanarak yaklaşır. “Aynayı temizleme II’de, çıplak şekilde 90 dakikalığına beyaz bir örtünün üstünde iskeletle uzanmış ve iskelet onun nefes alma ritmiyle senkronize hareket etmiştir başka bir deyişle iskelet, iskelet olmaktan çıkmıştır.

IV.1.4 Bedenin İçsel Gerçekliği

1960 larda önemli bir çıkış yakalayan feminist sanatçılar da Pop Artın kadını bir meta gibi kullanmasını sıklıkla eleştirmişlerdir. Günther Von Hagens’in Körperwelten ve Body Worlds adlı serileri fetişleştirilen beden ve varlık anlayışıyla yüzleşmektedir. Kendi bulduğu plastinasyon tekniğini uygulayarak ölü bedenlerin üzerinde çalışıp onları birer yapıt haline getirerek adeta “cesetlere performans yaptırın” Hagens, her ne kadar bu sergilerin sadece eğitsel amaçlı ve bedenimizin içyapısını göstermeye yönelik olduğunu beyan etse de, ortaya çıkartıp sergilediği yapıtlar hem plastik açıdan hem de sanat tarihini referans etmesi açısından birer sanat yapıtı niteliğindedir. Körperwelten veya Body Worlds sergisini gören bir izleyicide ilk tepki olarak tikslenme sonrasında hayranlık ve şaşkınlık hissi ile karışık bir duygu uyandıran bu heykeller "Orjinal Vücut Dünyası"adlı sergi ile İstanbul’da büyük ilgi görmüştür.



Resim 64: Günther Von Hagens, Orjinal Vücut Dünyası -Yaşam Döngüsü



Resim 65: Günther Von Hagens, Orjinal Vücut Dünyası -Yaşam Döngüsü

Günther Von Hagens'in Plastinasyon tekniği ile ölümden sonraki beden ve bedenini daha önce hiç görölmediği biçimde sanat eserine dönüştürölmesi oldukça ilginçtir. Bu yöntem çeşitli aşamalar sonucunda gerçekleşmektedir; basit bir kavramdır:

Sürecin ilk adımı, atardamarlardan formalin pompalayarak çürümenin durdurulmasını kapsar. Formalin tüm bakterileri öldürür ve dokunun çürümesini durdurur.

2. Vücut Yağı ve Suyun Çıkarılması

İlk adımda vücut suyu ve çözülebilir yağlar, bir çözücü banyosuna (örneğin bir aseton banyosu) koyarak vücuttan çözüür.

3. Zorlu Emdirme

Bu ikinci değişim süreci Plastinasyonun merkez adımıdır. Zorlu emdirme sırasında reaktif bir polimer, örneğin silikon kauçuk, asetonun yerini alır. Bunu yapmak için örnek bir polimer çözeltisine batırılır ve vakum tankına konur. Vakum, örnekten asetonu çıkarır ve polimerin her bir hücreye işlemesine yardımcı olur.

4. Konumlandırma Vakum emdirmenin ardından vücut istendiği gibi konumlandırılır. Her bir anatomik yapı olması gerektiği gibi hizalanır ve teller, iğneler, pensler ve köpük bloklar yardımıyla sabitlenir.

5. Kütleme (Sertleştirme)

Son adımda, örnek sertleştirilir. Bu, kullanılan polimere bağlı olarak gaz, ışık veya ısı ile yapılır .(hagens, 2010)

Bütün yapılan bu uygulamalar bir yıl gibi bir süre içinde gerçekleştirilmektedir.



Resim 66: Günther Von Hagens, Orjinal Vücut Dünyası -Yaşam Döngüsü

IV.1.5. Kadının İdeolojik Kurguları

Cindy Sherman, 70'lerin ve 80'lerin kültürel ortamıyla biçimlenen bir uygulayıcıdır. Yapısalcılar ve feministlerle uyumlu çalışmalar sergilemiştir. Fotoğraflarını kavramsal sanat postmodernizm ve feminizm eksenleri doğrultusunda geliştirmiştir. Kendisini model olarak kullandığı fotoğraflarıyla Sherman, filmlerde kadınlara verilen klişe rolleri sorgulayan 1977-80 döneminde ürettiği "isimsiz film kareleri" portfolyosu Sherman'ın ilk tanınan çalışmasıdır.

Daha sonraki çalışmalarında erkek dergilerini, çocuk masallarını, moda dünyasını, sanat tarihindeki önemli imgeleri işlemiştir. (sherman, 2021).

1954 doğumlu feminist fotoğrafçı Sherman en çok 1977 – 1980 Untitled Film Stills çalışmalarıyla adını duyurmuştur. Bu çalışmalarında ele aldığı tema toplum tarafından öngörölmüş çeşitli kadın rolleridir. Bu kimliklere bürünerek kendi portrelerini çekmiştir. Çalışmalarında sadece kendini model olarak kullanıp makyaj, kostüm ve çeşitli aksesuarlarla farklı kadın rollerinin kurguları ile bu rollerin kadının biyolojik doğasından kaynaklanmadığını aksine kadının farklı ortamlarda farklı rollere büründüğünü göstermeye çalışmıştır.



Resim 67: Cindy Sherman ,“İsimsiz Film Kareleri", 1977-1980

1980' lerde ise daha çok kadının farklı ortamlarda farklı rolleri üstlenmesi yerine toplum tarafından zorla dayatılan kadın rollerinin sonuçlarını çalışmalarına yansıtmaya

başlamıştır. Siyah beyaz kareler yerine kontrast renkler ve parlak ışıklarla ilginç çalışmalar yapmıştır. Son moda kıyafetleri giymeye zorlanan kadının üzerinde kurulan bu baskı altında ezilmesini ve en sonunda kendine olan güvenini yitirmesine vurgu yapmaktadır. Fotoğraflarda moda kurbanı olan kadın portresi ile kadının modayla kurduğu bağ yeniden sorgulanmaktadır. Cindy Sherman da kullanılan parlak ışık ve kontrast renklerle modanın vaadettiği mutluluğu kadınlara sağlayamadığını ve grotesk (Grotesk; varlığın absürd (sıra dışı) özelliklerle yeniden tasviriyle dünyaya ait olmayan bir olgu haline getirilmesi sanatı) bir kadın tipinin ortaya çıktığını anlatmaktadır.

İlk çalışması olan "İsimsiz film kareleri" portfolyosu 1995 yılında New York Modern Sanatlar Müzesi tarafından bir milyon dolara satın alındı. Dönemin moda kavramlarını ve akımlarını kullanmayı bilen Sherman, sürekli başvurduğu feminist izleğini feminizm anlayışındaki değişiklikler doğrultusunda uyarlamayı bildi.



Resim 68: Cindy Sherman ,“İsimsiz Film Kareleri”, 1977-1980

Giderek kariyere yönelik bir strateji uygulayan, saf fotoğrafçılık yerine fotoğraf kullanan kavramsal sanatçı konumuna yerleşmeye çalışan Sherman, son dönem işlerinde büyük boy renkli baskılarla vitrin mankenleri, tıbbi protezler, cinsel yardım araçları, plastik vücut parçaları, maskelerle hazırlanmış cinsel ilişki mizansenleri ya da kusmuk çöp resimleri gibi grotesk konulara yönelmiş, bu yüzden de kültürel fırsatçılık ve entelektüel sansasyonelizm ile eleştirilmiştir. (sherman, 2021)



Resim 69: Cindy Sherman, Untitled, 1989

Shirin Neshat, Ortadoğu' dan ve İslami bir ülkeden nasıl sunumlar çıkacağıının önemli bir örneğidir. Shirin Neshat'ın sanatındaki temel problem genel olarak Ortadoğu'da, İran'da kadınların içinde buldukları yapıların içinde bir birey olarak ya da olamayarak yaşadıkları deneyimler ve İslami rejimlerin dayatmış olduğu siyasal hareketlerin yarattığı ortamda kadın bedeninin maruz kaldığı hegemonyanın yarattığı olumsuzluklardır.

Fotoğraflarda Shirin Neshat'ın kendisi ve diğer modellerin bakışlarındaki teslimiyet çok nettir. Bu tavır kendilerini saran otoriteye karşı direnmekten çok “müslüman” kelimesinin anlamıyla örtüşmektedir. “Müslüman” kelimesi “teslim olan” anlamına gelmektedir. Ancak Shirin Neshat fotoğraflarda doğrudan izleyicinin gözlerinin içine bakmaktadır. Buradaki örtük anlam; tensel hazların dolu dizgin yaşandığı Batı ülkelerinde Müslüman kadının yabancı bir erkekle göz göze gelmemesi gerektiği vurgusudur. Bu kazara bir kez gerçekleşse bile tekrarı olmamalıdır. Neshat'ın bu günahı dini kurallara ilişkilendirilerek anlatması sanatının esas unsurlarındandır. Okunabilecek bu göstergesel birimler “teslim olma” hali aşıldığında kavranabilir.



Resim 70: Shirin Neshat, Allah'ın Kadınları , 1993-1997

Neshat, fotoğrafları ve video enstalasyonlarıyla fazlasıyla politize olmuş bir coğrafyada kadın kimliğinin nasıl belirdiğini, onaylamak ya da reddetmekten öte, tanık olmak olarak tanımlayabileceğimiz bir yaklaşımla sanatında ifade etmektedir.

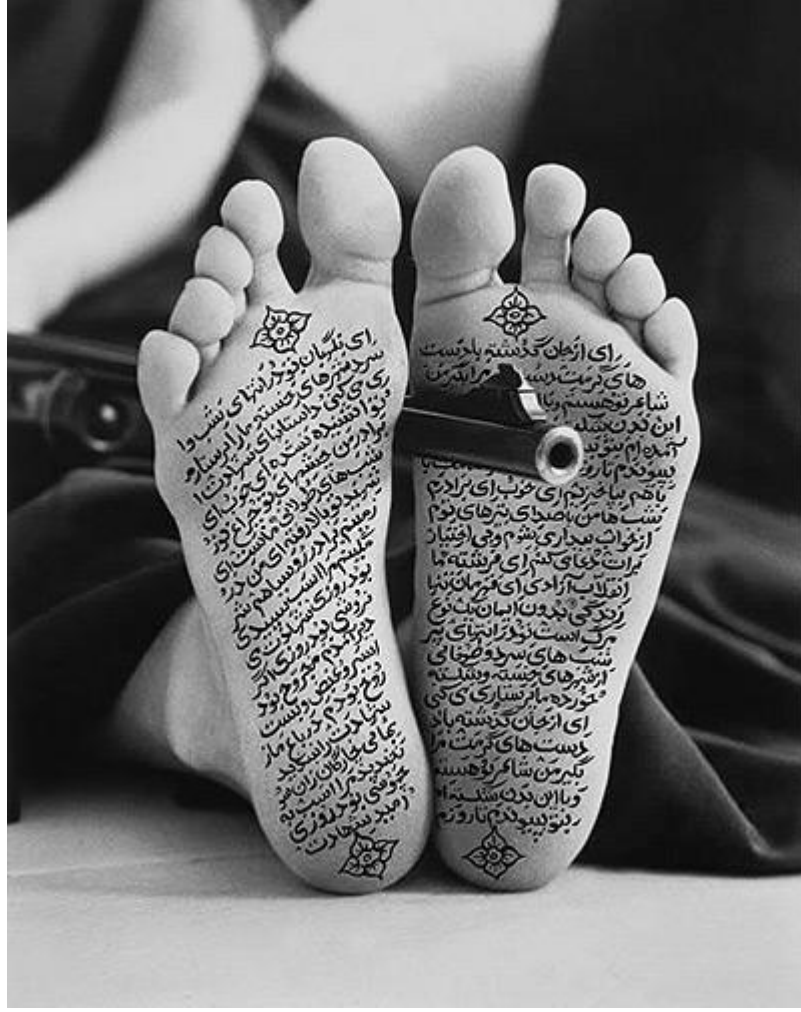
Neshat, bölgenin kültürel koşullarına da bağlı olarak bedenini daha politik bir anlatımın öznesi yapar. Siyasal ve kültürel açıdan Ortadoğu'nun en tutucu ülkelerinden biri olan İran'ın tarihsel, siyasal, kültürel yapısı ile bu yapıyı sanatında sorgulamayı amaç edinmiş Shirin Neshat'ın sanatsal tavrı, küresel sanat ortamında tüm marjinalliğiyle kendini konumlandırmaktadır. Ayrıca küresel sanat ortamında kendi kültürel kimlikleri üzerinden;

ataerkil düzenin kadınlar için çizdiği zorunlu kimlik modeline sanat aracılığıyla vurgu yapmaktadır.



Resim 71: Shirin Neshat, Allah'ın Kadınları, 1993-1997

19. yüzyılın Oryantalistleri için sırları keşfedilecek bir yer olan Doğu ya da kendisi ele geçirilecek bir beden olan Doğulu kadın, anlamsal olarak birbirini kuşatır ve ortak bir noktaya vurgu yapar: mekanın ve bedenin sınırları arzuya dayanır ve aynı ölçüde politiktir. 19.yüzyılda Batı'nın Doğu imgesi paralelinde 20.yüzyılın ortalarından itibaren İslamizm ile yeni bir kimliklenme içerisine girmiş olan Ortadoğu'ya bakıldığında ise mekan ile bedenin, arzu ve politika ile olan ilişkisi bu defa İslami Ortadoğu toplumlarının kamusal mekanını beden ve ona duyulan arzu mekanizması ile biçimlendirmeleri olmuştur.



Resim 72: Shirin Neshat, Allah'ın Kadınları , 1993-1997

Kadınların “dişi” liğin mahremiyetinden sıyrılarak eğitim yoluyla toplumsal hayata katılması, batılılaşma projesinin temel fikirlerinden biriydi. Oysa yüzyıllar boyu İslam ideolojisinin egemen olduğu bir ülkede, yapılan laik reformlarla, bu ideolojiden uzaklaşmak, toplum hayatında yerleşmiş değerlerden, geleneklerden kopmak demektir. Batılılaşma hareketi toplumsal yapıdaki ideolojik bütünlüğü bozup, pratiğine yansıyan cemaat hayatını sarsmak suretiyle, toplumun üst ve alt tabakaları arasındaki kopukluğu daha da derinleştirmişti. (Moran; 1998) Bunca karşı çıkışın en yalın hali olan Neshat’ın “bakış”ının izleyicinin gözlerine olması, izleyicilerin bir kısmının erkek oluşundan dolayı “günah”a doğru adım atması anlamını da taşımaktadır.

