

TC  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI  
Yüksek Lisans Tezi

**KAVRAMSAL SANAT'TA BEDEN ALGISİNİN  
FOTOGRAFİK İMGE BAĞLAMINDA DÖNÜŞÜMÜ**

Hazırlayan  
Aslıhan GÜÇLÜ

Danışman  
Prof.Dr. H.Yakup ÖZTUNA

İzmir / 2019

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Kavramsal Sanat’ta Beden Algısının Fotografik İmge Bağlamında Dönüşümü” adlı çalışmanın tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.



**TUTANAK**

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün ...../ ...../ ..... tarih ve ..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin ..... maddesine göre Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans öğrencisi Aslıhan GÜÇLÜ'nün "Kavramsal Sanat'ta Beden Algısının Fotografik İmge Bağlamında Dönüşümü" konulu tezi incelenmiş ve aday ...../ ...../ ..... tarihinde, saat ..... 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır. Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..... olduğuna oy ..... ile karar verilmiştir.

**BAŞKAN**

ÜYE

ÜYE

## ÖZET

XX. yüzyılın en etkili görsel temsil aracı fotoğraf, sanatta yeni bakış açılarının oluşmasına yol açtığı gibi bedensel temsilin etkili bir aracı oldu. Toplumsal, kültürel ve politik gelişmelerin insan bedeni üzerinden görselleştirilmesi, bedenin inşasında etkili olurken, cinsiyet, kimlik ve cinsel yönelim gibi alanlarda mevcut yapının sorgulanması sağlandı. Geleneksel ifade biçimlerinin Marcel Duchamp'ın hazır nesnesiyle birlikte başlayan sorgulanması, 1960'larda bedeni sanatın merkezine taşıdı. Sanatsal ifade aracı olarak kullanılmaya başlayan beden, barındırdığı kültürel kodlarla sanatçıların düşüncelerini ve eleştirilerini ifade etmelerinin etkili bir yolu haline geldi.

Sanat nesnesi ve sanatsal ifade biçimlerinin radikal değişimi, düşünceyi ön plana çıkartırken beden, sanatsal temsilin merkezinde olmaya devam etti. Malzemeden çok sanatçının düşüncesinin önemini vurgulayan Kavramsal Sanat, geleneksel ifade biçimlerini reddetti. Anlamın ve düşüncenin geleneksel ifade biçimlerinin yerini alması beden aracılığıyla gerçekleşti. Performans Sanatı, Beden Sanatı, Happeningler gibi beden odaklı sanatsal hareketlerle kavramlar birlikte kullanıldı. Bedenin özgürleşmesiyle sonuçlanan bu değişim, aynı zamanda sanatçıların kendi bedenlerini keşfetmelerini de sağladı. Toplumsal kodların bedenin inşasında etkili olması, Postmodern dünyada bedenin yeniden çözümlenmesine ve geleneksel tanımlarından arındırılmasına neden oldu. Kavramsallaşan beden, barındırdığı toplumsal kodlarla sanatçıların bilinçli kullandığı, şekillendirdiği, yıktığı yada inşa ettiği bir yapı haline geldi.

Bu çalışmanın amacı, fotografik imgenin ortaya çıktığı XIX. yüzyıldan günümüze kadar olan süreçte, sanatsal perspektif içinde bedenin geçirdiği dönüşümü, fotoğraf özelinde ele alarak aktarmak olacaktır. Sosyal kontrol ve toplumsal sınıflandırmadan sanatsal ifade aracına, cinsiyetlerine ayrılmış yapısından cinsiyetsizleştirildiği sürece kadar ele alınacak fotografik örnekler, dönemin düşünce yapısını ve toplumsal yapısını yansıtacak kavramlarla birlikte ele alınarak çözümlenecektir. Fotografik imgenin beden kavramı perspektifinden yeniden ele alınarak kategorize edilmesiyle, birbirine geçmiş yapıların ilişkilerinin yeniden değerlendirilmesi sağlanacaktır.

## ABSTRACT

Photography, the most powerful instrument of visual expression in the 20th century, has not only introduced new artistic perspectives but also paved the way for the body's use as a medium of expression. Visualisation of social, cultural and political developments using the human body played a role in the construction of the body as a concept of representation while it led to the questioning of then current concepts of gender, identity and sexual-orientation. Having started with Marcel Duchamp's readymades, the challenging of the traditional forms of expression placed the body at the centre of the art in the 1960s. Now an instrument of artistic expression, the body with the cultural codes it incorporated has effectively assisted artists in speaking their minds and showing criticism.

The radical transformation of the art object and the forms of artistic expression has gave prominence to thought while the body continued to maintain its central position in artistic representation. Conceptual Art, which emphasised the representation of thought through the use of material, refused the traditional forms of expression. The overthrowing of the traditional forms by the meaning and thought occurred through the advent of the body. Artistic concepts were blended with artistic movements such as performing arts, body art and Happenings, where the body is the principle medium and focus. This transformation that led to the liberation of the body also enabled artists to explore their own bodies. The influence of the social conventions over the construction of the body as a concept resulted in the body's re-analysis and emancipation from the traditional definitions in the world of the postmodern era. Already conceptualised, the body with the social conventions it incorporated has become a structure consciously used, shaped, destructed and reconstructed by the artist.

The aim of this study is to shed light from an artistic perspective and with a special focus on photography on the transformation that the body has been undergoing since the 19th century, which marks the emergence of the photographic image. The photographic examples from the periods when this form of art was used as a means of social surveillance and classification by the authority, to its assumption of the role of a

medium of artistic expression, as well as before and after its transition from a gendered discipline to a gender-neutral one, are analysed with the aid of the concepts that reflect the structure and mind-set of the society of the era. The relationships among the structures, which intertwine as a result of the photographic image's categorisation based on its retake with a focus on body as an artistic concept, are also examined in the study.



## ÖNSÖZ

Beden, benzer fonksiyonlara sahip dokulardan oluşan bir sistem olsa da kültürel kategorilerde paradoksal ve belirsiz rol oynamaktadır. Algılanan en açık ve en tanıdık “şey” olmasına rağmen belirsiz doğası nedeniyle de en bilinmeyen maddedir. Hem dinsel hem de felsefi düşüncenin konusu olan beden, farklılıkların ve farkındalıkların oluşmasında etkilidir. Bu bakımdan bedeni düşünmek, bedenin dışında kalan ve onunla özdeş olmayan bakış açısı anlamına gelir.

Bedenin bir imge ve kavram olarak ele alınması, insanın kendisini nasıl tanımladığıyla yakın ilişki içerisindedir. Mitlerden, dinsel söylemlere kadar yaygın olarak idealize edilmeye çalışılan beden, aynı zamanda bireyin kimliğinin de yansımaları barındırır. Farklı kültürlerdeki beden tutumları sosyalleşme ve ilişkiler bağlamında bireyin kimlik duygusunu geliştirir.

Bedenin toplumsal yapı içindeki temsilinin sembolik anlamlar içermesinden yola çıkarak hazırladığım tezimde, toplumsal yapılar, düşünce şekilleri ve aynı zamanda sanatsal ifade şekillerinde bedeni nasıl şekillendirdiğiyle ilgilendim. Geniş kapsamlı bir konu olması nedeniyle, çalışmamın çerçevesi fotografik imge olarak sınırlamayı tercih ettim. Bununla birlikte felsefeden, sosyolojiye, fenolojiden kültür tarihine kadar farklı alanlarda okumalar gerçekleştirdim. Kapsamın daraltılması bakımından fotoğrafta beden temsillerini, yeniden farklı bakış açılarıyla ele alarak beden kavramının daha geniş bir perspektiften bakılmasını amaçladım.

Çalışmam boyunca, bilgi ve deneyimlerini benimle paylaşan tez danışmanım değerli hocam Prof.Dr. H. Yakup Öztuna’ya, lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca bilgisinden ve deneyimlerinden beni mahrum bırakmayan, her türlü desteğiyle çalışmamda beni yüreklendiren sevgili hocam Prof.Dr. R.Simber Atay’a çok teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xi

### GİRİŞ

#### 1. BÖLÜM

#### FOTOGRAFİK BEDENİN ORTAYA ÇIKIŞI VE KAVRAMSAL ÖNCÜLERİ

1.1. Sosyal Kontrol Aracı Olarak Fotografik Beden.....	4
1.1.1. Sömürgecilik, Suç ve Öteki.....	6
1.1.2. Cinsiyet ve Erotizm.....	12
1.1.3. Ölüm ve Savaş.....	22
1.2. Avangard Kuramın Ortaya Çıkışı ve Sanat Pratikleri.....	25
1.2.1. Dada Hareketi ve Estetiğin Kötülenişi.....	27
1.2.2. Sürrealizm ve Otomatizm.....	30
1.2.3. Rus Avangardı ve Ostranenie Kavramı.....	33
1.2.4 Yeni Vizyon ve Optik Bilinçdişi.....	36
1.3. Avangard Hareketin Fotografik Beden İmgesi.....	39
1.3.1. Straight Fotoğrafta Fotorafik Beden.....	39
1.3.2. Fotoğrafta Cinsiyet Performans.....	43
1.3.3. Sürrealizmin Tekinsiz Bedeni.....	52



1.3.4. Çek Avangardının Uzamsal Bedeni.....	55
---	----

## 2. BÖLÜM

### KAVRAMSAL SANAT VE BEDENİN KAVRAMSAL DÖNÜŞÜMÜ

2.1. Avangardın Dirilişi: Neo Avangard.....	58
2.1.1 Sanat Eyleminin Somutlaşması.....	60
2.1.2 Sanatsal Araç Olarak Bedenin Somutlaşması.....	64
2.2 Kavramsal Sanat.....	68
2.2.1 Bedenin Kavramsallaşması.....	73
2.2.2 Happeninglerin Ortaya Çıkışı.....	76
2.2.3 Performatif Eylem Olarak Beden.....	78
2.3. Sanat Malzemesi Olarak Fotografik Beden.....	81
2.3.1 Feminist Performanslarda Fotografik Beden.....	83
2.3.2 Performans Sanatında Fotografik Erkek Bedeni.....	88
2.3.3 Ritüel Olarak Beden.....	92
2.3.4. Kavramsal Bir Uygulama Olarak Fotoğraf.....	95

## 3. BÖLÜM

### POST KAVRAMSAL SANATTA FOTOGRAFİK BEDEN

3.1. Postmodern Sanat'ta Avangardın Durumu.....	105
3.1.1 Postmodern Beden .....	107
3.1.2 Post Kavramsal Sanat.....	109
3.2. Post Kavramsal Sanatta Fotoğraf Stratejileri ve Beden.....	113
3.2.1 Kimlik Performansına Dönüşen Fotografik Beden.....	115
3.2.2 Queer Gerçekliğinde Fotografik Beden.....	119

3.2.3 Abject Kavramı Özelinde Fotografik Beden.....	124
3.2.4 Grotesk Bedenin Fotografik İmgesi.....	128
3.2.5 Otobiyografik Deneyim Alanı Olarak Fotografik Beden.....	131
3.2.6 Erotik İmge Olarak Fotografik Beden.....	134
3.3. Post Kavramsal Sanat ve Çağdaş Sanatın Birliği.....	138
3.3.1 Trans Hümanizm ve Beden Algısı.....	139
3.3.2 Siborg Bedenler.....	141
3.3.3 Post Hümanizm ve Beden Algısı.....	144
SONUÇ.....	149
KAYNAKÇA.....	151
ÖZGEÇMİŞ.....	179

## ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1	David Barry, Red Fish, 1885.....	7
Şekil 2	Edward S. Curtis, Bufalo Dansçıları, 1927.....	8
Şekil 3	Anonim, 1870.....	9
Şekil 4	Francis Galton, İsimsiz, 1883.....	10
Şekil 5	Alphonse Bertillon, Antropometrik Fotoğraf, 1893.....	11
Şekil 6	Thomas Eakins, Yüzme Havuzu, 1883.....	13
Şekil 7	Wilhelm von Globen, Ateş Ülkesi, 1895.....	14
Şekil 8	F. Hollanda Day, İsa'nın Son Yedi Sözü, 1898.....	15
Şekil 9	Napoleon Sarony, Adah Isaacs Menken, 1868.....	17
Şekil 10	Henry Peach Robinson, Solup Gidiş, 1858.....	19
Şekil 11	Julia Margaret Cameron, Venüs Cupid'i Azarlıyor, 1872.....	20
Şekil 12	R.Little Wing, Ellen Grounds ve Arthur Munby, 1873.....	21
Şekil 13	Roger Fenton, Ölüm Vadisi, 1855.....	22
Şekil 14	Timothy O'Sullivan, Ölüm Hasadı, 1855.....	23
Şekil 15	Anonim, William T. Anderson'un Bedeni,1864.....	24
Şekil 16	Aleksandr Rodchenko, Telefonda, 1928.....	36
Şekil 17	Alfred Stieglitz, Georgia O'Keeffe'nin Torsosu, 1918.....	41
Şekil 18	Edward Weston, Nü, 1936.....	43
Şekil 19	Man Ray, Marcel Duchmap, Rrose Selavy, Belle Hellene Parfüm Şişesi, 1920-21.....	46
Şekil 20	Man Ray, Marcel Duchamp, Rrose Selavy, 1920-21.....	48
Şekil 21	Claude Cahun, Oto Portre, 1928.....	51
Şekil 22	Florance Henri, Otoportre, 1928.....	52
Şekil 23	Hans Bellmer, Bebek, 1935.....	54
Şekil 24	Frantisek Drtikol, Üçgen Nü, 1924.....	57
Şekil 25	Hans Namuth, Jackson Pollock ve Lee Krasner, 1950.....	62
Şekil 26	Shigeto Kubuto, Vajina Resimleri Performansı, 1965.....	63
Şekil 27	Yves Klein, Canlı Fırça Performansından, 1960.....	65

<b>Şekil 28</b> Robert Rauschenberg ve Susan Weil, Karanlıkta Doğmuş Işık, 1951.....	67
<b>Şekil 29</b> Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965.....	71
<b>Şekil 30</b> John Baldessari, Yanlış Serisi, 1967-68.....	72
<b>Şekil 31</b> Pat Muschinki ve Class Oldenburg'un Happeninglerinden bir kare, 1960.....	77
<b>Şekil 32</b> Joseph Beuys, Şef-Fluxus İlahisi, 1964.....	81
<b>Şekil 33</b> Errò, Carolee Scheeneman , Göz Beden, 1963.....	86
<b>Şekil 34</b> Ana Mendieta, Silüvet Serisinden, 1976.....	87
<b>Şekil 35</b> Lucas Samaras, Polaroid Oto Portre, 1969-71.....	89
<b>Şekil 36</b> Andy Warhol, Polaroid Oto Portre, 1980-82.....	91
<b>Şekil 37</b> Jürgen Klauke, Dönüşüm, 1972.....	92
<b>Şekil 38</b> Herman Nitsch, Üç Günlük Gösteri Performansından bir kare, 1984.....	93
<b>Şekil 39</b> Walker Evans, Çiftçi Ailesi, 1936.....	97
<b>Şekil 40</b> Diane Arbus, Bigudili Genç Adam, 1966.....	98
<b>Şekil 41</b> Bernd ve Hilla Becher, Su Deposu, 1965-1997.....	99
<b>Şekil 42</b> Edward Ruscha, Tekredilmiş Yirmialtı Gaz İstasyonu, 1969.....	100
<b>Şekil 43</b> Sol LeWitt, Mybridge, 1964.....	103
<b>Şekil 44</b> Barbara Kruger, Benim Savaş Alanı, 1989.....	112
<b>Şekil 45</b> Sherrie Levine, Walker Evans'tan Sonra, 1981.....	113
<b>Şekil 46</b> Cindy Sherman, İsimli 223, 1990.....	116
<b>Şekil 47</b> Yasumasa Morimura, Futago, 1988.....	118
<b>Şekil 48</b> Nan Goldin, Jimmy Poulette Tabu'da, 1991.....	121
<b>Şekil 49</b> Robert Mapplethorpe, Ajitto, 1981.....	122
<b>Şekil 50</b> Catherine Opie, Bo ve Tavuk, 1991.....	123
<b>Şekil 51</b> Bettina Rheims, Kaplan, 1990.....	123
<b>Şekil 52</b> Andres Serrano, Piss Christ, 1987.....	126
<b>Şekil 53</b> Jo Spence, Hastalık Anlatıları, 1982.....	128
<b>Şekil 54</b> Rineke Dijksta, Julie, 1994.....	129
<b>Şekil 55</b> Joel Peter Witkin, Öpücük, 1982.....	130

<b>Şekil 56</b> Jan Saudek, Mavi Melekler, 1993.....	131
<b>Şekil 57</b> Lary Clark, Speedy ve Barb, Tulsa Serisinden,1968.....	132
<b>Şekil 58</b> Antonie d'Agata, Las Palmas, 2004.....	133
<b>Şekil 59</b> Piere Molinier, Selphium, 1965.....	136
<b>Şekil 60</b> Araki Nobuyoshi, Bir Zamanlar Cenetteydi, 2011.....	137
<b>Şekil 61</b> Stelarc, Üçüncü El, 1980.....	143
<b>Şekil 62</b> Mariko Mori, Çay Seramonisi III., 199.....	144
<b>Şekil 63</b> Hellen Chadwick, Opal, 1996.....	147



## GİRİŞ

Kavramsal Sanatta Beden Algısının Fotografik İmge Bağlamında Dönüşümü konu başlığında hazırlanan tez çalışmasında, öncelikle Postmodern ve Feminist Düşüncenin ortaya attığı yeni bakış açılarıyla, bedenın görsel sanatlardaki temsilinin sadece toplumun inşası ve cinsel davranışları değil aynı zamanda güç ilişkilerini nasıl etkilediği ele alınacaktır.

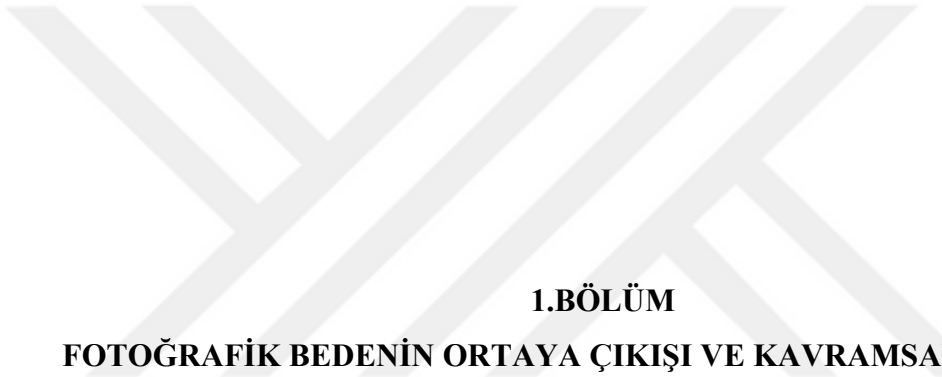
Tarihsel süreç içerisinde Kavramsal Sanat'ın ortaya çıkışı ve gelişimini hazırlayan süreçte sanatın sorgulanması, geçen yüzyılın en yaygın görsel iletişim aracı ve modern zamanlarda bedenın görsel inşasını sağlayan fotoğraf aracılığıyla olmuştur. XX. yüzyıla gelindiğinde değişen dünya ve sistemler çerçevesinde ortaya çıkan yeni sanat anlayışları, sanatın ne olduğu ve nasıl ifade edildiği konusunda çeşitli arayışlara girişti. Bu süreçler göz önüne alınarak bedenın fotoğraflarla temsilinde ortaya çıkan yeni anlayışların, kimlik, cinsiyet ve cinsel yönelimlerle ilgili sorunlara yaklaşımı ele alınarak, ideoloji ve iktidar söylemlerinde etkisi araştırılacaktır.

Marcel Duchamp'ın hazır nesnesiyle başlayan geleneksel estetik bakış açısını ve ifade biçimlerini sorgulayan anlayış, 1960'lı yıllarda düşünce ve felsefeyle birlikte gündelik hayata, sıradan olanın derinliklerine inerek 'Kavramsal' ifade biçimlerini ortaya çıkartmıştır. 'Kavramsal' sürecin başlamasının öncüllerini, XIX. yüzyılın Endüstriyel Devrimi ile ortaya çıkan, teknoloji ve akılla birlikte ilerlemeci bir tavır sergileyen Modernizm de görmeye başlıyoruz. İlerlemeye duyulan arzıyla sanatın, edebiyatın ve toplumun şekillendirilmesi bedenın sunumunu da etkilemiştir. Bu dönem içerisinde toplumsal ve sanatsal kurumlar arasındaki derin ikilemlere karşı, onların yıkımı üzerine yükselen Avangard hareketi ise sanatın ve sanatsal ifade biçimlerini sorgularken bedeni sanata dahil ederek klasik anlayışın yıkılmasına neden olmuştur. 1960'lardan sonra, kabul gören normlar yerine dışlanan bedensel gerçekliğin altını çizmek isteyen bazı sanatçılar, güzelin yerine iğrenci, idealize edilmenin yerine fani yaşamı ele alarak travmatik bir şekilde hakikate tanık olma ve iktidara karşı durmanın kavramsal karşılığını araştırmışlardır.

Tezin birinci bölümünde, fotoğrafın icadıyla birlikte ortaya çıkan fotografik imgelerle, bedenın sosyal kontrol aracı olarak nasıl kullanıldığını, modernist düşüncenin ilerlemeci tavrı ve bu tavrın sonucunda bireyin ve toplumun içine düştüğü buhrandan yola çıkarak, Modernizmin bir eleştirisi olarak ortaya çıkan Avangard içerisinde bedenın kullanımını ele alınacaktır. Avangard'ın içerisinde sanat pratiğinin sorgulanması, 1960'lardan sonra Kavramsal Sanat içerisinde yeniden karşımıza çıkarak yoğunlukla sanatçıların kullandığı bir medyum olan fotoğrafın konumu ve beden imgesinin kavramsallaşma sürecindeki önemli dönüm noktaları ele alınacaktır.

Tezin ikinci bölümünde, Avangard hareketle birlikte belirli bir ideolojiye sahip olan bedenın yeni bir bilinçle nasıl manipüle edilerek Kavramsal Sanat'ın merkezine taşındığı konusu ele alınacaktır. Fotoğrafın işleviyle beraber incelenecek bu bölümde, Kavramsal Sanat ve Kavramsal Sanat'ın etkileşimde olduğu akımlarda beden imgesinin işlenişi ele alınacaktır. Özellikle feminist teori sonucunda sanatçının eylem alanı olarak kendi bedenini sanat nesnesi haline getirmesi ve kimlik, cinsellik ve cinsiyet konusundaki örnekler incelenecektir.

Tezin üçüncü bölümünde ise, XX. yüzyılın sonunda yeni teknolojik gelişmelerle beden imgesinin içine düştüğü kriz, hakikat sonrası bakış açısı ile ele alınarak beden, arzu nesnesi, pornografi ve grotesk imgeler bağlamında incelenecektir. Bu bağlamda fotoğrafın kavramsal sanatçılar içerisinde yaygın bir medyum olarak kullanılması ve bedenın kavramsal bir ifade biçimi olarak kullanılmasındaki rolü değerlendirilecektir.



**1.BÖLÜM**  
**FOTOĞRAFİK BEDENİN ORTAYA ÇIKIŞI VE KAVRAMSAL ÖNCÜLERİ**



## 1.BÖLÜM

### FOTOĞRAFİK BEDENİN ORTAYA ÇIKIŞI VE KAVRAMSAL ÖNCÜLERİ

İnsan bedeninin Batı kültüründe temsili ve özellikle hakim cinsin temsiller üzerindeki etkisi, toplumun inşasında önemli bir yere sahiptir. Hakim cins olarak karşımıza çıkan erkek, varlığını diğer bedenler üzerinde kontrol sağlayarak ve farklılıkları kendi varlığının tamamlayıcısı olarak görür. Öteki beden olarak nitelendirilen kadın bedeni ise “eksik”, “deforme” ya da yetersiz olduğu yönünde tanımlamalarla beden felsefesinin tartışmalı alanlarından biri olmuştur. Kadın bedeni konusunda deforme ve eksik olduğu yönündeki yaklaşımlara, hem Aristoteles gibi antik filozoflarda hem de Jacques Lacan gibi yirminci yüzyıl düşünürlerinin çalışmalarında rastlayabiliyoruz. Feminist hareketle birlikte bu tanımlamaların erkek egemen bir bakış açısıyla değerlendirildiği ve bu yapısal önyargının hem toplumsal hem de politik etkilerinin olduğu görülmektedir.

İnsan bedeninin imgesinin seçimi, daima farklılıklar baz alınarak yapılmıştır. Anatomik tasvirler beyaz erkek bedenini tasvir ederken diğer bedenlerin tasviri, sadece erkek olmamaları ve özgül kapasiteleri, mesela dişi üreme sistemini göstermek için kullanılır (Gatens, 2018, s. 9). Toplumsal bedenleri anlamlandırmamızı sağlayan, bedenlerin statüsünü ve bedenlere yaklaşımımızı şekillendiren semboller, metaforlar ve temsiller imgelem nosyonu içinde değerlendirilir. Luce Irigaray’ın “imgesel” nosyonunu inceleyen Margaret Whitford, Irigaray’ın *Speculum of the Other Woman*’a kadar uzanan projesini şu şekilde özetler:

“Irigaray, Batılı felsefi ve psikanalitik söylemlerindeki (*Speculum*) imgeselin bir analiziyle başlar ve bu söylemdeki cinsel fark kavramlaştırmasına, anal olan, yani cinsel farkı sadece tek cinsiyet varmış ve o da erilmiş (kadınlar kusurlu erkeklerdir) gibi yorumlayan bir imgeselin yön verdiğini göstermeyi amaçlar.” (Whitford, 1991, s. 69)

İnsan bedeninin fizyolojik, anatomik ya da biyolojik tanımlamalarından ziyade, imgesel olarak nitelendirilen görüntüsü, toplum içerisindeki konumunu ve kültürü etkileyen bir rol üstlenir. Antik Yunan felsefesinden bu yana insanın ne olduğu genel

olarak erkek bedeni üzerinden tanımlandı. Bedensel farklılıkların yok sayılması eril bir söylemin gelişmesine, bu söylem üzerinden de kadın ve diğer cinsiyetlerin öznelliklerinin yok sayılmasına neden oldu. Batı felsefesindeki bedene yaklaşım biçimi, toplumsal ve kültürel alanda semboller ve imgeler üretti.

### **1.1 Fotoğrafik İmgenin Ortaya Çıkışı ve Sosyal Kontrol**

XVIII. ve XIX. yüzyılda özellikle Avrupa ve Amerika'da başlayan Sanayi Devrimi ile beden gücüne dayanan üretim, burjuva sınıfının değişmesine, yeni işçi sınıfının oluşmasına neden olmuştur. Genel olarak, modern Batı felsefesi, XVIII. yüzyıldan itibaren rasyonel düşünceyi vurgulayarak bunun sonucunda öznel deneyim ve gözlemlenebilir amaç arasında ayırım yaptı. Bu ayırım hem bilimlerde hem de sosyal alanda pozitivist yaklaşımlara neden oldu. Pozitivist yaklaşımın en önemli sonucu görsel temsilde devrim niteliğindeki fotoğrafın icadı oldu.

Modernizm, ilerlemeye duyulan temel ihtiyaçla birlikte, değişimin kaçınılmaz ve hatta arzulanan bir durum olduğu düşüncesiyle toplumsal yapının, sanatın ve ekonominin geleneksel biçimlerini reddetti (Fineberg, 2014, s. 14). Endüstri çağını kucaklayan Modernist düşüncenin yeni teknolojisi fotoğraf ise, XIX. yüzyılın keşfetme, kaydetme ve kataloglama arzusunu yerine getirdi. Modern dönemin mekanik bedeninin toplumsal anlamda sunumunda etkili bir role sahip olan fotoğrafın, Post-modern ve Feminist teorilerle birlikte yeniden ele alındığında kimlik, cinsiyet, iktidar ve ideoloji konusunda çok daha fazlasını yaptığı ortaya çıkmaktadır. Ulus-devlet anlayışının şekillenmesinde önemli bir role sahip olan fotoğraf, etnik, ırksal, sosyal sınıflandırma gibi alanlarda bedenin temsiline gerçekleştirmiştir. Fotoğrafik temsil bağlamında kullanılan yöntemleri, Postmodern dönemin yeni bakış açılarıyla tekrar ele alan kavramsal sanatçılar, bedenin temsiline karmaşık bir dizi toplumsal, kültürel yapı ve değerle ilişkili olduğunu sorgulamışlardır. Bu sorgulamalar sırasında bedenin imgesel anlamda dönüşümünde önemli bir yere sahip olan fotoğraf aracı sıklıkla kullanılmıştır.

1839 yılında Fransız Bilimler Akademisi tarafından tüm dünyaya duyurulan fotoğrafın öncesinde görsel temsil, sadece sosyal statü olarak üst sınıfa aitti ve maliyeti oldukça yüksekti. Bunu gerçekleştirebilmek için ya bir ressamı ihtiyaç vardı ya da daha

ucuza mal edilmesi için minyatür ressamlarından yararlanılıyordu (Pultz, 1995, s. 13). Fotoğrafın icadıyla birlikte daha önce kendi bedenlerinin temsillerini görmemiş bir çok insan çok daha ucuza kendi portrelerini çektirebildiler. Portre fotoğrafları sayesinde orta sınıf gördüğü, yaşadığı ve var olduğu sosyal hayatı, fotoğrafın “gerçeklik” özelliği ile pekiştirdi. Fotoğrafik portre, bireyin çağdaş ideoloji içinde yer almasını teşvik etti ve insanların fiziksel görünümünün temsillerini yaratmak için bir kodlama yarattı (Cardinal, 1992, s. 6). Fransız portre fotoğrafçısı Fèlix Nadar, dönemim ünlü sanatçıları, yazarları ve müzisyenlerini fotoğrafladı. Nadar’ın portreleri, gösterişli stüdyo ortamından uzak, yalın, müşterinin karakterine ve kişilik özelliklerine ön plana çıkartacak özel bir aydınlatma teknikleri kullanılarak çekilmiştir. Portre çekimlerinde yaygın olarak kullanılan ilk baskı çeşidi, 1839 yılında Louis-Jacques Mandè Daguerre tarafından icat edilen daguerreotype’lardı. Daguerreotype’larla üretilen portreler, gerçeğin bir yansıması olması nedeniyle benzersizdi. Daguerreotype işlemi, bir seferde yalnızca tek bir görüntü üretebilse de, orijinalden yeniden çoğaltılabiliyordu (Barger & White, 2000, s. 34). Hantal ve ağır makinelerle, gün ışığı alması gereken ya da özel aynalarla yansıtılan ışığın kullanılmasıyla uzun süre pozlanan fotoğraflar, resim sanatına benzer estetik anlayışını yansıtsa da pahalı olmasından dolayı burjuvalardan oluşan küçük bir gruba hitap ediyordu.

Ekonomik gelişmeler sonucunda zenginleşmeye başlayan küçük burjuvazi ise fotoğraf için yeni bir müşteri kitlesi oluşturmaya başladı. Müşteri kitlesinin değişmesiyle birlikte farklı toplumsal sınıflardan insanların da dikkatini çekmeye başladı (Freund, 2006, s. 52). Müşteri kitlesinin değişmesi sonucunda ortaya çıkan yoğun taleplerin karşılanabilmesi için 1854 yılında André- Adolphe- Eugène Disdéri, fotoğrafın boyutlarını küçülterek *kartvizit (carte de visite)* olarak adlandırılan portreleri üretmeye başladı. Ucuzlayan fiyatları ve küçülen boyutlarıyla fotoğraf, sadece burjuvaların sahip olabildiği bir ürün olmaktan çıkarak halka taşınmış oldu. Böylece fotoğraf makinesi, portreyi demokratikleştirdi (Freund, 2006, s. 55). Portreler yaygın hale gelmeye başladıkça, insan bedeninin toplum içindeki durumu da değişmeye başladı. Kartvizit fotoğrafçılığıyla birlikte aileler, ordular ve halk figürlerinden oluşan portreler, hem insan bedeninin fiziksel varlığı ve hem de yaygın üretimi sonucunda XIX. yüzyıla ait gerçek bir insan koleksiyonu yerine geçen albümlerin oluşmasına

neden oldu. Bu yaygınlaşmayla demokratik bir kapsayıcılık sağlanıyordu. Ancak bu albümlerde yer almayan ve toplumun dışında kalan marjinalleşmiş ya da hasta, fakir insanlar da mevcuttu ve henüz toplumda görünür konumda değildiler (Pultz, 1995, s. 18).

### 1.1.1 Sömürgecilik, Suç ve Öteki

XIX. yüzyıl, Avrupa'nın diğer pek çok toprağa ve halklara egemen olmak için devam ettiği sömürge hareketinin en yoğun olduğu dönemidir. Buharlı gemi ve buharlı tren gibi buluşlarla, deniz aşırı ülkelere yolculukların yapılmasının yaygınlaşmasıyla, egemen toplumlar hem kendi kültürlerini yaymak hem de egemen oldukları kültürleri tanımlamak için fotoğrafı kullandılar. 1850'lerin başlarından itibaren kurulan büyük ticari fotoğraf şirketleri, yeni sömürgeleşmiş toprakların yerli sakinlerinin bedenlerinin fotoğraf aracılığıyla toplanması, tanımlaması ve kontrol edilmesi konusunda büyük rol oynamıştır. Sömürge fotoğrafçılığı, bedenleri tanımlamak, kategorilere ayırmak, sömürgeyi meşrulaştırmak ve egemen olan tarafın karşısına "öteki" ni ortaya çıkartma konusunda etkili olmuştur (Rice, 2011, s. 4).

Emperyalizm ve sömürgecilik hareketinin etkili araçlarından biri haline gelen fotoğraf, Avrupalı güçlerin, Afrika, Güneydoğu Asya, Pasifik Adaları gibi bir çok yerin ve halkın koloni haline getirilmesine, yerli halk ve sömürge güçleri arasındaki eşit olmayan ilişkilerine, üstünlük ve baskınlık uygulamalarına tanıklık etti. Emperyal bağlamda, çoğu sömürge dönemi fotoğrafı tamamen nesnel ve doğru değildir. Fotoğrafçının bakış açısı, konumu ve zamanın ideallerini yansıtlma biçimi göz önüne alınarak değerlendirilmesi gereklidir. Sömürgeciliğin haklı çıkartılması, farklı halkları ve kültürleri temsil etme şekilleri, Avrupalıların ırksal üstünlüğü, kültürel üstünlükleri ve değerlerini ön plana çıkartma eğiliminde olmuştur. Bilim adamları, misyonelerler ve fotoğrafçılar, sömürgeleştirilen yerlerde güç ilişkilerini yansıtmak için çalışmalarında yer aldılar. Temsil edilen insanların duruşlarından, kıyafetlerine bu güç ilişkileri fotoğraflarda düzenlenmiştir (Mabry, 2014).

1880'lerde, Amerika Birleşik Devletleri'nde turistlere satış amaçlı Amerikan yerlilerinin fotoğraflarını çeken David F. Barry'nin fotoğrafları bu güç ilişkisini

görmek açısından incelenebilir. Barry'nin fotoğraflarında yer alan Amerikan yerlileri, göğüsten yukarı ve cepheden, buldukları kültür ve coğrafyadan koparılmış, düz bir fon önünde fotoğraflanmıştır (Şekil.1). Barry, modeline poz vermesi için para vererek, modelini doğal mekanından soyutlayan bir fon önünde fotoğraflayarak sömürge hareketi içerisindeki güç ilişkilerinde fotoğrafın rolünü ortaya koymuştur. Barry'in fotoğrafındaki beden temsili, antropologlar ve etnograflar tarafında ölçümlenebilen ırksal özellikleri de barındırmaktadır. Bu özelliklerine rağmen Barry'in fotoğrafları, XIX. yüzyılın bilimsel tartışmalarında kullanılmaya uygun hale getirilmiş fotoğraflarından farklı olarak egemenlik altına alınan bedenlerin ideolojik olarak kullanımına örnek gösterilebilir (Pultz, 1995, s. 24).



Şekil 1. David Barry, Red Fish, 1885 (American-Tribes, 2019)

Barry'nin bilimsel tartışmalara uygun hale getirilmiş, ırksal özellikleri ön plana çıkartılmış, emperyal gücün şekillendirdiği Amerikan yerlilerinin temsillerine karşı, özellikle XX. yüzyılın başında Amerikan yerlilerinin kültürlerinin hayatta kalması için etnografik nitelikte çalışmalarıyla Edward S. Curtis farklı bir bakış açısı sunmaktadır. Kuzey Amerika Kızılderililerini kapsayan ve son kalan 82 kabileyi kapsayan fotoğraf çalışması, sömürgecilikten ve Anglo Sakson kültürün işgalinden

sonra hala sağlam olan tüm kabilelerin yaşam tarzlarını, kültürlerini etnografik bakış açısıyla kayıt altına aldı (Şekil 2). 1907'den 1930 kadar devam ettiği ve 20 ciltten oluşan bir koleksiyon haline gelen çalışması, Kızılderili yaşam tarzlarını, sosyal organizasyonlarını, mitlerini, liderlerinin oto biyografilerini ve kültürlerine ait bilinmeyen verileri sunması bakımından önemli bir çalışmadır (Gidley, 2019). Curtis'in fotoğrafları, bir beyazın gözünden klişeleşmiş ve sahnelenmiş senaryolarla Kızılderili kültürünü yanlış ifade ettiği için eleştirilse de yaratıcı bir vizyon içerisinde tutarlıdır (Arrive, 2012, s. 1).

Curtis'in romantik bakış açısı, sömürgeciliğin ilk dönemlerinden itibaren doğal kaynakları ve toprakları beyaz yerleşmeciler tarafından işgal edilen, acımasız çatışmalarla katledilen, asimile edilmeye çalışılan Kızılderili toplumu için, etnografik açıdan bir kurtarma projesi olarak değerlendirilebilir (Volpe, 2018).



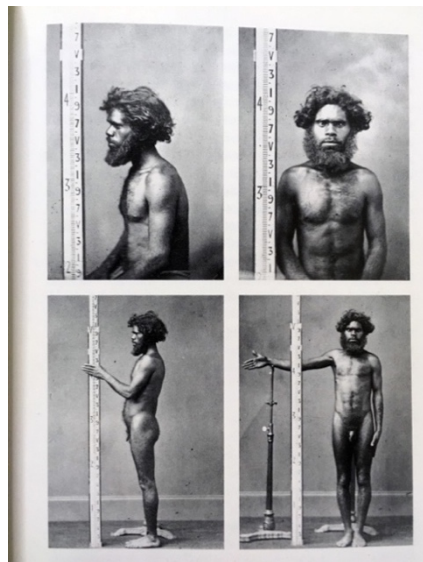
Şekil 2. Edward S. Curtis, 1927, Buffalo Dansçıları,(Smithsonian, 2019)

Fotografik beden temsillerinin bilim için kullanıma açılması, Büyük Britanya Etnoloji Derneği Başkanı T.H. Huxley tarafından gerçekleştirilmiştir. 1869 yılında Sömürge Bürosu tarafından görevlendirilen Huxley, çeşitli erkek ırklarının sistematik olarak fotoğraflanmasını sağladı (Pultz, 1995, s. 24). Huxley, tarafından tasarlanan fotografik sistemde modeller düz fon önünde, işaretlenmiş bir ölçüm çubuğunun

yanında, boyunun tamamını ya da yarısını alacak şekilde, önden ve profilden fotoğraflandı (Şekil 2).

Bilimsel amaçlar için çekilen bu fotoğraflar aynı zamanda sömürgecilik kurumlarının hiyerarşik egemenliğini ve mutlak kontrolü sağlamış oldu. Bu fotoğraflardaki bedenler, çıplak olarak fotoğraflanmaları nedeniyle kölelik sisteminin tüm belirtilerini göstermektedir (Pultz, 1995, s. 25). Sömürge bölgelerinde çekilen fotoğraflar, pozitivist bilim dalları için uygun veriler toplarken aynı zamanda Avrupa'nın toprak mülkiyeti ve gücünü hatırlatıyordu. (Levine, 2013, s. 8).

XIX. yüzyılın sosyal kontrolünü sağlayan bir başka alan da kriminoloji olmuştur. Normal davranışların tanımlanması ve sistematik olarak sapkın davranışların cezalandırılması konusunda fotoğraf, bedenin tanımlanması konusunda etkili olmuştur. Özellikle Endüstri Devrimi sonrasında değişen şehirlerde artan suç oranlarını engellemek için 1870'lerde İngiltere'de mutlak ve değiştirilemez kimlikleri düzenlemek ve hükümlü suçluları fotoğraflamak için ülke çapında büyük bir çalışma başlatıldı (Pultz, 1995, s. 27). Polis dosyalarına eklenen bu fotoğraf portreleri, tartışmasız kimlik beyanı olarak kabul ediliyordu. Suç işlemeye yatkın insanların fiziksel verilerine göre değerlendirilmesi gerektiğine inanılan "bilimsel" anlayış, fotoğraf aracılığıyla bu izleri ortaya çıkartmayı amaçlamıştır.



Şekil 3. Anonim, 1870 (Pultz, 1995)

1880’lerde İngiliz istatistikçi Francis Galton, insan popülasyonundaki çeşitliliğin, suçlu tespiti için kullanılabileceğini düşünerek bu yönde bir sistem geliştirdi. “Birleşik Fotoğraf” adını verdiği bu yöntemle suçluların fizyonomik özelliklerini görünür kılmayı amaçladı. Tekniğin temeli, çok sayıda suçluya ait fotoğrafın, bir fotoğraf klişesi ile üst üste konularak ortaya çıkan “birleşik” görüntüden oluşmaktaydı (Şekil 4). Bu görüntüde ortaya çıkan ortak fizyonomik özellikler, yetkililer ve araştırmacıların suçlu tipini görmelerine imkan verecekti (Cole, 2006, s. 48). Bu bağlamda fotoğrafın suçluların kimliğini saptamasındaki rolünün yanı sıra fizyonomik özelliklerin analiz edilerek gelecekte suç işleme ihtimali olan insanların tespiti konusunda etkili olabileceği düşünülüyordu (Cole, 2006, s. 50) . Fizyonomi sayesinde oluşmaya başlayan sistematik kayıtlar, saygın vatandaşlık ve tehlikeli bulunan yabancıların ayrıştırılması için kullanıldı. Baskın sınıfın güvence altına alınması ve ortalama bir insanla suç potansiyeli taşıdığı düşünülen insanlar bu şekilde ayrıştırılmaya başlandı.



Şekil 4. Francis Galton, İsimless, 1883 (Pultz, 1995)

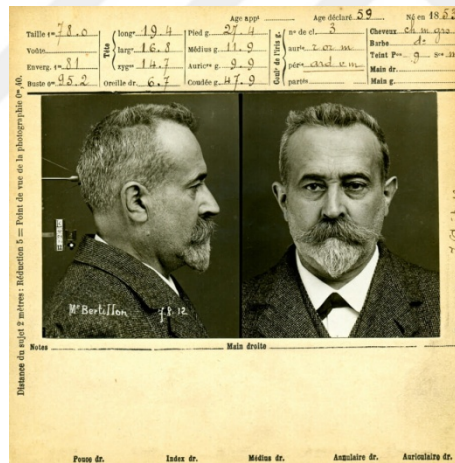
1880’lerde Fransız Alphonse Bertillon, fiziksel ölçülere dayanan, suçluları standart hale getirmeyi amaçlayan antropometri<sup>1</sup> yöntemini geliştirdi. Dosyalama kartı

<sup>1</sup> **Antropometri**; Yunanca anthropo (insan) ve metrikos (ölçme) sözcüklerinin bir araya gelmesinden oluşmuş sözcük. XIX.yüzyılda ortaya çıkan sistematik olarak insan bedeninin ölçümlerinin yapılarak, farklılıkların ve benzerliklerin ortaya çıkarıldığı günümüz fiziksel antropolojinin tekniklerinden biri olarak kullanılan, insanın biyolojik ve kültürel evriminin hem yaşayan hem de nesli tükenmiş popülasyonun sistematik olarak tanımayaya odaklı bilim dalı. Encyclopedia Britannica, erişim 28 Mayıs 2019



sistemiyle birlikte, fotoğraf ve suçluların tanımlanmasını sağlayacak şekilde standart odak uzaklığında ve aydınlatma kullanılarak cepheden çekilmiş fotoğraflarının kullanılmasını sağladı (Şekil 5). Bu fotoğraflarda beden izole edilmiş, tekrarlayan bir desen olarak dar bir alan içerisinde sıkıştırılmıştır. Bu sıralama biçimi bir disiplin yöntemi haline gelerek bireyin nesneleşmesini sağlamıştır.

Ortaya çıkan yeni medotlarla birlikte toplumsal anlamda farklılıklar keskin hatlarla belirlenmeye başlandı. Popülerleşmeye başlayan fizyonomi, temelde ırkçı bir toplum vizyonu yarattı. Entelektüel ve ahlaki niteliklerin kalıtsal olduğu ve insan topluluklarının seçici ıslah yoluyla geliştirilebileceği Öjeni<sup>2</sup> bilimi tarafından önerildi. İrkçı bir yaklaşımı tetikleyen bu durum aynı zamanda Avrupa sömürgeciliğin temel yapısını oluşturarak hem sağ hem de sol gruplar tarafından benimsendi (Henning, 2015, s. 197).



Şekil 5. Alphonse Bertillon, Antropometrik Fotoğraf, 1893 (Wikipedia, 2019)

<sup>2</sup> **Öjenik;** gelecek nesilleri iyileştirmek amacıyla, tipik olarak insanlara atıfta bulunmak suretiyle istenen kalıtsal özelliklerin seçimi. 1883 yılında Charles Darwin'in doğal seleksiyon teorisinden etkilenen, "kanın daha uygun ırkların veya kan soylarının daha hızlı bir şekilde hakim olma şansını sağlayacak" bir sistemi savunan İngiliz kaşif ve doğa bilimcisi Francis Galton tarafından icat edildi. Encyclopedia Britannica, erişim 28 Mayıs 2019

### 1.1.2 Cinsiyet ve Erotizm

İnsan bedeninin sınıf ve normatif davranış olarak kategorize edilerek tanımlanmasında etkili bir araç olarak kullanılan fotoğraf, aynı zamanda bedenin cinsiyet ve erotik olarak tanımlanması konusunda da etkili olmuştur. Fotoğrafın cinsiyetleştirme etkisi büyük ölçüde sanatsal fotoğraflarla gerçekleştirildi. XIX. yüzyılın toplumsal yapısıyla değişen sınıf yapısını erkek bedeninin idealize edilmiş olumlu temsillerinde görüyoruz. Erkek bedeni daha çok heteroseksüel halkı hedef alan ve iktidarın temsili olarak beyaz, Avrupalı-Amerikalı, asker ve özgür olarak temsil ediliyordu. Ancak bu temsillerin dışında erkek bedeninin dönüşümüne öncülük edebilecek örnekler de karşımıza çıkar. Özellikle çıplaklığın sanatta kullanımı genellikle kadın bedeni üzerine yapılmasına rağmen erkek bedeninin de bu dönemden itibaren çıplak olarak temsil edildiği görülüyor. Çıplak olarak temsil edilen erkek bedeni daha çok atletik, genç ve izleyici kitlesine meydan okuyan idealize bir biçimde temsil edilmiştir. Erkek bedeninin erotikleştirilmesi daha çok Pictorialist<sup>3</sup> fotoğrafçıların seçtiği estetik anlayıştı ve mistik, dini konularda görülmekteydi.

1870’lerde Eadweard Muybridge ile birlikte fotoğrafta insan bedeninin hareketi üzerine çalışmaya başlayan Thomas Eakins, erkek bedenini referans aldığı bir dizi nü çalışma yapmıştır. Aynı zamanda ressam ve heykeltıraş olan Eakins, erkek bedenini fotoğrafladığı bu çalışmalarını resimlerine model olması amacıyla çekiyordu. Eakins’in asistanıyla beraber kendi yeğenlerini çektiği ve Naked Arkadia isimli serisinde kullandığı çıplak genç erkek fotoğrafları, bir anatomistin bakışını yansıtırken diğer taraftan psikanalitik olarak yorumlandığında farklı bakış açılarını da gösterir (Şekil 6). Feminist sanat tarihçisi Linda Lochlin Eakins’in genç erkek temsilleri için şunları aktarmıştır:

<sup>3</sup> **Pictorializm:** Fotoğrafın salt teknik olarak görülmesine karşı, fotoğrafı plastik sanatların yapısına göre biçimlendirerek, negatiflere ve fotoğraflara müdahale ederek, fotoğrafın bir sanat dalı olması gerektiğine inanan anlayışla şekillenmiş akım. “Resimsellik” veya en geniş anlamıyla “resim etkisi altındaki fotoğraf anlayışı, resme benzeyen fotoğraf” olarak tanımlanabilir. 19. Yüzyılın sonunda doğru çıktı ve gelişti. Henry Peach Robinson, Julia Margaret Cameron, David Octavius Hill gibi fotoğrafçıların benimsediği bir akım haline geldi. İngiltere’de “The Brotherhood of Linked Ring”, Amerika’da Alfred Stieglitz’in kurduğu “Photo-Secession” gibi organizasyonlarla etkinliğini arttırdı. Alfred Stieglitz’in Straight Fotoğrafa yönelmesiyle birlikte Camera Work’un 1917 yılındaki son sayısı ile birlikte son bulmuştur. <https://media.artic.edu/stieglitz/pictorialism/> erişim 28 Mayıs 2019

“... Psikanalitik terimler olan “yer değiştirme”, “baskılama” ve “süblimasyon” Eakins’in eserlerinin içine sızıyor. Yine de arzunun ve onun nesnelere hareketliliğinin karşıt okumalarına karşı dikkatli olmalıyız. On dokuzuncu yüzyıl boyunca çocukların çıplak bedenleri saf ve arzu edilir olarak düşünölmüştü... Her ne kadar bu çıplak bebeklerin Freud’un “soylulaştırma” örnekleri olarak görmek cazip gelse de – zamanın temsil kodlarında, toplumsal olarak kabul edilebilir olgun nesnelere kadın arzusuna, sadece olgunlaşmamış olanlara arzu ettiği yerinden edildiğini iddia etmek – bu hiç böyle olmayabilir. Arzu, farklı tarihsel anlarda ve farklı durumlarda birçok form alır ve neyin “normal” neyin “yerinden edilmiş” veya “bastırılmış” olduğuna karar veririz. Eakins ve çağdaşlarını, dış mekanda, çıplak erkek, çocuk ve ergenlerin çeşitli temsillerinde, sağlıklı erkek bağı olarak öngördüğü şey, bugün homososyal ve hatta bastırılmış eşcinsel arzu olarak okunabilir.” (Werhel, 2007, s. 114)

Nochlin’in bu yorumu Eakins’i baskı altında, şehvetli ya da masum olarak görmüyor, aksine başka bir dönemin cinsel ipuçlarını okuma zorunluluğunu dile getiriyor. Amacı insan anatomisini göstermek olsa da erkek bedeninin erotik temsillerini yaratmıştır. Eakins’in erkek bedenleri, heteroseksüel izleyiciye sanat konusunda erkek bedeninin kullanılmaması gerektiği yönündeki algısına ters düşen bir yaklaşım sergiler. Atletik, genç ve estetik erkek temsillerin yanında kendi bedenini sergilediği fotoğraf çalışmasıyla XIX. yüzyılın erkek temsilini ters düz etmiştir. Eakins’in hem resimlerinde hem de fotoğraflarındaki erkek bedeni temsili, John Coplans gibi bir çok kavramsal sanatçının beden konusundaki çalışmalarına örnek teşkil etmiştir.



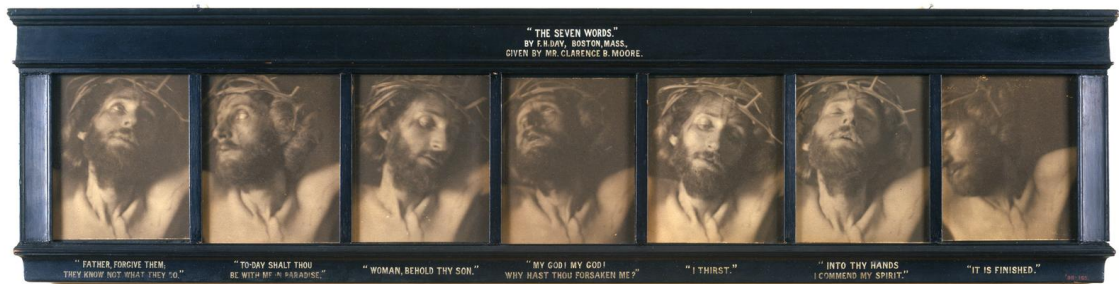
şekil 6. Thomas Eakins, Yüzme Havuzu 1883 (Artnet, 2019)

Erkek bedenlerinin homo erotik temsillerine bir başka örnekte, Sicilya'da çalışan Wilhelm von Gloden'dir. İtalya'nın Sicilya Adası'ndaki Taormina kentinde çalışmalarını sürdüren von Gloden, Klasik Yunan ve oryantalist karakterli çalışmalarıyla Avrupa'da ün saldı. Sicilya, İtalya ve Güney Akdeniz manzaralı, antik dönem harabelerini kullanarak çektiği fotoğraflarında erkek bedeni Neo Klasik anlayışa göre tasarlanarak sunulmuştur (Palumbo, 2013, s. 1093). Genç erkeklerden oluşan ve antik dönem Yunanlıları gibi giyinmiş olarak temsil edilen modelleri, Klasik Yunan estetiğini temsil ederken aynı zamanda bedenleri, von Gloden'in dikkatli manipülasyonlarıyla antik Yunan felsefe okulunun efsanelerine, satirlerine veya öğrencilerine dönüşür (Şekil 7). Von Globen'in Taormina'nın alt sınıfına ait genç erkeklerden oluşturduğu, ölü bir medeniyetin canlandırılmasına yönelik kurgusu, homoerotik işaretlerle Avrupa'nın üst sınıf eşcinsellerine yönelik bir pazarlama yöntemidir (Palumbo, 2013, s. 1094). XIX. yüzyılın katı ve tutucu toplumsal yapısına karşın erotik ve pornografik içerikli fotoğrafların el altından oluşturduğu piyasa, Wilhelm von Globen'in düzenlediği bedenlerle genç ve fakir Sicilyalı erkeklerin, üst sınıfa ait Kuzey Avrupalı eşcinsel erkeklere sunulduğunun bir göstergesidir. Arzu nesnesi haline getirilmiş erkek bedenlerinin temsilleri, ekonomik ve hegamonik ilişkiler açısından ele alındığında Taormina'nın cinsel amaçlı kitlesel turizm merkezi haline gelmesinde etkili olmuştur (Palumbo, 2013, s. 1096).



