

T.C
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

**BEDENSEL ACININ BİR DENEYİM OLARAK SANAT
YAPITINA DÖNÜŞMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

Çınar ESLEK

İstanbul - 2011

T.C
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

**BEDENSEL ACININ BİR DENEYİM OLARAK SANAT
YAPITINA DÖNÜŞMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

Çınar ESLEK

Tez Danışmanı:
Yrd. Doç. Hakan ONUR

İstanbul – 2011



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : Çınar ESLEK

Anasanat Dalı : RESİM

Tezin Adı : "BEDENSEL ACININ BİR DENEYİM OLARAK SANAT YAPITINA
DÖNÜŞMESİ"

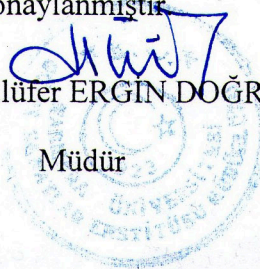
12.05.2011 tarihinde yapılan tez sınavında savunulan tez; kapsam, nitelik ve şekil yönünden başarılı bulunmuş ve **Yüksek Lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Jüri Üyeleri	Kurumu	İmza
Yrd.Doç.Hakan ONUR	M.Ü.GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ	
Yrd:Doç.Elif ÇELEBİ	M.Ü.GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ	
Yrd.Doç.Cemil ERGÜN	M.Ü.GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ	
Yedek Jüri üyeleri		
Yrd.Doç.Kerim KILIÇARSLAN	M.Ü.GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ	
Yrd.Doç.Şeyma BOBAROĞLU	M.Ü.GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ	

Yukarıdaki jüri kararı Enstitü yönetim Kurulu'nun 13/06/2011 tarih ve 8. sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof.Nilüfer ERGİN DOĞRUER

Müdür



ÖNSÖZ

Bu çalışma; geçirdiğim ameliyat sonrası bedenimde yaşadığım acı deneyiminin sanat yapıtına dönüşümü sürecinde, derslerini takip ettiğim Yrd. Doç. Dr. Emre Zeytinoğlu'nun Theodor Adorno' nun Auschwitz Sonrası sanatı tanımlarken bedenim deneyimlediği gerçeklik duygusunun sanat yapıtında nasıl karşılığını bulabildiği üzerine yaptığı derslerinin keşışmesi sonucu oluştu.

Tezimi yazma aşamasında bana yaptığı katkılardan dolayı öncelikle Tez Danışmanım Yrd. Doç. Dr. Hakan Onur'a teşekkür etmek isterim. Bu teze başlamak ve kendi deneyimimden yola çıktığım tezimi oluşturmak konusunda beni cesaretlendiren Yrd. Doç. Dr. Emre Zeytinoğlu'na, tezimi yazarken her zaman fikirleri, dersleri ve sonsuz desteği ile bana yardımcı olan Prof. Dr. Zeynep Sayın'a ve tezimin tüm yazma aşamasında desteğini yanımda hissettiğim arkadaşım Ar. Gör. Deniz Erben'e sonsuz teşekkürlerimi iletirim.

ÖZET

Beden kavramı tarih içerisinde kendi tanımını arayan bir olgu olarak karşımızda durmaktadır. Bu süreç içinde birey, kendi deneyimlerinden uzakta sadece ruhun yüceltilmesi ve aklın idealleştirmesi adına var olmuştur.

Dolayısıyla; bu çalışma bedenin ideal olarak sunulmasını ve buna bağlı olarak bedensel acının bir deneyim olarak sorgulanmasını ve bu sürecin ardından acının sanat yapıtına dönüşmesi bağlamında günümüz sanatına bir bakış açısını içermektedir.

Bu doğrultuda bedensel acı deneyimi çerçevesinde ele alınan sanatçıların yapıtları, genellemelerin içine düşmeden değerlendirilmekte ve sanatçıların kendileri için nasıl ifade alanları oluşturdukları doğrultusunda analizler yapılmaktadır. Bu analizler bazen acı deneyiminin bedenin önemini ortaya koyması bakımından sanatta karşılığının aranması sonucunda ortaya çıkmaktadır. Deneyimlerin ise, algılayanın kendi belleği doğrultusunda değerlendirildikleri için sanatta nasıl farklı açılımlar ve tanımlar oluşmaya başlattığı incelenmiştir.

SUMMARY

The notion of body stands as a phenomenon searching for its own description throughout the history. During this process, the individual has existed only on behalf of praising the soul and idealizing the mind.

Thus, this study involves a perception of contemporary art in the context of presentation of the body as an ideal, accordingly, the questioning of physical pain as an experience and following this process, the transformation of pain into a piece of art.

In this respect, the works of artists regarded within the framework of physical pain are evaluated without generalization and analyses are performed to display how artists have created space of expression for themselves. These analyses have sometimes emerged as a result the search of the experiencing of pain in terms of revealing the importance of the body. On the other hand, it has been analysed how experiences have caused different expansions and have started to form new definitions in art since they are evaluated according to the beholder's own memory.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	I
ÖZET	II
SUMMARY	III
GİRİŞ	VI
1. BEDENİN TANIMI	1
1.1. ESKİ YUNAN FELSEFESİNDE BEDEN	1
1.2. KARTEZYEN DÜŞÜNCESİNDE BEDEN	9
1.3. MODERNİZİM DÜŞÜNCESİNDE BEDEN.....	11
1.4. POSTMODERNİZM DÜŞÜNCESİNDE BEDEN	20
1.4.1. AŞKIN OLMAKTAN KURTULAN BEDEN	28
2. BEDEN VE ACI İLİŞKİSİ	35
2.1. DİNSEL ÖĞRETİLER AÇISINDAN BEDENİN ACIYLA İLİŞKİSİ.....	37
2.2. MODERNİZMDE BEDEN VE ACI İLİŞKİSİ.....	54
2.3. POSTMODERNİZMDE BEDEN VE ACI İLİŞKİSİ	65
3. HASTALANAN BEDENİN ACI İLE İLİŞKİSİ	81
4. BEDENSEL ACININ DENEYİMLENMESİ VE SANAT YAPITINA DÖNÜŞMESİ	86
4.1. ACIYA MARUZ KALAN BEDENİN SANAT YAPITINA DÖNÜŞMESİ BAĞLAMINDA FRİDA KAHLO	89

4.2. ACIYI YADSIYAN BEDENİN SANAT YAPITINA DÖNÜŞMESİ BAĞLAMINDA ORLAN	106
4.3. BEDENSEL DENEYİMİN BELLEKLE İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA BEUYS	112
SONUÇ	123

GİRİŞ

Bu çalışma, beden, acı ve deneyim kavramları etrafında, dönemlere ve sanatsal üretim alanlarına ilişkin örneklerle bedensel acı deneyiminin sanat yapıtında temsili ve bu deneyimin bir sanat yapıtına dönüşümünün incelenmesini amaçlamaktadır.

Yunan Uygarlığından Aydınlanma sonuna kadar sanat yapıtlarında güzellik ve yücelik uğruna acı, dehşet ve tiksinti, yani sinir sistemini uyaran duygular ve duyarlıklar yansıtılmamıştır. Bedenin her zaman ruhu temsil etmesi ile eşdeğer görülmesi bedenin yadsınmasına neden olmuştur. Bu yüzden sanat, güzellik ve yücelik gibi değerlerin mutlaklaştırılması olarak var olmuş daha sonra toplumsal değerlere dönüşmüştür. Acı ve dehşet gibi yaşanan şeyler duyguları uyandırması idealleştirilen değerlerin yıkımına neden olacağı için bu duygular kamusalıktan gizlenerek güzellik ve yücelik uğruna feda edilmiştir.

Modernizmle beraber her alanın kurumsallaşması söz konusudur. Bilim, ahlak ve sanat özerk ve otoriter alanlar haline gelerek yüce ve ideal olan aklın egemenliği tarafından oluşturulmasına neden olmuştur. Aklın sınırları ve egemenliği beden karşısında ruhun yüceltilmesine neden olmuştur.

Modernizm zaman içinde insan öznesini yok sayan kategorik bir makinalaşma ve sanayileşme anlayışı ile bütünleşir. Başlangıçta evreni yeniden algılamak ve yorumlamak, onu aşkın güçlerin (örneğin Tanrı'nın) belirleyici iradesinden bağımsızlaştırıp, doğal yasaların sınırları içinde tanımlamak, böylelikle bireyin bilinç ve benlik özgürlüğünü yaratmak amacıyla gelişen modernizm, özellikle kapitalizmin geçirdiği dönüşümler, kitle üretiminin başlaması, toplumsal sistemlerin bu oluşumu destekleyecek biçimde merkezileşmesiyle birlikte tutucu bir özellik kazanmıştır.

Öncelikle modernizmle bir hesaplaşma olan postmodernizm hem modernizm karşıtlığını hem de modernizm öncesini kendi içinde barındırır. Bu nedenle moderniteye içikindir. Fakat öte yandan modernitenin dışında bir söylem ve tavır geliştirme iradesiyle onun birikimine karşı eleştirel bir tavır yüklenir. Aşkın anlamlar; ruhun yüceltilmesi, ruh-beden ayrımı anlamını yitirmiştir. Bunun yerine ruh-beden birbiri içinde kaybolan, kendi kendini temsil eden haline gelmiştir. Bedensel acı deneyiminin kendisi bir sanat yapıtına dönüşmektedir artık. Ancak acı deneyiminin geçmişte kalması ile ilişkili olarak bu deneyimin nasıl bir imge ile temsil edildiği önem kazanmaktadır.

Bir yandan geçirdiği yüzyıllık yabancılaşma sürecinin nedeni olan 'kategorileşmeye' karşı çıkma kaygısı, bir yandan da yeni gerçekliğin kopmalarla kırılmalarla değil, bütünleşmelerle oluşmasına yönelik değerlendirmeler postmodern bilinci farklı anlamları üst üste çakıştırmaya itmiştir. Yabancılaşmanın giderilmesi ve bütünleşmenin gerçekleşmesi için nesnel düzleminin belirleyicisi olmak anlamında bir özne sanat eserinde yoktur; sanat eserleri belki yalnızca özneyi barındıran, dolayısıyla da öznesiz olan eserlerdir.

Bu çalışma, bedensel acı deneyiminin sanat yapıtlarında temsili beden kendi gerçekliğinin sorgulanmasına neden olarak beden ortaya konulmasına neden olmaktadır. Ele alınan sanatçılar beden aracılığı ile kendi dillerini yaratarak acı deneyimini sanat yapıtına dönüştürmüşlerdir. Bu duyular alanı olan bedenin bireyselleşmiş halidir.

Ayrıca, tarihsel arka planı çizgisel olarak ele almakla birlikte, beden, acı ve deneyime ilişkin kavramların tartışılmasında ve bedensel acının bir deneyim olarak sanat yapıtına dönüşmesinde belirleyici olduğunu düşündüğümüz eserler ve sanatçılar etrafında araştırılmaktadır.

1. BEDENİN TANIMI

Bedenin kavram olarak sözlük anlamına baktığımızda, beden canlı varlıkların maddi bölümü olarak geçmekte ve bir bütün olarak mekân haline gelen hacim ve kütle olarak tanımlanır.

Aynı zamanda canlı varlıkların cisimsel yapısı olan beden, duyulan, dokunulan, algılananın somut biçimidir.

1.1. ESKİ YUNAN FELSEFESİNDE BEDEN

Eski Yunan'da beden, insan ruhunun bir kafesi olarak düşünülmüş, beden-ruh ayrımına yol açan bu genel tutum içerisinde beden, ruhun doğasını, işleyişini, yetilerini bozan olarak görülmüştür. Ortaçağ felsefesine bütünüyle egemen olan Tanrı merkezli düşünüşte, Tanrı'nın yüce değerleri karşısında insan bedeni, kötülüklerin kaynağı ve bedensel istekler de bu dünyada yerine getirilmesi gereken ödevler karşısında bir engel olarak var olmaktadır. Bunun sonucunda bedensel hazlar ile bedensel hazların uzantısı olarak görülen cinsellik bir suç olarak ele alınmıştır. Cinselliğin peşinde koşan insan günahkâr olarak suçlanmıştır. Bu bakış felsefeye de egemen olmuştur. Bu bakışın egemen olduğu felsefi akımlar arasında Pythagorasçılık, Platonculuk, İdealizm, Uşçuluk, Ortaçağ felsefesi sayılabilir.

Pythagorasçı Okul, önceleri dinî bir çerçevede ifade edip, sonra felsefî bir düzeye yükselttiği ruh inancı ve anlayışıyla tanınmıştır. Bu görüşe göre insan varlığı, biri ruh, diğeri beden olmak üzere, iki farklı bileşenden meydana gelir. Ruh temel öge olarak, gerçek özü meydana getirmektedir. Bedenin yok olup gittiği

âlemde, asıl gerçeklik olan ruh, bedenden bağımsız bir varlığa sahip ve ölümsüzdür. Mutluluğun ruhta aranması gerektiğini ifade eden Pythagoras'a göre, ruhun bedenle olan ilişkisi, onun özünü kirletir. Ruhun tek hedefi vardır; tam anlamıyla arınmak ve tanrısal katmana yücelmektir. Ruh, dünyasal yaşam boyunca işlediği suçlara, yaptığı iyilik ya da kötülüklere bağlı olarak, daha üstün ya da daha alçak bedenler içersinde yeniden doğacaktır. Bu sarmal, mutlak ölümsüzlüğe erişinceye ya da Tanrı'ya ulaşınca kadar devam edecektir.

Platoncu felsefe ise cinsellik ve ruhun merkeze alındığı bir düşünce biçimi egemendir ve bu egemen düşünce bedene yönelik olumsuz bakışın arka planını oluşturmaktadır. Platon'un beden üzerine görüşleri Philebos Söyleşisi adlı kitabında geçmektedir. Bu kitapta hazzın doğası tartışılmaktadır. Platon, bedene ait haz yaşantılarının ruhu olumsuz yönde etkilerse zihin kaynaklı haz duygusunun gelişmeyeceğini belirtmektedir. Akıl, zekâ, sanat ve bu türden haz kaynaklı olan şeyler bedensel haz kaynaklı şeylerden üstün tutulmaktadır. Yaşamdan alınabilecek hazların ancak zekâyla var olabileceği düşünülmektedir.

Philebos söyleşisinde, haz üzerinden beden ve tin tartışılırken, tini bedenden kurtarmanın tek yolunun, hazdan fiziksel bir etkilenim olarak bütünüyle vazgeçerek, zihin kaynaklı haz anlarını çoğaltmanın gereğinden bahsedilmektedir. Beden tepkisiz, edilgen ve hiçbir işlevi olmayan bir uzam olarak görüldüğünden genellikle her şey tin üzerinden temellendirilmiştir.

Bundan dolayıdır ki tinin kendisi acı, haz gibi bedene ait duyuumlara sahip olmadığı zaman iyi düşünmektedir. Beden her zaman tini aldatmakta olduğu içindir ki, tin hakikatten uzaklaşmaktadır. Çünkü beden, ihtiyaçların kölesi olarak tinin gelişmesini engellemektedir.

Bu değerlendirmeler eşliğinde eski Yunan sanatın da, estetik ve yücelik gibi kavramlardan hareketle üretilen imgeler hâkimdir. Bu imgeler, duyuumlardan uzak sadece zihinsellik çerçevesinde oluşturulmakta ve görüngüler dünyası ile idealar

evreni arasındaki ilişkinin kesintisiz bir uzantısı olarak var olmaktadır. Güzel olan yücedir, estetikdir ve tinsel bir haz sağlamaktadır.

Platon nasıl bedeni yadsıyıp tane zihinsel bir durum olarak bakıyorsa, güzellik de bir ideadır ve idea olduğu için de zaman ve mekân dışı mutlak varlıktır. Böyle bir güzelliğe Platon 'kendiliğinden güzel' adını vermekte ve sanat eserlerini, güzellik ideasının yaşadığımız dünyadaki yansımaları olarak değerlendirmektedir. Ortaya koyduğu öğretiyeye göre var olan her nesne, bir ideanın taklididir. Dolayısıyla bir meyve, meyve ideasının bir yansıması ve bir kopyasıdır. Ressam bir elma resmi yaptığında kopyanın da kopyasını çıkarmaktadır. Yaptığı şey gölgenin de gölgesidir. Yani asal gerçeğe üç kez uzaktır. Ama bu gölge iyi yansıtılmış bir gölgeyse; onu izleyen kişide asal olana, yani ideaya dair kıvılcımlar çakabilir. Bundan dolayıdır ki sanat, güzellik ideasından ne kadar pay alırsa o kadar güzel olur.

Aristoteles'e göre bir sanat eseri güzel ideası sebebiyle güzel değildir; tersine sanat olduğu için bir kavram olarak güzellik ortaya çıkmıştır. 'Güzel' den söz edebilmemiz, güzel nesnelere sayesinde ve güzellik bir ahenk, orantı ve düzendir. Bu nedenle orantıdan yoksun olan hiçbir şey güzel olamamaktadır. Buradan anlaşılacağı gibi Aristoteles güzelliği matematik ve geometri olarak açıklamıştır. Eski Yunan'da ortaya atılan, bütün güzellikleri açıklayıcı bir formül olarak düşünülen 'altın oran' düşüncesi özellikle Rönesans'ta ve sonrasında tekrar ön plana çıkmaktadır. Düşünürler bir biçimi oluşturan parçaların oranının bir güzellik tılsımı olarak kendi içinde bulunduğunu düşünmüşlerdir ve bu oranı bulmak için yüzyıllar boyu doğada ve sanatta biçim araştırması yapmışlardır. Bedenin idealize edilmesi, sayısallaştırılmasının izini M.Ö. 6. yy. dek sürmek mümkündür. Parçaların oranını araştıran ve matematikle yoğun şekilde uğraşan Pitagoras ve izleyicileri, sayıların varlığın temel ilkesi olduğunu düşünmüşlerdir.

M.Ö. 5. yy. bu düşünce ikliminde yetişen Argoslu heykeltıraş Polykleitos, sayıların insan formunu yönettiğine inanmaktadır. Bu yüzden parçaların arasında sayısal simetri bulunan heykeller yapmaya başlamıştır ve



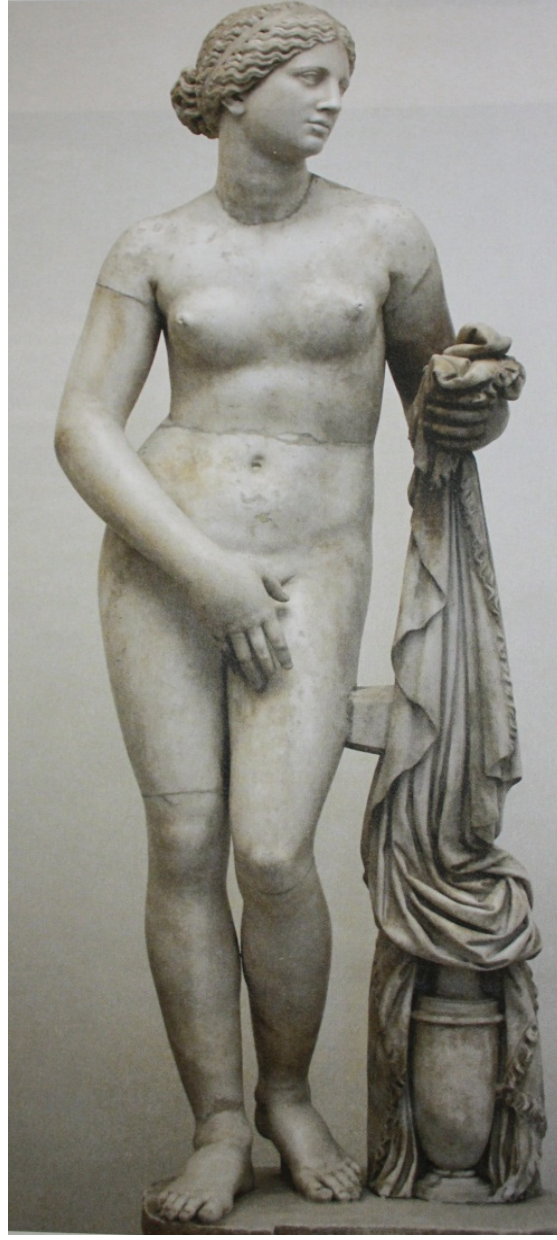
Resim1:Polykleitos, "Doriforos" (mızrak taşıyıcısı)

Pitagoras, kanon başlığını taşıyan bir kitap yazmıştır. Kanon, ölçme sopası, cetvel anlamına gelen Grekçe kánon sözcüğünden türemiştir; yapısız, şekilsiz olan bir şeyi katılaştırma, şekil verme anlamlarını taşımaktadır; ayrıca yasa ve kural da demektir.

Bu doğrultuda Polykleitos'un Doriforos (mızrak taşıyıcısı) adı verilen gerçek insan boyutundaki bronz heykeli kanon kavramlarına göre yapılmıştır. Yani yapının içinde sayısal orantı ve sayıların uyumu bulunmaktadır.

Praksiteles, önceleri Antik Yunan' da var olan erkeklerin (kouroi) çıplak olarak tasvir edilmesine ama dişilerin (korai) ise her zaman giyinik olarak gösterilmesini değiştirmiştir. Polykleitos'un kanon' undan yararlanan çağdaş Praksiteles ise, Knidoslu Afrodite ile kadın formunun da ideal bir yapıya dönüştürmüştür.

İdeal forma ulaşmak için yapılan araştırmalar sanat yapıtlarını da etkileyerek Yunan güzellik idealinin oluşmasına neden olmuştur. Heykeltıraşlar, güzellik ideali için insan bedenini tanrısal bir yücelik ile göstermişlerdir.



Resim2: Praksiteles, "Knidoslu Afrodit"

Pitagoras'ın etkisi ile Polykleitos ve Praksiteles'in oluşturduğu ideal beden kavramı, Platon ve Aristoteles aracılığı ile Ortaçağ düşüncesini de etkilemiştir.



Resim3: Rodoslu Heykeltıraşlar Hagesandros, Polydoros, Athenodoros

"The Laocoon", 1506

The Laocoon heykeline bakıldığında Tanrı Apollon'un, başrahibi olan Laocoon, Truva kuşatması esnasında, düşmanların kale dışında bıraktıkları, içi asker dolu tahtadan at içeri alındığı zaman hileli bir oyun olduğunu anlayarak bağırıştır. Bu bağırmadan dolayı halk durakladığı esnada, denizden bir yılan çıkmıştır. Denizden çıkan yılan rahibi iki oğlu ile birlikte, vücutlarına sarılarak boğmuştur. Halk da bu olayı, onun Tanrı'ların gazabına uğraması olarak yorumlamıştır.

Bu çalışmaya bakıldığında rahibin heyecan, ızdırap ve korku ile birlikte bir taraftan kendini yılanı karşı korurken, öte taraftan küçük oğluna yardım etmek istediği sezilmektedir. Yılanın korkunç kuvveti karşısında rahibin atlet vücudu ve damarları, acıdan doğan hırsı yansıtmaktadır. Laocoon, kendine hâkimdir ve acı içerisinde olmasına rağmen bağırılmamaktadır. Ağzı sadece hafif, nefes alacak derecede açıktır. Yunan heykeltıraşlarının şiddetli heyecanları ve ihtirasları hafifletmelerin nedeni Yunan sanatının güzelliğe verdiği önemden kaynaklanmaktadır. Yunan güzellik ideali, Laocoon heykelini de önemli bir şekilde etkilemiştir. Heykeltıraşlar, güzellik ideali için insan bedenini tanrısal bir yücelik ile göstermiştir. Laocoon heykeli, çekilen ölüm acısını dile getirmesine rağmen acıyla bağırarak her türlü ifadeden yoksun olduğu için yücedir. Can çekişmekte olan Laocoon ve oğulları yüceliklerini asla yitirmemektedir ve ölüm onur ile gururun temel bir özelliğine dönüşmektedir. Laocoon heykelinde, ölüm anında çekilen acı söz konusu olduğu için sanatın güzelliğine ve yüceliğine zarar vereceği düşünülmekte ve bundan dolayı acı imgesi gizlenmektedir. Bu düşünce heykeltıraşların ideallik ve yücelik adına acıyı hafifletmesi ve bağırılmayı bir ilintiye dönüştürmelerine neden olmuştur. Çünkü acının görüntüsü hoşnutsuzluk uyandırdığı ve bu hoşnutsuzluk tatlı bir duyguya dönüşmediği için kişinin yüzünü acıyı reddetmesini doğurmuştur. Acı duyusallığı uyandırması bakımından tehlikelidir. Duyusallık güzellik ve yücelik yasasını bozduğu için bir anı sonsuzlaştırmak olanaksız hale gelmektedir. Bu yüzden güzelliğe önem verilerek duyguları arka plana itmişlerdir. Acının şiddeti yüzün çizgilerinde belirlediği zaman bir çirkinlik yaratacağı düşünüldüğü için güzelin en yüksek anını göstermek istemektedirler ve bu yüzden heykel soğukkanlı ve dinginidir.

“John Boardman’ ın belirttiği gibi insan bedeni imajı ‘bireyselleştirilmiş olmaktan çok idealleştirilmiştir...’ öteki dünyaya aittir; tanrısal olan (hiçbir zaman) bu kadar insani, insani olan bu kadar tanrısal olmamıştır.”¹

İdeal güzelliğe ulaşmak için yapılan araştırma ve analizler Yunan sanatının bu doğrultuda gelişmesine neden olmuş ve yapıtlardaki bedenin her türlü acıdan yoksun bir şekilde oluşmasını sağlamıştır. Her tür acı, duyu organlarının yolladığı sinyallerin beyin düzeyinde bir araya getirilip işlenmesi olarak duyuları ve duygulanımları uyandıracığı için yüceliğe ulaşılmasına engel olarak ele alınmakta ve zihin aracılığı ile ideal güzelliğe ve yüceliğe ulaşılacağı düşünölmektedir.

1.2. KARTEZYEN DÜŞÜNÇESİNDE BEDEN

Kartezyen düşünce temelinde fiziksel dünya zihinsel dünyanın karşısında, ayrı bir dünya olarak kurulmuştur. Kartezyen düşüncesine göre insan varlığı, hem biçimli, boyutlu, uzamsal öze sahip, ölçülebilir ve bölünebilir fiziksel tözden, yani bedenden, hem de özniteliği düşünme olan, uzam-dışı, ölçülemez ve parçalara bölünemez bir tinden, yani ruhtan oluşmuş bir birleşik varlıktır. Bu yaklaşımdaki farklı iki tür varlık yani töz, var olmak için kendinden başka hiçbir şeye gereksinim duymayıp kendi başına var olarak, birbirinden kopuk, birbirinden tümöyle bağımsız, birlikte var olan ama birbirine indirgenemez varlıklar olarak insan varlığında bir araya getirilmişlerdir. Burada, insanın bütünsel varlığının temelde ne tür bir doğaya sahip olduğu sorgulanacak olursa, söz konusu tözlerden birinin diğerinde temellendirilmesi gibi indirgemeci bir tutumdan söz etmek gerekir. Ancak oluşturdukları birleşik varlıktaki bu iki tür farklı varlığın birbirleriyle nasıl (birlikte) olduğu tartışması geleneksel zihin-beden sorununun

¹ Richard Sennet, “Ten Ve Taş, Batı Uygarlığında Beden Ve Şehir”, çev: Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, 2001, s:33

oluşmasına neden olmaktadır. Bu düşüncenin temelinde Descartes'in bilim felsefesi yatmaktadır.

Descartes'in bilim felsefesinde, düşünen tözler (res cogita) ve mekanik bedeni oluşturan tözler (res extensa) vardır. Bu ayrımın başka biçimde ifadesi, zihin/beden karşıtlığı çerçevesinde karşılık bulmaktadır. Ancak bu karşıtlık sayesinde insan, kendisini kuşatan doğadan ayrı ve onun üzerinde bir varlık olarak kendini değerlendiren bir konuma kendini taşımıştır. Maddi dünyanın kişinin varlığından ayrılabilen bir şey olarak görülmesi maddi dünyanın onun hizmetine sunulmuş bir makineden başka bir şey olmadığına ilişkin düşüncenin egemen olmasını sağlamıştır.

Maddi dünyanın bir makine olarak görülmesi, maddede hiçbir amaç, hayat ya da ruhsallık olmadığı şeklindeki görüşü (mekanik bir sistem tarzındaki evren anlayışı) de içerir ki, bu durum yine aynı şekilde ruhun yüceltilmesine karşılık gelmektedir.

Sonuç olarak varlığı temellendirmede bilinçten yoksun olan özdeksel kısımdan değil de, bir bilince sahip olan tinsel kısımdan yana bir düşünce sistemi geliştirilmiştir. Böylece, zihin-bilinç-özne felsefesinin modern çağdaki başlangıç noktasını oluşturmakla beraber modernizmin çıkmazlarından biri olan Kartezyen düşünce temeline dayanan mekanik fizik de buna bağlı olarak kapalı sistemler yaratmıştır.

1.3. MODERNİZİM DÜŞÜNCESİNDE BEDEN

18. yüzyıl Aydınlanma Dönemi ile başlayan Akıl Çağı modernizm (modern) kavramını gündeme getirmiştir. Modernizm ya da modern çağları betimleyen temel olgular ve kavramlar, rasyonellik çerçevesinde hareket ederek aklın egemenliğinin merkeze alınmasını sağlayarak bilimsel ve evrensel doğrular ile sistematik düşünmeyi gerektirmiştir.

Modern felsefe denilince, Descartes ile başlayan Aydınlanmadan geçerek Kant'a ve oradan mantıkçı pozitivistlere gelen bir düşünce zinciri anlaşılmaktadır. Dönem olarak 17. yüzyıldan 20. yüzyılın ilk yarısına kadar olan süreyi kapsamaktadır.

Aydınlanma düşüncesi ilerleme fikrine kucak açarken her şeyde akli egemen kılarak insanları kadercilikten kurtarmak istemiştir. Bilimsel, kültürel, teknik ve endüstriyel devrimlere öncülük etmiştir. Modernizm 18. yüzyılda Aydınlanma düşünürlerinin nesnel bir bilim, evrensel bir ahlak ve yasalarla özerk bir sanat geliştirme amacı güden düşünceleriyle biçimlenmiştir.

"...amaç, özgür ve yaratıcı biçimde çalışan çok sayıda bireyin katkıda bulunduğu bir bilgi birikimini, insanlığın özgürleşmesi ve günlük yaşamın zenginleşmesi yolunda kullanmaktır. Doğa üzerinde bilimsel hakimiyet, kaynakların kıtlığından, yoksulluktan ve doğal afetlerin rastgele darbelerinden kurtuluşu vaat ediyordu. Rasyonel toplumsal örgütlenme biçimlerinin ve rasyonel düşünce tarzlarının gelişmesi, efsanenin, dinin, boş inancın akıldışçılığından, iktidarın keyfi kullanımından ve kendi insan doğamızın karanlık yanından kurtuluşu vaat

ediyordu. Ancak bu tür proje aracılığıyla, bütün insanlığın evrensel, sonsuz ve değişmez nitelikleri ortaya çıkarabilirdi.”²

Aydınlanma projesinin gerçekleşmesi için daha önce yapılmış her şeyi yıkmaksızın yeni bir dünya olamayacağı da vurgulamaktadır. Modernizmin edebiyat alanındaki temsilcisi Goethe'nin Faust'u bu duruma örnektir. Goethe'nin Faust' u dini efsaneleri, geleneksel değerleri ve göreneklere dayalı yaşam tarzını yıkmaya hazır bir kahramandır.

Bundan dolayı Modernizmin kendisi, bir yandan değişimi ve anlık olanı vurgularken diğer yandan sonsuzluk fikrine verdiği önemden dolayı içinde çelişik yaklaşımlar barındırmaktadır.

Sonsuzluk fikri kendi içinde ideal ve yüce olanı barındırmaktadır.