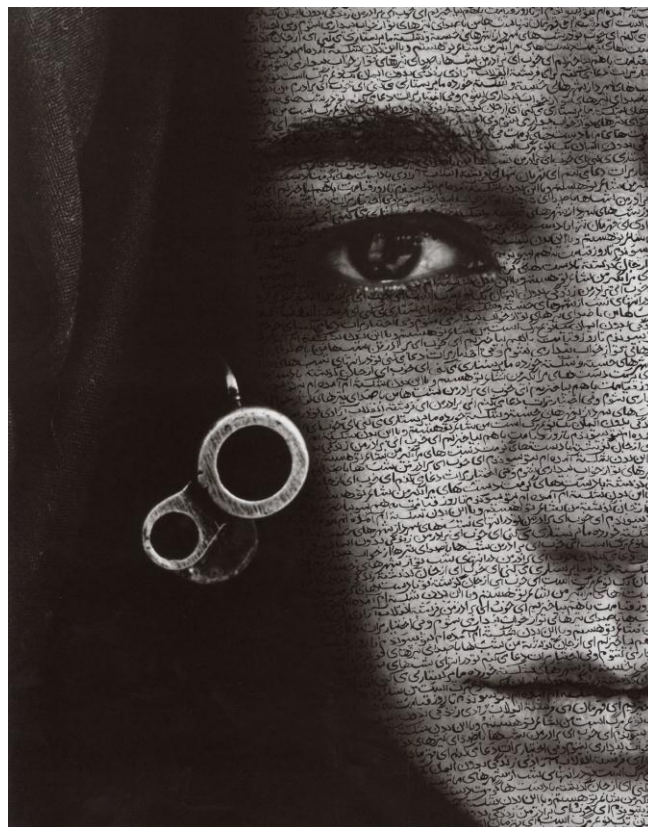


Resim 73: Shirin Neshat, I Am Its Secret , 1993

Aslında öteden beri İslami toplumlarda hakim olan bu durum İslam'ın politik bir niteliğe bürünesi diğer bir ifadeyle İslamizm ile bilinçli bir ivme kazanmış, toplumsal bir kimlik sorunsalı haline getirilmiştir.



Resim 74: Shirin Neshat, Allah'ın Kadınları , 1993-1997



Resim 75: Shirin Neshat , Black & white photograph
(23.8 x 16.5 cm) 1996 Courtesy Gladstone Gallery, New York

Bu bağlamda İslami kimliğin simgesi olan kadın bedeni ve onun görünürlük sorunu tüm bir İslami Ortadoğu toplumlarının kamusal mekanına ve bu mekan içerisindeki “kadın-erkek ‘samimiyetini’ denetlemeyi amaçlayan İslamcı politikalara” dikkat çekmeyi hedeflemektedir. Kadınların böyle ortamda dahi güçlenebileceklerinin göstergesi olan işler çıkarır. (Göle, 2000: 21)

Allah'ın Kadınları 'nda Shirin Neshat, genellikle kendisini model olarak alıp, siyah beyaz fotoğraflarla çarşafli kadın imajlarını yineler. Neshat'ın yarattığı kurgusalılıkta kadınların yüzlerinde, ellerinde, ayaklarında (dinen görünmesinde sakınca bulunmayan yerlerde) Arap harfleriyle Farsça yazılar yer alır. Sanatçı bu yazıları fotoğrafların üzerine yerleştirmiştir. Yine aynı seri içinde yinelenen bir öge kadınların ellerinde tuttuğu, vücutlarına ve yüzlerine değen silahlardır. Yazılar ve silahlar toplum içinde kadınların politikleşmesinin ve militarize edilmesinin sembolleri gibidir. Batı'dan bakıldığında -ki Neshat'ın sanatının Doğu'da ve ülkesinde ciddi bir izleyici potansiyeli yoktur; o daha çok Avrupalı ve Amerikalı entellektüellere seslenmektedir- Arap harfleri hangi dilde yazılırsa yazılısın ve hangi metni içerirse içersin İslam'ı sembolize eder.



Resim 76: Shirin Neshat, Allah'ın Kadınları,

Devrimin Bekçileri, 1993

Allah'ın Kadınları'nda beliren anlam, Ortadoğu'daki İslami iktidarların beden politikalarının etkisi altında ortaya çıkan müslüman kadın kimliğinin oluşumuna işaret eder. Kadının vücudunda gösterebildiği sınırlı yerler (eller, yüz ve ayaklar) sosyal yaşam içinde kadının var olabildiği sınırlandırılmış alanlara benzer. Gösterilmesi serbest olan vücut kısımları veya kadının var olmasının mümkün olduğu sosyal /kamusal alanlar tanrısal kelamın otoritesi altında şekillenir. Kelam ise yazılıdır. Kadın burada kendi iradesiyle değil Tanrı'nın buyurduğu yönde hareket edecektir. Arapça harflerin ellerde, yüzlerde, ayaklarda yer alması sosyal yaşamda yine aynı harflerle yazılmış olan dini hukukun kadın öznelerin nasıl davranacağını belirlemesinin simgesel anlatımı olarak kabul edilebilir.

Shirin Neshat, sanatında bir tür İslam feminizmini savunmaktadır. Allah ve ülke adına savaşma hakkının yalnızca erkeğe özel bir durum olmadığını müslüman kadınlarında da savaşma hakkına sahip olduklarını demeye getirir. Allahın kadınları serisi bu noktadan çıkan eserlerden oluşmaktadır.



Resim 77: Shirin Neshat, Allah'ın Kadınları, 1993-1997

Şükran Moral

1993 yılından bu yana uluslararası sanat dünyasında yer alan Şükran Moral, çalışmalarında konformist olmayan sanatsal performanslarıyla politik ve kültürel kontrol noktaları sarsmayı hedeflemektedir. Din, akıl hastaneleri, marjinaler, genelev, savaş ve aşk sanatçınının yapıtlarını oluşturan temalardır.

Moral'ın hemen tüm işlerinde karşımıza çıkan bir konu, belli koşulların esiri olmak ve ondan kurtuluş umududur. Sanatçı sanat tarihi, müzeler, piyasa gibi olguları oluşturan sistemleri cinsiyet rollerini tersyüz ederek eleştirdiği işlerinin yanı sıra genelev, hamam, akıl hastanesi ve müze gibi 'tanımlı' mekânlarda gerçekleştirdiği performanslarıyla tanınmaktadır (Antmen, 2005).

5. İstanbul Bienali'nde Sanat Tarihine Güvenmeyiniz: Gözün Öyküsü ve Hamam gibi işleriyle ilk kez Türk izleyicisinin karşısına çıkan ve aynı yıl Yüksek Kaldırım'da bir genelevde gerçekleştirdiği 24 saatlik performansla da adından söz ettiren Moral, göç olgusunu anlattığı Çaresizler adlı çalışmasında da olduğu gibi video - performans diyebileceğimiz bir türün önemli bir temsilcisidir (Antmen, 2005). 2005 yılında gerçekleştirdiği Leyla ile Mecnun adlı çalışması bir Osmanlı nostaljisi olan hamam sefasını romantik dönem resmi görselliğinde ancak içinde çağdaş ve çarpıcı imgeler yerleştirilmiş olarak sunmaktadır. Moral, Leyla ile Mecnun'da kapılar ardındaki erkekler hamamına bir kadınlar grubu ve kamerası ile girerek, bildik bir masalı yeniden kurgulayarak görselleştirmektedir (Bay, 2006). Sanatçı gerçekleştirdiği bu çalışma ile erkeğin mahrem sayılan alanlarından birine müdahalede bulunarak, erkekler hamamının gizemini, dokunulmazlığını ve girilmezliğini yoksaymaktadır.

Bununla birlikte kadın ve erkek arasındaki gözlenen - gözetleyen ilişkisini ters yüz ederek farklı bir yaklaşım sunmuştur.



Resim 78: Şükran Moral, "Leyla and Mecnun" 2006 - 19:34 min.

Moral, bir taraftan sanatçılara yaklaşımlarından dolayı müzeleri, diğer taraftan kadınlara yönelik değer yargılarından dolayı toplumu eleştirirken ironik bir dil kullanır. Sanatçıya göre (Sağlam, 2006) kadınlar hala erkek egemen toplum için obje olarak görülmektedir.



Resim 79: Şükran Moral, "Amemus" Performansı, 2010

Sükran Moral, Amemus adlı performansıyla ilgili şu değerlendirmeyi yapmıştır:

“20. yüzyılın ikinci yarısından günümüze kadar gelen süreç, insan bedeni ile ilgili politikaların ele alındığı performans sanatı ve türevlerinin örnekleri ile dolu. Bu, Marina Abramovic, Tracey Emin gibi isimlerin de yer aldığı bir süreç ve temelinde 1960’ların hippie hareketi, cinsel özgürlük mücadeleleri ve feminist hareketlerin başkaldırıları yer alıyor. Bu bile başlı başına politik bir gösterge ve bu gösterge, iktidarların bedenler üzerinde kurduğu hegemonyanın varlığının belirtisidir: Bedeni kontrol altına almak ve arzu ettiği şekli vermek.

Bugüne kadarki tüm performanslarımda hep “tabularla” bir derdim oldu. Düşünceleri, saf aklın yerine eylemdeki bedenin özgürleştirilmesine inanıyorum. Bu noktada önemli tabulardan birisi “cinsellik”. Cinsellik, iktidarların “yasakladığı” alanların başında yer alıyor. Örtük olarak masa altına süpürülen “heteroseksüel” ilişkilerin varlığının yanında, yüz çevrilen “gay/lezbiyen” ilişkilerin normal dışı olarak kodlanması da dikkat çekmek istediğim önemli bir konu.

Bu performanstaki “sevişme”, sanatsal bir eylemdir. İzleyiciler (bakanlar) ise bu sanat etkinliğinin pasif konumdaki okuyucularıdır ve bu bağlamda etkinlik bir “cinsel gösteri” değil, bir “ahlak” sorununun ele alınmasıdır. Yoksa, seks asli olarak yaşamsal bir gerçeklik. Belki de çalışmada sorgulanabilecek olan, galerideki “sanatın” yeryüzüne inmesi ya da bir gündelik olgu olarak cinselliğin “sanatın fildişi kulesine” çıkması çizgisindeki “sinir ihlali”nin olup olmadığıdır”. (projects amemus, 2012)

Canan Şenol

Feminist sanatçı Canan Şenol, 2009 İstanbul Bienal'deki 'Çeşme' ve 'İbretnuma' adlı işleriyle öne çıkmıştır. “Çeşme”de Marcel Duchamp’ın ve Bruce Nauman’ın “Çeşme” adlı işlerine gönderme yapmaktadır. Feminist yaklaşımıyla onların işlerini olumsuzlamıştır. “Çeşme” adlı video çalışmasında sanatçı yaşamın kaynağı olarak kadın bedeninin nelere muktedir olduğunun vurgusunu yapmıştır.



Resim 80: Canan Şenol, 11. Uluslararası İstanbul Bienali, 2009

Bu video çalışmasında o dönemler bebeğini emzirirken kendini bir ‘çeşme’ gibi hissetmesini anlatır. Doğurganlıkla başlayan bu süreç işine de yansımıştır. Aynı zamanda Batılı eril sanata da bir gönderme yapmaktadır sanatçı. Sanat tarihinde üretilmiş olan birçok aynı adlı iş, eril bir bakış açısı ile üretilirken, beden sınırlarına da işaret ediyor. “Çeşme” bu alana feminist bakış açısı ile bir cevap niteliğindedir. Sanat tarihindeki kadın her çağda arzu nesnesi ya da kutsal anne imgesi üzerinden tasvir edilir. Mekanik ve yalın bir görüntüye sahip olan ve sürekli damlayan çeşme görünümündeki meme, kadın bedenini arzu nesnesi olmaktan çıkarmaktadır. Yapmış olduğu işler uzantısında sanatçı şunları belirtmektedir:

“Sadece cinsiyetçiliğe değil, her türlü yerleşik ideolojiye, ayrımcılığa, ırkçılığa, militarizme karşı olmadığı sürece bir kadın hareketini feminist olarak tanımlamak mümkün değildir. Kendini feminist sanatçı olarak tanımlayan biri bu duyarlılıkla üretmeli. Bununla beraber antimilitarizmle ilgili bir yapıtı, feminist bir sanatçı üretti diye “feminist sanat” içinde değerlendirilemez. Sanatçının, yapıtı üzerinden tanım yapması yerine belirlediği konum üzerinden tanımını yapması, buradaki karışıklığı önleyebilir.” Toplumsal cinsiyet üzerine işler üreten sanatçı için beden kullanımı kaçınılmazdır. Beden bir sanat malzemesi olmakla birlikte, sınırları da yoktur. (Radikal Ekler Detay, 2012)

Maria Sezer

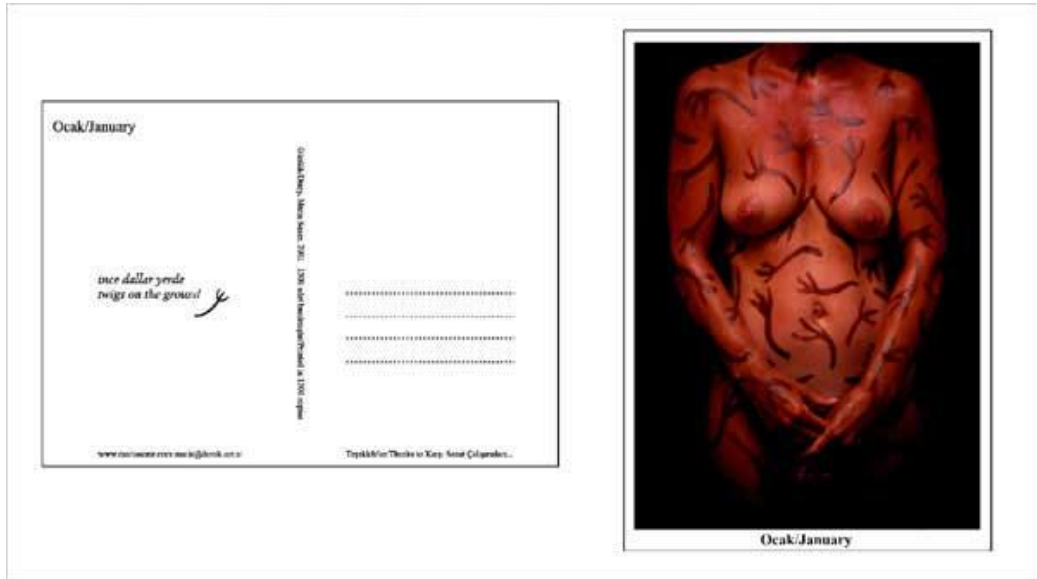
Sanatçı tasarımlarında doğanın manzaralarını anımsatacak ve ondan ayrı düşünölemeyecek şekillerde sunmaktadır. Bunu ortaya çıkarırken kullandığı malzemeler doğadaki bitkilerdir. Kullanacağı bitkileri toplarken ekosistem içinde yaşayan en hassas canlıya bile sanatçı duyarlılığıyla yaklaşmaktadır. Bitkileri doğal ortamında gözlemleyerek ve özelliklerini belirleyerek zamanın yanısıra sabır isteyen bu sürecin ardından sanatsal üretimine başlamaktadır. Tabi bitkilerin doğal ortamında bulunan ögelere sadık kalarak gerçekleştirmiş olduğu çalışmalarında sıklıkla doğaya karşı gelmenin ve gizlemeyecek olanı gizlemeye çalışmanın bireyi mutsuzluğa ve umutsuzluğa sürükleyeceğinin mesajlarını veren sanatçı bunu oldukça başarılı bir biçimde yapmıştır. Doğal olanı ve ön plana çıkaran Maria Sezer bunu oldukça farklı biçimlerde yansıtmayı başarmıştır.