Şekil 7. Wilhelm von Globen, Ateş Ülkesi, 1895 (Palumbo M. , 2018)

Erkek bedeninin temsilinde dini anlamlar yüklenerek idealleştirilmiş çalışmalar da mevcuttur. Bunların en önemlisi ve kavramsal sanatta bir çok sanatçının kullandığı bir strateji olarak “yerine geçme” eylemini yapan Fred Holland Day olmuştur. 1898 yılında otoportre olarak yaptığı İsa'nın Son Yedi Sözü (The Seven Last Words of Christ) isimli çalışmasında, çarmıha gerilmiş ve ölmekte olan İsa'yı canlandırmıştır (Şekil 8). Hristiyanlıkta beden büyük önem taşır ve İsa'nın yaşamından kaynaklanan olaylar, merkezinde fiziksel bir bedenle felsefi hale getirilir. Çarmıha gerilme, doğum, Kıyamet, Yükseliş İsa'nın bedeninde gerçekleşir. (Pultz, 1995, s. 61).Fotoğrafın maddi dünyayı aşabilme ve kavramsal bir dil oluşturma yeteneği açısından değerlendirilen bu çalışma imgenin gücünün kitlelere etkisini göstermesi açısından da önemlidir. XIX. yüzyılda fotoğraf ve din arasında oluşan bu bağlantı, izleyici ve nesne arasındaki yeni ilişkinin başlaması açısından önemlidir. Kitlesele üretilen dini imgelerin, tableau vivant<sup>4</sup> estetiği ile izleyiciye sunulması modern estetik anlayışının da kurulmasına yardımcı oldu. Temsil edilen ideal beden, hem dini hikayeyi temsil etti hem de F. Holland Day, İsa'nın yerine geçerek ve onu canlandırarak yeni bir sanatsal strateji oluşturmuş hem de beden ve kimliğin kavramsallaşmasının önünü açmıştır (Schwain, 2005, s. 40).



Şekil 8. F. Holland Day, İsa'nın Son Yedi Sözü, 1898 (Bruce Silverstein, 2019)

Kadın bedeninin erotik olarak temsiline 1850'lerin başında, özellikle Fransa'da eski ressamlardan oluşan bir grup fotoğrafçıda rastlıyoruz. Jean Louis Marie Eugène

<sup>4</sup> **Tableau Vivant**; Fransızca “yaşayan resim” anlamına gelen kelime. Tiyatro gösterilerinde, bir ya da birden fazla oyuncu içeren static bir sahnedir. Sabit ve sessiz, genellikle kostümlü, özenle aydınlatılmış sahne. Erişim Wikipedia.org. 28 Mayıs 2019

Durieu, Auguste Belloc, Fèlix Jacques-Antoine Moulin ve Julien Vallou de Villeneuve tarafından çekilen fotoğraflar, ilk erotik kadın fotoğrafları olarak değerlendirilir. Fransız Devrimiyle birlikte İlk İmparatorluk döneminde resim sanatı, antik yunan sanatında olduğu gibi keskin hatlı ve kaslı erkek çıplaklardan oluşmaktaydı. Neoklasik erkek bedeninin erotik odağını Gustave Courbet'in Julien Vallou de Villeneuve tarafından fotoğraflanmış kadın modellerin resimlemesiyle değişmiştir (Pultz, 1995, s. 38). Fotografik çalışmalar yapan bu ressamların çalışmaları soft pornografiye hizmet etmiş, kadın bedeni heteroseksüel erkek bakışına ve seyrine açık nesnelere haline gelmiştir. Sanat eleştirmeni John Berger, erkek bakışının kadının benliği ve gündelik yaşantısını nasıl şekillendirdiğini şu şekilde dile getirir:

“Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye – özellikle görsel bir nesneye – seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur.” (Berger, 2011, s. 47)

Fotoğraftan önce elitler için pornografi sadece yazılı metinlerden ibaretti ve yeteri kadar eğitim almamış orta sınıf insanların ulaşabileceği bir nesne değildir. Pornografi ve erotik içerikli ucuz kartvizit fotoğrafları, kadın bedeninin üretimi konusunda dönemin kontrol anlayışını en iyi şekilde yansıtmaktadır. Erotik ve pornografik görüntüler arasında da sınıfsal ayırım söz konusudur. Erotik fotoğraflar iyi cinsel imgelem temsil ederken, pornografik fotoğraflar kötü cinsel imgelem temsil ediyordu (Henning, 2015, s. 209).

Fotoğrafa sahip olmak, kamuoyunda tanınmış kişilerin bedenlerini görmeyi de bir yoluydu. Tiyatro oyuncularının portreleri, oyuncunun yüzü ve bedeni hakkında doğru bilgiler verebilmesi açısından önem kazanmıştır. Özellikle kadın oyuncular, kendi kendine yeterliliklerini ve bağımsızlıklarını sağlayan, ancak bu nedenle de toplum tarafından cinsel güzelliği ve arzu nesnesinin sembolleri haline dönüşmüşlerdi (Davis, 1991, s. 69). XIX. yüzyıl kadın sanatçılarının mesleği ve kimliği, dönemin kadınları için toplumsal ikiliğin bir yansıması haline gelmiştir. Burjuva sınıfına dahil kadınların temsil ettiği; dindar, saf ve itaatkar kadın idealine karşı, özellikle cinsel kimliklerini feministik bir tavırla ilk defa ortaya koyan kadın tiyatro sanatçıları olmuştur.

Kadın oyuncuların kasıtlı olarak erkek izleyicinin erotik uyarılması amacına hizmet eden ve “burleks”<sup>5</sup> adı verilen gösterilerine izleyici çekmek amacıyla kullandıkları “pin-up”<sup>6</sup> adı verilen fotoğraflar bu dönemde ortaya çıkmıştır (Şekil 9). Bu fotoğraflarla kadın sanatçılar ve oyuncular, popüler olmaya, cinsel kimlikleri hakkında farkındalık yaratmaya başladılar (Buszek, 1999, s. 142). Görsel hiciv yaratma ve kadın bedeninin nesneleştirilmesi anlamında XIX. yüzyılda gelişen pin-up türü fotoğraflarla ilgili olarak Feminist Sanat Tarihçisi Abigail Solomon-Godeau türü şu şekilde açıklamıştır:

“Pin Up, göreceli olarak lüks veya göreceli olarak basit bir görüntü tipi olarak gelişti; ancak her iki durumda da kadınsı motifin göreceli olarak açıklanması, anlatı, edebi veya mitolojik kinayenin azaltılması veya tamamen ortadan kaldırılmasıyla kadınlık görüntüsünün özelleştirilmesi, azaltılması veya damıtılmasıyla öze ulaşması sağlanmıştır.” (Solomon - Godeau, 1996, s. 113)



Şekil 9. Napoleon Sarony, Adah Isaacs Menken, 1868 (Ephemeral New York, 2019)

Solomon-Godeau ayrıca, erotik veya pornografik olarak nitelendirilen pin-up fotoğrafların, konuyu kurgusal, alegorik yaklaşımlardan uzak, özel olarak kadın ve çağdaş cinselliğin açık bir tasviri olarak nitelendirir. Buna karşın pin-up fotoğrafların kitlesel olarak üretimi ve dağıtımı, fotoğraflarda yer alan kadın temsilinin çağdaşlığı ve

<sup>5</sup> **Burlesque**; parodi ve bazen grotesk abartı içeren, ciddi eserlerin ruhunu karikatürize ederek konuların gülünç olmasını sağlayan, dramatik ve müzik içeren tiyatro türüdür. Oxford English Dictionary, erişim, 24 Nisan 2019

<sup>6</sup> **Pin Up**; ünlü veya çekici birini gösteren poster. Oxford English Dictionary, erişim 24 Nisan 2019

örtülü cinselliğinin toplumsal tüketim için uygun hale geldiğini göstermektedir (Buszek, 1999, s. 143). Viktorya dönemi İngiltere'sinin kapalı ve tutucu yapısına karşın üretilen erotik ve pornografik içerikleri fotoğrafların, burlesk, opera bouffe<sup>7</sup>, extravaganza<sup>8</sup>, müzikal komedi gibi kadın oyuncuların ön planda olduğu ve erkek izleyicinin cinsel açıdan uyarılmasına yönelik gösterilerin en fazla tüketildiği dönem olması dikkat çekicidir (Davis, 1989, s. 294).

Pin-up fotoğraflardaki kadın bedeni temsillerinin açıklığına karşın XIX. yüzyıl ideal ve ahlaklı kadını yansıtan örnekler de çoğunluktadır. Kamuoyu tarafından tanınmış olan aktör ve aktristlerin fotoğraflarını çeken Napoleon Sarony'un kadın oyuncuları fotoğraflarken bu idealize etme durumu ve erkek bakış açısına uygun hale getirdiği görülmektedir. Kadın oyuncuların fotoğrafları çekilirken sahnenin düzenlemesi, oyuncunun duruşu ve bakışın direk objektife yönelik olmaması (dolayısıyla erkek izleyiciye) bu idealize etme halini destekler. (Pultz, 1995, s. 20). Psikanalitik yaklaşım, idealize etme durumunun çocukluk döneminin fallik evresinde, her iki cinsiyetten çocukların, annenin bir penise sahip olduğunu düşündükleri ancak daha sonra bu penisin kaybolduğu inancını taşıdıklarını ileri sürmüşlerdir. Erkekler çocukların bu endişe ile fetiş nesne yaratarak başa çıktığını, bu fetiş nesne için beden cinsel amaca uygun olmayan bir bölümü ya da onun cinsiyle alakalı sevilen, cansız bir nesneye aktarıldığını ileri sürerler (Freud, 1993, s. 24). Fotoğrafla üretilen ve çoğaltılan bu kadın temsilleri, erkek için kadına bakmak eylemini yerine getirdiği gibi kadın bedeni üzerinde fantezi yaratmaya da davet eder. Bakma eylemiyle birlikte aynı zamanda erkek kimliğinin somutlaştırılarak kadının öteki olma durumunu pekiştirmektedir. Ancak görsel hazzı açıklamak için fetişizm kavramı bazı

<sup>7</sup> **Opera Buffe**; XVIII. Yüzyıl ortalarında Napoli'de ortaya çıkan çizgi roman operası. Komik kadın ve erkek gruplarından oluşan, diyaloglar üzerine kurulu, klasik opera türünden farklı bir türdür. Encyclopedia Britannica <https://www.britannica.com/art/opera-buffa#ref120647> (Erişim 17 Mayıs 2019)

<sup>8</sup> **Extravaganza**; Brulesk, pandomim, müzikal tiyatro ve parodi unsurlarını barındıran kimi zaman revü, sirk ve kabare unsurlarını da barındıran müzikal eserdir. İngiliz tiyatrosuna ait bir terim olarak kullanılır ve İtalyanca abartı anlamına gelen stravanza kelimesinden türetilmiştir. Encyclopedia Britannica <https://www.britannica.com/art/extravaganza> (Erişim 17 Mayıs 2019)



eleştirmenler tarafından doğru bulunmasa da fotoğrafın fiziksel varlığı ve taşınabilir olması nedeniyle fetiş nesnesi olabileceği görüşü kuvvetlidir (Henning, 2015, s. 203).

İngiltere’de ise kadın bedeni, Victoria Dönemine uygun bir muhafazakarlıkla giyinik olarak temsil ediliyordu. Tüccar ve imalat sınıfları, toplum üzerinde orta sınıf cinsellik ve üreme saygınlığı kavramlarını öne sürerek kültürel bir baskınlık yaratmaya çalıştılar. Fuhuş, doğum kontrolü ve sağlık alanlarındaki düzenlemelerle, kadın bedeni bu mücadelenin merkezi haline geldi. Bu sınıf hegemonyasının bedeni kontrol etme ve şekillendirme çabası kadın bedeni üzerinden yapılmaya çalışıldı. Kadın bedeninin savunmasız, hastalığa açık ve bir uzman denetiminde olması gerektiği yönünde oluşturulmaya çalışılan kontrol mekanizması fotografik imgelerde de karşımıza çıkmaya başlamıştır. İngiliz fotoğrafçı Henry Peach Robinson’un beş negatifi bir araya getirilerek oluşturduğu 1858 tarihli Solup Gidiş (Fading Away) çalışması, korunmaya muhtaç, hastalıklı bir bedene sahip yatalak bir genç kadına odaklanıyor (Şekil 10). Genç kadının ölüm döşeğindeki temsili, Victoria toplumunun hastalık ve melankoliye hayranlığının en popüler imajını temsil eder. Robinson’un kullandığı teknik ve kompozisyonun düzenlenmesi, kadın bedeninin kendi iradesi dışındaki güçler tarafından şekillendirilmesi ve tanımlanması bakımından önemlidir (Pultz, 1995, s. 39).



**Şekil 10.** Henry Peach Robinson, Solup Gidiş, 1858 (Themetmuseum, 2019)

Üst-orta sınıf bir Viktorya kadını olan Julia Margaret Cameron, 1864 yılında XIX. yüzyılın popüler yeniliği olan fotoğrafa başladı. Evinin arkasında kurduğu

stüdyosunda yüzlerce fotoğraf çekti. Çağdaşlarından farklı olarak dramatik aydınlatma kullanarak şiir, mitoloji ve İncil'den karakterlerden ilham alarak portreler üreten Cameron'un kadın görüntüleri Viktorya döneminin ideal kadını yansıtıyordu. İngiltere toplumsal cinsiyet rolleri de dahil olmak üzere kabul edilmiş birçok tanımlamaya itiraz eden bir ekonomik ve sosyal evrimden geçiyordu. Cameron'un fotoğrafladığı mitolojik karakterler arasında kendi ailesi ve yakın çevresini kullanması bakımından dikkat çekicidir. Toplumsal cinsiyet ve cinsellik kavramlarını, fotoğraflarında küçük çocuk bedenleri üzerinden anlatılması bakımından da ilginç özellikler taşımaktadır. Çağdaşı Lewis Carroll'un cinsellik yüklenen çocuk bedenlerinden farklı olarak Cameron, alegorik anlatımını kuvvetlendirmek açısından bu görüntüleri üretmiştir. Kullandığı teknikle Pictorialist etki verdiği çalışması Cupid'te (Şekil 11) çocuğun bedeni cinsel organları gösterilmeyerek cinselliğinden arındırılmış ve androjen hale getirilmiştir (Armstrong, 1996, s. 119).



**Şekil 11.** Julia Margaret Cameron, Venüs Cupid'i Azarlayıp Kanatlarından Kaldırıyor, 1872 (The J. Paul Getty Museum, 2019)

Viktorya Dönemi, ideolojik olarak emek ve sınıf ayrımının keskinleştiği bir dönemdi. Eril ve ideal olarak disipline edilmeye çalışılan kimlikler, cinsiyetlerin de konumunu belirlemiştir. Erkek bedeni , büyük makineleri kullanabilen, iş gücü ve

emeğin sembolü haline getirilirken kadın bedeninin faaliyet alanını ev olarak belirlemesi eril bakış açısının göstergesidir. Kadınların ait olduğu yerin ev olarak tanımlanması ve kadınların çalışma kategorisi dışında bırakılması, hegamonik erkekliğin vurgusunu arttırmak için yapılmıştır. İngiliz şair ve portre fotoğrafçısı Arthur J. Munby'nın işçi kadınları fotoğrafladığı koleksiyonu, çalışma hayatındaki cinsiyet tanımlamalarını anlamak için önemli veriler sunmaktadır. Arthur J. Munby, Ellen Grounds adındaki maden işçisi kadınla birlikte verdiği pozla, Viktorya dönemindeki erkek bedeninin temsili ve aynı zamanda sınıf ayrımındaki geçirgenliği göstermesi bakımından ilginç bir örnektir (Şekil 12). İşçi kadın, erkek kıyafetleri içerisinde ve Arthur J. Munby ile belirsiz bir ilişki içerisinde. Munby bir yazar ve entelektüel olarak dönemin erkek fotoğraflarındaki pozlardan farklı olarak erkek egemenliğini yıkmak istercesine fotoğraf makinesine yaslanmış ve kadını da kamusal alana yerleştirerek, kadınlık ve erkeklik kodlarını altüst etmiştir (Danahay, 2005, s. 4).



**Şekil 12** R. Little Wigan, Ellen Grounds ve Arthur Munby, 1873 (On This date in Photography, 2019)

### 1.1.3 Ölüm ve Savaş

Fotoğrafın bedeni nesnelleştirme konusundaki özel yeteneği onu ölümle ilişkilendirilmesine neden oldu. XIX. yüzyılda ölümü tanımlamak konusunda etkin bir rol oynadı. Ölümü tüm mutlaklığı ve kesinliğiyle betimleyen fotoğraf, bir kişinin gerçekten de öldüğünün tartışmasız delili haline gelmiştir. Ölümün temsil, savaş alanlarında çekilen fotoğraflarla başladı. İlk savaş fotoğrafları Roger Fenton'ın 1850'lerde Kırım Savaşı sırasında çektiği fotoğraflar olarak kabul edilir. Cephe gerisinden çektiği askerler ve daha çok savaş sonrası alanların betimlemelerini içeren fotoğraflar, dönemin fotoğraf teknolojisi nedeniyle uzun süre pozlanarak çekiliyordu. Islak levha yöntemiyle yapılan kalotip baskı için büyük çadır ve vagonlara yerleştirilmiş karanlık odalar gerektiğinden hareket kısıtlaması mevcuttu. Daha çok teatral bir düzende çekilen fotoğraflarda ölümler, sakatlar ve yaralanmış askerlerin bulunması dönemin Savaş Bakanlığı tarafından yasaklanmıştır. Ancak ölümün kavramsal olarak anlatılması bakımından 1855 yılında çektiği Ölümün Gölgesi Vadisi isimli fotoğraf önemlidir (Şekil 13) Savaşın ve ölümün güçlü bir soyutlaması olan bu fotoğraf için Amerikalı eleştirmen Susan Sontag şunları söylemiştir:

“Fenton'un unutulmaz fotoğrafı, olmayan şeyin, ölümsüz ölümün portresidir. Üstelik bu, çorak bir ovoidan uzakta bir boşluğa doğru kıvrılan, kayalarla ve güllerle kaplı, geniş, tekerlek izlerinin belli olduğu bir yolu göstermesine rağmen, onun çektiği fotoğraflar arasında, bir mizansen şeklinde tasarlamaya ihtiyaç duymaması gerektiği tek örnektir.” (Sontag, 2004, s. 50)



**Şekil 13.** Roger Fenton, Ölüm Vadisi, 1855 (The Art Newspaper, 2019)

Amerikan İç Savaşında görevli olan Timothy O’Sullivan ve Alexander Gardner, duygusal olarak rahatsız edici ve politik olarak güçlü fotoğraflar ürettiler. 1863 yılında Gettysburg Muharebesinde, savaş sonrasında ölü asker bedenlerini fotoğrafladıkları A Harvest of Dead ilk savaş fotoğrafı olarak kabul edilmiştir (Şekil 14). Savaş fotoğrafları, fotoğrafın kayıt aracı olarak kullanılması dışında, temsil gücü nedeniyle tematik ve ideolojik düzenlemeler yapılarak kitleler üzerinde etkili olunabileceğinin farkına varılmasına neden oldu (Pultz, 1995, s. 32).



**Şekil 14.** Timothy O’Sullivan, Ölüm Hasadı, 1865 (Lee Gallery, 2019)

İç Savaş sırasında çok sayıda askerin ölmesi ve bazı asker ailelerin, para karşılığında cesetlerin gömülmek üzere evlerine gönderilmesini talep etmeleri sonucunda ölüleri cenaze için hazırlayan, mumyalayan yeni mesleklerin ortaya çıkmasına neden oldu. Kültürel olarak toplumun ölümü karşılaması ve ölümlle olan bağlarını görmemizi sağlayan cenaze evleri, ölü bedenleri düzenleyerek, güzelleştirerek ölümün ve yas geleneğinin doğasını bozdular (Proulx, 1997, s. 33). Amerika'da yaygın hale gelmeye başlayan ölü bedenlerin düzenlenmesi ve cenazeye hazırlanması geleneği, aile ve sosyal bağların artırılması için etkili bir yöntem haline geldi. Ölen kişiyi evde görmek ve evde tutma geleneği bedeninin kapsamlı olarak saklanması için çeşitli yöntemlerin geliştirilmesine neden oldu (Meinwald, 1996).



**Şekil 15.** Kanlı Bill olarak adlandırılan, Amerikan İç Savaşı'ndaki en ünlü Konfederasyon yanlısı gerilla lideri William T. Anderson'un öldürüldükten sonra sergilenen ve fotoğraflanan bedeni (Oddee, 2014)

Fotoğrafın gerçekliği yansıtma özelliği bu noktada ortaya çıktı ve ölen kişinin bedeninin kayıt altına alınması, anısının saklanması amacına hizmet etti. Ölümün temsillerinin en etkileyici örneklerinden biri de özellikle Avrupa ve Amerika'da yaygın olarak görülen post-mortem olarak adlandırılan ölüm sonrası ya da yas portresi olarak anılan fotoğraflardır. XIX. yüzyılın Aydınlanmayla birlikte getirdiği rasyonalite büyük başarılar elde etmesine rağmen insanların bu hızlı değişim karşısında tutunacakları çok fazla bir şey kalmamış gibi görünüyordu. Duygusal anlamda yaşadıkları bu boşluklar, aile üyesinin ölümü ile yaşanan çöküntü zorlukla üstesinden gelinebilir bir olay halini almaya başladı. Keder sürecini yaşamak ve mümkün olduğunca ölen kişinin görsel

temsilini muhafaza etmek için özel bir çaba gösteriliyordu. Sosyolojik ve psikiyatrik literatürde, ölen kişinin bedeninin görülmesi, ölüm gerçeğinin kavranmasına ve hayatta kalanların ihtiyaç duydukları yaşam imgesini sürdürmesine ve bedenin nihai olmaktan çıkarak süreklilik sembolü olarak algılanması sağlanmıştır (Meinwald, 1996).

Post mortem fotoğraf, yüzyıllardır gelen bir yas geleneğinin sonucudur. Ars Moriendi olarak adlandırılan ölüm sanatının devamı olarak nitelendirilse de, bireysel özellikler göstermesi ve ölümden sonra yapılması yönünde ayrılır. Ölen kişiyi çekebilmek için fotoğrafçılar genellikle ölünün olduğu yere giderek burada bazı düzenekler kuruyorlardı. Maliyet açısından yüksek rakamların ortaya çıkmasına neden olsa da aile üyesine ait olan bu anma portreleri büyük önem taşımaktaydı. Ölen kişinin yüzünün ve kişiliğinin bu fotoğraflarda mümkün olduğunda yansıtılması için çaba harcanıyor ve fotoğraf kompozisyonları ölen kişinin kişiliğini yansıtacak semboller ve ölümü belirtecek referanslarla şekillendiriliyordu (Şekil 15). Uyuyormuş gibi görünen bu portreler, ölümlerin durduğuna atıfta bulunuyor gibi görünse de aslında o dönemdeki fotoğraf teknolojisinden kaynaklanıyordu. Pozlama süresinin uzunluğu, ölü bedenlerin fotoğraflanmasını kolaylaştırırken, hareketli olan nesnelerin flu olarak görüntülenmesine neden olmuştur (Meinwald, 1996).

Viktorya dönemi İngiltere’inde, özellikle salgın hastalıkların çocuk ve bebekleri etkilemesi sonucunda çok fazla ölüm gerçekleşiyordu. Annelerinin kollarında uyur pozisyonda bir çok fotoğraf mevcuttur. Aile bakışı denen bu eylemle hem aile hem de izleyici arasında bir özdeşlik durumu yaratılmıştır (Summersgill, 2015). Ölü bebeklerin görüntüleri, anne veya aile fertleri tarafından saklanan, kayıt altına alınan ve aynı zamanda izleyici olarak bağlatışını devam ettirdiği aile albümlerine aktarılmıştır (Bello, 2009, s. 224).

## **1.2. Avangart Kuramın Ortaya Çıkışı ve Sanat Pratikleri**

Fotoğrafın mekanik olarak yeniden ürettiği ve insan eliyle üretilmiş, elin seçici ayrımcılığından ayrılmış görüntüler, yeni bilgi türlerinin inşasında etkili olduğu gibi sanatta yeni bir estetiğin gelişmesine de yol açtı. XIX. yüzyılın Sanayi Devrimi,

teknolojik ilerlemeleri, ekonomik ve toplumsal değişimlerinin sonucunda estetik ve modernlik arasında bir yarılma meydana gelmiştir. Burjuva temelli ilerleme öğretisi ve pragmatizmden beslenen modern düşünce, romantiklerden itibaren başlayan ve radikal burjuva karşıtı tutumlarıyla Avangardları ortaya çıkartmıştır . Matei Calinescu, Modernliğin Beş Yüzü isimli çalışmasında modernlikten Avangarda geçişi şu şekilde açıklar:

“...Tarihsel olarak, avangard modernlik düşüncesinin bazı kurucu öğelerini dramatikleştirip onları devrimci bir ethosun<sup>9</sup> temel direkleri kılarak yola koyuldu. Bu yüzden, on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında ve daha sonraları, avangard kavramı- hem politik hem de kültürel olarak- modernliğin radikalleşmiş ve güçlü bir şekilde ütopyalastırılmış versiyonundan çok öte bir şey değildi.” (Calinescu, 2017, s. 109)

Modernlik düşüncesinin hem radikal bir eleştirisi hem de değişim ve gelecek değerlerin bağlatısını sağlayan “Avangart” (Avant-Garde) terimi, XX. yüzyılın başında ortaya çıkan ve kendinden önce gelen, geleneksel sanat anlayışlarına karşı bir tavırla sanat yapıtının standartlarını yeniden tanımlayan bir akımın karşılığı haline gelmiştir (Calinescu, 2017). Fransızca savaş terimi olan ve öncü- muhafız anlamına gelen “Avant- Garde” kelimesi, bir metafor olarak kullanılmış modernizmin radikal bir eleştirisi haline gelen ve XX. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan, yenilik ve ilerleme için eskinin ve geleneğin yıkılması konusunda radikal tutumları olan sanat akımları için kullanılmıştır.

Yaşamı ve sanatı dönüştürmede devrimci özellikler gösteren Avangard akımı, merkezi bir yönden hareket etmeyen, kendi içerisinde bağlardan oluşan rizomatik<sup>10</sup> bir yapı sergiler. İspanya’dan İtalya’ya, Paris’ten, Berlin’e, Rusya’dan Polonya’ya kadar bir çok kent ve ülkede ortaya çıktı. Daha sonra bu ülkeler ve kentler, sanatçıların,

<sup>9</sup> **Ethos**; bir topluluk, millet veya ideolojiyi karakterize eden, yol gösterici inançları ve idealleri tanımlamak için kullanılan Yunanca kelime. Modern kullanıma, 1940’ta T.S. Eliot tarafından yönetilmesi gereken halkın genel karakterini politikacıların davranışlarının belirlediğini söylediği yazıyla geçmiştir. T. S. Eliot, The idea of a Christian society (1940) s. 25

<sup>10</sup> **Rizom**; Gilles Deleuze ve Fèlix Guattari tarafından geliştirilen, klasik batı felsefesinin “ağaç biçimli” hiyerarşi ve durağanlıkla karakterize olan yapısına karşın, köksap olarak nitelendirdikleri, çokluğa, farklılığa ve yatay yayılıma dayanan düşünce modeli.( Gilles Deleuze ve Claire Parnet, Diyaloglar, çev. Ali Akay, Bağlam Yayıncılık, Ankara, 1990, s. 43-44)



izleyicilerin ve teorisyenlerin merkezi haline geldi (Hagener, 2007, s. 19). Ortaya çıktığı ülke ve kentlerin toplumsal ve siyasi durumlarını da içinde barındıran Avangard akım, Avrupa’da burjuva sanatına ve insanların hayat pratiklerine karşı bir tavır gösterirken Rusya’da ise Sovyet Devrimi sonrasında sanayileşen, devrimi koruyan ve yücelten bir tavır sergilemiştir.

Peter Bürger, sanat kurumları ve modernist estetiğin gündelik yaşamdan kopukluğuna karşı olan Avangard hareketleri şu şekilde tanımlar;

“...tarihsel avangard hareketleri kavramı, öncelikle Dadaizm ile Sürrealizmin erken dönemine atıfta bulunur; ama aynı ölçüde, Ekim Devrimi sonrası Rus Avangardına da ilişkindir. Bu hareketlerin ortaklığı, aralarında yer yer muazzam farklar olmasına rağmen, hepsinin, daha önceki sanatın tekil sanatsal prosedürlerini değil, o sanatı toptan reddetmeleri, böylece gelenekten radikal bir kopuş gerçekleştirmeleridir. En uç örneklerinde, başlıca hedefleri burjuva toplumunda geliştiği şekliyle sanat kurumudur. Aynı şey, somut incelemelerle ortaya çıkarılması gereken bir takım kısıtlamalarla, İtalyan Fütürizmi le Alman Ekspresyonizmi için de geçerlidir.

Kübizm aynı amacı taşımamakla birlikte, Rönesans’tan beri geçerli olan, doğrusal perspektife dayalı tasvir sistemini sorgular. Bu nedenle, sanatın hayat pratiği içinde ortadan kaldırılması yönündeki temel amacı paylaşmadığı halde, Kübizm de tarihsel avangard hareketler arasında sayılacaktır.” (Bürger, 2003, s. 55)

### **1.2.1 Dada Hareketi ve Estetiğin Kötülenişi**

I. Dünya Savaşına muhalif sanatçıların, eleştirmenlerin bir araya geldiği, İsviçre’nin Zürih kentinde Alman şair ve düşünür Hugo Ball tarafından 1916 yılında kurulan Cabaret Voltaire isimli gece kulübü, Dada hareketinin başladığı yer olarak kabul edilir. Sergilerin, performansların ve yeni fikirlerin ortaya çıktığı bir merkez haline gelen Cabaret Voltaire’de bir araya gelen Tristan Tzara, Marcel Janco, Hans Arp bu hareketin önemli isimleri haline gelmişlerdir. Almanca-Fransızca bir sözlükten rastgele seçilen, Fransızcada “oyuncak at”, Rumencede “evet” anlamına gelen “Dada” ismi hareketin ismi haline gelmiş ve Tristan Tzara tarafında 1918 yılında yazılan Dada Manifestosuyla dünyaya duyurulmuştur.

Zürih’te başlayıp eş zamanlı olarak Amerika’da da etkili olan Dada hareketi, Marcel Duchamp, Man Ray, Francis Picabia ile burada da etkili oldu. Dada hareketinin

yayılmasında ise Francis Picabia'nın Amerikalı fotoğrafçı ve galeri sahibi Alfred Stieglitz'in Galeri 291 isimli galerisine gönderme olarak yayınladığı 391 isimli dergi ve bunun gibi Berlin, Paris, Köln gibi bir çok kentte yayınlanan dergiler etkili olmuştur. Berlin Dada hareketinin önemli isimleri John Heartfield, Hannah Höch ve Raoul Hausmann'ın foto montaj ve kolajları politik, aklın iflasına yönelik sembolik çalışmalarla sanat karşıtı imgelemenin simgeleri haline geldiler.

Radikal ve kural bozucu bir sanat anlayışıyla kurulu düzeni yıkmak ve doğaçlamaya yönelik tekniklerle insan aklının tükenmişliğini gösterecek pratikleri öne sürdüler. Manifestolar, performanslar, fotomontaj, kabare, sokak afişleri, bildiriler, güldürü dergileri, dans, müzik ve şiir gibi mecraları kullanıldı .Bu tükenmişliği akıl – dışı'na öncelik verecek eylemlerle yapılabileceğini savunan Dadaistler, Kübizm ile sanata giren kolaj ve assemblaj gibi rastgele düzenlenebilecek, hazır görüntü veya nesnelere biçimlendirilebilecek, Batı kültürlerinde olmayan “primitif” ifadeleri, eylemleri kullanarak sanat karşıtı tavırlarını ortaya koydular. (Antmen, 2014, s. 124).

Fransız asıllı Amerikalı sanatçı Marcel Duchamp ise Dada hareketinin Amerika'da yayılması ve hazır nesne kullanımı ile sanatın ne olması gerektiği konusundaki fikirleriyle XX. yüzyıl sanatının en etkili sanatçılarından biri olmuştur. Geleneksel estetik anlayışına karşı hazır nesne kullanımıyla birlikte ironi, hiciv ve performans yöntemlerini kullanarak kavramsal sanatın öncül eserlerini ve fikirlerini hayata geçirmiştir.

Hazır nesne kullanarak yaptığı ve büyük ses getiren en ünlü çalışması Çeşme (Fountain) adını verdiği pisuvardır. 1917 yılında R. Mutt adıyla imzaladığı , taklit ya da anlatım gibi sanat için geleneksel ölçütlerin yetersizliğinin algılanması ve tanımların tamamen terk edilerek somut alandan “zihinsel” alana doğru kavramsal süreci başlatan eserlerinden biridir (Fig). Ducamp, hayatın içinden, sıradan bir nesneyi sanat eserine dönüştürme eylemiyle estetik ölçütlerin nasıl belirlendiğine dair eleştiri getirir. Pisuarı sergi salonunda bir kaide üzerinde sergileyerek, ayrıcalıklı ve yalıtılmış bir kategori olarak sanatı ve sanat dünyasının estetik değerleri eleştirir. Geleneksel estetik eserlerin sergilendiği salonda pisuar, işlevinden, kullanım potansiyelinden sıyrılarak biçimsel tasarımıyla feminen bir özellik taşımaya başlar (Goldsmith, 1983, s. 198). Ducamp'ın

nesneleri sanat hiyerarşisini ironik bir şekilde ortadan kaldırdı ve aynı zamanda yeniden estetik hale getirdi.

Ducamp, estetiği sanat eseri ve üretim sürecinden ayırarak kötüler. Sanatın estetik nosyonunu sanatçıdan izleyiciye doğru bir “aktarım” olduğunu belirtir. Bu aktarımı, ham haldeki iyi, kötü ya da kaygısız sanatı üreten öznel mekanizma olarak tanımlar. Aktarım kelimesi, psikanalizde kullanılan bir terim olmakla birlikte, Ducamp’a göre, sanatçının yaratım edimi sırasındaki ilkel duygularını malzemesine transfer etme ve bu şekilde izleyicisiyle iletişim haline geçme durumunu anlatır. Yaratma süreciyle başlayan, malzemeyi aracıya dönüştüren aktarım, sanatçının kendi kendini analiz etme sürecini belirtir. Sanatçı duygularını katarak boş bir levha olan malzemesini sanatsal bir yaşama dönüştür (Kuspit, 2014, s. 31).

Berlin Dada hareketi ise John Heartfield, George Grosz, Raul Hausmann ve Hannah Höch öncülüğünde politik ve sosyal eleştirileriyle etkili oluyordu. Almanya’nın istikrarsız politik yapısı, yeni metropoldeki yaşam, sanayileşme ve kentleşmeyle ilgili sıkıntılar Berlin Dada hareketinin çalışmalarının ana konusu haline gelmiştir. Broşürler, posterler ve ilanlar gibi modern propaganda araçları ve söylemlerine karşılık popüler tüketim imajlarını keserek ve yeni bir kompozisyonla birleştirerek soyutlaştırılmış modern kentsel imajlar yaratmaya başladılar. Yaptıkları politik kolajlara da “Propagandada” ismini vermişlerdir (Antmen, 2014, s. 126). Estetiğin toplumsal mücadelelerin ve onun imgelerinden oluşan bir rejim olduğunu belirten Fransız düşünür Jacques Rancière kolajın estetik rejim içerisindeki yeri için şunları aktarır:

“ Kolaj modern sanatta çok kullanılan yöntemlerden biri olduysa, bunun nedeni teknik biçimlerinin daha temel bir estetik-politik mantığa uymasındır. En genel anlamıyla kolaj, “üçüncü” bir siyasal estetik ilkesidir. Kolaj; resim, gazete, muşamba ya da saat mekanizmalarını birbirleriyle harmanlamadan önce, estetik deneyimin yabancılığı ile sanatın hayat-oluşunu ve sıradan hayatın sanat oluşunu harmanlar.” (Rancière, 2012, s. 49)

Dada hareketi içerisinde kadın temsili ve cinsiyet sorununa yaklaşımı bakımından Hannah Höch’ün fotomontajları önemlidir. Birbirinden farklı hazır imajları kullanan Höch, bir grafik tasarımcı gibi parçaları birleştirir. Politik figürlerle, film yıldızlarını ya da dansçı kızlarla entellektüelleri bir araya getirdiği çalışmasıyla

geleneksel yapıya karşıtlığını ve yarattığı melez öznelerle estetik yapıyı sorgular (Fig). I. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan “Yeni Kadın” imajını eleştiren çalışmalarıyla, kamusal alandaki kadının yerini ve kitle iletişim araçlarıyla dergilerde, posterlerde görülen şık, sportif metropol kadınına ironik bir şekilde yaklaşır. Höch’ün fotomontajlarında beden parçaları ve giyim eşyalarını karıştırarak gerçek olmayan fantastik yaratıklar yaratmaya başlamıştır. Formların uyumsuzluğu, her türlü kimliğin belirsizliği ve fotomontajlara verdiği ironik ama hicivli isimlerle mevcut yapılara saldırır. (Blessing, 1997, s. 21).

Dadaistler tarafından sorgulanan sanatın özerkliği, malzeme kullanım biçimini değiştiren hazır nesne kullanımı ve geleneksel estetik anlayışını değiştiren, fikir ve anlamı biçimden önde tutma Kavramsal Sanatın çıkış noktası olarak değerlendirilebilir.

### 1.2.2 Sürrealizm ve Otomatizm

Sürrealizm, I. Dünya Savaşı’nın bitiminden sonra Dada hareketinin savunduğu görüşleri elle tutulabilir bir üretime dönüştürmeyi hedefleyen, aklın ötesine, bilinçaltına, rüyalara, görünen gerçekliğin ötesine ve savaş sonrası toplumun tükenmişliğine yöneltilen eleştirel düşünceden ortaya çıkmıştır. 1924 yılında La Révolution Surréaliste dergisinin ilk sayısında André Breton tarafından duyurulan Sürrealist Manifesto, Freud’un bilinçaltı kuramlarından etkilenmiş ve “ruhsal otomatizm” olarak tanımlanan bilinçaltından gelen düşüncelerin otomatik olarak hiçbir düzeltme yapılmadan ortaya çıkmasını savunmuştur. Psikanalitik tedavi yöntemi olarak kullanılan bu ifade biçimini Breton şu şekilde ifade eder: *“Düşüncenin gerçekte nasıl işlev gördüğünü sözle ya da yazıyla ifade edebilecek saf, ruhani bir otomatizm; bir mantık çerçevesinde belli bir estetik ya da ahlaki önyargının kontrolü olmadan düşüncenin aktarımıdır.”* (Antmen, 2014, s. 136) Aynı zamanda rüyaların da otomatizm için gerekli olduğunu ve rastlantısallığın ortaya çıkmasında etkili olduğunu savunan Breton, doğaçlamaya da büyük önem verir. Doğaçlamaya dayanan yaratı, imgenin özünü oluşturur. Buradan hareketle de mutlak gerçeklik ve düşsel gerçeklik iç içe geçmiş durumda olduğunu ifade eder.

Breton tarafından geliştirilen bir başka kavram ise “harikulade” kavramıdır. 1928 yılında yayınladığı roman *Nadja*’da geçen bu kavram, nesnel rastlantı ve sarsıntılı güzelliğe dayanır. Harikulade kavramı, doğal düzenden bir kopmaya, mucizeviden farklı olarak ilahi olmayan bir kopmaya, Sürrealizmin büyü, simya, çılgın aşk gibi ortaçağcı yönüne işaret eder (Foster, 2011, s. 48). Peter Bürger, nesnel rastlantıyla ve gerçeklik arasındaki bağlantıyla ilgili şunları ifade eder:

“...Nesnel rastlantı, birbirleriyle ilgisiz olaylarda birbiriyle uyuşan anlamsal öğelerin seçilmesine dayanır. Sürrealistler uyuşmayı kaybeder; bu uyuşma, kavranamayan bir anlama işaret eder. Rastlantısal bir olay “kendi kendine” meydana gelir; ama sürrealistlerin, ilgisiz olaylarda uyuşan anlamsal öğeleri gözlemlenmelerine izin veren bir yönelime sahip olmaları gerekir... Sürrealistlerin rastlantı kategorisine ilişkin yorumlarındaki ideolojik unsur, sıra dışı olana hükmetme çabaları değil, rastlantıda nesnel anlama yakın bir şeyler bulma eğilimleridir... Gerçekliğin insan tarafından biçimlendirilmesindeki etkinlik, araçsal rasyonelitenin hüküm sürdüğü bir toplumun tekelinde olduğu için, topluma isyan eden bireyin elindeki tek çare temel özelliği ve değeri amaçsızlık olan bir tecrübeye boyun eğmektir.” (Bürger, 2003, s. 128)

Breton’un otomatizm ve rüyayı ön planda tutması imgenin görünen ve görünmeyen tarafını aynı platformda buluşturma isteğinden kaynaklanır. Sürrealistlerin nesneye bakışı algılarımızdan öte, tanımlamaların dışında, farklı anlamları olabilecek, değişikliğe uğratılabilecek araçlardır. Breton’un *Nadja* ve *Çılgın Aşk* isimli romanlarında rastlantısallığın ortaya çıkardığı sarsıcı, kontrol edilemez güzellik anlayışı hem arzuyu hem de iğrenmeyi tetikleyerek görünemeyen gerçekliği ortaya çıkaracaktı. Freud’un 1919 yılında yayınladığı *Das Unheimliche* isimli makalesinde geçen “tekinsizlik” kavramından etkilenerek gizemli olmaktan ziyade tuhaf ve bilişsel uyumsuzluğu, tanıdık olanla tanıdık olmayı yan yana getiren bir estetik anlayışını işaret eder. Bastırılan arzuların ya da hayal ürünlerinin, hayat ve ölümün, ruhsal ve toplumsalın iç içe geçtiği sarsıntılı güzellik anlayışı, histeriğin vücudu gibi çırpınarak “bir sembol ormanına” giren dünyanın tecrübesi olan histerik güzellik olarak açıklanabilir (Foster, 2011, s. 77).

André Masson ve Joan Miró, uzun süre edebiyatta var olan Sürrealizmi, görsel çağrışımlarla yüklü, zengin bir imgeleme duygusuyla resme aktarmaya başladılar. “Rüya Resimleri” olarak ortaya çıkan görsel temsil hem figüratif hem de soyut olarak

ilerledi. La Révolution Surréaliste dergisinin etkisiyle dünya çağında etkili olan Sürrealizm Max Ernst'ten René Magritte'e, Marcel Ducamp'tan Man Ray'e, Salvador Dali'den Luis Buñuel'e gibi farklı disiplinlerden bir çok sanatçıyı etkiledi.

Sürrealist resimde daha önce kullanılmayan ve daha sonrada Çağdaş Sanat ve Kavramsal Sanatçıların da kullanacağı yeni teknikler geliştirildi. Max Ernst tarafından bulunan “Frotaj” adını verdiği teknikle, kağıt ya da tuval üzerine koyduğu nesnelere yüzeyine kara kalem ya da boya sürterek altta kalan nesnenin çıkıntılarını , pürüzlerinin yüzeye çıkmasını sağladı. Sürrealist otomatizmin resme uyarlanmış hali olan frotaj, nesnenin belirsiz biçimleri ortaya çıkardı (Smith, 2004, s. 136) (Fig). Daha sonra bu teknik, rastlantısal imgeler üreten Jackson Pollock tarafından kullanılacaktır. Sürrealist otomatizm kavramından yola çıkarak Oscar Dominguez'in uyguladığı ve daha sonra Max Ernst tarafından yağlıboya resme uyarlanan bir başka teknik ise dekalkomani'dir. Bu teknik tamamen rastlantısallığa dayanır ve ön tasarım gerekmeden yapılır. Ayrıca Ernst Dadaist fotomontaj tekniğini resimlerine de uygulamıştır.

Resimde gelişen Sürrealist arayışlar, Marcel Ducamp tarafından Dada Hareketi içinde kullanılan hazır nesne, 1931 yılında Alberto Giacometti tarafından yapılan Untitled (Suspended Ball) ve 1936 yılında da Meret Oppenheim'in Object (Fur Breakfast) isimli çalışmalarıyla “Gerçeküstü Nesnelere” dönüştü (Fig). Sürrealist grup içerisinde bir çok sanatçı fetiş nesnelere üretti.

Breton tarafından tanımlanan gerçeküstü nesne, rüyalardan çıkan, algılarımızdan farklı, bir amaç olarak kullanılması zor ancak sanat eseri olarak bir araç olabileceği yönünde gelişti. Bu nesnelere ilgili olarak Andre Breton'un sarsıcı güzellik anlayışını ve nesnelere tanımını David Hopkins şu şekilde yapmıştır:

“Breton, güçlü bir erotik dip akıntısıyla birlikte, fiziksel bir sarsıntı biçimine yaklaşan güzellik deneyiminden söz etti. Anlaşılması zor, üç tip gerçeküstü sarsıcı güzellik tanımı: karakteristik olarak canlı ve cansızın birleşmesinden kaynaklanan gizlenmiş erotik; bitkilerin kapladığı bir lokomotif fotoğrafındaki gibi, hareket hareketsizliğe dönüştüğünde meydana gelen sabit patlayıcı; ve güya uğursuz bir deneyim ya da nesneyle büyülü bir karşılaşmadan kaynaklanan büyülü durumla ilgili.” (Hopkins, 2006, s. 98)

1938 yılında Paris'te bulunan Galerie Beaux-Art'ta açılan Exposition Internationale du Surréalisme (Uluslararası Sürrealizm Sergisi) sergisi Sürrealistlerin yaratmak istediği histerik, grotesk ve sarsıcı estetik anlayışlarının en önemli uygulaması oldu. Organizasyonunu André Breton ve Paul Éluard'ın yaptığı, Marcel Ducamp'ın da genel yönetmenliğini yaptığı sergide, Çağdaş Sanat ve Kavramsal Sanatta kullanılacak olan bir çok performans, yerleştirme ve düzenleme yapıldı. Üç bölümden oluşan sergide Dalí'nin tasarladığı Taxi Pluvieux (Yağmurlu Taksi) isimli avlu, Sürrealist tarzda düzenlenmiş vitrin mankenlerinden oluşan Les Plus belles rues de Paris ( Paris'in En Güzel Caddeleri ile Ducamp'ın düzenlediği, Man Ray'in ışıklandırdığı ana mekandan oluşmaktaydı. Ducamp'ın Revolving-doors'unda (Döner Kapılar) zayıf aydınlatmayla kolajlar ve fotoğraflar asılıydı. Gerçeküstü nesnelere olarak adlandırılan ve izleyici üzerinde çok etkisi bırakacak nitelikte karanlık, absürd, modern yaşamdan toplanmış, mekan içerisindeki ambiyansa uygun yerleştirilmiş nesnelere mekan bir mağraya, bir rahme döndürülmüştü. Serginin önemi, doğadan ve modern dünyadan alınan nesnelere birlikte ilk kamusal sergi örneği olmasıdır (Schneede, 2014).

### 1.2.3 Rus Avangardı ve Ostranenie (Yabancılaşma) Kavramı

Rus Avangardı, topluma ve kollektif bilince ve yeni bir toplum inşasına yönelik bir hareket olarak olarak 1917 Ekim Devrimi ile etkisini arttırmış XX. yüzyılın etkili sanat hareketlerinden biridir. Süprematizm, Rus Fütürizmi, Zaum, Neo Primitivizm, Konstruktivizm gibi bir çok sanat hareketini içinde barındırır. Vladimir Tatlin, El Lissitzky, Kasimir Malevich, Liubov Popova, Alexander Rodchenko, Varvara Stepanova gibi farklı disiplinlerden ve akımlardan sanatçıyı kapsar.

Rus Avangardının yapılanması politik ve ekonomik şartlar çerçevesinde gelişmiştir. Rusya'da etkili olan marksist ve sol anarşist düşünceler sanatın şekillenmesinde etkili olmuştur. Bu nedenle sanatın halk için yapılması gerektiği düşünülmüyordu. John Berger'e göre Malevich, Lissitzky, Kandinsky, Tatlin, Pevsner ve Rodchenko'nun eserleri birbirinden farklı ama aynı amaca hizmet ediyordu. Bireysel ve toplumsal gelişim üzerinde sanatın etkili olması gerektiği düşünülmüyordu. Bu nedenle

yeni toplum inşasında sanatın etkili olabilmesi ve kendi içerisinde bir birlik yaratabilmek için Bolşevik hükümeti sanatsal anlatım üzerinde baskı kurdu (Birnholz, 1973, s. 148).

Rus Avangardında yeni toplumun inşasında bireysel estetik ön planda değildir; toplumun sade ve soyut görsel bir dille yeni bir görünüm kazanması amaçlanır. Kitle iletişim araçlarından mimarlığa, mühendislikten grafik ve fotoğrafa kadar modern dünyanın araçları kullanılarak sanatçıyı bir tür “yaratıcı tasarımcı” ya da “toplum mühendisi” olarak konumlandırır (Antmen, 2014, s. 104). Sanatçı endüstriyel malzeme yönelerek geleneksel malzemedan uzaklaşmıştır. Tatlin’in karton, kağıt, ahşap, metal gibi malzemelerle yaptığı “köşe rölyefleri” üç boyutlu düzenlemeleri ile geleneksel resim ya da heykel etkisi taşımaz. Fütürist etkiler taşıyan bu rölyefler, günlük kullanım nesneleriyle birbirine iplerle bağlanmış nesnelerin birleşiminden oluşuyordu. Heykel sanatının küteselliğinden çıkış ve nesnenin “imal edilmişliği”ni ön plana çıkaran yaklaşımı günümüz Kavramsal Sanatçıların kullandığı malzeme çeşitliliğinin artması konusunda öncü olmuştur (Antmen, 2014, s. 106).

Kavramsal Sanata kullanılan önemli kavramlardan biri olan “yabancılaşma” efektinin öncülü, 1910 ve 1930’lu yıllar arasında Rusya’da edebiyat eleştirisi üzerine devrimsel nitelikte eleştiriler ortaya çıkaran ve Rus Formalizmi olarak adlandırılan akımın kuramcılarında olan Victor Shklovsky’nin Ostranenie kavramıdır. 1917 yılında yazdığı Teknik Olarak Sanat (Art as Technique) isimli makalesinde kullandığı Ostranenie kavramı, genel algı yasalarının alışkanlık boyutunda algıda bilinçsiz bir otomatikliğe neden olmasına bir eleştirir getirir.

Shklovsky bu otomatik algının hayat ve sanat üzerindeki etkisiyle ilgili şunları dile getirmiştir:

“Eğer birçok insanın karmaşık yaşamları bilinçsizce devam ederse, o zaman böyle yaşamlar hiç olmamış gibi olur. Sanat, insanın hayat hislerini geri kazanması konusunda var; taşı hissetmek, taşı hissetmek için de bir şeyler hissetmek. Sanatın amacı, algılandıkları gibi olmayan şeyleri hissetmektir. Sanatın tekniği nesnelere “aşına olmayan” hale getirmek, formları zorlaştırmak, algının zorluğunu ve uzunluğunu arttırmaktır; çünkü algı süreci kendi içinde estetik bir sondur ve uzatılması gerekir. Sanat, bir nesnenin önemini ötesinde ustalığını deneyimlemektir.” (Shklovsky, 1917)



Shklovsky bu noktada Ostranenie'nin ne anlama geldiğini açıklamak için, çalışmaları boyunca bu tekniği kullandığını belirttiği Tolstoy'dan örnekler kullanır. Tolstoy'un tanıdık nesnelere isim vermeden o nesneyi sanki ilk defa görüyormuş gibi anlattığını, kabul edilen adlarından kaçınarak bunun yerine diğer nesnelere karşılık gelen kısımlarıyla parçalayarak anlattığını belirtir. Niteliğini değiştirmeden şeklini değiştirme yani forma odaklanma ile otomatik algının sebep olduğu bağlantıları keserek yeniden algılamak için yeni bir görme biçimi önermektedir. Shklovsky edebi dilin temelde günlük çeşitlilikten farklı olduğuna inanır. Okuyucuyu kolay anlayıştan uzaklaştırarak entelektüel bir ödüllendirmek için mücadele eder. Bunu yaparken görsel sanatlara ve sinemaya atıfta bulunur; bilgi kaynağı görüntüler ile sanat kaynağı görüntüler arasında benzer bir ayırımın olduğunu varsayar. (Rossbacher, 1977, s. 1040).