“Avrupa sanatının yüceliğe ulaşmak konusundaki kifayetsizliğini, duygulanıma yol açan gerçeklik yani saf ya da deforme olsun, nesnel bir dünya) içindeki varoluşa duyulan kör özlemlerle saf ve arı bir plastiklik (bu plastiklik ister etkin ve romantik bir resim alanı, isterse durağan ve klasik bir resim alanı oluştursun) içinde yer alan bir sanata duyulan arzuya geri götürmemiz gerekir. Modern sanat, yüce bir içerik olmaksızın yeni bir resim yaratmaktan ve Rönesans'a dair figürlerden ve nesnelere kopmaktan acizdi ve gerçekleştirdiği deformasyon ya da yadsıyış geometrik biçimciliklerle dolu boş bir dünyaya yol açtı- soyut matematik ilişkilerin saf retoriği. Böylece güzelliğin doğanın bir parçası mı olduğu ya da doğadan bağımsız da var olmaya kadir mi olduğu tartışmasına.”³

Yüce ve ideal olanın oluşturulması modernizmin özü olan aklın egemenliği tarafından yapılmaktadır. Estetik olanda bu çerçevede oluşturulmaktadır. Yücelik,

² David Harvey, “Postmodernliğin Durumu”, çev:Sungur Savran, İstanbul, Metis Yayınları,1997, s:22

³ Zeynep Sayın, “Beden Yazısı II”, Kaknüs Yayınları, İstanbul,2000, s:85

ideaya ilişkin mutlaklığın asla duyusal alanda gösterilmeyeceğini ve imgeleştirilemeyeceğini söylemektedir. Ve bu durumda özne duyusal alanı aşarak ideaya ulaşacak ve idealarla görüngüler arasında geçirgen bir ilişki kuracaktır. Doğa da özne için görüngüler alanı ile idealar alanı arasındaki geçişliği engelleyendir. Çünkü doğanın karşısında olan özne doğanın formsuzluğundan dolayı görüntüyü bir imgede birleştirememektedir. Oysa güzel olan form ile ilişkilidir. Aydınlanma düşüncesinin düşünürlerinden olan Kant' a göre form:

*"...bir nesnenin form olarak algılanabilmesi için, onun parça parça algılanan öğelerini parça bütün ilişkisi içinde birleştirilebilmesi gerekir. Böyle bakınca nesnenin kendine değil, öznenin birleştirici özelliğine ilişkin kavramdır form- ve nesne ancak öznenin birleştirici sayesinde biçimlendirilir. Oysa doğa karşısında çaresiz kalan özne, birleştirici etkinliğin onu yarı yolda bıraktığını hissederek; akılla imgelem gücünün başararak oluşturduğu bir imge sayesinde doğayı temsil edemez."*⁴

Özne için doğanın yapısı gereği parça ve bütün ilişkisine göre bir form oluşturulması ve imgeleştirilmesi olanaksızdır. Bundan dolayı özne, doğayı bir forma sokmaya çalışarak kendi ile doğa arasında özdeşlik kurmaya çalışacaktır. Özdeşlik kurmaya çalışmak öznenin kendi varlığı için bir yer oluşturacak yetiden yoksun olmasından kaynaklanmaktadır.

"Kesin olan bir şey vardır: İmgelemin yaratıcı gücü sayesinde açılan sonsuz mutluluk uzamı bundan böyle geçmişte kalmıştır; benzeşim ilkesi sayesinde doğayı taklit ederek onun bütüncül güzelliğini sanat yapıtında sürdürmek artık olanaksızdır. Yücelik sayesinde doğayı bütünselleştirme arzusu asla gerçekleşmeyecek, doğa, gizli güzellik yasasını insanların kulaklarına fısıldamayacaktır. ...Diğer bir deyişle yüceliğe ulaştıran doğa, klasik geometriye

⁴ A.g.y., s:41

oyun oynamıştır. Çünkü bulutlar birer yuvarlak şeklinde değil, dağlar birer koni değildir. Şimşekler de düz bir çizgide hareket etmezler.”⁵

Bu durumda yine yücelik kavramı devreye girer. Doğayı aşmanın yolu duyuyu ötesi olan akli kullanmaktan geçmektedir. Çünkü yücelik asla ideaya ait mutlaklığın duyusal alanda gösterilmeyeceğini ve imgeleştiremeyeceğini söyler ve özne ancak duyusal alanı aşarak ideaya ulaşır.

“Doğayı algılamaya ilişkin duyusalılık, kaçınılmaz olarak görüngülere aitken, yüceliğin kurduğu ilişki sayesinde özne, görüngülerle sınırlı ve duyusal bu aidiyeti aşabilir. Yüce nesne, asla güzel ve duygusal bir yansıma değildir.”⁶

Duyuların ve duyguların alanı olan beden yüceliğe ulaşılması için engeldir. Özne, doğa üzerinden ideye saf akla ulaştığı ve görüngüler ile ideler arasında bir geçirgenliği duyular alanından uzaklaştığı ölçüde yüce olana ya da ideal olana ulaşmaktadır.

Bu doğrultuda Modernizm de akıl ön planda olduğu ve beden ise duyular alanını temsil ettiği için akıl tarafından kontrol altına alınmıştır. Kişi sadece aklına göre düşünerek kendi varlığına sahiptir. Böylece Modernizm bedeninin karşısında, akli yücelterek her şeyi aklın sınırlarına ve egemenliğine bağlamıştır. Akla vurgu yaparak akıl yoluyla bir bütünü korumak ve parçacıkları birbiriyle ilişkilendirmek düşüncesinin bir parçasını oluşturmaktadır. Bu durum akli, bedeninin karşısında ötekileştirerek nesneleştirmiştir ve insanı da bu süreçte özne olarak kurmaya çalışmıştır

Levinas bundan dolayı akıl merkezli anlayışı eleştirmiştir. Hıristiyanlığın olduğu kadar modern liberalizmin temelinde de var olan, bedeninin bize ebedi yabancılığı duygusudur. Bu duygu bütün dönemlerde varlığını hep korumuştur.

⁵ A.g.y., s: 43

⁶ A.g.y., s:45

Levinas' ın da değindiği üzere Őimdiye kadar bedenimizle kendimiz arasında hep bir ayırım yapılmış ve saptamalar her zaman bu doğrultuda olmuştur. Oysa Levinas bedenimizi onaylamamız gerektiğini vurgulamıştır ve bedeni doğanın içinde konumlandırımıŐtır. Ruhumuz da bedenimiz tarafından varlık kazanmaktadır. Özneye nesnenin, içerisiyle dıŐarısının geçiŐliliđi ruh ile bedenin bütün olduğunu göstermektedir.

Sonuç olarak aydınlanma dıŐüncesi akıl merkezlidir ve bundan dolayı beden aklın karşısında hep ikinci planda kalmıştır. Aklın mantığı çerçevesinde bilim, teknoloji ve de yönetim denetim altına alınmıştır. Her Şey gibi beden de akıl yoluyla denetim altına alınmıştır.



Resim4:Francisco Goya, "The Sleep Of Reason Brings Forth Monsters" Gravür,1798

Aydınlanmacı bir düşünce yapısına sahip ressam olan Francisco De Goya “ The Sleep Of Reason Brings Forth Monsters ” adlı yapıtında akıldışı geleneklere cahilliğe ve batıl inançlara karşı çıkmaktadır. Fransız Devriminin durumu İspanya’yı etkilediği için Fransız devrimiyle ilgili birçok resim üretmiştir. Aydın sorumluluğunun etkisiyle toplumu dönüştüreceğini düşünen Goya, bu dönüştürücülüğü tek başına yapamayacağını da bildiği için kendi içinde hayal kırıklıkları yaşamıştır.



Resim5:Francisco Goya, “The Disaster Of War”, 1810-1870

Büyük bir coşkuyla benimsediği Fransız Devrimi ve onun üç renk önerisi; kırmızı, mavi ve beyaz; özgürlük, eşitlik ve kardeşlik ilkeleri Goya için önemlidir. İspanyayı işgal eden Napolyon ordusu askerlerinin getirmesini beklediği bu ilkeler, halka yapılan zulüm sonucunda Goya için trajediye dönüşmüştür ve ressam hayal kırıklığına uğramıştır.



Resim6: Francisco Goya, "Los Desastres de La Guerra", 1810

Savaşın Felaketleri adlı eseri olan Resim 6,7 ve 8 bedene yapılan zulmü ve baskıları anlatmaktadır. Aydınlanmacı bir düşünceye sahip olan Goya, haksızlığa karşı çıkarak aydın sorumluluğuyla yapıtlarını üretmiştir.



Resim7: Francisco Goya, "Los Desastres de La Guerra", 1810



Resim8: Francisco Goya, "Los Desastres de La" 1810



Resim9: Francisco Goya, "Saturn Devouring His Children" , 1746-1828

Goya "Saturn Devouring His Children" adlı eserinde Tanrı Satürn'ü oğullarından birini yerken betimlemiştir. Çocuğun başı ve sağ kolu yenmiştir. Tanrı, çocuğun sol kolundan bir parça daha ısırırken görülmektedir. Karanlıktan fırlayışı, açık ağzı ve gözlerinin beyazındaki belirginlik delilik hali içerisinde olduğunu göstermektedir.

Resmin anlamına dair birçok anlam yürütmeleri arasında kendi çocuklarını savaşlar ve devrimler arasında yiyen İspanya'nın durumuna ilişkin bir çalışma olarak da bakılmaktadır.

Sonuç olarak aydınlanma düşünürü Goya, savaşın ve acının felaketlerini birebir deneyimleyen bir sanatçıdır ve bu deneyim kendi içinde büyük bir hayal kırıklığı ve yalnızlık barındırmıştır. Bu hayal kırıklığı sanatçının bütün resimlerinde var olarak sanatçıyı büyük bir yalnızlık duygusuna sürüklemiştir. Sanatçı, yaşadığı bu olayları sorgulamış ve bu olayları kendi süzgecinden geçirerek ya da bir takım semboller ile resmetmiştir. Bir yandan dönemin değişmesini isteyen öte yandan yalnızlık duygusu içinde olan sanatçının ruhunda çatışmalar oluşması o dönemin geçişliğini yansıtması bakımından önemlidir. Resimler ayrıca kendi içinde bu çatışmaları da barındırmaktadır.

1.4. POSTMODERNİZM DÜŞÜNCESİNDE BEDEN

Postmodernizm, modernizmin bilgi anlayışına getirdiği eleştiriler dolayısıyla oluşmuştur. Aydınlanma çağı ile başlayan modernizm düşüncesi bilime ve akla duyduğu sonsuz güven dolayısıyla bilim aracılığıyla insanların her sorununu çözmeyi amaçlamıştır. Postmodern düşüncede akla, bilime ve uygarlığa bir güvensizlikten söz edilebilir. İkinci Dünya Savaşı ve Sonrası Nazi rejiminin sebep olduğu kitlesel kıyımlar; sonraları soğuk savaş yıllarında süper güçler arası silah yarışının yarattığı nükleer tehdit, Batı insanında Batı kültür ve uygarlığına, özellikle de endüstri devrimi ile ortaya atılan ve uygarlığın sürekli daha iyiye doğru gittiği düşüncesine inançsızlığı doğurmuştur. Örneğin kuantum fiziğinin getirdiği "belirsizlik" kuramı, Einstein 'in ortaya attığı relativite kuramına göre, "doğru"nun ancak belli koşullarda ve göreceli olarak "doğru" olduğu fikrini, kısaca bize evrenin bir sistemler karmaşasından oluştuğunu belirterek tüm evrenin durmaksızın genişleyerek yok olmaya doğru gittiğini söylemiştir. Bu durumdan dolayı "gerçek" tanımı bir kez daha değişmiş ve evrensel mutlaklığa olan inanç yıkılmıştır.

Postmodernizm öncelikle evrenin bir kaos olduğunu, bu kaosa bir anlam verilemeyeceğini ve hiçbir formülle açıklanamayacağını söylemektedir. Eğer doğrular varsa evrenin ancak bir parçası için doğru olabilecektir; anlam varsa, evrenin ancak bir parçası için geçerli olabilecektir. Evrenin tümünü tek formülle açıklamak yani tek bir anlam bulmak olanaksızdır; çünkü ne doğada ne de evrende bizi böylesi bir açıklamaya götürecek hiçbir ipucu yoktur.

Postmodern düşüncede sosyal ve kültürel kurumlar doğanın kendisinde tartışılmaz doğrular olarak yer almaz. Tüm kurumlar ve onların getirdiği sistem, kavram ve doğrular kurmacadır. Gerçeklikleri göreceli ve tartışmaya açıktır. Gerçek varsa her zaman insana ancak yorumları ile ulaşmıştır. Tüm kavramlar kurmaca oldukları gibi, ait oldukları söylence grubuna göre de farklılık gösterirler, her farklı dil grubu, her söylence kendi kavramlarını dolayısı ile kendi doğrularını ve yaşam deneyimini yaratır. O halde tüm insanların bağlayıcı bir kavramdan söz etmesi mümkün değildir. Yine Postmodern görüşe göre, bugün insanın hiçbir konuda "gerçek"i en doğru şekli ile bildiğinden söz etmesi mümkün olamamaktadır. İnsan doğruları genel anlamda veya herhangi bir bağlamda gerçeği hiçbir zaman tam olarak bilmemiştir. Ancak onun kurmaca şekillerini görmüştür; çünkü "mitos"lardan günümüze, bize gerçeği anlattığını savunan her türlü yapıt ve anlatım türü sadece gerçeğin yorumu ve kurmaca anlatımından başka bir şey değildir.

Kendini karşı-modernlik olarak sunan Postmodernizmin söylemini kısaca şöyle özetlemek mümkündür: Genel geçerlik iddiası taşıyan önermelerin reddedilmesidir. Dil oyunlarında, bilgi kaynaklarında, bilim adamı topluluklarında çoğulculuğun ve parçalanmanın kabul edilmesi, farklılığın ve çeşitliliğin vurgulanıp, benimsenmesidir. Gerçeklik; hakikat, doğruluk anlayışlarının tartışılmasına yol açan dilsel dönüşümün yaşama geçirilmesi, mutlak değerler anlayışı yerine yoruma açık seçeneklerle karşı karşıya gelmekten çekinmemek; korkmamak; güvensizlik duymamak gerçeği olabildiğince (sonsuz)

yorumlamaktır. Belli bir zaman ve mekânın sözcüklerini kullanmak yerine gerçekliği kendi bütünlüğü özerkliği içinde anlamaya çalışmak, insanı ruh- beden olarak ikiye bölen anlayışlarla hesaplaşmak, tek ve mutlak doğrunun egemenliğine karşı çıkmaktır.

Bu doğrultuda postmodern dönemde aşkın anlamlar yıkıntıya uğramıştır. Ruhun yüceltilmesi ve beden-ruh ayrımı yerine beden-ruh birbiri içerisinde kaybolarak kendi kendini temsil eden bir hale gelmiştir. Postmodern felsefenin başlıca eleştirilerinden birisi anlamı ve hakikati temsilin belirlediğini savunan klasik temsil teorisinedir. Bu teorinin postmodern felsefede toplumsal normativiteyle ilintilendirilmesinden ötürü, temsilin eleştirisi postmodernizmde siyasal bir değer kazanmıştır. Temsilin eleştirisi aşkınlığın da yıkımıdır aynı zamanda. Ve bu yıkım özne-nesne ayrımını ters yüz ederek öznenin merkezini kaybetmesine neden olmuştur. Nesne belirleyici hale gelmiştir ve bu nedenle öznenin merkez olma durumu ortadan kaybolmuştur. Bu kayboluş sonucunda nesnelere arası ilişki başlamıştır. Bu ilişkiden dolayı sanat ve gündelik hayat arasındaki ayrım bulanıklaşmaya başlamıştır. Ayrıca beden ve ruh arasındaki ayrım da aynı şekilde netliğini yitirmeye başlamıştır. Bunun sonucunda, beden yaşamsal değerini kazanmıştır. Beden yaşamsal değerini kazanarak kendini başka anlamların ve özdeşliklerin taşıyıcısı olmaktan kurtarmıştır.

Baudrillard bu durumu şöyle ifade etmektedir:

“...vaktiyle ruhun metaforuydu, ardından cinselliğin metaforu oldu. Artık hiçbir şeyin metaforu değil”

Sonuç olarak postmodernizm, modernizmde görülen gerçeğin insan zihninde bilirli bir bakış açısından algılanabileceğini ve insan zihninin gerçeği gördüğü şekilleri ile sanat yapıtında yansıtılabileceği fikrini yadsır. Toplumsal düzlemde de bir sistemler karmaşası söz konusudur. Sosyal kurumlar, insanla doğa arasındaki çatışma sonucu ortaya çıkarlar. Kurumlaşmak doğal olanı alıp,

disiplin altına sokmak ve onu sistemleştirmek istemektedir. Postmodernizm bu sistemlerin tümüne bir güvensizlik duymaktadır.



Resim10 Andres Serrano, "Piss Christ"

Beden üzerine çalışan Post-modern kabul edilen sanatçılardan biri olan Andres Serrano, 1950' de New York' ta doğmuştur. Küba kökenli Amerikalıdır. 1997' de "Piss Crist" adlı fotoğraf yapıtı ilk sergilendiğinde Melbourne Katolik Kilisesi Baş Piskoposu George Pell, kutsal değerlere saygısızlık yapıldığını söyleyerek dava açmıştır. Gelen tepkiler dolayısıyla galeri müdürü sergiyi kapatmıştır. 1989 yılında tekrar sergilendiğinde Amerika Birleşik Devletleri senatosu tarafından müstehcen, aşağılık ve sahte bir sanat parçası olduğunu vurgulanarak kınanmıştır. Oysa Serrano'nun yapıtı insan idrarını kullanarak İsa'yı insanlaştırmak istemiş ve insan idrarının bedensel bir ihtiyaç olduğunu belirtmiştir. Böylece idealleştirilen İsa fikrini kendi yapıtında eleştirmiştir.



Resim11: Andres Serrano, "Heaven and Hell", 1994

Serrano "Heaven and Hell" adlı fotoğraf yapıtında çıplaklığın sürekli günah ile ilişkilendirilmesini sorgulamıştır. Bu çalışmasında gösterilen vücudu gerilmiş bir şekilde bileklerinden bağlanmış olan kadın figürü, kana bulanmış çıplak bedeniyle baygın bir durumda öylece durmaktadır. Bu kadına arkasını dönmüş cübbeli bir kardinal olmasına rağmen dikkatimiz kadın bedeni üzerindedir. Kadının yüz ifadesi görünmemektedir. Figür kadını ve cinsel günahlarla ilişkili olarak cezalandırılmış bir haldedir. Çıplaklık günah ile ilişkilendirilmiştir ve bundan dolayı kadının göğüsleri gösterilmiştir. Yahudi ve Hıristiyan geleneğinde çıplaklık günah ve utanılması gereken bir olgu olarak görülmektedir. Kadınlara yönelik bu cezayı sanatçı bütün açıklığı ile eserinde temsil etmiştir. Kilise kutsallık adına kadının bedenini soyulması ve kanının dökülmesi yolu ile onu cezalandırmaktadır.



Resim12: Andres Serrona, "The Morgue: Pneumonia Death" 1992

Andres Serrona'nun The Morgue adlı seri çalışmasında ölümün bütün acımasızlığı bedene yansıtılmıştır. Bu seri izleyenin tüylerini ürperten cinayet kurbanları, intihar olayları ve normal ölüm vakaları üzerine oluşturulmuş bir seridir. Yansıtılan bu bedenler morgda yapılan müdahaleleri ve bedenlerin ölüm sonrası nasıl renk değişimine uğradığını vurgulayarak vahşet ile tedirginliği göstermektedir. Sanatçının bu seri fotoğraflarında insanların ölüm şekilleri sanatçının pozu nasıl oluşturacağı konusunda belirleyici olmuştur. Sanatçı bu seriyi gerçekleştirmek için adli tıp uzmanından yardım istemiştir. Bu çalışmalar genellikle yakın plan çekimler alınarak oluşturulmuştur. Sanatçının kadrajı yakın tutması ölüm şeklinin bütün acımasızlığını gözler önüne sermektedir.



Resim13: Andres Serrona , “The Morgue: Knifed to Death I”, 1992

Ölülere yapılan müdahaleleri de ele alan Serrano, Knifed to Death adlı çalışmasında şüpheli ölüm olayların sebebini araştıran memurun bıçağı ile yaptığı incelemeyi ortaya koymuştur. Aynı zamanda eller bir suçlunun ellerini anımsatıyordur, çünkü parmak uçlarındaki izlerden de anlaşacağı gibi polis parmak izlerini almıştır.

Sanatçı, ölmüş bedenlerin fotoğraflarını çekerek bedenlere yeni bir ruh vermiş gibidir. Bu çalışmalarında izleyiciyi ölüm ile yüzleştirmek istemektedir.



Resim14: Andres Serrona, "The Morgue:Death by Drowning II", 1992

Serrano'nun Death by Drawing isimli fotoğrafında, ölüm şeklinin bütün keskinliği ve acımasızlığı gözler önüne serilmektedir. Kadraj yakın plan tutularak ağzın hemen üstünden kesilmiş, ölünün lekeli ve morarmış derisi üzerindeki ağız sanki bir yara gibi belirmiştir. Ayrıca boğulmuş beyaz bir insan derisinin birkaç gün içinde rengini değiştirerek yeşil, mavi, kahverengi ve mor renge dönüşmesi sanatçının kadrajına yansıtılmıştır.

1.4.1. AŞKIN OLMAKTAN KURTULAN BEDEN

İçinde yaşadığımız dünyayı görüngüler dünyası olarak tanımlayan metafizik Batı felsefe geleneği beden ve dünyaya ilişkin görüngülerin tamamını idealar dünyasının içinde değerlendirmiştir. Beden dahil dünyaya ilişkin görüngülerin tümünü gerçek ideaların ya karşıtı ya da yanılıması olarak yorumlamıştır. Bu değerlendirme ile beden anlam yüklemeleri bombardımanına uğradığından beden yadsınması söz konusu olmuştur. Ve bu durumun kendisi, yaşama ilişkin olguların idealar dünyasının karşısında bir yanılısma oluşturmasına neden olmuş ve beden de görüngüler dünyasında kaybolmuştur. Bedene yüklenen anlamlar beden varoluş nedenini yansıtmamıştır. Ayrıca batı bilgisi Hıristiyanlığı içselleştirmiş bir bilgi olarak beden kendisi haricinde her şeyi temsil etmesine neden olmuştur.

Platoncu Hıristiyan felsefe geleneğinden yirminci yüzyıla kadar ruh-beden ikilemi çerçevesinde değerlendirilerek beden varoluş nedeni kendi değildir düşüncesinin doğmasına neden olmuştur. Bu düşünceden dolayı beden çeşitli anlamlandırılmalara maruz kalarak kendi dışında yüce bir mevcudiyeti temsil etmek zorunda bırakılmıştır. Beden temsiliyle yükümlü olduğu ruh uğruna her zaman yadsınmıştır. Fakat ruh-beden ikilemi sanal evrenin hakim olmaya başlamasıyla birlikte biçim değiştirmiştir.

Sanal evrende beden, aşkın bir temsil olma özelliğini yitirerek artık kendini yoksunluk olarak göstermiştir. Bundan dolayı beden temsili ve anlamların perspektif alanından uzaklaşmıştır. Artık ne başkaları ne de kendisi için temsil olanağı bulunmamaktadır. Beden, iletişim ağlarının içerisinde algıdan uzak kendini çevreleyen dünyaya dokunmadan yaşamaktadır. Bedenin yoksunluğunun kendisi bedeni varlık haline getirmesine neden olmuştur.

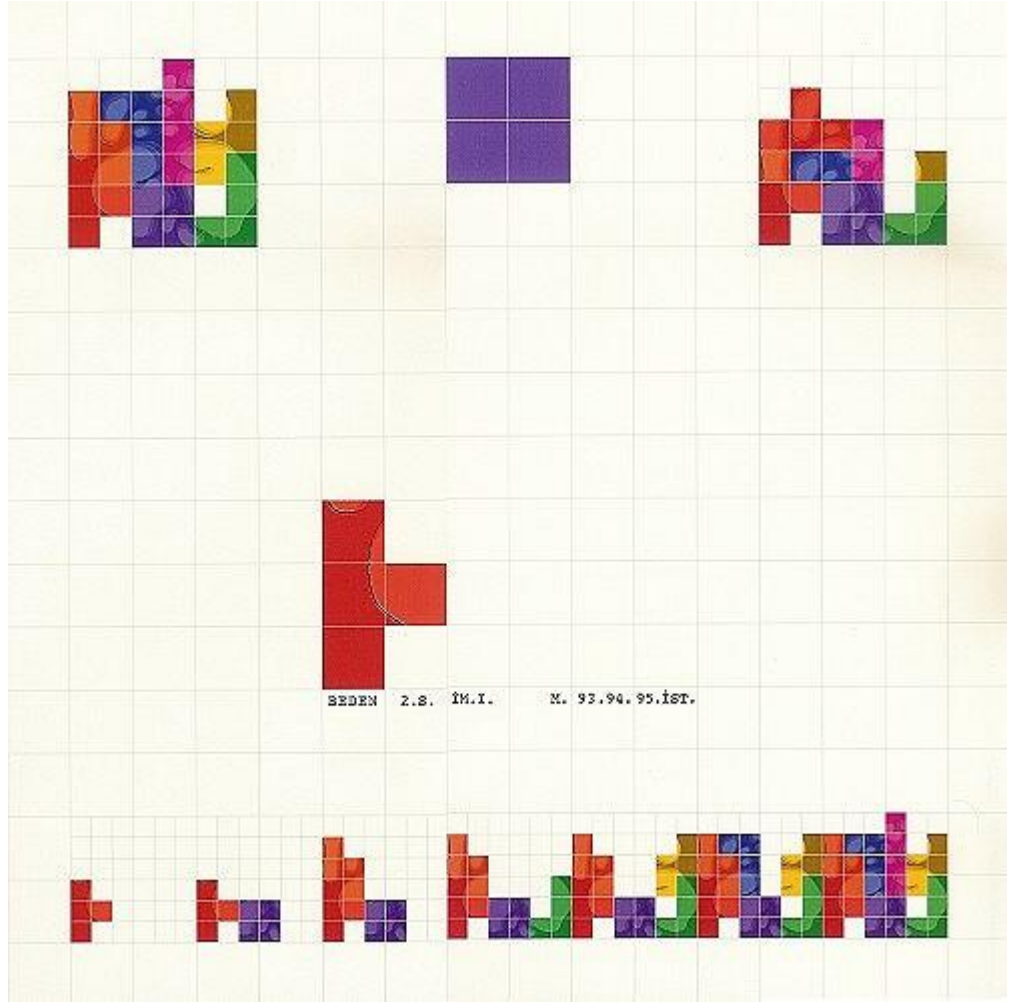
Bu yüzden bedenın içi ve dışı arasındaki geçirgenliğin arttığı bir uzam var olmaya başlamıştır. Sınırlar birbiri içerisine geçerek bir sınırsızlığı değil sınırların geçirgenliğini beraberinde getirmiştir. Bu durumda beden tekrar kendi kendini temsil etmeyen bir noktaya sürüklenmiştir. Böylece bir metabolizmaya dönüşen beden sınırların geçirgenliğiyle çifte bir anlamsızlık noktasında kendini kaybetmiştir. Sonuç olarak beden aşkın olmaktan kurtulmuştur. Bu doğrultuda bakabileceğimiz Mitat Şen' in imgesi, bir beden imgesi olarak bir aşkınlık iddiasında bulunmamayı ve bir şeyi temsil etmemeyi amaçlayan bir imgedir.

“...bir anlamda sanallığın sonsuzluk yanılsamasını kâğıttan iskambil evler misali çökertir Mitat Şen onu temelinden sarsar.

Sözünü ettiğim sarsıntı, Batı felsefe geleneğinde yüzyılın başlangıcından bu yana değişmekte olan evrenin ve bedenın sonluluğuna ilişkin iki bilgiyle ilgilidir. Çünkü ilkin bu yüzyılın başlarında beden, aşkın bir imge olma özelliğinden uzaklaşarak, yalnızca kendini ve- artık ardında bir şey bulunmayan- kendi mevcudiyetini temsil etmeye aday olmuştur. Bunun kanımca en önemli nedeni, bedene ilişkin bir anlamın, artık onu aşkın bir evrenine dönüştüren ölümsüzlük ile değil, kaçınılmaz olarak- içkin bir- ve sonluluğun içinde aranmasıdır.”⁷

Fakat bu seferde sonsuz gibi gözüken sanal evrenin içinde konumlanan ölümlü beden, yani içkin olan beden kendi ölümsüzlüğünü aramaktadır. Bu durumdan dolayı beden aşkın olmaktan kurtularak kurmacalar alanı olan sanal evrende kaybolmuştur. Kurmacalar alanında ölümsüzlüğünün olmadığı ortadadır.

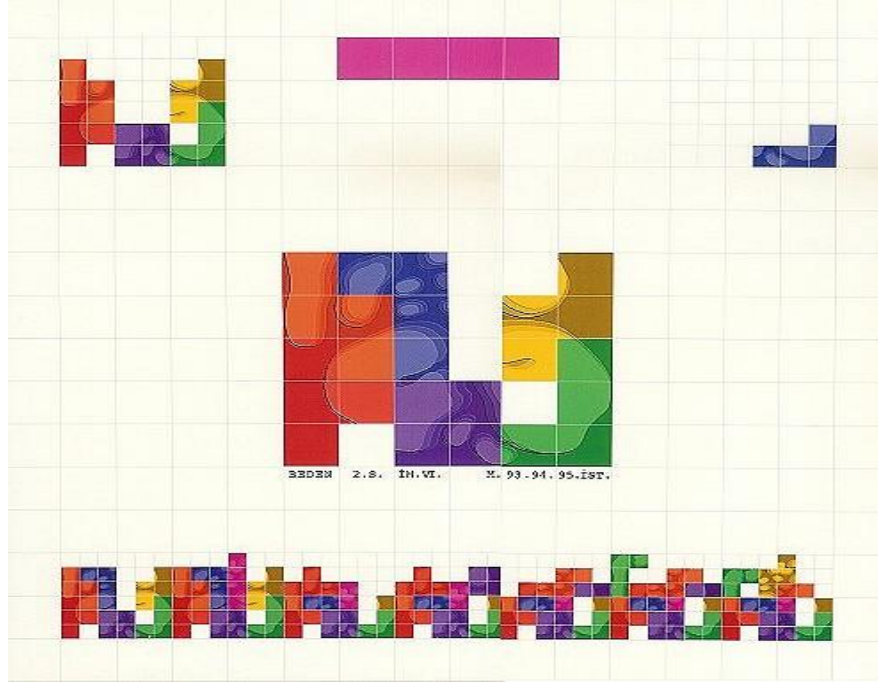
⁷ Zeynep Sayın, “Mitat Şen Ve Beden Yazısı I”, İthaki Tarih Toplum Kuram, İstanbul, 2003,s: 91



Resim15: Mitat Şen, "Body II Series I" 1993-94-95

Sanal evrende her şey kaybolup belirmekte, gidip gelmektedir ve her an geri dönme şansına sahip olmaktadır. Bu yüzden Mitat Şen beden imgesini varlık ve yokluğun ötesinde bir oyun alanına taşıyarak, oluşturduğu imgeyi temsil ilişkilerinden arındırmayı hedeflemiştir. Body Series II. Seride beden adını verdiği imgeleri, geometrik şekillerin ya da tetris formların mantığına benzer şekilde gerçekleştirmiştir. Tetris oyununda üst kısımdan aşağı düşen formlar karşısında oyuncu, hızlı bir şekilde onlardan bir sıra oluşturmak zorundadır. Bu oyunda bedensel imgeler kendilerini ve sırayı yok etmek üzerine kuruludur. Bu oyunu kazanmak beden sıralarını yok etmek ile ilişkili olduğu için oyunun kendisi

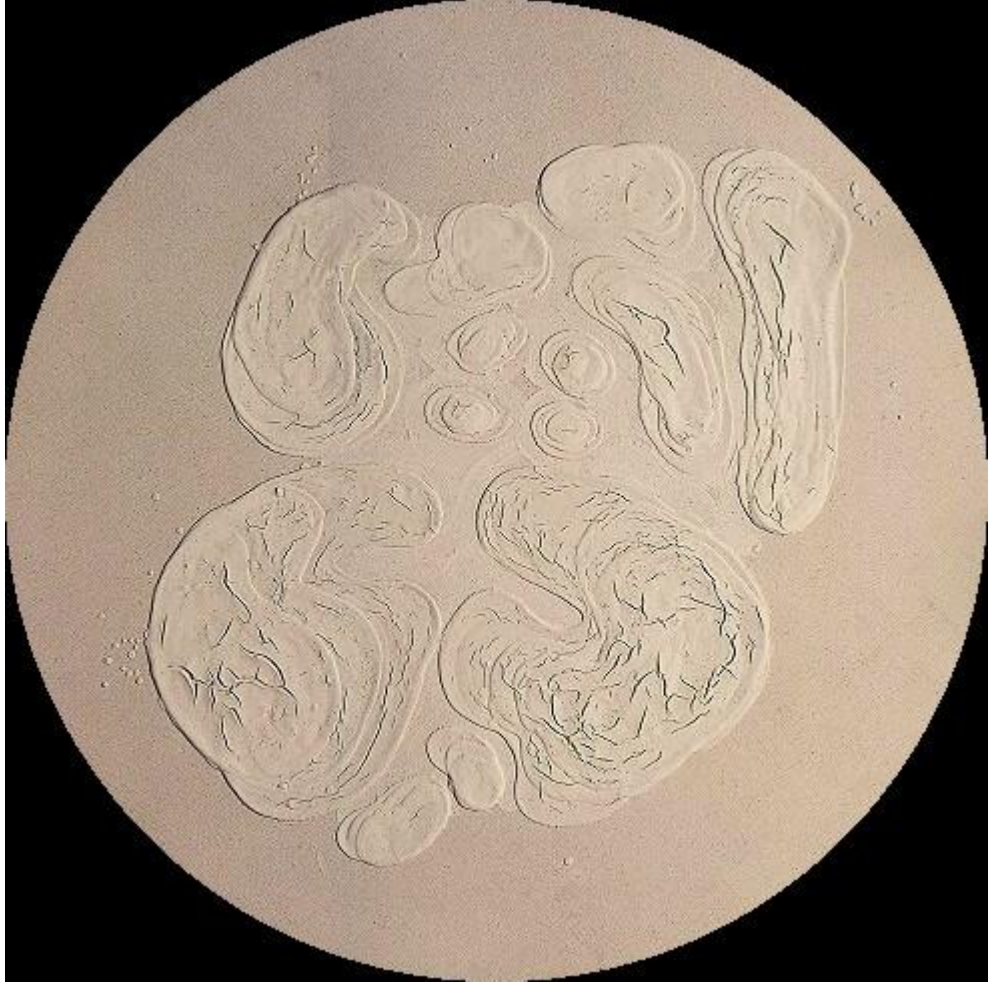
yokluğu içermektedir. Burada formlar birbiriyle oynaşmakta, iç içe geçmekte ve ilişki kurmaktadır. Anlam kazanmaları için birbirlerine ihtiyaç duymaktadırlar. Sanatçı aynı zamanda bu formların içini beden imgeleri ve atıkları ile doldurarak bedeni gövdesinden mahrum bırakmıştır.