Mitolojideki Daphne de göröldüğü gibi domestik mekanlara dönüşen beden, kadın-doğa özdeşleşmesini parantez içine alan bir dönüşümdür. Özne ve araçsal akıl tarafından doğa ile beraber aklın soyut düzenine bir tehdit unsuru oluşturan beden doğa gibi estetize edilerek vurgulanmaktadır. Bir çeşit denetim altına alınma hali de hissedilmektedir. Bu yaklaşım beden kurgusunun ele alındığı bir çok çalışmada aynı etkiyi vermektedir alılmayıcısına.



Resim 81: Maria Sezer, Beklerim Sergi Çalışması, 2009

Maria Sezer'in "Beklerim" adlı sergisinde kullanmış olduğu fotoğraflarda doğanın izlerini taşıyan insan bedenleri oldukça ilginçtir.



Resim 82: Maria Sezer, Beklerim Sergi Çalışması, 2009

Davetiye olarak; her ay için ayrı bir fotoğraf sanatçı tarafından çeşitli adreslere yollanmıştır. Her ayın farklı bir bedende temsili ve yorumu sıra dışıdır. Maria'daki Beden imgeleri, kendi varoluşları dışında hiçbir şeye aracılık etmemektedir. Geçmişten ve doğayla kurdukları diyalogun dışında geleceğe uzanan ve zamanı mekânsallaştırdıkları bir tavır dikkat çeker.

Yapılmış olan her bir iş; farklı zamanları ve ayları birden sunan, bağıntılılıktan uzaklaşan ve kendi bağıntı dizgelerini ayrı bir dille sunan göstergelerdir. Bedeni boyamak için gereken bedensel çekirdeğe ne denli uzak ve ne denli yakınlarsa, sanat öncesine ve sanat sonrasına da aynı uzaklıkta ve yakınlıktadırlar. Geçmişle gelecek arasındaki ayırım mesafesizliği korur. Böylelikle hem geçmiş hem gelecek olsun her ikisinin de ötesine uzanan başka bir deneyime gönderme yaparlar.



Resim 83: Maria Sezer, Beklerim Sergi Çalışması, 2009

Tam bir yıl boyunca çeşitli adreslere düzenli olarak yollanarak “BEKLERİM” sergisi aslında o davetiyenin okunduğu anda yön bulmuştur .

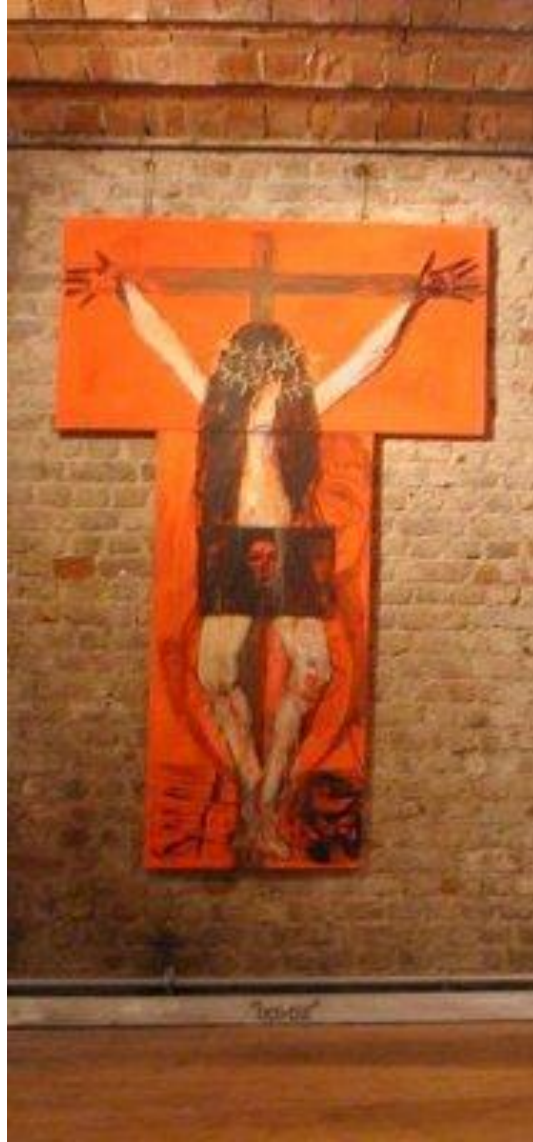
Nurseren Tor

Nurseren Tor' un resimlerinde etkili olan unsur reel biçimden uzak ve öznel bir form anlayışıdır. Yaşamı yeniden düzenlemeye dayalı biçimci anlayışı, günlük hayatta karşılaşmadığımız görüntüleriyle bezenmiş konuları ve serbest fırça vuruşlarıyla öne çıkmaktadır. Portre sanatçının yaşamında önemli bir yer tutmaktadır. Eserlerinin neredeyse üçte biri portredir. Bu portreler bir kadının duyarlılığından şekillenmektedir. Güzel bir kadın yoktur onun resimlerinde. Onun anlattığı gerçeklik görünen dünyanın ötesinde, kendi iç dünyasının en yalın en reel biçimde gösterdiği bilinen bir gerçekliktir. Kimi zaman bu gerçeklik öyle bir hal alır ki, bu portreler sanatçının dış görünümünden çok bize iç dünyasının bir yansıması olarak görünür. Resimlerinde onun yaşamının gerçeklerini yansıtan temalar ağırlıktadır. Bu resimler bilinçaltının gerçekliğinden doğmuş görünümüdür. Sanatçıyla gerçekleştirilen röportajda, çalışmaları hakkında yapmış olduğu açıklamalar şu şekildedir; “Kadının cinselleştirilmesine karşı bir tavırla tuvale aktardığım

“BEN-NUR” adlı çalışmam; kadının yaşadığı şiddet, istismar, eşitsizlikler ve yok sayılmasına bir tepki niteliğindedir. Bu adaletsizlikler içerisinde ayakta kalmaya çalışan kadının yaşadığı yıkımın yarattığı hezeyanın yansımasıdır. Kadın bedeninin erkek egemen toplumda ikiyüzlü bir ahlakçılığın malzemesi oluşunu ve kadının bunda suç ortağı olmasının eleştirisi bu resimde anlatılmak istenen temel düşüncedir.”

Resmin merkezinde yer alan ve figürün üreme organına denk gelen yerde konumlandırılmış olan portre sanatçının kendi portresidir. Yüzdeki o ölümle yaşam arasındaki çizgide olan ve ne ölüme ne hayata yakın olan kadının ifadesi dikkat çekicidir. Bu portrenin “idam fermanı” metaforu da dikkat çekicidir. Sanat Tarihi içerisinde sıkça ele alınan bu duruş yani çarpmıha gerili gibi duran bu form, acının da temsili niteliğindedir. Figürün boynuna asılı olan kendi “idam fermanı” ise engelleyemediği ve yaşamak zorunda bırakıldıklarına bir gönderme yapar.

Kadının yaşadığı ve kendisinin bizzat katıldığı bu trajedinin, günümüzdeki boyutları onun fetişleştirilmesiyle açığa çıkmaktadır. Erkek gözünde sadece bir cinsel nesne olması halinin kadını sürüklediği trajediye vurgu yapmaktadır. Doğurganlığıyla üstün görülüp diğer yandan baskı altına alınmaya çalışılması kadının süregelen açmazının başladığı noktadır. Kültür- kadın- toplum arasında devam eden bu kargaşa devam ettiği müddetçe bu trajedi boyut değiştirerek ortaya çıkar ve kadını içselleşmeye iter.



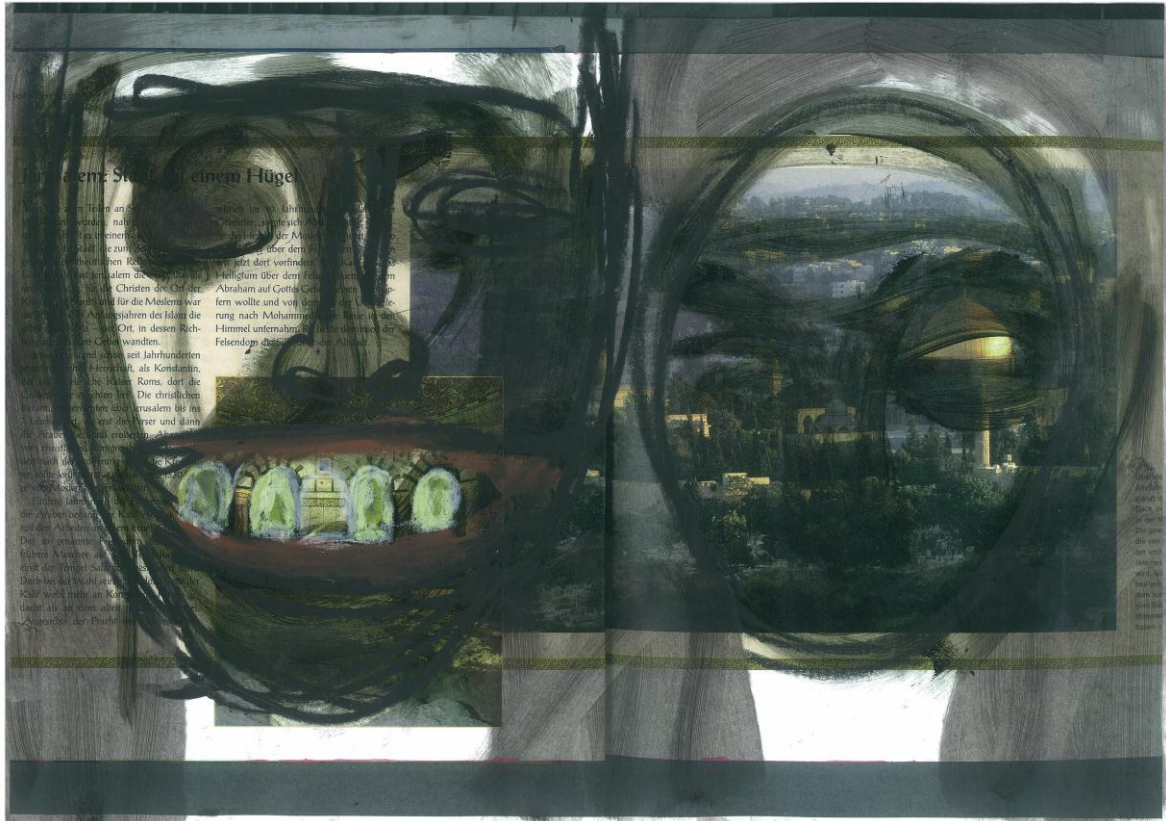
Resim 84: Nurseren Tor, Ben Nur, 2002

Sanatçı acılarını, yaşanmışlıklarını, hayatındaki önemli kişileri semboller ve figürler yardımıyla aktarmaktadır. Kimi zaman gerçekçi bir mekânda, kimi zaman bir düzlemde sunduğu resimlerinde arayışlar, değişiklikler, farklı bakış açıları karşımıza çıkar.

Nurseren Tor güç ve iktidar yapılarının ötesinde baskının olmadığı mekânlar ararken, resimlerinde bilinçaltından, düşler dünyasından ve gerçek dışından çizgiler yansıtıyor. Sanatçının tabloları dünden ve bugünden hikâyeler ve dişillığın gizlerini anlatıyor, dilsizliği, yakınlık ve mesafeleri, yaşamın olduğu mekanlardaki dramatik

yalnızlaşmayı tasvir ediyor ve kimi zaman acı veren bir gerçeklikte, sonra yine ketum bir iç sese kulak vererek, gündelik ve banal olanı, vahşi ve bilinmeyeni resmediyor. (Örtülü Gerçekler, 2011)

Nurseren Tor'un resimlerinde etkili olan unsur reel biçimden uzak ve öznel bir form anlayışıdır. Yaşamı ve yeniden düzenlemeye dayalı biçimci anlayışı, güç ve iktidar yapılarından daha çok baskının olmadığı mekânların arayışı dikkat çeker. Sanatçının tabloları zamansal çeşitlilikle yani dün ve bugünle birlikte, alabildiğine renkli öyküleriyle kadın olma halinin sorgulamalarını anlatmaktadır. Sanatçının resimlerindeki enerji, yakınlık ve mesafeleri, yaşamın sürdüğü mekanlardaki melankolik bireyselleşmeye vurgu yapmaktadır. Bunun insanda yarattığı duygulanımı zaman zaman acı veren bir gerçeklikte sunmaktadır.



Resim 85: Nurseren Tor, Altın Diş, 2006

“Altın Diş” adlı işinde siyasi ve toplumsal kaygılarına yer vermiştir. Resimdeki portre ABD'nin portresini simgelemektedir. Dişleri arasında Yakın Doğunun kan gölüne

dönmesinin öyküsü yer almaktadır. Gözünü kan bürümüş bu portreler insanı yok sayan bu tavır karşısındaki protest bir duruşun temsilidir. Resmi ikiye bölen ayırım “günlük” niteliğine ya da “kitap” gibi okunabilirliğine işaret eder. Bu günlük niteliğindeki resimlerle sanatçı hayatından sayfalara yer vermektedir. Resim 85 de olduğu gibi toplumsal yıkımların sanatçı üzerinde yarattığı etkiler ve karşı konulmaz yıkımlarla yaşanan büyük kayıplar da Tor’un resimlerine konu olmaktadır.

BÖLÜM V

BEDEN ÜZERİNE YAPILAN RESİMLER VE AÇIKLAMALARI

Dada'dan bu yana sanatçılar, sanatları için günlük yaşamın sıradan nesnelere ile çok sağlam bir ilişki kurmuştur. Bu ilişki kurma sonucunda hayata dair her türden bilgiyi en kestirme ve basit bir yolla ele alma olanağını keşfetmiş oldular. Kurulan bu ilişkinin yanı sıra beden de yeni bir nesne olarak sanattaki yerini almış oldu.