Ostranenie kavramının görsel olarak hayata geçmesi Aleksandr Rodchenko'nun çektiği fotoğraflarla olmuştur. Aynı zamanda ressam ve heykeltıraş olan Rodchenko, Bolşevik Devriminden sonra fotoğrafın mekanik süreçlerindeki nesnellik ve evrensel bir araç olması nedeniyle fotoğrafa yöneldi. Devrimin sonucunda yeni toplum ve yeni insan için fotoğrafın bu isteklerini gerçekleştirebileceği bir araç olduğunu düşünüyordu.

Kasimir Malevich ve Vladimir Tatlin'le ilişkilerinden Kübist etkiler almış ve fotomontajlarla gazetelerden ve günlük fotografik görüntülerden yeni imajlar ortaya çıkarmaya başlamıştı. Kendi fotomontajları için fotoğraf çekmeye başlayan Rodchenko, fotografik görüntüyü saf ve dokunulmaz olarak görmüyor ve deneysel ve yorumlanabilir bir malzeme olarak görüyordu (Galassi & Clarker, 1998, s. 77).



Şekil 16. Aleksandr Rodchenko, Telefonda, 1928 (MOMA, 2019)

Rodchenko, Konstrüktivist bir bakış açısıyla gündelik yaşamın gerçekçi görüntülerini çekerken geleneksel fotoğraf yaklaşımlarını sergilemedi. Fotoğraf çekerken çizgilerin, düzlemlerin ve renklerin kompozisyonunu ressam yada heykeltıraş duyarlılığı ile soyutlaştırarak kullanır. Eğik perspektif ve üst bakış açısıyla yarattığı algı, kompozisyon düzenlemelerini estetik amaçlardan ziyade tematik içeriğin güçlendirilmesi ve görsel ifadenin artırılması için yapmıştır (Şekil 16). Bu kompozisyon düzenlemesi mevcut perspektif yaklaşımlarını reddeder ve farklı bir bakış açısı getirerek gündelik görüntüye yeni bir anlam verir. Sovyetler Birliği'nin ideolojik yaklaşımlarını da fotoğraflarına taşıyan Rodchenko, görsel imgeleri duygusal etkilerden azaltarak, analitik bir yaklaşımla boşluk ve görüntüyü destekleyen nötr zemin kullanımıyla, üst bakış açısının kullanılmasıyla otomatik algıdan kurtulmaya çalışmıştır (Cohen, 1977, s. 68).

#### 1.2.4 Yeni Vizyon ve Optik Bilinçdışı

Geleneksel anlatının doğrusal yapısını değiştiren fotoğraf, zamanın geçişine tanık olduğu gibi belirli bir görme biçimini de önermekteydi. 1920'lerden itibaren etkili

olan bu yeni vizyon biçimi, dünyayı bilmediğimiz bir bakış açısıyla gözlemlememizi sağladı. Modernizmin insanlara yeni bir dünya ve yeni bir insan üretme iddiası, fotoğrafın teknik ama yeni vizyonu ile birleşti.

Almanya'nın Weimar kentinde sanat ve zanaatı buluşturmak amacıyla kurulan Bauhaus Okulu, I. Dünya Savaşı'nın bitmesiyle birlikte 1919 yılında Walter Gropius önderliğinde sanat ve teknoloji vizyonunu birleştirerek, geleneksel sanatların toplumun ihtiyaçlarını karşılayamadığı ve yeni bir üretim modeliyle toplumun geleceğini kurmak amacıyla faaliyete geçti. Okul, sanatçıları ve zanaatkarları bir araya getirerek uygulamalı sanatlarla güzel sanatlar arasındaki ayrımı ortadan kaldırmayı amaçladı. Wassily Kandisky, Paul Klee, Oscar Schlemmer, László Moholy-Nagy gibi sanatçıların eğitmenlik yaptığı okul, bireysel yaratım sürecine verdiği önem ve modern endüstriyel üretim ve mimari tasarımlarda etkili olmuştur (Antmen, 2014, s. 107).

Fotoğrafçı ve akademisyen olan László Moholy-Nagy, 1925 yılında yayınladığı makalesinde, mekanik medyanın yükselişinin ardından devam eden görsel sanatların yeniden düzenlenmesi gerekliliğini belirtir; "Yeni Vizyon" olarak tanımladığı vizyonun temeline fotoğrafı ve sinemayı koyar ve fotoğrafın çağdaş kültürün eş zamanlı yakalanması konusundaki etkisinin altını çizer. *Gestaltung*<sup>11</sup> olarak adlandırdığı kavramı, mekanik olarak yeniden üretilen görüntülerin nesnel görme gücünü ortaya koyar. Teknoloji ve insan duyusunun aparatı olan fotoğrafın, dinamik akışı dramatize edip yeniden canlandırdığını, yaşamı yoğunlaştıran algının genişlemesine yardımcı olduğunu belirtir. Yeni Vizyon olarak fotoğrafın, iletişim ihtiyaçlarının yanında, eş zamanlı erişilebilir olması, fotoğraf filminin illüzyonist stillerden soyutlamaya, kamerasız pozlamalarla çeşitli kombinasyonlara açık olduğunu belirtir. Bu nedenle çağdaş kültürün dinamizmini yakalayabilmenin en etkili yolu olduğunu düşünmektedir (McBride, 2016, s. 84).

Moholy-Nagy'in fotoğrafla ilgili tespitleri, 1930'larda eleştirmen ve kuramcı Walter Benjamin'in fotoğrafın yeni bakış açısı ve işlevinin değişimiyle ilgili görüşlerini destekler niteliktedir. Benjamin yeni teknolojik vizyonla ilgili olarak şunları söylemiştir:

---

<sup>11</sup> **Gestaltung**, Almanca tasarım, anlamına gelmektedir. Edebiyat, sanat ve müzik alanlarında kompozisyon anlamlarında da kullanılır. Cambridge Dictionary, erişim 28.Mayıs 2019

“Gerçekten de, kameraya hitap eden, göze görünenden farklı bir niteliğe sahiptir: her şeyden önce, en çok da insan bilinci ile incelenen bir mekan değil, bilinçsizce etkilenen bir mekan olması bakımından farklıdır. Örneğin, her ne kadar birinin yürüyüşünü kaba taslak da olsa tarif etmek mümkünken, bir insanın yürümeye başladığı saniye parçası hakkında bir şey söylemek imkansızdır. Çeşitli destekleyicileriyle birlikte –lensler, angrandizman- fotoğrafçılık, bu anı ortaya koyabilir. Fotoğrafçılık, optik bişinçdışını ilk defa farkında kılar; aynı psikanalizin içgüdüsel bilinçdışını açığa vurmasında olduğu gibi.” (Benjamin, 2001, s. 11)

Walter Benjami'nin optik bilinçdışı olarak önerdiği bu yeni bakış açısı, modern dönemin en popüler iletişim aracı olan fotoğrafın işlevlerinden farklı olarak hiç görülmemiş bir dünyayı gösterebileceği ve sanatçıların ifade aracı olarak kullanabilecekleri yeni bir materyal olduğu fikrini güçlendirmiştir. Benjamin için, daha fazla insanın, kişinin, yerin veya mevcut nesnelerin (örneğin resim veya heykellerin çoğaltılması) benzerliklerini görmesine izin vermek veya başka türlü oluşmamış olabilecek yeni görsel iletişim biçimlerini kolaylaştırmak için çalışmak, fotoğrafı demokratik bir hale getiriyordu (Price & Wells, 2009, s. 19).

Walter Benjamin'in fotoğrafı demokratik bir ortam olarak kavramlaştırması, fotoğrafın göze çarpan gerçekleri tespit etme işlevinin yanında daha önce hiç görülmemeyeni de gösterme işlevinin önemini arttırdı. Özellikle XX. yüzyılın ilk yıllarında yazılı basınındaki fotoğraf hakimiyeti, kitlesel görüntü tirajının artmasına neden oldu (Price & Wells, 2009, s. 22). Afişler, foto montajlar ve görüntünün yanına metin ekleme ve hikaye oluşturma imkanı bu dönemde ortaya çıktı. Fotoğrafik imge aracılığı ile izleyici ve sanatçı arasında etkileşim, Romantizm döneminde yabancılaşan, bireycilik ile beslenen sanat ve yaşam arasındaki boşluğu kapattı. (Lash-Gonzales, 1996, s. 2).

Mekanik olarak yeniden üretilebilen ve kitlesel olarak imgeler, geleneksel olarak üretilen temsil sisteminin değişmesine neden oldu. Tarihsel resme karşı fotoğrafın temsil gücünü ele geçirmesiyle sadece üretim değil bir eylem olarak üretim tarzının da gündeme gelmesinde etkili oldu.

### 1.3. Avangard Hareketin Fotoğrafik Beden İmgesi

XX. yüzyılın ilk yıllarında, fotoğrafik olarak bedenin tanımlanması ve yorumlanması toplumsal değişimlere odaklı olarak geliyordu. İlk dalga feminizm hareketiyle birlikte kadınlar haklarını elde etmeye başlamış ve XIX. yüzyılın örtülü cinsel ahlakından sıyrılarak daha özgür hareket edebilecekleri alanları elde etmeye başlamışlardı. Kadın bedeninin toplumsal hayat içerisindeki değişimi aynı zamanda kadın cinselliğinin de varlığının tanınmasına yol açtı. Sigmund Freud tarafından evlilik kurumunda heteroseksüel ilişkinin normal olarak tanımlanması, toplumda her bir bireyin erkek ve kadının, cinsel yönelim olarak da “heteroseksüel” olarak tanımlanmasına neden oldu. Cinsiyetin biyolojik olarak tanımlanması, üçüncü cinsiyetin yok sayılarak “sapkınlık” olarak değerlendirilmesiyle neden oldu ve XX. yüzyılın ilk yarısında beden algısını bu kuramlar üzerine şekillendi. Avangard hareketin aktif olarak etkili olduğu 1910’dan 1940’a kadar olan dönemde, hem erkek hem de kadın fotoğrafçılar Modernizm’in beden algısı olan heteroseksüelleşmiş kadın ve erkek bedeni ürettiler (Pultz, 1995, s. 65).

#### 1.3.1 Straight Fotoğrafta Fotoğrafik Beden

Avangard hareketin içerisinde sanat nesnesi, sanat yapma yöntemleri ve sanatçının konumuyla ilgili süreç, fotoğraf içerisinde temsil şekillerini de etkiledi. Fotoğraf, geleneksel stillerinden uzaklaşmaya başladı. 1880’lerden itibaren fotoğrafta kullanılan Pictorialist etki Empresyonizm, Sembolizm ve diğer resim stilleri gibi fotoğrafın “sanat” statüsüne ulaşması için çabalamıştı. 1910 ve 1920’lerde ise modernist fotoğrafçılar Pictorialist etkiden vazgeçerek, keskin odak noktalı, manipülasyonun olmadığı, siyahtan beyaza tüm ton aralıklarının izlenebildiği yeni bir fotoğraf anlayışını benimsediler. “Straight Fotoğraf” (Doğrudan Fotoğraf) olarak adlandırılan bu anlayış, fotoğraf teknolojisinde 35 mm film formatının yaygınlaşması, fotoğrafın sokağa ve gündelik yaşantıya inmesi sonucunda ortaya çıkmıştır. Fotoğrafın kavramsallaşmasında önemli bir yere sahip olan Straight Fotoğraf anlayışı, dünyayı manipüle etmeden olduğu gibi, fotoğrafın temel dinamiklerini kullanarak yeni bir ifade aracı olarak kullanmayı

amaçlar. Bu anlayışla, Modernizmin sanatta, edebiyatta, müzikte ve mimaride getirdiği köklü değişimler fotoğrafik imgede de gerçekleşmiş, izleyiciye kendi öz bilincini ortaya çıkartabileceği bir anlayış getirilmiştir (Price & Wells, 2009, s. 23).

Amerika’da Pictorialist hareket, 1902 yılında Alfred Stieglitz tarafından kurulan Photo-Secession<sup>12</sup> grubu tarafından yürütülüyordu. Alfred Stieglitz, hem fotoğrafçı hem galeri sahibi hem yayıncı hem de eleştirmen olarak Amerikan Modern Sanatı’nın oluşması ve sanatçıların cesaretlendirilmesi konusunda imkanlar sağladı. Fotoğrafın kurumsallaşması ve sanat olarak kabul edilmesinde önemli bir yere sahip olan Galeri 291 isimli küçük galeri, Alfred Stieglitz ve çevresinde bulunan Pictorialist fotoğrafçıların ve ressamların sergileriyle Modern Amerikan Sanatının gelişmesine katkıda bulundu. Bu galeri, New York’ta modern sanatçıların eserlerini sergileyebilecekleri bir yer olması dışında aynı zamanda sanatçılar için bir toplanma yeri haline geldi. Galeri 291’de aynı zamanda Avrupalı Avangard sanatçıların sergilerini açarak Avangard sanatın merkezini Amerika’ya taşımış oldu (Rose, 1975, s. 28).

1917 yılından itibaren Alfred Stieglitz, Straight Fotoğraf anlayışını benimsemeye başladı. Bu anlayışı benimsemesinde sevgilisi ve daha sonra karısı olacak olan Amerikalı ressam Georgia O’Keefe’nin etkisi büyüktür. 1917-1933 yılları arasında O’Keefe’nin bir çok pozunu çeken Alfred Stieglitz, Photo Secession grubunda yer alan Clarence White ile birlikte çektiği nüplerdeki kolektif erkek bakışından farklı olarak O’Keefe’nin seri beden fotoğraflarında, bedeninin sadece belli parçalarını fotoğraflayarak onun kimliğini ve bu parçalardan da tekil bir portresini ortaya çıkartmıştır. Bedenin parçalara ayrılarak fotoğraflanması, Stieglitz’in, insan kimliğinin deneyimlerle belli bir sürede oluştuğu felsefesini yansıtmaya çalıştığı düşünülebilir (Pultz, 1995, s. 67).

---

<sup>12</sup> **Photo-Secession**; Fotoğrafın sanat olarak kabul edilmesi için, özellikler Pictorialist fotoğrafı teşvik eden Alfred Stieglitz ve F. Holland Day önderliğinde XX. yüzyılın başında etkili olmuş bir harekettir. Edward Steichen, Clarence H. White, Gertrude Käsebier ve Alvin Langdon Coburn , Photo-Secession’ın önemli isimlerindendir. <https://www.britannica.com/topic/Photo-Secession> Erişim, 28 Mayıs 2019



Şekil 17. Alfred Stieglitz, Georgia O'Keeffe'nin Torsosu, 1918 (Pultz, 1995, s. 67)

Stieglitz'in Georgia O'Keeffe portreleri, modernizmin önerdiği “yeni kadın” imajına uygun cinsiyetleştirilmiştir (Şekil 17). XX. yüzyılın Amerikan sanatında yeni parlayan bir kadın sanatçı olarak O'Keeffe'nin bedeni, parçalanma ve tekrarlanma gibi modernist yaklaşımlarla fotoğraflayanın eril gücünü hissettirmektedir (Pultz, 1995, s. 68). Alfred Stieglitz, kadın sanatçı olan O'Keeffe'nin bedeninden yararlanarak kadın erotizmini somutlaştırmıştır. Buna karşılık O'Keeffe'de kocası tarafından oluşturulan cinselleştirilmiş kimliğini sanat çevrelerinde kendi mesajını iletmek için kullandı. Bunu yaparken, O Keeffe, erkekliğin sembolik yapılarını ele geçirerek resimlerinde cinsellik, cinsiyet, kentleşme, modernizm ve heteroseksüel ilişkileri katmanlandırarak anlatmaya çalıştı. Alfred Stieglitz'in ve dolayısıyla modernist eril bakış açısının yüklediği “yeni kadın” imajını reddetti (Fryd, 2000, s. 270).

Modernist erkek bakışının kadın bedenini şekillendirmesine karşın kadın fotoğrafçı bakış açısıyla hareket eden Imogen Cunningham, Straight fotoğraf anlayışı içerisinde önemli bir yere sahiptir. Kariyerinin erken yıllarında Pictorialist etki olsa da, 1913 yılında “Kadın Mesleği Olarak Fotoğraf” başlıklı bir makale yayımlayarak cinsiyetçi yaklaşımların baskısını reddetti. 1915'te kocası Roi Partridge'nin doğada nü fotoğraflarını çekti. Doğa ve bedenin fotoğraf kompozisyonunda ilişki içerisinde olması Cannigham'ın temsil ettiği kadın bakışından erkek bedenini tanımlaması bakımından önemlidir. 1927'den itibaren Straight Fotoğraf anlayışını benimsemiş ve kırılmış, yakın plan, keskin odaklı beden fotoğrafları çekmeye başlamıştır. Bu beden fotoğrafları

erkek bakışından kadın bedenini yansıtan fotoğraflardan farklı olarak ve temsillere meydan okuyan bir tarzda , soyutlanmış, kadrajı tamamen beden bir parçasıyla dolduran kompozisyonlar içerir. San Francisco bölgesinde kurulan *f/64*<sup>13</sup> grubuna üye olan Cunningham'ın beden fotoğrafları, keskin ve beden formalarını doğal olarak ortaya koyan anlayışı temsil etmektedir. (Pultz, 1995, s. 70).

Kavramsal Sanat'ın ortaya çıkışında etkili olan Minimalist Sanat'ın öncül uygulayıcılarından kabul edilen Edward Weston, Straight fotoğraf estetiğinin en iyi uygulayıcılarından biri olarak kabul edilir. Minimalist sanatçıların sanatsal bir strateji olarak kullandıkları tekrarlama kavramı, Weston'un ünlü biber serisinde karşımıza çıkar. Biberleri portre estetiğinde fotoğraflarken, yakın çekim, nört ifade, doğal ışıklandırma ve geometrik kompozisyonlar gibi stilistik özellikleriyle Weston, sıradanı sıradışı olarak fotoğraflama konusunda radikal değişiklikler geliştirdi.

Biberlerin çekiminde ortaya çıkan formlarla Weston'un nü çekimlerinde ortaya çıkan formların benzerliği dikkat çekicidir. Yakın çekim nü çekimlerinde aynı radikal bakış açısını yansıtan Weston, beden manzarasını fotoğraflarken aynı zamanda da soyut olarak form araştırması yapar (Şekil 18). Weston'un gözünde insan bedeni hem şehvetli hem de bitmeyen formlar üretmesine imkan veren bir alandı (Woodward, 2017).

---

<sup>13</sup> *f/64*; 1932 yılında kurulan grup, Ansel Adams, Imogen Cunningham ve Edward Weston da dahil olmak üzere 11 Amerikalı fotoğrafçının San Francisco Körfezi merkezli gayri resmi derneğidir. I.Dünya Savaşı sonrası etkisini arttıran Straight Fotoğraf anlayışını benimseyen grup, manipüle edilmemiş, netliğin ve keskinliğin ön planda olduğu, yüksek kontrast fotoğraflar üretmeyi amaçlamışlardır. Grubun adı da en keskin alan derinliğini veren en kısık diyafram değeridir. <https://www.artsy.net/gene/group-f-slash-64>. Erişim 28 Mayıs 2019.





Şekil 18. Edward Weston, Nü, 1936 (Woodward, 2017)

### 1.3.2. Fotoğrafta Cinsiyet Performansı

Psikanaliz ve kapitalizm gibi benlik mitolojilerinin yükselişi ve dünyayı tanımlamada yeni teknolojilerin ortaya çıkmasıyla birlikte, bedenin fiziksel temsili cinsiyet odaklı bir dönüşüme uğradı. Kadınların kamusal alandaki rollerinin artması, oy , evlilik ve miras hakkını kazanması her alanda kadın ve erkek eşitliğinin gündeme gelmesine neden oldu. Aynı zamanda kadın cinselliği de incelenmeye başlanmış ve yaşamın içinde bir gözlem alanı olarak değerlendirilmiştir. Bu noktada 1929 yılında Psikanalist Joan Riviere'nin, Tedbil-i Kıyafet Olarak Kadınlık (Womanliness as a Masquerade) isimli makalesini önemlidir. Makale, içselleştirilmiş kadın cinsiyetinden ziyade yabancılaşmış sosyal bir performans alanı olarak kadın kimliğini sorgulamıştır. Riviere, sosyal yaşamda aktif olmaya başlayan kadınların tavırlarındaki kadınsılık durumu şu şekilde gelişmiştir:

“Çok uzun zaman önce, kadınlar için entelektüel arayışlar neredeyse sadece açıkça erkeksi bir kadın türü ile ilişkiliydi; bu açıkça ifade edilen vakalarda istediğini veya erkeklik iddiasını gizlemeyen kadınlar mevcuttu. Bu şimdi değişti. Günümüzde profesyonel çalışma yapan kadınların çok daha

fazlası, yaşam tarzlarında kadınsılıktan daha fazla erillik gösterir. Üniversite hayatında, bilimsel mesleklerinde ve iş dünyasında bu kadınlar başka kadınlarla karşılaşır. Mükemmel eş, anne, yetenekli ev kadını olan bu kadınlarla karşılaştıklarında rol olarak kadınsılığı tercih ederek yeterlilikleri konusunda gurur duyar.” (Riviere, 1929, s. 10)

Riviere’ye göre kadınlık, hem erkekliğe sahip olma hem de kendisinden beklenen davranışları ortadan kaldırmak için bir maske olarak kullanılır. Öncül olan bu çalışma iki ayrı kadınlık kavramını ortaya çıkardı. Bu yaklaşım, baskın sosyal yasalara boyun eğen, kadınlık tavrı ile yıkıcı ve ataerkil normlara karşı kullanan kadınlık tavrı olarak iki ayrı noktada incelenebilir. Yıkıcı ve ataerkil normlara karşı geliştirilen ve kadınlığın maske olarak kullanılması, kadın cinselliğinin serbestliğini sembolize ediliyordu (Craft-Fairchild, 1993, s. 12). Riviere, psikanalitik olarak kadınlık kavramını, babanın penisine sahip olmak isteyen kadının “korkunç bir korku tarafından ele geçirilmiş” olduğunu ve bu intikamdan korktuğu için de kendini cinsel olarak sunduğunu belirtir. Maskeleyiği bir tavrı olarak belirtilen kadınlık durumu, daha sonra Jacques Lacan tarafından 1958 yılında “Phallus’un Anlamı” çalışmasında yeniden ele alınacaktı (Wilson, 1997, s. 139).

Sanatsal anlamda özellikle de performans aracılığıyla sorgulanan toplumsal cinsiyet yaklaşımı için kılık değiştirme önemli bir araç haline gelecekti. 1960 sonrasında özellikle Feminist Sanatçılar arasında yaygınlaşan kimlik değiştirme, kıyafet değiştirme gibi uygulamalar “erkek” ,”kadın” ve “kadınsı” gibi kavramların sabit olamayacağı ve her şeyin taklit edilebileceğini gösterdi. 1990’lardan sonra tekrar ele alınan kadınlık kavramı, toplumsal cinsiyet kimliğini de kapsayarak kadınlık gibi erkekliğinde bu basma kalıp yapı içerisinde ele alınması gerektiği savunuldu.

Tarihsel olarak bakıldığında cinsiyet kavramının uzun süreden beri sorgulandığı görülür. Tüm cinsiyetlerin şekilci bir yapıyla kendilerini kıyafetler aracılığıyla ifade etme zorunluluklarıyla bir kimliğe bürünme zorunluluğu XIX. yüzyılda da mevcuttu. Bu dönemde kadınlık ve erkekliğin ötesinde üçüncü cinsiyetin kesinlikle görmezden gelindiği ve belirsiz olarak tanımlanarak reddedildiği bir anlayış sergiler (Blessing, 1997, s. 12). Ancak bu yaygın anlayışın tersine, kıyafet değiştirerek toplumsal cinsiyet rollerinin devredilebileceğini gösteren ve alternatif kimliklere

yaratan vodvil<sup>14</sup> ve burleks türü sahne gösterilerinde üçüncü cinsiyetin temsilleri ortaya çıkmaya başladı. Bu gösterilerde yer alan ve kadın kılığına giren erkek oyuncular, gösteri sırasında sergiledikleri kadınsı tavırlar ve alternatif kimliklerinden sıyrılarak asıl kimlikleri ve asıl cinsiyetlerini vurgulayarak erilliğin ayrımını yapma yoluna gitmişlerdi. 1990’lardan sonra politik ve toplumsal görünürlük sağlaması için kullanılan gay performanslarının öncüsü olarak kabul edilir (Carlson, 2013, s. 228).

Tarih boyunca ikili cinsiyet kavramları etrafında gelişen bu durum aynı zamanda manipüle edilmeye oldukça açıktır. Yapay olarak yapılan çapraz giyinme, bir performans olarak kolay okunur. Üçüncü cinsiyet ise ikili cinsiyetten daha serbest ve kodları kavramsallaştırması bakımından etkili sonuçlar verir. Virginia Wolf’un 1928’de yayınlanan “Orlando” romanı, cinsiyet dönüşümü etkili bir şekilde ele almıştır. Orlando karakterinin sosyolojik ve psikolojik değerlendirmesiyle ilgili Mina Urgan eserden şu şekilde bahseder:

“Aşağı yukarı iki yüz sayfa tutan bu altı bölümlük kitapta neler olmaz ki! Orlando, daha on altı yaşındayken Kraliçe Elizabeth’in gözüne girer; bir Rus Prensesiyle çılgın bir aşk yaşar; Thames nehrinin üstünde öyle kalın bir buz tabakası oluşur ki, bir buzun üstünde eğlence yerleri ve Orlando ile Rus Prensesinin seviştiği köşkler dikilir; Orlando İstanbul’a elçi gönderilir; bir Çingene dansözle gizlice evlenip, üç oğul sahibi olur, vb. Orlando’nun başından geçen olayların en çarpıcısı, kitabın ilk yarısında erkekken, günlerce süren gizemli bir uykudan sonra, ikinci yarısında kadın oluvermesidir.” (Urgan, 1997, s. 133)

Orlando’nun temsil ettiği androjen<sup>15</sup> karakter, hem eril hem de dişil özelliklerin geçirgenliğini göstermesi bakımından önemlidir. Fantastik cinsiyet dönüşümü, bütün

<sup>14</sup> **Vodvil**; 18. Yüzyılda Fransa’da ortaya çıkan, toplumsal sorunları mizahi bir dille yaklaşan hicveden bir tiyatro türüdür. Encyclopedia Britannica, Erişim Tarihi 30 Mayıs 2019

<sup>15</sup> **Androjen**; Yunanca, erkek (andros) ve kadın (gune) anlamına gelen sözcüklerin birleşiminden meydana gelir. Yüzeysel olarak erkek gibi davranan kadınlar veya kadın gibi giyinen erkekler olarak tanımlanan, erkek ya da kadın olduğu belirsiz olan kişilerin tanımlanmasında kullanılır. Lezbiyen, gey ve biseksüeller tarafından kullanılır. Biyoloji ve botanikte de “androjenlik” cinsiyet değiştirme veya kendi kendini dölleyebilme kapasitesine sahip bitki ve hayvanlar için kullanılır. Tıpta, belirsiz genital doğumlu insanlar için, hem vajina hem de penisle doğmuş insanlar için kullanılır. Lanier Graham, “Duchamp&Androgyny: The Concept and its Context”, tout-fait The Marcel Duchamp Studies Online Journal, Cilt 2, Sayı 4, s.1 Erişim 30 Mayıs 2019

değişimlere ayak uydurabilen ama özünde değişmeden kalabilmenin mücadelesini anlatmaktadır (Çelik, 2015, s. 197).

I. Dünya Savaşı sonrasında modernitenin getirdiği yapıların kitlesel ölüm getirmesi, Avrupa’da cinsiyet rollerinin kutuplaşmasını körüklemesi sanatsal anlatım biçimlerine de yansımıştır. Marcel Duchamp, 1921 yılında Dadaist Fotoğrafçı Man Ray ile işbirliği içerisinde kadın alter egosu<sup>16</sup> olarak tanımladığı Rrose Sélavy kimliğini yarattı. Fotoğraf ve performans arasındaki ilk ilişki Man Ray ve Marcel Duchamp bu diyalektiği sayesinde kurulmuş oldu. Ducamp’ın sanatın geleneksel özelliklerinden sıyrılarak kavramsal yapıya doğru fikri ön plana çıkaran çalışmalarına paralel yarattığı Rrose Sélavy kimliği, üç fotoğraf olarak tasarlandı. Troia’lı Hellen’e atıfta bulunarak “Belle Haleine” ismi verilen çalışma ve bir parfüm şişesine monte edildi (Şekil 19). Hazır ve değiştirilmiş bir etiket kullanılarak üretilmiş bu eser, tasarımıyla da dönüşümü temsil ediyordu. Dadaist bir tavırla ortaya konan bu ironik aynı zamanda küçümseyici tavır Ducamp’ın sanatsal pratiğinin temelini oluşturan provakatif yaklaşıma uygundur. Fotografik bir temsille üretilen bu çalışma erkek bedeninin kendini sorgulama alanı olarak görmesi ve kullanmasının ilk örneklerinden biridir.



Şekil 19. Man Ray, Marcel Duchamp (Rrose Selavy), Belle Hellene Parfüm Şişesi, 1920-21 (Blessing, 1997, s. 20)

<sup>16</sup> **Alter Ego**; Latince bir kişinin normal ya da gerçek kişiliğinden farklı olduğuna inanılan alternative benlik. Urban Dictionary, Erişim 30 Mayıs 2019

Duchamp'ın tasarlanan kadın alter egosunun, gerçek bir kadın olmaması, güzel bir kadın olmaması ve de gerçek bir Hellen olmaması nedeniyle sahtedir. İmaj değişikliği ve kimlik sorunlarının yaratılan Rose Sélavy karakteriyle stratejik olarak ele alınması , Postmodern dönemde sıklıkla karşımıza çıkacak olan kimlik ve cinsiyet stratejilerinin öncülüdür. Postmodern dönemim cinsel kimlik ve kimlik stratejilerini eleştirmek için kullanılan stratejilerinden parodinin ilk örneklerinden sayılan Sélavy, alaycı söylemiyle geçmiş ve gelecek arasında bir diyalektik geliştiriyor (Brandes, 2003, s. 53). Malzeme olarak fotoğrafın seçilmesi, yapısı itibariyle yeniden çoğaltılmaya müsait yapısını vurgularken, görüntülerin dolaşımında olması etki alanının genişliği ortaya çıkarılan kimliğin vurguladığı dönüşümü göstermesi bakımından önemlidir.

Cinsiyet konusundaki değiştirme fikri Rose Sélavy'nin isminde de ortaya çıkar. Duchamp'ın yaptığı açıklamada Rose Sélavy isminin ortaya çıkmasını şu şekilde açıklar:

“Kimliğimi değiştirmek istedim ve bana gelen ilk fikir Yahudi ismi almaktı. Ben Katolik'tim ve bir dinden diğerine geçmek bir değişimdi. Özellikle hoşlandığım ya da beni cezbeden bir Yahudi adı bulamadım ve aniden bir başka fikir geldi: Neden cinsiyetimi değiştirmiyorum? Çok da basitti... Rose korkunç bir isim oldu.” (Johnson, 2013, s. 81).

Kelime oyunları ile ismi verilen Rose Sélavy, fikir ve dil üzerinde bağlantı kurmasıyla da Kavramsal Sanatla bağlantısı mevcuttur. Kelimeler üzerindeki oyun, aynı zamanda telif hakkında sahip, kendi imzası olan ve hatta kendi fotoğrafını çeken bir personaya<sup>17</sup> dikkat çeker. Man Ray ile ortaklaşa yapılan bu çalışmanın New York Dada Dergisi'nde yayınlanmasıyla birlikte çağdaş portre fotoğrafları geleneğine karşı çıkmakla birlikte aynı zamanda temsil ettiği burjuva kadın modasına da, verdiği pozla ve kıyafetleriyle de kadın imajının yapaylığına bir eleştiri getirir (Blessing, 1997, s. 20) (Şekil 20).

Uzun süreli bir performansın parçası olarak kullandığı Rose Sélavy kimliği, aslında Duchamp'ın daha önceki çalışmalarında da görülür. En önemli eserleri olan , Bisiklet Tekerleği (Bicycle Wheel 1913), Çeşme (Fountain -1917), L.H.O.O.Q. (1919)'de iki cinsiyetin bir arada kullanılması görülmektedir. Büyük Cam (Large Glass

<sup>17</sup> **Persona**; Carl Jung tarafından kullanılan, bireyin gerçek doğasını gizlemek ve başkalarını etkilemek için kullandığı sosyal maskesi

-1923) ise cinsel birlikteliğe ilişkin bir anlatıda kadını aşağılayıcı ve kinayeli anlatımını gizleyemeyecek kadar hor gördüğü bir yaklaşım sergiler ve kadın bedenini mekanik bir nesneye çevirir. Kadın kimliği Duchamp'ın arzularının günah keçisi olarak görülebilir (Kuspit, 2014, s. 61).

Rose Sélavy karakteri ise Duchamp'ın yapıtları arasındaki boşlukları tamamlayacak androjen nitelikte bir persona haline geldi. İçimizde “erkek” olarak adlandırılan rasyonel ve “kadın” olarak adlandırılan sezgisel kapasiteyi temsil eden androjen yapı öz kavramını, benlik ve benlik dışı kavramlarını metafizik açıdan yaklaşan bir anlayış sergiler (Lainer, 2002, s. 3).



Şekil 20. Man Ray, Marcel Duchamp, Rose Selavy, 1920-21 (Blessing, 1997, s. 18)

Cinsiyetin bir performans alanı olarak kullanılmasında Marcel Duchamp ile birlikte hareket eden Man Ray, Francis Picabia, Henri Matisse, Fernand Léger gibi sanatçılarla da sık sık çalışarak bu sanatçıların eserlerinin fotoğraflarını çekti. Sürrealist ve Dada akımlarının içinde etkin olarak yer alan Man Ray, dönemin kadın bedenine kısıtlayıcı bakışını kırarak, kadının bedeninin ve cinsiyetini daha cesur, şiirsel ve şehvetli şekilde görselleştirdi. Moda dergilerinde profesyonel fotoğraflar çekerken,

fotoğraflarında çizimler, baskılar, sanat eserleri ve kendi geliştirdiği solarizasyon tekniğini kullanarak Dadaist ve Sürrealist yaklaşımları fotoğraflarına yansıtmıştır.

Rose Sélavy personasıyla ortaya çıkardıkları cinsiyet değiştirme oyunu, Man Ray'ın Gertrude Stein ve Amerikalı travesti Barbetta fotoğraflarında da ortaya çıktı. Bunun yanında Man Ray, Sürrealist çevredeki bir çok kadının fotoğraflarını çekti. Sürrealist hareket içerisindeki kadın kültürü I.Dünya Savaşı sonrasında yaşanan büyük melankoliyle birlikte şekillendi. Teşhircilik, fetişizm, sadomazoşizm gibi öğelerin bulunduğu ama eşcinselliğin yok sayıldığı ortamda kadın figürler erkek sanatçılar için sadece ilham perisi statüsünde kaldı. Man Ray'ın fotoğraflarında erkek izleyicinin istediği kadınlık tavrı içerisinde kadın bedenleri görülmektedir (Wilson, 1997, s. 141).

Andre Breton tarafından Nadja (1928) ve Mad Love (Çılgın Aşk 1947) romanlarında kullanılan, şiddet, pornografi, müstehcenlik gibi unsurlarla insan cinselliğini ve bilinçaltını ortaya çıkartmayı amaçlayan “sarsıcı güzellik” anlayışı, cinsiyet ve cinsel politikaların tanımlanması için bir çok Sürrealist sanatçı tarafından kullanıldı. Sürrealistler, sosyal normların kısıtlayıcı yapısını gösteren görüntülerle ve izleyiciyi şok etme üzerine kurulu yaklaşımlarıyla izleyiciyi etkilerken sosyal yapıların da eleştirilmesini sağladılar. Bir dönüşümün gerçekleşmesi için bireysel özgürlükleri kısıtlayan sosyal yasaların ihlalinin baz alındığı “sarsıcı güzellik” anlayışında kadın imajları önemli bir yer tutar. Histeri, kaos ve tutkuyu gözler önüne seren, cinsellekle bağlantılı bu görüntüler, bedenlerin çeşitli bölümlerinin tekrarı, cinsel takıntı ve fetişizmle birlikte kabul edilemez bir arzuyu ifade eder (Hutchinson, 2003, s. 215).

Kadın bedeninin yeniden bir arzu nesnesi olarak üretilmesine karşın kadın olarak kendi kimliğini androjen bir kimliğe dönüştüren Claude Cahun farklı bir performans sergiler. 1917 yılında cinsiyetini bulanıklaştırmak ve androjen bir kimliğe bürünmek için Lucie Renee Mathilde Schwob olan ismini Claude Cahun olarak değiştirdi.

1920'lerden itibaren Sürrealist estetiğini içeren kompozisyonlarla züppe, oyuncak bebek, vampir, japon kuklası, melek, vücut geliştirici gibi çeşitli kılıklara girerek çok sayıda oto portre çekti (Kline, 1998, s. 69) (Şekil 21). Cahun'un portrelerinin birçoğu, doğrudan izleyiciye bakan, saçları kazınmış, genellikle sadece baş ve omuzları ortaya çıkaran ve bu şekilde bedeni izleyiciden uzaklaştıran, ataerkil

bakışları baltalamayı amaçlayan bir yapıya sahiptir (Hutchison, 2003, s. 213). Sürrealist etkilerden ilham alsa da Cahun, Andre Breton'un liderliğindeki Sürrealist heteroseksüelliğe meydan okuyan bir tavır sergiledi. Cinsiyetini bir hareket alanı olarak kullanarak tüm cinsiyet kimliklerinden sıyrılarak androjen bir kimliğe bürünmeyi tercih etmiştir. Cinsiyetler arasındaki ayrımları zorlaştıran ve bu ayrımları aşarak cinsiyet ve cinsellik arasındaki ilişkiyi parodik olarak kendi bedeninde sergileyen Cahun, Freud'un tekinsiz olarak tanımladığı tanıdık, tuhaf, canlı ve cansızın karışımı sürrealist estetiğini kendi bedeninde sergilemiştir (Dean, 1996, s. 90)

Claude Cahun'un oto portreleri, hem özne hem de nesne olarak kadın bedenini tiyatral bir kompozisyonla nasıl düzenlenebileceğini göstermesi bakımından da önemlidir. Pasif ve izlenen bir nesne olarak görülen kadın bedeni, kameranın hem önüne hem de arkasına geçerek sahnelemenin gerçekliğini bozmayı amaçlamaktadır. İzleyici için üretilen arzu nesnesi, kameranın önünden arkasına geçerek izleyici üzerindeki doğal etkiyi bozup gerçeklik duygusunu yok etmektedir. Bununla birlikte, kurgulanan sahnede izleyicinin dikkatini doğal olmayan nesnelere çekerek simülatif bir gerçeklik yaratıyordu (Hutchison, 2003, s. 216).

Cahun, sahnelediği ve canlandırdığı portrelerinde genellikle erkek figürleri canlandırırsa da abartılı makyajlarla kasıtlı olarak parodileştirdiği kadın kimliğini ön plana çıkartmıştır. Cinsel kimliğin geçişgenliği üzerine odaklanan bu performanslarını yazılarıyla destekleyen Cahun, kadın/erkek ikilemine alternatif bir kimlik yaratarak cinsiyet performansında kavramlaşacak olan travesti uygulamasının etkili örneklerini sunmuştur.





**Şekil 21.** Claude Cahun, Oto Portre, 1928 (Blessing, 1997, s. 2)

Erkek bakış açısını altüst etme gücünü yansıtan farklı bir yaklaşımda 1928 yılında Florance Henri'nin oto portresinde görülmektedir (Şekil 22). Aynada yansıyan görüntüsündeki sembolik veriler, heteroseksüel erkek bedeninin nadiren gösterilmesine ve genellikle kadınlar ve bedenleri üzerindeki gücü eleştirmek amacıyla metaforik bir anlatımla göstermektedir.

Florance Henri, I. Dünya Savaşı'ndan önce Fütürist hareketin önemli isimleriyle çalışmış, daha sonra Dessau'daki Bauhaus üniversitesinde eğitim almıştır. Burada László Moholy-Nagy ile arkadaşlık kurarak "Yeni Vizyon" yaklaşımıyla aynalar, prizmalar ve yansıtıcı nesnelere kullanarak nesnelere manipüle etmeye ve fotoğraflarında farklı bir iletişim şekli kurmaya çalışmıştır. Henri, fotoğraf çalışmalarında genellikle izleyicinin gerçeklik algısını yansıma ile bozmaya çalışır. Karmaşık ve kafa karıştırıcı kompozisyonları mekânsal ve psikolojik belirsizlik Bauhaus'un Yeni Vizyon fotoğraf anlayışını gösterir. Buna karşın fotoğrafları Sürrealist tartışmalar içerisinde de değerlendirilir. Fallik bir çerçeve (ayna) içinde hem bakan hem de bakılan olarak kendiyi karşılaşması, cinsel imgelerle erkek kılığına girmesi, kadın bedenini kontrol altına almak isteyen eril zihniyete eleştiri getirir (Krauss, 1986, s. 90).



Şekil 22. Florence Henri, Oto Portre, 1928 (Jeudepaume, 2019)

### 1.3.3. Sürrealizmin Tekinsiz Bedeni

Freud'un 1919 yılında yayınlanan "Tekinsiz (Das Unheimlich)" makalesinde kullanılan, "sır ya da gizli kalması gerekirken açığa çıkmış şey" anlamına gelen tekinsiz (unheimlich) kavramı, ilk defa Alman filozof Friedrich Schelling'in Mitolojinin Felsefesi metninde kullanılmıştır (Akın, 2018, s. 693). Psikanalitik bakış açısıyla incelendiğinde tekinsiz kavramı, ilk olarak anlam bakımından incelenir. Freud tekinsiz kavramını şu şekilde açıklar:

"Almanca bir sözcük olan "unheimlich", tanıdık, yerli, eve ait anlamlarına gelen heimlich, heimisch sözcüklerinin zıt anlamlısıdır ve tekinsiz'in bilinmediği ve tanıdık gelemediği için korkutucu olduğu sonucunu çıkartmak bize cazip gelir. Elbette, yeni ve alışılmamış olan her şey korkutucu değildir; ancak bu ilişki tersine çevrilemez. Sadece yeni olan şeyin kolayca korkutucu ve tekinsiz hale gelebileceğini söyleyebiliriz; bazı yeni şeyler korkutucudur ama her anlamda değil. Yeninin ve yabancıların tekinsiz olması için bunlara bir şeylerin eklenmesi gerekir" (Freud, The Uncanny, 1919, s. 2)

Freud'un tekinsiz kavramı, insan doğasına ait olan, iyi bilenen ama çok eskiye ait ve artık bize yabancılaşmış olanı ve bu sebeple bastırılmış olan şifreli mesajları içerir. Bastırılarak yabancılaştırılmış imgeler, nesnelere, kişiler ya da durumlar Sürrealistlerin manifestosunda yer alan otomatizmle ortaya çıkar. Sürrealistlerin hedefinde olan bastırılanın ortaya çıkartılması ve canlıyla cansızın birbirine karıştırılması Freud'un tekinsiz kavramının sanattaki karşılığı haline gelir. Sembolik olarak balmumundan figürler, bebekler, mankenler ve otomatlarla ortaya çıkar (Foster, 2011, s. 33).

Aşına olana yabancılaşma olarak tanımlanan tekinsiz kavramı, Freud'a göre kadın genital bölgesinin erkek üzerindeki etkisi bakımından incelenmiştir. Rahimde var olma, durumundan kaynaklı olarak *"bu yer bana tanıdık geliyor, daha önce buralara gelmiştim"* ifadesini annesinin üreme organı ya da bedeni olarak yorumlamıştır. Fantezilerin kaynağı ise bu rahimde var olma, hadım edilme (erkeğin gözünde anne hadım edilmiştir) ilkel ve çocuksu komplekslerle birleştiğinde kaygının ortaya çıkmasına neden oluyor. Sürrealistlerin saplantı haline getirdiği fantezi ile birleştiğinde ölümün habercisi haline geldiği görülmektedir (Foster, 2011, s. 34).

Sürrealist akım dahilinde beden ve zihin, rasyonel ve irrasyonel gibi karşıtlıkları yansıtabilme, insanın bilinçdışına erişmek için arzuların fiziksel bir aygıt olarak kullanılması, erotik fantezilerin harekete geçirilmesini teşvik etmek için beden önemli bir araçtı. Sürrealist erkek sanatçılar için kadın figürü, bir ilham kaynağıydı ve yaratıcılık içerdiğinden dolayı irrasyonel olarak görülüyordu.

Kadın bedeni, sürrealist erkek bakışında erotik arzunun simgesi ve aynı zamanda kendi fantezileri için uyarıcı bir konumdaydı. Kadın bedeni fetişleştirilerek tehdit edici, manipüle edilebilir, yeniden şekillendirilebilir ve bu şekillendirmeyle kendi egosunu yeniden yapılandırması için bir araç olarak görüldü (Kuenzli, 1990, s. 19). Kadın bedeninin ataerkil yapı içerisinde yeniden fetişleştirilerek temsil edilmesi, kadın bedenini kontrol altına almak açısından önemli görülmekteydi. Bu noktada 1930'larda Hans Bellmer tarafından yapılan Bebek (La Poupée) çalışması kişisel bir psikoterapi biçimi olarak görülebilir (Şekil 23). İlk bebeği yapma fikri, Jacques Offenbach'ın Hoffman'ın Masalları isimli operasında geçen hikayede kahramanın gerçek boyutlu mekanik bir bebeğe aşık olmasından esinlenerek ortaya çıkmıştır. Ahşap, sıva, metal

çubuk, somun ve civatadan oluşturulan bir konstrüksiyon oluşan heykeller, sürrealist estetiğin yıkıcı, erotik, sadist ve mazoşist özellikleriyle Bellmer'in kendi fantezilerinin bir yansımasıyla kadın bedeniyle nesne arasındaki bir izdüşümü yansıtır (Foster, 2011, s. 130). Bebekler fetişistik unsurlar içerse de benzerlikler ve karşıtlıklardan oluşan bir sözlük gibi pek çok seferde yeniden bir araya gelebilecek bir yapı sergiler. Bellmer'in bebekleri aynı zamanda dilbilimsel bir bağlantı sağlar. Anagram<sup>18</sup> tekniği ile üretilen yapıtlar karşıtlık ve benzerliklerden yararlanılarak yeniden üretilir ve bu şekilde kavramsallaştırılır (Foster, 2011, s. 135).

Bellmer'in kadın bedeni üzerinden yaptığı nesne haline gelmiş beden imgeleri, Sürrealist erkek bakışını yansıtarak kendine uyum sağlaması gereken kadın kimliği yaratır. Kadının kimliği silinerek bulanık hale getirilmesi olarak yorumlanabilir. Bellmer'in bebekleri, sadistçe hükmetmenin ve imgesel olarak temsil eden bedenin yanında sanatçının kendisini de temsil eder. Eklemlenmiş hale gelen bu bedenler üzerinden kendi benliğinin parçalanışını ve erkek yaratıcının bedeni faşistçe biçimlendirmesini eleştirir (Foster, 2011, s. 138). Bellmer'in eklemlenmiş kadın formundaki bebekleri, aynı zamanda Nazi rejiminin fiziksel mükemmellik hedefleyen bakış açısına karşı bir tavır olarak da okunmaktadır.



Şekil 23. Hans Bellmer, Bebek, 1935 (Vintage Works, 2019)

<sup>18</sup> **Anagram**; bir kelimedeki harflerin yerleri değiştirilerek elde edilen kelime. Türk Dil Kurumu Sözlüğü, Erişim 30 Mayıs 2019

### 1.3.4 Çek Avangardının Uzamsal Bedeni

I. Dünya Savaşı sonrasında yıkılan Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'ndan ayrılarak çok uluslu bir devlet olarak kurulan Çekoslovakya, Avrupa'da Avangard hareketin en etkili ve uzun süren yerlerinden biri olmuştur. 1920 yılında Prag'ta kurulan Devetsil isimli avangard grup, çeşitli akımları içinde barındıran çoklu bir yapı sergiler. Devetsil sanatçıları çoğunlukla şiir, illüstrasyon, heykel, fotoğraf ve film gibi sanat formlarında eser üretmişlerdir. Konstantin Biebl, Frantisek Halas, Vítezslav Nezval, Karel Schulz, Otakar Mrkvicka, Frantisek Muzika, Jaroslav Rössler grubun üyelerindedir. Devetsil'in ilk manifestosunda Çek Avangardında önemli bir hareket olan Poetizm etkilidir. Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm ve Rus Konstrüktivizm'in yerel içeriklerle başarılı bir sentezi olan Poetizm, yaşamla geleceği birleştirme noktasında sıradan nesnelere daha derinden bakmayı, nesnelere şiirsel yaklaşımlarla biçimlendirmeyi hedefler. (Sayer, 2013, s. 150-158) .

1934 yılından itibaren Sürrealistlerle yakın ilişki içerisinde giren Çek Avangard Hareketinden Karel Teige, Fotoğraf, Sinema, Film isimli makalesinde, Man Ray'in rayogramlarından oluşan Les Champs Delicieux serisinden bahsederek fotoğrafın gerçeklikten ayrılmayarak süper realizmi temsil ettiğini belirtir (Cisar, 2014, s. 299). Çek avangard hareketinde etkili bir yere sahip olan soyut fotoğraf anlayışı, Eugene Atget ve Man Ray'in stilini özgün bir biçimde birleştiren Jaromir Funke tarafından geliştirildi. Funke'nin çalışmaları, modernist Avrupa fotoğrafçılığıyla toplumsal yorumları ve işlevselliği birleştiren Çek estetiğini yansıtıyordu. Aynalar, şişeler ve bardaklardan oluşan objelerin, ışık gölge oyunları ile elde edilen özgün ve etkileyici yorumları, fotogramlara benzeyen bir etki göstermektedir (Cisar, 2014, s. 299). Picasso ve Braque gibi Kübist sanatçıların yaptığı gibi geometrik kompozisyon araştırmaları yapan Funke, aydınlatmanın etkisini kullanarak farklı açılarla yüzeye aktarılan nesnenin boyutlarını yok ederek anıtsal bir izlenim yaratmıştır. Sürrealist etkiler de taşıyan bu nesnelere temel formları kaybolurken kompozisyon birincil konuma yükselmiş

oluyordu (Dufek, 2014). Funke, ilk fotoğraflarında Pictorializmden etkilense de straight fotoğraf estetiğini benimsemiştir.

Çek avangard fotoğrafında geometri ve ışığın ortaya çıkardığı şiirsel etki, kadın bedeni üzerinde çalışmalarıyla bilinen Frantisek Drtikol'un çalışmalarında etkin bir biçimde ortaya çıkar. Çağdaşları Josef Sudek ve Jaromir Funke gibi kariyerine resim ve grafikte başlayan Frantisek Drtikol'un bedenleri Art Nouveau<sup>19</sup> ve Kübist sentezine dayanan Art Deco<sup>20</sup> formuna dönüşmüştür (Dufek & Zucker, 1998, s.28). Işık-gölge arasındaki ilişkiye getirdiği yaratıcı yaklaşımıyla birlikte kullandığı nü kadın figürleriyle geometrik nesnelere bir arada kullandı (Şekil 24). Dekorasyon, hareket ve bireysel çizgilerin durgunluğunun ifadesinin fotoğraflarındaki önemli unsurlar olduğunun altını çizen Drtikol, geometrik formların katılığı ile insan bedeninin esnekliğinin oluşturduğu uyumu gözler önüne sermiştir. (Dufek & Zucker, 1998, s. 30). Geometrinin insan bedenini yansıtıp yansıtmadığı konusunda bir araştırma olarak nitelendirilebilecek çalışmaları, klasik nü fotoğraf anlayışını değiştirmiştir. Çıplaklığı fotoğraf çalışmalarındaki kompozisyonun bir unsuru olarak kullanan Drtikol, Art Deco unsurlarının yanında, yeni sessiz filmler için geliştirilen aydınlatma tekniklerini de modern dansın entegre öğelerini bir araya getirerek modern ve klasiğin bir sentezini beden üzerinden ortaya çıkartmıştır.

1930'lardan itibaren Fotopurizm olarak adlandırdığı, sert kağıtlardan oluşturduğu ve birer silüvete benzeyen geometrik formlarla bedenleri bir arada kullanan Drtikol, Budist felsefenin de etkisiyle bedenin terk etmenin getirdiği özgürlük anlayışıyla yönelmeye başladı. Sert kağıttan kesilmiş insan bedenini arındıran formlar

<sup>19</sup> **Art Nouveau**; Avrupa ve Amerika'da 1890-1910 yılları arasında gelişen dekoratif sanat tarsi. Art Nouveau, en çok mimari, iç tasarım, cam sanatı, mücevher, poster ve resim sanatında kullanılmıştır. Doğal formlardan ve yapılardan, özellikle bitki ve çiçeklerin kavisli çizgilerinden ilham alınmıştır. Asimetri ve eğik çizgilerle verilen dinamizm hareket duygusunu şekillendirmiştir.