Resim16: Mitat Şen, "Body Series II. Seri VI", 1995

*"Oyunun kurucu kuralı yok oluşun yalnızca varlık ilişkilendirilmesiyle Mitat Şen, varlığı ve yokluğu keyfileştirir; bir yanıla rastlantısal bir ilişkidir bedensel imgelerin aralarında girdiği ilişki, öte yandan acımasız bir biçimde yok olmadan kendilerini yenilerler. Tek hücreli canlılar gibi çoğalırlar Şen' in atıkları, nereye saçılacakları, nereye düşecekleri belli değil gibi görünürken yine acımasız içsel mantığın izini sürerler."*⁸

⁸ A.g. y.,s: 30

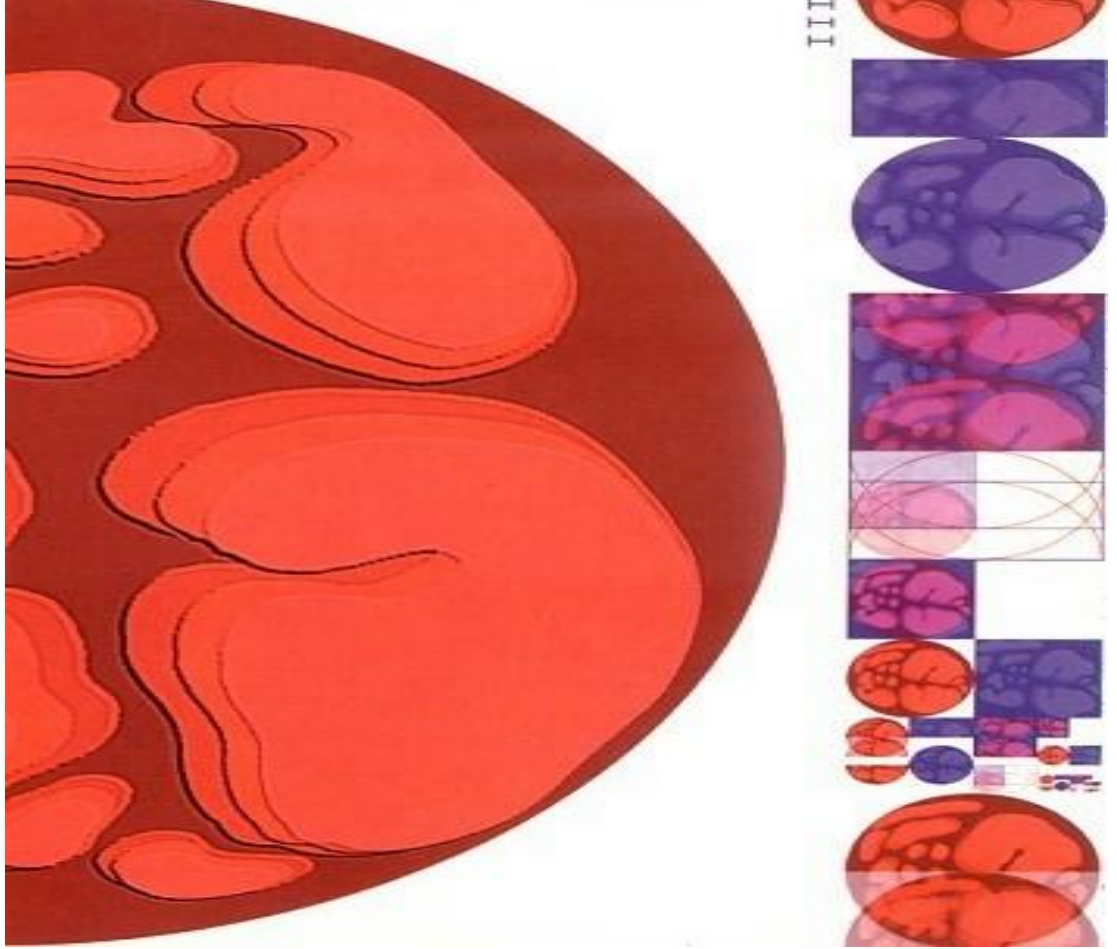


Resim17 Mitat Şen, 1995

Mitat Şen'in işlerine bakıldığında işlerin simgelerden uzak bir yapısı vardır. Temsil ilişkisi içerisinde yer almamakta ve kendini salt görselliğe dayandırmamaktadırlar. Oluşturulan imgeler parçalanarak kendini kendisinden ayırmaktadır. Bu ayrım bedenin kendisinden çıkmaktadır.

"Beden imgesi de, beden de tam olarak doğru değil aslında. Ben en esaslı taşıyıcının bir parçasını alıp onu da parçalara bölüyorum. Niyetim nedeniyle parça-

bütün ilişkisini kurabileceğim, sürekliliği sağlayabileceğim bir yapıyı kendim oluşturdum, bu da bedenden çıktı.”⁹



Resim18: Mitat Şen, “Body III Series III”, 1996

Sanatçının da değindiği gibi esas taşıyıcının parçalara ayrılması simgelerden uzaklaşmasına neden olmuştur. Parçalar da sabitlikten uzaktır.

⁹⁹ Mitat Şen, “Çağdaş Sanat Bir Tür Yatırım Aracı Olarak Görülmeye Başlandı”

<http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=3&articleID=810&bhpc=1,2010>



Resim19: Mitat Şen, 1993

Ahmet Sosyal'ın değindiği gibi;

“Vücut, bir "kendi"dir. Kendine maruz olma durumudur: kapalı bir pathos. Burada Michel Henry'nin vücut anlayışını buluyoruz. Dışa açılmanın, şeylerle - hissedilenle, görünürle - hissedenin ve görenin kesişmesinin kaynaksal yeri olan Merleau-Ponty'ci vücuttan çok, Michel Henry'nin anlayışına yakındır Mithat Şen'deki vücut. Elbet, Mithat Şen'in 'ressam' olmasından kaynaklanan bir farkla: fenomenal vücut, içkinliktir, temsil değildir, dışsallık değildir, kendi karanlığında

kendi kendini hissedistir. Oysa sözünü ettiğim vücut nötrlüğü, vücut kapalılığı ya da sakınımı Michel Henry'nin değindiği fenomenal vücuda kanımca yaklaşımaktadır.”¹⁰

Sonuç olarak Şen’ in yapıtları temsil ilişkisinden uzak kendine içkindir. Ve sanatçı aşkın olmaktan kurtulan beden her tür anlamlardan uzak kendi varlığına işaret etmektedir.

2. BEDEN VE ACI İLİŞKİSİ

Antik çağlardan günümüze kadar beden ve acı ilişkisine yüklenen anlamlar çeşitli alanlarda incelenmiştir. Beden acı ilişkisi anlamlandırıldığında sayısız metafor ortaya çıkmıştır. Susan Sontag, “Bir Metafor Olarak Hastalık” başlıklı denemesinde hastalık ile görüşleri bedensel acı için de geçerlidir. Sontag’ın vardığı sonuç kabaca; hastalığın biyolojik bir süreç olduğu, ruhsal ve zihinsel tezahürlerinin ise kültürel olarak üretildiğidir. Örneğin Antik dönemde kültürel olarak ideal beden kavramı üzerinden sakatlık ve deformasyon suç, kötü niyet ve kötülük ile ilişkilendirilmiştir. Dinsel öğretiler açısından ise bakıldığında, inanan insan İsa’nın acısı ile özdeşlik kurmakta ve Tanrı katına acı sayesinde yükseleceğini düşünmektedir. Diğer taraftan inanan kişiye verilen hastalık ya da hastalıktan dolayı yaşanan acı, inanan kişi için bir suçun kaynağı olarak gerçekleşen bir ceza olarak görülmektedir. Bundan dolayı bedensel acının fiziksel kaynaklarını görmezden gelip, efsaneler yaymak ya da acıya anlamlar yüklemek amacı ile yapılan yorumlar acıyı mistik bir hale sokmakta ve bedensel acı yaşayan kişiyi ümitsizliğe sürüklemektedir. Bu durum karşısında bedensel

¹⁰Ahmet Sosyal,

http://www.mithatsen.com/v3_plt/platin.aspx?platinID=263§ion=7&lang=TR,1995

acının yaşanması toplumsal saptamalardan ve bireyin suçlarından kaynaklandığına dair görüş açısını doğurmaktadır. Bu bakış açılarının eşliğinde acıya yüklenen anlamlar bedensel acı deneyimi yaşayan kişinin zihinsel ve duygusal bileşenleri gözden kaçırma riskini taşımakta ve kişinin kendi deneyimini anlatılarını kurmalarını engelleyen bir sonuç doğurmaktadır.

Oysa ilkel topluluklarda durum farklı işlemektedir. İlkel topluluklar homojen bir yapıya sahip olduğu için sınıfsızdır ve henüz sosyal roller, gruplar, kültürel çeşitlenmeler ve detaylı işbölümü gibi toplumsal olgular mevcut değildir. Bu yüzden henüz birey olgusu da oluşmamıştır. Bireysel kişilik olmadığı için beden algısı da yoktur. Beden hacmini ve doluluğunu diğer üyelerle birlikte kolektif bir varoluş içerisinde kazanmaktadır. İlkel toplulukların bedenlerinde izler ve semboller vardır ama bu izler tanrılarla ve kabile üyeleri arasında bir armağanın işareti olarak algılanmaktadır.

Bundan dolayı ilkel topluluklarda beden, bedene ilişkin algı olmadığı için hayatın tüm izlerini taşımaktadır. Acıları, hazları, sevinçleri doğrudan bir şekilde ifade etmektedir. Bedenin acıları bireysel göstergeler değildir. Gösteren ve gösterilen dışında kolektifin bir parçası olarak algılanmaktadır.

Bedensel acı deneyimi yaşayan kişinin kendi anlatısını engelleyen bakış açısı tıbbın gelişmesi ile birlikte, Modernizimden itibaren yoğunlaşmıştır. Modernizm hasta bireylere dair perspektifini beden ve ruh ikiliğine dayanarak kurmaktadır. Bu sebeple bedensel acı çeken hastanın bireye özgü hastalık ya da acı anlatıları hem tıp sektöründe, hem de hastaların sosyal çevrelerinde ihmal edilebilmektedir.

Bedensel acı deneyimi yaşayan kişinin durumunu yalnızca bir biyolojik sürece dâhil etmek eksik bir bilginin oluşmasına neden olmaktadır. Bedensel acının -bir organın bozulması sonucu ortaya çıksa dahi- öznel ve duygusal parametreler taşıdığını ve medikal olmayan birçok şeyin etkisi sonucunda

değiştirdiğini vurgulamakta fayda vardır. Bu durumda bedensel acı deneyimi nesnel olduğu kadar öznel bir deneyimdir de. Bunun yanı sıra sağlıklı olmak hastalık taşımamak durumu demek değildir. Kişinin yaşama ne kadar, hangi biçimde dâhil olduğu ile ilgilidir.

Sonuç olarak bedensel acı deneyimi insan hakkında sağlıktan daha fazla şey anlattığı ve bedensel acı sonucu organlarının bozulmasının farklı bir yaşamsallık içermesinden dolayı bu deneyimin özel olması bedenün önemini ortaya çıkarmaktadır.

2.1. DİNSEL ÖĞRETİLER AÇISINDAN BEDENİN ACIYLA İLİŞKİSİ

David Le Breton Louis Lavelle'den şöyle bir alıntı yapar:

“Bedende yansıyan duyulur acı ile günah olan manevi acı arasında bir denklik kurma imkânsızlığı, insan bilincinde çok büyük bir sıkıntı yaratır. Eğer böyle bir denklik kurma sürekli var olabilseydi, acı bizi şaşırtamazdı. Bir türe dengelenmiş düzensizlik olmuş olurdu.”¹¹

Kutsal Kitapların (Tevrat ve İncil) merkezinde bulunan beden, karşımıza umut ve acının olduğu metin ve tasvirlerle çıkmış ve Mesih'in bedeninin doğuşu ve yok oluşu üzerine kurulmuştur.

Kutsal kitap geleneğinde hastalık ve acı Âdem ile Havva'nın yılanı kanıp iyilik ve kötülük ağacının meyvesini yemelerinden sonra yeryüzüne inmiştir. Bu yüzden acıdan habersiz olan, dünyayla hiçbir kopukluk yaşamayan insan birliğini bozmuştur.

¹¹ David Le Breton, “Acının Antropolojisi”, çev: İsmail Yerguz, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2005, s:73

Bu kopuş da mutsuzluk ve acıyı doğurmuştur. Mutsuzluk ve acı insanın cennetten kovulmasıyla başlamıştır. İnsan cennetten sürülmeden önce ne acı, hastalık ne de ölüm vardır. Cennetten kovulduktan sonra yeryüzüne acı, hastalık ve ölüm gelmiştir.

Bundan dolayıdır ki, Kutsal Kitapların (Tevrat ve İncil) merkezinde yer alan umut ve acı, metin ve tasvirlerle karşımıza çıkmaktadır. Bu metinler ve tasvirler Mesih'in bedenini doğuşu ve yok oluşu üzerine kurulmuştur. Acı, Mesih'in bu süreciyle ilişkili olarak ele alınarak değerlendirilmiş ve bu doğrultuda acıya farklı anlamlar yüklenilmiştir.

Böyle bakıldığında İbrani Cemaatinin anlayışı Hıristiyan Cemaatinden farklılık göstermektedir. Bu cemaate göre, inanan için Tanrı'nın acıları sürekli artırması sorgulanabilir ve inananın Tanrı tarafından verilen bu acıları sorgulaması bağışlanamaz bir günah değildir. Bu anlayış acıyı her zaman bir ceza olarak görmemektedir ve acıyla karşılaşıldığında ruhun değişeceği düşüncesinden de uzaktır. Eğer insan acıyı hak etmediğini düşünüyorsa karşı çıkmaya izni olduğu gibi kaderine de lanet edebilmektedir. Çünkü insan acıyla baş edebilmek için her şeye izni olması gerektiğini düşünmektedir. Bu durum İbrani cemaatinin anlayışında yaradan ile yaratıcı karşısındaki tartışmayı açık tutmaktadır. İnsanın çektiği acı belirsizdir. Acı insanın aklının ve bilgisinin ötesinde bir muamma olarak vardır.

Yahudi geleneği Hıristiyan düşüncesinin tersine çile ya da her türlü aşığılanmaya yabancıdır. Diğer dinlerde acının yaşandığı zamanı sorgulamak günah sayılırken Yahudi geleneğinde acıyla baş edebilmek için her türlü ve her şeye izin verildiği gibi, bu gelenek sorgulamalara da açıktır.

"Haham E.Gugenheim' e göre çok acı çeken, iyileşme umudu olmayan bir hastanın ölmesi arzulanabilir, bunun için dua edilebilir. Bu bağlamda Hahamın ölüm olayı örnek gösterilebilir.Bilgeler onun yaşaması için Tanrıya

yakarılırlarken, Hahamın hizmetine bakan kadın, onun dayanılmaz acılar içinde kıvrandığını görünce Tanrıya, yaşamına bir nokta koyması için dua ediyordu:.....”¹²

Yahudi geleneğinde acılara son verilmesi için ölmeyi istemek ve ölmenin gerçekleşmesi için edilen dualar yasak değildir. Bedenin acıya karşı dayanamaması Tanrı karşısında inancının yeterli olup olmamasının bir ölçütü değildir. Oysa Hıristiyanlıkta acı, ruhsal bir deneyim olarak konumlandırılmış ve inananların günahlarından arınmak için acıyı yaşaması gerektiği vurgulanmıştır. Hastalığın bunun için verildiği düşüncesi hakimdir. İsa'nın acıya teslimiyetinin nedeninin insanoğlunun günahları olması gibi, hastalık da hastalanan kişinin günahları yüzünden verilmiştir ve günahlarının bedelini ödemesi için bir fırsattır. Hıristiyan cemaatinde önemli olan İsa'nın acılarına ortak olarak Tanrı'ya hissedebilmektir. Beden bütün hazlardan ve cinsel arzulardan uzakta Tanrı katına ulaşabilmek için reddedilmiştir.

Genç Romalı Origenus kendini inançları uğruna hadım etmiştir. Origenus hazzı reddederek Tanrı yolunda bedensel arzularından vazgeçmiştir. Acı, cehennem ve İsa'nın çarmıha geriliş anlarının en önemli ortak özelliğidir. Origenus, aynı zamanda İsa'nın bedeninin insani olamayacak kadar Tanrısal olduğunu vurgulamıştır. Hıristiyanlık düşüncesi birçok ikililikleri kendi içinde barındırmıştır. Ruh-beden ikililiği gibi göksel ve dünyevi olan ayırım da etkisini göstermiştir. Aslında bu ayrımların kökeni Yunan felsefesinden kaynaklanmaktadır. Bu anlayış beden ve genel olarak maddenin göksel model oluşturabilmesine neden olmuştur. Aynı biçimde Hıristiyan Ortaçağda da İsa'nın birçok temsili yapılmıştır.

Zurbaran'ın Verinoca'sında olduğu gibi İsa'nın yüzü aynı çarmıhını Golgota'ya taşıırken terini sildiği mendildeki sureti gibi belirsiz ve daha çok gösteren olma

¹² A.g.y.,s:81

niteliğini taşıyan sonsuz bir imgedir. İsa, Tanrı'nın kendisinin varlığa dönüşmüş halidir. Bu yüzden Tanrısal aynı zamanda insanidir.



Resim20: Zurbaran, "Verinoca", 1965,Stockholm, Ulusal Müze

Hıristiyanlıkta acının kabullenilmesi insanı Tanrı'ya yaklaştırdığı gibi, insanın inancının sınanması için de bir yoldur. Bu yüzden Mesih'in bedeni sürekli yüceltilirken, inananların bedeni bir o kadar yadsınmaktadır. Yüceltilen İsa'nın bedeni, dirilen Mesih'in bedeni gibi ya da Çarmıhtaki Mesih' in bedeni gibi farklı temsil şekilleriyle sürekli karşımıza çıkmaktadır.

Bunun sonuncunda Çarmıhtaki Mesih, acı çeken bir Mesih olarak kurtarıcı işlevini yüklenmiştir. İsa, kendi bedeni üzerinden insanları kurtuluşa götürdüğü için simgeleşmiştir. Acı, bir nevi ruhların kurtuluşu için gerekli bir unsur olarak görülmektedir. Çekilen acı Mesih'in bedeninde somutlaşmaktadır. Mesih'in bedenine duyulan inanç ve bağlılık yine bedenin somut gerçekliğinde olmaktadır. Ve Mesih' in bedeni yüceltilmiştir.

Bundan dolayı İsa'nın bedeninin yaralı olması, insanların özdeşlik kurarak kendi bedenlerini kırbaçlamalarına ve böylece kurtarıcının yanında olunduğunun düşünülmesine neden olmaktadır. Tanrı'nın yolunda olunmasının koşullarından biri olarak var olan bu düşüncenin inananı yücelteceğine inanılmıştır.

"Bir süre, inançla sınanan değerinizin – ateşle sınanmış olan ve hiçbir kalıcılığı olmayan altından daha değerli – İsa'nın açıklamaları sırasında övgü, şan, şöhrret ve şeref getirmesi için acılar çekmeniz gerekti. (1.Pet,6-7)"¹³

Ve aynı zamanda İsa Oğul'un yüceltilmiş bedeni, ete kemiğe bürünmüştür. Ayinde kullanılan ekmele ile Mesih vücut bulmaktadır. Ve takdis edilen ekmeğin günah çıkardıktan sonra yenmesiyle inananların günahlarının silindiğine inanılmıştır. Bu inanç da kötüye yenik düşülmeyeceğinin düşünülmesine neden olmuştur. Ekmele, İsa'nın eti, şarap ise kanı olarak düşünölmüştür.

"Paskal'a göre de günümüzde çekilen her acı çarmıhtaki İsa'nın acılarının uzantısıdır: Kalbime ve ruhuma girin, benim acılarımı oraya götürün ve kendi çilenizden kalanları bende çekmeye devam edin, kendi uzuvlarınızda tükettiğiniz acılarınızı bedeninizi tüketinceye kadar...Tamamen sizinle dolu olabilmem için yaşayan ve acı çeken siz olun; Efendimiz."¹⁴

Acının kendisi kendi içinde bir değer olarak görülmez. Bununla beraber acının yüceltilmesi Tanrı tarafından kişinin tavır ve davranışlarını düzeltmesi için

¹³ A.g.y.,s:83

¹⁴ A.g.y., s:84

bir sına ma yolu olarak görülmektedir. Acı inanan kişiye ne kadar sıkıntı verirse versin sorgulanmadan kabul edilmelidir. İsa'nın kendisi de acı yolu ile Tanrı tarafından sınanmıştır. Mesih, çarmıhta sıradan bir insan gibi acı çekmiştir.

İsa'nın başına dikenli tacın takılmasından sonra dilinin delinmesi, kırbaçlandıktan sonra zindana atılması, haçı taşıırken omzunda açılan yara ve uğradığı hakaretler, özellikle çıplak bırakıldıktan sonra çektiği acılar sınanma yollarındandır. İnsanlar İsa'nın bedeniyle özdeşlik kurup bu yöntemleri kullanarak kendi bedenlerini yola getirmek istemektedirler. İsa'nın çilesine ne kadar ortak olunabilirse o kadar mutlu olunacağı düşünülmektedir. Bu yolla Tanrı'nın ruhu insanların üstünden eksik olmayacaktır.

Aslında Hıristiyanlıkta bedenın yadsınması ile ruhun yüceltilmesi vardır. İsa'nın çektiği acıların beden üzerinden gerçekleşmesi bedenın kendisinin çok önemli olduğunun da göstergesidir. Ama bu göstergenin üzerinde pek durulmamıştır.

“15.yüzyılla 18.yüzyıl arasında, hatta daha sonra bile tasvir sanatının temel bir rol oynadığı bir alan varsa, o da hiç kuşkusuz Mesih'in yaralarını ve çiledeki işkence aletlerini içeren alanlardır. 15. ve 16. Yüzyıla ait renkli ahşap baskılarda, 17-18. yüzyıldan itibaren oyma baskı gravürlerde, baklava biçiminde bir dörtgenin ya da çemberin içindeki basit taramalarda 'beş yara' tasvirleri hep aynı tarzda, dini bir arma olarak düzenlenmiştir. Dört köşede haleler içinde, çivilerle parçalanmış ve delinmiş olarak temsil edilen eller ve ayaklar, bir mandorla şeklinde, böğürdeki yaranın çevresini sarar. Dolayısıyla Mesih'in bedeni dış çerçeveye yerleştirilmiş yaralı organlarıyla ve merkezdeki mızrak yarasıyla mevcudiyet kazanmaktadır; adeta cellâtların soğuk madeni, insanlaşmış Tanrı'nın etini yırtarken acıyan yerler öne çıksın diye.”¹⁵

¹⁵ Jacques Gelis, “Beden, Kilise Ve Kutsal, Bedenin Tarihi”, çev: Saadet Özen, İstanbul, YKY, 2008, s:23

Hıristiyanlıkta bedenın durumu çelişkilerle doludur. Beden bir yandan cezalandırılan, kendisine dönük perhizler yapılan ve “yoldan çıkan” olarak aşağılanmış ama öte yandan aşağılanan beden, yceldilmiş beden olarak karşımızı çıkmaktadır. Acılara maruz bırakılmış beden kutsanmaktadır.

Nasıl ki Mesih’in bedeni aldığı darbelerle mevcudiyet kazanıyorsa ve bu mevcudiyetin sonucunda inananlar bu durumla özdeşlik kurup kendilerini sınıyorlarsa bedenın yaşadığı bir durum olan hastalık da inananların sınanma yollarından biridir. Hasta olan beden sıradan bir beden değildir. Ruh beden ikililiğinde bedenın zayıf olmasını sağlayan hastalık gibi her şey ruhu gcledirdiği ve arıttığı için bir şans olarak görülmektedir. Aynı zamanda bu dünyada çekilen acıların öbür dünyada katlanılan acıları azalttığı dşnlmektedir.

“Rahibeler kanlı irinleri ya da kusmukları yalamaktan da, iltihaplı apselere dudaklarını değdirmekten de gocunmazlardı. İnsanın kendi doğasını yenmesi, içgüdülerine gem vurması, yanındakilerin acısını hafifleterek nefsinı ezmesi, kurtarıcıya yaklaşmak için en güvenli yollardı.”¹⁶

Hıristiyan geleneği, insanın kendisini bir din kurbanı sayarak acıya ve hastalığa büyük önem vermektedir. Bunun sonucunda da bu dünyada çekilen acıların öbür dünyada katlanılacak acıyı azaltacağı dşnlmektedir.

Doğu inançlarından Hindu dini ve özellikle de Budizm gibi dinlerde acı daha metafiziktir ve batı anlayışlarının zıddıdır. Ruhun bir kere doğmamasından dolayı ruhu tek bir biçimde temsil eden bir yüz yoktur. Ruhun varoluşu kendi bedeninden önce gelmektedir. Beden gelip geçici olduğundan sürekli değildir ve beden sürekli olmadığından dolayı akıp giden dönüşümler içinde bir safhadır. Değişim ve dönüşüm bir deneyim olarak varlığın geçiş içerisinde olduğunu belirtmektedir. Varlığın geçiş içerisinde olması acı ve sıkıntı şeklindeedir. Kurtuluşa

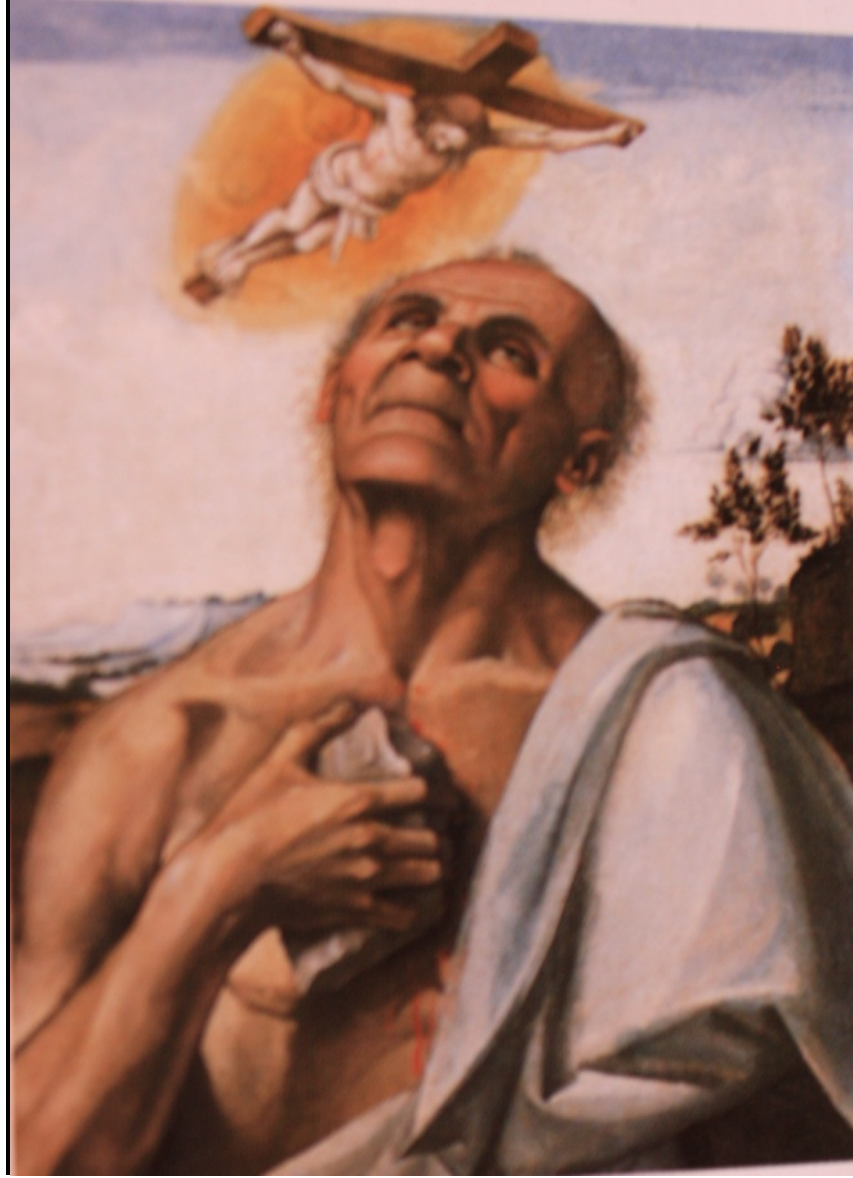
¹⁶ A.g.y.,s:50

ulaşma yolu genellikle acı ile birlikte olmaktadır. Bu birliktelik karmayı düzenleyerek olumlu ve olumsuz işlerin getirdiği sonuçları yansıtmaktadır. Bu yaklaşım içersinde insanoğlunun neşeyi hak ettiği kadar acıyı da hak ettiği düşüncesi vardır. Fiziksel acının ise mutlaka geçmiş yaşamda bir nedeni bulunmaktadır. Ve bu kişinin kendi karmasına meyvelerinin bir sonucu olarak inanılmaktadır. Acı her zaman acı çeken insanın unuttuğu ama geçmişteki davranışlarının ödülü olarak kaçınılmaz bir gerekliliğin sonucundan dolayı vardır. Ve ayrıca acı çekerek daha disiplinli olunacağı ve böylece kurtuluş yolunun açılacağı düşüncesi hâkimdir.

“Beden acıdır çünkü acının yeridir; duyular, objeler, algılar acıdır. Çünkü acıya götürürler; zevk de acıdır çünkü arkasından acı gelir.”¹⁷

Ve acının birikmiş kötü eylemlerden arındırma gibi bir değeri vardır. Acıya direnme kişinin karakterini güçlendirir ve insanın dünyasını zenginleştirmektedir. Sürdüğü yaşamda acı çeken insan ruh göçü sırasında daha iyi yarımlara hazırlanmaktadır. Böylelikle karma'nın aşılmasıyla ilişkili olan her türlü acıdan kurtarılmaya yaklaşmak önemlidir.

¹⁷ David Le Breton, “Acının Antropolojisi”, Çev: İsmail Yerguz, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2005,s:91



Resim21: Luca Signorelli, "Hieronymus", Paris, Louvre Müzesi

Luca Signorelli'nin Hieronymus adlı çalışması; inananın, bedenini elindeki taşla göğsünü parçalayana kadar taşla dövmesi ve acısını hissetmeyecek kadar İsa'nın acısı ile bütünleşmesi kurtarıcının yanında olduğunu göstermektedir. Bu gösterge de inananın Tanrı yolunda olduğunu belirtisidir.



Resim22: Alessandro, "Azize Terasa" Chambery Sanat ve Tarih Müzesi

Alessandro'nun Azize Terasa adlı çalışması, 17.Yüzyılın başlarında yapılmıştır. İdealist Karmelit rahibesi olduğu halde en çok sevilen azizlerden birisi haline gelmiştir. Bedenini Tanrı yolunda unutmuştur. Ve bir rahibe olduğu halde azize mertebesine ulaşmıştır. Azize Terasa Cennete çıkmak için büyümek ve küçük kalmak gerektiğini vurgulamıştır. İnananın küçük kalması ancak bedeninin önemsenmemesi ile mümkündür. Bu durumda Tanrı yolunda önemli olan ruhun kendisidir. Bu çalışmaya bakıldığında Azize Terasa dünya ile ilişkilerini kopartarak kendini, Tanrı'yla arasındaki ilişkiye o kadar kaptırmış ki, kendini kaybetmiştir. Bedenini bırakmış gibidir. İsa heykelciğinin kollarında olması İsa'nın onu Tanrı katına çıkaracağına dair bir göstergedir.