Bilindiği gibi Aydınlanma dönemine kadar geçen zamanda beden, kilise için kutsal, saray için ise idealize edilmiş sembolden başka bir şey değildi. “Bedenin *asil* yerleri ile *ayip* yerleri arasında bir hiyerarşi vardı ve Tanrının tasvip ettiği seylere göre şekillenirdi” (Corbin, Courtine, Vigarello, 2005:8). Oysa, 20 yy da beden üzerinde hiyerarşik bir düzen içinde sıralanan *asil* ve *ayip* kavramları anlam yetisine uğrayarak, sanatçılar tarafından beden alabildiğine özgürleştirildi. Ne politik beden, ne mistik beden, ne de kutsal beden söz konusuydu. Tamamen, yaşamın en doğal vurgusunu yapmaya özen gösteren doğal beden sahnedeydi artık.

IV. Bölümde ayrıntılı ele alınan modernist sanatçıların bedene bakış açısı bu çalışmanın merkezi noktasını oluşturmuş ancak, yapılan eserlerde bedenin iğrençleştirilen görüntülerinden çok, duyguların dışavurumunda kullanılan expresif beden görüntüleri tercih edilmiştir. Fiziksel duyarlılığı, bedenin içinin tasarlanması, bedene ait anlamlı işaretler hem resimsel kaygıları gidermede hem anlatımı güçlendirmede kullanılan başlıca kavramlardır.

Sanat Eserler, bir anlamda aynı zamanda sanatçının iç dünyasını yansıtırlar. Kendisini anlatmada kullandığı birer anlatım nesnelere dir. “Her eser, kimi açık olarak, kimi örtük olarak sanatçısının, hem iç dünyasını hem de dünya görüşünü; bugünü algılayışını, yarına bakışını yansıtır (Erinç, 2004: 108). Güncel dünyada giderek tekdüzeleşen yaşamlarında içinde bulunduğu çemberin içinde gitgide sıkışan insanlar ve bununla birlikte ruhsal olanın bedene yansması çalışmalarımın genel perspektifini

oluşturmaktadır. Bunların bedene yansıyan halleri insanın güçlü veya zayıf, çirkin veya güzel, biricik veya sıradan, dingin ya da asi olduğu anlara ait görünümüdür.



Resim 88: Meral Belice, Carolee Schneemann Meat Joy Performansından Bir Görüntünün Tuval Üzerine Yağlıboya Uygulaması, 2011, 100cm x 200cm

Schneemann'ın performansından bir anı tuvale taşımaktaki amacım Meat Joy'un 1964 yılı için oldukça sıra dışı bir performans olmasıdır. Erotik bir tören gibidir. Aşırı, düşkün, malzeme olarak etin kullanıldığı bir kutlamadır. Çiğ balık, tavuk, sosis, yaş boya, şeffaf plastik, halatlar, fırçalar, kağıt hurda gibi çeşitli malzemeler tahrik etmenin araçları olmaya yöneliktir. Değişen ve değişmeyen, hassasiyet, vahşilik arasında dönüm noktasıdır ve bununla birlikte her an duygusal, komik, neşeli, itici olabilir nitelikleri aynı anda hissettirmektedir. Fiziksel denkliklerle bir akışı yaşatan ve katmanlı elemanlarla yoğunlaşan bir performanstır.

İçsel duygularını, dış dünyayla uyumlandırma çabası ve bu sorgulamaların getirdiği resimsel dilin temeli olan sembolün, resimdeki oluşum koşullarından en önemlisi, insan psikolojisine dair getirdiği temel verilerdir. Bu nedenle sanatsal ifade, sembolik anlatım sürecinde, araştırmacının psikolojisinin nelerden etkilendiği ve anlatımın hangi bilgiler

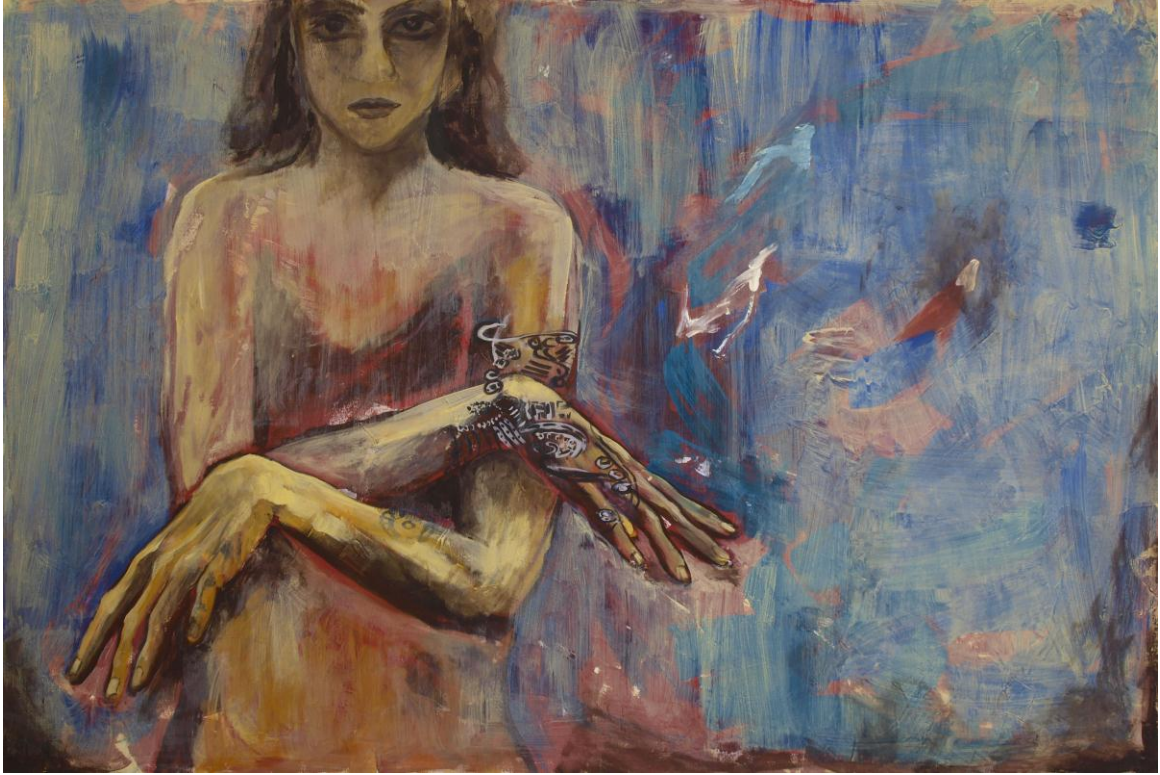
üzerine temellendirdiğinin ipuçlarıyla doludur. Bebeklikten başlayıp erişkinliğe geçişteki güdüsel öğrenmeleri, yaşanan olaylara karşı şekillenen iç dünyayı da içine alır. Sembolik anlamlar taşıyan bir sanat yapıtının koşullarının büyük kısmını araştırmacının bilinçaltı ve bilinçdışı yapısını belirler. Bilinçaltında yok sayılan arzular, çatışmalar ve sorunlar çözümünü resimlerde şekil değiştirmiş halleriyle sembol olarak bulunurlar veya sadece ressamın iç konuşmasıdır. Sembol bu yönüyle duyguları kamufle etme özelliğine de sahiptir. Başka bir açıdan bakıldığında ise sanatçı için duygusal ifadesi baskın, duyguları gizleyen araçlar durumuna gelir. Bir anlamda bilinçaltı anıları ile yüzleşmek ve böylece onlarla tekrar karşılaşma deneyimidir. Baskı altına alınmış duygu ve düşünceler, bu aşamada, farkında olunmayan, duygulanım ve isteklerle ortaya çıkararak, bilinçdışı bir etkinliğe kaynaklık etmektedirler. Sembolik imgelemlerle oluşturulmuş resim; gizemli, anlaşılmaz, mistik bir şekilde, bağımsız bir özne durumuna gelirken, bir varlık olarak da somuttur. Sanatçı duyuları ve gözlemlerini resimleri yoluyla görüntüsel biçimlere dönüştürmeye başladığında dış gerçeklikle ve iç gözlem, sürekli olarak birbirine karışmaktadır. Varlığını içsel bir tepkime olarak resmine aktarırken, kimliğini de gündeme getirmektedir. Kısaca resim kendini hem iç dünyanın temsilcisi olarak hem de kendini arayış ya da buluş süreci olan yaratıcı eylem içinde konumlandıran bir süreçtir.



Resim 89: Meral Belice, “Venüs Dörtlüsü”Tuval Üzerine
Karışık Teknik, 2011, 150 x 200cm

Tuval yüzeyinde betimlemeye çalıştığım bedene ait gerçekliğin, resmin sınırları dışında da sürüp giden bir gerçekliğin devamı olduğuna vurgu yapmaya çalıştım. Bilindiği gibi yaşam hareket demektir. Dinamizm olarak da tanımlayabileceğimiz hareket çağımızın en önemli özelliğidir ve sanatın da bu kavrama kayıtsız kalması düşünülemez. Venüs Dörtlüsü'ndeki figürlerin yaptığı evrendeki dinamizmin bir anını tespit etmek değil dinamizmin kendisini duyurmaktır. Hareket halindeki her şey gözde bıraktığı etki kavranana kadar titreşimini sürdürür. Mesafe dahilinde uyandırdığı bu titreşimleri izleyerek biçimini değiştirir.

Realist resim geleneğine yakın duran, figürün hareketlerinde ve oranlarında anlatımı güçlü kılmak adına bilerek yapılmış deformasyonlar (biçim bozma) vardır. Doğanın aslında olmayan bu şekil bozma, (deformasyon) doğanın nesnesini sanatın nesnesine dönüştürme kaygısından başka bir şey değildir. Bu da, resme ayrı bir şiirsel tat katmaktadır.



Resim 89: Meral Belice, “İsimsiz” Tuval Üzerine Karışık Teknik,

2011, 150 x 200cm

Resimlerimde iç dünyanın dolaylı anlatımlarla, duyguların yerine geçebilecek, işaretlerle aktaran kompozisyonlar bulunmaktadır.

Yapılan her çalışma sanatçının, iç dünyasının keşfi içinde önemli işlevler üstlenir. Kullanılan nesnelere birlikte, anlatılmak istenen probleme dair semboller, gizemli bilinçdışı özellikleri içeren bir dünyanın varlığını görünür kılar ve sanatçının somut dünyadan farklı olarak kendisi ile yüzleştirir.



Resim 90: Meral Belice, "Pippa Bacca" Tuval Üzerine Karışık Teknik,
2009, 70 x 100cm

Resimde benzer fiziksel yapıya sahip üç figür, farklı karakter ve toplumsal statüye sahip olduklarına vurgu yapmak adına, hiyerarşik bir düzen içinde, sağlamlık duygusu veren üçgen dizilimle yüzeye yerleştirilmişlerdir. Resimde ise ışık ve karanlık değerleri birer araç değil amaç niteliğindedir. Aynı zamanda figürün plastik anlamdaki değerleri öncelikli tutulmuştur. Resimsel elemanlar,(renk, ışık-gölge, çizgi, doku v.b) katkıda bulunacak şekilde sunulmaya çalışılmıştır. Basit bir yöntemle ele alınmış ancak, bu yalın görüntü ile sağlam bir dışavurum yakalanmaya çalışılmıştır. Tüm çalışmalarda olduğu gibi

bu resimde de oluşturulan kompozisyonun merkezinde yer alan “bedenler ya da figür”ler imgesi tez konusuna uygun olarak kotarılmaya çalışılmıştır. Durağan figürler, çizginin ve rengin kullanılma yöntemi ile hareketli duruma getirilmiş, her an ileri fırlayacaklarmış gibi devinimli birer bedene dönüştürülmüşlerdir. Figürler konu itibariyle kompozisyon bakımından her ne kadar hareketsiz formlara sahip olsa dahi, biçimlerin boyanmasında kullanılan tavır, renk kontrastları ve pentürle öne çıkan hareketlilik, figürlerin içindeki duygulanımların yansımalarıdır. Resimlerin bazılarında da biçimlerin kendileri devingendir. Kadın bedeninin, şehvet ve günah içinde etkin gösterilmesinin dışında sadece edilgen olarak varlığı ve onun kendine dönük tavrını tuvale aktarmaya çalıştım. Bununla birlikte bireyin içsel gerçekliğinin, dış görünümüne, başka bir deyişle “bedenine” yansıtılması haline tuvalime değişik kompozisyonlarla yer verdim.



Resim 91: Meral Belice, “İsimsiz” Tuval Üzerine Karışık Teknik,

2012, 100 x 140cm

Resimlerde kullanılan bedenler dişiliği içinde barındırmaları nedeni ile fiziksel olarak kadına aittirler. Bir tür soyutlamanın egemen olduğu Resim 81’de betimlenen beden, mahremiyet, şehvet ve erotizmi doğallık sınırları içinde gösterir. Boyanın akışkanlığı, resimde ele alınan konunun akışkanlığına paralelik sağlamak adına özgün bir biçimde kullanılmıştır.

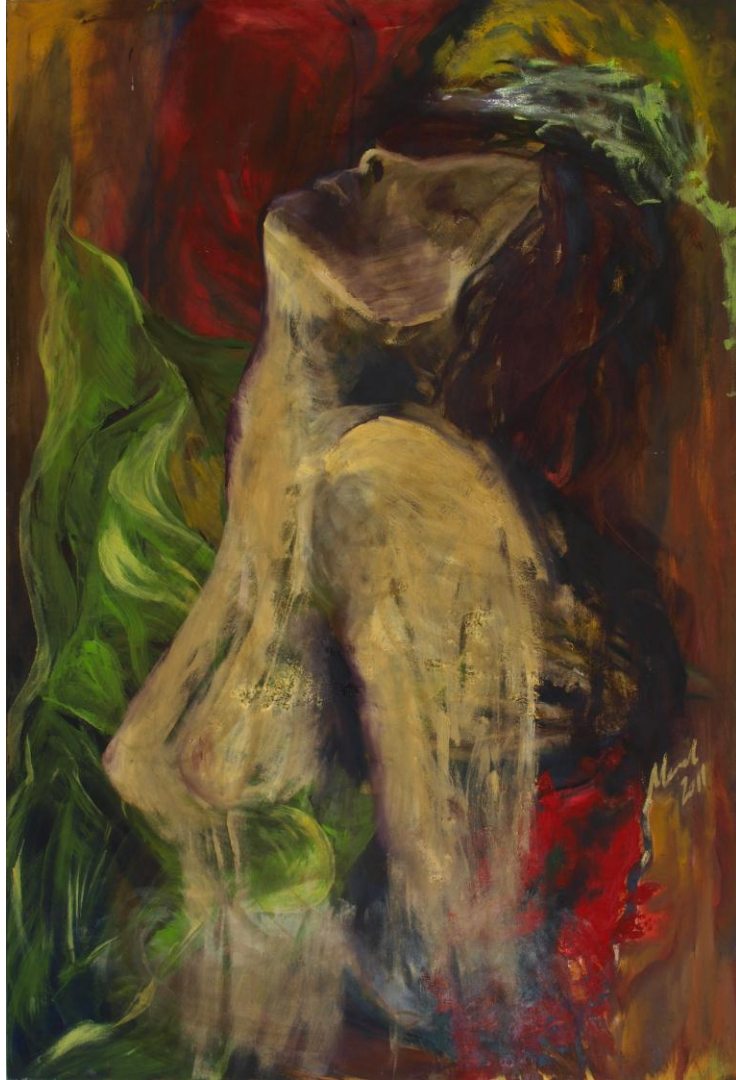
Resimsel anlatımda kullanılan biçim figürdür ve hemen hemen her resimde tekrar edilmiştir. Konu bağlamında ortaya konan resimlerde yaratılan zaman ve mekâna dair belirsizlik hali izleyiciyi özgür bırakmaktadır. Mekan ve zamanın duygu içeriği resimde hakim olan renk ve tonları ile eşleştirilmiştir. İki boyutlu bir yüzeye çizilen figürün yeniden üç boyutlu görünmesini sağlamak amacıyla en üst katman olarak yazı kullanılmıştır. Böylece modle edilen figür, bir mekan içinde varlığını daha güçlü bir biçimde ortaya koymaktadır. Yüzeydeki figürün dışında kalan boşluk da, üst katman olarak kullanılan yazı sayesinde sınırları belirlenmiş mekana dönüşmektedir. Tez çalışması kapsamında yapılan eserlerde biçime dair çözüm arayışlarından biridir bu.