<sup>20</sup> **Art Deco**; 1920'lerde ortaya çıkan ve 1930'larda Batı Avrupa ve Amerika'da büyük bir stile dönüşen, mimarlık, görsel sanatlar ve tasarımda etkili olan akıma verilen isimdir. İsmi, 1925'te Paris'te düzenlenen ve stilin ilk sergilendiği Expert Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes'ten almıştır. Art Deco tasarım, Modernizmi temsil ederek bir moda dönüştü. Tazın ayırt edici özellikleri, genellikle "düzenli" bir görünüme sahip, temiz şekiller, geometrik veya stilize edilmiş süsleme, insan yapımı betonarme, plastik malzemelerle pahalı malzemelerin birlikte kullanımı olarak tanımlanabilir. Encyclopedia Britannica, Erişim 23 Mayıs 2019.

üzerinden çalışmalarına devam eden Drtikol, gerçek bedenlerle çalışmayı bırakmıştır. (Utata,2019).



**Şekil 24.** Frantisek Drtikol, Üçgen Nü,1924 (Parisphoto, 2018)



**2.BÖLÜM**  
**KAVRAMSAL SANAT VE BEDENİN KAVRAMSAL DÖNÜŞÜMÜ**



## 2.BÖLÜM

### KAVRAMSAL SANAT VE BEDENİN KAVRAMSAL DÖNÜŞÜMÜ

Avangard Hareketle başlayan ve 1960'lı yıllarda sanatın nesneye olan ihtiyacının ortadan kalması yönündeki yaklaşım, düşüncenin biçimsel olarak sanat eserinin önüne geçmesi gerektiği fikrini güçlendirdi. I. Bölümde ele alınan Avangard hareket içerisinde estetiğin kötülenişi, “hazır nesne” kullanımıyla geleneksel anlamda sanat eserinin tekilliğini, biçimini ve estetiğini yıkıcı ve şok edici bir biçimde sorgulamıştır. Günlük yaşamdaki nesneyi sanat eseri statüsüne çıkararak Marcel Duchamp, sanat eserini ve statüsünü sorgularken düşüncenin malzemenin önüne geçmesi gerekliliğini ileri sürmüştür. Aynı zamanda Sürrealistler tarafından ön plana çıkartılan “otomatizm” kavramı ile baskı altına alınan bilinçaltının serbest bırakılarak sanatçının tuhaf, gizemli ve tanıdık olmayan düşüncelerin serbestçe ifade edilmesi gerektiğini savunmuşlardır.

Kavramsal Sanat, tek bir hareketin oluşturduğu bir anlayıştan ziyade çeşitli eğilimlerin olduğu ve bu eğilimlerin sanat nesnesi, sanat eylemi ve düşünce biçiminin karışımından ortaya çıkmıştır. Sanatsal ifade biçimleri, fotoğraf, video, performans ve happening gibi farklı formlarda olsa da ana fikri sanatsal düşüncenin ifade edilmesi ve bu ifade edişin de estetik ve pazarlanabilir olmamasıdır. Kavramsal sanatı anlayabilmek için öncelikle Avangardı ve arkasında yeniden 1950'lerde ortaya çıkan Neo Avangard hareketleri incelemek gereklidir.

Kavramsal Sanatın ortaya çıkışını hazırlayan değişimler, 1939 yılında Fransız ve İngilizlerin II. Dünya Savaşına girmesiyle hızlanmıştır. Savaşın başlamasıyla Avangard akımın önde gelen isimlerinden Salvador Dali, André Breton, Max Ernst, André Masson, Kurt Seligmann, Marc Chagall, Robert Matta gibi sanatçılar ve entelektüellerin büyük bir bölümü Paris'ten New York'a gelir (Fineberg, 2014, s. 21). Bu entelektüel göçle birlikte sanatın merkezi Paris'ten New York'a kaymıştır. New York sanat ortamının gelişmesi aynı zamanda sergi salonlarının ve müzelerin açılmasıyla birlikte ivme kazanmıştır. 1929 yılında Modern Sanatlar Müzesi (MOMA) ve Nesnel Olmayan Resim Müzesi ( The Museum of Non-Objective Painting/

Guggenheim Müzesi) kurulmasıyla birlikte bir çok Avrupalı sanatçının sergileri New York'ta açılmaya başlandı. Avrupalı Avangardların sergileri, genç Amerikalı sanatçıları derinden etkilemiş ve sanatın ve sanatçının ne anlama geldiği konusundaki fikirlerini değiştirmiştir.

XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren disiplinler arası diyalogun artması, aksiyon, happening ve performans gibi bedeni merkeze alan sanat dallarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Sanatçının hem kendi bedeni hem de kavram olarak bedeni sorgulayan yaklaşımları, izleyiciyi de içine alan fotoğraf ve video kayıtları ile sergilenebilir hale getirildi. Kavramsal Sanat'ın bir kanadı olarak değerlendirilen Performans Sanatı, bedeni başlı başına sergilenen bir sanatsal malzemeye dönüştürmüştür.

Kavramsal Sanat'ın ortaya çıkması ve gelişmesi özellikle Marcel Duchamp'ın hazır nesnesi ve sonrasında devam eden Neo Avangard hareketlerle olan yakın ilişkisidir. Bu nedenle Kavramsal Sanatı açıklamak için etkileşimde olduğu diğer akımlardan ve bu akımların bedene bakışlarını aktarmak gereklidir.

### **2.1. Avangardın Dirilişi: Neo Avangard**

Küresel kapitalist pazarın 1950'lerden itibaren yükselişe geçmesi, neoliberal politikalar sonucunda kültürel bir kavram olan avangard, halk arasında büyük bir popülerlik kazanarak kültürel mitlerden biri haline geldi. Ana akım kültür endüstrisinin çeşitli sektörlerinde saldırgan, hakaret yüklü retoriği eğlenceli sayılmaya ve zararsız klişelere çevrildi. İronik olarak avangard kendisini istemediği bir popülerlik içerisinde buldu. Sarsıcı bir karşı hareket olmaktan çıkıp kitle medyası aracılığıyla yaygın bir moda haline gelmeye başladı. Bu kriz, tarihsel bağlamda avangardın ilerlemeci, mücadeleci söyleminin popülerleşmesine ve savaştı doğasına uygun mücadele edebileceği düşmanın olmadığı yönünde düşüncelerin ortaya çıkmasına neden oldu (Calinescu, 2017, s. 133-135). Bu çelişkili duruma rağmen avangard 1960'larda kültürel krizin hem düşünce hem de sanatsal anlamda dönüşmesine yardımcı oldu.

Bu kavramsal değişim sanat uygulamalarında da kendini gösterdi. Dada mirasçısı sayılabilecek çeşitli hareketler ortaya çıktı ve Dada'nın sanat stratejileri

kullanılmaya başlandı. Kitle iletişim araçları, hazır nesne kullanımı ve performans gibi uygulamalarla Kavramsal Sanat, Pop Sanatı, Fluxus; Yeni Gerçekçilik ve Minimalizm gibi sanat akımlarının önünü açan bu hareket Neo Avangard olarak adlandırıldı. Ancak bunun gerçek bir Dada ruhu taşımadığını belirten Marcel Duchamp, Yeni Gerçekçilik, Pop Sanatı, Asemblaj ve benzeri isimlerle anılan akımın Dada'nın temellerinde yükselirken Dada'yı kolay bir çıkış noktası olarak gördüklerini, hazır nesneyi estetik olgusunu yıkmak için değil estetik olarak güzel buldukları için kullandıkları yönünde eleştirdi (Antmen, 2014, s. 175).

Neo Avangard dönem, keskin hatlarla çizilebilecek bir yapı sergilemez. XX.yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan “tarihsel avangard” kavramıyla diyalektik içindedir. Bu bakımdan dönemsellik taşıyan bir yapı sergilemez. Hal Foster, avangard kavramının hareketli, diyalektik içinde ve rizomatik olduğunu belirtir. Neo Avangardların, hem sanat hem de yaşam arasındaki boşlukta gidip geldiklerini belirten Foster, estetik deneyim ve biçimlerin testlerini yaptıklarını ifade eder (Foster, 1994, s. 18).

1950'lerden itibaren sanatın radikal bir değişime ihtiyacı olduğuna inanan Jasper Johns, John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, Allan Kaprow sanat alanında, Sitüasyonist Enternasyonal<sup>21</sup> ise politik kültürel ayağını temsil etmektedir. (Hopkins, 2006, s. 3) Savaş sonrası tüketici kültürünü eleştiren ve alaycı bir tavırla gerçekleştirdikleri performans, soyutlama ve medya araçlarıyla yaptıkları yapıtlarıyla içsel duygulardan ziyade karışık sinyallerin verildiği, kodlanmış anlatıların ve eleştirel bir düşünce sürecini sorgulamaya başladılar. Amerika'da etkili ve popüler olan Soyut Dışavurumculuğun formalist estetikten sıyrılarak psikolojik etkilerinden sıyrılmayı amaçlayan Neo Avangardistler, yapıtların bir parçası olarak izleyicinin

<sup>21</sup> **Sitüasyonist Enternasyonal**; II.Dünya Savaşından sonra geriye yıkıntıları bırakan bir uygarlığın içinde büyüyen bir grup Avrupalı gencin, savaş sonrası dünyasına karşı duydukları öfkeden yola çıkarak kurdukları oluşum. Fransa kökenli Letris Enternasyonal (1952), İtalya kökenli The International Movement For An Imaginist Bauhaus (1953) ve hem Kopenhag hem Brüksel hem de Amsterdam kökenli COBRA (1948) varlık gösteren oluşumların 1957 yılında İtalya'da bir araya gelerek Sitüasyonist Enternasyonal adını vermişleridir. Hareketin başını çeken Guy Debord, insanlar arasındaki ilişkilere hükmeden ve toplumu bahsedilen tüketim malları ile müşterileştirilen günlük hayat gösterisinin yerine geçen “Gösteri Toplumu” kavramı ile bilir. Uluslararası ünü Paris'teki Mayıs 1968 olaylarındaki etkin rolleridir. Jan D. Matthews, “Sitüasyonistlere Giriş”, 6:45 yayınları, İstanbul 2009

anlamı belirlediğini, bu nedenle izleyicinin anlamı okuyabilmesi için odaklanabileceği tesadüfler, nesnelere ve kitle iletişim araçları kullanıldı (Branden, 2005, s. 167).

Görsel sanatlar açısından 1970'lerin başına kadar devam ettiği söylenece de Kavramsal Sanat, Arazi Sanatı (Land Art), Performans Sanatı ve Beden Sanatı (Body Art) tezahürleriyle 1970'lerin ortalarına ve hatta 1980 ve 1990'larda ortaya çıkan Neo Avangard, Post Kavramsalcılığın temellerini oluşturduğu belirtilir. Neo Avangardın 1970'lerin sonunda toplumda yaşanan kültürel ve ekonomik değişikliklerle birlikte, sanatın kurumsal yapısındaki köklü yapısal değişimlerle birlikte Modernizmden Postmodernizme geçişe tanıklık etmiştir (Hopkins, 2006, s. 4).

### **2.1.1 Sanat Eyleminin Somutlaşması**

II. Dünya Savaşı'nın bitmesiyle birlikte Amerika'nın siyasi, ekonomik gücü ve etkinliği sanat alanında da kendini gösterdi. Sanat merkezinin New York'a kaymasıyla birlikte oluşan sanat ortamı Amerikan Sanatını şekillendirmiştir. Savaş öncesinde yerel temalar, figüratif ve biçimsel anlatımları tercih eden Amerikalı sanatçılar, savaş sonrasında soyut dışavurumculuğa yöneldiler. Savaşın yıkımı ve insan üzerindeki umutsuzluk Modernizm dönemi içerisindeki Romantizm akımı gibi insanların ve sanatçıların iç dünyasına yönelmelerine neden oldu. Romantikler bu duyguyu dışarda arayıp kendi içlerinde bulmuşlar, "yeni duygu" ve bu duygulardan "yeni bir dünya" arayışına girmişlerdi. Yerleşik tüm düşüncelerin sarsılmasıyla birlikte ruhun derinliklerinde aranan yaşamın derinliğini gözler önüne serilebilmek için bilinçdışı kullanmayı ve dış gerçeklikten soyutlanarak yeni bir yaratıcılık alanına yönelmeyi tercih ettiler (Kuspit, 2014, s. 111).

Soyut Dışavurumculuk (Abstract Expressionism), 1940'lı yıllarda New York'ta ortaya çıkmış ve ressamın nesnelere gerçek temsillerine yer vermeden sadece renk ve şekillerle ifade ettikleri soyut bir sanat akımı olarak nitelendirilir. Sürrealist akımın temel ilkeleri olan sanrı ve çağrışımlarla, özdevinimden yararlanarak anlık çağrışım ve düşüncelerin yapıta yansıtılmasını sağlamışlardır. Sanatın doğasını ve varlığını sorgularken fiziksel ve psikolojik dünyaya ait algıların değişmesi, artan öz bilinç ve

farkındalıkla hareket eden sanatçılar, bilinçdışı terimiyle “ bilinçsizce” ve kendiliğinden yapılan resmin zihne doğrudan erişim sağlayabileceğini düşündüler (Kaufmann, 2008, s. 118). Bu noktada ortaya çıkan Aksiyon Resmi (Action Painting), boyanın dikkatlice uygulanmasından ziyade kendiliğinden damlatıldığı, sıçradığı ve ya tuval üzerine sürüldüğü kendiliğindenliği baz alan bir resim stili olarak Soyut Dışavurumculuk içerisinde karşımıza çıkıyor. Franz Kline, Bradley Walker Tomlin, Willem de Kooning ve Jackson Pollock gibi sanatçıların yer aldığı Aksiyon resmi, Sürrealist otomatizme uygun, içgüdülere dayanan, bilinçdışını yansıtan çalışmalardan oluşuyordu. Aksiyon resminin, sanatçı davranışı ve eylemiyle biçimlenmesi, sanatçının bedeniyle gerçekleştirdiği eylemin tuvale yansımaları aynı zamanda sanatta yeni bir modernizm vurgusu yapar.

Jackson Pollock, damlatma ve akıtma resimlerinde tüm sembolleri ve göstergeleri yok ederek sadece bedensel jestleri metafor olarak kullanmıştır (Şekil 25). Pollock, otomatizm uygulamasıyla resim yapma eylemini gerçekleştirmiş ve iç dünyasını yansıtmıştır. Devinim ve enerjinin yansıtıldığı akıtma ve damlatma tablolarıyla Pollock, aynı zamanda izleyicinin yapıtın ortaya çıkma sürecini yaşaması ve renklerle duyguyu yaşamasını istemiştir (Fineberg, 2014, s. 94). Resmin konusunun temsil edilecek dış nesneye değil, aynı zamanda bedensel eylemde olduğu ön plana çıkartılırken yaratıcı eyleme vurgu yapılmıştır. William de Kooning, Pollock’un Amerikan kültürü içerisindeki popülaritesi için temsilden sürece kayan ve metaforik olarak sanatçı ve eser arasındaki yeni ilişkiyi gösterdiğini belirtir (Silverberg, 2006, s. 38).



**Şekil 25.** Hans Namuth, Jackson Pollock ve Lee Krasner, 1950 (Artnet, 2019)

Aksiyon resimlerinin ortaya çıkış sürecini Hans Namuth isimli Alman fotoğrafçı belgeledi. Willem de Kooning, Robert Rauschenberg, Mark Rothko gibi sanatçılarla da çalışan Namuth'un popüleriği Jackson Pollock'la yaptığı işbirliğı sayesinde gerçekleşmiştir. Sanatsal eylem sürecinin belgelenmesi fotoğrafın önemini bir kez daha gözler önüne sererken, Aksiyon Resminin ana hedefi olan öz bilincin de fotoğraflara yansması Namuth'un fotoğrafları sayesinde Jackson Pollock bir Amerikan ikonu haline gelmesine neden oldu (Boxer, 1999).

II. Dünya Savaşı sonrasında yaşananların travmatik etkilerini yaşayan toplumlardan biri de Japonya'ydı. Savaşın etkilerinin ortadan kaldırılması ve toplumun iyileştirilmesi amacıyla sanatın etkin bir rol üstlenmesi gerektiğine inanan bir grup Japon sanatçı ressam Yoshihara Jiro<sup>22</sup> önderliğinde Osaka yakınlarındaki Ashiya kentinde Gutai Sanat Topluluğunu kurdu. Japon sanatının geleneksel yapısından sıyrılarak geniş ölçekli multimedya ortamları, tiyatro gösterileri ve performanslarla bedenle madde arasındaki ilişkiyi sorguladılar (Gutai, 2012).

Japonca, somutluk ya da maddilik anlamına gelen Gutai, düşüncenin somutlamalarına karşıt olarak maddenin fiziksel cisimleşmesi ve bedenin somutlaştırılması gerekliliğini savundular. Bedenin somut hale getirilmesi insan

<sup>22</sup> Japon geleneğinde soyadları isimden önce yazılır.

bedenin fiziksel aktivitesi ve malzeme arasında direk bağlantı kurularak gerçekleştirilebileceğini belirttiler (Gutai, 2012). Gutai Grubundaki sanatçılar, sadece ellerden değil tüm bedenden yararlanılarak aracısız sanat yapma yönünde radikal bir çizgi oluşturmuşlardır. Boya, performans, film, ışık ve ses kullanarak sanatın sınırlarını zorlayan ve sanat yapma eylemini bedenle birleştiren çalışmalar yaptılar. Eş zamanlı olarak uluslararası sanat ağına dahil olarak Neo Avangard içerisindeki bir çok sanatçıyla iletişime geçtiler ve onları radikal eylemleriyle etkilediler ve aralarında kavramsal bir köprü oluştu.

1958 yılında Amerika’da açtıkları sergide eleştirilenler tarafından Jackson Pollock’u taklit etmekle suçlandılar. Ancak Pollock’tan farklı olarak savaş sonrası Japonya’daki özgürlük meselelerini ele alan yaklaşımları ve yöntemleri daha radikal olarak değerlendirildi (Gutai, 2012). Bunun yanında eylemsel olarak bedenin kullanımı ve tuvale boya fırlatma eylemleri eril bir yaklaşım sergiliyor ve bu bakımdan da Pollock’un eylemleriyle yakınlaşıyordu.

Eylemin somutlaşması konusunda ilginç bir başka örnek ise Japon sanatçı Shigeko Kubota’nın gerçekleştirdiği cinsiyet ve kimliğe ait geniş yelpazede değerlendirilebilecek olan “Vajina resimleri” dir (Şekil 26). 1965 yılında Fluxus Festivalinde gerçekleştirdiği, iç çamaşırına sabitlediği fırçayla kan kırmızısı boyayla yaptığı resimler, Pollock ve Gutai grubunun eril söylemine karşıt bir yaklaşımla gerçekleştirilmiş bir eylemdir (Schultz, 2012, s. 90).



**Şekil 26.** Shigeko Kubato, Vajina Resimleri Performansından, Fluxfes, 1965 (MOMA, 2019)

### 2.1.2 Bedenin Somutlaşması

Neo Avangard akımı içerisinde değerlendirilecek ve Kavramsal Sanat'ın etkilendiği önemli hareketlerden biri de Yeni Gerçekçiliktir (Nouveau Réalisme). Savaş sonrası parçalanmış medeniyetin yeniden yapılandırılması ve yeni bir elektronik medyanın ortaya çıkarak toplumu şekillendirmesi sanatçıları somut gerçekliğe yöneltmiştir. Sıradan nesnelere ve gündelik hayattan kitlesel görüntülere olan ilgileri, kısmen Gutai deneyleri ve Düsseldorf'taki gezici Dada Sergisi grubun oluşumunda etkili olmuştur. 1960 yılında Fransa'da sanat eleştirmeni Pierre Restany tarafından ortaya atılan Yeni Gerçekçilik ismiyle başlayan hareket, Omiros, Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Yves Klein, Jean Tinguely ve Jacques Villeglé gibi sanatçıları içermektedir.

Pierre Restany Yeni Gerçekçilik için, gerçeğin kavramsal ya da düşsel bir prizmadan geçirilmiş bir yansıması değil, ta kendisinin algılanmasının gerektiğini belirtir. Marcel Duchamp'ın hazır nesnesinin yeni bir anlam kazandığını ve Modern varoluşun organik tüm kesitlerinin sokağa, kente, fabrikaya ve kitlesel üretime ait olduğunu ifade eden Restany, Marcel Duchamp'ın sanat karşıtı eylemini olumlayarak kendine mal etmeyi uygun bulduklarını ifade eder (Antmen, 2014, s. 177). Sanat ve günlük yaşantı arasındaki bağı kapatmayı amaçlayan ve Dada Hareketi içerisindeki aynı yöntem ve amaçları kendine mal eden Yeni Gerçekçilik hareketi, modern materyalleri, popüler görüntüleri ve saçma tezatlıkları kullandılar. Gerçeklik olgusunun kavranmasını amaçlayarak Kavramsal Sanat'a yaklaşıp da atık ve buluntu nesneyle yapılan bir sanat hareketiydi. Yırtık sinema afişleri, çöp koleksiyonları, plastik ürünler, insan bedeni gibi tamamen gerçek nesnelere üretim yaparak figüratif sanattan uzaklaştılar. F.Arman'ın, *"Benim çalışmalarımın anlamı parçalar halindedir. Anlam kullandığım nesneye bağlıdır."* ifadesi de nesne ile anlam arasındaki kurdukları ilişkinin önemini açıklar (Castle, 1983, s. 139).

Yves Klein, 1958 yılında Paris'te bir dairede yaptığı Canlı Fırça (Living Brush) performansıyla bedenin kavramsal olarak sanat eylemi içerisinde somutlaştırmasının önemli örneklerinden birini gerçekleştirdi. Canlı Fırça, performansında çıplak bir



model, bedenine mavi bir boya sürer ve sanatçının direktifleriyle bedenini tuvale bastırır. Klein bu eylemle ilgili şunları belirtmiştir:

“Fırçayı uzun zaman önce reddetmişim. Fazlasıyla psikolojikti. Kendim ve tuval arasında, en azından, entelektüel ve değişmez olması gereken bir “uzaklık” yaratmayı umarak daha anonim olan bir silindir kullanarak boyadım. Şimdi, bir mucize gibi, fırça geri döndü, ama bu kez canlı olarak. Benim yönlendirmemle, beden, rengi tuvale uyguladı, mükemmel bir kusursuzlukla! Yarattığım yapıyla kendi aramda belirli bir uzaklığı koruyabiliyordum ve yine de uygulama kontrolüm altındaydı. Böylece ben temiz kaldım. Kendimi boyayla daha fazla kirletmedim, parmak uçlarımı bile. Modelin eksiksiz işbirliğiyle, çalışma benim önümde kendi kendini tamamladı. Ve onun maddi dünyaya doğuşunu, uygun bir biçimde, ancak smokinle selamlayabilirim. Her seanstan sonra “bedenin izini” fark etmem, o sırada oldu.” (Fineberg, 2014, s. 211)



Şekil 27. Yves Klein, Canlı Fırça Performansından, 1960 (Artsy, 2019)

İzleyicilerine, doğrudan fiziksel temas yoluyla duyuşal uyarılma, gerçek olmanın olağanüstü hallerini, zamansızlık, sınırsızlık ve maddi olmayan varoluş alemlerini deneyimleyebildikleri performanslar yapan Klein, insan bedeni, monoton bir müzik ve boyayla birlikte kullandı. Klein'in tuvaline yansıyan mavi bedenler,

“Antropometrik<sup>23</sup>” adıyla seri haline geldi. Objenin sanattan çıkartılması ve kadın bedeninin nesnel bir ölçüsünü ortaya çıkartmayı amaçlayan Klein, bu eylemleri fotoğrafla kayıt altına alınması sağladı. Statik ve dinamik olarak adlandırılabilir antropometrik bedenler, en somut haliyle maddeyi temsil eder. Postmodernizmin öncüsü olan Klein, eylemlerini kavramsallaştırarak resimsel duyarlılığın maddesizliğine dikkat çekmeyi amaçlamıştır. Bedenlerin bir palet gibi kullanılarak farklı renklerde baskılar yapan Klein, beden yüzeyini tuvale geçirirken bedendeki deformasyonlar, kıllar ve ten tuvale geçer (Balseçen, 2018, s. 14).

Klein’in canlı fırçalarını güzel ve ideal olan kadınlardan seçerek erkek bakışları için bir görüntü oluşturduğunu belirten feministler, sanatçı tarafından yönlendirilen kadın modellerin pasif kadın algısı yaratmak için kullanıldığını belirtirler (Flanagan, 2016, s. 6).

Kadın bedeninin sanat objesi haline gelmesi Klein’in eleştirilmesine neden olsa da Yeni Dadacı (Neo Dada) yaklaşımından dolayı Marcel Duchamp’ın yapıtlarına gönderme yapan eril ifade biçimini destekler. Kadın bedeninin, erkek sanatçı tarafından performansında malzeme olarak kullanılması, sanatta kadın temsili, cinsiyet rolleri bakımından ikinci kuşak Feminist hareketin önemli unsurlarından biri olan Feminist Sanatın temel eleştirilerinin oluşmasına neden olmuştur.

Neo Avangardın en önemli temsilcilerinden olan Robert Rauschenberg, günlük nesnelere düzenlediği iddialı kolaj resimleriyle tanınan bir sanatçıdır. Kombine (Combine) olarak bilinen birleştirilmiş resimlerinde fotoğrafik olarak çoğaltılmış görüntüler, eski usta ressamların reproduksiyonlarının serigrafik çıktılarını kullandı. Modern tüketici toplumu ve görüntü bankası olarak nitelendirilen fotoğrafik imge, Rauschenberg’in Pop Sanatın yapısalcı yaklaşımını benimsediğini söyleyebiliriz. Toplumunun değişen değerleri ve kitle kültürünün bir tüketicisi olarak sanatçının da bilinçli olarak görsel malzemelerden yararlanarak oluşturulan kolajlarla, toplumsal cinsiyet rolleri, gündelik yaşantılar ve kitle iletişim araçlarının görsel bombardmanı

<sup>23</sup> **Antropometri;** Yunanca anthropo (insan) ve metrikos (ölçme) sözcüklerinin bir araya gelmesinden oluşmuş sözcük. XIX.yüzyılda ortaya çıkan sistematik olarak insan bedeninin ölçümlerinin yapılarak, farklılıkların ve benzerliklerin ortaya çıkarıldığı günümüz fiziksel antropolojinin tekniklerinden biri olarak kullanılan, insanın biyolojik ve kültürel evriminin hem yaşayan hem de nesli tükenmiş popülasyonun sistematik olarak tanımaya odaklı bilim dalı. Encyclopedia Britannica, erişim 28 Mayıs 2019

“reklam estetiği” olarak tanımlanan yeni bir estetik anlayışla şekillendirildi. Pop, tüketim kültürünü yüceltirken aynı zamanda imgeleri üst/alt kültür ayrımı yapmaksızın eşitler. (Antmen, 2014, s. 162).

Robert Rauschenberg 1951 yılında eşi Susan Weil ile birlikte, New York’taki stüdyolarında doğrudan cisim ve nesnelerin izlenimlerini yapmak için cyanotype<sup>24</sup> (mavi baskı) yöntemini kullanmaya başladılar. Kimyasal sürülmüş kağıtların üzerine nesne veya model koyarak denemeler yapan Rauschenberg, Susan Weil’in bedenini kağıda yerleştirerek sabitledi. İlkel fotogram yöntemiyle Weil’in bedeni kağıda geçmiş oldu. Bedeni temsil etmekten ziyade, orada olduğunun izlerini ortaya çıkartmak bakımından önemlidir. Aksiyon resimlerinden farklı olarak doğrudan bedenin varlığı kaydedilir (Pultz, 1995, s. 109).



Şekil 28. Robert Rauschenberg ve Susan Weil, Karanlıkta Doğmuş Işık, 1951 (Pultz, 1995, s. 110)

<sup>24</sup> **Cyanotype**; 1842 yılında, İngiliz Bilim adamı Sir John Herschel tarafından keşfedilen ve genellikle güneş baskısı olarak adlandırılan mavi baskı türü. Kimyasal maddeler sürüldükten sonra güneş ışığına maruz bırakılıp, suyla yıkandıktan sonra kağıdın üzerini kaplamayan alanlar yoğun bir maviye döner. Mimari ve mühendislik çizimlerinde kullanılır. Encyclopedia Britannica, Erişim 9 Haziran 2019.

## 2.2 Kavramsal Sanat

Marcel Duchamp'ın hazır nesnesinin önü açtığı sanatın nesneye olan gereksinimin, biçiminin ve sanat yapma eyleminin sorgulandığı tartışmalar, 1960'lı yıllarda etkisini arttırmış ve sanatçılar farklı anlatım biçimlerine yönelmiştir. Nesnenin maddi varlığı üzerine yapılan sorgulama, farklı ifade biçimlerini ortaya çıkarmıştır. Sanatçının kendi bedenini kullanarak gerçekleştirdiği performans ve happeningler, geleneksel türlerin ötesine uzanan enstalasyonlar, galerinin dışına çıkarak mekanın fiziksel ve zihinsel sınırlarını zorlayan Arazi Sanatı, teknolojik araçlar olan fotoğraf ve video gibi yeni ifade biçimleri “düşünce” sanatı olarak adlandırılan Kavramsal Sanatın gelişmesine yardımcı olmuş, estetik anlayışın ötesine geçerek izleyicinin zihinsel olarak sanat eserini değerlendirmesini ve algılaması gerekliliğini ortaya çıkarmıştır (Antmen, 2014, s. 193).

Duchamp'ın hazır nesnesi pisuar'dan başlayan sanat nesnesinin yadsınması, Neo Avangard hareket içerisindeki tüm sanatsal ifade biçimlerini bünyesinde barındıran ve özellikle Postmodern dönemle birlikte daha kapsayıcı ve eklektik bir yapı sergileyen Kavramsal Sanata dönüşmüştür. Sanat nesnesinden kavrama doğru ilerleyen bu süreç, sanatsal düşünce sürecinin önemini ortaya çıkardığı ve nesnenin ortadan kalktığı dönem olarak değerlendirilebilir.

Bir çok sanatsal ifade biçimini barındıran Kavramsal Sanatın sanatsal kökenleri araştırıldığında Duchamp'ın hazır nesnesi ve Neo Avangard hareketlerin etkisi kadar, 1940'lı yıllarda Fransa'da şair, film yönetmeni ve görsel sanatçı Isidore Isou tarafından kurulan Lettrisizm'in de etkili olduğu görülür. Kavramsal Sanat'ın düşünce ve dil arasındaki bağlarının oluşmasında etkili olan Lettrisizm, anlamsız harf düzenlemeleriyle karakterize edilen şiirsel kompozisyon tekniğidir. Dadaist ve Sürrealist gelenekten gelen Lettrisizm, yazının harflere indirgenerek görsel iletişimin temel unsurlarını kullanarak düşüncenin iletilmesini sağladı. Bu yöntemle özellikle Fransa'da politik olarak aktif, kapitalist toplum eleştirisi yapan, Marksist öğretilerle hareket eden sol kanat içerisinde etkili oldu. Şiirle, heceyle sanatın kurucu parçalarını ayırarak yeni bir dil oluşturma çabaları, özellikle sinemayla büyük etkileşim gösterdi. 1951'de Cannes Film Festivalinde gösterilen Isidore Isou'nun Zehir ve Sonsuzluk (Traité de l'ave et

d'éternité) filmi, Lettrist filmin manifestosu niteliğindedir. Sinemaya isyan olarak nitelenen film, uyumsuz ve tekrar eden görüntülerden, çizik, titreyen ve baş aşağı görüntülerden , boş karelerden oluşmuştur. Sinemanın hikaye anlatmaması düşüncesiyle hareket eden film, aynı zamanda Kavramsal Sanat için kullanılabilir yeni fikirleri vermesi bakımından önemli bir yere sahiptir. Kasıtlı çizilen ve tahrip edilen film, aynı zamanda düşünce formu olarak yapıtın hayal edilmesine imkan verdi; sanatın kavramsallaşma sürecinde etkili oldu (Cabanas, 2014, s. 45).

Isou'nun geliştirdiği doğası gereği hiçbir zaman gerçek anlamda yaratılamayacak, ancak yine de entelektüel olarak düşünülerek kavranabilecek sanat eseri fikri, 1961 yılında Fluxus hareketi içinde olan sanatçı Henry Flynt tarafından An Anthology of Change Operations isimli projede yayınladığı makalesinde "konsept sanatı (concept art)" olarak ilk defa kullandı. Flynt konsept sanatı olarak kullandığı makalesinde, malzemenin kavram olduğu ve kavramlarında dille yakından bağlantılı olduğunu belirtmiş ve konsept sanatın malzemesinin dil olduğunu ifade etmiştir (Flynt, 1961).

Minimalistlerin sistemli mantığını ve üretim süreçlerindeki yalınlıktan hareketle sanat nesnesinin ötesine geçerek sanat nesnesini üreten düşünceye odaklanan Sol LeWitt, 1967 yılında Artforum için yazdığı "Kavramsal Sanat Üzerine (Paragraphs on Conceptual Art)" başlıklı makalesinde Kavramsal Sanatı şu şekilde açıklamıştır:

" (...) Kavramsal Sanat'ta düşünce (kavram) çalışmanın asal bölümüdür. Sanatçının, sanatın kavramsal biçimini kullanması, tüm taslak ve kararların önceden belirlendiği, uygulamanın mekanik olarak gerçekleştirildiği anlamına gelir. Düşünce sanat üreten makine olmuştur. Bu tür sanat, kuramların kuramı ya da betimlemesi olmamakla birlikte; tüm anlaksal süreç tipleriyle ilişkilidir. Kavramsal Sanat, yapıtını izleyiciye anlaksal olarak ilgi çekici kılmak isteyen, sanatçının yaklaşımıdır. Bu nedenle, genellikle, çalışmanın duygusal yönden kuru olması istenecektir. İzleyeni Kavramsal Sanat'a yaklaşımdan alıkoyacak dışavurumcu sanata koşullanma duygusallığına bir tepki söz konusudur. " (LeWitt, 1967, s. 80)

Sanat yapıtının nasıl görüldüğü ya da biçiminin önemsiz olduğunu belirten LeWitt, çalışmanın fiziksel gerçekliğini kazandığında sanatçısı da dahil olmak üzere herkesin algısına açık hale geleceğini belirtti (LeWitt, 1967, s. 81). LeWitt'in bakış

açısıyla şekillenen Kavramsal Sanat, bu nedenle göze hitap eden estetik anlayışına karşı çıkar ve sanat yapıtının fiziksel uyarılmalardan ziyade düşünsel alanda uyarılmaya yöneldiğini ifade eder.

Henry Flynt’ın dil ve kavramsal sanat arasında kurduğu bağ özellikle 1960’ların sonu ve 1970’lerin başında kavramsal sanatçıların odak noktası haline geldi. Sanat nesnesinin fiziksel olarak sanattan çıkartılması, sanat teorisinin karmaşık dilinin de sadeleşmesini sağladı. Nesnesiz sanat fikri için Kavramsal sanatçılar dili kullanmaya başladılar. Bu açıdan dilin kendi başına bir varlık, bir nesne olarak ele alınması gerektiğini belirten Yapısalcı (Strüktüalist) felsefenin önemli isimlerinden Ferdinand Saussure’un linguistik araştırmaları kavramsal sanatçıları etkilemiştir.

Saussure, dilin göstergelerden oluşan yapısının kavranabilmesi için zaman içindeki olgulara göre değil, eş zamanlı bir sistem içinde kavranması gerektiğini belirtmiştir. Saussure göre; dilin yapısını oluşturan göstergeler, dilsel işaretler olan sözcüklerle, sözcüklerin anlamı ise gösterilen olarak bir sistem oluştur. Böylece ortaya çıkan dile, artık tarihsel ya da psikolojik ya da filolojik olarak yaklaşılamaz. Ortaya çıkan göstergeler sistemidir ve bu sistem içerisinde değerlendirilmesi gereklidir (Köktürk & Eyri, s. 129). Dilin, insan ve zihni arasındaki ilişkisi, dilin icrası ve çözümlenmesi bu yapı içerisinde değerlendirilebilir. Rus formalistlerinin de üzerinde durduğu ve edebiyat yapıtı üzerinden inceledikleri ve geliştirdikleri “metin (text)” yapısı, yazardan bağımsız metin fikrini ortaya atmıştır. Estetik yapı bakımını dil ve edebiyatla ilişkili görülse de Yapısalcı yaklaşım, sanat yapıtının maddi varlığa indirgenemeyeceğini belirtir (Tunalı, 1998, s. 100).

Göstergebiliminin (Semioloji) sanat yapıtının yorumlanmasında kullanılmasıyla birlikte parçaların bütünle nasıl bir ilişki içinde olduğu önem kazandı. Dolayısıyla nesnelere kullanımı ve temsillerinin, düşünceyi ne kadar ifade ettiği Kavramsal sanatçılar tarafından sorgulanmıştır. Dilin bir gösterge olarak işlevinin sorgulanmasında Joseph Kosuth’un “Bir ve Üç Sandalye (One and Three Chairs)” isimli çalışması önemli bir yere sahiptir. Fiziksel olarak bir sandalye, o sandalyenin bir fotoğrafı ve sandalye kelimesinin sözlük tanımını içeren bir metinden oluşan çalışmada sandalye tanımı çeşitli kelimelerle kavramsallaştırılmıştır (Şekil 29). Kosuth bu çalışmada kelimelerin ve görsel temsilin anlamı ifade etmek için tek başlarına yeterli

olmadığını, sandalyenin fiziksel varlığının bir mekan içinde gösterildiğinde anlamı etkilediğini göstermek istemiştir. Bu şekilde anlamsal uyumsuzlukları tematik hale getirmiş, kavram ve sunum arasındaki ilişkileri ortaya çıkartmıştır (Winter, 2015, s. 913).

Sözcüklerin ya da metinlerin fotoğraflarla beraber sunulması sözcüklerin kavramlaşmasına ve anlamın öne çıkmasına yardımcı olmuştur. Kosuth'un çalışmalarında fotoğraf gösterge olarak kullanılmış nesnenin anlamı ve temsili üzerinden izleyiciyle sanat yapıtı arasında ilişkinin sözcükler üzerinden yapılması sağlanmıştır.



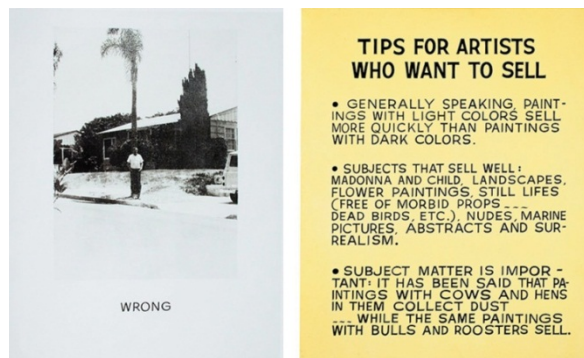
Şekil 29. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965 (Daily Art Magazine, 2019)

1968 yılında İngiltere’de kurulan Sanat ve Dil (Art & Language)<sup>25</sup> grubunda da etkin olan Kosuth, Kavramsal Sanat’ın yalnızca sözlü/yazılı metinler, belgeler, istatistikler ve gerektiğinde fotoğraflarla yapılması gerektiğini savunarak daha çok dile yüklenen işlevden ve indirgemecilikten yararlanmayı amaçlamıştır. Bu nedenle Sanat ve Dil grubundaki sanatçılar, görsel temsilleri olan nesnelerin aynı zamanda yazı olarak açıklamalarını da yapıtlarına eklediler (Göktan, 2014, s. 57)

<sup>25</sup> **Sanat ve Dil Grubu (Art & Language)**; 1967 yılında İngiltere’de Terry Atkinson, Micheal Baldwin, David Bainbridge ve Harold Hurrell tarafından kurulmuş, kavramsal sanatçıların sanat konusunda fikir ve görüşlerini bir dizi yayınlanmış dergi aracılığıyla aktardıkları kolektif.  
<https://www.theartstory.org/movement-conceptual-art-history-and-concepts> Erişim 10 Haziran 2019

1969 yılında Kavramsal Sanatın manifestosu olarak nitelendirilen “Felsefeden Sonra Sanat”(Art After Philosophy) makalesinde Kosuth, Kavramsal Sanatın ilkelerini belirlemeye çalışmıştır. Sanatı Duchamp öncesi ve Duchamp sonrası olarak nitelendiren Kosuth, Duchamp’dan sonra sanatçının sanattan değil, “sanat kuramı” zemininde hareket etmesi gerektiğini belirtmiştir (Antmen, 2014, s. 196). Makalesinde, estetik olarak sanat yapıtında biçimciliği dışlamış, fiziksel niteliğinin ötesindeki “kavram” boyutunda ele alınarak sanatın gerçekliğini sorgulamıştır. Kosuth, bu makalesinde tanımladığı kavramın ön plana çıkması ve biçimciliğin reddini, 1965 yılında Cam Kelimeler Malzemeyi Tanımladı ( Glass Words Material Described) isimli etkili bir biçimde gösterdi. Dilin doğası üzerine ve kavram üzerine düşünmeye odaklanan çalışmada, cam levhalara yazılmış sözcükler, kaidesiz olarak galeriye yerleştirilmiş; bu şekilde estetik kriterlerden sıyrılarak düşünceye odaklanması sağlanmıştır.

Kavramsal Sanatın önemli yapıtlarından biri de John Baldessari tarafından 1967 yılında yapılan “Wrong (Yanlış)” serisidir (Şekil 30). Metinler ve fotoğraflardan oluşan bu seride, yanlış metinle yanlış fotoğraf yan yana getirilerek, dilin algıdaki etkisi gösterilmiştir. Yanlış kompozisyon algısı yaratan metinler, fotoğraf tekniklerini anlatan kitabın kompozisyon bölümüne atıfta bulunur. Baldessari, kompozisyon ve estetik kurallarının eleştirerek sanat eserinin yanlış ya da doğru olarak değerlendirilemeyeceğini ve dilin imgelerin anlamını tamamen değiştirebileceğini göstermiştir (Greenberger, 2014).



Şekil 30. John Baldessari, Yanlış Serisi, 1967-68, (Artnet Magazine, 2019)



### 2.2.1 Bedenin Kavramsallaşması

1960'larda ortaya çıkan sosyal, politik ve cinsel alandaki değişimler bir çok performans sanatçısının kendilerine özgü görüşlerini ifade etmek için geleneksel sanat formalarında sınırlarını malzeme olarak kendi bedenlerini kullandıkları ve deneyimledikleri eylemlere yol açtı. Performans Sanatı içinde ortaya çıkan Beden Sanatı, sanatçının fiziksel varlığı ve sanatçı-izleyici arasındaki ilişkiyi içeren sanat tanımlarını sorguladı. Fiziksel varlığın sanat sürecindeki etkisinin sınırlarının araştırıldığı çoğu performansta fiziksel bedenin sınırları şiddet içeren eylemlerle sorgulandı.

Beden Sanatı'nda performansla sahnenin ön planına çıkan beden, değişen kültürel ve siyasi politikaların kişiselleştirilmiş alanı haline geldi. Çoğu zaman şiddet içeren, sarsıcı, şok edici veya izleyiciyi deneyime zorlayan Beden Sanatı, izleyicinin konumunu zorlamayı amaçlamıştır. Performanslarda yaşanan bu deneyimler, hem sanatçı hem de izleyici için dünyayı algılama ve bilince ulaşmada deneyimlerin önemini vurgulayan fenomenolojik yaklaşıma uygundur. Bedenin kavram olarak ele alınabilmesi için geçirdiği süreç, toplum yapısındaki değişimlerin en önemli dinamiği haline gelmiştir.

Batı toplumları için her zaman kontrol edilmesi ve sınırlandırılması gereken bedenin kavramsallaşması Batı felsefesindeki bedene bakış açısındaki değişimlerle yakından ilişkilidir. Batı felsefesinin bedeni zihinden ayrı bir yapı olarak gören düalist<sup>26</sup> yapısı, XIX. yüzyılın sonlarından itibaren Friedrich Nietzsche ile değişmeye başlamıştır. Bedeni ruhun gerisindeki tutan anlayıştan uzaklaşarak bedeni ruhun üzerinde tutan bir bakış açısı geliştiren Nietzsche için, beden ve zihin arasındaki güçlü ilişki insan doğasının temelini oluşturur. İnsan bedeninin duygular ve içgüdülere gibi çeşitli referanslarla donatıldığını düşünen Nietzsche için içgüdü, göz ardı edilemeyecek kadar güçlü bir insan hareketidir. Duygular ve içgüdülerin toplamı olan bedenin

<sup>26</sup> **Düalizm**; Felsefede, bilme sürecini analiz etmek, bütün gerçekliği veya bunun geniş bir yönünü açıklamak için indirgenemez iki heterojen prensibin kullanılması durumu. Tanrı ve dünya, özne ve nesne, ruh ve beden gibi. Encyclopedia Britannica <https://www.britannica.com/topic/dualism-philosophy> Erişim Tarihi 10 Haziran 2019

düşünceyi aktarmak için en uygun yol olduğunu düşünen Nietzsche, bedenin benliği temsil ettiğini, benliğin özünde de içgüdülerin etkileşim içinde olduğunu ifade eder. Bununla birlikte bedeni iktidar, güç ve nihilizm gibi ana meselelerin merkezine oturtur. Bir metafor olarak bedeni felsefesinin merkezine yerleştiren Nietzsche için beden kozmik iradenin sembolü haline gelir (Spinello, 1981, s. 8). Nietzsche'nin beden merkezli felsefe yapısı bedensel temaların teorileşmesinde de etkili olmuştur.

Sigmund Freud'un psikanalitik yaklaşımı ise, farklı varyasyonlarda, göreceli özerkliğin ve kendine özel dinamikleriyle bilinçaltını belirleyen yeni bir insan zihni yapısı ortaya koyar. Freud bedeni, hem bilinçdışı hem de zihin beden birliği ile sosyal yapı içerisinde insanın devamlılığını sağlayan bir ara bir bölge olarak konumlandırır.

İçgüdüler tarafından yönetilen bedenin yaşam ve ölüm olmak üzere iki temel içgüdü üzerinden gruplanmasını sağlayan Freud, yaşam içgüdüünü Yunan aşk tanrısı Eros'la, ölüm içgüdüünü de Yunan mitolojisinde ölümü temsil eden Thanatos'la ilişkilendirdi (Cherry, 2018). Yaşam içgüdüünü temsil eden Eros'un temel hayatta kalma, zevk ve üreme ile ilgili olduğunu; bireyin yaşamını sürdürmek ve türlerin sürekliliğini sağlamak için bu içgüdüünün etkili olduğunu belirtti. Yaşam içgüdüünün yarattığı enerji libido olarak adlandırıldı (Cherry, 2018) Freud için aşk, işbirliği ve sosyal davranışları yöneten yaşam içgüdüünü, insanları sağlık ve güvenlik gibi konularda hayatta kalabilmeleri için teşvik eden; bireysel refahı ve toplumsal uyumu destekleyen motivasyonu temsil eder.

Thanatos olarak adlandırdığı ölüm içgüdüleri olarak adlandırdığı saldırganlık, öfke ölüm içgüdüünden kaynaklanır, bazen içgüdüler doğru yönetilebilir ancak bazen de bireyin kendine zarar vermesine ve kendi kendini yok etmesine neden olabilir. Bu nedenle travmatik bir olay yaşayan insanların, ölmek için bilinçsiz bir arzu duyduklarını ileri sürmüştür. Freud'a göre yaşamın kendi öncesine yani var olmama durumuna dönme eğilimi vardır ve bu eğilim insanların bilinçdışında ölme istekleriyle ilgilidir (Cherry, 2018). Freud'un insanın zihinsel alanına yönelik içgüdü ve bilinçdışı teorileri, insan davranışlarının nedenleri üzerine oldukça yenilikçi bakış açılarının ortaya çıkmasını sağlamış; davranışların sonuçlarının çözümlenmesinde etkili olmuştur.

Freud'un bilinçdışı teorisi ve bedenin biyolojik sabitliği sonucunda cinsiyetleştirilmiş olduğu düşüncesi, insan bedeninin eril ve dişi olarak

konumlandırılmasına neden oldu. Cinsiyetlerin keskin hatlarla tanımlanması sonucunda modern toplumda sınıfsal ve ırksal ayrımların yapılmasına zemin hazırlayan otoriteler meydana geldi. Özellikle kadın bedeninin cinsiyeti üzerinden toplumdaki rollerin belirlenmesi, feminizm gibi XX. yüzyılın etkili hareketlerinden birinin ortaya çıkmasına zemin hazırladı. Feministler kadın kimliğinin oluşmasında doğadan ziyade toplumun etkili olduğunu, doğayla belirlenen cinsiyetin de sabit ve değiştirilemez yapısına karşı çıkarlar. Psikanalizle birlikte, kadınlık ve erkeklik rollerinin heteroseksüel ilişkiler bağlamında değerlendirilmesine ve cinsiyet üzerinden yapılan kodlarla toplumdaki normların belirlenmesine karşı çıktılar (Gallop, 1984, s. 45).

Batı felsefesinin bedeni ve zihni birbirinden ayrı yapılar olarak gören yapısına karşın beden zihin birliğine odaklanan, bu nedenle de bedeni dışardan gözlemlenebilen bir yapı olmaktan çıkarak, deneyimlenen, algılanan, dünyayla aktif ilişki içinde olan bir yapı olarak gören fenomenoloji, bedeni somutlaştırmıştır. Fransız Fenomenoloji filozofu Maurice Jean Jacques Merleau-Ponty, anlamın oluşması için insan deneyiminin önemine dikkat çekmiş, beden zihinden bağımsız bir makine olmadığını ileri sürmüştür. Düşünce ve bedensel hareketlerin birbirinden ayrılamayan bedensel bir performans olarak değerlendiren Merleau-Ponty, bedeni bir makine olarak gören Modernizmin beden algısını yıkmıştır.

“Yaşayan Beden” olarak tanımladığı yaklaşımında Merleau-Ponty insanın, fiziksel örtülü zihinden veya içgüdüden oluşan bir yapıdan çok daha fazlası olduğunu, somut bir varlık, bir beden olduğu fikrini ortaya atmıştır. Yaşamı bedenimizle deneyimlediğimiz ve bilincimizle hareket ettiğinde var olduğumuzu belirten Merleau-Ponty, dünyayla ilişkimizi bedenimizle kurduğumuz ilişkiyle gerçekleştirebileceğimizi belirtmiştir. Bu nedenle bir bedende var olduğumuz, diğer bedenlerle insanları algıladığımızı ileri sürer. Bu duruma göre, her birimizi farklı bedenlerde, farklı deneyimler yaşayan tikel ve ayrıcalıklı varlıklar olarak tanımlamıştır (Brender, 2013, s. 12-45)

Merleau-Ponty'nin bedensel deneyim kavramı, aynı zamanda sanat yapıtının estetik deneyimle algılanması konusunda beden konumunu da etkilemiştir. Geleneksel temsil biçimlerinden farklı sanatsal deneyimler içeren performans beden aracılığıyla sanatçı ve izleyici arasında bir ilişki yaratır. İster mezbahadaki kesilmiş et olsun, ister

çıplak beden olsun beden kışkırtıcı ve fiziksel olarak sansasyonel etki sağlayabilecek bir yapı sergiler. Bedenin görünmez bir yapı olduğunu ancak işaretler ve konuşmayla görünmez anlamlarının ortaya çıktığını belirten Ponty, sanatı da bu bakımdan görünmeyeni ortaya çıkartabilecek bir işaret olarak görür, sanat sayesinde görünmeyenin kavranmasının sağlandığını aktarır (Cloonan, 2010, s. 63-66).

### 2.2.2. Happeninglerin Ortaya Çıkışı

Ruh ve beden birliğinin sağlanmasıyla birlikte bedenin bir bütün halinde var olması, Neo Avangard içerisinde beden ve eylem odaklı sanatsal ifade biçimlerinin ortaya çıkmasında etkili oldu. Tüketim toplumunun yükselişi ve sanat yapma eyleminin sorgulanmasında bedensel ifade aracı olarak Allan Kaprow'un tarafından başlatılan "Happening" kavramı önemli bir yer tutar. Dada performanslarının stratejisini benimseyen, hiçbir senaryoya bağlı olmadan tamamen doğaçlama olarak yapılan bir sanat etkinliği olan Happeningler, ilk olarak Allan Kaprow'un New York Reuben Galerisinde gerçekleştirdiği "6 Bölümde 18 Olay" etkinliği ile başladı. Kaprow, galeri alanını üç bölüme ayırmıştı; burada altı olay dizisi aynı anda meydana geldi. Olayların her birinde sanatçılar duvarlardaki tuvalere resimler yapıyor, slaytlar gösteriliyor, yazılı metinler okunuyor, çeşitli müzik aletleri çalınıyordu. Kaprow'un başlattığı ilk happeningler planlı ve provalı yapılmıştı. Daha sonra doğaçlama eylemlere dönüşen happeninglere davetli izleyicilerin yanı sıra tesadüfen orada bulunan izleyiciler de katıldı. Sanatçı ve izleyici arasında oluşan bu yeni ilişki sayesinde sanatçılar izleyicilerine anlık, şehvetli bir gerçeklik deneyimi sundular (Berghaus, 2006, s. 78).