Resim23: Hans Holbein, "The Body Of The Dead Christ In The Tomb"

1497 ve 1543 yıllarında yaşamış olan Hans Holbein Alman bir ressamdır. Mezarındaki İsa, Alman ressam Hans Holbein'ın (1497-1543) yirmi beş yaşındayken yaptığı resimlerden biridir. Erken yaşlarda, biçimini İtalyan Rönesans

ustalarına ve kendi vatandaşı Dürer'e dayandırmakla birlikte, gerçekliğe bağlı kalmasıyla onlardan ayrılmıştır. Çalışmalarını titiz bir doğalcılıkla gerçekleştirmiştir. Kişileri tarafsız bir üslup yaklaşımıyla yansıtmaya çalışmıştır. The Body of the Dead Christ in The Tomb adlı eserine baktığımızda figürün duruşu o kadar doğaldır ki bu doğallık izleyene başka türlü bir yüceltilmiş duygusu vermektedir. Gözlerin açık olması ile birlikte bedeninin duruşunun doğal ve gerçekçi olması yaşama dair öğeler taşıdığına dair göstergeler oluşturmaktadır. Bu durum çalışmayı diğer İsa figürlerinden ayırmaktadır. Çünkü İsa figürleri genellikle yüceltilmiş bir şekilde ele alınmıştır. Oysa bu çalışma sıradan bir resim gibi gözükmesine rağmen İsa figürü insani bir şekilde ele alınmıştır. Oldukça sade, ince uzun kompozisyonuysa akıldan çıkmayacak denli etkilidir. Şiddet, bir beden (şiddete maruz kalmış bir beden imgesi) aracılığıyla gösterilmektedir. Resim, daracık ve karanlık mezarında boylu boyunca uzanmış, neredeyse çıplak, kemikleri sayılacak denli sıska bir cesedi betimlemektedir. Figürün yüz ifadesi ve bedenindeki yara bereler, ölmeden önce korkunç bir işkenceden geçirildiğini gösterir niteliktedir. Öyle bir betimlenmiştir ki, mezarında yatan İsa'nın hala huzura kavuşamamış olduğu izlenimi verilmektedir. Baş, bize doğru hafifçe çevrilmiş, saçları çarşafın üzerinde dağılmış haldedir. Ayak parmaklarından saçlarına kadar, vücudun sağ tarafı tamamen görülebilmektedir. Sağ elde bulunan çivi deliğinin çevresindeki yeşilimsi tondan, çürümenin başladığı anlaşılmaktadır. Bu soğuk renk, karanlığa gömülmüş yüzde de seçilebilmektedir. Göğsünün altında, bir mızrağın açtığı kanlı bir iz vardır. Açık gözlerinde hiçbir umut ışığı yoktur. İzleyici, gerçek insan boyutlarındaki bu beden gerçekten de ölmüş bir adama ait olduğu konusunda ikna edilmektedir. İsa, insanileştirilmiş ve yüceltilmemiştir. Bundan dolayı bu resim, görmeye alışkın olduğumuz ölü İsa resimlerinden oldukça farklıdır. Holbein'a kadar hemen tüm örneklerde işkenceye maruz kalmış olmasına karşın, İsa'nın yüzünde bir asalet göze çarpar. Tasvir edilen bedenler, Holbein'ın İsa'sının tersine, ne sıskadır ne de acınacak halde. O dönemde genellikle çile sırası onlara geldiğinde nasıl davranmaları gerektiğini gösteren ve dirilişten şüphe

duymayan figürler vardır. Holbein'in figürü ise, tam tersine, yapayalnız ve çaresizdir. O zamana kadar sanatçılar, İsa'nın çektiği acıları soylulaştırabildikleri ve yüceleştirebildikleri oranda İsa'yı idealleştirebilmişlerdir. Bu yüzden Holbein var olan İsa figürlerinin dışında bir resim yapınca inananları derinden sarsmış ve zihinlerde büyük bir yarık açılmasına sebep olmuştur. Sonuç olarak daha önceleri çarmıha gerilme anındaki bedensel acının vahşeti ve işkencesi yücelik uğruna sanatın sınırında yer almış ve sanat, güzellik ve ahlaklık sınırını aşmadığı ölçüde var olabilmıştır. Ama Holbein'in İsa'sının cesedi genel geçer İsa ceset resimlerinin değişmesini sağlayarak zihindeki cesedi öldürerek yeni bir düşünce biçiminin oluşmasına neden olmuştur.



Resim24: Gaspard De Crayer, "Çarmıhtaki Mesih Azize Lutgarde'ye Sarılıyor",1653

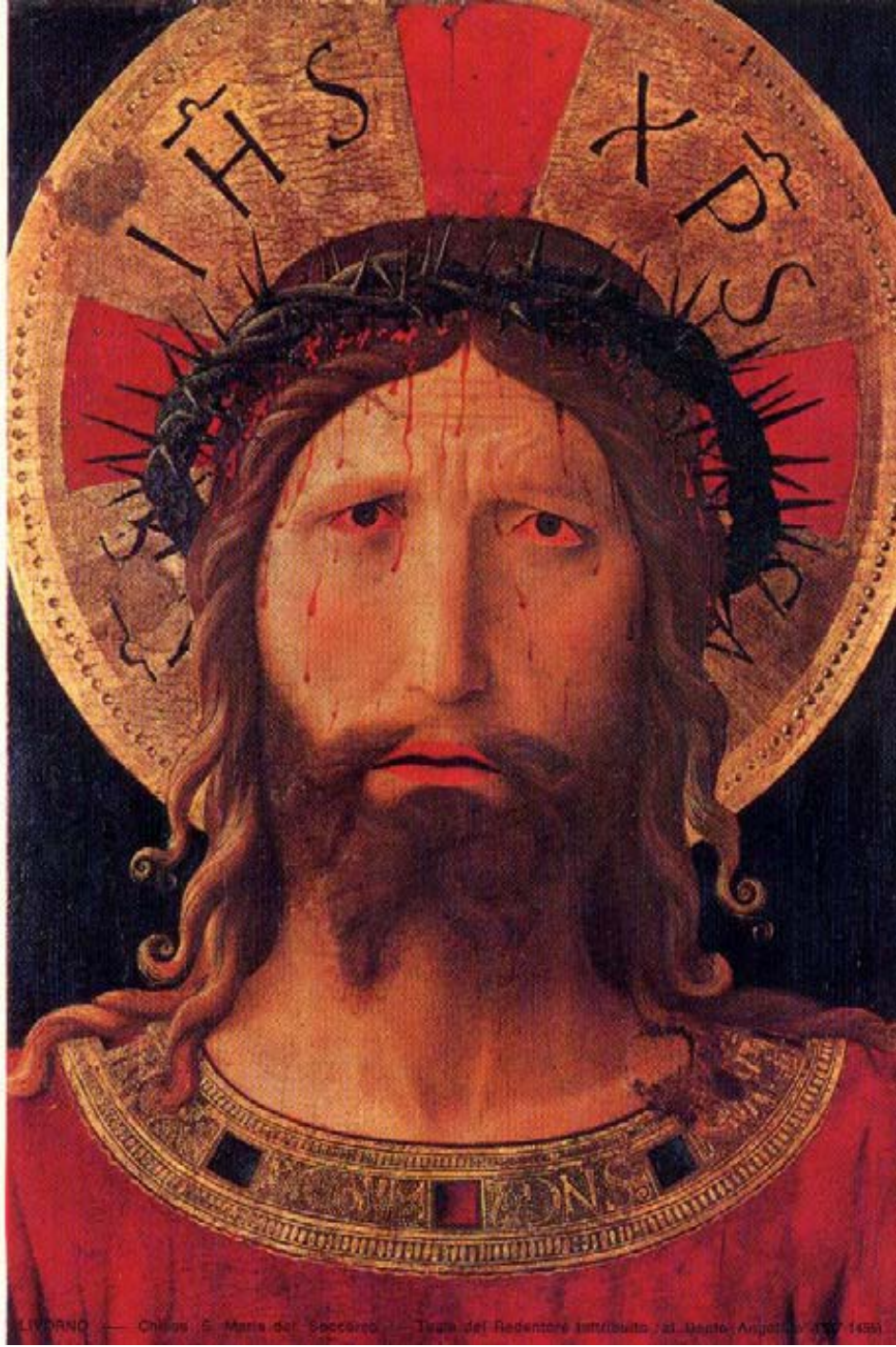
Gaspard De Crayer'in "Çarmıhtaki Mesih Azize Lutgarde'ye sarılıyor" adlı çalışması çarmıhtaki İsa'nın çektiği acısına rağmen azizeye şefkat ile bakmaktadır. Azizenin Mesih'e büyük bir sevgi ile sarılması Mesih'in acısını

azaltmış olarak gösterilmektedir. Bütün acılarına rağmen İsa'nın bedeni yüceltilmiş beden olarak varlık kazanmaktadır. Bu yüceltilmiş bedene sarılan azize'nin bedeni giydiği giysilerinden dolayı yok olmuş bir şekilde yapılmıştır. Çünkü beden inanç yolunda bir engel olarak düşünölmüştür.



Resim25: "Direge Zincirlenmiş Mesih", 17.Yüzyıl, Bayerisches Ulusal Müzesi

Direge Zincirlenmiş Mesih adlı çalışma Mesih'in bedeninde acıyı somutlaştırmıştır. Mesih zincirlenmiştir. Bedeni yaralar ve kesikler şeklindedir. Bedenindeki etler lime lime olmuştur. Bedenindeki bütün acılara rağmen Mesih'in yüz ifadesi bedenindeki acı ile ilişkisiz bir halde resmedilmiştir. Mesih'in yüz ifadesinde acının olmaması çektiği bedensel acının önemsizliğini ve bundan dolayı bedensel acının Tanrı yolunda önemsiz olduğunun bir kanıtı gibidir.



Resim26: Fra Angelico, "Dikenli Taçlı İsa" 1430-35



Resim 27: Annibale Carracci, "Ölü İsa", 1582

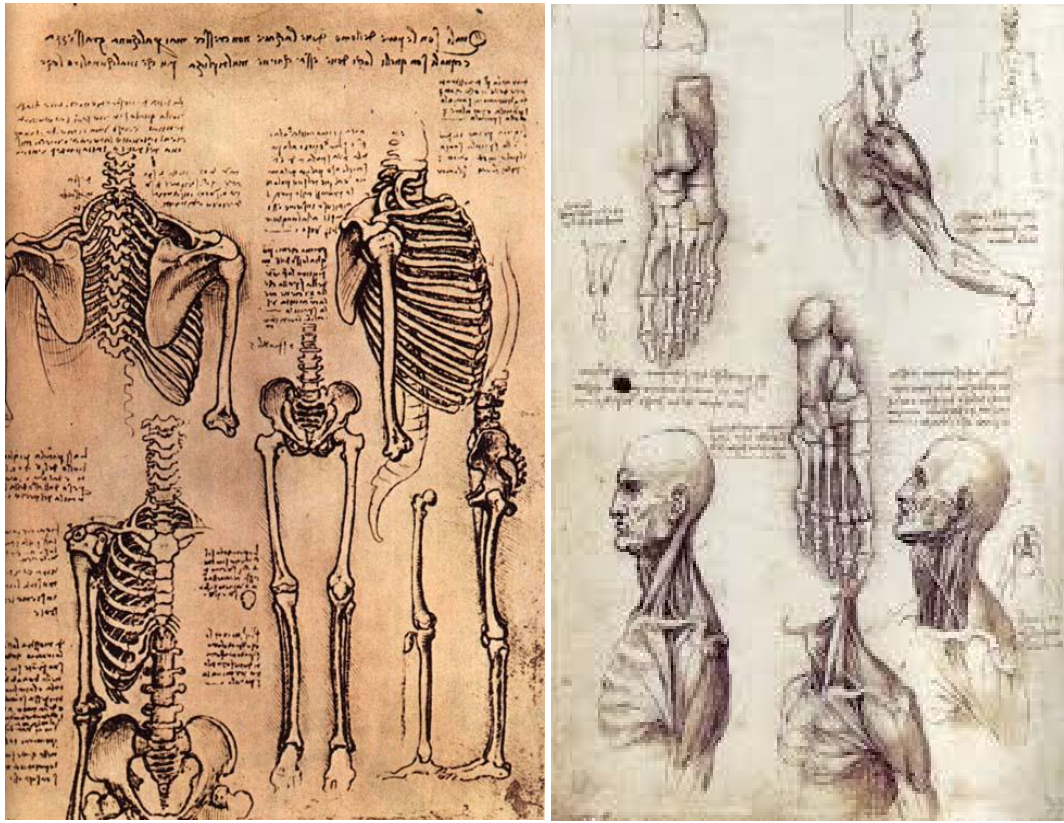


Resim28: Albert Dürer, "Die Große Passion", 1498

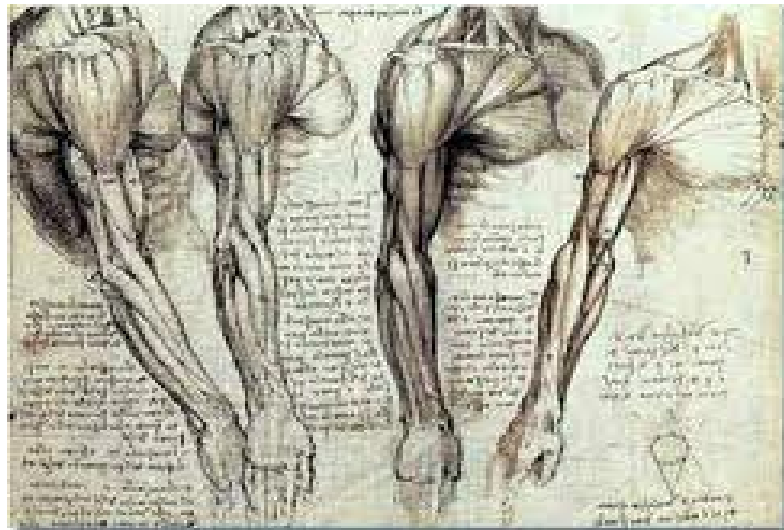
2.2. MODERNİZMDE BEDEN VE ACI İLİŞKİSİ

Modern sanat köklerini Rönesanstan alır ve 18. Yüzyılda Aydınlanma düşünürlerinin nesnel bir bilim ve evrensel ahlak yasaları özerk bir sanat geliştirme anlayışı Rönesans dönemi ile ilişkilidir. 14. ve 16. Yüzyılda Rönesans olarak adlandırılan dönemde bireycilik, bireyin öneminin artması, yeni tarz bir gerçekçiliğin toplumun her alanında hissedilmesine neden olmuştur. Eğitim ve bilim de bu gelişmelere uzak kalmamıştır. Astrolog olan ve aynı zamanda tıp eğitimi almış olan Kopernik (1473-1543) güneş merkezli astronomi kuramıyla evren anlayışını ve algılayışını tümünden değiştirmiştir.

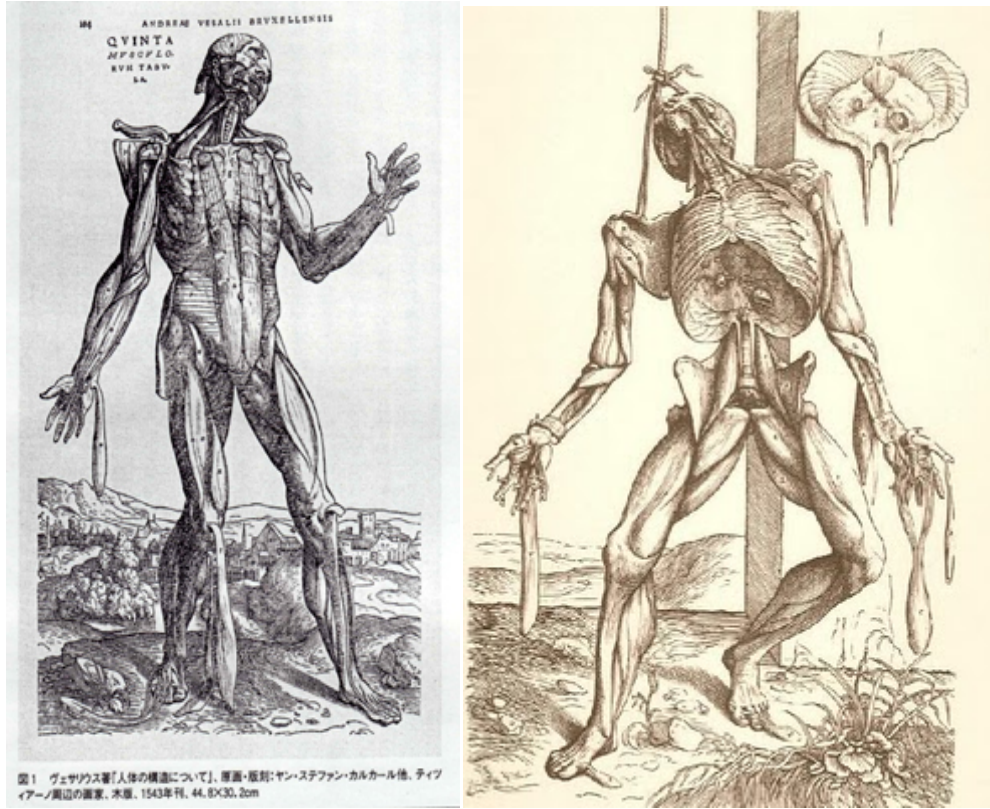
Rönesans sadece sanatsal olarak yeniden yaratış süreci değildir ve modern tıp ve bilimler için de yepyeni bir bakış açısı anlamına gelmektedir. Yeni gerçekçiliğin kendini gösterdiği belli başlı alan olan sanat, tıp ve anatomi gibi dallar bu anlamda büyük ölçüde etkilemiştir. Anatomi kitaplarındaki binlerce yıllık eski çizim ve resimler vardır.15. yüzyılın sonunda, yerini yeni gerçekçi üslupla hazırlanmış yepyeni tasarımlara bırakmıştır. Ressamlarla tıp adamları arasındaki ilişki o denli yakındır ki Rönesans'ın önde gelen merkezlerinden Floransa'da doktorlar, eczacılar ve ressamlar aynı loncaya mensuplardır. Bu karşılıklı etkileşimin en bilinen örneklerinden biri Leonardo da Vinci'dir (1452-1519). Aynı zamanda büyük bir ressam aynı zamanda bilim adamı, mühendis ve bir deha olan Leonardo, ardında çok sayıda anatomi çizimi ve resim bırakmıştır.



Resim31-32: Leonardo Vinci, "Anatomy Drawings"



Resim33: Leonardo Vinci, "Anatomy Drawings"

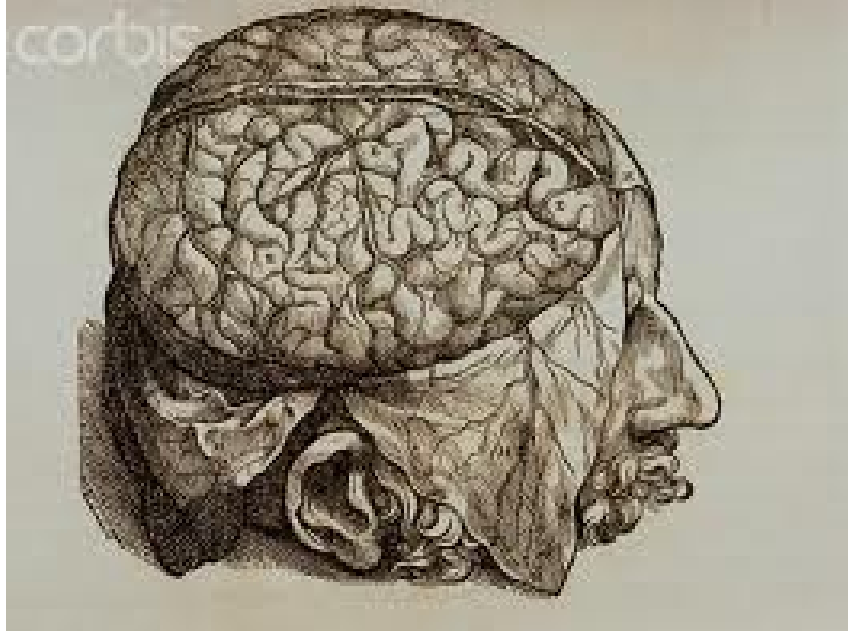


Resim34-35: Andreas Vesalius, "De Humani Corporis Fabrica"

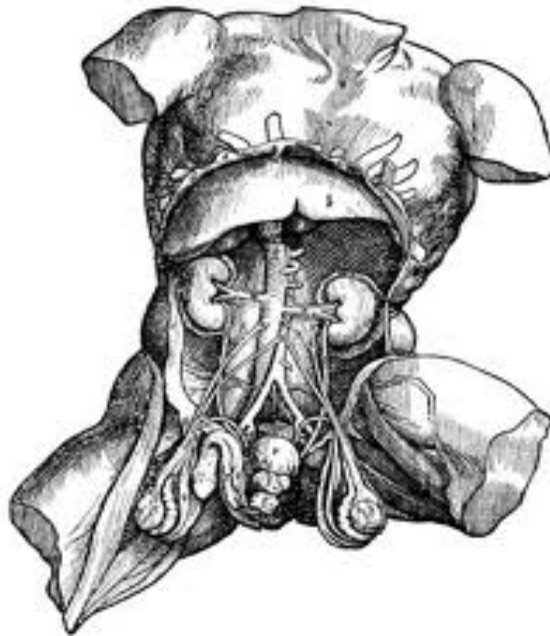
Bilim tarihi ve tıp tarihi uzmanları modern tıbbın başlangıcı Andreas Vesalius'un kitabı De Humani Corporis Fabrica'nın 16. yüzyılda yayınlanması ile başladığı görüşünde birleşmişlerdir.

Andreas Vesalius'un De Humani Corporis Fabrica adlı kitabında olan çalışmaları, titiz, anatomi gözlemleri ile insan bedeninin birebir resmedildiği birçok anatomi çizimlerini bilime kazandırmıştır. Vesalius'un ve eseri Fabrica'nın, gerçek bilginin dogmaya karşı kazandığı zafer, aklın ve mantığın muhteşem dönüşü, dinle skolâstik düşüncenin tıp biliminden dışlanması olarak tanımlamak mümkündür. Aynı zamanda Vesalius'un (1514-1564) De Humani Corporis Fabrica'sında yer alan çizimlerine bakıldığında anatomik amaçlarla parçalanmış beden cezalandırılan beden olduğunu anlaşılmaktadır. Bu kitapta iskeletler ve derisi yüzülmüş kadavralar anlatsal bir çerçevede sunulmaktadır.

Darağacından henüz indirilmiş, boynunda hala ip taşıyan kadavranın anatomi çizimi doğrudan doğruya politik göndermeler taşımaktadır.



Resim36: Andreas Vesalius, "De Humani Corporis Fabrica"



Resim37: Andreas Vesalius, "De Humani Corporis Fabrica"



Resim38:William Hogarth, "*The Reward of Cruelty*", (1697-1764)

Bazı ressamalar anatomi bilimi ve tıbbın politika, devlet iktidarı ve işkenceyle olan bağlantısını görselleştirmiştir. William Hogarth'ın (1697-1764) *The Reward Of Cruelty* adlı gravürü, tek bir kişi halinde birleştirilen hükümdar ve cerrah iktidar simgesi bir tahta otururken tasvir edilmiştir. Bu gravürde anatomi masasındaki cesede uygulanan teşhirin cezalandırıcı özellik taşıdığı apaçık şekilde gösteriliyordur. Teşhir, halka açık ikinci bir işkence gösterisine

dönüşmüştür. Bedene uygulanan bu işlemler suçluları tedirgin eden bir şey olarak bireyler üzerinde bir caydırma işlevi de görmmektedir. Öldükten sonra cesedin parçalara ayrılması, kutsallığını yitirip bir nesneye dönüşmesi, infaz edilen kişinin insanlıktan çıkarılıp şeytanlaştırılmasının bir göstergesi olarak kullanılmıştır. Anatomi amacıyla kullanılan kadvralar infaz edilen insanların bedenleridir. Zaten infazı gerçekleştiren cellâtlar da tıp pratiği olan ve otopsi yapan insanlardır.



Resim39: Giulio Casserio, "National Library of Medicine", 1656



Resim40: Rembrandt, "Dr. Nicolaes Tulp' un Anotomi Dersi"

Rembrandt'ın Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi dersi adlı resminde yer alan kadavra idam mahkûmudur. Rembrandt, Amsterdam'lı Doktor Nicolaes Tulp'un şehrin belediye meclis üyelerinin bazılarının ilgili bazılarının ise tiksinti ifadeleriyle izlediği bir kadavra inceleme sahnesini resmetmiştir. Resmin merkezi kadavradır. Cesedin kasları gibi fizyolojik özelliklerinin de detaylı olması bize Rembrandt'ın tıp bilgisine sahip olduğunu göstermektedir.

Bu araştırmalar sonucu kullanılan kadvralar ve bir endüstri nesnesi olan beden, bilimsel incelemeler uğruna değerlendirilmiş ve acının kendisi gözardı edilmiştir. Sağlıklı yaşam uğruna yapılan incelemeler, bedeni disipline edici, düzene sokucu iktidarı da ortaya çıkarmaktadır. Bu incelemelerin görsellerine bakıldığında beden sadece araştırma nesnesi gibi durmakta duygusallığa ve duygusallığa dair hiç bir anlam gözükmemektedir. Acı, bedenin bütünlüğünü bozan bir duyum olarak oluşturulmaya çalışılan ideal beden uğruna yok

edilmiştir. Govard Bidloo' nun çalışması da bu duruma bir örnek teşkil etmektedir.

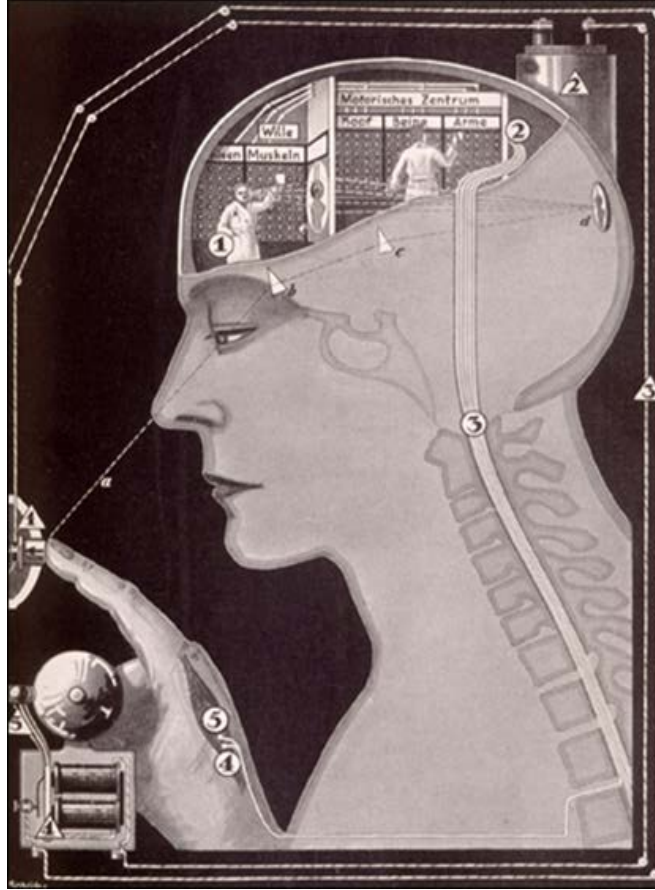


Resim41: Govard Bidloo, "Engroving With Etching", 1690

Govard Bidloo Copperplate Engroving With Etching adlı yapıtında beden duyulardan ve duygulardan uzak olarak estetize edilmiştir. Bedenin içyapısının görünür kılınması için yapılan işlem figürde herhangi bir acı belirtisini oluşturmamakta ve güzel durmaktadır.

Bu düşüncelerin ışığı altında insan bedeninin en belirleyici özelliklerinden biri olarak acı, sanatın her disiplinde çeşitli konular çerçevesinde sayısız kez temsil edilmiştir. Acı deneyimi, duygusal ve fiziksel bir olgu olmanın ötesinde, bireyin kimlik bileşenleri ve toplumsal varoluşu hakkında da fikir vermektedir. Bireysel acının belgelenmesi, yalnızca kişiye ait bir hafıza kaydı olma vasfını taşımakla sınırlı değildir, aynı zamanda acının ortaya çıktığı ve tecrübe edildiği toplumsal, kültürel ve siyasal koşulların izlerini de taşımaktadır.

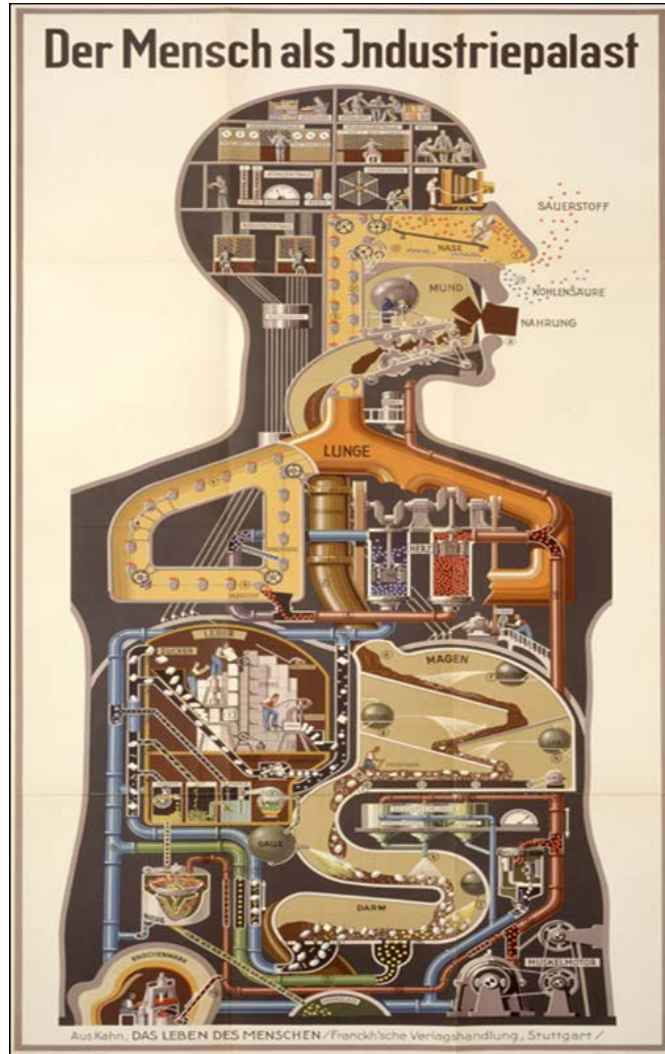
Modern düşüncenin toplumsal, siyasal ve kültürel yapısı incelendiğinde Modernizm bilim, teknoloji ve yönetimin önemli olduğu toplumsal yasayla örgütlenmesi üzerine kuruludur. Aydınlanma düşüncesi ilerleme fikri ile ilişkili olduğu için akıl merkeze alınarak kadercilik yaklaşımlardan kurtulmak istenmiştir.



Resim 29: Frit Kahn, "Reliefholtage National Library Of Medicin", (1888-1968)

Acı, uzun süre yazgı ile ilişkili olarak değerlendirilmiş fakat bilimsel, kültürel ve endüstriyel devrimler acının yazgı olarak değerlendirilmesi fikrinin yadsınmasına neden olmuştur. Bunların sonucunda aklın merkeze alınması ile insan artık acı ile tek başına mücadele etmekten kurtulmuştur.

Modernizm düşüncesi bilimi önemli kıldığı için bilim tarafından bedensel acının kontrol altına alınacağı düşünülmekte ve bu düşünce de bedene endüstriyel bir alet olarak bakılması ile sonuçlanmaktadır. Fritz Kahn'ın illüstrasyonları bu bakışı yansıtmaları bakımından önemlidir.



Resim30: Fritz Kahn , “Man as industrial Palace” ,1926

Bilimsel çalışmaların gelişmediği yerlerde insanlar geleneksel köy hekimlerine, büyücülere muayene olmaktadır. Bu durumdan dolayı insanların acı ile uzlaşmaktan başka çareleri olmaması, yaşanan bu duruma boyun eğerek hayatlarını sürdürmelerini getirmektedir. Acı çektikleri zaman ölüm onlar için bir rahatlama ve bütün acıları sonlandıran bir durum olarak var olmaktadır.

Anatomi çalışmalarının ilerlemesi bilim ile beden üzerinde yapılan her müdahalenin kontrollü olmasını sağlamıştır. 18. yüzyıl sonunda kimya alanında araştırmalarda büyük ilerlemelerin kaydedilmesiyle acının kendisi de kontrol altına alınmıştır. Uyuşturucu etkisi yapan maddelerin kullanılmaya başlanmasıyla -azot protoksit, eter morfin, kloroform vs- ve sonunda anestezinin tıbbı girmesi ile acının kontrolü sağlanmıştır. Hastanın ameliyat olduğunda ya da hastalık yaşadığında acıya katlanması artık bir zorunluluk teşkil etmemektedir.

Bilim alanındaki gerçekleştirilen gelişmeler bu zorunluluğun kırılmasına neden olmuş ve her insanın sağlığıyla ilişkisini bir tıp sorunu haline getirmiştir. Bu yüzden acı manevi ve kültürel anlamını yitirmiştir. Adlandırılmayan ve tanımsız olarak algılanan acı değişime uğrayarak denetim altına alınmaya başlanmış ve akıl yoluyla düzene sokulmuştur. Ne var ki acının geçeceği düşüncesiyle alınan ilaçlar ya da ağrı kesiciler başka engellere neden olmaktadır. Anestezi aldığı anda birey acı çekmeyi beklediği durumlarda acı çekmemektedir ve bu durum gerçeklikten kopmasına neden olmaktadır. Bundan dolayı hasta bedenindeki acıyı hissetmediği için kendi bedeninden uzaklaşmış ve varlığının var olma süreci kesintiye uğramıştır. Anestezi ve ağrı kesicilerden dolayı kendi bedenini hissetmemesi sonrasında bir hiçlik duygusu yaşayan hasta başka bir ruhsal acı ile karşılaşmıştır.