Resim 92: Meral Belice, “İsimsiz” Tuval Üzerine Karışık Teknik,

2011, 100 x 120cm

Yüzyıllardır süregelen arzunun devamlılık hali ve bunun temelinde kurgulanan imgelerden öne çıkan kadın bedenidir.

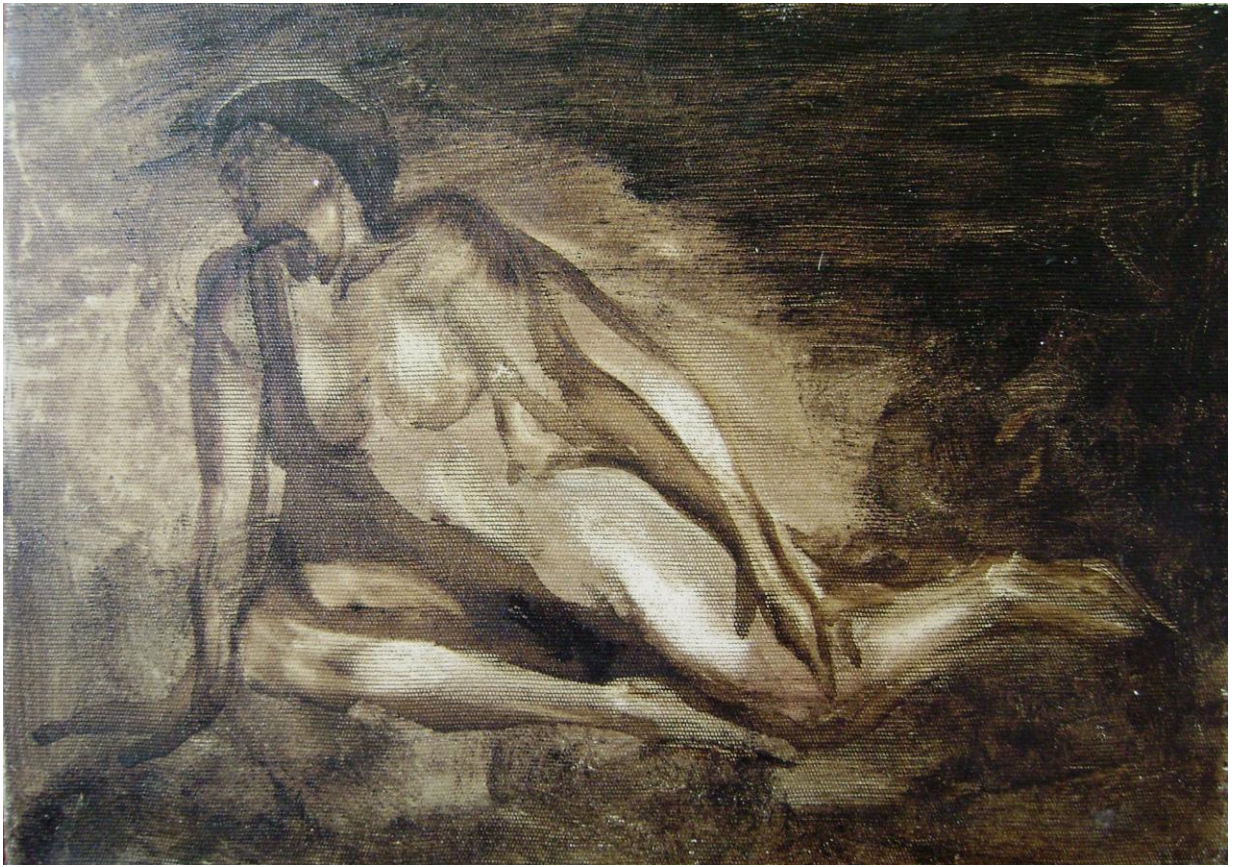


Resim 93: Meral Belice, “İsimsiz”Tuval Üzerine Karışık Teknik,

2012, 100 x 150cm

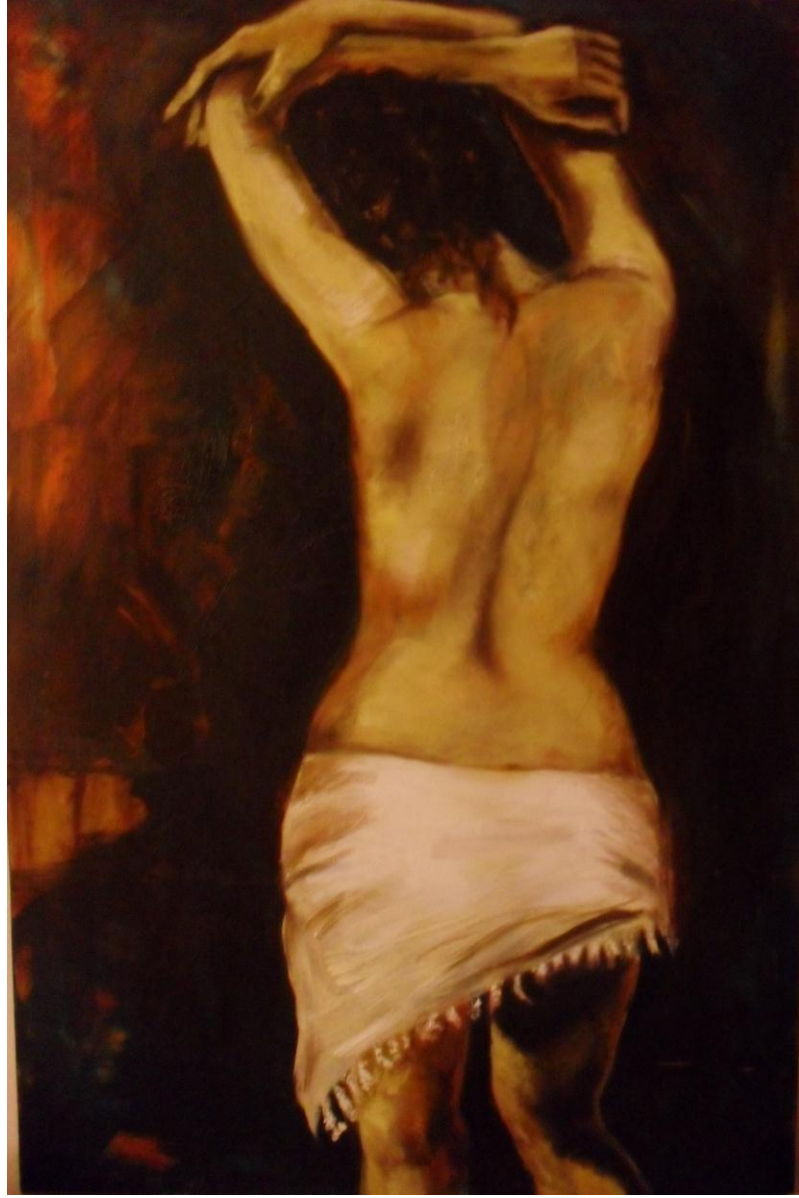
İnsanlar, toplumun bir parçası oluşunun gereği başkalarıyla birlikte yaşayabilmek adına, içinde gizlediği doyumsuzlukları, çelişkileri, derinlerde yatan gururu ve daha birçok duygu, düşünce ve istekleri baskılamış, bir yerlerde gizlemiştir. Kendince yarattığı uyumlulukta insanı şaşırtan ve ürküten, içinde gizlediği kuşkucu ruhsal görünüşün tuhaf biçimde anlam kazandığı bir ifade biçimi oluşmaktadır.

Kadını kurgulayan temsiliyet biçimlerinin her zaman dinamik bir yapıda oluşu, bakanın (erkeği) erkeğin sahip olduğu iktidarı etkisizleştirmektedir. Edilgen olarak bu çarkın içinde konumlandırılan kadın ve görsel yansımaları (gösterinin parçası olarak kadın), erkek izleyicisi tarafından fetişleştirilir. Bu fetişleştirme, her iki cinsin doğası gereği yapmak zorunda oldukları bir eylemdir.



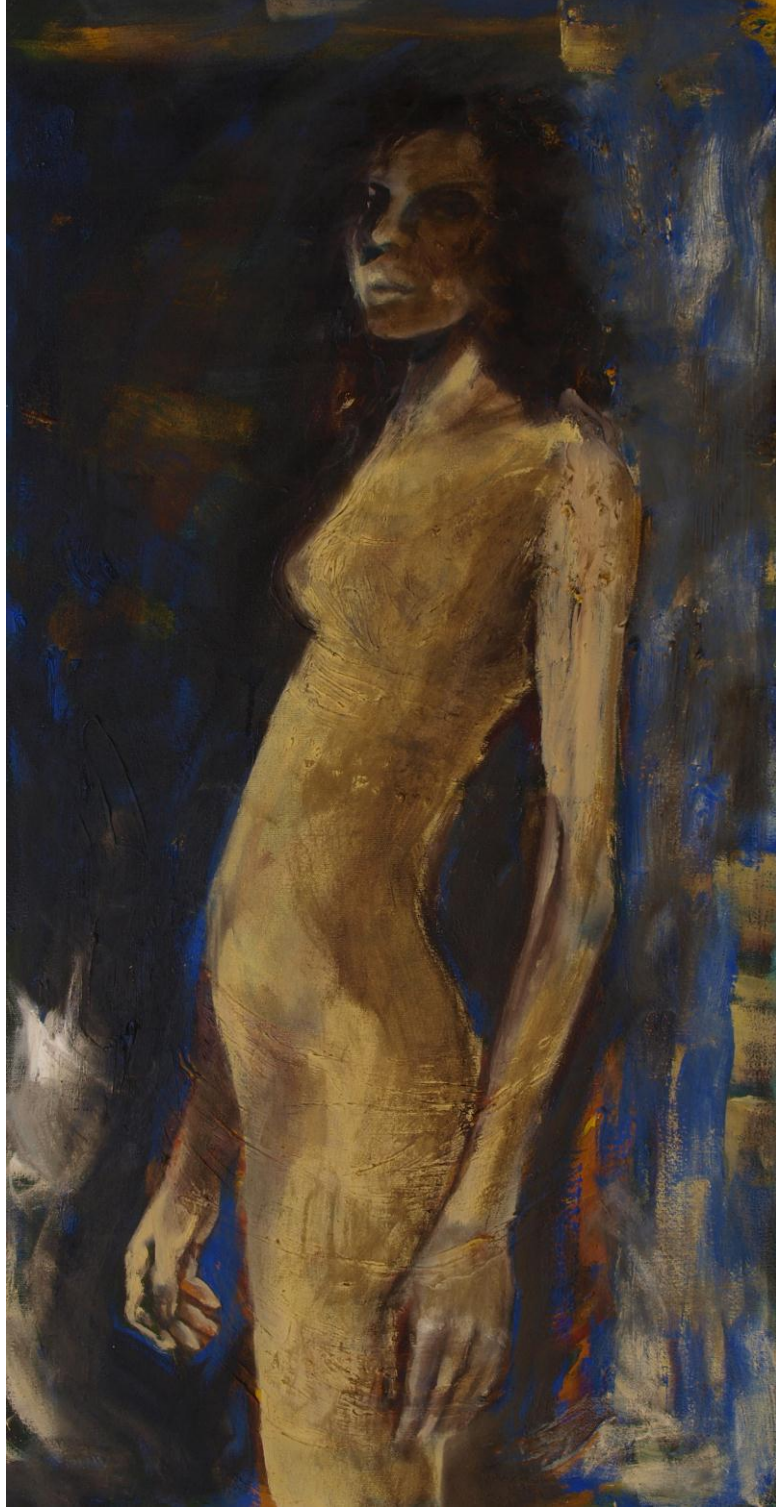
Resim 94: Meral Belice, “İsimsiz”

Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2009, 30 x 40cm

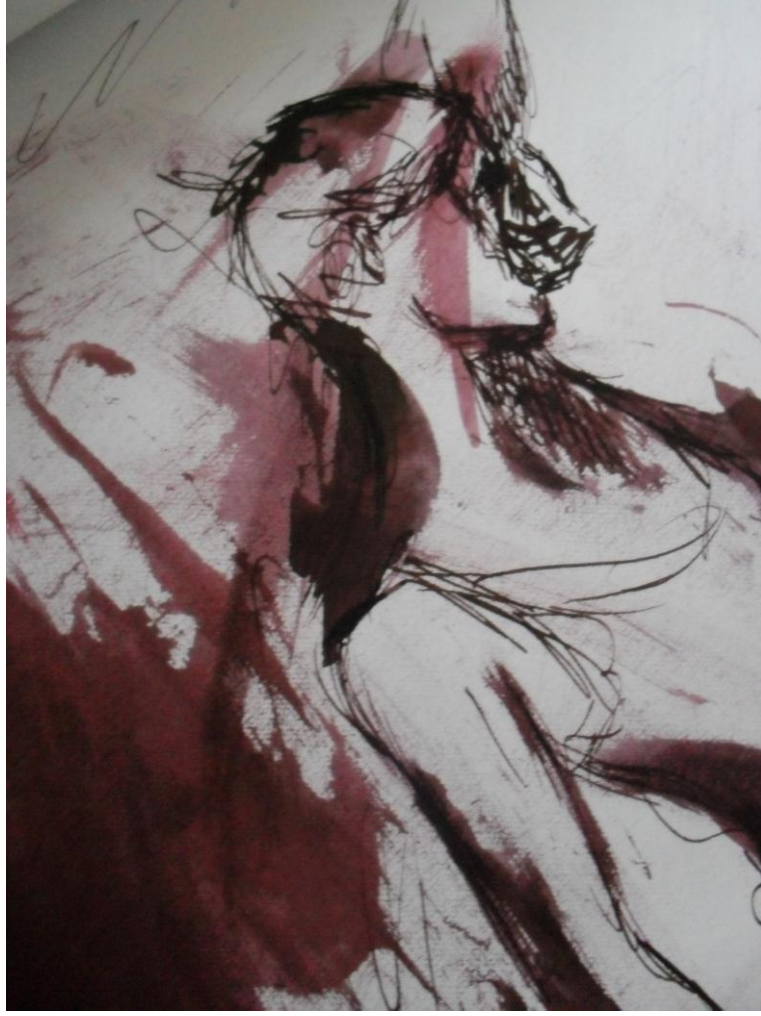


Resim 95: Meral Belice, “İsimsiz” Tuval Üzerine Yağlıboya,
2011, 80 x 120cm

Kadın seyredilmekten, erkek de seyretmekten haz alandır. Bu nedenle, sanatın tarihi süresince çıplaklık yalnızca kadına özgü kılınmıştır. Resimlerimdeki bedenlerin metalaşma ve seyredilme korkusu duymayan kadına ait bedenler olması da bundandır.