Happeningler, izleyiciyi duyar bombardımanına tutan, gerçek yaşamın geçtiği ortamlarda izleyiciyi de olaya katan bir tiyatro türüydü. Kaprow'un 1958 ve 1966 yılları arasında gerçekleştirdiği 25 happening'in temel amacı, yüksek sanat statüsüne çıkartılan sanat eserinin ve sanatçı dehasını imha etmektir. Dönemim bir çok sanatçısı gibi Kaprow'da aksiyon ve jestlerden oluşan resimlerle ve buluntu nesnelere yapılan çöp (junk) heykelleriyle ilgileniyordu. Buluntu nesnelere birleştirilmesinden oluşan çöp heykellerden, buluntu olaylardan oluşturduğu happeninglere geçişini "Jackson Pollock Mirası" isimli makalesinde şu şekilde açıklamıştır:

“Benim gördüğüm şekliyle Pollock bizi, gündelik yaşamımızın uzamı ve objeleriyle meşgul olmamız ve hatta bunlardan büyülenmemiz gereken bir noktada bıraktı... Resim düşüncesinde diğer duyularımızın ortaya çıkardığı doyumsuzluğumuzla, görüntünün, sesin, devinimin, insanların, kokuların, dokunuşun, kendine özgü maddesinden yararlanmalıyız. Her türden obje, yeni sanatın materyalidir: boya, sandalyeler, yemek, elektrikli ve neon lambalar, duman, su, eski çoraplar, bir köpek, filmler, binlerce başka şey.” (Fineberg, 2014, s. 182)

Kolaj ve montaj teknikleriyle kentsel döküntü parçalarından, günlük nesnelerin önemsiz estetiğinden yararlanarak tesadüfi olarak ortaya çıkartılan happeningler, sanatın ve sanatçının burjuva toplumundaki rolünü kavramsal olarak yeniden düşünülmesini amaçladı. Sanatın üretim ve dağıtım sistemine, müzelere ve sanat piyasasına karşı bir tavır sergilerken düşüncenin, parçalar halinde vücuda getirilerek eylem halinde üretilmesini sağladı (Fineberg, 2014, s. 183).



**Şekil 31.** Pat Muschinki ve Claes Oldenburg'un Happeninglerinden bir kare, 1960 (Hyperallergic, 2019)

### 2.2.3. Performatif Eylem Olarak Beden

1960'lı yıllarda ortaya çıkan Beden Sanatı (Body Art), Aksiyon, Happening, Arazi Sanatı (Land Art), Fluxus, Kavramsal Sanat gibi hareketlerin içerisinde görülmeye başlayan, sanatçı tarafından izleyici önünde canlı ya da medya aracılığıyla gerçekleştirilen, sahneye konulan ve tiyatro özellikleri barındıran eylemler, Performans olarak adlandırıldı. Özellikle 1960'ların sonu ve 1970'lerde popüler bir ifade biçimi olarak kullanılan Performansların temelinde beden bulunmaktadır. Bedenin içinde bulunduğu sıkıntılar, toplumsal baskılar, normlar, cinsel özgürlük ve değişim hareketleri performansların içeriğine yansımıştır.

Geleneksel tiyatrodaki dramatik eylemlerin bir oyuncu tarafından vücuda getirilmesi ön plana çıkarken Performans Sanatında, sanatçılar tarafından yaratılmış karakterler kendi bilinçleriyle ortaya çıkarlar ve bu bilinç, seyirciye sanatçının kendi bedeni merkeze alınarak aktarılır (Carlson, 2013, s. 27). Performans sanatçıları, geleneksel fikirleri kırmak için, geleneksel tiyatro oyunlarındaki dinamiklerle oynayıp onu aşmaya çalışırlar. Dans, müzik ya da ritüelleşmiş unsurlar, eylemler ve bedenler sanatçının belirlediği kavramların sunulması için kullanılır.

Antropoloji, sosyoloji ve psikoloji gibi sosyal bilimlerle temellendirilen performans çalışmaları, tarihsel bağlamında XX. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan Avangard Hareket içerisinde başlamış, yazınsal bir metinden ziyade, fiziksel bir etkinlik ve bedensel ifadeyi ön plana çıkartan eleştirel bir araç olarak kullanılmıştır. Avangard geleneğe ait olan performans, Dada'dan Sürrealizme, Rus Devrimi deneysel tiyatrosundan Bauhaus'a kadar etkin bir şekilde kullanılmıştır.

Sanatçının toplum içindeki mevcudiyetinin, şamanistik, öğretici, kışkırtıcı ya da eğlenceli olarak ortaya çıkması ve geleneksel aktarım yöntemlerinden modern bir anlatım şekline bürünmesi XIX. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan, müzikhol geleneği içinde, görsel ve fiziksel tiyatralıktan yararlanan "kabare" kültüründen gelmektedir. Bohem havalı mekanlarda, Dışavurumcular, Dadaistler ve Fütüristlerin kullanmaya başladıkları sahnelerde, gölge gösterileri, kuklalar, serbest biçimli hicivli

gösteriler, caz ritimleri, müzik dışı sesler, yazınsal parodilerle yapılan bu form, modern performansın dinamiğini oluşturmuştur (Carlson, 2013, s. 139-144).

XX. yüzyılın başlarında yenilikçi yaklaşımlar Avrupa'daki deneysel performansları etkilemiştir. 1904 yılında St. Petersburg'ta sahneye çıkan Isodora Duncan, bedeninin doğal hareketleriyle öznel bir yaklaşım oluşturmaya başlamış, bedeninin anlatımcı niteliğini modern performans için örnek teşkil edebilecek bir yapıya sokulmasında katkıları olmuştur. Duncan'ın performansları Klasik Yunan sanatlarından, Rus geleneksel tiyatrosundan, doğal güçlerden ilham aldığı serbest hareket tarzlarından (atlama, koşma, fırlatma) beslenir (O'Connor, 1994, s. 10).

Duncan'dan sonra Dada kültürünü içerisinde Cabaret Voltaire'de yapılan performanslarda daha çok rastlantısallık ve deneysel yapı hakim oldu. Uğultulu ya da gürültülü seslerle, rastgele düşürülen kağıtlardan yapılan kolajlarla ya da rastgele seçilen kelimelerden üretilen şiirlerle tam anlamıyla sanatçının aklından geçeni otomatik olarak ifade etmesi sağlandı. Bu deneysel performans uygulamaları 1960'lardan sonra deneysel performansın öncü isimlerinden John Cage'in kompozisyonlarında ortaya çıktı (Carlson, 2013, s. 141).

1960 sonlarından itibaren özellikle 1970 ve 1980'lerde ayrı bir tür olarak değerlendirilmeye başlanan Performans Sanatının Kavramsal Sanatla yakın ama net olmayan bağlantısı mevcuttu. Marcel Duchamp'ın geleneksel sanatsal materyallerden sıyrılabilme amacıyla ortaya attığı "hazır nesne (ready-made)" kavramıyla başlayan anlatım biçimlerinin sorgulanması, Neo Avangard içerisinde sanatçının yaratım süreci eylem olarak performansla ifade edilmiş, bedenselleşmiş ve kavramsallaşarak bir içerik haline gelmiştir.

*"Sanatı burjuva hastalıklarından kurtarmak! Ölü sanattan arınmak! Sanatta devrimci bir akım başlatmak!" ...<sup>27</sup>* mottosuyla 1960'lı yılların en radikal sanat hareketlerinden biri olan Fluxus hareketi, toplumsal muhalefetin beslediği Neo Avangard içerisindeki en radikal hareket olarak tanımlanıyordu ve performansların etkin bir biçimde kullanılmasını sağladılar. Hareketin ismi Yunan filozofu Herakleitos'un "her şey akar" düşüncesinden yola çıkılarak, akış, arındırma, hareket

<sup>27</sup> Fluxus Manifestosu'ndan, Ahu Antmen, 20.yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2014

anlamına gelmektedir (Yılmaz, 2006, s. 262). Litvanya asıllı Amerikalı sanatçı George Maciunas Fluxus'u şu şekilde tanımlar:

“...Fluxus'un amaçları, insan kaynaklarının ve maddi kaynakların tüketimine bir dur demek arzusuyla şekillenmiştir. Fluxus bu yüzden sanat nesnesinin işlevi olmayan, sanatçı için geçim kaynağı olsun diye alınıp satılan bir meta olmasına karşıdır. Fluxus anti-profesyoneldir ve sanatın sanatçıların egosunu beslemek amacıyla yapılmasına karşıdır. Güzel sanatlar yok olup sanatçılar da başka işler bulana kadar Fluxus'un gelip geçici gösterileri sürecektir.” (Antmen, 2014, s. 204)

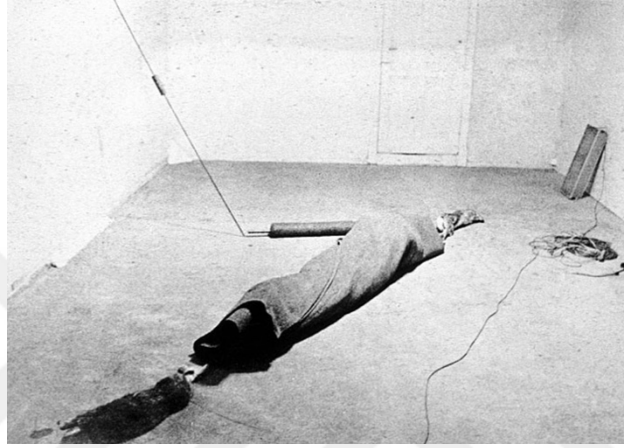
Disiplinlerarası bir çok sanatçıyı, besteciyi, tasarımcıyı bünyesinde barındıran Fluxus, Dada hareketinden beslenmiş, estetik kaygıları göz ardı etmiş ve sanat düşüncesini tümünden yıkmaya yönelik yöntemler geliştirmeye çalışmıştır. Elektronik müzik konserleri, sokak gösterileri, Fluxfest adını verdikleri ve performanslarla savaş sonrası sanatta belirli eğilimleri ve sınırları ortadan kaldırmaya, günlük davranış ve gündelik nesnelere estetiğine önem vermişlerdir. Fluxus içerisinde bir çok sanatçı mevcut olmasına rağmen genel olarak bir üslup sergilememiş ancak disiplinler arası yapısıyla uluslararası düzeyde yeniliğe açık, farklı düşünceleri savunan, sanatçılar için alternatif odak noktaları için olanak sağlamıştır. Nam June Paik, Joseph Beuys, George Brecht, Dick Higgins, Yoko Ono, Henry Flynt gibi farklı disiplinlerden ve tarzlardan sanatçıları kapsamaktadır.

Fluxus, happeninglerin sembolik anlatımına karşı minimal bir yaklaşım sergileyen performansları benimsemiştir. Bu noktada çalışmalarında hümanizm, sosyal felsefe, antropoloji gibi kavramları kullanan Alman sanatçı Joseph Beuys'un performanslarında, aksiyonlar bir medyum olarak kullanır. Yaptığı objeler, anlamlarını, gerçekleşen aksiyonlar sırasında bulur. Beuys'un 1964 yılında yaptığı Şef – Fluxus İlahisi (The Chief – Fluxus Chant) performansı, dokuz saatlik bir etkinlik olarak sunulmuş, sanatçı bu süre boyunca keçe bir ruloya sarılı bir şekilde zeminde ölü bir beden olarak yatmıştır. Bedenini, psikolojik olarak şarj edilmiş bir heykel materyali olarak kullanan Beuys, odada bulunan ve performansını destekleyici öğelerle (ölü tavşanlar, iki bakır çubuk, müzik, saç ve tırnak) desteklemiştir. Beuys, seyircinin



kollektif bilinçdışını<sup>28</sup> tetikleyici şaman yöntem dilini kullanarak bedenini sezgiselliğe açmıştır. (Fineberg, 2014, s. 220).

Bedenini hem sanat yapma süreci içerisinde konumlandırın hem de yaptığı performansın merkezine koyan Beuys, “Düşünmek plastik sanattır” ve “Her insan bir sanatçıdır” sözleriyle sanatın kavramsal tarafını belirtmiştir (Akay, 2005, s. 42).



Şekil 32. Joseph Beuys, Şef-Fluxus İlahisi, 1964 (e-flux, 2019)

### 2.3. Sanat Malzemesi olarak Fotografik Beden

Bedenin kavramsallaşmasında dönüm noktalarından biri olan yaşayan beden kavramı, bedenın insan deneyiminin aracı haline gelmesinin önünü açtı. Zihin ve bedenın uzlaşarak bir araya gelmesi düşüncesini ortaya atan Merleau-Ponty'nin bedensel öznenin deneyimlenen yapısı fikri, sanat malzemesi olarak bedenın kullanımında etkili oldu. İnsanın dünyayla ilişkisinin merkezinde bulunan bedenın, sanat eserinin merkezine konumlandırılmasıyla birlikte, 1960 ve sonrasında kendine ait bir tür olarak performansın alt kategorisi olarak Beden Sanatı ortaya çıktı. Bedenin fiziksel sınırlarını zorlayan, dramatik bir yetenekle sahnelenen, sanat nesnesi olarak sanatçının bedenini ortaya koyan Beden Sanatı, bedeni sanat malzemesi haline getirdi.

<sup>28</sup> **Kollektif Bilinçdışı**; Carl Jung tarafından ortaya atılan, “evrensel bilinç” ya da “ortak hafıza” olarak adlandırılan, insan davranışlarının ortaya çıkmasında belirleyici rolü olan, tarih boyunca kuşaktan kuşağa aktarılan, genetik özellikleri, arzu ve duyguları, etki-tepki mekanizmaları ile davranış örneklerinin biriktiği varsayılan soyut alan. Carl Gustave Jung, “Bir Psikoloji & Modern Psikanaliz Kuramı”, Yason Yayıncılık, 2014

Beden ve zihnin birleşmesi, eylemde deneyimin iletişim modeli olarak görülmesiyle birlikte somut olarak bedenin yaşamsal eylemlerle anlam kazanması, temel bir varoluşu vurguladı. Bedenin canlı bir malzeme olarak kullanılması, iletişimin doğrudan aktarılmasını sağlar ve bu iletişim performansın temel çekirdeğini oluşturur. Fotoğraflar ve videolarla desteklenen performanslar, içerisinde kullanılan bedeni çeşitli işaretlerle ve referanslarla gösterge bilimsel bir varlık haline gelir. Sanatçı ve seyirci arasında canlı bedenle oluşan iletişim bedenin varoluşunu ve aynı zamanda da dönüşümünü gösterir. Beden ve fikrin bu bağlantısı eş zamanlı olarak hayata geçerken geçerken kavramsal olarak dönüşür (Heinrich, 2012).

Yüz boyama, piercing, makyaj, canlı heykel gibi çeşitli disiplinleri kapsayan, bazen izleyici önünde canlı bazen de fotoğraf ya da videoyla kayıt altına alınarak daha sonra izleyiciye gösterilen uygulamalarla gerçekleşen Beden Sanatı ve Performanslar, Vietnam Savaşı'ndan sonra, Amerika'da yaşanmaya başlanan kimlik krizi ve savaşın etkisiyle yaşanan içe dönüş nedeniyle düşüncenin ön plana çıktığı Kavramsal Sanat'ın etkisine girdi. Savaş karşıtı hareketler, cinsel özgürlük ve feminizmin de etkisiyle çok sayıda kadın kendi bedenlerini özne olarak kullandıkları, figüratif olarak bedenlerini şekillendirdikleri performanslar gerçekleştirmeye başladılar. Kadın cinsiyeti deneyiminin doğrudan araştırıldığı bu çalışmalar, erkek sanatçıları toplumsal değerler ve kendi bedenlerini yeniden keşfetmeleri için imkan sağladı (Pultz, 1995, s. 128).

Fotoğrafın, Beden Sanatı kapsamında gerçekleştirilen performanslarla ilişkisi belirsizdir. Çoğunlukla canlı gerçekleştirilen performanslar, belgelenme amacıyla fotoğraflanırken zaman içerisinde ucuz, çoğaltılabilir ve geleneksel sanat biçimlerinden ayrılan yapısı nedeniyle sanatçılar tarafından tercih edilmeye başlandı. Özellikle Feminist sanatçılar tarafından tercih edilmesiyle birlikte hem performansın kendisini, hem toplumsal olarak konumlandırılan kadın bedenini hem de cinsiyeti temsil etmesi bakımından fotoğraf etkili olmuştur.

### 2.3.1 Feminist Performanslarda Fotografik Beden

Toplumda ve sanatta erkeklerin hakimiyetine meydan okumak, kadın sanatçılar için saygı ve eşitlik kazanmak, kadın hakkındaki varsayımları sorgulamak ve kadın temsilinin yeterince doğru yapılmadığı yönde eleştirileri bulunan bir grup feminist sanatçı tarafından başlatılan mücadele Feminist Sanat olarak adlandırılmıştır. Özellikle 1960'lı ve 1970'li yıllarda etkinliğini göstermeye başlayan Feminist Sanat, cinsiyet ayrımından, ırkçılığa ve her türlü ötekileştirici yaklaşıma muhalefet etmiştir. Toplumsal muhalefetin de beslediği bir misyon olarak feminist sanatçılar erkek egemen sanat piyasasının yönelttikleri eleştirilerle ve Modernizmin kırılma süreçlerine katkıda bulundular (Antmen, 2014, s. 239). Feminist Sanat içerisinde sanatçılar, performans uygulamaları, Beden Sanatı, fotoğraf ve video gibi geleneksel olmayan, yenilikçi ve ilerlemeci uygulamaları kullandılar.

XX. yüzyılın başında kadın bedeninin, erkek sanatçılar tarafından seyirlik bir arzu nesnesi olarak kullanımı, Avanragd hareketle birlikte özellikle fotoğrafın temsil gücüyle kırılmaya başlamıştır. Kendi bedeninin farkına varmaya başlayan kadın sanatçılar, 1960'lı yıllarda kendi bedenleri üzerinden gerçekleştirdikleri performanslarla Beden Sanatı kavramı ortaya çıkmasına neden oldular. Beden Sanatı kavramı ilk olarak sanatçı ve eleştirmen Willoughby Sharp tarafından 1970 yılında Avalanche isimli dergide yazdığı makalesinde kullandı. Sharp, konuyla ilgili analizinde, sanatçının bedenini heykel malzemesi olarak tanımlayarak kullandığını ve bu estetik uygulamanın parametrelerini belirlemeye çalıştıklarını aktarır. Araç olarak beden, yer olarak beden, zemin olarak beden ve destek olarak beden olarak kategorilere ayırdığı Beden Sanatı'nın hem fiziksel ifade gücünü hem de otobiyografik içeriğini vurguladı. Bu tanımlamayı Bruce Nauman, Dennis Ophenheim, Terry Fox gibi erkek sanatçılar üzerinden yapan Sharp'a göre cinsiyet tartışması önemli bir durum oluşturmuyordu. Ancak o dönem içerisinde Yoko Ono, Carolee Shneemann gibi kadınlar bedenlerini kullanarak performans gerçekleştiriyorlardı (Spector, 1997, s. 162).

Sharp'ın bu yaklaşımı feminist aktivist ve sanatçıları motive etmiş ve sanat dünyasında farklı bir ortamın oluşmasına zemin hazırlamıştır. Aktivist, feminist, sanat eleştirmeni ve küratör Lucy Lippard'ın sanat dünyasında büyük değişiklikler yaratan

Sanat İşçileri Koalisyonu (Art Workers Coalition) nu kurması, MOMA (Museum of Modern Art)'nın sanat politikalarını değiştirmesinde etkili oldu. 1971 yılında Amerikalı sanat tarihçisi Linda Nochlin'in yayınladığı "Neden Hiç Büyük Kadın sanatçı Yok?" başlıklı makalesi, erkekler tarafından belirlenen kavramlar ışığında, başta eğitim olmak üzere, kurumsal yapılar içerisinde kadının konumunu sorgulayan, yaratıcılık süreçlerinin cinsiyetle ilgili bir olgu olmadığını belirten, kadınların sanatı ve sanat tarihinin yeni bir bilinçle ele alınması gerekliliğinin önemini vurgulayan bir bilincin oluşmasını sağladı (Nochlin, 2014, s. 125).

Asıl değişim 1970 sonrasında Judy Chicago ve Miriam Schapiro tarafından California Sanat Enstitüsü tarafından başlatılan Feminist Sanat Programıyla gerçekleşti. Bu programa katılan kadın sanatçılar, kadın tarihi, kadınların kültürel alandaki konumları, sanatsal pratiklerde kadına bakışı eleştiren, ataerkil ideolojilerin sorgulandığı toplantılarla bilinçlendiler (Spector, 1997, s. 162).

Feminist hareketle birlikte kadın bedeninin temsil gücü erkeklerden kadınlara geçti. Kadın bedeninin temsilinin cinsiyet ve güç arasındaki bağlantılarından kaynaklandığını belirten tarihçi Lynn Hunt, Erotizm ve Beden Politikaları (Eroticism and Body Politic) isimli çalışmasında, gücün erkeklerin alanı olarak görüldüğü, erkeklerin, kadın bedenleriyle ilişkileri olmadan politik ya da sosyal olarak birbirleriyle iletişim kuramadıklarını belirtmiştir. Toplumsal ve siyasal düzenin kadın bedeni olmadan kurulamayacağını ve sürdürülemeyeceğini aktaran Hunt sanatın da bu güç ilişkilerini sürdürmekte bir araç olduğunu belirtir (Hunt, 1990, s. 144)

1949 yılında Simone de Beauvoir'ın İkinci Cins kitabının temellerini oluşturduğu, feminist varoluşçuluğun etkilerinin görüldüğü çalışmalar, toplumsal cinsiyet ve biyolojik cinsiyet gibi kadınlık inşasında kalıplaşmış klişeleri irdeledi. Kadınlık rollerinden kopma yöntemleri için kendi bedenlerini kullanan bu sanatçılar, cinsiyetçi ideolojileri bu şekilde kırmayı amaçladılar. İlk kuşak olarak adlandırılan feminist sanatçılar daha çok kadın bedenine, doğurganlığa, ana tanrıça kültüne ve kadın bedeninin biyolojik imgelerine yöneldiler (Antmen, 2014, s. 242).

Kadın bedeninin seyirlik bir nesne konumundan çıkarak performanslarla beraber aktif hale gelmesi kadın sanatçıların bedenlerini düşüncelerinin ve söylemlerinin malzemesi haline getirdi. Beden hem gerçek hem de sembolik anlamlar

yaratmak için kullanıldı. Çalışmaları Fluxus etkisinde olan, feminist bir söylemle bedenini kullanan sanatçılardan Yoko Ono, John Cage ve Marcel Duchamp'ın sanatından etkilenmiş, performanslarında geleneksel Japon sanatından , Doğu'nun ve Batı'nın metafizik düşüncesinden ve Zen Budizminden etkiler yansıtmıştır. Kendi çalışmalarını sanat yapmaktan çok “bilinç üretmek” olarak tanımlayan Ono, kavramsal parçaların zihin deneyimine açılarak deneyimlenebileceğini düşünmektedir. 1964 yılında gerçekleştirdiği Kesme Parçası (Cut Piece) Performansında Yoko Ono, bir makasla sahneye çıkarak izleyicilerden giysisinden bir parça kesmelerini ister. Cinsel bir nesne olarak kendini konumlandıran Ono, toplumsal cinsiyet kavramına değinir. Ahlaki açıdan belirsiz bir konuma yerleştirilen izleyiciler, korumasız bir kadına saldırmak için izin verildiğinde ortaya çıkan saldırganlık ve sadizmle hareket etmiş ve kadın bedeni temsili olarak şiddete açılmıştır. Kadın bedeninin kamusal alandaki konumu Ono'nun bedeni aracılığıyla sorgulanmıştır (Fineberg, 2014, s. 226).

Performansları, Fluxus hareketi içerisinde değerlendirilen Amerikalı sanatçı Carolee Schneemann da beden, cinsellik, cinsiyet ve multimedya alanında deneysel çalışmalar yaptı. Çalışmalarında öncelikle görsel gelenekler, tabular ve bireyin bedeniyle sosyal bedeni arasındaki ilişkiyi irdeleyen özellikler gösterir. Mary Beth Edelson, Rachel Rosenthal ve Judy Chicago'yla birlikte ilk kuşak Feminist Sanatçılardan kabul edilen Schneemann, feminist hareketin güçlenmesi ve yayılması konusunda etkili oldu (Patin & McLerran, 1997, s. 55).

1963 yılında gerçekleştirdiği Göz Beden (Eye Body), performansında, kırık aynalar, motorlu şemsiyeler ve ritmik renk birimleriyle dolu bir çatı katı yarattı. Yarattığı ortama dahil olmak amacıyla bedenini yağ, tebeşir ve plastik gibi çeşitli malzemelerle kapladı. Dönüştürücü eylem (transformative action) olarak adlandırdığı bu performansı İzlandalı fotoğrafçı Erró fotoğrafladı (Şekil 33). Schneemann'ın bedeni, kullandığı materyallerin özüne işaret ederek, sanatındaki arayışı, yeni doku ve materyalleri, formları, dokuları ve kadın bedeninin yüzeyini keşfetmeyi amaçlar. Kadın çıplaklığının erkekler tekelinde olmasına karşı bir tavırla, mekanize edilmiş ve tüketimi temsil eden Pop Art bedene karşı çıkan Schneemann, feminist teoriyle şekillendirdiği kadınlık durumunu ataerkil yapı içerisinde oynayarak, erotik ve estetik bedenin politik duruşunu sergiler (Schneemann, 1991, s. 32). Bir kadının kendi çıplaklığını kendi bilici

doğrultusunda kullanıyor olması, ataerkil yapının kırılması amacıyla yapılmıştır. Çıplak bedeninde bulunan iki yılanla, vajinasına dikkat çeker ve bu pozunu arkaik Minos Yılanlı Tanrıça<sup>29</sup> kültüne bir gönderme olarak değerlendirilir. Dönüştürücü eylem olarak tanımladığı performansı, sadece fotoğraf kamerası için yapılmış , fotoğraf eylemin dönüşmesine (Transformative Actions for Camera) aracılık etmiştir.



Şekil 33. Errò, Carolee Schneemann, *Göz Beden*, 1963 (Christie's, 2019)

Kadın bedeninin sanat ve medyadaki temsili üzerine çalışmalar yapan Hannah Wilke, 1974 yılında başladığı “Yıldızlaşmış Nesne Serisi ( S.O.S.-Startification Object Series) ile kendi fotoğraflarından oluşan bir dizi siyah beyaz fotoğraf çekmiştir. Verdiği pozlarla kendini cesurca sergilemekten çekinmeyen ancak eleştirel olarak medya içerisinde kadın temsillerine gönderme yapan fotoğraflarda, bedeni üzerinde kendini yıldızlaştıran sembolik olarak ayininin işaretlenmesini andıran sakızlarla bedenini kaplar. Kadının yıldız olabilmesi için gerekli yara izi sürecine gönderme yapan sakızlar, daha önce halka açık yaptığı performansta izleyicilere dağıtılmış ve onlar tarafından çiğnenmiştir. Her bir sakız parçası vajina formuna dönüştürülmüş ve bedenine

<sup>29</sup> **Minos Yılanlı Tanrıça**; Girit’te kurulan Minos kültürüne ait tanrıça figürü. Yılanlar, doğum, ölüm ve döngüsel zamanı temsil etmektedir. Sevgi Dönmez, “Eski Yakındoğu’da Yılanlı Tanrıça Kültü Üzerine Bir Değerlendirme”, *Tarih İncelemeleri Dergisi*, XXXII/2, 2017

yapıştırılarak kendisini işaretlemiştir. Feministler tarafından çokça eleştiri alan, bedeni üzerinden gösteriş yapmakla suçlanan Wilke, geleneksel kadınlık ve kadınsı güzellik ideallerinin sadece erkekler tarafından yapılan baskılar şekillenmediğini, kadınların da etkin bir rolü olduğunu belirtmiştir (Berman, 1980, s. 77). Eleştirmen Ann-Sargent Wooster'a göre Hannah Wilke'nin otoportreleri, güzel bir kadının cinselliğini kendi bedeninde yeniden üreterek temsil etmesiyle kadın bedeni üzerinde kontrol sağlayan eril bakışı yok etmesi bakımından önemlidir (Wooster, 1990, s. 30-33). Wilke, ölümüne kadar kendi bedenini fotoğraflamaya devam etti. Kendisine yöneltilen narsist yaklaşımı bir strateji olarak kullanarak kadın bedeninin medya içerisindeki kullanımını eleştirdi.



Şekil 34. Ana Mendieta, Silüvet Serisinden, 1976, (Transpersonal Spirit, 2019)

Benzer bir şekilde kadın bedeni dokunulabilir bir nesne olduğu yöndeki yaklaşımları reddeden, bu yaklaşıma karşı bir tavır olarak bedenini doğal malzemelerle birleştiren Küba asıllı Amerikalı sanatçı Ana Mendieta'da da görülür. Kadının bedeninin çekici, dokunulabilir imgeler olduğu düşüncesine karşıt, rahatsız edici biçimlerde kendi bedenini kullanarak fotoğraflar çekti. Kariyeri boyunca otobiyografik çalışmalar yapan Mendieta, feminizm, şiddet, yaşam, ölüm, kimlik ve aidiyet gibi temalara odaklandı. Çalışmalarında aynı zamanda manevi ve fiziksel bağlantılarla doğanın bir uzantısı olarak kendi bedenini tanımladı. Anti nesne, sanat malzemesi

niteliği gibi konularda Kavramsal Sanatın etkilerinin görüldüğü çalışmaları genellikle geçici ve bölgeye özgüdür. Genellikle yanmış kül kalıntısı ya da dalgaların yonttuğu kum üzerine kendi bedeniyle oluşturduğu dişil figürler, bedenin gerçek varlığı yerine prehistorik formları andıran, kalıbı çıkartılmış ve oyulmuş heykelleri andırır (Fineberg, 2014, s. 337).

1970’lerde başladığı Silüvet (Silueta) serisi, hem Arazi Sanatı’nı, hem Beden Sanatı’nı hem de Performans Sanatı’nı kapsayan kavramsal bir çalışmadır (Şekil 34). Bu seride, dünyayı keşfetmek ve dünyaya bağlanmak için bedenini kullanır. Beden tüm çalışmanın merkezi konumundadır. Erkeklerin arzu nesnesi haline getirdiği, sömürdüğü, toplum tarafından kısıtlanan kadın bedenini yeniden tanımlayan Mentietta, bedenin maddi varlığını ortaya koyarak bu görüşlere karşı çıkar. Çok az kişinin tanık olduğu bu performanslar fotoğraflarla belgelendi ve çok daha fazla kişiye ulaşması sağlandı. (Desmond, 2001, s. 129)

### **2.3.2 Performans Sanatında Erkek Bedeni**

Bedenin korunacak, düzenlenecek, cezalandırılacak ve yönetilebilecek bir varlık olarak toplumsal düzen içerisindeki yeri etkili bir metafor olarak kullanılmıştır. Bedenin düzenlediği yapılar ve normlar için özellikler Feminist hareketin etkisiyle kadın bedenini yeniden tanımlanması, 1970’lerden itibaren toplumda cinsiyet kodlarının değişmesi, ikili cinsiyetin sınırlarının gevşemesiyle birlikte üçüncü cinsiyet temsillerinin ortaya çıkmasına neden oldu. Üçüncü cins ya da androjen kimliklerle ilgili performanslar genellikle ataerkil toplum yapısına karşı duran ve erkek bedeninin sınırlarını araştıran erkek performans sanatçıları tarafından sorgulandı.

1968-69 yılları arasında Minimalist Sanattan, sistematik resme, Kavramsal Sanat’tan, Arazi Sanatı’na kadar bir çok çağdaş sanat pratiğinde yapıtları olan Vito Acconci, sosyal ideale karşı kişisel ve bedensel alanı reddederek “kirli” kavramı üzerinden müstehcen performanslar gerçekleştirdi. Kendi bedeni üzerinden erkek bedeni varoluşunu sorgulayan performansları ile erkek bedenini somutlaştırdı. Feminist performans sanatçılarının uyguladığı erkek bedeninin temsil ettiği cinsiyet politikalarını



sorgulayan Acconci, erkek olarak kategorize edilen bedenini marjinal yöntemlerle kullanarak sorguladı (Spector, 1997, s. 163).

1972 yılında New York'taki Sonnabend Galerisi'nde gerçekleştirdiği Tohum (Seedbed) performansı, deneysel ve marjinal yaklaşımının en popüler göstergelerinden biridir. Galerinin düşük rampası altına gizlenen Acconci, galeriye davet edilen ziyaretçilerin duyabileceği şekilde mastürbasyon yaptı. Bu eylem sırasında fantezilerini ziyaretçilerin duyabileceği yükseklikte bir sesle galeride duyuran Acconci, ziyaretçiler tarafından görünmese de sanatçı-izleyici arasındaki samimi bağlantıyı oluşturmak ve galerinin fiziksel alanını minimal bir müdahaleyle dönüştürdü. Bu performansta toplumun tarafından bir beklenti haline gelen sanattaki güzellik, düzen ve temizlik kavramları, Acconci tarafından yıkılarak kirli, çirkin ve düzensiz kavramlarıyla yeniden tanımlanır. İsyankar bir tavrın sembolü olan eylem, Marcel Duchamp'ın Büyük Cam (Large Glass) yapıtındaki kadın üreme metaforuna karşı erkek üreme metaforunu koyar. Bedensel arzunun görülmesi ve gösterilmesini yasaklayan ahlaka karşı, pornografik öğelerle sanatsal varlık olarak tanımladığı bedenini koyar. Acconci'nin bedeni aracılığıyla izleyiciye aktarılan sanatsal zevkin, şiddetli yapısı Acconci'nin bedenini pornografinin öznesi haline getirir (Celant, 1980, s. 81)



Şekil 35. Lucas Samaras, Poloroid Oto Portre, 1969-1971 (MOMA, 2019)

1960'ların sonlarından itibaren Lucas Samaras, oto portreler çekmeye başladı. Poloroid fotoğraflardan oluşan seride Samaras, kimi zaman uzun sarı bir perukla, kimi zaman ağzında sigarasıyla sert görünüşlü bir erkek olarak karşımıza çıkar. Cinsiyet üzerine bir performans olarak yapılan bu seri fotoğraflar, kadınlara atfedilen narsisim olgusunu kendi beni üzerinden yeniden ele alır. Sahnelenen bu performanslardan sonraki süreçte Samaras, poloroid görüntü üzerindeki ıslak emülsiyonu manipüle etti. Bu işlemle sabitlenen görüntünün dönüştürülebileceği fikri gerçek ve fantezi arasındaki sınırlarla oynanabileceğinin bir yansımasıdır (Blessing, 1997, s. 74).

1974 yılında İsviçreli küratör Jean Christophe Ammann, popüler müzik ve çağdaş sanattaki, kadın yada erkek gibi giyinme (cross-dressing) ve cinsiyet temsilleriyle ilgili açtığı "Transformer (Dönüştürücü)" sergisiyle, yaratıcı bir eylem olarak travesti anlayışını gündeme getirir. Travesti anlayışı, kendini çoklu kimlikler üzerinden ifade ederek erkekliğin burjuva tanımlarına ve geleneksel erkeklik yapılarını araştırmak için kullanılan bir form haline geldi. Performansa dayalı fotoğraf çalışmaları üzerinden sergilenen çalışmalar, Marcel Duchamp'ın Man Ray ile ortaklığından doğan Rrose Sélavy'ın ardıllarıdır. Sergiden sonra Transformer kelimesi kavramsal olarak ikili cinsiyeti aşmak için Amerikalı ve Avrupalı sanatçılar tarafından kullanılmaya başlanmıştır (Blessing, 1997, s. 70).

Transformer kavramını Pop Art'ın en önemli temsilcilerinden Andy Warhol, kendi kimliği ve cinsel kimliğini sorguladığı performanslarında etkili bir araç olarak kullandı. Erkek imgesinin temsil ettiği ataerkil rolleri alaya alan bu performanslardan biri de 1981 yılında Christopher Makos tarafından fotoğraflanan ve Rrose Sélavy' e gönderme yaptığı "Altered Image (Değiştirilmiş İmaj)" serisidir. Warhol'un androjen bir kimliğe büründüğü bu fotoğraflar bir cinsiyet performansıdır ve cinsiyetin kaygan zeminini temsil eder. Çekimlerden sonra bir dizi serigrafik dolar baskısıyla yeniden düzenlenen çalışma Artforum dergisinde yer alan bir projesiyle birleştirildi. Duchamp'ın Rrose Sélavy karakteri gibi, Warhol kimliğinin sahteliğine dikkat çekmek istedi. Bu şekilde yarattığı imajla, inşa edilmiş ve yapay olduğuna dikkat çekmeyi amaçlamıştır. Warhol'un fotoğrafa dayalı seri portreleri portre fotoğrafı geleneğini yansıtır. Polaroid kamera kullanarak çektiği oto portreleri, her insanın kendi tanrısı olabileceği, her insanın ünlü olabileceği, her insanın süper star olarak bireysellik

kültürünü temsil ettiğini gösterir. “Ben Üretimi” ni kullanarak, çağdaş toplumun tekrarlanan bir şekilde kimlik üretimine dikkat çeker; bu üretimi de tekrarlayan dizi ve ızgara planlı formlu yerleştirmesinde gösterir. (Blessing, 1997, s. 72-73)

Ammann’ın “Transformer” sergisiyle kavram haline gelen dönüşüm, erkek sanatçıların cinsiyet belirsizliğinin sanatsal araştırmaları için bir model haline geldi. Geleneksel erkekliğe karşı isyancı örgütleyen bu kavram, eşcinsel kurtuluş hareketini ve kimliğe bürünme eylemini başlattı. Aynı dönemde etkinliğini arttıran feminist hareketle, birlikte erkek cinsiyetinin muğlaklaştırılması, Kavramsal Sanat’ta performansa dayalı kimlik araştırmalarının etkisini arttırdı.



Şekil 36. Andy Warhol, Polaroid Oto Portre, 1980-82 (Mutualart, 2019)

Cinsiyetin belirsizliğini ele alan sanatçılardan biri de Alman sanatçı Jürgen Klauke’dir. 1974-75 yılları arasında gerçekleştirdiği fotoğraf serisi “Dönüşüm (Transformer)” ‘de, kimliğinin altında yatan özü ortaya çıkartabilmek için ebedi kabul edilen erkeklik ve kadınlık cinsiyetlerini travesti formu üzerinden eleştirir (Şekil 37). Strateji olarak seçtiği ve dönüşümü temsil eden travesti tasviriyle sosyal normlara karşı erkeklik ve kadınlık durumlarını yıkarak yeniden yaratmaya çalışır. Dokuz fotoğraftan oluşan seride Klauke, farklı makyaj ve kostümüyle androjen yapıyı destekliyor. Klauke’nin dönüşümü içeren fotoğraflarında cinsiyet belirsizliğini fetişistik nesnelere güçlendirir. Plastik meme ve penisten oluşan bu nesnelere, sanatçının jestleriyle birlikte toplumsal cinsiyet sorunlarından, seks endüstrisi eleştirisine kadar tüm kodları bedeninde barındırır. Cinsel nesnelleştirmenin ironik bir ifadesi olan travesti temsili,

bedenin çoklu kimliklere sahip olabileceğini ifade edebilmek için sinematografik bir dizin halinde sunulmuştur. Fotoğrafların arka arkaya sıralanmasıyla oluşturduğu çoklu anlatım, cinsiyet performansının hareketli hale gelerek anlatımını kuvvetlendirmeyi amaçlamıştır (Spector, 1997, s. 166-167).



Şekil 37. Jürgen Klauke, Dönüşüm, 1973 (Koenig & Clinton, 2019)

### 2.3.3 Ritüel Olarak Beden

Birey ya da gruplarda sembolik ifadelerle, değişmeyen ardışık davranış şekilleri olarak tanımlanan ritüeller, tüm toplumlarda sergilenen ve gözlemlenebilen, insanların davranışlarını tanımlamada etkili bir sosyolojik olgudur. İnsanların tanımlanması için kullanılan ritüeller, dini, politik ya da kültürel anlamda belirli sembollerini barındırır. Ritüeller, işlevsellikleri bakımından bireysel ihtiyaçları karşıladığı gibi toplumsal denge unsuru olarak görülürler. Ritüelin toplumdaki rolü ve etkisi tarih boyunca insanların davranışlarını etkilemiştir. Uyum içerisinde tekrarlanan ve birliktelik duygusunu güçlendiren ritüeller, bireylerin grup bilincinin de oluşmasına yardım eder. Bu şekilde oluşan kimlik ve grup bilinci, kimlik bunalımından kaynaklanan ve yabancılaşmayla sonuçlanan olumsuzluklara karşı bireyi korur (Karaman, 2010, s. 232).

Dramatik bir sergilemeye dayanan ritüeller, bireyin geçmiş ve gelecek arasındaki bağlatışını sağlamlaştırır. Hareketlerle ortaya çıkan anlatım dili, performanslarla benzerlik gösterir. Ritüellerde bilinçli olarak açığa çıkartılan duygusal etki, kolektif kimliği güçlendirirken toplumsal bir duygu oluşmasına neden olur ve bu durum yeni tecrübelerin ortaya çıkışında etkili bir rehber olur (Karaman, 2010, s. 233). Performans aracılığıyla da sanatçının kişisel dönüşümü ve sergilediği eylemde aktardığı duygusal etki, ritüelin toplumsal yapıdaki etkisiyle benzeşir. Sanatçının manevi olanı geri kazanma stratejisi üzerine geliştirdiği eylemler, ilkel estetikle birlikte kasıtlı olarak kendini dönüştürmeyi içerir. Ritüeller gibi sanatın da kolektif yapıda olması, doğanın bir parçası olması ve günlük yaşantının merkezinde olması Performans Sanatı'nda ritüellistik uygulamaların kullanılmasına neden oldu (Milia, 2000, s. 32).



**Şekil 38.** Herman Nitsch, Üç Günlük Gösteri Performansından bir kare, 1984 (MOCAK, 2019)

Performanslarda yapılan eylemlerin sembolik yaklaşımlar içermesi, izleyici üzerinde şok etkisini arttırmaya yönelik şiddet sahnelerinin olması, kurban ritüellerini andıran uygulamalara neden oldu. İzleyiciyi ritüelin bir parçası haline getiren eylemler, kolektif bilinçdışına yönelik argümanlar üretir. Performanslarının temelinde kurban ritüellerini konumlandıran ve 1960'larda Aksiyon Resim uygulamalarından etkilenen "Viyana Aksiyonistleri" bu açıdan etkili performanslarıyla sanatın ve toplumun tabularını yıktılar. Rudolf Scharzkoşler, Hermann Nitsch, Otto Mühl ve Günter Brus'tan oluşan grup, performanslarında çarpmıha gerilmiş hayvanlar, yiyecek ve

dışkıyla örtülmüş çıplak bedenler, kamusal alanda mastürbasyon, kendi idrarını içme gibi izleyicinin ilkel dürtülerini tetikleyici unsurlar kullandılar (Şekil 38).

Topluluk kavramını radikal bir biçimde değiştiren performansları, yalnızlık ve birliktelik arasındaki canlı diyaleği oluşturdu (Lichte, 2016, s. 89). II. Dünya Savaşı sonrasında Avrupa’da yaşanan bireyler ve toplumlar üzerindeki travmatik etkileri, fiziksel ve zihinsel anlamda ele alan ve tüm şiddetiyle performanslarına yansıtan grup, politik anlamda da etkili bir söylem geliştirdi. Bu performansların, toplumun şifa bulması için bir terapi yöntemi olarak kullandıklarını belirten Herman Nitsch, şiddetle yüzleşerek bu travmaların aşılabileceğini ileri sürdü (Milia, 2000, s. 32). Bedenin aşırılıkları ve sınırlarının zorlanmasını mazoşistlik ve sadistlik eylemlerle tetikleyen uygulamalar, izleyicinin bedensel sınırları deneyimlemelerini ve yüzleşmelerine neden oldu.

Fiziksel sınırların aşıldığı ve bedenin sınırlarının denendiği örneklerden biri de Marina Abramovic’in 1975 yılında gerçekleştirdiği “Thomas Lips” performansıdır. Abramovic, New York Guggenheim Müzesinde gerçekleşen ve yedi saat süren performansta, çeşitli ritüelistik hareketlerle bedeninin sınırlarını test etti. Performansın gerçekleştiği alana gelen Abramovic, masada duran bir kilo balı yedikten sonra masada bulunan şarabı içer; eliyle bardağı kırdıktan sonra duvara astığı ve performansını adandığı sanatçı Thomas Lips’in fotoğrafın önündeki zemine bir pentagram çizer. Daha sonra fotoğrafın önünde diz çökerek karına jiletle bir pentagram daha çizer. Sonra masada bulunan kırbaçları alarak buz kütesinin üzerine yatıp jiletle parçaladığı karnına bir ısıtıcı tutarak yaranın tekrar kanamasını sağlar. Performans, izleyicilerin sanatçının kendi bedenine yaptığı yaralama ve zorlamalara dayanamayıp müdahale etmesiyle son bulur (Museum of Contemporary Photography, 2013).

Abramovic’in gerçekleştirdiği bu performans üzerinden acı ve şiddet eyleminin görülebilir ve deneyimlenebilir olması izleyici üzerinde politik etkileri temsil eder. Seyircinin performansa müdahalesi acının ve şiddetin içselleştirildiğinin bir göstergesidir. Siyasi değişimi kışkırtmak için acı kavramı görsel olarak verilir ve fotoğrafla belgelenecek görüntülerin travmatik etkisi sanatçı tarafından kullanılır. Canlı ya da belgesel olarak verilen eylem, izleyiciyi aktif hale getirerek sanatçının istediği ortama dahil eder.

Sosyolog Luc Boltanski, medya aracılığıyla verilen acı çekme eyleminin izleyici üzerindeki etkisinin üç farklı tepkiyle ortaya çıktığını belirtir. İlki, zulmü kınama arzusuyla birlikte acı çekenle kurulan empatiyle ortaya çıkan öfkeyle; ikincisi, acı çekmeyle kurulan duygusal, şefkatli yaklaşımla; üçüncü olarak da estetik bir mesafeden acı çekerek bedenle politik ilişki kurup harekete geçiren tepkiyle ortaya çıkar. Acı çekenin temsili, izleyiciyle ortak bir özdeşleşme alanı yaratır. Performans sanatı üzerinden değerlendirildiğinde canlı bir eylemin estetik hale getirilmiş fotoğrafik temsilleri, canlı eylemin kendisinden daha ayrıcalıklı bir konumda olduğu söylenebilir. Estetik hale getirilen bu fotoğrafik temsiller, politik anlamda güçlüdür ve ciddiye alınmasını teşvik eder. Kendini yaralayan kişiyi izlemek, izleyici üzerinde metaforik anlamda ebedi ve nüfuz edici ruh yaralarını çağırır. Yaralı bedenle kurulan bu bağlantı, ölümlü kurulan kaygılı ilişkiden kaynaklanır. Performanslarla, video ve fotoğrafik görüntüler, izleyicinin önceki deneyimlerini ve kolektif hafıza tarafından şekillendirilmiş spesifik kodları uyarır (Jones, 2009, s. 45-67).

#### **2.3.4. Kavramsal Bir Uygulama Olarak Fotoğraf**

1960'lerden itibaren sanatsal yapı içerisindeki uygulamaların ve malzemelerin sorgulanması fotoğrafın da uygulama biçimlerinin değişmesine neden oldu. Kültürel ve sanatsal alandaki değişimler farklı duyarlıkları tetikledi ve bu duyarlılıklar fotoğrafla görüntüledi. Özellikle kişisel kullanıma uygun hale gelmiş, ucuz fotoğraf makinaları sayesinde fotoğraf genç kuşak sanatçıların kullandığı bir malzeme haline gelmiştir. Fotoğraf makinelerinin ucuzlaması ve küçülmesi, sanatçılar açısından kendilerini ifade etmenin uygun bir yöntemini keşfetmelerini sağladı. Bunun yanında Neo Avangard hareket içerisindeki bir çok akım, yapıtlarının birbirleriyle olan biçimsel benzerliklerini, ilişkilerini fotoğraf aracılığıyla keşfetti.

Belgesel fotoğraf, geleneksel malzemedan sıyrılmaya çalışan sanatçıların çalışmalarını kaydetmek amacıyla kullandıkları bir araç olmaktan öteye geçerek kavramsal içerikli performanslarda, sanatçı tarafından ustaca kurgulanan ortamın gerçekliğini sağladı. Vito Acconci, Jürgen Klauke, Bruce Mauman gibi performans sanatçıları kendi performanslarını portre fotoğrafı üzerinden kurguladılar.

Performansların geçici doğası nedeniyle tekrarlanamayan eylemlerin video ve fotoğrafla kaydedilmesi, etkinlik alanının genişleyerek kitlelere ulaşmasını sağladı. Fotoğraf temsilinin yarattığı “taklit” unsuru, performanslar aracılığıyla sorgulanan ve dönüşen bedensel anlatım için uygun bir form haline geldi. Kendi benlik yapılarına ve bedenlerine yönelik sorgulamalarıyla Carolee Schneemann, Marina Abramoviç, Paul McCarthy gibi sanatçılar, fotoğrafın doğasında bulunan gerçeğin yeniden yapılandırılması özelliğini kullanmışlardır (Spector, 1997, s. 159).

Fotoğrafın kavramsallaşması, fotoğrafın somut olarak soyut kavramları temsil etme gücünü fark eden Minimaslist ve Kavramsal sanatçılar tarafından keşfedildi. Sanat yapıtında kavramın vurgulanması, düşüncenin malzeme ve uygulamanın önüne geçmesiyle, fikir yaratma aracı olarak fotoğrafın etkili olmasını sağladı. Edward Ruscha, Pedram Mousavi, Robert Rooney, John Hillard ve John Baldessari gibi sanatçılar kavram üretmek için fotoğrafı kullandılar.

Kavramsal Sanat’ın fotoğrafla kurduğu bağ, aslında belgesel fotoğrafın içinde bulunduğu belirgin bir kriz durumunu aşması için fırsat yarattı. Önceden tasarlanan, belirlenmiş bir şemaya uygun dizgisel olarak çekilen fotoğraflarla, belgesel fotoğrafın “mükemmel an” özelliğini ortadan kaldıran kavramsal sanatçılar, kişisel farkındalığa odaklandılar. Geleneksel belgesel fotoğraf anlayışının dramatize etme ve büyük çoğunluğuna hakim olan duygusal hümanizması, Kavramsal Sanatla birlikte bilinçli olarak terk edildi. Kavramsal belgesel fotoğraf, geleneksel belgeselde kullanılan siyah beyaz fotoğraf uygulamalarını, iyi an olarak değerlendirilen ve dramatize edilen kompozisyon biçimlerini, haber değeri taşıyan yaklaşımlarını reddetti. Amatör fotoğraf estetiğiyle renkli filme, daha yerel ve güncel konularda çalışmalar yapıldı (Miles, 2010, s. 50-58).

Belgesel fotoğrafta değişen yaklaşımlar toplumun kusurlarını, kırılganlıklarını ortaya çıkartmak isteyen yeni belgesel fotoğraf anlayışında, Walker Evans, Robert Frank, Lisette Model, Diane Arbus ve Lee Friedlander gibi fotoğrafçıların etkisi büyüktür. Bu fotoğrafçıların çalışmaları çağdaşlarından farklı olarak kavramsal öğeler barındırmaktadır. Klasik kompozisyonlara ya da konulara yaklaşım şekilleriyle 1960 sonlarında etkili olan yeni belgesel anlayışın öncüleri olarak kabul edilebilirler. Geleneksel belgesel fotoğraf anlayışının kırılmaya başlaması, Büyük Buhran Dönemi



için ikonik hale gelen bir çok fotoğrafı çeken FSA (Farm Security Administration)<sup>30</sup> fotoğrafçılarından Walker Evans ile başlamıştır. Evans'ın Amerikan halkının kollektif bilincinin bir parçası haline gelen fotoğrafları, Straight Fotoğraf estetiğinde, sosyal belgeci bir anlayışta görünse de Evans'ın fotoğrafları, gerçeğin özünü arayan ve fotoğrafçının düşünce biçimini yansıtan sembollerle oluşturulmuştur. Sanat ve sosyal belgesel arasındaki ikilikten sıyrılarak şiirsel bir yaklaşımla sıradanın keşfini gerçekleştirdi (Pultz, 1995, s. 90).

FSA projesinde yazar James Agee ile birlikte çalışan Evans, yoksul ailelerin fotoğraflarını çekerken bir yandan da ailelerin günlük yaşantılarına ait yazılı kayıtlarda oluşturdular. Agee ve Evans'ın arasında oluşan diyalektik, 1941 yılında Fortune Magazine tarafından yayınlanan, "Let Us Praise Famous Men" isimli kitabın oluşmasına neden oldu. Fotoğraf ve metin arasındaki bağlantı Agee'nin şiirsel metinleriyle Walker Evans'ın kederli ama görkemli çiftçi ailelerine ait fotoğrafları ve manzaralarıyla bir işbirliğine dönüştü (Link & Link, s. 309).