Dolayısıyla anestezi ve ağrı kesici kişinin bedeninde acıyı deneyimleştirememesine neden olmaktadır. Kişi kendi deneyimden yoksun olduğu için varlığının gerçekliğinin yok olduğuna ilişkin bir düşüncenin oluşmasına neden olmuştur. Uyuşturucu sayesinde hastanın kendi deneyiminin

gerçek karakteri yok edilmektedir. Bu yüzden kişi bedenini hissetmez ve yaşamdan kopuk olması doğal sürecin bozulmasına neden olduğu için acıyı yaşamak istemektedir.

“Acıdan kaçabileceğimizi düşünerek ve bu kaçış olanaklarından yararlanarak ama aynı zamanda etkilerinin olası sınırlarını da kabul ederek ‘acısız yaşama’ sanatına sahip olamayız; Daha iyi acı çekerek daha az acı çekeriz.”¹⁸

Bilimsel araştırmalar sonucunda bulunan ilaçlar acıların tamamen yok olmasını sağlamamaktadır. Hastanın acıları ne kadar kontrol altına alınsa dahi, ruhsal acılar kendini göstermektedir. Tüm acıları ve ağrıları dindirebilecek bir ilacın söz konusu olması imkansızdır. Acının karmaşık durumu karşısında bir yığın tedavi yöntemi ve hasta talebi olmasına rağmen hala bilinmeyen bir tarafı varlığını sürdürmektedir.

Sonuç olarak Modernizmde beden ve beden imgesi bilimsel ilerlemeler sonucu bir nesne olarak algılanarak maddeselliği içinde temsil edilmeye çalışılmıştır. Nesne olarak algılanan beden bütün duyuumlardan uzak olarak estetize edilmiştir. Bedenin içerisinin ve dışarının akıl yolu ile kontrolü beden ötesindeki şeyi keşfedip mutlak ve ideal olana ulaşılacağı göstergesidir.

2.3. POSTMODERNİZMDE BEDEN VE ACI İLİŞKİSİ

Postmodernizmin başlangıcı II. Dünya Savaşı sonrası kapitalizmin ilk büyük ölçekli krizini yaşadığı 1973-75 yılları arasına denk düşmektedir. Dünya sistemi Amerika Birleşik Devletlerinin askeri alanda yaptığı müdahaleler ve soğuk savaşın ortaya çıkardığı kesin bölünmelere dayanarak oluşmuştur. Yine de bu dönemde seri üretim ve kitlesel tüketime dayalı politikalarla, müdahaleci devlet, sermaye ve

¹⁸ A.g.y., s.160

ulus-devlet içinde yer alan güç sistemlerine dayalı politikaların hala etkili olduğundan söz edilebilir.

Fakat 1979-81 kriziyle belirli tüm istikrar unsurları dağılmaya başlamıştır. 1989'da Berlin duvarının yıkılması, 1991'de SSCB'nin dağılması ve soğuk savaşın son bulmasıyla dünyadaki üretim Japonya ve yeni sanayileşen ülkelere doğru kaymıştır. Özellikle 1980'den sonra liberal politikaların da etkisiyle küreselleşme ekonomik, siyasal ve kültürel değerlerin ulus-devlet çerçevesinden çıkıp uluslararası boyutlara taşınmasına neden olmuştur. İki kutuplu dünyanın yerine tek kutuplu Batı dünyasının hakim olması ve liberal düşüncenin evrenselleşmesi, modernizmin yerine postmodernizmin, standartlaşmayı ve seri üretimi temsil eden fordist üretimin yerine esnek üretimi karşılayan post-fordist üretimin geçmesi ile küreselleşme, tüm dünyayı değiştiren ve dönüştüren hakim söylem olarak karşımıza çıkar. Liberal düşüncenin ve küreselleşmenin etkisiyle feminizm, çevrebilim ve kültürel bağımsızlık hareketleri gibi hareketler çok daha etkin hale gelmiş, bir yandan küreselleşmeden söz ederken bir yandan da yerelliğin önem kazandığı bir dünya söz konusu olmaya başlamıştır.

"Postmodernizm öncelikle modernlikle bir hesaplaşma demektir. Bu da hem modernizm karşıtlığını hem de modernizm öncesini içinde barındırır. Batıyı meydana getiren en temel kavram ve kategorilerin sorgulanması olarak ele alındığında, postmodernizm tümüyle Avrupa'nın içinden doğmuş bir 'farklılık'tır."¹⁹ Modernizmin bir uzantısı olarak postmodernizmin de siyasal, toplumsal ve kültürel düzeyde kendine özgü bir gerçeklik oluşturan bir durum olarak ele alınması gerekir. Postmodernizm bir kırılmayı, radikal bir kopuşu değil, kendi iç özelliklerine bakıldığında da anlaşılabilirliği gibi bir dönüşümü, bir kırılmayı meydana getirir. Bu nedenle moderniteye içikindir. Fakat öte yandan modernitenin dışında bir söylem ve tavır geliştirme iradesiyle onun birikimine

¹⁹ Necmi Zeka, "Yolları Çatallanan Bahçe, Aynalı Gökdelenler, Dil Oyunları ve Robespierre" Postmodernizm, İstanbul, Kıyı Yayınları, 1990 s: 7-30

karşı eleştirel bir tavır yüklenir. O yanıyla da onu dönüştürücü bir nitelik kazanır. Bu, modernitenin aşılmasında postmodernitenin üstlendiği tarihsellik boyutudur.

Modern estetik bir yüce estetiğidir, ama nostaljiktir; gösterilemeze sadece namevcut bir içerik olarak atıfta bulunmaya olanak tanır. Ama biçim, tanınabilir istikrarı ile bakana ve okuyana teselli ve haz için malzeme sunmaya devam eder. Oysa bu duygular, hakiki yüce duygusunu oluşturmazlar. Yüce, hazzın ve acının özgün bileşimidir; aklın her türlü gösterimi aşmasının hazzı ve imgelemin ya da duyarlılığın kavramla boy ölçüşmemesinin acısıdır.

Postmodern bir sanatçı ya da yazar, bir filozof konumundadır; ürettiği yapıt, yazdığı metin, prensip olarak, önceden yerleşmiş kurallar tarafından yönetilemez ve belirli bir yargı aracılığıyla, bilinen kategorilerin bu yapıta, bu metne uygulanmasıyla yargılanamaz. Bu kurallar ve kategoriler, yapıtın aramakta olduklarıdır. Dolayısıyla sanatçı ve yazar, kuralsız ve yapılmış olacak olanın kurallarını oluşturmak için çalışırlar. Bu yüzdendir ki, yapıt ve metin olay niteliği taşırlar.²⁰

Postmodernizm modernizmin içerdiği “tanımlanmışlık” haline yönelik akıl yürütür. Postmodernizm evrenselci aklın en önemli kabulü sayılabilecek deterministik-olgusalci- durumu kabul etmez. Modernitenin en önemli kıvrılma noktası bu itirazla başlar. Çünkü böylece sıralılık, çizgisellik gibi kavramlar da yerlerini görecelik kavramına bırakır. Postmodernitenin bu tercihi moderniteye içkin başka bir olguyu, Darwinci evrim ve ilerleme düşüncesini saf dışı bırakmaktadır. Çünkü pozitivistimin kapsadığı ilerleme düşüncesi özünde Darwinisttir.

Modernizm gündelik olan değil, sonsuz olan sanatın temel sorunsalı haline getirilir. Postmodernizm için ise sanat, gündelik olanın içinde, genelgeçer

²⁰ Jean-François Lyotard, “Postmodern Nedir Sorusuna Cevap”, Çev : Necmi Zeka, İstanbul, Kıyı Yayınları, 1990, s: 45-58

şeylerden derlenmiş bir şeydir. Postmodern çıkışlar modernitenin özneyi ortadan kaldıran tavrını, bilgiye sahip olanın onu elinde bulunduranın otorite olması öngörüsünü şiddetle eleştirir. Özellikle Foucault sonrası ve Nietzsche kökenli eğilimler bu yönelimin başını çeker. Postmodernite yeni bir özne keşfinin peşindedir. Bu özne, kimlik kavramıyla eşzamanlı olarak etkinleşir. Postmodernite, modernitenin öngördüğü tanımlanmış ve sonul olan bir kimlik düşüncesinden uzaklaşır. Kimliğin bir süreç olduğunu varsayar. Kimliğin oluşumu kendisinden daha önemlidir. Bu da ancak etkileşimli bir gelişmeyle gerçekleşebilir. Bu nedenle postmodernite özellikle feminist arayışların biçimlendirdiği özgür ve çoğulcu bir kimlik anlayışını kısa sürede sivilleşmenin ve otoriter devlete karşı bir odak oluşturmanın koşulu sayar.

Postmodernizm aşkınlığa asla yer vermeyen, kendisini daima yercil-seküler- olarak tanımlayan durumları içerir. Postmodern sanat kimlik ve özne kavramı etrafında oluşan bir sürecin sonucudur. Çünkü aşkınsal, tartışmaya kapalı, mutlak kimlik tanımlarının karşısında söz konusu olan 'sıradan' gerçeğin belirlediği bir kimlik olgusudur. Cinsiyet, cinsellik, etnik, kültürel, dinsel, cemaatsel kimlikler bu dönemde sanatın temel belirleyicileri haline gelmiştir.

Sonuç olarak geleneksel siyaset, sınıf savaşı, toplumsallık, toplumsal değişim kuramları bireylerin, toplumların ya da sınıfların ve kitlelerin toplumsal eylemde bulunmaya yeterli olduklarını varsayan eskimiş kavramlardır. Oysa bu dönemde insanlar yalnızca gösteriyle ilgilenmektedirler. Böylelikle modernizm, metalaşmanın infilak edip saçılması, mekanikleşme, teknoloji, mübadele ve piyasa olgularıyla tanımlanır ve betimlenirken, postmodern toplum tüm sınırların, alanların, yüksek ve aşağı kültür, görünüş ve gerçeklik arasındaki ayrımların ve geleneksel felsefe ile toplumsal teorinin barındırdıkları tüm çift değişkenli karşıtların içe dönük çöküşlerin mevzii olmaktadır.

Modernizmin üretim kökenli kuramları sona ermiş, tüketim gerek kültürel gerekse pratik bir gerçeklik olarak ağırlık kazanmış ve toplumsal belirleyici rolünü

üstlenmiştir. Benzeşim kültürü, değişim değerinin kullanım değerini hafızalardan bile silecek ölçüde genelleşmiş bir toplumda, imgenin meta şeyleşmesinin son biçimi haline geldiği bir toplumda (Guy Debord'un Seyirlik Toplum isimli kitabında son derece iyi bir şekilde anlattığı) hayat bulmaktadır.

Bu bağlamda modernizm yaşam alanlarının farklılaşması, toplumsal parçalanma ve yabancılaşma olarak belirmişken, postmodernizm farklılaşmanın giderilmesi olarak gelişmiştir. Ayrışmanın yerine eklemleme, çözümlemenin yerine bireşim, yabancılaşmanın yerine bütünleşme almıştır.

Postmodern dönemde aklın egemenliğinin yıkıntıya uğraması sonucu özne belirleyiciliğini yitirmiş ve bunun sonucunda da beden ve ruh ayrımına karşı çıkmıştır. Bundan dolayıdır ki beden ve acı ilişkisi temsil sorununun sorgulanmasıyla beraber değişime uğramıştır. Bu durumun sonucu olarak Postmodern dönemdeki beden Modern dönemdeki beden algılayışından farklılık göstermektedir. Bu değişim bedenin kendi gerçekliğinin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Postmodernizm, bedensel acıya modernizmin aksine teknik bir olgu olarak bakmamaktadır. Modernizm acıyı ölçülebilen, kontrol edilebilen, biyolojik bir zeminde gerçekleşen ve diğer organlarla bağlantı içerisinde anlaşılabilen bir yapı olarak değerlendirmektedir. Bu yüzden modernizmde acının bedenden en kısa sürede dışarıya atılması gerekliliği söz konusudur. Postmodernizm de ise bedensel acı, öznel olması bakımından yaşamsal ve deneyimseldir.

1960'dan bu yana başlayan ve etkinliğini sürdüren farklı biçimlerde ele alınabilecek Beden Sanatı (Body Art) ve Aksiyon Sanatı Postmodern dönem içerisinde yer almaktadır. Beden Sanatı ve Aksiyon Sanatı için asıl önemli olan şey, beden üzerinden gerçekleştirilen eylemin arındırıcı etkisini acı üzerinden deneyimleyerek gerçekleştirmektir. Bu kuşak sanatçılar seyircinin karşısına en umulmadık pozisyonlarda çıkıp bedenlerine zarar vererek bedeni bütün kontrol mekanizmalarının dışında serbest bırakmaya çalışmışlardır. Sanatçılar acının,

kendini kurban etmenin ve bedenın sınırlarını zorlamanın ve ölüme yaklaşma denemelerinin sınırlarında dolaşmaktadırlar.

Savaş deneyiminin henüz tazeliğini koruması ve daha sonraki dönemlerde ise genetik mühendisliği üzerinden başlayan tartışmalar ve AIDS gibi kimi hastalıklarla, yaşam ve insan sağlığıyla ilgili tartışmalar gündeme gelmiştir. Aksiyon Sanatı ve Beden Sanatı akımını ateşleyen sanatçılar sanatla yaşamın sınırının kaldırılmasını, bedenın deneyimi üzerinden gerçekleştirerek sınırların ötesine geçtiklerine inanmaktaydılar.

“...akıl/beden ayrımı üzerinden bakmamaya, akla hiyerarşik bir üstünlük tanımaktansa bedeni deneyimlemeye öncelik verir. Bazı performansların sınırları zorlayıcı nitelikte olması da buna bağlanabilir. Ayrıca bedene yönelik bu tavır, izleyicinin olayı bir ‘gösteri’ değil, gerçek bir deneyim olarak algılanmasına ve paylaşmasına neden olur. Yaşam içgüdüğü ile ölüm içgüdüğü, sadizm ve mazoşizm, izleme ve izlenme, hastalık ve sağaltım arasındaki ikilemleri irdeleyerek dramatize eden Performans Sanatı, Maurice Merleau-Ponty’nin dediğı gibi ‘insan bedeninin ancak yaşayarak kavranabileceğı’ gerçeğı üzerine kuruludur.”²¹

Kendisini “performans sanatının büyükannesi” olarak adlandıran Marina Abramovic beden sanatının sınırlarını zorlayan önemli sanatçılardan biridir. Abramovic performansı tiyatroya taşır ve izleyicinin izlediğı her şeyin gerçek olmasına özen gösterir.

“...Tiyatroyla birlikte bu eşiğı geçince, kendisine yepyeni bir ufuk ve sorgulama açmış: hayatını sahneye koyarak oynarken, eş zamanda hayatına bağımsız ve kopuk bir bakış açısı getirmek... canlı canlı karnına bıçakla kocaman bir Davut yıldızı çizmek gibi yerler izleyenleri şiddetiyle çarpan eserlerinin yanı sıra, çılgınlığı, acısının ve yaşlılık ile ilişkisi, kendisiyle açıkça dalga geçmesiyle bu sıra

²¹ Ahu Antmen, “20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar”, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2008, s:223

dışı kadının tüm yaşamı ve eseri bir anda izleyenleri o zengin dünyasına dahil ediyordu. Seyirciler gösteri bittiğinde boğazlarında düğüm, yüreklerinde acının etkisine rağmen, Abramovic'in sonsuz yasama sevincinden etkileri beraberinde götürerek ve hayata bakışlarını bir süreliğine de olsa değiştirerek çıkıyorlardı.”²²

Kendi bedenini sanatının nesnesi, hayatını da içeriği yapan Abramovic de, izleyici ile arasındaki engelleri kaldırarak dolaysız iletişim yolu yaratır. Böylece izleyici fiziksel değişim sürecini sanatçı ile birlikte deneyimleme ve zihinsel olarak özdeşleşme olanağı yakalar. İzleyici de sanatçıyla birlikte eylemin tamamlayıcı bir elemanı olur.



Resim42: Marina Abramovic, “Red Star”

²² Defne Gürsoy, “Avignon’un Hakimi Beden”, Plato Güncel Sanat Dergisi, Sayı: I, 2005, s.65

Abramovic'in Red Star adlı çalışması, sanatçının göbeğinin üzerini yıldız şeklinde kestiği için yaranın kanamasıyla kırmızı bir yıldız oluşmaktadır. Göbek deliğinin etrafına çizdiği kırmızı yıldız Abramovic için komünizm karşıtı bir tavır olarak tanımlanmaktadır. Sanatçı için, komünist bir ülkeden gelmesinden dolayı doğum belgesinde ve okul kitaplarında yıldız işaretinin olması özgürlüğünün sınırlarını hatırlatmaktadır.

Diğer yardımcı karakterler de hiç şüphesiz bıçaklar, yılanlar, köpekler, kan, buz gibi aksesuarlardır. Avignon'da Michael Laub'un sahneye koyduğu The Biography Remix adlı performans tüm bu yardımcı aksesuarların dahil edildiği bir örnektir.



Resim43: Marina Abramovic, "The Biography-Remix", 1992-93

"The Biography Remix'i izlemek için salona giren izleyiciler yerlerini almaya başlarken, Abramovic bir kaldıraç üzerinde havada yarı çıplak asılı idi. Her iki elinde

birer canlı yılan tutarak, tüm salon yerleşene kadar kıpırdamadan ve yılanlar kollarına dolanırken sabırla bekliyordu. Yerde bulunan gerçek et parçalarını ise havada asılı Abramovic' in iki metre altındaki sahneye bırakılan iki adet kurt köpeği afiyetle parçalıyorlardı. Ardından Ulay' la birlikte geçmişlerde gerçekleştirmiş olduğu sayısız performans'ından bölümler perdeye yansıtılıyor.”²³

Sanatçıların kendi bedenlerine odaklanmaları bir bakıma Abramovic'in de dile getirdiği gibi, otobiyografik anlatımlarla kendi gerçekliğinin yeniden keşfidir. Postmodernin parçaladığı gerçeklik, imgenin aslına tercih edilmesi, kozmetik ve estetiğin çok öne çıkarılması olguları sanatçıların kendi bedenlerine yönelik yaklaşımlarını yönlendirmiştir. Çünkü beden de bu sistemin içinde yer almaktadır.

Marina Abramovic'in 1975 yılında gerçekleştirdiği “The Lips Of Thomas'ın ” adlı performans, bir tür ruh çağırması olduğu için sanatçı bu çalışmada adak olarak kendini sunmaktadır. Marina Abramovic, bir kilo bal yiyip bir şişe şarap içtikten sonra, avucunun içinde cam ezmeye başlar. Daha sonra kırık camla karnına bir yıldız çizer ve dört ayaküstünde, teni duyarsızlaşana kadar kendini kamçılar. Ardından bir buz yatağına yatar, ta ki seyircilerden biri gelip Abramovic' i kaldırına kadar.

²³A.g.y.,s:64



Resim44: Marina Abramovic, "The Lips of Thomas"1975

Bedensel acı duymanın kişinin ruhani tarafını ortaya çıkardığını ölüm korkusundan kurtulmanın ise ölüme yaklaşmakla ilgili olduğunu belirten sanatçı performanslarını, kendine bedeninin kapasitesini zorladığı fiziksel testler yaparak geliştirmektedir.



Resim45: Marina Abramovic, “The Lips of Thomas”1975



Resim46: Hermann Nitsch,"80. Eylem",1984

Avusturyalı sanatçı Hermann Nitsch ise bir performans olarak bir dizi kanlı gösteri düzenlemiştir. 1957'de Avusturya' da "Modern insanın arınması için Gizemli Alem Tiyatrosu"nu kurar. Nitsch, sanat ve yaşam arasındaki eşiğin (acı ve iğrenme eşiğinin) aşılması gereken bir sorun olduğu düşüncesindeydi. Yaşam ve sanat arasındaki engeli kaldırmak istemekteydi. Yaptığı performanslarda, kendini kutsal kuzunun kanına gömer ve insani varoluşun nihai gizini saklarcasına, katledilmiş hayvanın bağırsaklarını önce çıkarıp sonra da yüreğin içine sokar. Eti, varlığa giden kaçınılmaz yol olarak görmektedir. En iyi niyetle, İsa'nın bir taklitçisidir. 1962'den itibaren yapmaya başladığı bir dizi kanlı eylemin bazıları yirmi dört saat, bazıları üç gün, bazıları da altı gün sürmüştür. Ancak sanatçıya göre, bu eylemleri bitmiş olarak düşünmemek gerekir.

Çünkü tıpkı yaşamın kesintisiz sürdüğü gibi, sanat da onun yoğunlaştırılmış ikizi olarak sürer gider. 1984'te gerçekleştirdiği 80. Eylem, tipik bir Nitsch

seremonisidir. Örneğin, saflığın simgesi olan beyaz giysiler içindeki sanatçının gözleri siyah bir bezle kapatıldıktan sonra bir çarmıha gerilmiştir. Yardımcıları, seyircilerin gözleri önünde bir sığırı önce kesip, sonra da iç organlarını birer birer çıkarmışlar, bu arada da çarmıha bağlanmış sanatçının üstüne kan dökmüşlerdir. Üç gün süren gösteride bedene yapılan tecavüz bütün çıplaklığıyla sergilenmiş, insanların rahatsız olması sağlanmıştır. Farklı hayvan bedenlerinin eşliğinde yapılan diğer gösterilerde de buna benzer vahşet görüntüleri vardır.



Resim 47- 48: Hermann Nitsch, "80. Eylem",1984

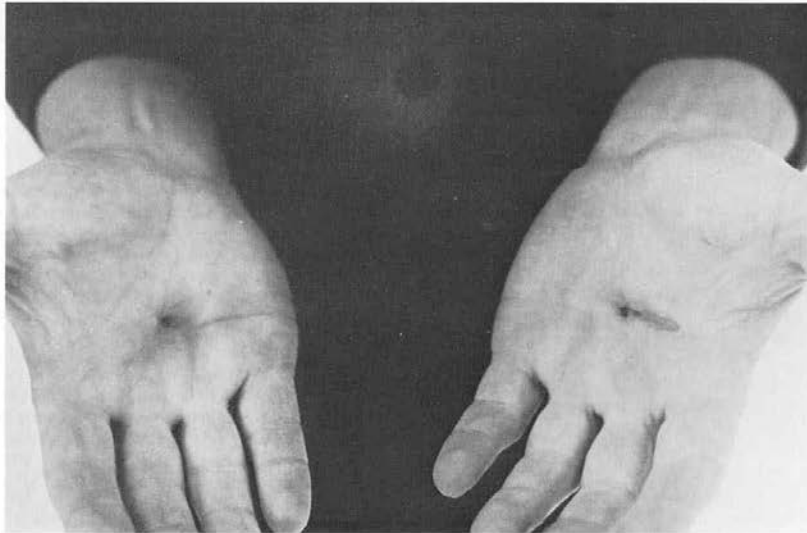
Bu bağlamda ele alınabilecek bir başka örnek: Amerikalı sanatçı Chris Burdendir. 1974'te evinin garajında Transfixed adlı performansını gerçekleştirmiştir. Bir Volkswagen'in arkasına sırtüstü yatmış ve bir arkadaşına kendini çiviletmiştir. Bununla da kalmayıp arabanın birkaç dakika dışarıda son sürat sürülmesini istemiştir. Chris Burden'in Mıhlanmış adlı işinin fotoğrafına bakıldığında Çarmıhtaki İsa imgesini hemen bize hatırlatmaktadır. İsa insanları uyandırmak için acı çekmiş ve bu uğurda işkencelere maruz kalarak bedenini feda

etmiştir. Chris Burden ise iliklerine kadar bu dünyaya bağlıdır. Avuçlarına çakılan çivileri daha sonra kırmızı kadifeye kaplı bir taş blok üzerine yerleştirerek, New York'taki bir sanat galerisine satmayı başarması bunu kanıtlamaktadır.

Beden sanatçıları, bir yandan bedenlerimize sızan iktidara başkaldırmayı öğütlerken bir yandan da insanlık için acı çekiyor gibidirler. Medyanın pompaladığı şiddet görüntülerine alışmış, dolayısıyla duyarsızlaşmış durumda olan insanlık ekrandaki acıyı sanatsal bir olaymış gibi izlemektedir. İnsanlık artık, duyularının harekete geçmesi için, o güne kadar gördüklerinden çok daha şiddetli olanlara gereksinim duyuyor gibidir. Dozu fazlaysa, ilk defasında gözünü kapatmakta, sonra yeniden alışmakta ve bu böyle sürüp gitmektedir. Chris Burden bu alışkanlığı bozmak istercesine böyle bir performans yapmıştır. Kendi bedenini insanlığın kurtuluşu için feda eder.

Görüldüğü gibi, 1970 sonrası sanat çalışmaları o güne dek hiç olmadığı kadar sanatçının kendisini/bedenini sanat nesnesi olarak ele aldığı, müdahale ettiği, sorguladığı bir alan haline gelir. Sıra dışı eylemler olarak, özellikle yukarıda söz edilen son örneklerde olduğu gibi yaşamla ölüm arasında arada duran çalışmalardır. Fiziksel dayanma sınırlarının sınıandığı, kendi kendine verilen acılarla maddesel varlığın yadsındığı, kişisel deyimlerin ve yaşamın öne çıkarıldığı, dinsel motifleri çağrıştırır gibidirler.

Chris Burden, *Trans-fixed*, April 23, 1974, Venice, California (detail below).



Resim49-50: Chris Burden, *“Transfixed”*, 1974

“Acı hiç kuşkusuz mahrem bir olgudur ama aynı zamanda da sosyal, kültürel bir olgudur ve dünyayla kurulan ilişkilere bağlıdır” diyen David Le Breton’a göre acı sıkıntılar ve terslikler karşısında insanın kendisini önemsemesinin ve asaletini onaylamasının özel bir biçimi gibi empoze eder kendini. Bireyin yer bulmakta zorlandığı bir sosyal yapı karşısında hissedilen güçsüzlük duygusunun yerine burada kişisel egemenlik alanı olmuş bedenden öç alma biçimi geçmiştir... insan her şeyini yitirince en azından bedeni vardır ve varlığını başkalarına onaylatır bu bedenle.”²⁴

Sanatçılar acıyı yaratıp, onunla baş etmektedir. Acıyı hissetmiyorlarsa, kendi bedenlerini öteki olarak algılamalarındandır. Kendini ötekileştirmek, nesneleştirmek özne olabilmenin ön koşuludur. Batı sanatında ölüme, acıya meydan okuyan yaklaşımların ardında Hıristiyanlık geleneğinin olduğunu belirtmek gerekir. Çünkü İsa da tüm halkı için bedenini feda etmiştir. Bu durum insanların kendilerini borçlu hissetmesi anlamındadır ve şimdi o borcu ödeme sırası onlarındır. İnançtan vazgeçmektense ölmeyi yeğlemek anlayışını da kendi içerisinde barındırmaktır.

²⁴ David Le Breton, “Acının Antropolojisi”, çev: İsmail Yerguz, İstanbul, 2005, s.121

3. HASTALANAN BEDENİN ACI İLE İLİŞKİSİ

Tıp dilinde bir canlının sağlıklı olabilmesi için gerekli olan şey bütün organlarının uyum içinde çalışması ve her birinin üzerine düşen görevleri yerine getirmesi olarak tanımlanmaktadır. Bu uyum ve denge bozulduğu zaman iç ya da dış etkenler nedeniyle vücutta fizyolojik işlevlerin aksaması sonucu hastalık denen şey ortaya çıkmakta ve bu da çeşitli rahatsızlık ve bozukluklara yol açmaktadır.

İnsanlar tarihin başlangıcından bu yana hastalıklarla savaştıkları halde bu çabaların bilimsel bir temele oturtulması uzunca bir süre almıştır. Bu durumdan dolayı hastalığın biyolojik tarafı çözülmediği için hastalığa kültürel unsurlar yüklenmiştir. Bu kültürel unsurlar, hastaları ümitsizliğe sürükleyen ve baskı altına alan ve hatta bireyleri hastalıklarından dolayı suçlu çıkaran bir zihniyetti de içermektedir. Çünkü o zamana kadar hastalıkların nedeni bilinmiyor ve korkunç salgınlara yol açan bulaşıcı hastalıkların önünü almak için hiçbir şey yapılamıyordu. Orta-çağ boyunca milyonlarca insan vebadan ölmüş ve insanlar "Kara Ölüm" dedikleri bu hastalığı bir alınyazısı gibi kabul etmişlerdir.

Eskiçağlarda ise hastalıkların tanrılarca verilmiş bir ceza olduğuna ve insanların içine giren "kötü ruhlardan" kaynaklandığına inanılırdı. Zamanla doktorlar, her hastalığın doğrudan doğruya canlının yapısına ya da çevreden gelen bozucu etkenlere bağlı bir nedeni olması gerektiğini kavradılar. Bir hastalığı önlemek ya da tedavi etmek için her şeyden önce nedenini bilmek gerektiğinden, hangi hastalıkların nerede, ne zaman ve kimlerde ortaya çıktığını sistemli bir biçimde araştırmaya başladılar.

Bilimsel çalışmaların henüz gelişmediği zamanlarda hastalık sonucu oluşan bedensel acının kendisinin ne olduğu bilinmemekte ve acı kontrol altına alınamamaktadır. Bu durumdan dolayı acı belirsiz bir alan olarak kalmaktadır.

Hastalığın anlaşılması ve tedavinin olabilmesi için acıya gereksinim duyulmaktadır. Sağlıklı bir birey olabilmek için hastanın acısı önemli ve değerlidir. Ayrıca hastalık sonucu oluşan acı beraberinde yoğun bir ruhsal değişim getirmektedir. Sağlığın kendisinden uzaklaşıldığında acı o zamana kadar yaşanmamış şeyleri kendiliğinden ortaya çıkarmaktadır. Hafif bir hastalık bile ruhumuzdaki gizli kalan bölgeleri aydınlatmaktadır. Bundan dolayı beden üzerinde gerçekleşen duyulur acının hayatımızda büyük rolü vardır. Acı yaşamın yönünü değiştirmektedir.

Ne var ki o güne kadar bedene ait şeyler yerine zihinde olup bitenler insan belleğine kaydedilmiştir. Zihnin evreni nasıl uygarlaştırdığı konusu anlatılmıştır. Bedenin tek başına mücadele etmek zorunda kaldığı o büyük direnç, yatak ya da hastane odalarında unutulmakta ve bedenin hastalığın belirtilerine karşı verdiği mücadele görmezden gelinmektedir. Bu mücadele zorlu bir mücadeledir. Çünkü acı bedene yerleşince yaşamın her anını etkilemektedir ve kişinin bütün ilişkilerine damgasını vurmaktadır.

Alphonse Daudet günlüğünde şunları yazar:

*"Anemiyle boşalmış, oyulmuş, sefil iskeletimde acı, eşyaları olmayan bir evde çınlayan bir ses gibi çınlıyor. Bende acıdan başka canlı bir şeyin kalmadığı bir yerde geçen günler, uzun günler..."*²⁵

Acıdan başka bir şeyin kalmadığı durumlarda acının dindirilmesi için birçok tedavi uygulansa da acı tamamıyla yok edilememektedir. Hastayı tedavi etmek için bu yok edilemeyen acıya başvurulmaktadır. Bu yüzden acı, çoğu zaman tıbbi muayenelerin hareket noktası olmaktadır. Bu hareket noktası tedavinin doğru yapılması için kullanılmaktadır.

Acı, hareket noktası olarak önemli olmasına rağmen acının dayanılmaz olmasından dolayı modern tıp acıyı tamamıyla yok etmek istemektedir. Bu

²⁵A.g.y., s:26

durumdan dolaydır ki acıya yüklenen bütün anlamlardan uzak olan tıp acıya sadece bir teknik olgu olarak bakmaktadır. Acı, tıbbın tedavi etmek zorunda olduğu, giderilmesi hatta yok edilmesi gereken bir duruma dönüşmektedir. Bu algı da bedenin bir makina olarak ele alınmasına neden olmaktadır. Makina olarak ele alınan beden hastalandığı zaman dayanma eşiği düştüğünden daha fazla acı çekmektedir. Bu acı da hastaya başka deneyimler sunmaktadır. Bu acı deneyimi organın işlev bozukluğu sonucunda ortaya çıksa dahi akışkan ve özneldir, duygusal parametreler taşımakta ve bedenin her deneyiminin özel ve benzersiz olduğunu bize göstermektedir. Bedensel acı deneyimi hastalık ile sağlık arasında bir geçişlilik sağlamaktadır. Kişi hastalık sonucu acı çektiği zaman sağlığa dair durumları, sağlıklı anlarında ise hastalığa dair durumları kavramaktadır. Bu durum da onun varlığının dönüşmesine ve gelişmesine neden olmaktadır.