Resim 96: Meral Belice, "İsimsiz" Tuval Üzerine Karışık Teknik,
2012, 50 x 100cm



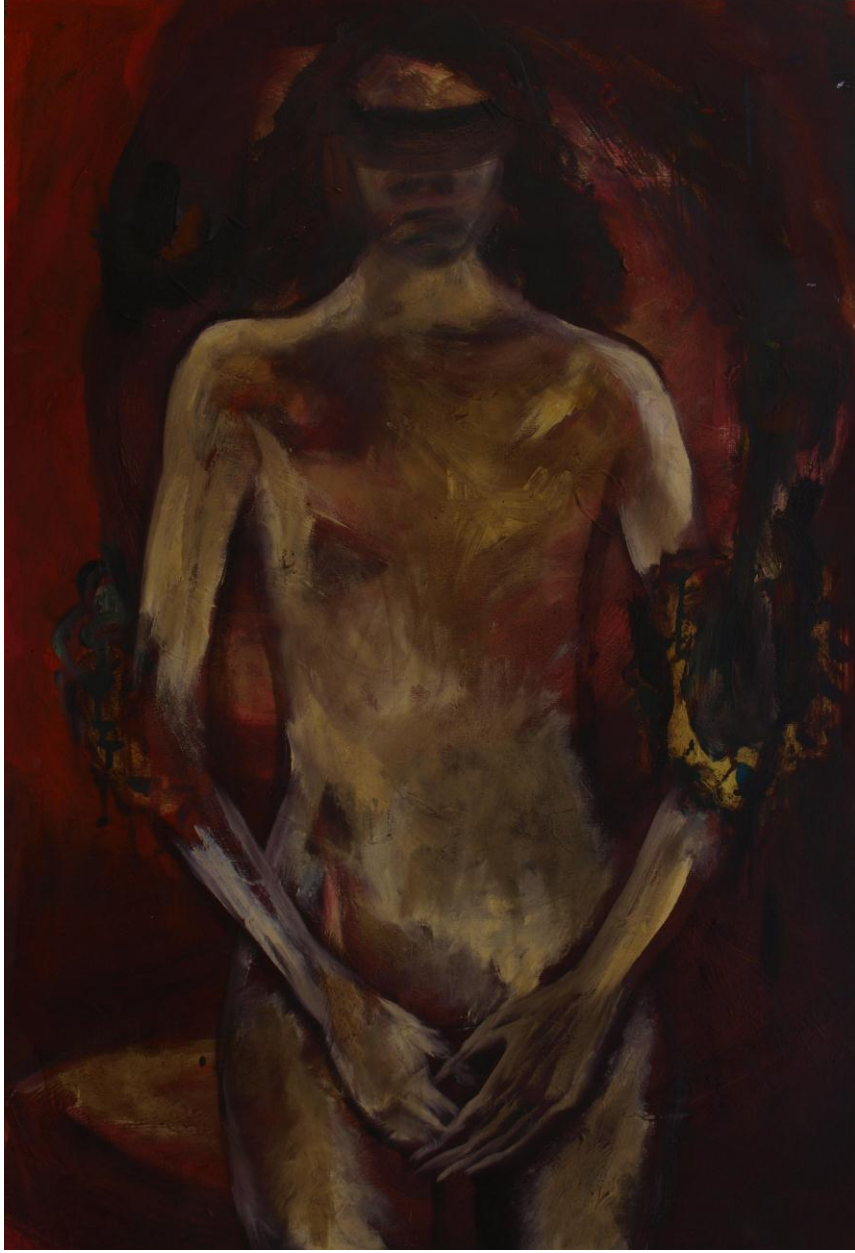
Resim 97: Meral Belice, “İsimsiz” Tuval Üzerine Karışık Teknik,
2012, 40 x 50cm

Konu kapsamında yaptığım resimlerimde hareket, duygunun bir hali değildir. Coşku, sevinç, hüznün, heyecan vb gibi insana ait duyguların dışavurumunu yapmak benimsenen anlatım yollarından birisidir. Lekeci anlayışla oluşturulan siyah – beyaz etki, figürün ruh haline eşlik etmekte ve biçim – içerik bütünlüğünün kurulmasına katkı sağlar niteliktedir. Lekeler belli bir ritme davet eder, aynı zamanda biçimleri toparlayıcı ya da kompozisyonu bütünleştirici işlevi üstlenmektedir.

Hareket her zaman yenilik ve canlılık anlamına gelmektedir.

Bu kadar önemli olan bu unsur resim yapma eyleminin bile bir parçası olmuştur benim için. Bu nedenle durağanlığı tükenmişlik gibi algılamaktayım. Bu durum doğal olarak resimlerime de yansımaktadır. Beden ve ruh birlikteliği resim yapma anında farklı

bir diyalog içine girmektedir. Bu çalışmalardan bazıları sembolleri bünyesine toplayarak anlatıma hizmet etmektedir.



Resim 98: Meral Belice, “İsimsiz”Tuval Üzerine Karışık Teknik,
2012, 60 x 90cm

Resmi kendi içinde sınırlı bir görüntü haline getiren, figürün kendisini işaret etmesidir. Bununla birlikte belirtilen tasvirin; her tarafı kendi dışını işaret eden sınırsız

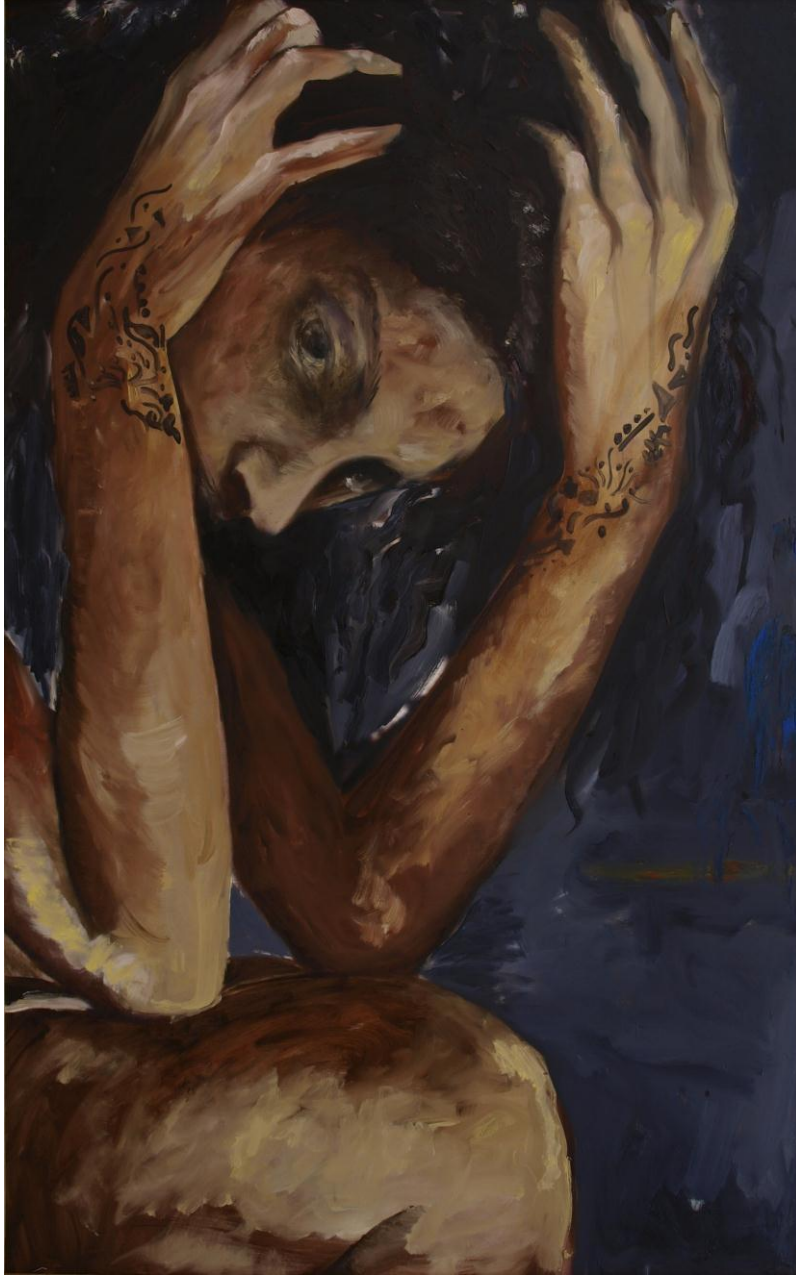
olarak görünmek isteyen ama buna rağmen gene de gizli bir sınırlamanın olduğu hissini verdiği düşüncesindeyim.



Resim 99: Meral Belice, “İsimsiz” Tuval Üzerine Karışık Teknik,

2011, 80x 120cm

Bireyin duyumsadığı iç gerçekliği ile bireylerin dışında duran, içsel arayışını yaşayan bir sanat işçisi için, çocukluktan gelen anıları, bulunmuş ve yeniden yaratılmış nesne şeklinde yapıtında yerini almaktadır.



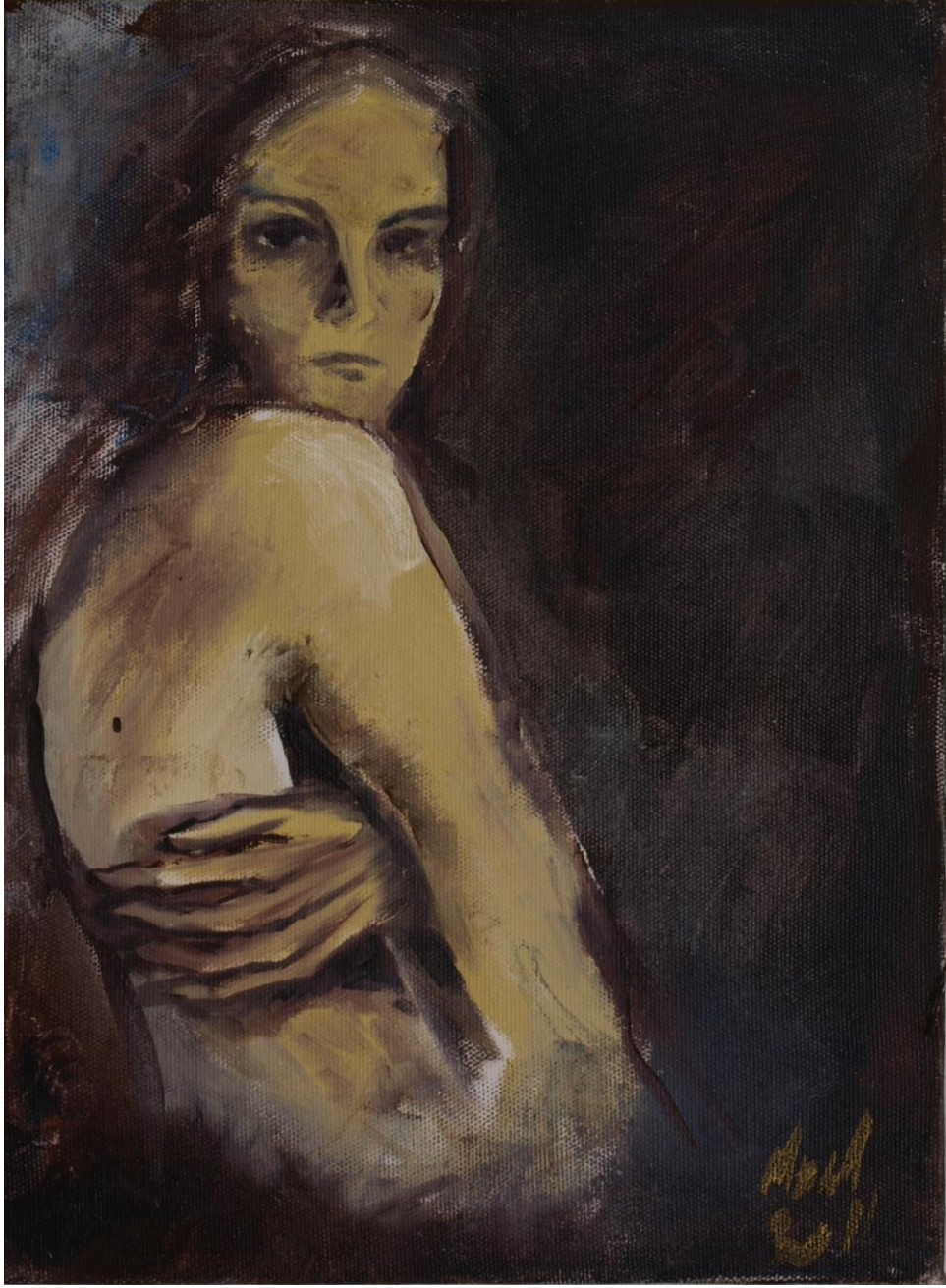
Resim 100: Meral Belice, “İsimsiz”