Şekil 39. Walker Evans, Çiftçi Ailesi, 1936 (Pultz, 1995, s. 91)

<sup>30</sup> **Farm Security Administration (Çiftçi Güvenliği İdaresi);** 1937 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Büyük Buhran sırasında kırsal yoksullukla mücadele etmek için kurulan ofis. Çiftçilere borç vererek, onların temel eğitim programlarıyla kendi kendilerine yeterli olmalarını sağlamayı amaçlayan örgüt, tarım politikalarının reformcu yönünü ortaya çıkartabilecek propaganda amaçlı kullanılacak fotoğraflar çekmeleri için bünyesinde FSA Tarih birimini oluşturdu. Arthur Rothstein, The Jung, Ben Shahn, Walker Evans, Dorothea Lange, Carly Mydans, Russell Le, Marion Post Wolcott, Jack Delano, John Vachon ve John Collier oluşan 11 fotoğrafçı, yoksul insanların koşullarını belgelemek için görevlendirildi. Gülbin Özdamar Akarçay, "Belgesel Fotoğraf ve Propaganda: Der Arbeiter Fotoğraf, FSA ve Photo League", Fotoğrafsız, Kış 2011, Yıl:1 Sayı:2

Walker Evans, FSA'dan ayrıldıktan sonra Amerika'nın küçük kasabalarından, yatak odalarına, yol kenarındaki kafelerinden ana caddelerine kadar bir çok yerin fotoğraflarını çekmeye devam etti. Edebiyatla yakın ilişki içerisinde olmaya devam eden Evans, fotoğraflarında yazınsal işaretlerle (duvar yazıları, tabelalar, mönüler, endüstriyel işaretler, reklamlar, ilanlar, posterler) alternatif bir söylem yaratmaya çalışmıştı. Rus Konstrüktivist afişlerini anımsatan düzenlemeleriyle toplum, kültür ve beden üzerine yaptığı fotoğraf çalışmaları, düz mesaj kaygısından oldukça uzaktır. Bu bakımdan fotoğrafların söylemsel anlamda kavramsallaşmasını sağlayan önemli aktörlerden biridir (Sunar, 2019). Amerikan fotoğrafçılığındaki belgesel geleneğin sanatsal bir ifade aracına dönüştürme başarısı daha sonra Diane Arbus, Lee Friedlander ve Bernd ve Hilla Becher'e kadar çeşitli kuşak sanatçılara ilham verdi.

Yeni belgesel anlayışını ortaya çıkartan isimlerden biri de Diane Arbus'tur. New York'ta bağımsız fotoğrafçı olarak çalışan Arbus, 35 mm kamerasıyla, revü salonlarından metrolara, Central Park'tan sirkelere kadar kentin bir çok yerinde marjinal olarak tanımlanan garip, grotesk, androjen erkeklerin, kadınların, travestilerin ve çocukların fotoğraflarını çekti. Fotoğraflarını çektiği kişilerle güçlü ilişkiler kuran Arbus'un fotoğrafları, doğrudan, ön cepheden flaşlı çekilmiş portrelerdir. 1967 yılında MOMA'da John Szarkowski'nin küratörlüğünü yaptığı "Yeni Dökümanlar (New Documents) sergisine katıldı.

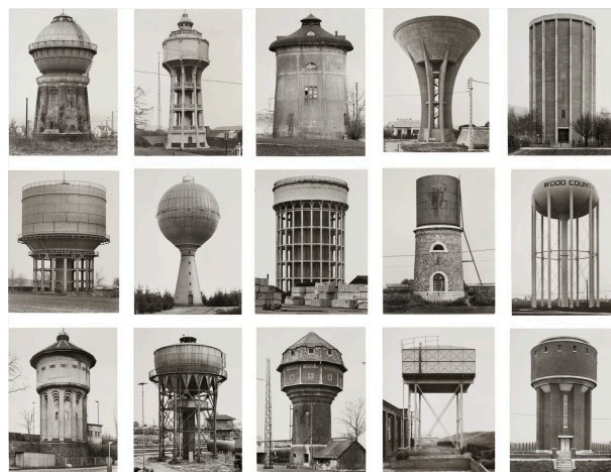


Şekil 40. Diane Arbus, Bigudili Genç Adam, 1966 (ABC News, 2019)

Bu sergi sayesinde toplumun kırılma noktalarını gösteren ve reform amacı olmayan yeni nesil belgesel fotoğrafçısı olarak tanımlandı (Moma, 1967). Arbus'un fotoğrafları, modern yaşamın kıyısında kalan insanların yaşamlarını duygusallaştırmaya yer vermeyen statik ve klasik bir tarz olarak nitelendirildi. Sanat tarihçi Max Kozloff tarafından serginin değerlendirilmesinde, biçimsel olarak belgesel olan fotoğrafların öyküleri olsa da habercilik kaygısı taşımadığı, duygusallığın reddiyle ahlaki yargılamaya imkan vermeyen yeni bir anlayış sergilediği belirtildi (Kozloff, 1967, s. 571-573)

XIX. yüzyılın önemli portre fotoğrafçılarından, tipoloji çalışmalarıyla tüm Almanya'daki insanların fotoğraflarını çeken August Sander'in fotoğraflarına stilistik anlamda benzerlik gösteren içerik olarak Arbus'un fotoğrafları, yaşam ve sanat arasındaki ve iç içe geçmiş olan durumu gözler önüne seren, Amerikan toplumunda görünmeyen, ötekileştirilmiş insanları görünür hale getiren eleştirel bir yaklaşım sergiler.

Kavramsal Sanat ve Minimal Sanat'ın etkisiyle fotoğraf uygulamalarında karşımıza çıkmaya başlayan tipolojik ve sistematik dizilim, sanatçıların kavramlarını detaylı olarak açıklamak için yeni bir yöntem haline geldi. XIX. yüzyıl fotoğrafçılığında bilimsel çalışmalar için kullanılan uygulamalar, kavramsal sanatçılar tarafından metinlerle desteklenerek yeniden güncellendi.



**Şekil 41.** Bernd ve Hilla Becher, Su Deposu, 1965-1997 arasında çekilen Su Depolarının tipolojik düzenlemesidir. BHB-00944 envanter numarasıyla isimlendirilmiştir (Phillips, 2019)

Tipoloji geleneğinin fotoğrafta kavramlaşması ilk kez 1959 yılında kaybolan Alman endüstriyel mimarisini fotoğraflamak ve belgelenmek amacıyla çalışmalarına başlayan Bernd ve Hilla Becher çiftiyle gerçekleşmiştir. Çektikleri yüzlerce fotoğrafı harmanladıktan sonra, mimari açıdan benzer yapıların (soğutma kuleleri, gaz depoları, kömür depoları, yüksek fırınlar, petrol rafinerileri) ortak özelliklerini ortaya çıkaran ama ana temasını bozmadan sıraladılar (Şekil 41). Gözün karşılaştığı görüntülerin temel yapısını bozmadan, nesnelerin olduklarına en yakın halini göstermeye çalışmışlardır (Göktaş, 2014, s. 228) Becher'lerle birlikte kavramsal hale gelen tipolojik üslup, görsel anlamda kentlerin, yaşam biçimlerinin, insanların ve nesnelerin de sınıflandırılmasına ve bu şekilde ne dramatik ne de estetik, ne politik ne de psikolojik kodlar barındırmadan fotoğrafın özüne ilişkin kavramsal bir yorum getirmiştir (Göktaş, 2014, s. 229).



Şekil 42. Edward Ruscha, Tek Edilmiş Yirmi Altı Gaz İstasyonu, 1969 (Search it Online, 2019)

Pop Art sanatçılarından Edward Ruscha, çeşitli anlatım biçimlerini bir arada kullanan, Amerikan kültürünün gündelik yönlerinin sanatsal değerini keşfetmek için fotoğrafı bir araç olarak kullanmıştır. Pop Art'ın diğer sanatçıları Amerikan popüler hayatının pırılmalı imgelerini kullanmasına karşın Ruscha, doğrudan, donuk, hareketsiz fotoğraflar ve resimler kullandı. Amerikan kültürünün en bilinen, en sıkıcı ve en basit şeylerini fotoğrafladı ve bunları fotoğraf kitabı haline getirdi. İlk kitabı, 1963 yılında yayınladığı “ Tek Edilmiş Yirmi Altı Benzin İstasyonu (Twentysix Abandoned

Gasoline Stations)” Los Angeles’la Oklahoma City arasındaki ünlü otoyol Route 66 arasındaki benzin istasyonlarını kapsıyordu. Bir çok kavramsal içerikli fotoğraf kitabı çıkartan Ruscha, insan varlığının bulunmadığı fotoğraflarını kesip, boyar ve siyah beyaz film görüntüsüne benzer soğuk tonda fotoğraflar ortaya çıkardı (Vinegar, 2009, s. 852).

Ruscha’nın donuk ve anlamsız ifade şekli olarak ortaya çıkardığı “deadpan” kavramını görselleştirdi. XIX. yüzyılda Amerika’da yüz için argo bir kelime olarak kullanılan deadpan, ifadesiz yüzle rol oynamak anlamında kullanılmaya başlandı. İfadenin, eylemin ve hareketin olmadığı “soğuk” bir perspektifi anlatan deadpan, tarafsız ve nötr görünen fotoğrafın kanıtlayıcı tarafını ön plana çıkartmayı amaçlar (Vinegar, 2009, s. 852-873)

Deadpan fotoğraf estetiği, insan figürünü fotoğrafın merkezinden çıkartır. İnsanın fotoğraftan çıkarılmasıyla birlikte, göstergebilimsel olarak insanın temsil ettiği sembollerden ve işaretler de ortadan kalkar. İnsan, fotoğrafın anlam kaynağından çıkartılır. Roland Barthes’ın göstergebilimsel yaklaşımında, imgeler anlamı vermek için tek başlarına yeterli değildir. Bu nedenden dolayı insan iletişiminin temel yapısını inceleyebilmek için dil yapısına atıfta bulunarak, işaretler, jestler, sesler ve nesnelerin de bu karmaşık iletişimin içeriğinde önemli bir rol oynadığını savundu. Yapısalcılık içerisinde değerlendirilen bu yaklaşımda Barthes, Saussure’in dilbilimsel çalışmalarını geliştirerek, dilin özel işaretler ve denklemlerden oluştuğunu, işaretleyen ve işaretlenen arasında fiziksel bir anlamın meydana geldiğini belirtir (Bircan, 2015, s. 21-22). Bu nedenle deadpan estetiğinde tekrar eden imgeler, renkler ve dizilim ayrı bir anlam haline gelir. Bu açıdan Stephan Shore’un renkli fotoğrafları kavramsal açıdan ele alınmalıdır. Andy Warhol’la tanıştıktan sonra Factory isimli stüdyosunda Warhol ve çevresini fotoğraflayan Shore, 1972 yılında MOMA’da renkli fotoğraf sergisiyle ismini duyurmuştur. Shore’un kavramsallaştırdığı renkli fotoğrafları izleyici ve fotoğraf arasındaki göstergebilimsel yaklaşımı görmek amacıyla incelenmelidir. Shore, görüntünün izleyici tarafından algılanabilmesi için onu fiziksel, tasvir edici ve zihinsel olarak üç düzeyde ele almamız gerektiğini belirtir. Fotoğrafın gördüğümüzün ötesine bakmak için bir araç olduğunu belirten Shore, zihinsel modellerimizle gördüklerimiz arasındaki bağı fotoğraf içerisindeki bu düzenlemeler sağlar (Klimek, 2012, s. 41-42).

Kavramsal sanatçı Douglas Huebler'ın anlatım stratejilerinden olan sistematik ve dizilim şeklinde devam eden fotoğrafları, metinler, raporlarla birlikte sunulur. 1970 yılında yaptığı çalışması “Sürelî Parça (Duraiton Piece)” serisinde, sabit bir noktadan beş dakika aralıklarla tekrarlanan on iki fotoğrafını çekmiş, bu fotoğrafları belli bir dizilimle yan yana getirerek tekrarlanan görüntüler oluşturmuştur. Zaman ve süreçle ilgili kavramsal bir yaklaşım olan çalışma sistematik analizin bir sonucudur (Metmuseum, 2004).

Minimalist Sanat'ın ve aynı zamanda Kavramsal Sanat'ın ortaya çıkmasında büyük katkıları olan Sol LeWitt, XIX. yüzyıl fotoğrafçılarından Eduward Muybridge'in hareket analizi içeren seri fotoğraflarından etkilenerek 1964 yılında bir dizi çıplak kadından oluşan “Mybridge için Şematik Çizim II (Schematic Drawing for Muybridge II) isimli çalışmasını gerçekleştirdi. Muybridge'in hareket analizi fotoğrafları, hareket anlayışını kökten değiştiren bir çalışmadır. Aynı zamanda seri biçimde sunulması özellikle 1960'lı yıllarda Minimalist ve Kavramsal sanatçıları etkileyen yeni fikirler ortaya çıkmasına neden oldu. Sol LeWitt' te, sanat anlayışında önemli bir yere sahip olan bu çalışmaya gönderme yaparak fikrin kavramsallaşmasını sağladı. Yapısal olarak temel renk ve şekillere indirgenen çalışma, tekrarlardan oluşan geometrik görüntü varyasyonları içerir. Sol LeWitt'in çalışması sergilendiğinde feminist sanatçılar ve eleştirmenler tarafından çıplak kadın bedeninin kullanımı bakımından, kadınları aşağılayıcı ve küçük düşürücü bulunduğu için eleştirildi ve yapıtın geri çekilmesi talep edildi. İronik bir şekilde LeWitt'in Muybridge ile ortak yaşadığı deneyim ise Muybridge'in de çıplak insan bedenlerinin Viktorya İngiltere'sinde pornografik bulunarak yasaklanmasıdır (The Hartford Courant, 1993).



Şekil 43. Sol Lewitt, Muybridge, 1964 (World Picture Journal, 2019)



**3. BÖLÜM**  
**POST KAVRAMSAL SANATTA FOTOGRAFİK BEDEN**



### 3. BÖLÜM

#### POST KAVRAMSAL SANATTA FOTOGRAFİK BEDEN

##### 3.1 Postmodern Sanat'ta ve Avangard'ın Durumu

1960'lerden sonra ekonomik, kültürel ve sosyal alandaki değişimler özellikle Amerika'da Soğuk Savaş sırasında ve Vietnam Savaşı döneminde aşınmaya başlayan uzlaşma politikası, 1980'lerden sonra çok kültürlü bir perspektife neden oldu. Postmodern dönem olarak adlandırılan bu dönem, bazı düşünürlere göre bir durumu, bazı düşünürlere göre bir dönemi, bazı düşünürlere göre de yeni düşünce biçimlerini ve yeni söylemleri ifade eden tartışmalı bir kavramdır.

Modernizm sonrası anlamına gelen Postmodernizm, modern düşünce yapısının, II. Dünya Savaşı sonrası toplumlarda ortaya çıkan politik ve kültürel kırılmalarının bir sonucudur. Postmodern düşünce, sınırları olmayan, çoğulcu perspektifleri barındıran, farklılıklara yer veren, hem yerellik hem de evrensellik barındıran, hakikat karşısındaki görece tutumuyla estetik, politik ve ideolojik eleştirileri barındıran, temsilin karşısında simülasyonu koyan bir ruh hali olarak değerlendirilir (Savran , 1999, s. 158).

Modernizm'in ütopyik yaklaşımları totaliter rejimlerin yıkılmasına neden olurken, Postmodern felsefe, dünyadaki her şeyi tek bir birlik olarak değil, iç içe geçmiş anlatımsal yapıların bir dizisi, bir metin olarak ele alır. Postmodern sanat bu yaklaşımdan hareketle çoğulculuğu teşvik eder ve sanat yapıtının içerisinde sayısız anlamın barınmasına imkan verir. Bu nedenle nesnelerin kavramları ön plana çıkar. Sanatsal malzemedен ziyade kavramların, düşüncelerin ön plana çıkmasını sağlayan Kavramsal Sanat, Postmodern sanatın itici gücünü oluşturur (Osadkova, 2018).

Modernizm içerisinde deneysel bir alan olan Avangard, hem mevcut durumu eleştirip yıkmayı hem de yeniyi icat etmeyi kendine görev edindi. Modernizm eleştirisi olan tarihsel avangard, II. Dünya Savaşı'ndan sonra Neo Avangard olarak sanatsal form araştırmalarına dönüştü. Postmodern dönemde ise Avangard, popüler kültür ve sanat arasındaki belirgin ayrımları ortadan kalkmasıyla beraber sanatçıların sanatsal stratejisi haline gelmiştir (Crane, 1997, s. 124). Postmodern Sanat, tutarlı bir hareket olarak tanımlanamaz ve kesin özellikleri yoktur. Bu nedenle bir dizi stili içinde barındıran,

popüler kültürün kitle iletişim araçlarıyla yakından ilişkili, yeni yaklaşımlara açık ama temelinde kavramlardan beslenen, estetik kodları ve yaklaşımları kullanan bir anlayış sergiler (The Art Story, 2014).

Postmodern Sanat, sanatsal bütünlüğün ve estetiğin anlamsız kılınması sonucunda eklektik bir yapıya büründü. Avangard'ın yenilikçi ve gelenekten kurtulma hedefi, Postmodern Sanat'ta geçmişe atıfta bulunan, semboller ve kavramlar aracılığıyla aktarılan düşünce yapılarına dönüştü. Bunun sonucu olarak özgün sanat yapıtı fikri yok edildi ve ironinin ön planda olduğu, kalite ve kalıcılığın önemsiz sayıldığı bir anlayış benimsendi. Postmodern sanat, geçmişle işbirliği yapan ve bu yaklaşımlarla yeniden oluşturulabilir bir yapıya dönüştü. Bu anlayış, metni sanatsal bir unsur haline getirirken, geçmişten alınan birebir ya da değiştirilmiş karma yapıların bir bütünü haline geldi. Etkileşim ön plana çıkartılarak, sanatçının yaratıcı iradesi, izleyiciyle etkileşim haline geçerek izleyiciyle bağlantılı bir sanat yapıtının ortaya çıkmasını sağladı. Geçmişle işbirliği yapan yapısı, Avangard pratiklerin ve uygulamaların Postmodern Sanat içerisinde de devam etmesine imkan verdi (Sarup, 1995, s. 158).

Avangardın yok etmek ve icat etmek olarak iki amacı olduğunu belirten Calinescu, Postmodernizmle birlikte saf yıkıcı yönünün sorgulandığını, yeniyeye ulaşmak için acımasız bir yıkımın gerekliliğinin sorgulandığını belirtir. Bu nedenle göreceli ve mutlak olmayan bir değer olan yeni için radikal buluşların gerekliliğinin sorgulandığı, geçmişle yapıcı diyalog içine girildiğini aktarır (Calinescu, 2017, s. 303). Calinescu, geçmişle kurulan bu diyalogla ilgili Umberto Eco'dan aktardığı ve Avangard'ın kaçınılmaz kısırlığa karşı sessizliğini şu şekilde açıklar:

“Tarihsel avangard (...) geçmişle hesaplaşmaya çalışır. Fütüristlerin temel ilkesi “ay ışığını indirin”, her avangardın tipik izleğidir; ay ışığının yerine uygun bir şey koymak yeter. Avangard geçmişini yıkar, biçimi bozar. Avingnonlu Kızlar avangardın tipik davranımıdır. Sonra avangard daha ileriye gider, figürü yıkar, ortadan kaldırır, soyuta, biçimi olmayana, beyaz tuvale, yırtık tuvale, yanık tuvale dek; mimaride giydirmeye cephe asgari koşulu dikili taş gibi yapıya, katıksız paralelyüze; edebiyatta konuşma akışının ortadan kaldırılmasına, Bourrough'vari kolaja, suskunluğa ya da ak sayfaya dek; müzikte atonaliteden gürültüye, mutlak bir sessizliğe geçişe dek. Ama bir an gelir, avangard (modern) daha ileri gitmez. (...) Modern sonrasının yanıtı (...) -geçmişin ortadan kaldırılışı suskuya götürdüğünden yıkılamayacağı için-

geçmişe dönülmesi gerektiğinin bilincine varmakta yatar: geçmişe ironiyle, masum olmayan bir biçimde yeniden dönüş.” (Calinescu, 2017, s. 304)

Genel olarak, Pop Art ve Minimalizm’de başlayan Postmodern Sanat, 1970’lerden itibaren formalizme olan tepki ve felsefi ayrılıkla Kavramsal Sanat’ın temsil ettiği kavramların ve düşüncelerin sanatına doğru ilerlemiştir. Neo Avangard içerisinde bir çok uygulama ve teknikle başlayan Postmodern Sanat, Dijital Sanat (Digital Art), Performans Sanatı, Pop Gerçeküstücülüğü (Lowbrow Sanatı), Multimedya (Intermedia-Multimedia), Telematic Sanat (Telematic Art), Post Kavramsal (Post Conceptual Art) , Neo Kavramsal (Neo Conceptual Art), Neo Dışavurumculuk (Neo Expressionism), Anti Sanat (Anti Art), Cyborg Art (Cyborg Art), Sanal Sanat (Virtual Art) gibi bir çok akımı içinde barındırır.

### **3.1.1 Postmodern Beden**

Batı felsefesinin bedeni reddeden yaklaşımları ataerkil yapı içerisinde stratejik anlamda bir çok yapının kendini bedene göre konumlandırmasına neden olmuştur. XX. yüzyılın ilk yarısında bir çok toplumsal yapının bedene göre şekillendiği ve otoritesini de bedene üzerinden kurguladığı tezin birinci bölümünde aktarılmıştır. Bedenin somutlaşmaya başlaması hem feminist hareketle hem de Merleau-Ponty’nin deneyimleyen beden teorisiyle sağlandı. Ruh ve bedeni birbirinden ayıran yapının terk edilmesiyle birlikte Batı felsefesinde bedene bakış açısında eklettik yaklaşımlar ortaya çıktı. Sosyolog Jean Baudrillard’ın geçici bir kültür olarak değerlendirdiği Postmodernizm, çoğulcu yaklaşımları ve tüketim kültürünün bir sonucu olarak karmaşık simgesel yapıların, melezliğin ve eklettik yapıların içinde barındığı teknoloji güdümlü beden anlayışını ortaya çıkardı.

Bu eklettik yapı, 1972 Gilles Deleuze ve Félix Guattari işbirliğiyle yazılan Anti Oidipus: Kapitalizm ve Şizofreni kitabında “Organsız Beden” kavramı ile açıklanır. Organsız Beden, tamamen işleyen parçalardan yapılmış, iyi biçimlenmiş bir bütün altında yatan, daha derin bir gerçekliği ifade eder. Her bir organın bir makine olarak tanımlandığı yaklaşım, çeşitli yoğunluk katmanlarına sahip, işaretlenmiş boş bir küredir. İlk katman, arzu makinası olarak bedene kayıtlı nesnelere (anüs, penis, göğüs)

içerir. İkinci olarak dış dünyanın etkisiyle kaydedilen kodları içerirken üçüncü katman da fantazma<sup>31</sup> ve son olarak duyu organlarını kapsar (Demir, 2017, s. 432). İnsanların, başka cisimler üzerinden bıraktıkları etkilerle var olduğunu belirten Deleuze, bedenlerin kapitalist bakış açısıyla bastırılmanın bir temsili olduğunu, bu nedenle de bedenin eklemlenmiş, parçalanmış ve yersiz yurtsuzlaşmış olarak inşa edildiğini ifade eder (Demir, 2017, s. 429)

Organsız bedeni, dil üzerinden değerlendiren Deleuze, dilin yerleşik modelleri ve geleneksel yapılarına itiraz ederek bedeni şekillendirmesine karşı çıkar. Sözcüklerin, anlamların sürekli devinim halinde olduğu ve karşıtlıkların oluşmadığı bir model sunar. Psikanalizin fallus merkezci yaklaşımıyla fallusun bedenin diğer bölümlerinden ayrılarak, bir gösteren konumuna gelmesini eleştirir (Çalcı, 2012, s. 15-18). Organsız Beden kavramı, bedenin ayrı parçalardan oluştuğunu ve bu parçaların toplamının bedeni tam anlamıyla temsil etmeye yeterli olmadığını, yanlış ideolojilerle, politik ve biyolojik sansür, baskıya maruz bırakılabileceği yaklaşımını göstererek, dış dünyanın farkına varabilmek için bedenin ötesine geçebilmenin metaforu olarak kullanılmıştır.

Bedenin toplumsal inşası konusunda çalışmaları olan Michel Foucault, bedenin iktidar söylemlerine göre şekillenip temsil edildiğini belirtir. Otorite aracılığıyla terbiye edilen beden, tüm zerresine kadar iktidar söylemini barındırdığını belirten Foucault, gündelik yaşantısından konuşmasına, algılayışından tutumlarına kadar bu yapının bedene işlediğini belirten bir teori geliştirmiştir. Hapishanelerin Doğuşu isimli çalışmasında, disiplinci iktidarın mesajını bedene verilen ceza üzerinden hayata geçirdiğini ve gözetleme yoluyla bedeni kontrol ettiğini belirtir. Emek gücü yaratabilmek için ceza mekanizmasını devreye sokan iktidar, sivil kölelik oluşturmak için bu mekanizmayı kullanır (Foucault, 1992, s. 30). Bedenin siyasal olarak kuşatılması hem üretken beden hem de tabi kılınmış beden açısından yararlı bir güç olduğunu belirten Foucault, ilişkiler ağının keşfedilmesi iktidar tarafından üretilen bilginin, bilme tarzlarından ve tarihsel etkilerinden arınmanın yolu olduğunu belirtir (Foucault, 1992, s. 32).

<sup>31</sup> **Fantazma**; Gerçekte olmadığı halde var gibi görünen şey. Nişanyan Sözlük, <https://www.nisanyansozluk.com/?k=Fantazma> Erişim 21 Haziran 2019

Cinselliğin Tarihi kitabında, iktidarın üretme gücünü kontrol edebilmek için üremenin de kontrolünü sağladığını, baskıyla bedenlerin cinsiyetleştirilerek yönetildiğini belirtir (Foucault, 2007, s. 26). Foucault'un modernite ve hümanizm eleştirileri, insan, toplum, iktidar ve beden üzerinde yaptığı analizler Postmodern düşüncenin önemli kaynaklarından. Modernizmin düşünce yapısını, kurumlarını ve biçimlerini sorunsallaştıran Foucault, tarihsel anlamda yeni bir bakış açısı getirmiştir (Best & Kellner, 1991, s. 43)

Foucault'un beden üzerindeki iktidar etkisi söylemine benzer bir yaklaşım da sosyolog Pierre Bourdieu'nun bedenleşmiş habitus teorisinde görülür. Bedeni üç temel etkinin şekillendirdiğini belirten Bourdieu, bedenin sınıfsal yargılarla şekillendiğini öne sürdü (Köse, 2011, s. 80). Bireyin sosyal konumu, habitus yani alanı ve beğeni çerçevesinde ele aldığı teoride, beden sınıfsal söylemin izini sürer, taşıdığı işaretlerle diğer bedenlere karşı kendini konumlandırır. Bu nedenle toplumsallaşma sürecinde bedensel olarak konumunu ve yerini, oluşturduğu bedensel değerleriyle sağlar. Bu bedensel değerler giyim gibi, dil gibi işaretlerle kendini gösterir (Köse, 2011, s. 80).

Tüketim toplumunun yükselişe geçmesiyle beraber bedenin şekillenmesinde tüketim kültürünün etkisine ilişkin eleştirek yaklaşımlarıyla Jean Baudrillard yapmıştır. Bireyin imgesel modeller üzerinden kendisini beğenmeye özendirilen bir sistem olduğunu belirten Baudrillard, kendi bedeninden hoşnut olmaya koşullandırılan bireylerin, başka bireylerin onayına zorunlu bırakıldığını ileri sürer. Bireyin bedeni böylece başkasının yargısıyla var olur ve bunun için zorlanır. Bireyin karşısına çıkartılan yapısal modellerin sağlıklı yaşam, kozmetik, estetik, yaşam tarzı gibi projelerle üretildiğini ve bedenin projelendirildiğini belirtir (Bilgin, 2015, s. 314-316).

### **3.1.2 Post Kavramsal Sanat**

Kavramsal Sanatın, sanat yapıtının arkasındaki düşünceye dikkat çekmesi, anlamın taşıyıcısı olan nesnenin sorgulanmasına neden oldu. 1960'larda Kavramsal sanatçıların düşünce ve kavramlar üzerine sorgulamaları, Postmodern dönemin etkisiyle toplumsal düzeni belirleyen güç ilişkilerine odaklanan, toplumsal kodlardan hareketle toplum içerisinde yaygınlık kazanan klişe, alışkanlık ya da değer yargılarını eleştiren

Post Kavramsal ya da Yeni Kavramsal olarak adlandırılan bir sanat harekete dönüştü (Antmen, 2014, s. 277). Medya eleştirisinden, toplum düzeni içerisinde yer alan alışkanlıklara, değer yargılarına, cinsiyet ayrımcılığına ya da ırk ayrımına kadar bilinen tüm alanlarda sorgulama yapan Post Kavramsalcılar, mevcut ve bilinen imgeler üzerinden geliştirdikleri yeni söylemlerle toplumsal kodları irdelediler.

Kitle iletişim araçlarının etkisinin artmasıyla üretimin yerini tüketimin almasıyla birlikte, bireyin pasif bir tüketici konumuna gelmesini eleştiren Guy Debord, oluşan düzeni “Gösteri Toplumu” olarak tanımladı. Bu eleştirel yaklaşım, toplumlara ait tüm kodların iletişim araçlarına yansıdığı ve bu araçlardan tekrar üretilerek sahte bir gerçeklik olarak tekrar yayıldığı ileri sürer (Kılınç & Kılınç, 2014, s. 125). Debord, Gösteri Toplumu isimli kitabında bu durumu şu şekilde ifade eder:

“Modern üretim koşullarının hakim olduğu toplumların tüm yaşamı devasa bir gösteri birikimi olarak görülür. Dolaysızca yaşanmış olan her şey yerini bir temsile bırakarak uzaklaşmıştır. (...) Gösteri, kendini tartışılmaz ve erişilmez devasa bir olumluluk olarak sunar. “Görünen şey iyidir, iyi olan şey görünür” der, başka bir şey demez. (...) Gösteri, günümüzde üretilen nesnelere kaçınılmaz süsü, sistemin rasyonelliğinin genel açıklaması olarak ve sayıları giderek artan imaj-nesnelere doğrudan doğruya biçimlendiren ileri bir iktisadi sektör olarak güncel toplumun esas üretimidir. (...) Gerçek dünyanın basit imajlara dönüştüğü yerde basit imajlar gerçek varlıklar ve hipnotik bir davranışın etkili motivasyonları haline gelir. Artık doğrudan doğruya algılanamayan dünyayı uzmanlaşmış farklı dolaylımlarla gösterme eğilimi olarak gösteri, görmeyi doğal olarak insanın ayrıcalıklı duyusu –ki eski dönemlerde bu ayrıcalık dokunma duyusuna- kabul eder; en soyut ve en aldanabilir duyuya olan görme güncel toplumun genelleştirilmiş soyutlamasına denk düşer. (...) İzleyicinin (kendi bilinçsiz etkinliğinin sonucu olan) seyredilen nesneye yabancılaşması şöyle ifade edilir: İzleyici ne kadar çok seyrederse o kadar az yaşar; kendisini egemen ihtiyaç imajlarında bulmayı ne kadar kabul ederse kendi varoluşunu ve kendi arzularını o kadar az anlar. (...)” (Debord, 1992, s. 13-18-22)

Post Kavramsal sanatçılardan çok önce kitle iletişim araçlarının toplum üzerindeki etkini gören Debord, tüketim toplumundaki bireyin yapay mutluluk yaşadığını ve kendisiyle yabancılaştığını dile getirir; sanatında bu tüketim nesnesi haline gelmesini eleştirir. 1980’lerden itibaren Post Kavramsal sanatçıların ele aldığı

bu ironik durum, 1960’larda ortaya çıkan Kavramsal sanattan kendini ayıran önemli bir unsur haline gelmiştir (Antmen, 2014, s. 278).

Gerçekliğin yerini taklitlerine bıraktığı, illüzyonların sahnelendiği simüle edilmiş bir dünyadan söz eden Jean Baudrillard’ın simülasyon kuramı, özellikle kitle iletişim araçlarından yayılan imgelerin sorgulanması için sanatçılara alt yapı hazırladı. Gerçeklik olarak algılanması istenen görünüm olarak nitelediği simülarkların, özellikle televizyon aracılığıyla yayılmasıyla birlikte gerçek ve kurgunun iç içe geçtiğini belirten Baudrillard, bu durumun gündelik yaşantımızdaki etkisini sorgulamıştır. Simülasyonun etkisiyle sanatın durumunu da şu şekilde aktarmıştır:

“Eskiden özgün ve biraz da şeytani sayılabilecek bir alegorik nesnelere sınıfı vardı: aynalar, imgeler ve sanat yapıtları gibi. Bunlar saydam ve somut simülarklardı (onların gerçeğiyle sahtesi birbirine karıştırılmıyordu). Onların kendine özgü bir üretiliş biçim ve stilleri vardı. Burada amaç daha çok yapay ve sahtenin içindeki “doğal”ı keşfederek zevk almaktan ibaretti. Günümüzdeyse, gerçek ve düşsel aynı bütünsel işlemsellik içinde yer aldıklarından birbirine karıştırılmaktadır. Burada her şey estetik büyülemenin denetimi altındadır. Bu hile, kurgu, senaryo, gerçekliğin aşırı miktarda modellerin etkisi altında kalmasından kaynaklanan bir tür yüceltmeye dayalı algılama biçimidir. (...) Bu önceden tasarlanan ve sanatın izleyicisiyle kendi arasına koyduğu mesafenin oluşturduğu estetik bir gerçeklik değil, kodun içkinliğinin önceden belirlenmiş olduğu karesi alınmış yani çiftleşmiş bir gerçekliktir.” (Baudrillard, 2002, s. 120)

Baudrillard’ın gerçeklik ve kurgu arasındaki sınırların kaybolmasına yönelik eleştirisi, imgelerin günlük yaşamdaki etkisini sorgulayan sanatçıların dikkatini çekti ve medya temsilleri üzerinden hazır imajlarla çalışmaya başladılar. Barbara Kruger, cinsiyetçi söylemlere karşı reklam imgelerini kullanarak kendine ait söylemleri slogan haline getirerek sundu. Erkek egemen toplum yapısında medya aracılığıyla kadının konumunu sorgulayan çalışmaları, fotoğraflar ve kendine ait sloganlardan oluşur. Sloganlarında feminizm, tüketim, bireysel özerklik ve arzu gibi fikirlere dikkat çeker ve sık sık ana akım medyadaki imgelerle bir araya getirir (Drohojowska-Philp, 1999). Kelimelerin kim olup kim olmadığını belirlediğini söyleyen Kruger, gerçeklik ve kurgu arasındaki ince ayırmadan yararlandığını iletir (Bollen, 2013).

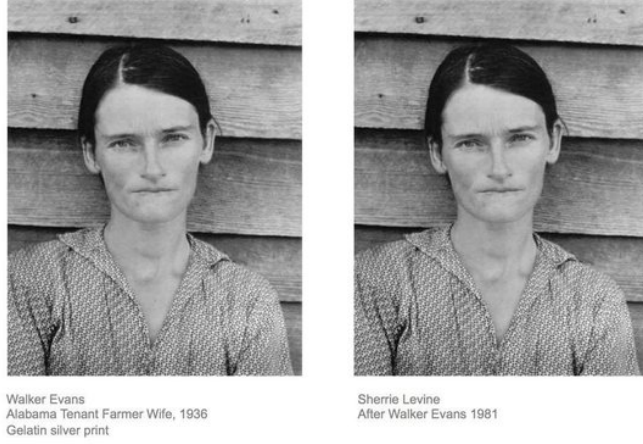


Şekil 44 Barbara Kruger, Bedenin Savaş Alanıdır, 1989 (Jstore Daily, 2019)

Jenny Holzer, kamusal alana açık yerlerde gündelik yaşamdan, tüketim toplumu eleştirisine kadar farklı konularda ürettiği özlü sözlerden oluşan çalışmalar yapmıştır. Bu özlü sözler, kamusal alandaki reklam panolarından, LED tabelalara, video perojeksiyondan fotoğrafa kadar farklı mecraları içerir. (Antmen, 2014, s. 279)

Ünlü erkek sanatçıların yapıtlarını hiçbir müdahalede bulunmadan kendine mal ederek kullanana Sherrie Levine, Marcek Duchamp'ın hazır nesnelere gönderme yaparken aynı zamanda Pop Art geleneğinin hazır imgelerinden yararlanır. Edgar Degas, Marcel Duchamp, Canstantin Brancusi gibi erken dönem modernist erkek sanatçıların yapıtlarını birebir ya da az bir değişiklikle alarak kendine mal ederek kullanır (Antmen, 2014, s. 280). En bilinen yapıtı, Walker Evans'ın Büyük Buhran döneminde çektiği çiftçi portrelerinden birini kendine mal ettiği Walker Evans'tan Sonra (After Walker Evasns) çalışmasıdır (Şekil 45). Postmodern sanat içerisinde önemli bir sanatsal bir strateji olan kendine mal etme (appropriation), görsel kültüre ait, insan yapımı imgelerin, sanatçının söylemine uygun hale getirilerek sunulmasıyla gerçekleşir. Geleneksel sanatın mülkiyet, özgünlük ve intihal algılarına yapılan bir meydan okuma olan kendine mal etme Dadaistlerden gelen bir geleneğin devamı sayılabilir (Plant, 1992, s. 32).





Şekil 45. Sherrie Levine, Walker Evans'tan Sonra, 1981 (Chase Public, 2019)

### 3.2. Post Kavramsal Sanatta Fotoğraf Stratejileri ve Beden

Tartışması ve tanımlaması güç bir dönem olan Postmodernizm, modernitenin izinden yürümesine karşın bir çok açıdan değişken, yeni sosyal örgütlenmelere sahne oldu. Küresel ölçekte bilgi ağlarının genişlemesi ve ulusal sınırların zayıflaması dünyanın algılanma şekillerini etkiledi. Postmodernizmin orjinallikle ilgilenmeyen, yüzeysel benzerlikler üzerinde duran ve geleneksel özellikleri kopyalayan yapısı fotoğrafın yapısını da değiştirdi. Fotografik gerçekliğin yanında, farklılaşma, görüntünün sanatçının istediği referanslar ve kodlarla şekillendirilmesiyle fotografik imge, özerk bir varlığa sahip yapılardan uzaklaştı. Daha çok fotoğrafçıları öznel deneyimleri ve düşüncelerini yansıtmaya başladı.

Çoklu, düzenlenebilir ve tekrarlayan görüntüler, özgünlük kavramını değersizleştirdi. Orijinal ve kopya arasındaki fark belirsizleşirken, dijital dünyada dolaşıma açılan imgelerle birlikte fotoğrafın özgünlüğü, fotoğrafçının kavramlar üzerinden yaptığı çalışmaların önemini arttırdı. Fotoğrafın gerçeklik ve temsil teorilerinde de değişimlerin yaşandığı bu dönemde, fotoğrafın farklı disiplinlerle iş birliği yaptığı çoğulcu yaklaşımlar ön plana çıktı (Price & Wells, 2009, s. 30).

Fotografik imge ve sosyal dünya arasındaki ilişkinin kavramsallaştığı Postmodern dünyada göstergebilimi ve psikanalitik yaklaşımlardaki değişim, kültürel alandaki davranışlarımızın analizinde etkili oldu. Bu nedenle iletişim formu olarak kullanılan fotoğrafın kodları da kavramsallaştı. Bu açıdan Post Kavramsal dönemde fotografik imgeler, sanatçıların aktarmak istediği kavramları barındırmaya başladı.

Postmodern fotoğrafın kavramsal yapısı belirli anlatım stratejilerinin ürünüdür. Bunlardan en önemlisi “kendine mal etme” (appropriation) olarak adlandırılan uygulamadır. Ödünç almak olarak da tanımlanan bu uygulama, var olan bir eseri ele geçirmek olarak tanımlanabilir (Wilson & Lack, 2008, s. 20-21). Hiç değiştirilmeden ya da çok az değişikliğe uğratarak sanatçı tarafından ele geçirilen nesne ya da görüntüler, içlerinde barındırdıkları kodlarla, sanatçının kendi söylemini birleştirir. Kübizm ve Dadaizm’e kadar giden kendine mal etme uygulaması, postmodern dönemin genişleyen ve sürekli yenilenen yapısına uygun bir anlatım şekli olarak karşımıza çıkar.

Diğer bir anlatım stratejisi ise sahnelemedir. Sadece fotoğrafın çekimi için oluşturulmuş ve yapay olarak inşa edilmiş sahneler, çeşitli kavramların izleyiciye aktarılması amacıyla kullanılır. Sahneleme stratejisi, fotografik görüntünün ilk ortaya çıktığı XIX. yüzyıldan Avangard harekete kadar sanatçıların sıklıkla başvurduğu bir yöntem olmuştur. Fotoğrafın gerçekliğinin sorgulandığı ve sanatçı tarafından bilinçli olarak manipüle edilebileceğinin en yapay göstergesidir. Gerçek ve kurgu arasındaki sınırları bulanıklaştıran sahneleme sanat tarihinden alıntılar yaparak sanatçı tarafından bilinçli olarak izleyicinin algısıyla oynanır. Orijinal görüntüden farklı olarak yapay dekorlar, tuhaf imgeler ve yapay jestlerle desteklenir (Couturier, 2012, s. 63). Sahneleme stratejisini en etkili kullanan fotoğrafçılar Cindy Sherman, Jeff Wall, Erwin Olaf ve Gregory Crewdson’dır.

Kavramsal Sanat’ın mirası olan metin kullanımı da Post Kavramsal Sanat içerisindeki fotoğraf uygulamalarında sıklıkla karşımıza çıkar. Bu anlamda Victor Burgin’in fotoğraf ve metinleri birleştirdiği çalışmaları dikkat çekicidir. Politik görüşlerini, tüketici toplumuna yaptığı eleştirileri ve modern toplumda erkeğin rolü gibi birçok konuda düşüncelerini metin ve fotoğrafla birleştiren Burgin, Kavramsal Sanatçıların benimsediği dilin ya da temsilin tek başına gerçekliği veremeyeceği düşüncesinden hareket eder (Steve Middlehurst, 2015).

Kavramsal Sanat'ın mirasını devralan, sanatın kavramsal mühendisliğinin en belirgin görüldüğü alan olarak tanımlanan fotoğraf, hayali nesnelere, mekanlar ya da görsel manipülasyonlarla gerçeklik ve kurgu arasındaki sınırlarla oynamıştır (Wells, 2015, s. 298). İzleyiciyi yönlendirecek mesajlar barındıran kodlarla fotoğraf, hikaye anlatımı ve kavram üretilmesinde en etkili araç haline gelmiştir.

### 3.2.1 Kimlik Performansına Dönüşen Fotografik Beden

1970'lerden sonra etkili olmaya başlayan Postmodernizm, yeni ilişkilerin ve biçimlerin ortaya çıkmasında etkili oldu. Çok kültürlü bir perspektife neden olan Postmodernizm, biçimsel ve gerçekçi modern tarzlarla, Avangardın kullandığı sanatsal stratejileri aynı zeminde buluşturdu. Bu durum Postmodern fotoğrafçılara anlatım dillerinde stratejik imkanlar sundu. Toplumsal, politik ve ekonomik ilişkiler beden aracılığı ile sanatçılar tarafından daha bilinçli stratejilerle kullanıldı (Pultz, 1995, s. 143).

İlk dalga feminist sanatçıların açtığı yoldan devam eden postmodern sanatçılar, tüketim toplumu ve kitle iletişim araçları aracılığıyla temsil edilen kadın bedenini sorguladılar. Cindy Sherman'ın 1977-1980 arasında ürettiği İsimli Film Kareleri (Untitled Film Still) serisi, Alfred Hitchcock ve Michelangelo Antonioni filmlerinden kadın temsillerinden esinlenerek sinema ve televizyonundaki kadın temsiline odaklanır (Sehgal, 2018). Fotoğraflarında model olarak kendisini kullanan Sherman, hareketsiz, eylemden önceki sessizliği çağrıştıran ve bir filmde alınmış izlenimi fotoğraflarıyla sinemadaki kadın figürünü bilinçli olarak manipüle etti. Siyah beyaz çekilen fotoğraflarda Sherman, makyaj, peruk ve kıyafetlerle kendi kimliğini manipüle eder. Verdiği pozlar melodram etkisini artırır. Sabit bir anın gösterildiği fotoğraflar, bir şeyin olacağına ya da olduğuna dair izlenim yaratır; bekleme ve beklenti izleyicide kaygıyı artırır (Blessing, 1997, s. 81).

Sherman'ın çoklu kimlikler yaratarak dönüştürdüğü kimlik meselesi Tarih Portreleri (History Portraits) serisinde de karşımıza çıkar. İkonografik olarak resim sanatındaki erkek ve kadın temsillerini ele alan Sherman, tabloların yapıldığı dönemi

temsil eden makyaj, saç ve kıyafetlerle canlandırırken aynı zamanda dekorlarında kullandığı malzemelerle, bedenine eklediği protezlerle ve makyajındaki abartılarla kasıtlı olarak tablolarındaki gerçekliği çarpıtır. Sanat tarihindeki sanat eserlerini kendine mal ederek tekil ve paha biçilemez anlatıları reddeder. Tekilliği yok ederken farkın ayrıştırılması için izleyiciye referans noktaları veren Sherman, sanat tarihinden alıntı yapar; farklı dünyalardaki ilişkileri sorgular (Blessing, 1997, s. 83) . Alıntı yapma ve referans gösterme gibi stratejilerle, dağınık ve düzensiz gibi görünen bir çok dünya modelinin bir araya gelmesini sağlayan Sherman, rizomatik yapıyla ilişkiler ağı oluşturur. Eril ve dişil bedenin sürekli inşa edilmesini yapıtlarında eleştiren Sherman, hem erkek hem de kadın kimliğine bürünerek dönüşümü ve cinsiyetin belirsizliğine atıfta bulunur (Hinderliter, 2014).



**Şekil 46.** Cindy Sherman, İsimli 223, (Tarih Portreleri Serisinden), 1990 (Art Net, 2019)

Tarih Portreleri serisinde canlandırdığı bazı portrelerde Sherman abartılı makyaj ve dekorun yanında bedenine eklediği protezlerle dikkat çeker. İsimli 223 adlı çalışmasında, kauçuktan yapılmış göğüsle bebek İsa'yı emziren Meryem'e gönderme yapan Sherman, net bir şekilde kadın bedeni temsillerinde etkili olan anne ve çocuk ilişkisine odaklanır. Kadının anne olarak idealize edilme durumunu yapay bir göğüsle reddeder. Cindy Sherman'ın fotografik performansı ilahi resim sanatını ve fotoğrafın

sanat olarak kabul görmesi için XIX. yüzyıl fotoğrafçılarının uyguladığı idealize sahneleri ters düz eder (Hinderliter, 2014).

Cindy Sherman'ın çoklu kimlik performanslarına benzer bir başka uygulama Japon sanatçı Morimura Yasumasa tarafından gerçekleştirilir. 1985 yılında başladığı Sanat Tarihinin Kızları (In his Daughters of Art History) isimli fotoğraf serisinde, Édouard Manet'in Olympia tablosunu yeniden canlandıran Morimura, toplumsal cinsiyet, etnik köken tartışmaları, eril ve dişil temsilleri ve kültürel kodları ters düz ediyor (Şekil 47). Batılı ressamın kadın temsillerini tekrar kendi bedeni üzerinden yeniden canlandıran Morimura, Asya sanatçılarının sanat tarihinde yer almaması durumunu eleştirir (Warth, 2018). Aynı zamanda Batı tarafından dişil bir kimlikle zarif, narin, güçsüz, egzotik ve seksi olarak görülen Doğu'ya bakış açısını eleştirir. Morimura, hem sanat tarihindeki kadın temsillerinin hem de erkek temsillerinin yerine geçer. Cinsiyetler arasındaki bu geçişken durumu kültürel alana çeken Morimura, kimlik performanslarında Japon kültürünü yansıtan unsurları ve ayrıntıları fotoğraf sahnelerinde kullanır. Japon kültürüne ait nesnelere kullanımıyla ilgili Batılı sanatçıların bakış açısını da eleştiren Morimura, Claude Monet'in Madame Monet (1875) tablosunda kimonolu temsiline, Doğu'yu sadece modadan ibaret bir estetik olarak algılanmasını eleştirir (Warth, 2018).

Amerikalı eleştirmen José Esteban Muñoz Morimura'nın ırk ve cinsiyet performanslarıyla ilgili, baskın ideolojinin baskıcı ve normalleştirici söylemlerine direnme çabası içinde kullandıkları bir taktik olduğunu belirtirken benliğin yeniden biçimlendirilmesi için bir yol olduğunu belirtir. Sanatçının kendi kültürüne ait olmayan kadınlar gibi giyinerek, Batı sanatındaki temsilleri kendine mal eder; sanat tarihinin ırkçı söylemini ve eşitsiz yaklaşımını orijinali üzerinden zıtlık yaparak elde eder (Munoz, 1999, s. 97).



Şekil 47. Yasumasa Morimura, Futago, 1988 (Widewalls, 2019)

Sherman ve Morimura'nın geleneksel kimlik anlayışını kıran yaklaşımları, Batı toplumunun evrensel olarak nitelendirdiği cinsiyet ve kültürel kodların sorgulanmasının görsel bir ifadesidir. Cinsiyetin kadın/erkek ikiliği ve heteroseksüel modeller üzerinden tanımlanmasına karşı çıkan feminist teorisyen Judith Butler, mevcut feminist söylemleri eleştirdi. Cinsiyet yapılandırılmasını performans kavramı üzerinden yeniden ele alan Butler, dilin cinsiyet düzenlemesindeki etkisi ve yinelemesi konusundaki gücüne dikkat çeker. Bedenlerin maddeselliğinin yeniden ele alınması gerektiğini belirten Butler cinsiyet tanımlamasını şu şekilde yapar: “... *“cinsiyet”, ne birinin sadece sahip olduğu bir şey ne de birinin ne olduğunun değişmez tanımıdır: “cinsiyet”, “biri”ni tam anlamıyla yaşayabilir kılan ve dolayısıyla bir bedeni, kültürel anlaşırılık alanı içerisinde, hayat boyunca niteleyen normlardan biri olacaktır.*” (Butler, 2014, s. 9) Cinsiyetin bedeni maddeselleştiren tek norm olmadığını belirten Butler, bedenler üzerindeki diğer normatif zorunlulukların da etkilerinin tartışılması gerektiğini savunmuştur. Toplumsal cinsiyetin bir dizi tekrar eden hareketler ve düzenlemeler içinde bir süreçten oluştuğunu belirten Butler, cinsiyeti bir performans olarak ele alır ve kimliği teşkil ettiğini belirtir (Salih, 2007, s. 55)

### 3.2.2 Queer Gerçekliğinde Fotografik Beden

Kadın bedeninin erkek bakışına açık bir arzu nesnesi olarak kullanılması, izleyici olarak konumlandırılan erkek bakışının bedenleri değerlendirme ve kendilerini idealize etme imkanı verdi. Bedenlerin erkek bakışına göre şekillenmesi aynı zamanda toplumdaki kimliklerin de şekillenmesine neden olmuştur. Queer teorisiyle birlikte kültürel gelenek ve normlar yapı bozumuna uğradı (Ribbat, 2001, s. 17)

Judith Butler'ın *Cinsiyet Belası* kitabında toplumsal cinsiyetin performatif bir karakterde olduğunu, dışavurumlarımızın ve ifadelerimizin toplumsal cinsiyetin sonuçları değil belirleyicilerinin olduğunu belirtti. Yeni bir perspektifin oluşmasına neden olan bu teori, cinsiyetlerin kadın ve erkek olarak ayıramayacağını heteroseksüel normların cinsiyeti açıklamaya yeterli olmadığını belirterek feminist düşüncenin kadın erkek düalizmine de karşı çıktı (Butler, 2014, s. 77-179).

Butler'ın eleştirel yaklaşımlarının sonucunda gelişen Queer teorisi, cinsel politikada, uygun kadınsı ve erkeksi cinsel davranışların normatif tanımlarını reddeden cinselliğin tanımı olarak kullanılmaya başladı (Jagose, 1996, s. 10). Cinsel kimlik politikaları kapsamında biseksüel, lezbiyen, eşinsel, transseksüel gibi toplulukları tanımlamak amacıyla kullanılmaktadır. Cinsiyetin sabit biyolojik normlarla tanımlanmasına karşı bir yaklaşımı temsil eden, toplumda görmezden gelinen ve asimile edilmeye çalışılan gruplar için kullanılan queer, akademisyenlerin çalışmalarıyla birlikte etkin, mücadeleci, aktif bir hareket haline geldi. Kadın/erkek, dişi/eril, heteroseksüel/eşinsel gibi ikili yapılara karşı çıkan Queer teorisi, geleneksel cinsiyet ve cinsiyet anlayışlarını aşmak için eleştirel, yapı bozumcu yaklaşımı temsil eder (Barber & Hidalgo, 2017).