“Bizatihi sağlık diye bir şey yoktur ve bir şeyi bu tarzda açıklama yönündeki tüm girişimler acınası başarısızlıklara gark olmuştur. Bedeniniz açısından neyin sağlıklı olduğunun belirlenmesi bile sizin amacınıza, ufkunuza, enerjilerinize, içtepilerinize, hatalarınıza ve her şeyden önce de ruhunuzun ideallerine ve fantasmalarına bağlıdır. Nitekim bedenin sayısız sağlıkları vardır; ve benzersiz ve kıyaslanamaz olanın başını yeniden kaldırmasına daha fazla izin verdikçe, ‘insanın eşitliği’ dogmasından daha çok ödün verdikçe, tıp adamlarının da normal diyet ve bir hastalığın normal gidişatı gibi kavramlarının yanı sıra bir normal sağlık kavramını da daha fazla ilga etmeleri gerekir.”²⁶

Nietzsche bedeni, bedenin sağlığını ve hastalığını bireyselleştirilmiş terimler içerisinde görmektedir.

Hastalığı ve sağlığı bireyselleşmiş terimler içerisinde görüp yapıt üreten sanatçılardan biri Bob Flanagan’dır. Bu bağlamda Flanagan, hastalığı bir beden

²⁶ G. Stauth –B.S.Turner, “Nietzsche’ nin Dansı”, çev: Mehmet Küçük, Ark Yayınları, Ankara,1997, s:271

dili ve ifade biçimi olarak kullanmanın ötesinde, bir hasta kimliği kurmuştur. Sanatçı CF hastası olmasından dolayı kendi hastalık anlatısını kurmuştur. Bu hastalık anlatısı hastalığını örtmek, unutturmak yerine görünür kılamaya çalışmaktadır.

Sanatçının The Visible Man isimli heykeli buna örnektir. Flanagan, okul öğrencilerin biyoloji dersinde iç organların bedenindeki yerlerini öğrenmeleri için tasarlanmış şeffaf ve minyatür erkek heykelini içine yerleştirdiği bir mekanizma ile dönüşüme uğratmıştır. Bu heykelin ağzından yeşil, anüsünden koyu kahverengi ve penisinden koyu beyaz sıvılar akmaktadır. Bu şeffaf görünmez adam görünür hale gelmiştir. Bu yapıtı ile hastalığını görünür kılarak meydan okur gibidir.



Resim51: Bob Flanagan, "The Visible Man", 1992.

Sanatçının bir başka çalışması olan Scaffold isimli video yerleştirmesi hastalığın hastayı parçalara ayırdığını bununla beraber iyileşme anının ise, bir bütünlük olduğunu yansıtır gibidir. Büyük bir X formu oluşturacak şekilde düzenlenmiş olan altı video monitörde, sanatçının başı, gövdesi, penisi ile elleri ve ayakları üzerinde uygulanan çeşitli işlemlerin kayıtları akmaktadır. Aynı zamanda bir kargaşa söz konusudur. Bu kargaşa içinde sanatçı acıdan hem kurtulmaya çalışmakta hem de acı yolu ile tedavi olmaktadır. Acı deneyimi, beden ve ruhun ayrı olarak düşünülmesini engellemekte, beden ve ruh arasındaki sınırları bulanıklaştırmaktadır. Doktorların sanatçıya sağlığının iyi durumda olmasını söylemelerine rağmen sanatçı acı çekmektedir. Bu durum bazı acıların sadece fiziksel olmadığı hafıza, duygulanım ve bilinç ile işbirliği halinde olduğunu göstermektedir ve hastanın bedensel olarak da acı çekmesine neden olmaktadır. Sanatçı hastalığının geçici olmamasından dolayı acı çekmektedir ve bu nedenle duygusal ile fiziksel acının ayrılamaz olduğunu ortaya koymaktadır.



Resim52: Bob Flanagan, "Sick"

Sonuç olarak Flanagan kendi hasta imgesini doktorlar ve izleyicilerden önce fethetmiş, bedensel acılarını reddetmek yerine acıyı kabullenmiştir. Acı deneyimi, beden ve ruhun ayrılmaz olduğunu hatırlatmaktadır. Bu doğrultuda bedenin sağlık ve acı deneyimleri özel ve benzersizdir.

4. BEDENSEL ACININ DENEYİMLENMESİ VE SANAT YAPITINA DÖNÜŞMESİ

“Bizim uygarlığımızın başı, ta en baştan beri, acı çeken bedenle dertte olmuştur. Acının anlamı apaçık, kaçınılmaz ve üstesinden gelinemez bir deneyim olduğunu bir türlü kabul edememişizdir. Yunan tragedya ve ilk Hıristiyanlar’ın Tanrı’nın Oğlu’nu anlama çabalarına, bedensel acının muammaları damgasını vurmuştur. Yine aynı şekilde, bedensel pasiflik ve başkalarına pasif tepkiler verme meselesinin de uygarlığımız içinde derin kökleri vardır. Stoacılar hem haz hem acı karşısında pasif bir ilişki getirmişlerdi, onların Hıristiyan mirasçıları ise kendi duyularına gösterilen kayıtsızlığı din kardeşlerinin acılarıyla aktif bir biçimde ilgilenmekle birleştirmeye çalışmışlardı. Batı uygarlığı acıyı ‘doğallaştırma’yı reddetmiş, ya acıya toplumsal denetime açık bir şey olarak görmeye çalışmış ya da onu daha bilinçli bir yüksek zihinsel tasarımın bir parçası olarak kabullenmiştir.”²⁷

Bedensel acı deneyiminin zaman içinde sanat yapıtına dönüşümü kendi içinde birçok zorlu parametreleri de getirmektedir. Bu zorluk, yaşanan deneyimin geçmişte kalması ve geçmişte kalan acının nasıl bir imge ile temsil edilmesi gerektiği ile ilgilidir. Acıyı bire bir yaşarken ona mesafe alarak temsil etmek ne kadar zor ise, geçmişte kalan acı deneyimini bir imgeye dönüştürmek de o kadar zordur. Geçmişte yaşanan acı deneyimi ile acının sanat yapıtı olarak var

²⁷ Richard Sennet, “Ten Ve Taş, Batı Uygarlığında Beden ve Şehir”, çev: Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, 2001,s:20

olduğu andaki mesafe zamansal bir fark yarattığı için ilksel deneyime karşılık gelememektedir. Bedende yaşanan acının sinir sisteminde doğrudan yaşanması sonucunda suskunluk gerçekleşmektedir. Bu suskunluk acıyı ifade edememenin oluşturduğu suskunluktur. Bu yüzden imgeler bu suskunluğun yerini almak istediğinden yaşanan acı imgelerin arasında kaybolup gitmektedir. Bu durum Adorno'nun Auschwitz'den sonra şiir yazmanın barbarca olduğu söylemine denk düşmektedir. Adorno'nun kastettiğı böyle bir felaketin yaşanması karşısında oluşan suskunluğu içermeyen imge sanat yapıtı olarak kendi içinde estetik bir hale dönüşmektedir. Yunandan Aydınlanma sonuna kadar estetik, güzellik ve yücelik uğruna, acı, dehşet ve tiksinti, yani sinir sistemini uyaran duygulanım ve duygular resmedilmemiştir. Resmedilse dahi üstü örtük bir şekilde resmedilmiştir. Bu yüzden sanat, güzellik ve yücelik gibi değerlerin mutlaklaştırılması olarak var olmuş ve bu değerler toplumsallığa dönüşmüştür. Acı ve dehşet gibi yaşanan şeyler duyguları uyandırdığı için mutlaklaştırılan değerlere ters düşeceğinden kamusalıktan gizlenerek bu duyular güzellik uğruna feda edilmiştir.

“Duyguların dolayimsızlığı, ortak bir mutlaklık uğruna kurban edilmediğı sürece kaçışı olmayan bir kapandır. Dolayimsızlığın ve mesafesizliğin denetimi, güzellik yasasının şaşmaz kuralıdır. Bu yüzden ahlak yasasıyla estetik yasanın bittiğı ve iç içe geçtiğı alandır sanat; sanatın haysiyeti, sanattaki haysiyetliğe bağlıdır ve az önce söylenenlerle çelişen bir biçimde sanatın yüce ve haysiyetli tek nesnesi, insan bedeninin kendisinden başka bir şey değildir.”²⁸

“Gerçi çelişkinin nedeni yeterince açıktır: duyguların ve duyguların sözcüğün geçek anlamıyla at koşuşturduğu uzamdır insan bedeni; bedenin haysiyetliğı uğruna verilmesi gereken kurban, tam da insan bedenin duygusallığıdır. Çünkü

²⁸ Zeynep Sayın, “ Batı'da Ve Doğu'da Bedenin Temsilinde Haysiyet Ve Zillet”, Defter Dergisi, İstanbul, Metis Yayınları, Sayı:45, s:182

tanrı suretinde yaratılan ve tanrının insan suretinde kendini yeniden yarattığı şey, insan bedenidir ve beden, kutsal emanettir.” ²⁹

Anlaşılabacağı üzere duyuların ve duyguların uzamı olan acı, kutsal bedenin kendini yüceleştirmesini engellemektedir.

Emre Zeytinoğlu'na göre *“Adorno’ nun asıl önemseddiği sorun; yaşanılan hiçbir fiziksel deneyimin ifade ediliş biçiminin, bedensel bir karşılığının olmamasıydı.”*³⁰

Bundan dolayı insan bedenin deneyimlediği fiziksel bir maruz kalış olarak acının, estetik kaygılarla oluşturulan sanat anlayışında karşılığı yoktu. Dile getirilemeyen acının dile getirilmesi ve acının bedensel karşılığın bulunabilmesi yine sanat alanında olabilirdi. Çünkü sanat, tikel olanın özerkliği ile evrensel yani yüce ve estetik olanın uyum ve gerilim içinde var olmasını sağlamaktadır. Yaşanılan her deneyim, tikel olanı yansıtması bakımından bedenin ideal olarak sunulmasını engellemekte, duyuların ve duyguların uzamı olan insan bedeninin önemini ortaya koymasına neden olmakta ve fiziksel acının bedensel bir karşılığının ifadesinin oluşmasını sağlamaktadır.

“Kendini tüm çıplaklığıyla ortaya koyduğu ve seyirciye hiçbir mesafe bırakmadığı için zillet, seyirciyi sadece kendi çıplaklığıyla baş başa bırakmakta ve bu tek başlılık ve mesafesizlik onu insanlığın kapılarını aralayan duygudaşlık merkezinden mahrum etmektedir.

Böyle bir anlayış, özel ve kamusal arasında getirilen ayırmadan kaynaklanır: özel bir alanda gerçekleşen sanat, özelliğini aşarak kamusalın ve toplumsalın ortaklığına uzanmalıdır. Oysa zillet, kendi özel alanını aşarak bir güzel duygululuk olarak kamusala katlanamaz. Nitekim Yunanlıların görsel sanatları güzellik yasasına bağlı kalmaların nedeni, güzelliğin mesafesiz ve dolayumsuz bir

³⁰ Emre Zeytinoğlu, “Teodor Adorno’ nun Sanat Tanımı Ve Protesto”, Cogito, İstanbul, Y.K.Y, Sayı: 36,2003, s:246,

duygusalığa form vermeye kadir olması ve zilleti haysiyete çevrimleyebilmesi yüzündendir. Bu durumda zillet asla temsile konu olabilecek bir içeriğe dönüşmemeli, imgeleşmemeli, insanın bedene dair kamusal duygudaşlığını silip süpürmesine izin vermemelidir.”³¹

Sonuç olarak bedensel acı deneyimini sanat ile ilişkilendirdiğimizde ele alınan sanatçılar kendi deneyimlerinden yola çıkmışlardır. Beden yaşama dönmek adına, dayanamadığı acı karşısında kendi gizil gücünü sanat yolu ile ortaya koymaya çalışmıştır. Bu durum sanatçıların bedenlerinde deneyimledikleri acıların tikel olarak var olmasını ve genel geçer estetik anlayışlardan uzaklaşmalarını sağlamıştır. Böylece kendi özerk dillerini yaratarak acı deneyimini sanat yapıtına dönüştürmüşlerdir. Bu, duyular alanı olan bedenin bireyselleşmiş halidir.

4.1. ACIYA MARUZ KALAN BEDENİN SANAT YAPITINA DÖNÜŞMESİ BAĞLAMINDA FRİDA KAHLO

Bedensel acı yaşayan sanatçının deneyiminin geçmişte kalması dolayısıyla bu deneyimiyle yapıtını ürettiği an arasında bir mesafe olduğu için acının temsil edilmesi zordur. Çünkü acının kendisini yaşayan sanatçının sanat yapıtı oluştururken acıya karşı mesafe koyması zor olmaktadır. Bu durumdan dolayı acının kendisinden başka bir şeyi de temsil edemeyecek bir durumu vardır. Acı, güzeli bozması bakımından estetik adına tehlikeli bulunduğu için bedensel acı deneyimi güzeli temsil etmek adına kurban edilmiştir. Müzeler, sanat galerileri güzel nesnelere dolup taşarken bedensel acı deneyimi gibi yüceliği ve güzelliği

³¹ Zeynep Sayın, “Batı’da Ve Doğu’da Bedenin Temsilinde Haysiyet Ve Zillet”, DeFTER Dergisi, İstanbul, Metis Yayınları, Sayı:45,s:171

bozan duygular ve duygulanımları temsil eden sanatçılar güzel nesne üretiminden ve topluma dayatılan estetik anlayışlarından uzak kalmışlardır.

Bu doğrultuda bakıldığında Frida Kahlo, bedensel acı deneyimini sanat yapıtına dönüştürmüş bir sanatçı olarak yaşadığı acılardan dolayı bedenin idealleştirilmesi ve yüceltilmesi ile ilgilenmemekte, stilize edilmiş yapıtlar üretmemektedir. Sanatçının yaşadığı acılar, kendi yaşamını sanat yapıtına dönüştürmesine neden olmuştur.

“....biz kendimizin idealleştirilmiş, sürekli idealleştirilmiş bir görüntüsünü bulmak istiyoruz. Çünkü her birimiz bir Tanrı olmayı arzuluyoruz. Ama Tanrı değiliz, işte! Bal gibi, et ve kan karışımıyız. Tüm berelerin üzerine yazıldığı bir bedenimiz var ama biz yalnızca manevi yaralara ilgi gösteriyoruz çünkü onlar incelenebilir, düşlenebilir, ama ele gelmez. Çıplak gözle görülmeyeni yüceltiyoruz. Hepimiz tanrılaşmak, bilmediğimiz bir konumda, ölümsüzlük içinde var olmak istiyoruz.”³²

Acı duyuları, duyular da sinir sistemini etkilediği için sanatını da bu yönde gerçekleştirmiş olan Frida genel geçer temsil biçimlerinden uzaklaşmıştır. Çünkü sanat yapıtı üretmesine neden olan şey sanatçının kendi yaşamının gerçekliliğidir ve bu gerçeklik yaşamak için sanat üretme gerekliliğini dayatır Frida, bedensel acı karşısında bir şey yapamayacak hale düştüğü noktada yaşama dönmek için kendi gizil gücünü sanat yolu ile ortaya çıkarmaktadır. Bu güç bedenin acıya dayanamadığı ve sanatçıda var olan, ama o zamana kadar ortaya çıkmamış olandır. Acı yolu ile aktif hale gelmiştir.

³² Rauda Jamis, “Frida Kahlo”, çev: Hülya Tufan, İstanbul, Afa Yayınları, 1991, s:266



Resim53: Frida Kahlo, "Self- Portrait", 1940

Sanatçı kendi yaşamına gönderme yaparak kendi gerçeğini vurgulaması bakımından birçok oto-portreler yapmıştır. Altı yaşındayken geçirmiş olduğu çocuk felci hastalığı sonucu bacağına aksama gerçekleşmesi hayatının en önemli başlangıç noktasını oluşturmaktadır. Bu durumu zincirleme başka olaylar dizisi izlemiştir. 17 Eylül 1925'de ise "hayatımdaki en önemli iki olaydan birisi" dediği trafik kazası gerçekleşmiştir.

O dönemde Meksika'da otobüsler yeni kullanıma girdiği için pek güvenli değillerdir. Hatta otobüslerin dikiz aynalarına yolcuları kazadan koruması için yerleştirilmiş Meryem Ana resimleri ve sarımsaklar bile, nişanlısı Alejandro Gomez Arias ile bindiği otobüsün Xochimilo hattının treni ile çarpışmasına engel olmamıştır. Kaza sonucu sanatçının üçüncü ve dördüncü omurga kemiklerinin kırılmış ve kalça kemiğinin üç, sağ ayakta on-bir kırık, sol dirsekte çıkık, sol

kalçadan giren ve kasıklarından çıkan demir çubuğun neden olduğu derin bir yara oluşmuştur. Yine kaza sonucu karnının alt bölgesi parçalanmıştır. Bu durum çocuk sahibi olmasına engel olmuş ve de ileride çok sancılı bir düşük yapmasına neden olarak çocuk sahibi olmasını engellemiştir.

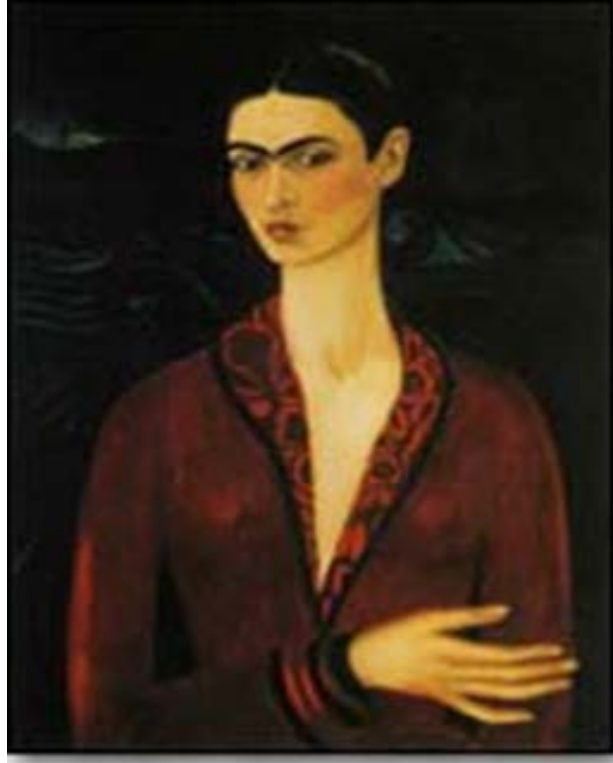
Hastaneden eve döndüğünde annesi Matilde Frida'ya sürpriz olarak bir kraliçe tahtına dönüştürülmüş olan yatağının tavanına kendini seyredebilmesi için bir ayna yaptırmıştır. Ayna, bir yıl boyunca ona yaşadığı acıları ve paramparça bir Frida'yı göstermektedir. Bu dönem için, "Başıma gelen en iyi şey acı çekmeye alışmam" diyor.

Bütün bu acıların dışavurumu, o zamanlar pek önemsemeyen yaptığı resimler olmuştur.1926 yılında ilk tablosu Kadife Elbiseli Otoportre'yi sevdiği adam Alejandro için yapmıştır. Kadife bir giysi içinde kendisini çizdiği bu resimde Frida'nın bedeninde kazaya ait hiçbir iz yoktur. Oldukça şık bir kadife elbise içindedir ancak zemin ya da bir diğer ifade ile kendisinin dışındaki gerçeklik yani dış dünya karanlık ve dalgalıdır. Ancak bu resimdeki figür hüznünlüdür ve başı öne eğik bir şekilde durmaktadır. Sanatçı acı çekmektedir ama yaptığı resimler ile kendini hayatın içinde hissetmesi onun mutlu olmasını sağlamıştır. Resim yapmakta sanatçı için bu acılara karşı baş edebilme yollarından biri olarak vardır.

"Her neyse, benim, yalnızca benim, dengem ya da yaşamımı sürdürebilmem için tümüyle resme dört elle sarılmam, resmin içine kök salmam gerektiğini hissediyorum.

*1937-1938 yılları, sanırım bu duyguyu yansıtır ve bu anlamda bir dönemeç niteliği taşır. Kendi yolumda yürümekteyim, ama aynı zamanda da artık beni hiçbir şeyin bu yoldan döndürmeyeceği gerçeğini görmekteyim. Yaşamımın buna bağlı olduğunu biliyorum."*³³

³³ A.g.y., s:208



Resim54: Frida Kahlo, "Self-portrait, Wearing a velvet dress", 1926

"Ayna! Günlerimin, gecelerimin celladı ayna. Üzüntülerim kadar üzüntü verici görüntü. Her an, parmakla gösterilme duygusu. Frida, gör kendini. 'Frida, kendine baksana'. Gizlenilecek gerçek bir gölgelik, saklanılacak kuytu bir yer yok artık, acıya teslim olup derim üzerinde iz bırakmadan sessizce ağlamak için. Her gözyaşının genç ve pürüzsüz de olsa yüzümden derin bir iz bıraktığını açıkça gördüm. Her gözyaşı yaşamın parçalanışı.

Yüzümü, en ufak hareketimi, çarşafın kıvrımını, yükseltisini, perspektiflerini, yatağımın beni çevreleyen dağınık eşyaları yokluyordum. Saatler boyu, gözlediğimi hissediyordum. Kendimi görüyordum. İçerideki Frida, dışarıdaki Frida, her yerde sonsuza değin Frida vardı." ³⁴

³⁴ A.g.y.,s:104

Kendi imgesini sürekli ayna aracılığı ile görmesi kendi acısından ve bedeninden kaçmasını engellemiştir. Sanatçı ayna aracılığıyla kendi acısını ve yaşadıklarını kabul etmek zorunda kalarak bu gerçek ile yüzleşmiştir. Kendi imgesi tarafından sürekli gözlenmesi kendisinde görme ve görülme duygularının oluşmasına neden olmuştur. Yaşamının zorunlu deneyimi olan yatağa bağımlı olma hali ve kendisini görebilmesi için tavana konulan ayna, kendi gerçekliğinden uzaklaşmadan, üretimlerini kendi yaşamı üzerinden yapmasına neden olmakta ve bir sonsuzluk hali üretmektedir. Her yapılan üretim bedende gerçekleşen acıya karşı bir dayanıklılık düzlemi oluşturmaktadır ve ruhunu da olumlu yönde dönüştürmektedir. Resim yapmak sanatçı için fiziksel ve ruhsal acılarına dayanabilme gücü vererek yaşam ile ilişki kurmasını sağlamaktadır. Resim çalışmak onun dünyasında en iyi şeydir.

“Bazı safdiller – ya da alaycı kişiler mi bilemiyorum- hala neden tablolarımda kendimi hep ciddi çizdiğimi sorma cüretini gösteriyorlar. Kıpırdamadan ve yanıtlamadan bakıyorum onlara. Herhalde kendimi sürekli kahkahalar atarken resmedecek değilim. Gündelik yaşamımda kahkaha atmadığım değil, ama kendi kendimle baş başa kaldığımda – ki resim yaptığım zamanlar tam da bu anlara tekabül eder, başka türlü olmaz- hiç gülecek halim yoktur. Onlara yaşamımın acıklı bir öykü olduğunu, resim yapmanın da yaşamımdan bir farkı olmadığını söyleme cüretini gösterebilir miyim acaba?”³⁵

³⁵ A.g.y ., s: 250



Resim55: Frida Kahlo, "The Bus"

Frida Kahlo Otobüs adlı resmine kadar yaptığı resimlerde kazaya ait bir detayı hatta kendi portrelerinde her hangi bir yara izini bile görmek mümkün değildir Oysa bu resmine, hiç bir ekleme ya da gizleme yapmadan açıkça yaşamının yönü değiştiren aracın adını vermiştir. Tabloyu ilginç kılan içeriğidir. Orada her şey yolunda görünür. Otobüste biri bebek, biri çocuk, üç tanesi kadın, ikisi erkek 7 kişi yolculuk yapmaktadır. Tablonun tam merkezinde bulunan kadın başörtüsü altına gizlediği bir bebeği emzirme pozisyonunda tutmakta, erkek çocuk dışarıyı izlemektedir. Tablodaki diğer iki kadın sıradan ve her an her yerde karşımıza çıkacak kadınlardır. Bir tanesinin gençliği ve zarafeti, oturuş ve rüzgârda salınan fuları ile vurgulanırken, diğeri herhangi bir kadın görünümündedir. Yolculardan ikisi erkektir. Bir tanesinin işçi olduğu kıyafetinden ve elindeki aletten okunurken, diğerinin işveren olduğu yine kıyafetinden ve elindeki para kesesinden oldukça net anlaşılmaktadır.

Tabloda ne bir kaza belirtisi ne de onları bekleyeceğini varsaydığımız korkunç olayın simgeleşebileceği her hangi bir detay, herhangi bir olağanüstülük yoktur. Sadece yolculuk yaparken çizilmişlerdir. Bu tablosunda kaza olmamış gibidir.

Tablonun tam merkezine yerleştirilen anne bu tablonun ilk bakışta dikkat çeken kahramanı olarak belirlemektedir. Yedi kişilik yolcu kafilesinin üç kişisini bu anne ve çocukları oluşturmaktadır. Anne çocuğunu emzirecek kadar emniyettedir, çocuk ise çevreyi merakla izlemektedir. Anne, yaşamın en bereketli ilk besini ve yaşama karşı şükran duygusunun kaynağı olan sütü, memeleri ile çocuğuna taşımaktadır. Annenin bebeğin yanında oluşu ile yaşama yönelik gelişen temel güven duygusunun önemini vurgulamaktadır. Tablodaki diğer detaylarından biri yaşamı boyunca kendini bir anti-kapitalist olarak tanımlayan, hatta doğum tarihini bile devrimle başlatan Frida'nın kapitalizmi simgeleyen üç unsuru işçi, işveren ve fabrikayı bir tabloda barışık çizmesidir. Hiç kuşku yok ki bu kompozisyondan hareketle Frida'nın kapitalizme yaklaştığı ya da hoşgörülü olduğunu öne sürmek mümkün bile değildir. Ancak işçi ve işverenin aynı otobüste birlikte yolculuğu, yüzlerindeki tebessüm Frida'nın sonraki eserlerinde görülmeyen bir iyimserliğin göstergesi gibidir. Resimdeki baca ve fabrika göstergesi, fabrikada çalışanlar olduğunu, üretim ve ilişkiler olduğunu yani o fabrikada bir yaşam olduğunu öne sürebiliriz ki bu noktada da Frida'nın tablosunda gördüğümüz bir iyilik halidir. İyimser olarak yorumladığımız tüm bu detayların içinde dikkat çeken bir diğer unsur iyilik halinden uzak olmamakla birlikte genel olarak Frida'nın tablolarında görülen acı temalı duygudan oldukça uzaktır; tablodaki kadınların yüzü gülmez, düşüncelidir.

Frida bu tabloyu yapmadan çok önce bir adamla tanışır: Diego Diego'yu ilk gördüğü zaman yanındaki arkadaşına "bu adamdan bir çocuk yapacağını" söylemiştir. O dönemde henüz tanışmış değillerdir. Ancak Diego onu bir çocuk sahibi olmayı isteyecek kadar mutlu hissettirir. Daha sonra resimleri hakkında bir fikir almak bahanesi ile Diego'nun yanına gider ve aralarındaki etkileşim o zaman başlamıştır. Frida'nın yaşamındaki en önemli olaylardan biri "Kocam, babam, arkadaşım, sevgilim, eşim" olarak nitelendirdiği Diego ile aşk yaşamaya başlamasıdır. Otobüs adlı resmi Diego ile tanışmasına denk düşer ve bundan sonra acısını dile getireceği resimler yapmaya başlar.

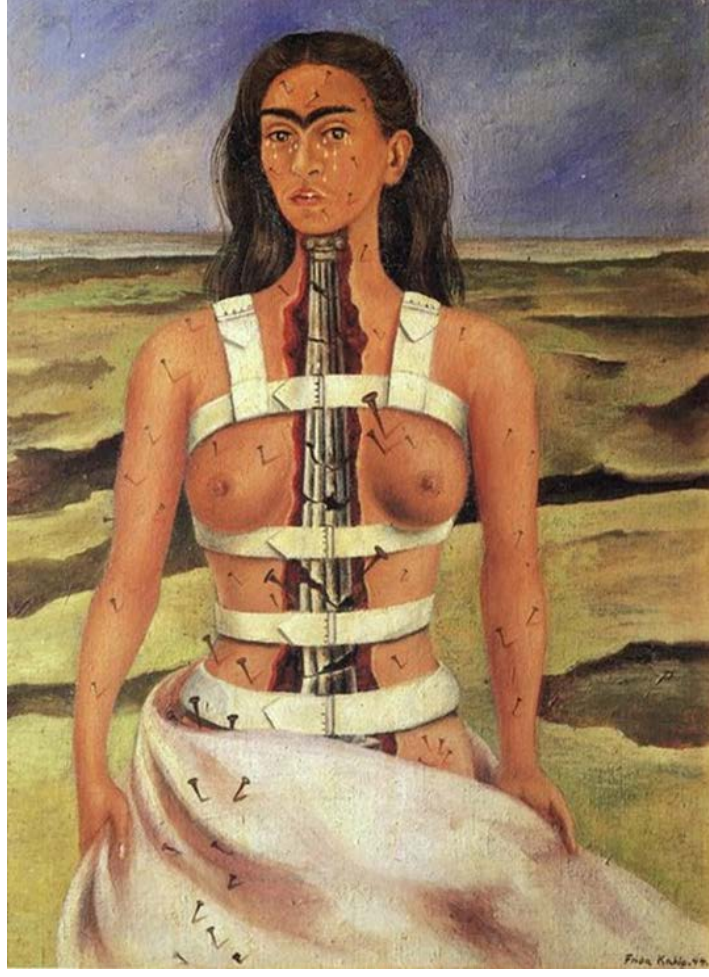
Otobüs çalışmasının dışında Frida genellikle resimlerinde kendisini kullanmaktadır. Bu resimler görenleri hayrete düşüren, rahatsız eden, kışkırtan birçok imgenin, kopuk, yaralı, hasar görmüş organların, kanların görüldüğü tablolarıdır. Artık resimlerinde kana ve kırmızı renge, yaşadığı acılar, intihar düşünceleri ve ruhsal bunalımları ifade etmek için sıklıkla başvurur. Bu yüzden sanatçının resimleri kendi yaşamının oluşturduğu hislerinin dışavurumunu taşımaktadır.

Frida, o zamanın ve bölgenin tıbbi zayıflığı sebebiyle, hastanede kaldığı 9 ay boyunca tam 32 ayrı ameliyat geçirir ve yaklaşık iki yıl sürekli acı çekerek yatmaktadır. Zorunluluk içeren bir dizi ameliyatlar sanatçıda deneyimler süreci oluşturmaktadır.

“Tanrım! Sancının kökü bende herhalde. Sancı bende büyüyor, bende haykırıyor. Beynim bu dağılmayı ne dereceye değin yönetiyor acaba? Yaşamımın sorumluluk derecesi ne? Bazen çocuk felcini hiç geçirmemiş ya da kazanın hiç olmamış olduğunu, bedenimin kendiliğinden bozulup karanlık bir kendi kendini yıkma isteğiyle her şeyi uydurduğunu düşünüyorum.”³⁶

Yaşanılan acı o kadar katlanılmazdır ki sanatçıya acıya neden olan şeyin kaynağını unutturmuştur. Acı, sanatçıyı gerçeklikten uzaklaştırmış aynı zaman da bedeninde bilmediği şeylerin var olmasını sağlamıştır. Acının neden olduğu bu şeyler, kontrolsüzce çoğalarak aynı zamanda bedeninin yaşam için ne kadar önemli olduğunu ortaya koymuştur.

³⁶ A.g.y.,s:250



Resim56: Frida Kahlo, "Self-portrait, The broken column"1944

Kazadan sonra sanatçının üçüncü ve dördüncü omurga kemikleri kırılmıştır. Sol kalçadan giren ve cinsel organdan çıkan demir çubuk derin bir hasara yol açmıştır. Bu hasarlardan biri cinsel organda sol dudak yırtılmasıdır. Kalça kemiklerinde ise birçok kırık vardır. Bundan dolayı dokuz ay boyunca alçıdan bir korse giymesi gerekmektedir. Korse sanatçıya büyük acılar verir. Kırık kolon resmi bütün bu omurga kemiklerin düzeltilmesi için ve diğer kırıklar sonucu bedene takılan alçıdan korsenin duygulanımları ile ilgilidir. Bu duygulanım kaçınılmaz olarak acının kendisidir.

“Oh Tanrım! Uzanmak nasıl bir şey? Bilemiyorum. Sırtıma yerleşen sancıyı tek isteyen omurgam değil bence, ona destek olan kaslar düğümlenerek çalışıyor, işlerini yarım bırakmamak için kendi kendilerine sancılanıyorlar. Ensemden belime kadar bütün halinde sağır bir sancı ve korkunç bir dayanıksızlık duygusu hissediyorum. Neyin neyi ayakta tuttuğunu bilemiyorum. Her şey sıkışıp kalıyor ya da her şey birden iflas edecek gibi.”³⁷

Kahlo, bedeninin yaşadığı sancıdan yola çıkarak bedende birçok bilinmez olduğunu bize tekrar hatırlatmaktadır. Beden, bu noktada kendi önemini tekrar hatırlatıp acının dayanılmazlığı ile bir dayanıklılık yaratarak kişinin varlığını bir belirsizlik alanına sürükleyerek ölüm duygusunun da oluşmasına neden olmaktadır. Bir hastalık sonucu kişilerde ölüm düşüncesinin doğmasının nedeni bütün organların birbiriyle uyumlarının bozulması ve bu uyumsuzluğun yaşam ile ilişkisini etkilemesinden dolayıdır. Frida çektiği acılar o kadar yoğundur ki, artık öleceğini düşünmemekte ve acı günlerinin akışını belirlememektedir. Onun için asıl önemli olan hareketlerinden dolayı özgür olamaması, tek başına istediği gibi hareket edememesinden dolayı rahatsızlıklar duymasıdır. Bu rahatsızlıklar ölüm duygusundan daha baskındır ve ancak bu rahatsızlıklar sanatçıyı tükenme noktasına getirdiği zaman Frida ölüm duygusunu hissetmektedir. Ölüm ile yaşam arasında gelgitler yaşamaktadır. Bu yaşamının gerçekliklerinden biridir ve ölüm yaşama karşıt bir şey değil, yaşamın içerisinde dir.