Tuval Üzerine Karışık Teknik,

2012, 80 x 120cm

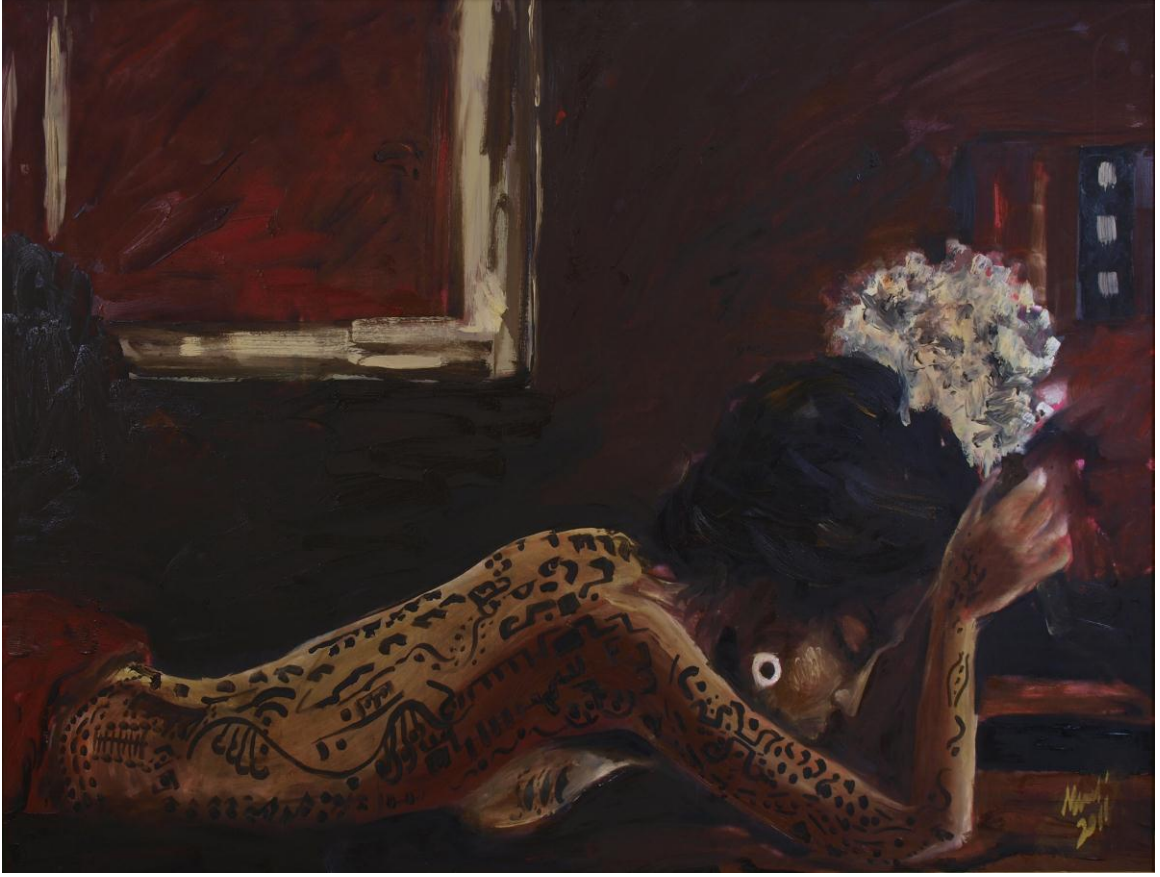
Bu tutum geçmişe duyulan özlem, kişinin kaybedilmiş bir nesnenin içsel temsiline kararlı ya da kararsız bir biçimde tutunmasıyla ilgili bir yaklaşımdır.

Tuvale aktarmaya çalıştığım; figürlerin kendi düşsel dünyasına özgü nitelikler ile birlikte sadece bedeni değil, bedene yüklediği duygulardır.



Resim 101: Meral Belice, “İsimsiz”
Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2012, 30 x 40cm

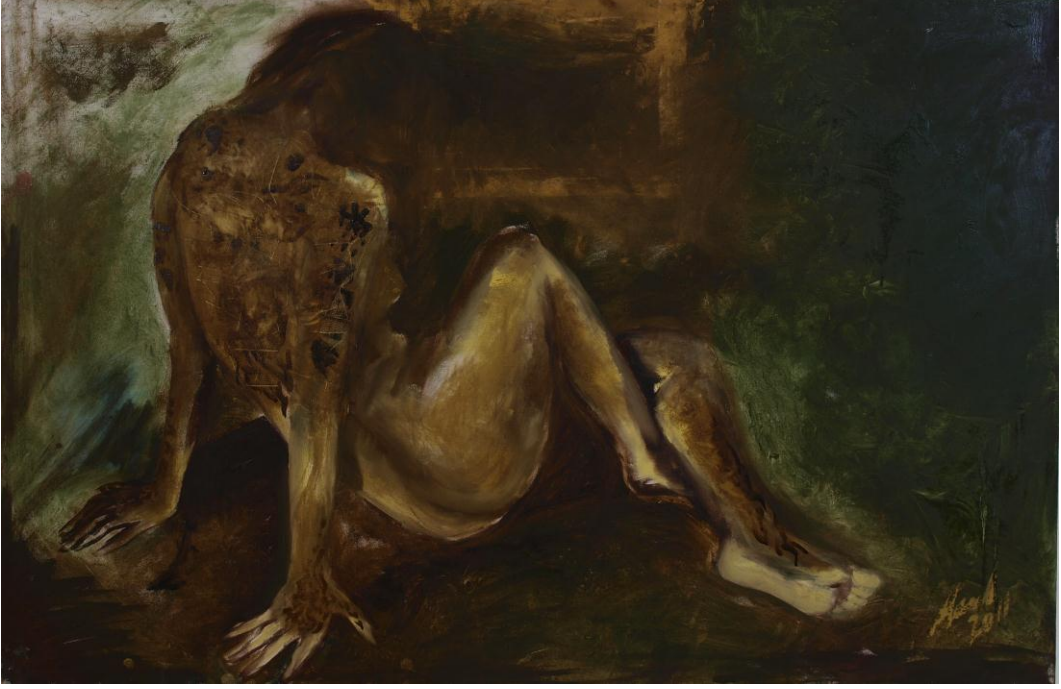
Resimle kurduğum bağda, akademik resim eğitimi çerçevesinde çok önemli bir yeri olan figür resmi geleneğine bağlı kalan çalışmalara ağırlıklı olarak yer verdim. Bu nedenle, resim açıklamaları birbirine benzer anlamda figürü tanımlamaktadır.



Resim 102: Meral Belice, “Tuval Beden” Tuval Üzerine Karışık Teknik,
2012, 80 x 120cm

Beden üzerine uygulanan sembolleri oluştururken sezgisel duyuların getirilerini an'ın içinde kullanarak, bu etkileşimle “duyumsananın” aktarımlarından yol almaya çalıştım.

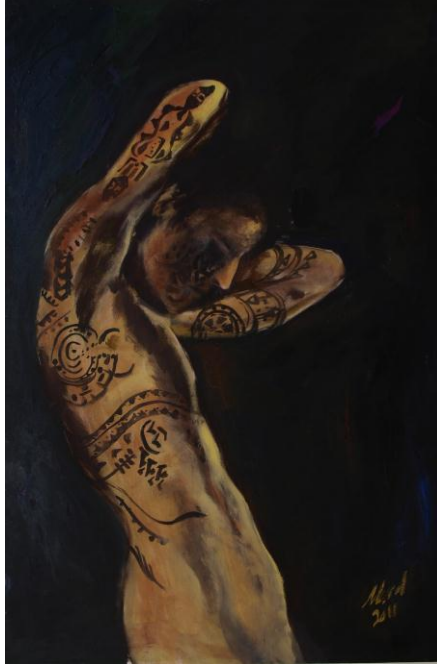
Bu yaklaşımla sanat eylemi resme başladığında dahi sonucunun kestirilemediği bir serüvene dönüşmektedir.



Resim 103: Meral Belice, "İsimsiz" Tuval Üzerine Karışık Teknik,
2012, 80 x 120cm



Resim 104: Meral Belice, "İsimsiz" Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2012,
80 x 120cm



Resim 105: Meral Belice, “İsimsiz” Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2012,
80 x 120cm



Resim 106: Meral Belice, “İsimsiz” Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2012,
30 x 40cm

Bu yanıyla resim, bir kişisel iç dünyanın temsili, içle-dışın, ben ile ben olmayanın, yapılmışla bulunmuşun, önceden tasarlanmış olanla rastlantının birbirini eritmeden buluştukları bir zemin halini almaktadır.

SONUÇ

Beden kişiliğin, ırkın, sanatın ve ahlak anlayışının görünür bir nesnesi haline gelmesiyle çok özel bir yerde konumlandırılmaktadır. Sanat tarihindeki öne çıkışını sorguladığımızda bakma hazzıyla örtüşen içgüdüsel hazlardan biri olduğunu görmekteyiz. Beden bakılan, duyumsanan, hissedilebilen bir “özne” olduğu kadar “nesne” de olmaktadır.

Bununla birlikte insan bedeni başka bir dünyadır kendi başına. Bu estetik varlık, inançsal simge ve üretildiği dönemin egemen kavramlarının temsil nesnesi olarak dönüşümü gibi sebeplerden dolayı figüratif ve farklı birçok anlatımda sanatçısı açısından vazgeçilemez olmuştur.

Beden insanın maddi görünümüdür ve bununla birlikte maddi varlığını bilinçle birlikte sunmaktadır. İnsanın dünyadaki nesnelere ve olgularını anlamlandırma çabasında yaptığı ya da yapmaya çalıştığı kendi bedeni ile etrafındakileri anlamlandırmaktır. Kendi dışındaki ile kurduğu ilişkileri kendi bedenine yüklediği anlamlar ve bilinci doğrultusunda belirler.

Postmodern yaklaşım biçimlerinin, her şeyi mubah sayması ile sanatçının kendi sanatı üzerinden yaptığı yorumun izleyicinin getirdiği yorumla özdeşleşmesi de bu bağlamda beklenemez. Bu yönden ele alındığında bakılırsa Postmodern anlayış, bir bakış yöntemine indirgenebilir. Postmodernizmin kendi içinde her ne kadar çetrefilli, anlaşılması güç ve karmaşık kuralı var olsa da, sanatçı kendisini, dışındaki her türlü olaydan, düşünceden ve tavırdan ayrı bir yerlerde konumlandırarak sanatını sunmaya devam etmektedir. Bu soyutlama çabası içinde beden araçsallaştırılarak acının da merkezi olmaktadır.

İnsanın yaptığı her eylem sanatın bir parçası olabilme niteliği göstermektedir. Nesnelere ve kendi dışındaki bireyler tarafından çeşitli biçimlerde ve her açıdan farklı anlaşılmaktadır. Yansıtılan beden imgesine yön veren, bireylerin algılanışındaki değişimle şekillenen temel unsur; elbette ki çevresel ve kültürel koşullardır. Kısacası, beden anlayışının kültürlerdeki yaşadığı değişim; dünya döndükçe onunla birlikte değişmektedir.

Farklı bir açıdan bakıldığında insan bedeni kendi içinde karmaşık bir bütünlüğe sahiptir. Sanatçısı tarafından binlerce yıldır anatomik bütünlüğü içinde ve farklı konular altında sürekli olarak vurgulanmakla kalmayıp, buradan hareketle insan bedeni için, o güne kadar gelen süreçte, sanatçının en yakından tanıdığı nesne halini almıştır. Yüzyılın hemen

başında sanatçıların figürü algılama biçimlerindeki temel değişimler ve bu değişimlere paralel olarak insan bedeninin de sanatçının algısında her seferinde yıkılıp yeniden inşa edilebilecek bir nesneye dönüştüğü net bir biçimde görülmektedir. Kadın bedeninin nasıl bir tüketim nesnesine dönüştüğü sorunu çeşitli anlatım yollarıyla ifade edilmiştir. Tüketilen şeyler arasında diğer nesnelere daha güzel, daha kıymetli, daha eşsiz bir nesne vardır: Bu nesne BEDEN'dir. Bin yıllık bir püritanizm çağından sonra fiziksel ve cinsel özgürleşme biçiminde bedenin 'yeniden keşfi' ve (özellikle de kadın bedeninin) mutlak varlığı –bedenin etrafını kuşatan sağlık, perhiz, tedavi kültürü, gençlik, zariflik, erillik/dişilik saplantısı, bedenle ilgili bakımlar, rejimler, fedakarca uygulamalar, bedeni kuşatan arzu efsanesi– bunların hepsi bedenin günümüzde bir kurtuluş nesnesine dönüştüğünün tanığıdır. Beden bu ahlaki ve ideolojik işlevde tam anlamıyla ruhun yerini almıştır." (akt. Giet, 2006; 57) Yaşadığımız yüzyılın insanını, öncelikle “imgelerin ve kurguların insanı “ konumuna yerleştiren neden onun bedeniyle ilgilidir. İnsan bedeninin ele alınışı, bedene dair müdahaleler, bedenin hiçbir dönemde olmadığı kadar çok kesilip biçilip, yeniden üretilmesi, insanın fizikselliğinden çok artık imgelere bıraktığı anlamına gelmektedir.

Sanatçı figürü, mekanda aldığı yer, duruş, verdiği mesaj, tensel ve insanın barındırdığı duygular bütünü ya da bunlardan fazlasıyla arındırılmış olarak çeşitli anlatım biçimlerine göre yapılandırmaktadır. Sanatçının ana problemi geleneksel anlamda bir beden betimlemesi yapmak değil, bu araçlar sayesinde onu farklı koşullarında yeniden inşa edebilmektir. Bu nedenle figür, sanatçı için herhangi bir kişi olarak değil, bir yapı veya bir nesne olarak görülmeye başlanır. Sanatçının başarısı da figürü ne kadar iyi betimlediğiyle değil hangi biçimde ve düşüncenin bu sürece ne kadar dahil olabildiğiyle ölçülmektedir.

Aklın en çok özgürleştiği çağda bile, akıl, esas olarak, bedenle ruh arasındaki ilişkiyi beden lehine düzenlemenin aracı olarak görülmüştür. Başka bir ifadeyle, aklın özgürleşmesinin, bedeni özgürleştirmenin işlevi olduğu söylenmiştir. Batı kültürünün tüm modernleşme bilinci gene bu zemine oturtularak, beden-doğa/akıl-ruh ikilemelerinin zıtlığı, günümüze uzanan bir mantık sergilemiştir. İlginç olan ise, bedene dönük kapatma ve özgürleştime girişimlerinin cinsellik aracılığıyla, cinsellik bağlamında ve cinsellik üstünden sağlanmış olmasıdır (Kahraman, 2005).

Beden; hiç kuşkusuz, toplumsal cinsiyetle birlikte her tür toplumsal pratiğin de parçası olmaktadır. Bulunduğu toplumun bir parçasını oluşturmakla birlikte duygusal

durum ve daha birçok unsurla şekillenen kişisel öyküler doğrultusunda bedenin fetiş karakterini pekiştiren görünümeler sunar.