Cinsiyet sorgulamasında Queer yaklaşımı, XX. yüzyılın başında Marcel Duchamp ve Man Ray'in *Rose Selavy* karakteri, Claude Cahun'un androjen portrelerinde karşımıza çıkar. Tezin ilk bölümünde anlatılan bu örnekler, cinsiyet rollerinin sorgulandığı erken dönem çalışmalarıdır. Bir kavram olarak ele alındığında sabit anlamlara, tanımlamalara karşı bir söylem olarak gelişen Queer, Postmodern dönemle birlikte sanatçıların bilinçli olarak cinsiyet rollerini, kimlikleri sorgulayan söylemi için bir ifade şekline dönüşmüştür (Ribbat, 2001, s. 33). Amerikalı fotoğrafçı

Peter Hujar'ın çalışmaları da ikili karşıtlıklara karşı çıkan, temel cinsiyet kategorilerini ve sabit anlamlarını sorgulayan bir yapı sergiler. Hujar'ın çalışmaları, 1960'ların sonlarından itibaren New York'ta gelişen şehir bohem hayatı üzerinedir. Andy Warhol, Susan Sontag gibi bir çok tanınmış sanatçı, eleştirmen ve yazarla yakın arkadaş olmasıyla bohem hayatın içerisinde yer almış, eşcinsel kimliği ve içinde yaşadığı topluluğun fotoğraflarını çekerek izleyiciye sunmuştur (Schjeldahl, 2018).

Postmodernizmin desteklediği kimliğin dönüşümü ve bunun performatif olarak ifade edilmesi, cinsiyetlerin bükülmesine ve isyankar söylemli Queer kavramının özellikle 1980'lerden itibaren etkili olmasına neden oldu. Cinsel kimliğin istikrarlı anlamları karşısında direniş gösteren, marjinalleşmiş alt kültür, Nan Goldin'in fotoğraflarında oldukça yakından ortaya çıkıyor. Nan Goldin, 1970'lerin sonundan itibaren röntgenci olarak tanımlanabilecek bir perspektiften transseksüelleri, gayleri ve onların yaşamlarından kesitleri fotoğrafladı (Şekil 48). Goldin, topluma yabancılaşmış, marjinal olarak görülen bu topluluğun bir üyesi olarak, bulunduğu ortamı veya anı değiştirmeden bilinçli olarak kendisini de işin içine katarak fotoğraflıyor. Fotoğraflarını geleneksel belgesel fotoğraflardan ayıran kısmı da fotoğrafladığı grubun bir üyesi olmasından kaynaklanır. Fotoğrafçı olarak nesnel gözlemci konumunu reddeder ve bunun yerine duygusal, ekonomik ve psikolojik bağlarını kabul eder (Pultz, 1995, s. 146).

Goldin, travestiler, gayler kadar fotoğraflarında kendini de gösterir. Bir nevi günlük işlevi gören bu fotoğraflarda, kimi zaman sevgilisiyle nasıl bir ilişkisi olduğunu yansıtırken aynı zamanda gerçeklik algısını ve izleyiciyle duygusal bağlantısını korur (Pultz, 1995, s. 147).

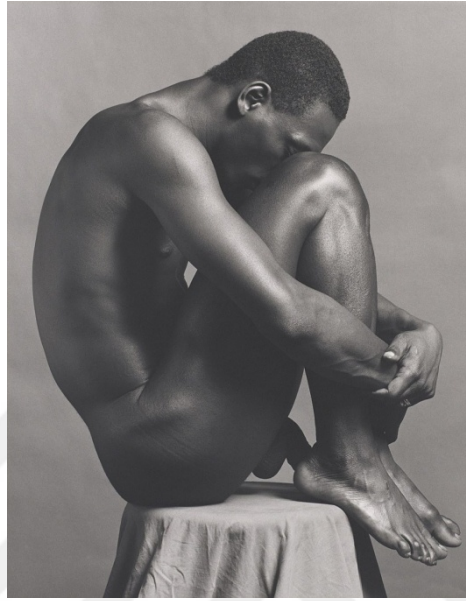




**Şekil 48.** Nan Goldin, Jimmy Paulette Tabu 'da, 1991 (Tate, 2019)

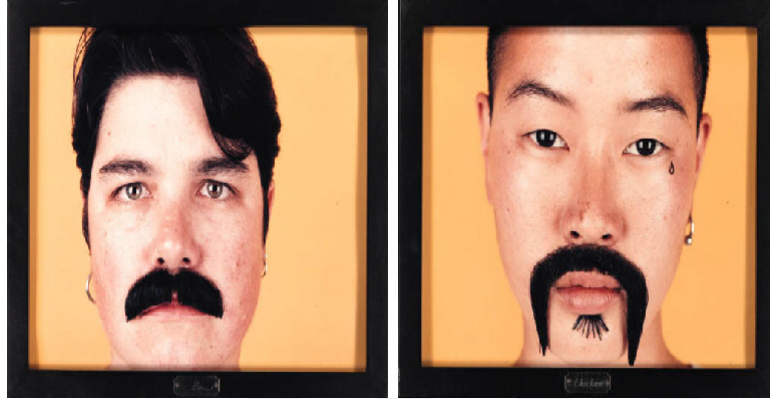
Robert Mapplethorpe ise Nan Goldin'den farklı olarak arkadaşlarını, sevgililerini fotoğraflasa da bilinçli bir şekilde kontrol edebildiği stüdyo ortamlarını tercih etmiştir. New York'taki eşcinsel alt kültüre ait insanların stüdyo ortamında fotoğraflarını çeken Mapplethorpe'un fotoğraflarının büyük bir kısmı erotikdir. 1970'lerden itibaren eşcinsel alt kültüre ait insanları fotoğraflamaya başlayan Mapplethorpe, erkek bedenini erotik hale getirirken keşfedilmemiş, görülmemiş bir alan olarak bir eşcinselin gözünden bedeni tanımlıyordu (Danto, 1996, s. 326 ). 1980'lerde başlayan muhafazakar politikalar kapsamında toplum yapısının yeniden düzenlenmesi yönünde çalışmalar, Mapplethorpe'un fotoğraflarındaki pornografik öğeler nedeniyle eleştirilmiştir. Bunun yanında AIDS hastalığının yaygınlaştığı bir dönemde tahrip olan bedenlerden ziyade idealize edilmiş eşcinsel erkek fotoğrafları nedeniyle de eleştirilenler tarafından eleştirilmiştir. Mapplethorpe'un erotik fotoğrafları Alfred

Stiglitz'in Georgia O'Keefe fotoğrafları gibi cinselliği ve cinsel yönelimi temsil etmektedir (Pultz, 1995, s. 159)



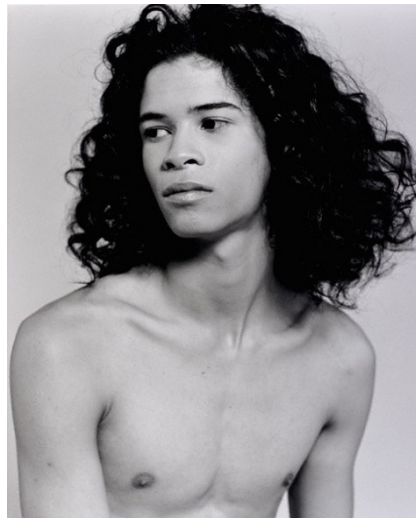
Şekil 49. Robert Mapplethorpe, Ajitto, 1981 (Guggenheim, 2019)

1991 yılında Olmak ve Sahip Olmak (Being and Having) serisiyle Catherine Opie, cinsiyeti çerçeveleyen ve formüle eden ikili kısıtlamaları eleştiriyor. On üç renkli portreden oluşan seri, sahte sakal ve bıyık takmış kadın portrelerinden oluşmaktadır. Tüm lezbiyenlerin kadın kimliğini reddettikten sonra erkek kimliğine zorunlu bırakılmalarını eleştiren çalışma, XIX. yüzyıl kriminal fotoğraf vizyonu mug shotlar gibi yüzün yakından tanımlayan bir açıda çekilmiştir. Bedenin kasıtlı olarak temsil dışı bırakılmasıyla birlikte toplumun kendilerini tanımladığı şekilde – bir suçlu gibi-tanımlar. Parodileşmiş kimlikleri abartılı jestlerle güçlendiren Opie, queer kültürünün görünmezliğini eleştirir (Bridges, 2005, s. 42).



**Şekil 50.** Catherin Opie, Bo ve Tavuk, Olmak ve sahip Olmak serisinden,1991 (Jenny Shimizu, 2019)

Bettina Rheims'in 1990 yaptığı Modern Aşıklar (The Modern Lovers) serisinde tüketim toplumu tarafından dikte edilen klasik güzellik anlayışına karşı bir tavırla kişisel güzelliğin ön plana çıkartılması gerektiği fikrinden hareketle bir grup genci fotoğrafladı (Şekil 51). Modellerini, sokaktan veya bardan bulan Rheims, kimliği oluşturma aşamasındaki 16 -20 yaş aralığındaki androjen görünümlü gençleri, cinsiyetin dönüşümü kapsamında kavramsallaştırdı (Andrey, 2015).



**Şekil 51.** Bettina Rheims, Kaplan, Modern Aşıklar serisinden 1990 (Art Gallery, 2019)

### 3.2.3 Abject (İğrenç) Kavramı Bağlamında Fotografik Beden

Kelime anlamı olarak kovulma, dışlanma, bozulma durumunu ifade eden “abjection (iğrenç)”, geleneksel kimliği ve kültürel kavramları kendinden bozan bozan terim olarak post yapısalcılar tarafından kullanılmış bir kavramdır (Childers & Henzi, 1995, s. 1). Julia Kristeva’nın Korkunun Güçleri isimli çalışmasında bedensel gerçekliği açıklamak için kullandığı kavram, psikanalitik yaklaşımla çocuğun anneden ayrılırken deneyimlediği korku ve tiksinti üzerine geliştirilen iğrençlik kavramı olarak açıklanır. Lacan’ın çocuk gelişiminde ayna evresi olarak adlandırdığı ve parçalanmış beden evresi olarak bilinen bu evre, çocuğun ilk defa yansıtıcı bir yüzeyden kendisini görüp tanınması ve hayatla ilgili deneyimlerinin yaşandığı dönemdir. İlk defa kendi bütünlüğünü kavradığı bu evre, kültürel olarak bir düzenin parçası haline gelmek zorunda kaldığı zamandır (Doğan, 2017, s. 423).

Kristeva Korkunun Güçlerinde insanın, diğer bir özne ile arasındaki tehditkar bozulmaya (açık yara, ölü beden, dışkı, kan gibi) verdiği tepkileri (korku ya da kusma gibi) abjection kavramı ile açıklar. Karşılaştığımız tehditkar duruma karşı bedeninin verdiği tepki, benliğimiz oluşmadan önceki evreyi anımsatır. Varlığın kuralsız ve tehditkar bir isyanı olarak gördüğü abjection (iğrenme), dışlanmış olanı anımsatır ve düzenin parçası olmak zorunda kalınan “ben” olmadan önceki zamanı anımsattığını belirtir. İğrenmenin ilk olarak yiyecekten tiksintiyle başladığını belirten Kristeva, bedeninin tüm iç organlarıyla birlikte verdiği kusma tepkisinin, onların arzusunun göstergesi olan bu öğeyi istememe durumu ve “ben” tarafından reddedilme ve dışarı atma olarak belirtir (Kristeva, 2014, s. 15). İnsan varlığının temelinde eksiklik nesnesinin yattığını belirten Kristeva şunları belirtmiştir:

“... kendini kendi dışında arama çabalarından bitkin düşmüş bu özne, imkansızla içeride karşılaştığında; imkansızın tam da kendi varlığını, iğrencin ta kendisinden başka bir şey olmayan varlığını oluşturduğunu gördüğünde, kendini gücünün doruklarında deneyimler. Özne bu deneyiminin doruk noktasına kendi benliğinden iğrenerek ulaşır; böylelikle özne, tüm nesnelerin, kendi varlığının temellerini atan başlangıçtaki yitime dayandığını görür. Tüm iğrenmelerin, aslında her varlığın, anlamın, dilin ve arzusunun üzerinde

temellendiği eksikliğin kabul edilmesi olduğunu gösteren tek şey, benlikten iğrenmektir.” (Kristeva, 2014, s. 17)

Kristeva'nın insan benliğinin henüz oluşmadığı döneme işaret ettiği iğrenme, beden, arzu ve temsil nesnesiyle ilişkisinin kurulmasından önce oluşan ilk baskıyı temsil eder. Bedenin limitlerinin zorlandığı, ölümlüğü hatırlatan, beden sınırları (kan, dışkı gibi) gibi estetik bulunmayan statejiler, 1960'larda performans sanatçıların sıklıkla başvurduğu eleştirel bir yöntem haline geldi. Sanatsal bir yaklaşım olarak değerlendirilen ve 1993 yılında Whitney Müzesi'nde düzenlenen “Abject Art: Repulsion and Desire in American Art (İğrenç sanat: Amerikan Sanatında Tiksinti ve Arzu)” sergisiyle terminolojiye girdi (Doğan, 2017, s. 425).

1980'lerden itibaren tüketici kültürünün genişlemesi ve temsil stratejilerinde daha dramatik ve yabancılaşmaya meydan veren pratikler karşımıza çıkmaya başladı. Bedenlerini kullanan performans sanatçıların mirasını devralan genç sanatçılar, toplumun marjinalleşmiş ve mağdur olan üyeleri için bir metafor olarak abject kavramını kullanmaya başladılar. Politik söylemleri güçlü, saldırgan olan bu sanatçılar, medyanın sürekli gündemde tuttuğu ve toplumu sürekli disipline etmeye çalıştığı din, politika ve müstehcenlik gibi konuları ele alarak bedeni bu kültürel savaşın merkezine koydular (Frame, 2005, s. 19). Eleştirmen Eleanor Heartney, sanatsal strateji olarak kullanılan abject kavramının kültür savaşlarındaki etkisini şu şekilde dile getirdi:

“İdrar, dışkı, kan ve sperm, sanat eserlerinde dinin eserlerden koparılması kabiliyetini arttıran merkezi unsur haline geldi. Bedensel süreçlerin bu aşırı rahatsızlık veren kısmı, Amerikan Puritanizminin kalıcı bir mirasıdır. Aynı zamanda bedeni, zihnin ya da ruhun enjeksiyonu ile uyarılan bir makine olarak görmek de Kartezyen kuralına uygundur. (...) Bu aşamada, bedenin işleyişi, gerekli olmakla birlikte, gerekenden daha düşük bir öneme sahiptir. Aklın veya başka bir çağdaş benzetme yapmak için, akışkanlar, ayarlanması gereken ama kesinlikle onaylanmayan sistemin atık ürünleridir.” (Heartney, 2004, s. 64)

İnsan bedeninin en mahrem alanlarını ve beden sınırlarını (kan, idrar, sperm, kusmuk, salya gibi) kullanarak abject kavramını fotoğraf alanında taşıyan Andres Serrano oldu. 1984 yılında Katolik Kilisesi'nin politikalarını açıkça kınayan Heaven and Hell (Cennet ve Cehennem) çalışmasından sonra, 1987 yılında Piss Christ isimli

çalışmasında, kendi idrarını doldurduğu cam bir tüp içerisine, çarpmıha gerilmiş İsa ikonu yerleştirdi (Şekil 52). Bu fotoğraf, Katolik temalarının ve ikonlarının bedensel sıvılarla (kan, idrar, sperm) birleştirerek gerçekleştirdiği seri fotoğraflarından biridir. Din ve dini temsil eden kurumların toplumun sorunlarına karşı duyarsızlıklarını kınama amaçlı devam ettiği serisi Amerika’da muhafazakarlar tarafından tepkiyle karşılandı (Frame, 2005, s. 20).



Şekil 52. Andres Serrano, Piss Christ, 1987 (Artnet, 2019)

Piss Christ ve devamında yaptığı ve Hristiyan ikonlarını içeren serisiyle ilgili verdiği röportajda, kullandığı sembollerle dinin tek bir gruba ait olamayacağını, halka açık ve tarihsel geçmişiyle beraber ele alındığında bir metafor olarak inancın tükenmesi ve maneviyattan farklı alanlarda da aranabileceğini temsil ettiğini belirtir (Serrano, 1990).

Kristeva’nın abject kavramı, çocuğun kimlik gelişme evresinde ortaya çıkan , annenin bedeninin işgal edilmesi, bunun dehşet ve korkuyla karşılanarak yüz yüze gelinmesinden kaçtığı ve bu duruma karşı geliştirdiği iğrenmenin sonucudur (Kristeva, 2014, s. 71). Bedenin içerisi ve dışarısının sınırlarının çökmesiyle, temiz ve kirli, uygun

ve uygunsuz tanımlamalarının yapıldığı dönem, istikrarlı kimliğin bozulmasına neden olur. Kimlik için bir tehdit unsuru olarak görülen abject kavramıyla ilgili Cindy Sherman'ın 1990'lardan sonra yaptığı çalışmalar örnek gösterilebilir. Tehdit edici, korkutucu ve canavarlaştırılan “anne” figürünü çağrıştıran ve özellikle korku sinemasında sıklıkla kullanılan canavarlaştırılan kadın imgelerine bir gönderme olarak Sherman, korkutucu kadın imgeleri yarattı (McGhie, 2009, s. 21). Daha önce pasif konumdaki kadınların kılığına girerek gerçekleştirdiği çalışmalarının aksine bu çalışmasında korku sinemasındaki canavar kadın temsillerine odaklandı. Anne otoritesini anımsatan, kan benzeri bir maddeyle kaplanmış, iğrenç sıvıların bir araya geldiği şok edici çalışma erkek izleyicideki hadımlık kaygısını tetiklemek için yapılmıştır (McGhie, 2009, s. 23).



Şekil 53. Jo Spence, Hastalık Anlatıları, 1982. (Awh in a Short Cliffe, 2019)

Sherman'ın sahnelenmiş portrelerinin aksine Jo Spence, kendi bedenini ve kimliğini temsil eden fotoğraflarla tehdit edici, canavarlaşan kadın imgesi yerine, sağlıksız, yaşlı bir kadın olarak otobiyografik bir yaklaşım sergiliyor. Spence'in Narratives of Disease (Hastalık Anlatıları) serisi, göğüs kanseri olduğu dönemde çektiği

fotoğraflardan oluşuyor. Ameliyat sonrası göğsünün alınması ve “eksikliğini” bilinçli olarak vurgulayan Spance, hasarlı bedenini ve kırmızı ayakkabılarıyla, erkek izleyicinin fetişistlik kavramıyla oynar (Şekil 47). Spance, bedenini ideal kadın bedeni karşısında abject bir beden olarak sunar (McGhie, 2009, s. 27). Politik bir eleştiri biçimi olarak kullandığı kendi bedenini teşhir etmeyle kendi bedenini tanıma hakkını savundu

### 3.2.4 Grotesk Bedenin Fotografik İmgesi

Edebiyat teorisyeni Mikhail Bakhtin’in “Dostoyevski’nin Poetikasının Sorunları” isimli çalışmasında kullandığı “karnavalesk”<sup>32</sup> kavramı, egemen stil veya atmosferin, mizah ve kaos aracılığıyla altüst edilebilecek nitelikte, edebiyatın özgürleşmesini sağlayacak bir yaklaşım olarak açıklanır (Harland, 1999, s. 164). Romanın anlatım formu için geliştirdiği karnavalesk olgusu, toplumsal normların mizah ve ironi ile eleştirildiği, hiyerarşinin olmadığı, iç içe geçmiş ama serbest etkileşimi olan metin türlerini içerir. Bakhtin’e göre, karnavalesk, popüler şenliklerin, ritüellerin ve diğer karnavalların toplamını içerir; her ne kadar birbirinden bağımsız ve karmaşık görünse de birbirine bağlı birleşik bir yapıyı temsil eder (Bakhtin M. , 2017, s. 165-168).

Karnavalesk kavramı içerisinde kullandığı ve edebiyat kahramanlarının karakterleri üzerinden geliştirdiği “grotesk beden”, abartılı, hoşnutsuzluk yaratan, hiciv içeren imgeleri ifade eder (Bakhtin M. , 1984, s. 318). Sosyal değişim figürü olarak kullanılan grotesk beden, aşırı abartı içerir. Yaşamın döngüsü bağlamında bedensel yaşamı temsil eden grotesk beden, olumlu anlamda doğum ve yenilenmeyle olumsuz anlamda da ölüm ve çürümeyle ilgilidir (Bakhtin M. , 1984, s. 321).

Toplumsal bir eleştiri yöntemi olarak kullanılan karnavalesk kavramı, Julia Kristeva tarafından yeniden ele alınarak Metinlerarasılık (intertextuality) olarak adlandırdığı sanatsal bir stratejiye dönmüştür. Postmodern dönemle birlikte sanatçıların anlatım stratejilerinde önemli bir yere sahip olan ve sanat tarihinden ya da farklı kodlara

<sup>32</sup> Türkçede tam karşılığı bulunamadığı için orjinal terim kullanılmıştır. Karnavallaşma ya da karnavalcı olarak da kullanımları mevcuttur.



gönderme yapabildikleri metinlerarasılık, izleyiciyi ya da okuyucuyu farklı metinlere ya da sanat eserlerine yönlendiren bir ağ yapısının oluşmasına neden oldu. Sıradan hayatın, sosyal hiyerarşilerin ortadan kalktığı, tuhaf davranışların kabul gördüğü, kutsallıktan uzak, her şeyin alaya alındığı karnaval ortamında herkes eşit ve aktif bir katılımcı konumdadır. Bu nedenle metinlerarasılık stratejisindeki gibi bir dizi ilişkiyi ve farklı yapıları içerisinde barındırır.

Karnavalın grotesk bedeni, bedeninin Orta Çağ'dan bu yana temsilini etkileyen bakış açısına karşın, doğum, ölüm, hamilelik gibi hiç görünmemiş doğasını göstermesi bakımından etkili oldu. Rineke Dijiksta, bedeninin bu yapısını göstermek için yeni doğum yapmış ve bebekleri kucaklarında anneleri fotoğrafladığı çalışmalarında, kadın bedeninin doğasını gözler önüne seriyor (Şekil 54). Bedenin doğum sonrası izlerini yansıtan fotoğraflarda hem annenin hem de bebeğin bedenlerinde doğum deneyiminin izleri mevcuttur (Henning, 2015, s. 229).



Şekil 54. Rineke Dijiksta, Julie, 1994 (Tate, 2019)

Fotoğraf kompozisyonlarında ampute modeller, kadvralar ve modern ucubeler kullanan Joel Peter Witkin, grotesk beden kavramını en etkili kullanan fotoğrafçılardan biridir. Bir çok kompozisyonunda aşırı, teatral düzenlemeler yaparken, sanat tarihinden bir çok sahneyi kendine mal ederek yeniden düzenledi. Kompozisyonlarında Neoklasik

etkilerden, natürmortlara kadar bir çok tarzı bir araya getiren Witkin, anormal bedenleri, ihtişamlı tasarımlar içerisinde yeniden düzenledi (Millett, 2008, s. 8).

Witkin'in fotoğraflarında, bedenlerinde anormal özellikler taşıyan modeller kullanıldı. Kamburlar, cüceler, sakallı kadınlar, ameliyat öncesi transseksüeller, doğuştan el veya ayakları olmayan kişiler, alışılmadık derecede büyük cinsel organlar gibi aşırılık ve sapkınlık olarak nitelendirilebilecek bedenleri temsil etti. Bu bedenlerin şok edici etkisiyle, toplum tarafından tabu olarak görülen dini içerikli sahneler de kullanıldı (Millett, 2008, s. 10).



Şekil 55. Joel Peter Witkin, Öpücük, 1982 (Artnet, 2019)

Grotesk beden tanımı kapsamında yer alan ölüm ve ölüm sonrası çürüme Witkin'in fotoğraflarında önemli bir yer teşkil eder. Titizlikle düzenlenen natürmortlarında sunulan kadavra parçaları, beden ölümünü hatırlatır ve bu durumla izleyiciyi yüzleştirmeyi amaçlar (Şekil 55). İnsan doğasına yönelik şok etkisi yaratan fotoğrafları, toplumsal normlar ve politik içeriklerle düzenlenen bedenlerin güzellik, anormallik ve normallik durumunu sorgular; izleyiciyi bu durumla yüzleştirir (Martinique, 2016).

Fotoğraflarında XIX. yüzyıl erotik ve pornografik fotoğraflarını anımsatan bir yaklaşım sergileyen Çek fotoğrafçı Jan Saudek, kışkırtıcı içerikleri ve kadın bedenine

yaklaşımıyla tartışma yaratan çalışmalara imza attı. Çocuk bedenleriyle yaşlı bedenleri, güzel bedenlerle çirkin bedenleri, zayıf bedenlerle şişman bedenleri yan yana getiren Saudek'in fotoğrafları, Foucault'un rahatsız edici, yoğun, uyumsuz, çelişkili veya dönüşümlü kültürel söylemleri tanımlamak için kullandığı "Heterotopya" kavramının görselleştirilmiş hali olarak yorumlanır (Markowska). Cinsiyetler arası savaşın, ölümlü yaşamın ve güzellik ve çirkinliğin aynı zeminde yer aldığı fotoğraflarında Saudek, bedenler arası ilişkileri anlatan hikayeler yaratır. Kusurlu güzellik anlayışını yansıtan fotoğraflarında, cinselliğin arsız ve kontrast sembollerinden yararlanır (Markowska).



Şekil 56. Jan Saudek, Mavi Melekler, 1993 (Saudek, 2019)

### 3.2.5 Otobiyografik Deneyim Alanı Olarak Fotografik Beden

Fotoğraflanan kişi ya da grupta yakın ilişki içerisinde giren, belgesel fotoğrafın nesnel gözlemci konumunu reddeden yeni belgesel fotoğraf anlayışı, konularıyla duygusal, ekonomik ya da psikolojik bağlarını kabul eder (Pultz, 1995, s. 146). Bu

bağlantı geleneksel belgesel fotoğrafın mesafeli ve gözlemci konumundan farklı olarak, gerçek ve kanıt arasındaki bağı kuvvetlendirir.

Larry Clark'ın 1960 ortalarında kendi arkadaş çevresi içerisinde başladığı Tulsa serisi, otobiyografik olarak fotoğrafçının kendi deneyimlerini kavramsal çerçevede aktardığı önemli örneklerdendir. Uyuşturucu ve seks bağımlısı arkadaşlarıyla geçirdiği zamanı fotoğraflayan Clark, fotoğrafçının gözlemci konumunu yıkararak, ironik olarak kendi yaşantısına içsel bir bakış açısı getirir (Pultz, 1995, s. 125). Ahlaki bir bakış açısı getirmeden, yargılamadan çektiği fotoğraflarda fotoğraflanan gençlerin, kendi yaşantılarının içinde rahat ve doğal olmaları geleneksel belgesel fotoğraf anlayışına alışkın izleyiciyi rahatsız etti (Şekil 57). Kendisi de uyuşturucu kullanan Clark, çocukluk travmalarını bu fotoğraflar üzerinden izleyiciye aktardı. Fotoğraf çekmenin bir varoluş durumu olduğunu belirten Clark, dolaysız ve doğrudan bir yaklaşımla hayatta kalma stratejisi olarak fotoğrafı kullandığını belirtti (O'Hagan, 2014).



Şekil 57. Larry Clark, Speedy ve Barb, Tulsa serisinden, 1968 (O'Hagan, 2014)

Gerçekliğin algılanışının kişisel deneyim üzerinden gerçekleştiğini düşünen ve Larry Clark ve Nan Goldin'in çalışmalarından etkilenen Antonie d'Agata, kendi gerçekliğinin deneyimlerle aktarılabilirliğini ve bunu da fotoğraflar aracılığıyla olabileceğini belirtmiştir (Wichlacz, 2006). D'Agata, varoluşun, içsel dünyayı dışarı yansıtacak deneyimlerle olabileceğini ve bunun da dünyayı kendi gördüğü şekilde

aktarılmamasıyla gerçekleşebileceğini ifade eder. Fotoğrafları, klasik belgesel anlatıma yakın görünse de karanlık ve melankolik mesajlar veren, tutku, acı, şehvet içeren deneyimlerini içerir.

d'Agata'nın fotoğraflarında alkol, uyuşturucu ve seks deneyimleri ön plandadır. Modernitenin birey üzerinde kurduğu kontrol halini ortadan kaldırmak için uyuşturucunun ilkel benliğine dönmesine yardımcı olduğunu belirten d'Agata, varoluşunu algılamak için seks ve uyuşturucunun algı kapılarını araladığını belirtir (Aktaran, Akkaya, 2015, s. 330). Otobiyografik bir günlük özelliği gösteren çalışmalarında d'Agata, fotoğrafladığı insanlar arasındaki sınırları ortadan kaldırır. Fotoğrafçı olarak röntgeci pozisyonundan çıkarak, fotoğrafladığı insanlarla aynı pozisyona geçerek fotoğrafçı ve konusu arasındaki mesafeyi ortadan kaldırır. Fotoğrafçı olarak kameranın arkasındaki pozisyonunu değiştirerek fotoğraflarına kendisini de dahil eder. Birlikte olduğu insanlara güvenerek, kontrolü karşısındaki insana devreder; bu şekilde hiyerarşiyi yok eder (Akkaya, 2015, s. 332).



**Şekil 58.** Antoni d'Agata, Las Palmas, 2004 (ASX, 2019)

d'Agata'nın fotoğrafları rastgele çekilmiş, tesadifi ve kişisel mahremiyet barındıran bir yapı sergiler. Görüntülerinde amorf bedenler, yüksek kontrastlı, bulanık ve şekilsiz olarak karşımıza çıkar. Bu amorf bedenler, deformasyon kaynaklı değil, sanatçının bilinçli bir bilinçsizlik halini temsil eder. Yaşadığı deneyimlerin birer kaydı olan fotoğraflar için D'Agata şunları söyler:

“Objeyi gözden kaybetme duygusu belgesel türünde bir paradoks olarak görülebilir. Benim empoze etmeye çalıştığım, öznel bakış açım; seyahatlerden ve göçebelikten doğan bir otobiyografi. Ama bu mahremiyetin sayfalarına girmemi sağlayan duygusal olarak soyunmuşluk, fotografik günlük beni kaçınılmaz olarak bu ufuk noktasına taşıyacak gibi görünüyor.” (D’Agata, 2012).

Kavramsal olarak melankoli ve mahremiyeti sorgulayan bir yaklaşımı gösteren d’Agata, insan varoluşunu ve kişisel sorgulamalarını otobiyografik anlatımla izleyiciye aktarmıştır. Toplumun ahlaki normalarına, onu tanımlayan dış dünyanın etkilerine bir başkaldırı olarak bedeni fotoğraflarının merkezine yerleştiren d’Agata, izleyiciye kendi dünyasını ve mahremiyetini açarak hayatta kalma direncini ortaya koymaktadır.

### 3.2.6 Erotik İmge Olarak Fotografik Beden

Cinsiyet ve cinsellikle ilgili yeni yaklaşımlarla birlikte kadın ve erkek düalizminin kırılması, sanal gerçeklik ve yeni beden imajlarının ortaya çıkması (android, siborg), bedenin içinde barındırdığı metaforların yeniden ele alınmasına neden oldu. Kavramsal olarak bedenin barındırdığı metaforlar, kadın erkek farklılığından farklı olarak tüm insanların ortak kavramları barındırır.

Bu metaforlardan biri de bedenin üreme fonksiyonundan gelen erotizm kavramıdır. Erotizm kavramını ele alan Fransız düşünür Georges Bataille erotizmi, hayatın ölüm derecesinde onaylanması olarak tanımlar (Bataille, 1986, s. 11). Erotizmin, yaşam ve ölümlerle birliğinden bahseden Bataille, bireylerin olağan yaşamlarındaki kişiliğinin erotizmle parçalandığından bahseder. Başkalarıyla iletişime geçerek, onlarla sürekli bir varoluş içerisine girerek ve başka insanların içinde eriyerek oluşturduğu sürekliliğin ölüme eş değer olduğunu aktarır (Bataille, 1986, s. 170). Bataille, Erotizm kitabında, cinsel hazın doruk noktasının tahrip edici yanının ölüme eş değer olduğunu aktarır ve bu durumu küçük ölüm (la petite mort) olarak tanımlar (Bataille, 1986, s. 170).

Bataille göre, ölüm de erotizm de rasyonel insanın varlığına meydan okur ve çalışma hayatının akışını keser, düzenini bozar; erotizmin hazlarıyla yaşamsallık kırşkırtılır ve

insanın üzerindeki baskılar yıkılarak bir Dionizyak ayine dönüşür (Aktaran, Artun, 2015).

Bataille, her türlü iğrenmenin, ifrazatın (dışkı, idrar gibi) ve çürümenin erotizmle bağlantılı olduğunu belirtirken, zihnin bu aşırılıklar sayesinde sınırlarına erişebileceğini ileri sürer (Aktaran, Artun, 2015). Zilet kavramını ilk defa ortaya atan Bataille'den sonra Julia Kristeva tarafından geliştirilmiştir. Bedenin ürettiği ve iğrenme duygusuna neden olma bu sınırların üzerinden toplumun ötekilerine, istenmeyenlerine bu kavram aracılığıyla ulaşılmıştır.

Bireyin egemenlik alanı olarak görülmeyisiyle birlikte erotizm, açıklanamayan duygularımızın gücünü göstermek, gizlemeye ve bastırmaya çalıştığımız duygularımızla da yüzleşmek için sanatta etkili olarak kullanılmıştır. Erotizm kavramıyla birlikte bedenin arzu uyandıran imgelere dönüşmesi fotoğraf aracılığıyla olmuştur. Bedene ve cinsiyete bakış açımızı zorlayan, dönüştüren ve değiştiren bu imgeler hem şok etme hem de kışkırtma hislerini açığa çıkarır.

Erotik imgeler içerisinde kışkırtma ve şok etme etkisini en iyi kullanan sanatçılardan biri Pierre Molinier'dir. 1955 yılında Andre Breton'la temas geçerek Sürrealistlerin sergilerinde yer alan Molinier, erotizmin yasaklama, kışkırtmayla hayatın en derin anlamını içinde barındırdığını belirtir (Anika, 2015). Fotoğraflarında, file çorap, askı kemeri, topuklu ayakkabı, korse, maske gibi fetiş unsuru içeren objeler kullanan Molinier, iç içe geçmiş kadın bedenleriyle şok etkisini arttırdı (Şekil 59).

Kendisi de bir transseksüel olan Molinier, Platon'un Şölen yapıtındaki androjenlik kavramını ele alır. Yarı erkek yarı kadın olarak tanımladığı androjen kimliğin, tanrılar tarafından ayrılması ve sonrasında her kadının diğer yarısındaki kadını, her erkeğin de diğer yarısındaki erkeği araması fikri Molinier'in kimliğine de yansımıştır. Fotoğrafın, istediği gerçeklik dünyasını çarpıtabilecek yapısından dolayı tercih eden Molinier, fotomontaj yöntemiyle gerçeküstü bir fantezi dünyasıyla bedenleri kurguladı (Anika, 2015).



Şekil 59. Pierre Molinier, Selphium, 1965 (Anika, 2015)

Erotizmi, insan bedeni özelinde ruhun, duyguların ve zihnin en derindeki benliğe ulaşmanın bir yöntemi olarak kullanan bir başka sanatçı da Japon fotoğrafçı Araki Nobuyoshi'dir. Cinsiyet tasvirlerinden kormayan ve kişisel hayatına dair en özel anları fotoğraflarında yer veren Araki'nin fotoğrafları arzu, iğrenme, korku ya da hayranlık içeren duyguları tetikleyen bir yapı sergiler (Rosen, 2019). Araki, hayatın hem sansasyonel hem de soradan anlarını fotoğraflarına yansıtırken dünyanın yeni hallerinin yeni görme yollarıyla elde edilebileceğini belirtmiştir (Rosen, 2019).

Erotizmin ölümle bağlantısını etkili bir şekilde ele alan ve karısı Yoko Aoki ile en özel anlarını (düğün, balayı, hastalık, cinsel birleşme) fotoğrafladığı ve 1971 yılında kitaplaştırdığı çalışması Duygusal Yolculuk (Sentimental Journey), Araki'nin günlüğü niteliğindedir. Shi-shosetsu felsefesine dayanan bu uygulama, kelime anlamıyla "ben-roman" olarak çevrilir (Yeung, 2016). Karısıyla arasındaki duygusal ve aynı zamanda erotik ilişkiyi gözler önüne seren Araki, karısının ölümünden sonra yaşadığı derin melankoliyi de fotoğraflarına yansıtmıştır. Seksi bir iletişim şekli olarak kullandığını belirten Araki, aktif bir gözlem yoluyla kendi kültürünü araştırırken aynı zamanda fotoğrafçının öznel yapısını ortadan kaldırdığını belirtir. Nan Goldin ve Larry Clark gibi fotoğrafçının varlığının fotoğrafa yansması, Araki'nin seçtiği bir varoluş stratejisidir (Yi, 2011).

Fotografın kişisel bir yolculuk olduğunu ve bu nedenle de geçmiş ve gelecek arasındaki bir bağ olduğunu belirten Araki, bu nedenle dijital kamerayla çektiği



fotoğraflarında bulunan tarihlerle oynayarak gelecekte ne olacağını ön gören bir yaklaşım sergiler. Bu aynı zamanda fotoğrafın gerçekliği ne kadar temsil ettiği konusunda bir sorgulamadır (Yi, 2011).

Japon toplumunda şok etkisi yaratan seks ve cinsel organların gösterilmesini, doğal bir dürtünün yansıması olarak açıklayan Araki, aynı zamanda Japon geleneksel erotik sanatı Shunga<sup>33</sup> resimlerinden etkilendiği fotoğraflarıyla dünya çapında ses getirdi. Eleştirmenler tarafından Japon kadınları Batılı izleyiciler için erotik fetiş nesnelere dönüştürdüğü nedeniyle eleştirilen Araki, pornografik öğeler içeren fotoğraflarıyla geleneksel güzel tanımlamasına karşı bir yaklaşım geliştirir (Yi, 2011).

Geleneksel Japon bağlama ve esaret sanatı Kinbaku'dan esinlenerek gerçekleştirdiği kompozisyonlarında Araki, kadınları dekoratif olarak bağlayarak, kadınların bedenini kucakladığını belirtir (Gray, 2014). Estetik olarak bağlanan bedenler, isteğe bağlı olarak başkasının kontrolüne geçmeyi ve kendi kontrolünü başkasına devrederek ruhsal özgürlüğe kavuşmayı ifade eder (Douglas, 2007, s. 179). Bağlanan kadınların kameraya özgüvenli bakışları esaret altında olmalarına tezat bir şekilde ruhlarının özgürleştiğini gösterir niteliktedir. Bu şekilde pornografi ve erotik fotoğraf arasındaki tartışmalı sınırları bulanıklaştırır. (Yi, 2011)



Şekil 60. Araki Nobuyoshi, Bir Zamanlar Cennettydi, 2011 (LOT-ART, 2011)

<sup>33</sup> **Shunga**; Japon erotik sanatı, genellikle tahta baskı şeklinde yapılan çalışmalarda cinsel ilişkiye giren kadınlar resmedilmiştir. <https://www.artsy.net/article/editorial-what-is-shunga>. Erişim 21 Haziran 2019.

### 3.3 Post Kavramsal Sanat ve Çağdaş Sanatın Birliği

Çağdaş Sanat, XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren başlayan, XXI. yüzyılda üretilmeye devam eden yöntemlerin, malzemelerin, kavramların ve konuların birleşmesinden oluşan, eklektik yapıya sahip bir birliktir (Essak, 2019). Tek tip örgütlenme ilkesi, ideolojisi veya “izm” eksikliği ile ayırt edilir; kişisel ve kültürel kimlik, topluluk ve millet gibi daha geniş bağlamsal çerçevelerle ilgili olan kültürel bir diyalogun parçasıdır. Çağdaş Sanat teriminin kullanımıyla ilgili tartışmalar olsa da bugün yaşayan sanatçılar tarafından yapılan ve üretilen sanat anlamına gelir (The Getty). Arthur Danto Çağdaş Sanatla ilgili şunları belirtir:

“...Öyle ki sanatçılar modern sanat üretiyorlardı üretmesine ama geriye dönüp de ciddi bir değişimin gerçekleşmiş olduğunu açık ve net bir biçimde görene dek, farklı türde bir şey yaptıklarının ayırdına varmadılar. Modern sanattan çağdaş sanata geçişte de aynen böyle oldu. Kanımca “çağdaş sanat” uzun bir süre şu anda yapılmakta olan modern sanattan başka bir anlam taşımadı. Ne de olsa modern, şimdi ile “o zamanki” arasında bir fark bulunduğunu ima eder...” (Danto, 2014, s. 33)

Postmodernizm, Feminizm ve Marksist teorinin katkılarıyla gelişen Çağdaş Sanat’ın Post Kavramsal Sanatla bağı, filozof ve teorisyen Peter Osborne’na göre, fikir, kurgu ve problem bağlamında hem olumlu hem de olumsuz yönleriyle ütopyik bir fikir olmasından kaynaklanır. Bu nedenle olumsuz bir reddi içerirken aynı zamanda olumlu bir üretken hayal gücünü temsil eder. Varoluşsal zamanla, var olmayan bir birliğin tarihsel ve kurgusal anlatı bakımından birliğini sağlar. Çağdaş Sanatı, farklı zamanların bir araya gelmesi ve bu zamanların içinde gömülü olan ifade biçimleriyle, öz bilinç düzeyine taşıyan çeşitli sosyal deneyim biçimleri olarak tanımlayan Osborne, uluslararası sanat kurumları, bienallerle birlikte kavramsal bir diyalog oluşturduğunu belirtir. Kavramsal Sanat’ın mirası, tarihsel deneyimi, anti estetiğini deneyimlediği oranda kavramsal olduğunu belirtir (Osborne, 2010, s. 4-11)

Çağdaş Sanat’ın uluslararası zemini, sanatçıları, küratörleri, yazarları, koleksiyonerleri, büyük müzeleri, özel galerileri birbirine bağlar. Kar amacı güden

kuruluşlarla kar amacı gütmeyen kuruluşlar arasındaki fark bulanıklaşır (Wu, 2003, s. 14).

### 3.3.1 Trans Hümanizm ve Beden Algısı

Rosi Braidotti'nin post human (insan sonrası) kavramından sonra gelişen ve post human kavramına karşı “geçiş insanı” olarak tanımlayabileceğimiz, bilim ve teknolojiden hareketle insanı ele alan yeni bir yaklaşımdır (Çelik E. , 2017, s. 2). Fütüristik bir yaklaşım olarak bilim ve teknolojiyle, insanlığın bedensel sınırlarını aşmaya ve mutlak son olarak nitelendirilen ölümün ertelenmesi fikriyle hareket eden transhümanizm, bilimsel ütopyacılığın örneği olarak adlandırılabilir (Dağ, 2017, s. 57). Gelecekteki insan ve insanın durumu konusunda çalışmalar yapan geliştirilmiş insan formuna ulaşmayı amaçlayan transhümanistler, gelişmiş bilgisayar teknolojileri, hafıza artırma ilaçları, genetik mühendisliği, yaşlanmayı geciktirici terapiler gibi insanın evrimsel gelişmesine ve doğaya bağlı olmayan bir forma ulaşmasını amaçlarlar (Samuleson & Mossman, 2005, s. 30)

İnsan performansını geliştirmeye odaklı bilimsel çalışmalar, özellikle de 1940'lardan sonra artışa geçmiş ve bilimle her şeyi yapabileceğimiz yönünde bir algı oluşmasına neden olmuştur. Amerika'nın bilim politikasının büyük ölçekli yatırımlara sahne olmasıyla birlikte insanın geleceği ve geliştirilmesi konusunda bir çok yatırım yapılmıştır. Nanoteknoloji, sentetik biyoloji, jeo-mühendislik ve doğal sistemlerin insanlık yararına kullanmayı amaçlayan gelişmelerin sonucu olan transhümanizm, insan kendi kendini modifiye edebileceği evrimsel bir süreç olarak karşımıza çıkar (Samuleson & Mossman, 2005, s. 17).

1957 yılında ilk defa Julian Huxley tarafından kullanılan transhümanizm terimi, insanlığın ötesine geçmek, insan müdahalesiyle bir gelecek üretmek ve daha iyiyi yaratma fikrini temel aldı. 1960'lardan sonra da Arthur C. Clarke, Issac Asimov ve Robert Heinlein gibi bilimkurgu yazarlarıyla dile getirilen fütürist yaklaşımlarla, insanlık dışı gelecek için hazırlanan transhüman fikrini geliştirdiler. Nanoteknoloji ve biyoteknikteki gelişmelerle birlikte insanlıkla rekabet edebilecek, özerk, yapay bir zeka

kullanan yeni robo-sapeins olarak adlandırılan transhümanın, evrimin bir sonraki aşamasını temsil edeceğini ileri sürdüler (Samuleson & Mossman, 2005, s. 30-31).

1980'lerden itibaren filozof Max More tarafından transhüman felsefesi resmileşti. More'a göre, genetik mühendisliği, bilgisayar destekli ara yüzler, sinir bilimi entegrasyonu, akıllı ajanlar, yapay zeka, yapay yaşam, gezegen dışı göç ve moleküler nano teknolojiyle, klonlama seçenekleriyle insanlardan daha üstün bir trans insana geçeceğini ve daha sonra da post insan türüne geçileceğini belirtti (Samuleson & Mossman, 2005, s. 32). Henüz tam anlamıyla sistematik bir felsefe üretmemesine karşın, insan aklı dışındaki gerçeklik, nesnel gerçekliğin ötesine geçme fikriyle yaratıcı bir sürece dönüşmüştür.

Kontrollü evrim ve tasarımcı evrim fikirleriyle ahlaki sorgulamalara maruz kalan transhümanizm, temel bakımdan postmodern dönem içerisinde hümanizme eleştiri getiren fikirlerden yararlandı. İnsanlığın tanımlanabileceği ortak kavramlara itiraz eden Karl Marx, Sigmund Freud, Friedrich Nietzsche, Jacques Derrida, Michel Foucault, Roland Bathes gibi düşünürlerin, XX. yüzyılın ikinci yarısında sanat, edebiyat ve politikadaki değişiklikleri, feminizm söylemlerinin de transhümanizm kavramında etkisi mevcuttur.

Sanat alanında ise özellikle Fütüristlerin çalışmaları Transhümanist Sanat için öncü sayılmaktadır. Teknoloji ve ilerleme yanlısı bu tavır daha sonra Dadaistler tarafından şok etme ve sanat nesnesinin yıkılmasıyla devam etti. 1960 sonrası sanatsal ifade yöntemlerinin değişmesiyle birlikte sanatçının bedeninin araç haline gelmesi ve daha sonra da Kavramsal Sanatla birlikte düşünce formuna dönüşmesi Transhümanist Sanatı etkiledi. Geleneksel malzemeyle sanat üretmemek fikri, nesneden ziyade izleyiciyle iletişim kurmak farklı teknolojilerle sanat yapma fikrini pekiştirdi. Sanat ve teknoloji arasındaki bu keşif noktası bir çok sanatçının da teknolojiyi kullanmasına neden oldu.

1995 yılında Joan Heemskerk ve Dirk Paesmans'ın yanıp sönen görsellerin ve metinlerin bulunduğu bir web sitesi satın alarak görselin temsilini bozdukları sanat yapıtları "jodi.org", sanat temsilinin yeni platformu olarak internete kaymasına öncülük etti. Heemskerk ve Paesmans, dergi ve gazetelerden aldıkları metin ve fotoğrafları HTML koduna çevirerek oluşturdukları görüntüler, sanatsala anlamda yeni bir dilin

oluşmasında etkili oldu. İnternetin yayılmasıyla birlikte oluşan dağınık internet ağları, aktivistlerden politikacılara, pazarlama şirketlerinden bireysel kullanıcılara kadar bir çok insanı birbirine bağlayan ve bu sanal ortamda var olmalarına imkan verdi (Tribe, 2007, s. 2).

Kültürel ve politik anlamda büyük değişimlerin yaşandığı bu dönem içerisinde geniş kitleleri bir araya getirme özelliği ve insanların sanal olarak bir platformda birleşmeleri sanatçıların da bu platformu kullanmalarını çoğalttı. İnsan ve teknoloji arasında oluşan bu yeni alan, coğrafyaya bakmaksızın toplulukların oluşumunu kolaylaştırdı ve sanat dünyasının küresel doğasını yansıtması bakımından da yeni ortaklıklar ve fikir alışverişlerinin yaşanmasını sağladı.

### 3.3.1.2 Siborg Bedenler

İnsan-makine karşımı anlamına gelen siborg kavramı, 1960 yılında Manfred E. Clynes ve Nathan S. Kline tarafından dünya dışı ortamlarda hayatta kalabilecek kadar gelişmiş insan anlayışıyla ilişkilendirildi. (Clynes & Kline, 1960, s. 27). Norbert Wiener'in 1948 yılında hayvan ve makine arasındaki kontrol ve iletişimi incelediği çalışmasında geliştirdiği sibernetik<sup>34</sup> teorisi, siborg bedenin oluşmasında etkili olmuştur. Canlı ya da cansız varlıkların denetlenmesi ve yönetilmesini inceleyen sibernetik sayesinde insan makine birleşimi varlıkların ortaya çıkabileceği fikri güçlenmiştir. Yapay insan yaratma fikri, insanların zayıflığını, kırılğanlığını ve aşırılığının bir fantezisi olarak karşımıza çıksa da tıbbi teknoloji alanında gelişmelerle birlikte beden modifikasyonu siborg yaklaşımını gerçeğe dönüştürmüştür.

İnsan merkezli bir bakış açısı olmasına rağmen, insanın kırılğanlığının da bir göstergesi olan yapay insan yaratma fikri, Donna Haraway'ın Siborg Manifestosu'yla, insanlar ve diğer organizmalar arasında, kendi kendini yöneten makineler ve insanlar arasındaki sınırları bulanıklaştıran melez bir forma dönüşür. Toplumsal gerçekliğin ortaya çıkardığı yapay ve melez bir yapı olan siborg için Haraway şunları söylemiştir:

<sup>34</sup> Bkz. *Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine*. Paris, (Hermann & Cie) & Camb. Mass. (MIT Press)

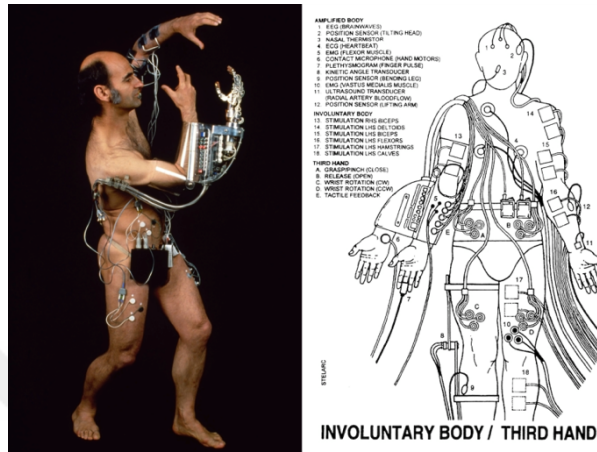
“...makine ile organizmanın teorik bir zeminde ifade edilen ve fabrikasyon misali uydurulmuş birer melez olduğumuzu vurgulamak gerekir; kısacası, hepimiz siborguz. (...) Siborg, köklü tarihsel dönüşüm ihtimallerinin yapıtaşları olan iki birleşik merkezin, hem “tahayyül”ün hem de “maddi gerçeklik”in yoğunlaşmış bir imgesidir. Batı’nın bilim ve siyaset geleneklerinde (ırkçı, erkek egemen kapitalizm geleneği, doğayı kültür ürünleri kaynağı olarak sahiplenme geleneği, benliğin başka benliklerin yansımalarından yeniden üretilmesi geleneği) organizma ile makine arasındaki ilişki, hep bir sınır muharebesi şeklinde cereyan etmiştir. (...) Siborg, toplumsal cinsiyet sonrası (post gender) dünyanın yaratığıdır; biseksüellikle, Ödipal-öncesi sembiyozla, yabancılaşmamış emekle veya bütün yetilerine, parçalarından daha üst düzeyde bir birlik oluşturacak şekilde sahip çıkılan organik tamlığa ulaşmaya giden başka ayartıcı modellerle herhangi bir alıp veremediği yoktur.” (Haraway, 2006, s.5)

Bilinçli olarak düzenlenmiş cinselliğe karşı, özgürleştirici ve kontrol unsurunun ortadan kalmasını öneren Haraway’ın yaklaşımına karşın, yapay olarak üretilen fantastik bedenlerde erkek ya da kadın olarak tanımlı, yüksek teknolojiyle donatılmış, yaşlanmayan, yüksek becerili modeller karşımıza çıkmaya başlamıştır (Kuni.).

Siborg tasarımı Postmodernizmle birlikte kimlik anlatımlarında kullanılan bir strateji haline gelmiştir. İnsan bedeninin gerçek yaşamdaki melezeleşme süreci, sanatsal tasarımları da etkilemiştir. XX. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan Avangard hareketinde Dadaist ve Sürrealistlerin kullandığı sanatsal formlarda siborg tasarımlarını görebiliyoruz. Özellikle Hannah Höch ve Raul Hausmann’ın kolajları, bu imgeleri ortaya çıkartmıştır. II. Dünya Savaşı sonrası Neo Avangard hareketle birlikte oluşan değişimler, sanatsal strateji olarak siborg kavramını kimlik ve bedensel gelecek tasarımlarının ortaya çıkmasında etkili olmuştur.