³⁷ A.g.y.,s:251



Resim57: Frida Kahlo, "The Bed"

Sanatçının 1940'da yapmış olduğu yatak adlı çalışması ölüm ile yaşamın birlikteliğine dair yapılmıştır. Arka fonunu bulutlar kaplamaktadır. Yatağın altında uyur pozisyonda sarmaşıklarla çevrili yaşayan bedeni üstünde de kendi iskeleti bulunmaktadır. Ölüm sanatçı için yaşam ile kopmaz bağlarla bağlı ve bütünleyicisidir. Acının deneyimi ölüm duygusunu barındırmasından dolayı sanatçı ölümü her zaman kendi yaşamında duyumsamaktadır. Sarmaşıkların, uyku halinde olan sanatçının bedenine sarılması yaşamın temsili olarak algılanabilir. Sanatçı düşleminde bulutlar arasında dolaşmakta ama bedeni buna rağmen yaşam ile ölüm arasında gidip gelmektedir. Bu düş kendi gerçekliğini göstermektedir.

Sanatçı ölüme ve acıya karşı en iyi direnme yöntemi kendi yapıtlarıdır. Bu yapıtlar ile ölüme ve acıya direnerek bugünde hayatta kalmayı başardığını göstermektedir.

“Düşünün... ölüme direnen nedir? Zamanımızdan 3000 yıl önce yapılmış bir heykelciği görmek, aslında Malraux'nun cevabının gücünü anlamak için yeterli. O halde, biz de en azından şunu söyleyebiliriz, bizi meşgul eden bakış açısından, direnen tek şey sanat olmasa da, sanat direnir. İşte sanat eseriyle, direnme eylemi arasındaki yakın bağ burdan geliyor. Her direnme eylemi bir sanat eseri değilse de, bir bakıma öyledir. Her sanat eseri bir direnme eylemi değildir, ama bir bakıma öyledir de.”³⁸

Çocuk felci ve daha sonra geçirdiği kaza sonucu bedensel acı çeken sanatçı ölüm ile birlikte yaşamak zorundadır. Her acısı ölümün kendisini de barındırır. Ölüm ayrıca ruhu akla getirir ki Frida'nın hayatında beden ve ruh ayrı olarak düşünülmez ölüm ve yaşamın ayrı olmayacağı gibi. O, bütün beden-ruh ayrımlarını ters yüz edip bizi bütün bu ayrımların uzağına taşıyarak daha çok bedenimizle olan ilişkimizi sorgulamamıza yol açar.

“Beden bir bütündür, değil mi? Bir uyumdur. Öğelerinden biri koparılıp alırsa -estetik cerrahi yoluyla bile olsa - bir şeyleri eksik kalacaktır. Bedenin bir bölümünün dönüştürülmesi ya da kesilmesi, uzun bir sakatlanmanın başlangıcıdır. Ardından o bedenden başka şeylerde alınacak ve sonunda hiçbir şey kalmayacaktır. Ben böyle düşünüyorum. Benim yaşamım bunu izledi.”³⁹

Sanatçı kendi bedenindeki parçaların alınması sonucu bu eksikliğe tanık olmuştur. Bu eksikliğine rağmen bedeninin olanaklarının sınırlarını zorlamıştır. Bu zorlamalardan biri çocuk yapma isteğidir. Sanatçı bedenini çocuk yapmak için zorlayacaktır. Sanatçı gebe kalır. Bir kaç ay içerisinde bebeğini düşürmek zorunda kalır. Bu onun için başka bir acı doğurmaktadır. Parçalanma ve hiçlik duygusu

³⁸ Gilles Deleuze, “İki Konferans”, çev. Ulus Baker, Norgunk Yayıncılık, İstanbul,2003. s:38-39

³⁹ Rauda Jamis, Frida Kahlo, Çev: Hülya Tufan, Afa Yayınları, İstanbul,1991s:250

içerisinde yaşam boşluğu yaşamaktadır. Ve bu boşluk sanatçıya birçok eskiz dizisi yapmasına neden olarak sonunda metal bir levha üzerine yağlı boyayla yapılan Henry Ford Hastanesi adlı tablosunu bitirmiştir.



Resim58: Frida Kahlo, "Henry Ford Hospital", 1932

Henry Ford Hospital isimli eserinde Frida parmaklıkları bir yatakta çıplak, karnı yuvarlak ve saçları dağınık bir şekilde yatmaktadır. Yattığı yatak, düşük olduktan sonra yattığı yatağı temsil etmektedir. Yatakta hastanenin adı ve resmin yapıldığı tarih yazılmaktadır. Gözünden yaşlar akmaktadır ve yatağının çarşafında kan lekesi vardır. Bir elinde altı ipe bağlı farklı nesnelere bulunmaktadır. Bu nesnelere arasında salyangoz, erkek fetüs, basen kemikleri, orkide, madeni bir makine ve bedeninin karın hizasında profili bulunmaktadır. Ufuk çizgisinde de üretimi temsil eden bir sanayi kenti yer almaktadır.

Frida Kahlo' nun hayatı Meksikalıların "Agave" dediği sabır otu anlamına gelen bitki ile örtüşmektedir. Sabır otu çekici değildir, öyle hoş kokusu da yoktur. Tam bir çilekeştir, sabırla çiçek açmayı beklemektedir. Olumsuz iklim ve toprak

şartlarına karşın yaşamakta ve sanki hayatın her şeyi ile mücadele etmek olduğunu anlatmaktadır. Frida'nın hayatı da acı ve ağlamalarla büyük kısmı yatalak geçen ama yine de mücadele etmekten vaz geçmeyen sabır otu gibidir. Bitkinin acıyla geçen ve sabırla katlanılan ömrü, vadesi geldiğinde kısa süreli bir parlamış, mutluluk ve ölüm ile sonlanmaktadır.

İki Frida tablosunda, Frida'lardan birinin bedeni hasar görmemiş diğeri ise vücudunda kanlar akmaktadır.



Resim59:Frida Kahlo, "Two Frida"

Bu resim sevilen ve seilmeyen iki Frida'yı temsil etmektedir. Karamsar, koyu bir bulut tabakası arka planı oluşturmaktadır ve iki Frida izleyiciye bakmaktadır. Frida'lar dan biri Tehuana bluzu ve eteğini giymiş ve elinde Diego'nun çocukluk resmini taşımaktadır. Diğer Frida ise dik yakalı dantel beyaz bir elbise giymiştir. Elinde bir ameliyat pensesi vardır ve bununla akan kanını durdurmaya çalışmaktadır. Bunda başarılı olduğu söylenemez, çünkü elbisesinde kan lekeleri vardır.

“Tehuana Frida üzerindeki şu yürek tam bir yürek ve diğerinin açık yüreğine karşı... Avuçlarımda Diego'yu tuttuğum zamanlar ben de tamım. Öbür Frida' nın yaşamı parçalanmış, yüreği kanıyor. Bir damarın iki yüreği birbirine ve her ikisini de, asıl kaynağım, yaşamdaki atılım olan Diego'nun resmine bağlayacağını da söyleyebilirim. İnsanın her zaman bağlanacağı bir şey vardır. Her şey birbirine bağlıdır, her şey ayakta durur; biz ve benliğimiz, benliğimiz ve başkası, benliğimiz ve dünya...”⁴⁰

Kahlo'nun sanatı kendi yaşamının bir yansıması olduğu için gerçektir ve kurgudan uzak kendi kendini temsil etmektedir. Kendi kendini temsil ettiği için de yaşam ile sanat birbiri içinde erimektedir.

Ayrıca Kahlo'un işlerindeki her bir iş kendi somut yaşamını yansıması bağlamında bellek ile ilişkilendirilebilir. Bedensel acı deneyimi yaşayan Frida kendi deneyimini sanat yapıtına dönüştürmesi bağlamında geçmiş hep şimdidedir. Geçmişin acıları şimdi ile beraber var olmaktadır. Frida'nın bedenindeki acılar nasıl zamanla birikip artıyorsa şimdide bu birikimler yoğunlaşmış olarak artmaktadır. Bu durumdan dolayı Frida da farklı bir bilinç oluşmaktadır. Yapıtlarının hepsi ise kendi deneyimleri doğrultusunda olduğu için bir bellek niteliğindedir. Sanatçının çalışmaları bellek ile ilişkili olmasından dolayı her çalışması bizim onun yaşamına tanıklık etmemize neden olur. Bu tanıklık

⁴⁰ <http://jaguarpape.tripod.com/Frida.htm>

sıradan bir tanıklık değildir. Daha çok, yaşam ve sanatın iç içe geçtiği bir durumun karşısında olmamızdan dolayı yaşamına mı yoksa sanatına mı tanıklık ettiğimiz belirsizdir. Önemli olan sanatçının yaşamsal deneyiminin ön planda olmasıdır. Sanatçının yaşadıkları her yerdedir üretimin izleyenin gözünde ve başka yerlerde. Sanatçının yaşadıkları şu andadır artık. Sanatın yaşam ile ilişkisi bağından uzaklaşmayarak, yaşananlar ile karşı karşıya olmaktayızdır. Bu karşı karşıya gelinen durum izleyen-izlenen ilişkisinde izlenen izleyeni hareketsizleştirir. Bu oluşan hareketsizlikte izlenen izleyene meydan okumaktadır. Sanat aracılığı ile tanık olma halimiz bizim yorum yapmamızı engelleyip sekteye uğratar. Sadece Kahlo' nun kendi deneyimlerinin somut gerçekliği vardır. Ve bu gerçekliğin dili hakikat ile bir estetik yaratmaktadır. Frida'nın kendi yaşamını sanat yapıtına dönüştürmesi sanatının da yaşam ile ilişkili olduğunu göstermektedir. Sanatı yaşamın kendisidir. Kahlo, yaşamının resim yapmaktan pek farkı olmadığını düşünmektedir ve bedensel acı deneyimleri sanat yapıtı üretmesine olanak hazırlaması açısından yaşamsal olarak acıya karşı bir güç yaratmaktadır. Sanat aracılığı ile dışavurum gerçekleştirmektedir. Yaşanılan deneyim ise özel ve benzersiz olmasından dolayı kendi iç gelişimiyle yol alarak sanatsal yapıta dönüşmüş ve sanatçıya ait bir dil oluşmasına neden olmuştur. Kendiliğinden oluşan ve sanatçıya ait olan bu dil yaşamsal gerekliliğin estetiğidir. Ve bu estetik genellemelerden uzak olarak gerçekleşmiştir. Bu deneyim beden bireyselliği içerisinde kendi dünyasını çoğaltarak varlığının dönüşmesine neden olmuştur. Bu dönüşüm yaşam ile iletişim kurmasını gerçekleştirmiştir.

*"...İşte, hepimizin dil karşısındaki durumumuz budur. Ağaçlardan, renklere, kardan ve çiçeklerden söz ettiğimizde, şeylerin kendileriyle ilgili bir şeyler bildiğimize inanırız; oysa elimizdeki, şeylerin, kaynaktaki ne'liklerinin hiç mi hiç karşılıkları olmayan eğretilmelerinden başka bir şey değildir."*⁴¹

⁴¹Friedrich Nietzsche, "Ahlak dışı Anlamda Doğruluk ve Yalan Üzerine", Çev. Oruç Aruoba, Cogito,1996, Sayı:16 Güz, s: 58

Kahlo' un gerçekliğine Nietzsche'nin estetik önerisi bağlamında bakmak mümkündür. Sanatçının yapıtları, bedenın dışlanan somutluluğunu geri çağırmaktadır. Bedenin zorunlu olarak yaşadığı deneyim bedenin kendi gerçekliği doğrultusunda yapılmıştır.

Sonuç olarak sanatçının kendi imgesini kullanarak oto portre yapması zorunluluğun doğurduğu bir durum olsa da bir varoluş biçimidir. Sanatçı kendi varlığını otoportre aracılığıyla koyması kendini bir nesne olarak bakmasını da gerektirir. Sanatçı ve sanatçının imgesi, Resmeden "ben" ile resmedilen "ben" olarak çifte öznellik göstermektedir. Biri "gerçek özne", diğeri kendini hissettiren, yansıtan ama tam olarak görülmeyen "gizli özne"dir. Dış dünyanın gittikçe artan kaygı uyandırıcı gerçekliğini, benliğe zarar vermeden yaşayabilmek, kendine çekilmemek için, iç dünyasının da kaygısıyla diyalektik bir ilişki kurma çabasıdır bu.

4.2. ACIYI YADSIYAN BEDENİN SANAT YAPITINA DÖNÜŞMESİ BAĞLAMINDA ORLAN

Bedenin sanat yapıtına dönüşmesi bağlamında Orlan, bedeni üzerinde birçok deneyim yaşayan sanatçıların aksine acıyı yadsıyarak bedeni üzerinde bir dizi operasyon gerçekleştirmektedir. Acıyı anestezi uygulayarak, ilaçlar kullanarak azaltmaya ve durdurmaya çalışmaktadır.

"Vücudumun yarılıp açıldığını gözlemleyebilirim, acı çekmeden! Kendimi ta içi organlarıma kadar görebilirim; yeni bir bakış evresi.

Sevgilim, kalbini görebiliyorum ve bu kalbin harikulade tasarımının genellikle çizilen sembolik biçimlerle hiçbir ilgisi yok.

-Hayatım, dalağını seviyorum, karaciğerini seviyorum, pankreasına tapıyorum, uyluk kemiğin beni heyecanlandırıyor.”⁴²

Orlan'ın sanatsal üretimi duyum ve duygulardan uzak olarak bedenın ideal görüntüsünü merkeze alarak oluşturulmuştur. Yaşamsal bir alana sahip olan ve duyumlanır olanın kendisi yani acı red edilmektedir. Orlan anestezi sayesinde nerdeyse hiç acı çekmez. Acının yoksunluğu, Orlan'ın bakışı, duyumlarla değil göze hitap anlayışı ile oluşturduğu için estetikdir. Göze hitap eden estetik anlayışın Güzelliği bozacak acı ve ölüm gibi duysal imgelerden uzaklaşarak beden idealleştirilmiştir. Batı sanat tarihinden aldığı bir takım imgeleri bir takım operasyonlarla sanatçı kendi yüzünde oluşturmaya çalışmıştır. Bu imgeler Antik Yunan'dan bir hikâyenin, Zeuxis'in farklı kadınların en güzel parçalarını alarak, ideal kadın görüntüsünü sağlayabilmek için bunları bir araya getirmiştir. Orlan Rönesans ve sonrasında ideal güzelliğin temsili olarak görülen kadınların birbirinden farklı özelliklerini seçerek kendi yüzünde cerrahların yardımıyla uygulatmış ve ideal güzellik temsili üzerinden başka bir ideal güzellik yaratmıştır. Sanatçının yüzü Diana'nın burnu, Boucher'in Europa'sının dudakları, Botticelli'nin Venüs'ünün çenesi gibi parçalardan oluşmuştur. Yüzünün bütünü bozulmuş gibi görünse de bütün bu parçalar bir bütünlük çerçevesinde oluşturulmuş ve duyumlardan uzak olduğu için sadece bakılan bir özneye dönüşmüştür.

“Orlan'ın sanatı Bob Flanagan, Yves Klein, Chris Burden ve Marina Abramovic gibi diğer performans sanatçılarıyla olan benzerlikleriyle birlikte de analiz edilebilir. Fakat o, iki önemli nokta da diğerlerinden ayrılmaktadır. Bunlardan ilki acıdır. Adı geçen diğer performans sanatçıları acıyı kendi istekleriyle, mazoistçe arzularken Orlan, anestezi sayesinde hiç acı çekmemektedir. Orlan'ın sanatını diğerlerinden tamamı ile ayıran ikinci özelliği ise sanatının bütünlüğü ve

⁴² Uluslar arası İstanbul Bienali Katoloğu, İKSV, İstanbul, 1997, Sayı:166

derinlemesine düşünölmüş, ayarlanmış, düzenlenmiş olmanın ve denenmişliğin ona kattığı konuya hâkimiyet ve uygunluk özellikleridir.”⁴³

Duyumdan, duygulardan ve acı deneyiminden uzak olan Orlan’ın sanatı yine batı sanat anlayışı çerçevesinde oluşturulmuştur. Orlan’ın sanatı diğer performans sanatçılara göre aklın merkeze alınması ile düşünölmüş, düzenlenmiş ve konusuna hâkim olarak hareket etmiştir. Bilinçli organize edilmiş operasyonlar özneyi yeniden kurmayı da içermektedir. Ameliyatlar onun stüdyosudur belki, ama bedeni deneyimden yoksun olduğu içindir ki yaşamın gerçekliğinden kopuk bir yerdedir.

“Her duyumsama da bir doğum ve bir ölümdür. Deneyimi yaşayan özne duyumsamayla başlayıp onda sona erer. Buna karşın, duyumsamada bana yaşamımın varlığını kavramamı sağlayan bir bilinç verilidir; bu bilinç kişisel yaşamımın ve eylemlerimin kıyısında bulunur hep.”⁴⁴

Orlan Batı sanat tarihinden aldığı örnekler ile batı sanat tarihini eleştirmiş gözükse de, ideal bir form yaratmaya çalışarak kendi içinde çelişmiştir. Çelişkisi Antik Yunan’ın hikayelerinin farklı kadınlarının en güzel parçalarını alarak ideal kadın görüntüsünü sağlayabilmek için oluşturulmuş bir çalışma olarak sanatçı vücudun ‘değiştirilmiş bir hazır yapım’ olduğunu düşünür. Tek derdi insan vücudunu değiştirmek ve onu tartışmaya açarak kendini kimliksizleştirmektir. Oysa kendini kimliksizleştirerek yeni bir kimlik sunmuştur. Bu, estetikten yol alan bir kimliktir. Sanatçı ne kadar bedenini yapıtın kendisi olarak kullanıp estetik otoritenin stereotiplerine karşı çıkmak niyetinde olsa da, bu bir niyetten öteye geçmemektedir. Plastik cerrahinin olanaklarından faydalanarak güzel ve ideal estetik yüz arayışına girmesi, onun karşı çıktığı şeyin içine düşmesine neden

⁴³ Kubilay Akman, “Orlan’ ın Suretleri, İzinsiz Gösteri”, İstanbul, Sayı:37, 2005, İstanbul

⁴⁴ Erdem Gökyaran, “Başkası Ve Aşkılık, Dünyanın Teni”, Metis Yayınları, İstanbul, 2002,s:48

olmuştur. Bu ideal ve estetik olan yüz kendisinin yeni yüzü tamamen kurgusal yapıda olmasından dolayı duyumlardan uzak yaşamsal deneyimden uzaktır.

Frida'nın aksine Orlan, kurgusal bir yapıda sanatını gerçekleştirdiği için çalışmalarını acıyı barındırmaz ve acıyı reddeder. Sanatçının, "yaşasın morfin" söyleminden de anlaşılacağı üzere lokal anestezi ve çeşitli ağrı kesiciler sayesinde acıyı bertaraf etmektedir. Orlan'ın sanatı kurgusal olduğu için, acı da kontrol altına alınabilmekte ve sanatçı "yaşasın morfin" sloganıyla hareket edebilmektedir. Frida uyuşturucular acısına yeterli gelmediği için morfini yüceltmemekte daha çok bedensel acının kendisinin varlığına işaret etmektedir. Orlan'ın söylemleri acısı denetlenebildiği ve duyumlardan uzak olduğu için söylemleri yüzeyde kalmaktadır ve deneyimden yoksundur.

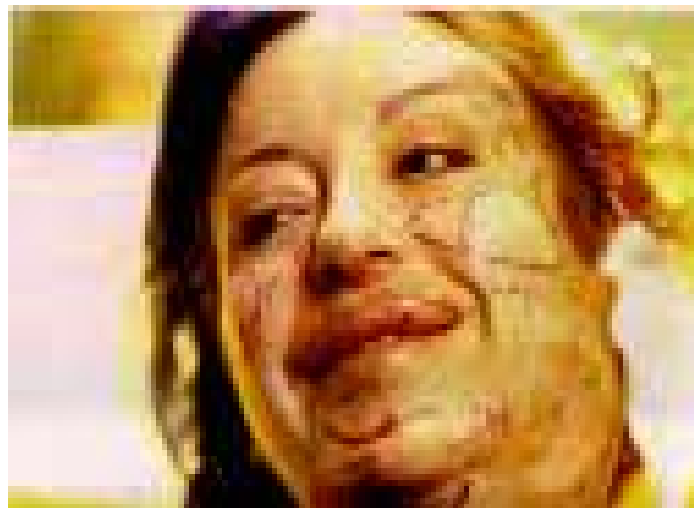
Sonuç olarak Carnal Art olarak adlandırdığı sanatsal performanslarında, vücudunu ve yüzünü yeniden biçimlendirmekte ve Antik Yunan Sanatının ideal güzellik anlayışını eleştirerek kendi yüzünü idealleştirmeye çalıştığı için, kendini bir sanat eserine dönüştürme çabasında olsa da asıl olarak eleştirdiği şeyin tam da içine düşmektedir.



Resim60:Orlan



Resim61:Orlan



Resim62: Orlan



Resim: 63:Orlan



Resim 64- 65:Orlan

4.3. BEDENSEL DENEYİMİN BELLEKLE İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA BEUYS

Bilinç ile birlikte sezgi ve algılarımızla beden üzerinde gerçekleşen deneyimin bellek ile ilişkisi vardır. Bellek geçmiş, gelecek ve şimdiyle birlikte var olmaktadır. Geçmiş, şimdinin kendisini biriktirmesi ile varlık kazanmaktadır. Bu yüzden bedende deneyimlenen şey algımızın açık olmasını sağlamakta ve bellekte virtüel olan edimsel hale geçmektedir. Virtüel; gizil, gücül, potansiyel ve kuvve sözcüklerine karşılık gelmektedir.

“Bergson’un bütün kuramını özetlediği hayranlık verici bir metni alıntılatalım: Aklımıza gelmeyen bir anıyı ararken, şimdiden kendimizi koparıp, önce genel olarak geçmişe, ardından geçmişin belli bir bölgesine yerleştirdiğimiz ‘sui generis’ bir edimin bilincindeyizdir: Fotoğraf makinesinin ayarlamasına benzer bir el yordamıyla arama uğraşı. Ama anımız hala virtüel haldedir; bu yolla sadece uygun bir tutum takınarak anıyı alımlamaya hazırlanırız. Anı yoğunlaşmakta olan bir bulut katmanı gibi yavaş yavaş belirir; virtüelden edimsel hale geçer ...”⁴⁵

Deleuze’in değindiği üzere bellekteki geçmişi arama çabaları bilinçlidir ve şimdide gerçekleşerek tekrar deneyimlenir. Deneyimlenen şey ise kendini dönüştürür.

“Ama eskiden işitilmiş bir ses veya eskiden solunmuş bir koku, bir kez daha, hem şimdiki anda hem de geçmişte işitildiği veya koklandığı an, fiili olmadığı halde gerçek, soyut olmadığı halde zihinsel olan bu algılar sayesinde nesnelere kalıcı ve genelde gizli olan özü derhal açığa çıkar ve bazen çok uzun müddet boyunca ölmüş

⁴⁵ Gilles Deleuze, “Bergsonculuk”, Çev: Hakan Yücefer 2007, Otonom Yayıncılık, s:99,

gibi görünen, ama yaşayan gerçek benliğimiz, kendisine sunulan bu ilahi besinle uyanır, canlanır. Zamanın kurallarından sıyrılmış olan bir dakika, kendisini hissetsin diye, zamanın kurallarından sıyrılmış insanı içimizde yer tekrar yaratır.”⁴⁶

Yaşanılan deneyim şimdiki anda anımsandığı zaman, benliğimizde yaşayan ama uyanmamış olan şeyler edimsel hale dönüşür ve deneyim kendini dönüştürür. Yani, geçmiş birçok şekilde yaşanırken aynı anda şimdi de yaşamın kendisi olarak ortaya çıkmaktadır. Keith A. Pearson'ın da işaret ettiği gibi nesnenin kendisi görüntüsünün hafızadaki kaydı belleğin işlevine işaret etmektedir.

“İşte şimdi... ansızın geçersizleşmiş, askıya alınmıştı, çünkü tabiat, harika bir yöntemle bir izlenimi- örneğin çatal ve çekiç sesini, hatta bir kitap adını vs.- hem geçmişe yansıtıp hayal gücümün hizmetine sunmuş, hem şimdiki zamana yansıtıp duyularımın sesle, kumaşın temasıyla vs. gerçekten sarsılmasını sağlamış, böylece hayal gücümün rüyaları, genellikle yoksun oldukları varoluş fikriyle birleşmiş ve bu hile sayesinde benliğim, asla kavrayamadığı şeyi işlenmemiş, saf haldeki küçük bir zaman dilimini- kısacık bir an - yakalayabilmiş, ayırabilmiş, durdurabilmişti.”⁴⁷

Bu doğrultuda Joseph Beuys, geçmişte bedeni üzerinden gerçekleşen deneyimini sanat yapıtı üretirken anımsamış ve bu deneyim sanat yapıtı üretirkenki anda, yani şimdide yeniden hayat bulmuş ve dönüşmüştür. Bu dönüşüm her defasında farklı biçimlerde sanatçının üretimlerine yansımıştır.

Beuys 12 Mayıs 1921'de Almanya'nın Krefeld Kenti'nde doğmuştur. Rindern Kenti'nde öğrenim görmüştür. 1947'de eğitimini Düsseldorfta sürdürmüştür. 1951 yılında sanat eğitimini tamamlamış ve aynı kentte Devlet Güzel Sanatlar

⁴⁶ Keith Ansel Pearson, “Virtüelin Gerçekliği Ve Deleuze”, Çev: Şeyda Öztürk- Nusret Polat, Cogito, İstanbul, 2007, Sayı:50,s:99,

⁴⁷A.g.y., s:99

Akademisi'ne öğretim üyesi olmuştur. 1961'de Profesör ünvanını almıştır. 1968'de öğrenci hareketlerine, 70'li yıllarda Yeşiller hareketine katılmıştır. 1971'de Akademideki görevinden uzaklaştırılmış ve 23 Ocak 1986'da Düsseldorfta ölmüştür.

Beuys 2. Dünya Savaşına pilot olarak katılmış ve uçağı Kırım'da düşmüştür. Ancak o yaralı olarak, çarpışmanın şiddeti ile kokpitten fırlayarak kurtulmuştur. Bir grup göçmen Tatar tarafından kurtulan Beuys'a çadırda sekiz gün boyunca süt ve peynir ile bakılmıştır. Yaraları ise hayvansal yağ ile ovulmuştur. Bedeni yaralanmanın sonucu olarak acıya maruz kalmıştır. Vücudun ısını korumak için keçeye sarılmıştır. Bu çarpışmanın sonucunda Beuys'un kafatasının iki bölgesinde, kollarında, bacaklarında ve kaburgalarında kırıklar oluşmuş saçları ise köklerine kadar yanmış burnu parçalanmıştır.

Beuys iyileştikten sonra, bu kazayı ve hayatını bir nesne olarak sanat yapıtına dönüştüren, sanatıyla da yaşamını gerçekleştiren bir filozof olarak, düşündüklerini de sadece hayatından referansla anlamlandıran ve yapıtlarını bu doğrultuda üreten bir sanatçı olarak yaşamını sürdürmüştür.

Tatarların kazadan sonra Beuys'u hayata tekrar döndürmek, iyileştirmek için sarıp sarmaladıkları keçe ve içyağı da sanatçının yaşamını etkileyerek karmaşık bir yaşam göstergesi olarak onun belleğinde yer edinir. Tatarların keçe ve iç yağını Beuys'un iyileşmesi için bedeninde kullanması, yani beden üzerinde yaşanan bu deneyim, sezgi ve algularımızla birlikte düşündüğümüzde, deneyimlenen şey olarak da ortaya çıkmakta ve bunun sonucunda da bir şeyi işittiğimiz, kokladığımız, tattığımız zamandaki gibi bir bilinç oluşmaktadır. Varlık kazanan bu bilinç bir oluş doğurarak Beuys'un yapıtlarının hayata geçmesini gerçekleştirmektedir. Dolayısıyla yaşadığı bu deneyimi bellekle ilişkilendirmek mümkündür. Böylece deneyimi bellekte aktifleştirip sanat yapıtı yoluyla eylem haline geçirir.

Keçe ve yağın Beuys'un heykellerinde kullandığı malzemeler arasında olması yaşadığı deneyimin sonucudur. Yağ hareketli, hafif, yanıcı ve sıvıdır. Ortam ısısına göre değişerek erir, sıvılaşıp akışkanlık kazanır ya da donar. Yağın şeklinin ısıya göre değişmesi Beuys için önemlidir. Ayrıca, yağın yanmış enerji olması dolayısıyla, birçok işinde yağı destekleyen enerji deposu olan bataryalara ve iletken metallere rastlanmaktadır. Beuys'a göre hayat ısı, ısı enerjidir. Enerji düşünce, düşüncede plastik olandır.

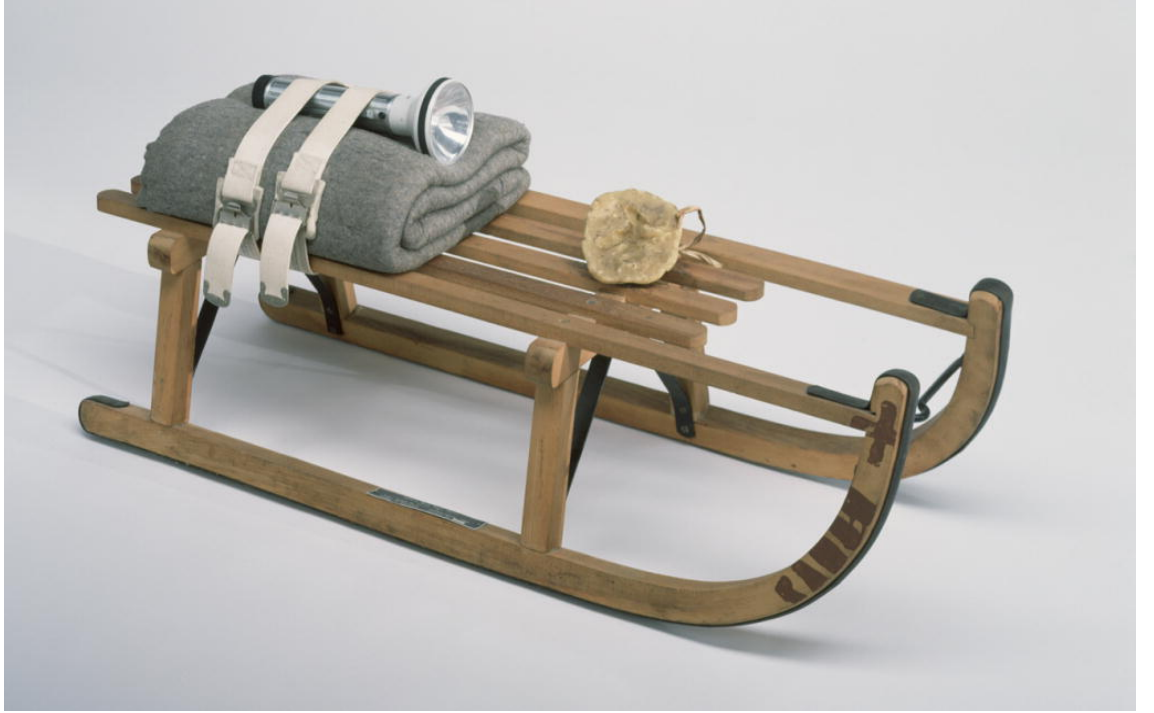


Resim66: Beuys, "Felt Suit", 1970



Resim67: Beuys, "Felt Suit", 1970

Keçe ise yalıtkanlığından dolayı sıcaklık elde edilmesi nedeniyle dönüşümü ifade etmektedir. Keçe ve yağ malzemesi onun hayata dönmesini sağladığı için hasta olanı da temsil etmektedir. Bundan dolayıdır ki yaşadığı deneyim sanat yapıtına dönüşürken tekrar aktifleşmektedir. Bu durumda Tatarlar tarafından kurtarılıp iyileştirilen Beuys, Tatarlar gibi hastasının yaralarını üzerine alan bir şaman olduğunu belirtmektedir. Ayrıca insan olarak yaralı toplumu sembolize ettiğini de göstermektedir.



Resim68: Beuys, "Filter Fat Corner", 1963

Geçmişte yaşadığı deneyim her farklı performansında birden farklı düzeyde yaşanmaktadır. Her performansındaki eylem hali sanat yapıtının oluşmasına neden olarak deneyimin çoğalması sürecidir.