Bu fetiş olma haline koşut bizi çevreleyen dünyayla daimi bir akış halinde olduğundan; bedenimiz gerçek olarak hissedip algıladığımız ve bizi koruyan kale, dış dünya ile içsel varlığımızı ayıran sınırdır.

Bunlarla birlikte “beden” sürekli değişim gösteren bir yapıdır. Doğal ve teknik evrim bedenin sürecine etki eder. Bu noktada, karakterin, kimliğin ve görünüşün yansıması bireyin kendi isteğine ve sorunsalına göre değişmektedir. Burada bedenin formda ve iyi durumda olmasının gittikçe daha çok değer kazanması, bedene karşı yeni bir bilincin varlığını doğrulamanın yanı sıra bir paradoksu da beraberinde getirmektedir.

Resimlerimdeki beden ve bedensel süreçlerin irdelendiği çalışmalar, insana ait duyguları yansıtmaktadır. Korkular, psikolojik travmalar, doğum, ölüm, vahşet, ahlak temaları üzerinden betimlenmektedir. Bu beden sorgulamaları; düşünsel olanla bedensel olanın etkileşimleri temeline dayanmaktadır. Zihin ile beden arasındaki bağ sürekli, güçlüdür. Düşünsel olanın somut hali bedenle açığa çıkmaktadır. Her durumda beden ile zihnin aralıksız bir etkileşim içinde olmaktadır. Koparılamayacak bir iççelikle birbirlerine bağlı oldukları ayrı bir etkileşimle düşüncenin yansımalarını sunmaktadırlar. Beden düşüncenin aktarımıdır.

Her zaman için, sanatın belirleyicilik ve bunun ifade biçimi ilişkisinin karşılıklı bir etkileşimi vardır. Bu ilişkiler sanatçının eserleri incelenirken göz ardı edilemez.

Günümüze kadar uzanan sanat ortamı üzerine yapılan gözlemlerin vardığı ortak sonuç şudur ki resim sanatı birçok dönemde sanatçıların entelektüel, kültürel, birikimleriyle farklı boyutlar kazanmaktadır.

Gençlik, incelik, güzellik, yakışıklılık, zindelik, çekicilik, bakımlılık vb. kriterlere göre şekillenen bedenin organik yapısı ve toplumsallığı arasında kurulu bir ilişki çerçevesinde bakıldığında beden; hem bitmemiş bir süreç hem de devam eden toplumsal bir süreç olarak değerlendirilmektedir. Ait olduğu toplumda, başı ve sonu net olarak belli olmayan sürecin içindedir. Bu süreçlerde insan bedeninin gelişimi ve konumlandığı anlam üzerine olan etkilerde değişmektedir. Figürlerin değişmesi, toplum ve kişiler arası uyumla gerçekleşir. Bu dönüşümde bedenin dış görünümü de değişir ve yeniden biçimlenir.

Beden bir sanat eserine dönüştürüldüğünde yeni bir oyuna da dönüşmektedir. Farklı bedenlerdeki çekicilik, tenin kırılma noktaları ve daha birçok olgu beden sanatını oluşturur.

Ayrı ve büyümlü gerçeklik olan beden, imge yoluyla anlam birimine bir biçimde dönüştürölür. Bedenin ayırt edici özelliği; bedeni de dünyayı da varlık olarak değil, varoluş süreci olarak, dönüşümün asıl süreci olarak temsil etmesidir. Bu ya bedenin üzerinde ya da yüzeydeki bedenin bir biçimde temsili yoluyla gerçekleşir. Bedenin araçsallaştırılarak nesneleşmesi problematiğinde kadın bedeni, erkek bakışı için seyredilebilir bir nesne niteliğindedir.

KAYNAKÇA

- Schopenhauer, A. (1985). "Metaphysic Des Schönen Und Âsthetik", Sämtliche Balmumu Model Bebek, 18. Yüzyıl, La Specola, Floransa Üniversitesi Doğal Tarih Müzesi.
- Bahtin, M. (2005). Sanat Ve Sorumluluk.İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Barnard, M.(2002). Sanat, Tasarım Ve Görsel Kültür.(Çev: Güliz Korkmaz). Ankara: Ütopya Yayınları.
- Berger, J. (1995). Görme Biçimleri. (Çev: Y. Salman). İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J. (2004). Görme Biçimleri. (Çev. Yurdanur Salman) İstanbul: Metis Yayınları
- Beykan, M. (1993). 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri. İstanbul: Yem Yayınevi.
- Cemal, A. (2000). Sanat Üzerine Denemeler. İstanbul: Can Yayınları.
- Champbell J. (1995) Batı Mitolojisi Ankara,İmge Kitabevi
- Çıplaklık Ve Utanç; Uygarlaşma Sürecinin Miti, Hans Peter Duerr, Çev: Tarhan Onur, Dost Kitabevi, 1999
- Connell, R.W. (1998). Toplumsal Cinsiyet Ve İktidar. (Çev: Cem Soydemir) , İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dereoğlu, N. İletişimin Gelişmesi Açısından İşaret Ve Semboller. (2000). İstanbul: Medya Ve Kültür 1.Uluslararası İletişim Sempozyumu Bildirileri.
- Eco, U. (2006). Güzelliğin Tarihi. İstanbul: Doğan Kitap.
- Elias, N. (2007) Uygarlık Süreci-II/Toplumun Değişimleri Bir Uygarlaşma Teorisi İçin Taslak, Çev: Erol Özbek, İstanbul, İletişim Yayınları,
- Emre, I. (1998). Beden Ve Toplum Kuramı . İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Erbil,P. (2007). Kibele'den Pandora'ya Kadının Tarihsel Yenilgisi. Ankara: Arkadaş Yayınları.
- Ergüven, M. (1998). Pusudaki Ten. 2. Basım. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Eriñç, S.M. (2004). Sanat Psikolojisi'ne Giriş. Ankara: Ütopya Yayınevi
- Eroğlu, Ö. (2003). Resim Sanatı Sözlüğü. İstanbul: Öke Yayınevi.
- Fischer, E. (2003). Sanatın Gerekliliği. (Çev. Cevat Çapan). İstanbul: Payel Yayınları.
- Fişekçi, K.(2007). Pop Art'da Kadın İmgelemi., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Fişekçi, K.(2007). Pop Art'da Kadın İmgelemi., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Game A (1998) Toplumsalın Sökümü: Yapıbozumcu Bir Sosyolojiye Doğru, Mehmet Küçük (Çev), Dost Kitabevi, Ankara.
- Giet, S. (2006). Özgürleşin! Bu Bir Emirdir, Kadın Ve Erkek Dergilerinde Beden. (Çev: İdil Engindeniz). İstanbul: Dharma Yayınları.
- Gombrich, E. H. (2002).Sanatın Öyküsü. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Halil T. (2000). Bir Erdem Olarak Sapkınlık. İstanbul: Çivi Yazıları.
- İnankur, Z. (1997). 19. Yüzyıl Avrupasında Heykel Ve Resim Sanatı. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Jamis, R.(2002) Frida Kahlo: Aş K Ve Acı, İstanbul: Everest Yayınları,

Joseph, Beuys. (1988)“La Mort Me Tient En Éveil” (Achille Bonita Olivia’nın Bir Söyleşisi), Par La Présente, Je N’appartiens Plus A L’art, Editör: Max Reithmann, Çeviren: Olivier Mannoni Ve Piere Borassa, L’Arche,
 Kadioğlu, N. (1996). Anadolu’nun Bazı Yörelerinde Dövme Adeti Ve Bu Adetin Çağdaş Yaşamdaki Yeri, I. Türk Halk Kültürü Araştırma Sonuçları Sempozyumu, Bildiriler I. Ankara: Hagem Yayınları.
 Kahraman, H.B.(2005). Cinsellik Görsellik Pornografi. İstanbul: Agora Kitaplığı.
 Leppert, L.(2009). Sanatta Anlamın Görüntüsü, (Çev. İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Miller, N. (1997). Feminist Confessions: The Last Degrees Are The Hardest, Kemp, Sandra Ve Squires, Judith, (Derl.), Feminisms, Oxford, New York: Oxford University Press.

Moran, B. (1998). Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I. İstanbul: İletişim Yayınları.

Morgan J And Welton P (1992) See What I Mean? An Introduction To Visual Communication, Chapman And Hall Inc, New York.

Nilüfer Z.(2003). Görülmeyi Görmek: Et Kavramı Üzerine, Dünyanın Teni. İstanbul: Metis Yayınları.

Odabaş, Sevim.(2005)“Modern Beden Kültüründe Güzellik Salonları”, Topum Ve Bilim Sayı 104, İstanbul, (S. 153-181).

Pollock, G. (1998). Modernity And The Spaces Of Femininity, MIRZOEFF, Nicholas, (Der.) London, New York, The Visual Cultural Reader, Routledge.

Read, H. (1981). Sanat Ve Toplum. Ankara: Umran Yayınları.

Read, H. (1974) Sanatın Anlamı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Robins, K.(1999). İmaj-Görmenin Kültür Ve Politikası. (Çev: Nurçay Türkoğlu) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sartre, J.P. (2006). İmgelem. İstanbul: İthaki Yayınları.

Sartwell, C. (1999) Edepsizlik Anarşi Ve Gerçeklik (Çev. Abdullah Yılmaz) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sayın, Z. (2003). İmgenin Pornografisi. İstanbul: Metis Yayınları.

Tunalı, İ. (1998).Estetik. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Türkoğlu, N.(2000). Görü-Yorum-Gündelik Yaşamda İmgelerin Gücü. İstanbul: Der Yayınları.

İnternet Dökümanları

Antmen, Ahu, (2005). “Sanat Eleştirisi: Şükran Moral”, Erişim Tarihi: 2 Ağustos, 2010.

Bay, Y (2006), “Muhafif Sanatçının Sarsıcı Videoları”Http://Sanat.Milliyet.Com.Tr., (21 Haziran 2007) . Erişim Tarihi: 12 Kasım,2010.

[Grosz, E. \(1994\). Volatile Bodies Toward A Corporeal Feminism. Bloomington, Indianapolis. \(Http://Pdfbooksz.Com/Ebook-Elizabeth+Grosz-Pdf\)04.01.11. . Indiana University Press,](http://Pdfbooksz.Com/Ebook-Elizabeth+Grosz-Pdf)

[Http://Emincingirgin.Blogspot.Com/2010/03/Hermann-Nitsche](http://Emincingirgin.Blogspot.Com/2010/03/Hermann-Nitsche), Erişim Tarihi: 16.04.12

[Http://Lisathatcher.Wordpress.Com](http://Lisathatcher.Wordpress.Com), Erişim Tarihi: 28.05.12

[Http://My.Opera.Com/Polox/Blog/?İd=29951922](http://My.Opera.Com/Polox/Blog/?İd=29951922) Erişim Tarihi: 22..03.2011

[Http://Tr.Wikipedia.Org](http://Tr.Wikipedia.Org) Erişim Tarihi: 30.10.2011

[Http://Www.Artvalue.Com.](http://Www.Artvalue.Com.), Erişim Tarihi: 30.12.10

[Http://Www.Cda-Projects.Com/Amemus-E54-Tr.Htm](http://Www.Cda-Projects.Com/Amemus-E54-Tr.Htm).ŞÜKRAN MORAL Erişim Tarihi:03.04.2012

[Http://Www.İzinsizgosteri.Net/Asalsayi71/Kubilay.Akman.2_71.Html](http://Www.İzinsizgosteri.Net/Asalsayi71/Kubilay.Akman.2_71.Html) , Erişim Tarihi: 01 Şubat, 2011.

[Http://Www.Msxlabs.Org/Forum/Sanat/244193-Vucut-Sanati-Body-Art.Html#İxzz1nwoxebkg](http://Www.Msxlabs.Org/Forum/Sanat/244193-Vucut-Sanati-Body-Art.Html#İxzz1nwoxebkg) Erişim Tarihi: 27. 02.2012

[Http://Www.Radikal.Com.Tr](http://Www.Radikal.Com.Tr) ., (21 Haziran 2007) Erişim Tarihi: 02.03.2012

[Http://Www.Radikal.Com.Tr/1998/08/08/Kultur/Viy.Html](http://Www.Radikal.Com.Tr/1998/08/08/Kultur/Viy.Html), Erişim Tarihi: 27.02.2012 T

[Http://Www.Radikal.Com.Tr/Radikal.Asp?Atype=Radikaleklerdetayv3&Categoryid=42&Articleid=960793](http://Www.Radikal.Com.Tr/Radikal.Asp?Atype=Radikaleklerdetayv3&Categoryid=42&Articleid=960793), Erişim Tarihi: 28.02.12

[Http://Www.Rebecca-Horn.De/Pages/Biography.Html](http://Www.Rebecca-Horn.De/Pages/Biography.Html) , Erişim Tarihi: 25.04.12

[Http://Www.Referansgazetesi.Com](http://Www.Referansgazetesi.Com) .(21 Haziran 2007) Erişim Tarihi: 03.02.2011

[Http://Www.Resimkalemi.Com](http://Www.Resimkalemi.Com)

[Http://Yorumokuyorum.Blogcu.Com/Peter-Greenway-Resimdekiler](http://Yorumokuyorum.Blogcu.Com/Peter-Greenway-Resimdekiler), Erişim Tarihi: 02.01.2011

Maniyerizm. [Http://Tr.Wikipedia.Org/Wiki/Maniyerizm](http://Tr.Wikipedia.Org/Wiki/Maniyerizm) Web Adresinden Erişim Tarihi: 29 Kasım 2010.

Sağlam, A.(2006). “Roma'yı Ölüme Çevirdi Şimdi İstanbul'da Genelevi Sergiliyor”. Erişim Tarihi: 3 Mart, 2010

Stelarc. Parasite Visions. (1995) [Http://Framework.V2.Nl/Archive/Archive/Node/Text/Default.Xslt/Nodenr-70069](http://Framework.V2.Nl/Archive/Archive/Node/Text/Default.Xslt/Nodenr-70069). Erişim Tarihi: 16 Nisan, 2010.

Sürelî Yayınlar:

Aral N (2003) Postmodern Süreçte Fotoğrafın Önemi Ve Postmodern Fotoğraf, 1. Ulusal Fotoğraf Sempozyumu, 17-20 Aralık, 32-36.

Edgü, F.. “19. Yüzyıl Çıplaklığı”. Milliyet Sanat Dergisi, 27 Şubat 1978, Sayı.266

Kadıoğlu, N. (2002). “Anadolu'nun Bazı Yörelerinde Dövme Adeti Ve Bu Adetin Çağdaş Yaşamdaki Yeri” Ve “Doğunun Tenindeki Nakış”. Atlas Dergisi, Ağustos, Sayı 113.

Simon, C.S.(2006). GEO: İnsanı İnsan Yapan Nedir?. İstanbul: Ocak 2006. Sayı 3.