Bu noktada Beuys sanat, yaşam ve anlamı ya da kavramları iç içe geçirerek sanat ve yaşam kavramları arasındaki ayrımı belirsizleştirmiş ve bu belirsizlikle yaşam-sanat arasındaki ayrımı ters yüz etmiştir. Sanatın yalnızca görsel olan olmadığını ve sanatın potansiyel olarak varlığının duyarak da kavranabilir olduğunu, şeylere bu yolla biçim vererek de onlara hayat verilebileceğini belirtmektedir.

Yaşamın önemini açığa çıkarmak için Beuys, hayatını giderek kendinin belirlediği bir oyuna çevirmiştir. Bu oyun yaşamdan kopuk olmadığı gibi sanki tam da yaşamı temsil etmektedir. Sanatın kendisinin yaşam olduğu ya da yaşamın sanat olduğu anda oluşturulan sanat, hayatı iyileştirecek, insanı kurtaracak olan sanattır. Aslında, eylediği - oynadığı sanatın farklılığından ötürü "Her insan sanatçıdır" demiştir. Bu yaklaşımdan dolayı "Beuys bir sanatçı mıydı?" tepkisi daha baştan saçmadır. Belki de bu yüzden bir filozoftur da. Çünkü her insan sanatçıysa, Beuys' da bir insan olduğuna göre, o da herkes kadar sanatçıdır. Bu da şu demektir: Her insanda potansiyel olarak sanat yapma imkânı zaten vardır. Bu imkân bir şaman gibi iyileştirici olmalıdır. Nasıl kaza geçirdiğinde Tatarlar yaralarını iyileştirdiyse sanatta iyileştirici olmalıdır. Bu yüzden gerçekleştirdiği performanslarında tıpkı bir şaman gibidir.

Şaman, bedeni ve ruhu bir bütün olarak kabul ettiği için kişiyi tedavi etme süreci de farklılık göstermektedir. Şamanlık ve acı birbiriyle ilişkilidir ve bu yüzden şaman hastasını iyileştirmek için kendini ve hastasını başka bir bilinç durumuna taşımak zorundadır. Bu bilinç durumunun oluşması için de acıyı kullanmaktadır. Şaman acı karşısında bilinçli kalmaya, acıyla baş edebilmek için başka bir bilinç durumuna geçmeye çalışmaktadır ve insanın kaybolan birliğinin yeniden kazanmasını istemektedir. Beuys da aynı şeyi istemektedir. Toplumsal heykel kavramını ortaya atmasına neden olan birliğin yeniden kazanımının ve değişimin kendisiyle mümkün olduğunu düşünmesidir. Toplumsal heykel kavramı heykelin yapısında bulunan kendini kurma ve yapma özelliğine sahip olması

nedeniyle Beuys'u etkilemiştir. İnsan, düşüncesiyle duyarlılığıyla ve istemiyle bir heykel gibi kurup yapılandırılabilir. Bu kurma ve yapma, akılla tekrar kurulan logos ve doğaüstü güçlerle ilişki kuran ruhla ilişkilendirilebilir. Şamani seremoni aynı zamanda sanatın oyunsal (ludique) yapısıyla bağıntılıdır. Teatral biçimde kurulan sanatın/sanat eserinin en önemli malzemesi oyunun kendisidir.

“Bu bütünüyle bir oyundur, öyle bir oyun ki, bu çeşit bilgilerin de yardımıyla bir aracı yakınlarda bir yere demirlemenin verdiği güveni taşır, çünkü insanlar daha sonra tekrar dönüp bunun üzerinde düşünebileceklerdir. Bu geçmiş için, gelecekte ortaya çıkabilecek bir takım değişikliklere karşı, bir çeşit dayanaktır. Bana göre, her nüsha, üzerinde birçok şeyin toplanabildiği öz bir yoğunluğun karakterini taşır.”⁴⁸

1965 yılında Schmale Gallery’de gerçekleştirdiği Ölü Bir Yaban Tavşanına Resimler Nasıl Açıklanır performansı Beuys’taki oyuna örnek gösterilebilir. Beuys sanatçı değildir bir tavşandır:

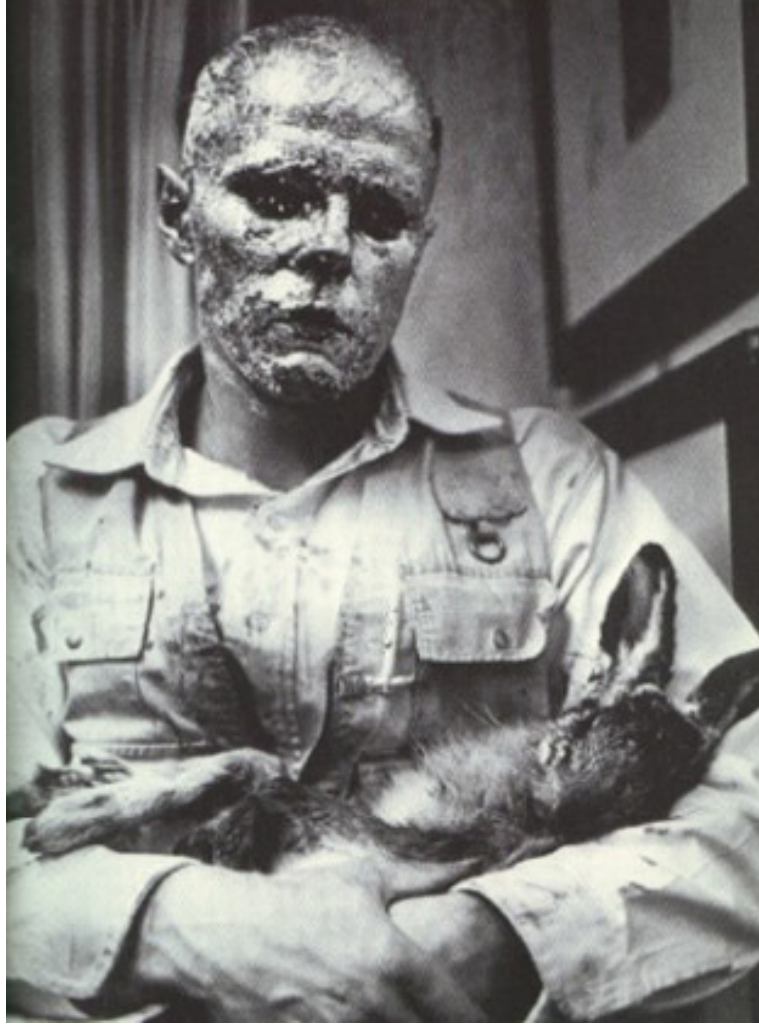
“Tavşan insanın ancak zihinsel olarak yapabildiği bir şeyi gerçekten yapar. Kendini içeri kazar, bir yapıyı kazarak kurar. Toprağın içinde kendi kendine beden bulur; bu da kendi başına önemli bir şeydir.”⁴⁹

⁴⁸“Beuys’a Sorulan Sorular”,

http://www.felsefekibi.com/sanat/isimler/isimler_alfabetik_beuys_joseph.htmlw

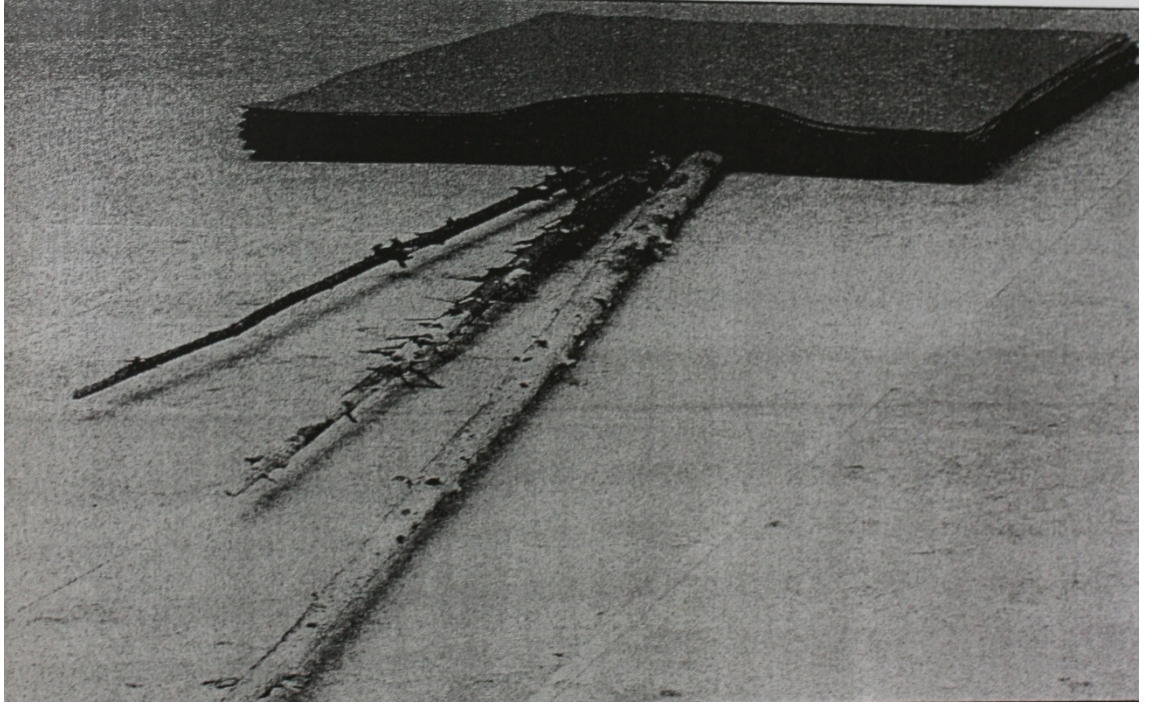
⁴⁹Hüseyin Alptekin, “Şaman Şair”,

http://www.felsefekibi.com/sanat/isimler/isimler_alfabetik_beuys_joseph.htmlw



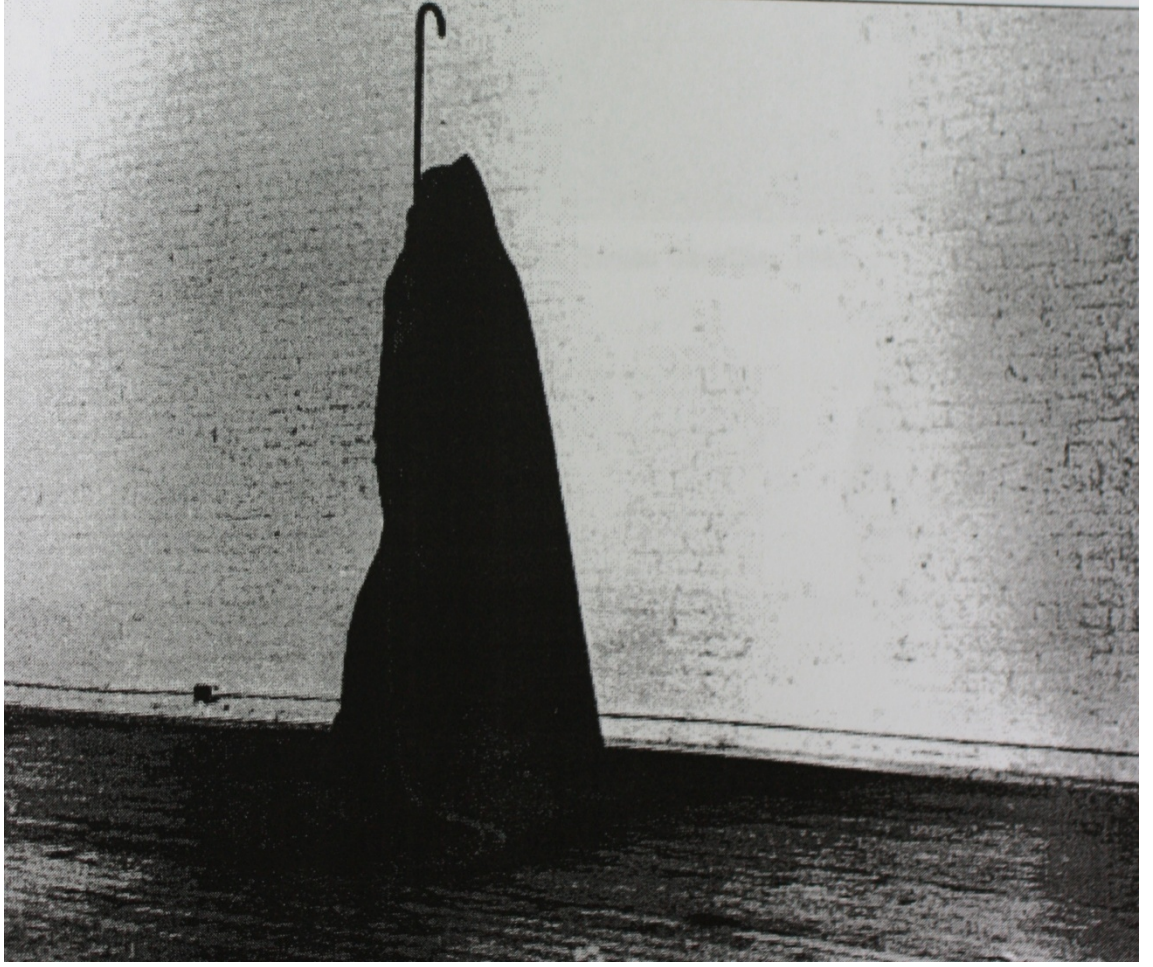
Resim69: Beuys, "Ölü Bir Yaban Tavşanına Resimler Nasıl Açıklanır"

Ayrıca bu performansta bir yandan tel ve tahtalarla kuşatılmış, bedeni yağ ve keçelerle örtülmüş, yüzü balla sıvanmış bir halde olması, öte yandan da kollarının arasındaki ölü bir tavşana alçak sesle bir şeyler anlatması, sözün, aksiyonlarının bir parçası olduğunu göstermekte ve sözle neyi niçin yaptığının hesabını vermektedir.



Resim70: Beuys, “Kar Yağışı”

Beuys’un bellekle ilişkilendirilebilecek başka bir çalışması da “Kar Yağışı” adlı çalışmasıdır. Bu işinde uçağının Ruslar tarafından vurulduğu o döneme gönderme yaptığı düşünülebilir. Sanatçının işinde keçeye sarılmış üç adet çam gövdesi bulunmaktadır. Bu gövdeler yaralı gibidirler ve çürümeye yüz tutmuşlardır. Dalların keçeye sarılmış olması, dalları iyileştirilme ve hayata döndürülmesi adına yapılan bir müdahaledir. Gövde de, aynı şekilde, insanın yapması gerektiği gibi keçede depolanan enerjiyi kendi yararına kullanan ve aktaran olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim71: Beuys, “Çakal Aksiyonu”

“Sanat, hayat ve anlam kavramlarını sonsuz döngüsel bir biçimde birbiriyle yer değiştirerek kurduğu ürünse hem sanatı, hem hayatı, hem de düşüncesi. Bengi dönüş içinde hem filozof, sanatçı, hem de sanatçı- filozof.”⁵⁰

Sonuç olarak Beuys, yaşamış olduğu deneyimleri gerçekleştirdiği performanslarında acının ve deneyimlerinin belleğindeki kaydını yeniden hayata taşıyarak yaşamaktadır. Performansları geçmişte yaşamış olduğu deneyimlerin

⁵⁰ A.g.y.

şimdide gerçekleşmesi bağlamında bellek ile ilişki kurulmasına neden olmaktadır. Bu ilişki bir şaman olarak değıştirici dönüştürücü biçimde ortaya çıkmaktadır. Aynı zamanda yaşamın kendisi çok önemli olduğu içindir ki akla bağlı sanatçılardan çok sezgi gücüyle ilerlemektedir. Tıpkı bir şaman gibi.

SONUÇ

İçinde yaşadığımız dünyayı görüngüler dünyası olarak tanımlayan metafizik Batı felsefe geleneği beden ve dünyaya ilişkin görüngülerin tamamını idealar dünyasının içinde değerlendirmiştir. Bedene ilişkin yapılan bütün tanımlar gerçek ideaların ya karşıtı ya da yanılısaması olarak yorumlanmıştır. Bu düşünce Yunan Uygarlığından Modernizmin sonuna kadar devam ederek sanat alanının da belirleyici bir rol oynamıştır.

Yunan Uygarlığından başlayarak Aydınlanma sonuna kadar güzellik ve yücelik uğruna acı, dehşet ve tiksinti, yani sinir sistemini uyaran duygular ve duyarlıklar sanat alanından yadsınmıştır. Duyuların alanında yer alan acı, güzellik ve yücelik gibi değerlerin mutlaklaştırılmasını bozduğu için güzellik uğruna feda edilmiştir. Güzellik yasasının uygulamalı öğretisi olarak görülen estetik, Batı modernizminde güzelliği toplumsal bir projeye dönüştürmüştür. Yani güzellik güzel sanatlar haline getirilerek duyu ötesi beğeniye bağlı olarak toplumu estetik açıdan eğitecektir. 18. yüzyıl imgelemine göre yücelik, kişinin bütün dışsal belirlemelerin ötesinde kendini içsel olarak gerçekleştirerek kendi mutlak değerini oluşturmasına bağlıdır ve içselliği denetimsiz biçimde etkileyen bütün duygular, bu mutlaklığın oluşturulmasına engeldir. Bu yüzden acı, tiksinti gibi duyguların yüceliği bozacağı düşünülmektedir.

Modernizm süreci kendini Hıristiyan geleneğinin üzerine inşa ettiği için bedenın yadsınması bu gelenek için de geçerlidir. 18. yüzyıl öncesinde görselleştirilmiş olan çarmlıha geriliş sahneleri ile yücelik kavramı sanat tarihi içinde okunan temel kavram haline gelmiştir. İsa çektiği bütün acılara rağmen, bedensel acı yüceleştirildiği için güzel olarak algılanmıştır.

Yunan güzellik idealine Laocoon heykeli örnek gösterilebilir. Truvalı rahip olan Laocoon çekilen ölüm acısını dile getirmesine karşın her türlü ifadeden yoksun olduğu için yücedir. Bu yücelik sadece Laocoon heykeli için değil bütün Yunan sanatı için geçerlidir.

Bedensel acı deneyimi, yüce kavramlarını alt üst ederek duyular ötesi bir arayıştan çok bedenın kendi dışındaki bir aşkınlığa gönderme yapmamaktadır. Bu noktada, ya bedensel acıyı yaşamış ya da bedensel acıyı sorgulayarak bedenın önemini ortaya koymaya çalışan sanatçılar karşımıza çıkmaktadır. Her iki durumda da bellek önemli bir rol oynamaktadır. Geçmişte yaşanan bedensel acının sanat aracılığıyla tekrar anımsanması bir mesafe doğurarak acının evrilmesine neden olmaktadır. Tam bu noktada bedensel acı deneyimi yaşamış olan Frida Kahlo, sanatını güzel sanatlar adına değil gerçeklik adına üretmektedir. Çünkü yaşamı bedensel acı üzerine kuruludur ve duygular alanı olan bedenının önemini ortaya çıkartarak yaşama dahil etmek istemektedir.

Postmodernizmle beraber performans sanatının başlaması ile bedenın kendi deneyimi önem kazanmış, kurgusal ve yaşamsal eylemler ortaya konmaya başlanmıştır. Orlan, sanatını acıyı kontrol altına alarak ve sanatının her noktasını kurgulayarak oluşturmuştur. İdeal olan yüz parçalarını bir dizi ameliyatlar sonucu kendi yüzünde gerçekleştirerek ideal bir yüze sahip olmaya çalışmış, bu noktada da Yunandaki ideal beden kavramını eleştirmiştir. Fakat ideal yüze sahip olmaya çalışması akıl tarafından oluşturulduğu için, tekrar bedenın yüceltilmesine neden olmuştur. Bu durumdan dolayı beden, duyum ve duygularından uzakta yaşamsal değerinden kopuk olarak duyular ötesi bir evrende var olmuştur. Orlan'ın Frida

karşısında ele alınması yaşamsal deneyim olarak bedensel acının sanat yapıtına dönüştürülmesi sürecini işaret etmesi açısından önemlidir.

Beuys ise, Frida ve Orlan arasındaki keskin ayrımların dışında bir yerde sanatını gerçekleştirmiştir. Beuys, bedensel acı deneyiminden sonra yaşamı ve kavramları iç içe geçirerek sanat ve yaşam arasındaki ayrımı belirsizleştirmiş ve bu belirsizlik yaşam-sanat arasındaki ayrımı ters yüz etmiştir. Beuys sanatın sadece görsel olmadığını, deneyiminin kendisinin de duyumsama yolu ile kavranabilir olduğunu ve bu sürecin de varlığa işaret ettiğini belirtmektedir.

Beuys'un şaman, sanatçı ve insan olarak sanatı, deneyimin deneyimini gerçekleştirmesi bakımından kendine içkindir ve özeldir. Bu bağlamda acının kendisi veya deneyimlenme süreci, bedenin direkt olarak kendisine işaret etmekte ve ister bu deneyimin kendisi ister hafızadaki kaydının temsili olsun, yapıta dönüşme sürecinde yeni bir "ben" yaratmada önemli bir işlev yüklenmektedir.

Dolayısıyla bedensel acı deneyiminin yaşanması ve sanat yapıtına dönüşmesi sürecinin yaşamsal ve dönüştürücü bir etkide olduğu ve idealar evreninde yer almadığı için bedenin kendi gerçekliğini yaşama kazandırması bakımından önemlidir. Ve bu çalışma bu önemi vurgulamak için gerçekleştirilmiştir.

KAYNAKÇA

AKAY, Ali, "*Postmodern Görüntü*", İstanbul, Bağlam Yayınları, 1991

AKAY, Ali, "*Sanatın Durumları*", İstanbul, Bağlam Yayınları, 2005

ANTMEN, Ahu, "*20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*", İstanbul, Sel Yayıncılık, 2008

BAUDRİLLARD, Jean, "*Kötülüğün Şeffaflığı / Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme*", Çev: Işık Ergüden, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1995

BAUDRİLLARD, Jean, "*Tam Ekran*", Çev: Bahadır Gülmez, İstanbul, YKY, 1998.

BAMFORT, Iain, "*Kütüphanedeki Beden*", Çev: Begüm Kovulmaz, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2004

BOGUE, Ronald, "*Deleuze-Guattarı*", Çev: İsmail Öğretir-Ali Utku, İstanbul, Birey Yayıncılık, 2002

BOURRIAUD, Nicolas, "*İlişkisel Estetik*", Çev: Saadet Özen, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2005

BAUMANİ, Zygmunt, "*Postmodern Etik*". Çev: Alev Türker, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1998.

COPLESTON, Frederick, "*Descartes*", Çev: Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınları, 1997

CORBİN ALAİN, COURTİNE Jean- Jacques, VİGARELLO Georges, "*Bedenin Tarihi I, Rönesans'tan Aydınlanmaya*", Çev: Saadet Özen, İstanbul, YKY, 2008

DELEUZE GİLLES, "*Spinoza Üzerine On Bir Ders*", Çev: Ulus Baker, İstanbul Kabalcı Yayınları, 2008

- DELEUZE Gilles Ve PARNET, Clarie, "*Diyaloglar*", Çev: Ali Akay, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 1990
- DELEUZE, Gilles, "*KIVRIM Leibniz Ve Barok*", Çev: Hakan Yücefer, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2006
- DELEUZE, Gilles, "*Nietzsche*", Çev: İlke Karadağ, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2006
- DELEUZE, Gilles, "*Bergsonculuk*", Çev: Hakan Yücefer, Otonom Yayınları, İstanbul, 2006
- DELEUZE, Gilles, "*İki Konferans*", Çev: Ulus Baker, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2003
- DELEUZE, Gilles, "*Sacher-Masoch'un Takdimi: Soğuk ve Zalim. Sacher-Masoch'un*", Çev: İnci Uysal, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2007
- HARVEY, David, "*Postmodernliğin Durumu*", Çev: Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul, 1996
- GOMBRICH, E.H, "*Sanatın Öyküsü*", Çev: Erol Erduran - Ömer Erduran, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1997
- GÖKYARAN, Erdem, "*Başkası ve Aşkınlık*", Dünyanın Teni, Hazırlayan: Zeynep Direk, İstanbul, Metis Yayınları, 2002
- JUNO, Andrea, VIVIAN Vale, "*Bob Flanagan: Supermasochist*", Hong Kong: RE/Search Publications, 1993
- DİREK, Zeynep, "*Dünyanın Teni*", Metis Yayınları, İstanbul, 2001
- EMİN ERİŞİRGİL, Mehmet, "*Descartes ve Kartezyenler*", İstanbul, Çizgi Kitabevi Yayınları, 2006
- JAMIS, Rauda, "*Frida Kahlo*", Çev: Hülya Tufan, Afa Yayınları, İstanbul, 1991

PONTY - Merleau, "*Göz ve Tin*", Metis Yayınları, Çev: Ahmet Sosyal, İstanbul, 2003

PONTY - Merleau, "*Algılanan Dünya*", Çev: Ömer Aygün, İstanbul, Metis Yayınları" 2005

PLATON, "*Sokrates'in Savunması*", Çev: Niyazi Berkes, İstanbul, Çağdaş Matbaacılık Yayıncılık Ltd. Şti., 1998

PLATON, "*Philebos*", Çev: Sabri Esat Siyavuşgil, Ankara, Milli Eğitim Bakanlığı,

LE BRETON, David, "*Acının Antropolojisi*", Çev: İsmail Yerguz, İstanbul, Sel Yayınları, 2005

LEVİNAS, Emmanuel, "*Sonsuza Tanıklık*", Hazırlayanlar: Zeynep Direk, Erdem Gökyaran, İstanbul, Metis Yayınları, 2003

SONTAG, Susan, "*Başkaların Acısına Bakmak*", Çev: Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2005

SONTAG, Susan, "*Metafor Olarak Hastalık- AIDS Ve Metaforları*", Çev: Osman Akınbay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2005

SAYIN, Zeynep, "*Mitat Şen Ve Beden Yazısı*", İstanbul, Kaknüs Yayınları, 1999

SAYIN, Zeynep, "*Beden Yazısı II*", İstanbul, Kaknüs Yayınları, 2002

SENNETT, Richard, "*Ten Ve Taş*", Çev: Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, 2002

TOURAİNE, Alain, "*Modernliğin Eleştirisi*", İstanbul, Y.K.Y, 1995

ZEYTİNOĞLU, Emre, "*Sanatın Suç Ortakları*" İstanbul, Bağlam Yayınları, 2003

DERGİLER

AKMAN, Kubilay, "*Orlan: Kırılan Ten*", Cogito, İstanbul, YKY, Sayı: 44-45, 2006

ANSELL PEARSON, Keith, " *Virtüelin Gerçekliği: Bergson ve Deleuze*"

Çev: Şeyda Öztürk- Nusret Polat, Cogito, İstanbul, YKY, Sayı: 50, 2007

SAYIN, Zeynep, " *Batı' da Ve Doğu' da Bedenin Temsilinde Hatsiyet Ve Zillet*", Defter Dergisi, İstanbul, , Metis Yayınları

SERĐİ KATALOĞU

ZEYTİNOĞLU, Emre, " *Bedeni Onaylama Zamanı*", Çınar Eslek Sergi Broşürü, İstanbul, Galeri Piartworks, 2006

Uluslar arası İstanbul Bienali Katoloğu, İKSV, İstanbul, 1997, Sayı:166

İNTERNET SİTELERİ

Osman Erdinç, " *Tensellik Ve Heykel*"

<http://acarbaris.blogspot.com/2009/09/tensellik-ve-heykel-osman-dinc.html>,2009

ŞEN, Mitat , " *Çağdaş Sanat Bir Tür Yatırım Aracı Olarak Görülmeye Başlandı*"

<http://lebriz.com/pages/lld.aspx?lang=TR§ionID=3&articleID=810&bhçp=1>,2010

KORTUN, Vasıf , " *Mitat Şen*",

http://www.mithatsen.com/v3_plt/platin.aspx?platinID=263§ion=7&lang=TR,2008

SOSYAL, Ahmet

http://www.mithatsen.com/v3_plt/platin.aspx?platinID=263§ion=7&lang=TR,1995

" *Beuys'a Sorulan Sorular*",

http://www.felsefeekibi.com/sanat/isimler/isimler_alfabetik_beuys_joseph.html

w

ALPTEKİN, Hüseyin, “*Şaman Şair*”,

http://www.felsefeekibi.com/sanat/isimler/isimler_alfabetik_beuys_joseph.html

w

RESİM LİSTESİ

Resim1: Polykleitos, "Doriforos" (mızrak taşıyıcısı)

Resim2: Praksiteles, "Knidoslu Afrodit"

Resim3: Rodoslu Heykeltıraşlar Hagesandros, Polydoros, Athenodoros

"The Laocoon", 1506

Resim4: Francisco Goya, "The Sleep Of Reason Brings Forth Monsters"
Gravür,1798

Resim5:Francisco Goya, "The Disaster Of War", 1810-1870

Resim6: Francisco Goya, "Los Desatres de La Guerra", 1810

Resim7: Francisco Goya, "Los Desatres de La Guerra", 1810

Resim8: Francisco Goya, "Los Desatres de La" 1810

Resim9: Francisco Goya, "Saturn Devouring His Children", 1746-1828

Resim10: Andres Serrano, "Piss Christ"

Resim11: Andres Serrona, "Heaven and Hell", 1994

- Resim12:** Andres Serrona, "The Morgue: Pneumonia Death" 1992
- Resim13:** Andres Serrona , "The Morgue: Knifed to Death I", 1992
- Resim14:** Andres Serrona, "The Morgue:Death by Drowning II", 1992
- Resim15:** Mitat Şen, "Body II Series I" 1993-94-95
- Resim16:** Mitat Şen, "Body Series II. Seri VI", 1995
- Resim17:** Mitat Şen, 1995
- Resim18:** Mitat Şen, "Body III Series III", 1996
- Resim20:** Zurbaran, "Verinoca", 1965,Stockholm, Ulusal Müze
- Resim21:** Luca Signorelli, "Hieronymus", Paris, Louvre Müzesi
- Resim22:** Alessandro, "Azize Terasa" Chambery Sanat ve Tarih Müzesi
- Resim23:** Hans Holbein, "The Body Of The Dead Christ İn The Tomb"
- Resim24:** Gaspard De Crayer, "Çarmıhtaki Mesih Azize Lutgarde'ye Sarılıyor",1653
- Resim25** "Direğe Zincirlenmiş Mesih", 17.Yüzyıl, Bayerisches Ulusal Müzesi
- Resim26:** Fra Angelico, "Dikenli Taçlı İsa" 1430-35
- Resim 27:** Annibale Carracci, "Ölü İsa", 1582
- Resim28:** Albert Dürer, "Die Grope Passion",1498
- Resim 29:** Frit Kahn, "Reliefhalf-tone National Library Of Medicin" , (1888-1968)
- Resim30:** Fritz Kahn , "Man as industrial Palace" ,1926
- Resim31-32:** Leonardo Vinci, "Anotomy Drawings"
- Resim34-35:** Andreas Vesalius, "De Humani Corporis Fabrica"

Resim36: Andreas Vesalius, "De Humani Corporis Fabrica"

Resim37: Andreas Vesalius, "De Humani Corporis Fabrica"

Resim38: William Hogarth, "The Reward Of Cruelty", (1697-1764)

Resim39: Giulio Casserio, "National Library of Medicine", 1656

Resim40: Rembrandt, "Dr. Nicolaes Tulp' un Anotomi Dersi"

Resim41: Govard Bidloo, "Engroving With Etching", 1690

Resim42: Marina Abramovic, "Red Star"

Resim43: Marina Abramovic, "The Biography-Remix", 1992-93

Resim44: Marina Abramovic, "The Lips of Thomas", 1975

Resim45: Marina Abramovic, "The Lips of Thomas", 1975

Resim 47- 48: Hermann Nitsch, "80. Eylem", 1984

Resim46: Hermann Nitsch, "80. Eylem", 1984

Resim49-50: Chris Burden, "Transfixed", 1974

Resim51: Bob Flanagan, "The Visible Man", 1992

Resim52: Bob Flanagan, "Sick"

Resim53: Frida Kahlo, "Self- Portrait", 1940

Resim54: Frida Kahlo, "Self-portrait wearing a velvet dress", 1926

Resim55: Frida Kahlo, "The Bus"

Resim56: Frida Kahlo, "Self-portrait, The broken column", 1944

Resim57: Frida Kahlo, "Bed"

Resim58: Frida Kahlo, "Henry Ford Hospital", 1932

Resim59: Frida Kahlo, "Two Frida"

Resim60: Orlan

Resim61: Orlan

Resim61: Orlan

Resim62: Orlan

Resim63:Orlan

Resim64-65:Orlan

Resim66: Beuys, "Felt Suit", 1970

Resim67: Beuys, "Felt Suit", 1970

Resim68: Beuys, "Filter Fat Corner",

Resim 69: BeuysÖlü Bir Yaban Tavşanına Resimler Nasıl Açıklanır

Resim70: Beuys, "Kar Yağışı"

Resim71: Beuys, "Çakal Aksiyonu"