İnsan bedeninin çevresindeki hayvanlar, bitkiler, toprak, mekanik ve gezegensel kuvvetlere bağlanarak bir ağ oluşturması ve bilimsel gelişmelerin yanında bütün organizmaların birbirine bağlanması gerektiği yönde bu yeni bir perspektif, beden sanatında gelecek tasarımlarını şekillendirdi. Performans sanatçısı Stelarc’ın insan bedeninin kabiliyetlerini sorguladığı performansları, bedenin yok edilmesi, modasını geçtiği fikrine dayanır. Bedenine entegre ettiği robotik ya da yapay eklentilerle bedeninin sınırlarını zorlar (Şekil 61). Bedenine bağladığı internet üzerinden kontrol edilebilecek elektronik kas simülatörleriyle, koluna yerleştirdiği üçüncü bir kulakla

teknoloji ve bedenin sınırlarını bulanıklaştırdı. Teknolojiyi bilgidен ziyade bir eylem aracı olarak kullanan Stelarc, bedenin psikolojik ve fiziksel sınırlarını keşfetmeyi amaçlar (Stelarc).



Şekil 61. Stelarc, Üçüncü El, 1980 (Sleek Mag, 2019)

Kendi bedenini kişisel olmayan, evrimsel bir yapı olarak adlandıran Stelarc, bedenin yeniden tasarlanarak yeni felsefelerin bedensel düzlemden beslenerek ulaşılabilecek bir aşama olduğuna dikakt çeker. Teknolojik unsurlarla birleştirilen bedenin aslında faşist dünya görüşünü eleştirmek amacıyla yapıldığını belirtir (Stelarc).

1960'lerden bu yana geçirdiği estetik operasyonlarla bedenin tarihini yeniden keşfeden, gerçek bedenle hayali bedeni deneyimleyerek hayata geçiren performans sanatçısı Orlan, siborg bedeninin kadın bedeni üzerinden multidisipliner yöntemlerle yeniden tanımlamıştır (Mutlu, 2017, s. 218)

1990'da bir sanat projesi olarak başladığı Aziz Orlan'ın Reenkarnasyonu (The Reincarnation of Saint Orlan) çalışmasında Orlan, Mona Lisa, Diana, Venüs gibi Batı sanatının önemli kadın temsillerinin karakteristik özelliklerini, kendi bedeni ve yüzüne uygulanması amacıyla bir dizi estetik operasyon gerçekleştirdi. Bilinçli bir anti estetik tavırla, operasyonlarını aynı zamanda video kamera aracılığıyla sahnelledi. Kendi bedenini yeniden icat etmek ve kendi versiyonunu yaratma amacıyla yaptığı bu performans, bedenin güzelliği ve Batı sanatındaki kadın temsiline yaptığı bir eleştiridir.

Yaptığı sanatı Karnaval Sanatı olarak değerlendiren Orlan, Hristiyan sanatının bedene dokunmayı yasaklayan tavrını eleştirir (Jeffries, 2009).

Doğu ve Batı kültürünü bir araya getiren Japon sanatçı Mariko Mori, kendi bedeni üzerinden teknolojik uzaylı bir kadın kimliğine bürünür. Çalışmalarında sıklıkla fotoğraf kullanan Mori, ortak temalardan hareketle siborg vizyonu çerçevesinde bilimkurgusal bir ortam yaratır. Manga kültüründen etkilenen Mori, siborg karakterler yaratır (Şekil 62). Alternatif varoluşların ve yaşam alanlarının simülatif görüntülerini kullanırken biyoteknoloji aracılığıyla oluşturulan felsefeyi destekler (Mutlu, 2017, s. 220).



Şekil 62. Mariko Mori, Çay Seramonisi III, 1995 (Peen State, 2019)

### 3.3.3 Post Hümanizm ve Beden Algısı

Biyomedikal, ultrason, genetik mühendisliği, nükleer manyetik, estetik cerrahi, endoskopik cerrahi gibi bilimsel alanlardaki büyük gelişme sonucunda beden kavramı ve kültürel alandaki imgesi değişmeye başlamıştır. Beden sonrası ya da insan sonrası olarak tanımlanan Post Hümanizm, çarpıcı bir şekilde değişen kimlik modellerini, bedensel varlık ve simülasyon, sibernetik mekanizma ve biyolojik organizma olarak bedeni ele alır. Feminist teorisyen Donna Haraway'ın 1985 yılında yazdığı Cyborg Manifestosu'nda belirttiği "cyborg" tanımıyla, varlığın geleneksel algılarına ironik bir yaklaşımla ele aldığı insanlar ve robotlar arasındaki sınırları irdelediği "siborg"



kavramı, Post-Hümanizmin ön çalışması olarak kabul edilebilir. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte Haraway'ın çizdiği siborg söylemi karmaşık bir hale dönüşür ve eleştirmen Katherine Hayles tarafından yeniden ele alınarak geliştirilir. Hayles, bedensel varoluş ile bilgisayar simülasyonu arasında mutlak bir farklılık ya da mutlak bir sınırlamalar olmadığını, zihin için protez bedenler öneren bir yaklaşım sergiler (Hayles, 1999, s. 48).

İnsan bedeninin biyolojik süreçlere indirgenmesi, hücrelerden ve dokulardan oluşan yapısının süreçlerinin ortaya çıkmasıyla parçalanmaya başlayan beden, siber kültürle beraber sanal ortamda yaşayabilen inorganik bir forma doğru evrilmektedir. Bedenin yeni bir anlamının ortaya çıkması anlamında ele alınan Post Hümanizm ve felsefesi hale gelişme aşamasındadır. İnsan doğasını anlamaya, değiştirmeye ve bedeninin teknolojik gelişmelerden sonra hangi aşamada olacağı sorusu henüz yanıtını bulamasa da, teknolojiyle beraber değişen bedeninin yapay ve doğal arasındaki sınırın ortadan kalkması, insanın kendisini yeniden tanımlama ihtiyacını ortaya çıkartıyor. Jean-François Lyotard'ın insanlık dışı bir düşüncenin bedensiz devam edip edemeyeceği düşüncesi, Martin Heidegger'in teknolojinin insandan ayrı olmaması gerektiğine dair düşünceleri post hümanist teorinin geleceği şekillendirireceğinin bir göstergesidir (Widewalls, 2016).

Post hümanizm teorisi fotoğrafik anlatım olarak ele alındığında da, dijital çağın gerekliliklerini gözetken, ataerkil kimlik politikalarının ikilemlerine dayanmayan, birden fazla evrensel fotoğrafik görüntüyü barındıran, tekrarlama aracılığıyla çoklu kimlikleri vurgulayan, birbirine bağlı rizomatik yapıdan oluşan imgeler topluluğu olarak ifade edilebilir (Rubinstein, 2018, s. 4).

Deleuze ve Guattari'nin rizom (köksap) teorisini fotoğrafa uygulayan teorisyen Daniel Rubinstein, bu yaklaşımı fotoğrafın aynı anda görsel, ekonomik, sosyal ve politik alanıyla meşgul, yeniden üretilen ve çoğaltılan bir yapıya dönüşmüş olduğuna dikkat çeker. Rizom teorisi, hiyerarşik iletişim modlarına ve önceden belirlenmiş yollara sahip merkezleşmiş sistemlerin aksine, genel ve organize hafızası olan, merkezi, hiyerarşik yapısı olmayan, işaretli bir sistemi temsil eder. Rizomun temel ilkeleri, herhangi bir noktasının herhangi bir noktasına bağlanabilir olması, çok yönlü hareket edebilir ve bir kırılma yaşandığında köklerin birinde yeniden başlayabilir olması, harita

gibi bir izleme yöntemi olması sağlar. Bu bakımdan fotoğrafın birleştirilmiş, sıralı, geometrik alanı, her bir noktanın diğer noktalarla değerlendirilebilen bir alan olmasını sağlar. Fotoğrafın temsillerle değil, ağlarla örülü, sabit bir kimliği olmayan, birbirine bağlı noktalardan ve bu noktaların ilişkilerinden oluşan yeni bir yapıya dönüştüğünü belirtir (Rubinstein, 2018, s. 6-7).

Fotoğrafın post hümanizm teorisiyle yeniden ele alındığında, insanın yeniden tanımlanması ve geçmişteki temsillerin gözden geçirilmesine yol açmış; insan ve insan doğasına ait karanlık ve bilinmeyen yönlerin açığa çıkartılmasına imkan vermiştir. Gelişen teknolojiyle birlikte, bilimle ve felsefi yaklaşımlarla evrenle olan ilişkimiz, varoluşumuz sorgulanır. Günlük hayatımızın bir parçası haline gelen teknoloji, sosyal medya ve sanal ortam, insan olmanın yeni bir tanımını sorgulamamıza neden olmuştur. Post hümanizm teorisiyle, beden onarılan, hatta başlarıyla değiştirilebilecek nitelikte protez bir yapı olarak değerlendirilir. Küratör ve teorisyen Johanna Zylińska, gelişen teknolojiyle birlikte fotoğrafın, insan odağından uzaklaştığını, teknolojik cihazları insanlar kullansa bile üretilen görüntülerin mekanik bir unsur içerdiğini bu nedenle de insana gereksinim olmadan da fotoğrafik görüntünün oluşabileceğini öne sürer (Zylińska, 2017, s. 6)

Feminist hareketle ivme kazanan bedeni sanatın merkezine taşıyan anlayış, 1990'lardan itibaren sanatçılar ve bilim adamları arasında başlayan işbirlikleriyle disiplinler arası bir iletişim modeline dönüşmüştür. Sanat pratiğinin temel amacı olan araştırmacı rolü, biyomedikal ve anatomik alanlarda çalışmaya başlayan sanatçılarla birlikte bedenin anatomisine dönüşü tetikledi (Ingham, 2009, s. 252). Bilim adamlarıyla yapılan ortak çalışmalarda tıbbi bilginin bedenle ilgili neyi tanımladığı neyi tanımlayamadığı konusunda araştırmalar yapıldı.

1970'lerin sonundan itibaren kendi bedeniyle ilgili çalışmalar yapan heykeltıraş ve fotoğraf sanatçısı Hellen Chadwick, kadın kimliği ve bedenin değişebilirliğinin araştırmasını ve benlik kavramları üzerine çalışmalar yapmıştır. Yaşam döngüsü, doğal büyüme ve bozulma süreçleriyle ilgili çalışmalar yapan Chadwick, alışılmadık malzeme kullanımlarıyla (et parçaları, çikolata, çürüyen bitkisel malzeme) cinsiyet belirsizliği, bedenin sınırlarını bulanıklaştırma ve rahatsız edici cinselliği temsil eden çalışmalar yaptı. 1995 yılında yaptığı ve biyomedikal sanat anlamında ilk iş birliği olarak kabul

edilen Doğal Olmayan Seleksiyon (Unnatural Selection) çalışmasında, embriyoları görüntülemiştir. İnsandan alınan embriyolar bilimsel ortamda geliştirilir ve daha sonra gelişmeleri sona erdirilerek sanatçının müdahalesine açılır; diğer organik malzemelerle beraber fotoğraflanır. Chadwick'in mikroskop merceğiyle embriyoyu gözlemlemesi Viktorya döneminde fotoğraf ve bilim arasındaki ilk işbirliğiyle bağlantı kurarken aynı zamanda bedenın sınırlarını ortadan kaldırır, doğa ve sanat arasındaki temsil edilemeyen bir alanı ortaya çıkartır (Louise Andreson Art, 2015).



Şekil 63. Hellen Chadwick, Opal, 1996 (Penny Burnett, 2019)

Sanatçı Andrew Kotting ve nörolog Mark Lythgoe'un 2003 yılında "Algını Haritası (Mapping Perception)" isimli video çalışmasında, beyin fonksiyonlarının araştırılması yoluyla insan algısının sınırları incelenir. Kotting'in kızı Eden'in merkezde olduğu projede, Joubert Sendromuyla doğan Eden'in dünyayı nasıl algıladığı ele alınır. Sanatsal ve bilimsel keşiflerin bağlantısının görünür kılındığı çalışma, görünen bedenın ötesindeki bedene ulaşmayı amaçlayan ve bu noktada bilimi katalizör olarak kullandığını görüyoruz. Rembrant'ın ünlü resmi Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi (The Anatomy Lesson of Dr Nicolaes Tulp) temel imge olarak ele alınarak, yoğun biçimde kodlanmış bir uyarıcı izleyiciye verilmiş ve bedeni ortadan kaldırarak yeni bir

keşif alanı ortaya koydu. Kottling, sanat tarihinden seçtiği imgeyle birlikte beden, bireysel hafıza, ortak tarih gibi kodlarla bugüne ait dönüşüm sağladı (Ingham, 2009, s. 255).

Bedenin yeniden tanımladığı Post hüman teorisinde cinsiyet birbirine kaynaşmış ve tek bir varlık olarak kabul edilen bir yapıya bürünmüştür. Toplumsal cinsiyet sorgulamaları ve cinsiyet tabularının yıkılmasıyla ilgili kavramsal projeler üreten teorisyen ve performans sanatçısı Micha Cardenas, trans kadın cinayetlerine, kentsel hareketlilik, ulus ötesi, göç gibi konulara dikkat çekmek amaçlı renkler üzerinden bir algoritma geliştirmiş ve görsel olarak sunmuştur. Dikişle trans bireylere monte edilmiş alıcılar, biyometrik olarak analiz edilen, denetlenen fiziksel bedeni temsil eder. Dikiş, trans bireyin bedenini şekillendirmek, formunu oluşturmak için bir metafor olarak kullanılır. Trans bireylerin hareketleri üzerinden deneyimlerini görselleştirmeyi amaçlayan Cardenas, yazılımla elde ettiği algoritmayla modelleme yapar. Dijital medya platformları aracılığıyla cinsiyet ve şiddetle ilgili biyometrik bir analiz elde eder (Cardenas, 2016).

## SONUÇ

İnsan bedeninin tanımlanmasında egemen cinsiyetin etkisi, diğer bedenleri kendine göre konumlandırmasına neden olmuştur. Bu nedenle anatomik tanımlamalardan ziyade egemen cinsin karşısındaki ötekiyi temsil eden bir yapılanma karşımıza çıkar. Bu nedenle XIX. yüzyılda fotografik temsilin ortaya çıkmasıyla beden eril söyleme göre şekillenmiştir. XIX. yüzyılın keşfetme ve kayıt altına alma rolünü üstlenen fotoğraf, ırksal, etnik, cinsiyet yüklenmiş bedenleri tespit etti.

Fotoğrafın etkisiyle birlikte yeni bilgi türlerinin ortaya çıkması, mekanik olarak yeniden üretilen görüntü, sanat alanında radikal değişimlere yol açacak Avangard Hareketini doğurdu. Politik ve kültürel olarak Modernizmin eleştirisi olan Avangard, tüm yapıların yıkılması ve sanatın hayat pratiğiyle buluşmasını amaçladı. Marcel Duchamp'ın hazır nesnesinin ortaya çıkmasıyla birlikte, sanatsal malzeme ve sanat yapıtında geleneksel estetik değerler sorgulanarak yeni yaklaşımlar ortaya çıktı. Düşüncenin ön plana çıkmaya başladığı ve kavramsal anlamda öncül nitelikte bir çok yapıt bu dönemde ortaya çıkmaya başlamıştır. XX. yüzyılın ilk yarısındaki bu değişim aynı zamanda toplumda yaşanan değişimleri de temsil ediyordu. İlk dalga feministlerin kadın hakları konusunda elde ettikleri başarılar sayesinde, kadın bedeninin daha özgür hareket etmesi sağlandı. Sigmund Freud'un yaptığı çalışmalarla kadın ve erke cinsiyetleri tanımlandı. Bu tanımlamalar kadın bedeninin fotografik temsiline de yansyarak erkek bakışını simgeleyen heteroseksüel kadın bedeni temsilleri ortaya çıktı.

Cinsiyetlerin kategorize edilmesine karşı bir tavır olarak Marcel Duchamp ve Man Ray işbirliğinden doğan Rose Sélavy karakteri, cinsiyet sınırlarını bulanıklaştırarak, cinsiyet performansını eleştirel bir mekanizma olarak kullanılmasının önünü açtı.

II. Dünya Savaşı sonrasında değişen toplumsal yapı, sanatı da etkilemiş, yıkıma uğrayan Avrupa'dan Amerika'ya göç eden sanatçılar, New York'ta Avangardın devamı sayılan Neo Avangardın oluşmasına neden olmuşlardır. Dada stratejilerinden ve pratiklerinden etkilenen bir çok Amerikalı sanatçı, izleyicinin aktif hale geldiği, gündelik yaşantının, tesadüflerin ve kitle iletişim araçlarının kullanıldığı yeni sanat

pratiklerini hayata geçirdiler. Bu kapsamda Kavramsal Sanat'ı ortaya çıkartan hareketler, birbirleriyle fotoğraf aracılığıyla etkileşime geçti. Figüratif ve biçimsel anlatımları terk eden Soyut Dışavurumcular, Sürrealistlerin bilinç dışı fikrinde yola çıkarak, bedensel eylemlerin tuvale yansımaları sağlayacak olan Aksiyon resimlerini ortaya çıkardılar. Bedenin sanatsal bir malzeme olarak kullanılması ise Yeni Gerçekçilik içerisinde yer alan Yves Klein'in Canlı Fırça performansı ile gerçekleşti. Kadın bedenine sürülen boya ile bedenin tuvale geçmesi sağlayan Klein, aynı zamanda kadın bedenini de nesne haline getirdi.

Bedenin sanat yapıtı, sanat anlatımı ve sanat eylemi olarak ortaya çıkması 1960'lerde Feminist kadın sanatçıların kendi bedenlerini keşfetmesi ve narsist bir eylem olarak kullanmalarıyla başladı. Bu performanslar, fotoğraflarla belgelendi ve aynı zamanda fotoğrafında kavramsallaşmasında etkili oldu. Sanat yapma düşüncesinin eylemden ya da malzemeden daha önemli olduğunu belirten Kavramsal Sanatçılar ise, görsellikten ziyade dilin gösterge olarak görsel temsildeki etkisini ortaya çıkartmışlardır. Sanat yapıtının fiziksel görünüşü ve biçiminin önemini ortadan kalmasıyla farklı disiplinlerden bir çok sanatçı Kavramsal Sanatı benimseyerek çalışmalar üretti.

Tüketim toplumunun yükselmesiyle birlikte Postmodern dönemin ortaya çıkması, çoğulcu perspektifleri barındıran, sınırları olmayan, iç içe geçmiş anlatım yapılarını benimseyen yeni yaklaşımların ve sanatsal stratejilerin oluşmasına neden oldu. Avangard'ın mirasını devralan ama aynı zamanda tüm sanat tarihine referans gösterecek nitelikte alıntı, kendine mal etme, pastiş, parodi gibi sanatsal stratejilerle kavramları ve düşünce yapılarını ele alan Postmodern sanatçılar, bedeni tüm bu kodları barındıran bir yapı olarak gördüler. Cinsiyeti bulanık hale getirmiş ve bir yapıdan ziyade parçalanmış bir organizmaya dönüşen Postmodern beden, gerçekle kurgu arasında gidip gelmektedir.

## KAYNAKÇA

### Kitaplar:

AKAY, Ali. (2005). Joseph Beuys- Aslolan Çizgidir, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

ANTMEN, Ahu. (2014). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul

ARMSTRONG, C. (1996) Cupid's Pencil of Light: Julia Margaret Cameron and the Maternalization of Photography, The MIT Press.

BÜRGER, Peter. (2003). Avangard Kuramı, İletişim Yayınları, İstanbul

BAKHTIN, Mihael. (1984) Rabelais and His World (Çev. H.Iswolsky), Indiana University Press.

BAKHTIN, Mihael. (2017) Karnaval dan Romana (Çev. C. Soydemir), Ayrıntı Yayınları

BARGER, M.S.,WHITE, W.B. (2000). The Daguerreotype: Nineteenth-Century Technology and Modern Science, JHU Press.

BAUDRILLARD, J. (2002). Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm (Çev. Oğuz Adanır), Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi

BATAILLE, Georges. (1986). Erotism: Death and Sensuality, City Light Books, San Francisco

BENJAMIN, WALTER. (2001). Fotoğrafın Kısa Tarihi (Çev. A. Cengiz), YGS Yayınları, İstanbul.

BERGER, J. (2011). Görme Biçimleri, Metis Yayınları, İstanbul

BLESSING, J. (1997). Rose is a Rose is a Rose: Gender Performance in Photography. Guggenheim Museum Publication, New York.

BRETON, D.L. (2016). Bedene Veda (Çev. Aziz Ufuk Kılıç), Sel Yayıncılık, İstanbul

BRIDGES, J. (2005). From Typologies to Portraits: Catherine Opie's Photographic Manipulations of Physiognomic Imagery. Virginia Commonwealth University.

BUTLER, J. (2014). Bela Bedenler (Çev.C. Çakırlar, Z. Talay), Pinhan, İstanbul

CABANAS, K.M. (2014). Off-Screen Cinema. The University of Chicago Press.

CALINESCU, Matei. (2017). Modernliğin Beş Yüzü (Çev.Sabri Gürses), Küre Yayınları, İstanbul.

CARLSON, M. (2013). Performans: Eleştirel Bir Giriş, Dost Kitabevi, İstanbul.

CHILDRES, J. & HENZI, G. (1995). The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism, Columbia University Press, New York

COLE, S..A. (2006). Şüpheli Kimlikler (Çev. E. Türey), Oğlak Yayınları, İstanbul.

COUTURIER, E. (2012). Talk About Contemporary Photography, Flammarion, Paris.



CRAFT-FAIRCHILD, C. (1993). *Masquerade and Gender: Disguise and Female Identity in Eighteenth-Century Fictions by Women*, Penn State University Press, Pennsylvania

DANAHAY, M.A. (2005). *Gender at Work in Victorian Culture: Literature, Art and Masculinity*, Routledge, London.

DANTO, A. (1996). *Playing with the Edge: The Photographic Achievement of Robert Mapplethorpe*, University of California Press, Berkley.

DANTO, A. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra*. (Çev.Z. Demirsü), Ayrıntı, İstanbul

DAVIS, T. (1991). *Actresses As Working Women: Their Social Identity in Victorian Culture*, Routledge, London.

DEBORD, G. (1992). *Gösteri Toplumu ve Yorumlar*, (Çev. A. Ekmekçi, O. Taşkent), Ayrıntı Yayınları, İstanbul

DOUGLAS, Malti (2007). *Encyclopedia of Sex and Gender, Volume 2 d-i*, Thomson Gale

FINEBERG, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat*, Karakalem Yayınları, İzmir

FINNEGAN, C. (2003). *Picturing Poverty: Print Culture and FSA Photographs*, Smithsonian Books.

FLANAGAN, S. (2016). *An Exploration of the Presence of the Female Body in Performance Art*, Trinity College Press, Dublin.

FOSTER, H. (2011). *Zoraki Güzellik*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

FOUCAULT, M. (1992). Hapisanelerin Doğuşu, (Çev. M. Kılıçbay), İmge Yayınları, Ankara

FOUCAULT, M. (2007). Cinselliğin Tarihi, (Çev. H.Uğur Tanrıöver), Ayrıntı, İstanbul.

FREUD, S. (1993). Cinsiyet Üzerine, (Çev. A. Öneş), Say yayınları, İstanbul

FREUND, G. (2006). Fotoğraf ve Toplum, (Çev. Ş. Demirkol), Sel Yayıncılık, İstanbul

FROMM, E. (2009). Sigmund Freud'un Misyonu (Çev. S.Ak), Ayraç Yayınları, Ankara

GALLOP, J. (1984). The Daughter's Seduction: Feminism and Psychoanalysis, Cornell University Press.

GATENS, M. (2018). İmgesel Bedenler, (Çev. D.Eren), Otonom Yayıncılık, İstanbul

HAGENER, M. (2007). Reframing the Historical Avant-garde- Media, Historiography and Method, Amsterdam University Press.

HARAWAY, D. (1991). Simians, Cyborg, and Woman: The Re-invention of Nature, Free Association Press, London.

HARAWAY, D. (2006). Siborg Manifestosu, (Çev. O. Akınhay), Agora Kitaplığı

HARLAND, R. (1999). Literary Theory From Plato to Barthes, St. Martin Press.

HAYLES, N. (1999). How we Became Posthuman, The University of Chicago Press.

HEARTNEY, E. (2004). Postmodern Heretics, Midmarch Arts Press.

HOPKINS, D. (2006). Dada ve Gerçeküstücülük, Dost yayınları, Ankara

HOPKINS, D. (2006). Neo-Avant-Garde, Rodopi, New York

HUNT, L. (1990). Eroticizm and the Body Politic, John Hopkins University Press.

JAGOSE, A. (1996). Queer Theory: An Introduction, New York University Press

KRAUSS, R. E. (1986). The Originality of the Avant Garde and other Modernist Myths, MIT Press, London

KRISTEVA, J. (2014). Korkunun Güçleri, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

KUSPIT, D. (2014) Sanatın Sonu, Metis Yayınları, İstanbul

LICHTE, E. F. (2016). Performatif Estetik, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

MAVOR, C. (1995). Pleasures Taken: Performances of Sexuality and Loss in Victorian Photographs, Duke University Press.

MILIA, D. (2000). Self-mutilation and Art Therapy: Violent Creaton, Jessica Kingsley

MUNOZ, J. (1999). Disidentifications: Queer of Color and the Performance of Politics, University of Minnesota Press, Minneapolis.

MURPHY, J. (1995). Postmodern Toplumsal Analiz ve Postmodern Eleştiri, Eti yayınları, İstanbul

O'CONNOR, B. (1994). Barefoot Dancer: The Story of Isodora Duncan. Carolrhoda Book

PLANT, S. (1992). *The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age*, Routledge, London

PULTZ, J. (1995). *Photography and The Body*, Calmann and King Ltd., London

RANCIERE, J. (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu Sanat Rejimi ve Politika*, İletişim yayımları

REICH, A.M. (2016). *Race and Photography: Racial Photography as Scientific evidence, 1876-1980*. University of Chicago Press.

SALIH, S. (2007). *On Judith Butler and Performativity*, SAGE Publication

SARUP, M. (1995). *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*, (Çev. A. Güçlü), Ark Yayınları

SMITH, E.L. (2004). *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*, Akbank Kültür Sanat Yayınları, İstanbul

SONTAG, S. (2004). *Başkalarının Acısına Bakmak*, (Çev. O. Akınhay), Agora Kitaplığı

TUNALI, İ. (1998). *Estetik, Remzi Kitapevi*, İstanbul

URGAN, M. (1997). *Virginia Woolf*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

WHITFORD, M. (1991). *Philosophy in the Feminine*, Routledge, London

WILSON, S., & LACK, J. (2008). *The Tate Guide to Modern Art Terms*, The Publishing Ltd. London

YILMAZ, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınları, Ankara

ZYLINSKA, J. (2017). *Nohuman Phtography*, MIT Press

### **Basılmamış Kaynaklar**

BRENDER, N. M. (2013). *The Meaning of Life, A Merleau-Pontian Investigation of How Living Bodies make Sence*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Boston Collage, Department of Philosophy.

GÖKTAN, M. (2014). *Kavramsal Fotoğraf*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Kocaeli Üniversitesi

KLIMEK, M. (2012). *Deadpan Photography; an Expressive Genre and Invitation*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Edinburg Naiper University.

McGHIE, H. (2009). *Cindy Sherman and Jo Spence: Monstrousness, Abject& Female Identity*. Yayınlanmamış Araştırma Çalışması, University of Sunderland

OSBORNE, P. (2010). *Contemporary art is Post Conceptual Art*, Fondazione Antonio Ratti

SPINELLO, R. (1981). *Nietzsche's Conception of the Body*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Philosophy at Fordham University, New York

WINTER, R. (2015). *The Death of Semiology After Conceptual Art*, Proceeding of the National Conference on Undergraduate Research

### **Dergiler ve Makaleler**

AKIN, D. (2018). *Rus Edebiyatında Gotik Estetiği Temel Kavramları Olarak Yüce (Sublime) ve Tekinsiz (Unheimlich)*, Ulakbilge, Yıl 6, sayı 25, ss. 687-701

AKKAYA, Ş. (2015). Mahremiyet, Melankoli ve İktidar Bağlamında Antonie d'Agata, *Moment Dergi*, Yıl 2, sayı 1, ss. 315-337

BALSEÇEN, H. (2018). Yves Klein'in Antropometrilerindeki Bedenler, *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, Yıl 8, sayı 1/ 2, 27 Aralık 2018, ss. 12-20

BELLO, P. (2009). *Photography and Culture*, Yıl 2, sayı 2, ss. 223-262

BERMAN, A. (1980). A Decade of Progress, But Could a Female Chardin Make a Living Today, *Art News*, Ekim 1980, Yıl 79, sayı 8, ss. 77.

BİLGİN, R. (2015). Tüketim Kültüründe Kadın Bedeninin Cinsel Kurgu Olarak Konumlandırılması ve Sunumu, *International Journal of Social Science*, 8 Haziran 2015, sayı 36, ss. 309-329.

BİRCAN, U. (2015). Roland Barthes ve Göstergebilim, *SBARD*, Güz 2015, sayı 26, ss.17-41

BIRNHOLZ, A.C. (1973). The Russian Avant-Garde and the Russian Tradition, *Art Journal*, Winter 1973, Yıl 32, sayı 2, ss. 146-149

BRANDEN, J. (2005). Random Order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde, *Art Bulletin*, 1 Mart 2005, ss.167-170

BRANDES, K. (2003). Men's Bodies, Paragraphs, *Mart 2003*, Yıl 26, sayı 1 , ss. 52-64

BURGESS, N.G. (1855). Amusing Incidents in the Life of a Daguerrean Artist. *The Photographic and Fine Art Journal*, Yıl 8, sayı 6, ss.190

BUSZEK, M.E. (1999). Representing "Awarishness": Burlesque, Feminist Transgression, and the 19th-Century Pin-Up, *TDR* 1988, Yıl 43, sayı 4, ss.141-162

CASTLE, T. (1983). Accumulations by Arman, Aralık 1983, Yıl 71, sayı 11, ss 139

CELANT, G. (1980). Dirty Acconci, Arforum, Kasım 1980, Yıl 19, sayı 3, ss. 76-83

CİHANER KESER, S.& KESER, N. (2011). Feminist sanata Genel Bir Bakış, Yüzüncü Yıl Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Bahar 2011, sayı 20, ss. 137-149

CİSAR, Karel. (2014). Krysztof Fijalkowski-Michael Richardson-Ian Walker: Surrealism and Photography in Czechoslovakia, Umeni Art 2014, Yıl 3, sayı 62, ss:298-300

CLOONAN, T. (2010). Art and Flesh: A Psychology of Art by Way of Merleau-Ponty, Crip, sayı 1, ss. 61-76

CLYNES, M.& KLINE, N, (1960). Cyborgs and Space. Astronautics.

COHEN, R. H. (1977). Alexander Rodchenko, The Print Collector's, Newsletter, Temmuz-Ağustos 1977, Yıl 8, sayı 3, ss. 68-70

CRANE, D. (1997). Postmodernism and the Avant-Garde: Stylistic Change in Fashion Design, Eylül 1997, Yıl 4, sayı 3, ss. 123-140

ÇALCI, S. (2012). Deleuze ve Guattari'de Dilin Yersiz-Yurtsuzlaşması: Emir Sözcüklerinden Tercihler Mantığına, Düşünme Dergisi, Yıl 1, sayı 2

ÇELİK, E. (2017). İnsan ve Sonrası, Felsefi Düşün Akademik Dergisi, sayı 9, ss. 2-15

ÇELİK, F. ( 2015). Virginia Woolf'un Orlando'sunda Cinsiyet Dönüşümü, Folklor /edebiyat, Yıl, 21, sayı 84, ss, 195-210

DAHLBERG, L. (2007). Photography and The Self: The Legacy of F. Holland Day, Aperture, sayı 187, ss.12

DAĞ, A. (2017). Hümanizmin Radikalleşmesi Olarak Transhümanizm, Felsefi düşün, Ekim 2017, sayı 9, ss.46-68

DEAN, Carolyn J. (1996). Cahun's Double, Yale French Studies, No.90, Same Sex/Different Text? Gay and Lesbian Writing in French, Yale University Press, ss:71-92

DEMİR, V. (2017). Deleuze ve Spinoza Kavramları zerinden Kardelen Fincancı, Nezakaet Ekici ve Tunç Çam'ın Çalışmalarının Değerlendirilmesi, The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication, Yıl 7, sayı 3, ss. 427-437

DESMOND, J. (2001). Where is Ana Mendieta? : Identity, Performativity, and Exile by Jane Bloker, New West Indian Guide, Yıl 75, sayı 1/2, ss. 128-130

DOĞAN, H. (2017). Çağdaş Bir Eğilim Olarak Abject Art (İğrenç Sanat), Akademik Sosyal Araştırmalar dergisi, 12 Mayıs 2017, Yıl 46, sayı 5, ss. 421-436

DUFEK, Antonin; ZUCKER, Alex (1998). Czech and Slovak Photography: A History of the Present, Aperture 1998 Sonbahar, ss: 28-31

EPSTEIN, D.M. (2000). The Passion of Walker Evans, New Criterion, Yıl 18, sayı 7, ss.14

ESKİER ATAY, R. (2000). Fotoğraf ve Sabit Fikir, Sinemasal

FLYNT, H. (1961). Concept Art, An Anthology

FOSTER, H. (1994). What's Neo about the Neo Avant-Garde, The Ducahmp Effect, sayı 70, ss. 5-32



FREUD, S. (1919). The Uncanny, İlk yayın Imago, tekrar basım Sammlung, Fünfte Folge, ss.1-21

FRYD, V. G. (2000). Georgia O’Keeffe’s Radiator Building: Gender, Sexuality, Modernism and Urban Imagery, The University of Chicago Press Journals, Yıl 35, sayı 4, ss. 269-289

GALASSI, P. & CLARKER, M. (1998). Means to and End: Peter Galassi on the Photographic Work of Alexander Rodchenko, Aperture, Sonbahar 1998, sayı 152, ss. 77-79

GOLDSMITH, S. (1983). The Readymades of Marcel Duchamp: The Ambiguities of an Aesthetic Revolution, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Yıl 42, sayı 2, ss 197-208

HEINRICH, F. (2012). Flesh as Communication, Body Art and Body Theory, Contemporary Aesthetics, ss.10

HINDERLITER, B. (2014). The Multiple Worlds of Cindy Sherman’s History Portraits, Art Journal, 30 Mayıs 2014, ss 44.

HUTCHISON, S. (2003). Convulsive Beauty: Images of Hysteria and Transgressive Sexuality Claude Lorraine and Djuna Barnes, Symploke, Yıl 11, sayı 1/2 , ss. 212-226

INGHAM, K. (2009). Art and the Theatre of Mind and Body: How Contemporary arts Practice is re-framing the Anatomico-Clinical Theatre, Journal of Anatomy, 19 Kasım 2009, ss. 251-263

JOHNSON, D. (2013). R(r)ose Selavy as Man Ray: Reconsidering the Alter Ego of Marcel Duchamp, Art Journal, İlkbahar 2013, Yıl 72, sayı 1, ss. 80-94

JONES, A. (2009). Performing the Wounded Body: Pain, affect and the Radical Relationality of Meaning, *Parallax*, Yıl 15, sayı 4, ss. 45-67

KÖKTÜRK, Ş.& EYRİ, S. Dilbilim ve Göstergebilim: Ferdinand Saussure ve Göstergebilimi Anlamak, *SAÜ Fen Edebiyat Dergisi*, sayı 2, ss. 123-136

KÖSE, H. (2011). Tüketim Toplumunda Bir Sosyal Beden Kurgusu Olarak Kadın, *selçık İletişim Dergisi*, Yıl 6, sayı 4, ss. 74-89

KILINÇ, B. & KILINÇ, E. (2014). Gösteri Toplumu: Geleneksel anlatı Sineması ve Simgesel Düzenlemeler Üzerine Düşünmek, *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Aralık 2014, Yıl 15, sayı 5, ss. 125-139

KARAMAN, K. (2010). Ritüellerin Toplumsal Etkileri, *SDG Fen Edebiyat Fakültesi sosyal Bilimler Dergisi* Mayıs 2010, sayı 21, ss. 227-236

KAUFMANN, J.E. (2008). What the Mind's Eye Sees: Action Painters were Postwar Exemplars of American Individualism, *The American Scholar*, İlkbahar 2008, Yıl 77, sayı 2, ss. 113-117

KUENZLI, R. (1990). Surrealism and Misogyny. *Dada/Surrealism*, Yıl 18, sayı 1, s. 17-26

LAINER, G. (2002). Duchamp & Androgyny: The Concept and its Context. *Tout-fait The Marcel Duchamp Studies Online Journal*, 2(4), 1-5.

LASH-GONZALES, O. (1996). *Photography in Modern Europe*, sayı 21, ss. 1-64

LEVINE, P. (2013). Naked Truths: Bodies, Knowledge, and the Erotics of Colonial Power, *Journal of British Studies*, Ocak 2013, Yıl 52, sayı 1, ss. 5-25

LEWITT, S. (1967). Paragraphs on Conceptual Art, Artforum, Yaz 1967, s.80

MILES, M. (2010). The Drive to Archive: Conceptual Documentary Photobook Design, Photographies, Yıl 3, sayı 1, ss. 49-68

MILLET, A. (2008). Performing Amputation: The Photographs of Joel Peter Witkin, Jornal Text and Performance Quarterly, Yıl 28, sayı 1/2 , ss. 8-42

MUTLU, B. P. (2017). Post-Hümanist ve Feminist Perspektiften Bedenin Sanatsal Dönüşümü, Kültür ve İletişim Dergisi, Mart-Ağustos 2017, Yıl 20, sayı 39, ss. 212-228

OSKAY, H. A. (2016). Cansız Bedenin, sanatın Konusu Haline Gelmesi ve Post Mortem Fotoğraf, İdil Dergisi, Yıl 5, sayı 27

PALUMBO, Berardino (2013). A Baron, Some Guides, and a Few Ephebic Boys: Cultural Intimacy, Sexuality, and Heritage in Sicily, Anthropological Quarterly, George Washington University Institute for Ethnographic Research, Sonbahar 2013, Yıl:86, No:44, s. 1087-1118

PATIN, T.& McLERRAN, J. (1997), Artwords: A Glossary of Contemporaray Art Theory, Westport

PERLMUTTER, D. (1999). Aesthetic: Blood Rituals from Art to Murder, Anthropolitics, Sonbahar/Kış 1999, Yıl, 5, sayı 2

PROULX, E. A. (1997), Dark Days: Mystery, Murder, Mayhem, Aperture, Sonbahar, 1997, sayı 149, ss. 30-35

RIBBAT, C. (2001). Queer and Straight Photography, Americastudien/ American Studies, Yıl 46, sayı 1, ss. 27-39

RIVIERE, J. (1929). Womanliness as Masquerade, *The International Journal of Psychoanalysis*, (IJPA), 10

ROSE, B. (1975). *American Art Since 1900*, ss. 28

ROSSBACHER, P. (1977). Sklovskij's Concept of Ostranenie and Aristotle's Admiratio, *Yıl 92*, 19 Aralık 1977, sayı 5, ss. 1038-1043

SAVRAN, G. (1999). Postmodernizm: Yeni Bir Evre mi, Bir Eğilimin Mutlaştırılması mı, *DeFTER Dergisi*, sayı 38, ss. 158

SCHERER, J.C. (2010). Historical Photographs as Anthropological Documents: A Retrospect, *Visual Anthropology*, 17 Mayıs 2010, *Yıl 2*, sayı 2/3, ss. 131-155

SCHNEEDE, U. M. (2014). *Exposition Internationale du Surrealisme, Paris 1938*, (Çev. M. Tüzel), *Skop Dergi*, Erişim 27 Mayıs 2019

SCHNEEMANN, C. (1991), *The Obscene Body/Politic Art*, *Art Journal*, Kış 1991, *Yıl 50*, sayı 4, ss. 28-35

SCHULTZ, S. E. (2012). Asian American Women Artists: Performative Strategies Redefined *Journal of Asian American Studies*, *Yıl 15*, sayı 1, ss. 27-105

SCHWAIN, K. (2005). F. Holland Day's Seven Last Words and the Religious Roots of American Modernism, *American Art*, *Yıl 19*, sayı 1, ss. 32-59

SUMMERSGILL, L. (2015). Family Expressions of Pain in Postmortem Portraiture, *Studies in Visual Arts and Communication: An International Journal*, *Yıl 2*, sayı1

TRIBE, M. (2007). *New Media Art*, 22 Şubat 2007, Brown University

VINEGAR, A. (2009). Ed Ruscha, Heidegger, and Deadpan Photography, Art History, 12 Kasım 2009, sayı 32, ss. 852-873

WOOSTER, A. S. (1990). Hannah Wilke: Whose Image is it anyway. High Performance, Sonbahar, sayı 51

YI, Hyewon (2011) Crossing Boundaires: An Interview with Nobuyoshi Araki, TAP Cilt 1, sayı 2, İlkbahar 2011

### **İnternet Kaynakları**

ABRAMOVIC, Marina, Lips Thomas,  
<http://www.mocp.org/detail.php?t=objects&type=browse&f=maker&s=Abramovic%2C+Marina&record=0> (Erişim 17 Haziran 2019)

ARAKİ, Nobuyoshi, Bir Zamanlar Cenetteydi  
[https://www.lot-art.com/items/search\\_do.php?cat=Contemporary-Art&section=2&mq=Araki&page=2](https://www.lot-art.com/items/search_do.php?cat=Contemporary-Art&section=2&mq=Araki&page=2) (Erişim 21 Haziran 2019)

ARBUS, Diane, Bigudili Genç Adam  
<https://www.abc.net.au/news/2016-06-29/diane-arbus-photographs-at-national-gallery-of-australia/7553720> (Erişim 29 Haziran 2019)

ARTSTORY (2014). Postmodern Art History. <https://www.theartstory.org/definition-postmodernism-history-and-concepts.htm> (Erişim 19 Haziran 2019)

ARTUN, Ali. (2015). Georges Bataille'da Erotizmle Ölümün Birliği ve Sanat, e-skop Dergisi [https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-olum-georges-batailleda-erotizmle-olumun-birligi-ve-sanat/2304#\\_edn20](https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-olum-georges-batailleda-erotizmle-olumun-birligi-ve-sanat/2304#_edn20) (Erişim 21 Haziran 2019)

ANDERSON, William. T (1864)

[https://www.oddee.com/item\\_98883.aspx](https://www.oddee.com/item_98883.aspx) (Erişim Tarihi 22 Mayıs 2019)

ANDREY, V. (2015). Bettina Rheims, <https://www.widewalls.ch/artist/bettina-rheims/> (Erişim 29 Haziran 2019)

ANIKA, D. (2015) Piere Mollinier Erotic Photography-Pioneer in Shocking Body Swarms, <https://www.widewalls.ch/pierre-molinier-erotic-photography/> (Erişim 20.Haziran 2019)

BALDESSARI, John (1967-68) Yanlış Serisi  
[http://www.artnet.com/magazine\\_pre2000/features/schjeldahl/schjeldahl2-4-7.asp](http://www.artnet.com/magazine_pre2000/features/schjeldahl/schjeldahl2-4-7.asp)  
(Erişim 26 Haziran 2019)

BARBER, K. & HIDALGO, D. (2017). Queer, Sex Politics, <https://www.britannica.com/topic/queer-sexual-politics> (Erişim 21 Haziran 2019)

BARRY, David. (1885) Kırmızı Balık, <http://amertribes.proboards.com/thread/349/red-fish> (Erişim 27 Haziran 2019)

BECHER, Bernd & Hilla (1965-1997) Su Depoları

<https://www.phillips.com/detail/BERND-AND-HILLA-BECHER/UK010117/10>

(Erişim 26 Haziran 2019)

BELLMER, Hans (1935). Bebek

<http://www.vintageworks.net/common/detail.php/4096/0/10/100/16/0/13893> (Erişim 26 Haziran 2019)

BERTILLON, Alphonse (1893) Antropometrik Fotoğraf

[https://en.wikipedia.org/wiki/File:Bertillon,\\_Alphonse,\\_fiche\\_anthropométrique\\_recto-verso.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Bertillon,_Alphonse,_fiche_anthropométrique_recto-verso.jpg) (Erişim 26 Haziran 2019)

BOLLEN, C. (2013). Interviewmagazine: Barbara Kruger <https://www.interviewmagazine.com/art/barbara-kruger> (Erişim 21 Haziran 2019)

BOXER, Sarah (1999) New York Times 16 Temmuz 1999, Photography Review; Portrait of the Superstar Artists, Displaying Charity Toward None. <https://www.nytimes.com/1999/07/16/arts/photography-review-portraits-superstar-artists-displaying-charity-toward-none.html> ( Erişim 8 Haziran 2019)

CAMERON, Julia Margaret, (1872) Venüs Cupid'i azarlıyor ve Onu Kanatlarından Kaldırıyor, <http://www.getty.edu/art/collection/objects/58720/julia-margaret-cameron-venus-chiding-cupid-and-removing-his-wings-british-1872/> (Erişim 26 Haziran 2019)

CARDENAS, Micha. ( 2016). S&F Online, Trans of Color Poetics: Stitching Bodies Producer, 14 Ocak 2016, <https://sfoonline.barnard.edu/traversing-technologies/micha-cardenas-trans-of-color-poetics-stitching-bodies-concepts-and-algorithms/> (Erişim 21 Haziran 2019)

CLARK Larry (1968) Speedy ve Barb <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jun/05/larry-clark-tulsa-teenage-lust-photography-controversy> (Erişim 14 Haziran 2019)

CHADWICK, Helen, (1996). Helen Chadwick <https://louisemandersonart.wordpress.com/2015/10/11/helen-chadwick-1953-1996/> (Erişim 26 Haziran 2019)

CHADWICK, Helen, (1996). Opal <http://pennyburnett.blogspot.com/2013/03/helen-chadwick.html> (Erişim 26 Haziran 2019)

CHERRY, K. (2018). Fred's Life and Death Instincts, 30 Kasım 2018, <https://www.verywellmind.com/life-and-death-instincts> ( Erişim 10 Haziran 2019)

CURTIS, Edward S. (1927) Bufalo Dansçıları

<https://www.si.edu/spotlight/edward-sheriff-curtis> (Erişim 21 Mayıs 2019)

D'AGATA, Antoine. (2004). Las Palmas

<https://www.americansuburbx.com/2014/03/asx-interviews-antoine-dagata-simple-desire-exist-2014.html> (Erişim 26 Haziran 2019)

D'AGATA, Antoine. (2012). Until the World No Longer Exists,

<https://www.americansuburbx.com/2012/04/antoine-dagata-until-world-no-longer.html>

(Erişim 26 Haziran 2019)

D'AGATA, Antoine (2004) Las Palmas, <http://sarahwiclacz.com/?p=49> (Erişim 26

Haziran 2019)

DAY, Holland F. (1898) İsa'nın Son Yedi Sözü,

<http://www.brucesilverstein.com/exhibitions/jesus-christ-superstar/1> (Erişim 26 Haziran

2019)

DIJKSTRA, Rineke (1994). Julia

[https://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-jimmy-palette-and-taboo-undressing-](https://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-jimmy-palette-and-taboo-undressing-nyc-p11513)

[nyc-p11513](https://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-jimmy-palette-and-taboo-undressing-nyc-p11513) (Erişim 26 Haziran 2019)

DRTIKOL, Frantisek (2019) <https://www.utata.org/sundaysalon/frantisek-drtikol/>

(Erişim 23 Mayıs 2019)

DRTIKOL, Frantisek (1930) Üçgen Nü

<https://www.parisphoto.com/en/Exhibitors/5071767/ROBERT->

[KOCH/Products/1482154/Frantisek-Drtikol](https://www.parisphoto.com/en/Exhibitors/5071767/ROBERT-KOCH/Products/1482154/Frantisek-Drtikol) (Erişim 23 Mayıs 2019)



DUFEK, Antonin (2014). Jaromir Funke and Czech Photography, <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Dufek.pdf> (Erişim 21 Mayıs 2019)

EAKINS, Thomas (1883) Yüzme Havuzu [http://www.artnet.com/artists/thomas-eakins/study-for-the-swimming-hole-VN\\_M7TdbCOWYgkMtU5GT2g2](http://www.artnet.com/artists/thomas-eakins/study-for-the-swimming-hole-VN_M7TdbCOWYgkMtU5GT2g2) (Erişim 26 Haziran 2019)

ESSAK, S. ( 2019). What is the Contemporary Art, <https://www.thoughtco.com/what-is-contemporary-art> ( Erişim 19 Haziran 2019)

FENTON, Roger (1855) Ölüm Vadisi <https://www.theartnewspaper.com/preview/subtly-subversive-a-victorian-pioneer-s-images-of-war> (Erişim 26 Haziran 2019)

FRAME, Teri, (2005). Abject Bodies / Abject Art. [https://www.academia.edu/4043306/Abject\\_Bodies\\_Abject\\_Art](https://www.academia.edu/4043306/Abject_Bodies_Abject_Art) (Erişim 21 Haziran 2019)

GREENBERGER, Alex (2014). John Baldessari's Unforgivingly Homorous Art, [https://www.artspace.com/magazine/art\\_101/close\\_look/close\\_look\\_john\\_baldessari-51852](https://www.artspace.com/magazine/art_101/close_look/close_look_john_baldessari-51852) (Erişim 21 Haziran 2019)

GOLDIN, Nan, (1991). Jimmiy Pauletta Tabu'da <https://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-jimmy-paulette-and-taboo-undressing-nyc-p11513> (Erişim 26 Haziran 2019)

GLOBEN von Wilhelm, (1895). Ateş Ülkesi <https://www.sicilianpost.it/le-avventure-dei-baroni-gay-nella-taormina-di-inizio-secolo/> (Erişim 21 Haziran 2019)

GUTAI, (2012). A Visual Essay on Gutai at Hauser & Wirth, <https://www.contemporaryartdaily.com/2012/10/a-visual-essay-on-gutai-at-hauser-wirth/> (Erişim 9 Haziran 2019)

HENRI, Florance, (1928). Oto Portre, <http://www.jeudepaume.org/?page=article&idArt=2235> (Erişim 26 Haziran 2019)

LEWITT, Sol (1964) Muybridge [http://www.worldpicturejournal.com/WP\\_11/Ahern\\_11.html](http://www.worldpicturejournal.com/WP_11/Ahern_11.html) (Erişim 26 Haziran 2019)

JERRFIES, S. (2009). Orlan's Art of Sex and Surgery, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jul/01/orlan-performance-artist-carnal-art> (Erişim 21 Haziran 2019)

KLAUKE, Jürgen (1973). Dönüşüm, <http://koenigandclinton.com/exhibitions/jurgen-klauke/> (Erişim 26 Haziran 2019)

KLEIN, Yves (1960). Canlı Fıça Performansından <https://www.artsy.net/artwork/yves-klein-performance-anthropometries-of-the-blue-epoch> (Erişim 26 Haziran 2019)

KRUGER, Barbara (1989). Bedenin Savaş Alanındır, <https://daily.jstor.org/the-history-your-body-is-a-battleground/> (Erişim 26 Haziran 2019)

KOSUTH, Joseph (1965). Bir ve Üç sandalye, <https://www.dailyartmagazine.com/conceptual-art-of-joseph-kosuth/> (Erişim 26 Haziran 2019)

KUBATO, Shigeko (1965). Vajina Resimleri Performansından Bir kare [https://www.moma.org/collection/works/126778?artist\\_id=3277&locale=en&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/126778?artist_id=3277&locale=en&page=1&sov_referrer=artist) (Erişim 26 Haziran 2019)

KUNI, Verena, (2018) Mythical Bodies, Cyborg Configurations as Formations of (self) Creation in the Fantasy Space of Technological Creation: Old and New Mythologies of artificial humans.

[http://www.medienkunstnetz.de/themes/cyborg\\_bodies/mythical\\_bodies\\_I/scroll/](http://www.medienkunstnetz.de/themes/cyborg_bodies/mythical_bodies_I/scroll/) (Erişim Tarihi 21 Haziran 2019)

LEVINE, Sherrie. (1981) Walker Evans'tan Sonra, <https://www.chasepublic.com/events/2017/5/18/after-walker-evans-chase-public-response-project-xxii> (Erişim 26 Haziran 2019)

MAPPLETHORPE, Robert, (1981). Ajitto, [https://www.artspace.com/magazine/art\\_101/close\\_look/close\\_look\\_john\\_baldessari-51852](https://www.artspace.com/magazine/art_101/close_look/close_look_john_baldessari-51852) (Erişim 26 Haziran 2019)

MABRY, Hannah, (2014). Photography, Colonialism and Racism, International Affairs Review, Fall 2014, University of San Francisco, [https://www.usfca.edu/sites/default/files/arts\\_and\\_sciences/international\\_studies/photography\\_colonialism\\_and\\_racism\\_-\\_university\\_of\\_san\\_francisco\\_usf.pdf](https://www.usfca.edu/sites/default/files/arts_and_sciences/international_studies/photography_colonialism_and_racism_-_university_of_san_francisco_usf.pdf) (Erişim 21 Haziran 2019)

MARKOWSKA, Martyna, Corpus Turpis- Body Aesthetics in Jan Saudek's Photography Art, <https://louisandersonart.wordpress.com/2015/10/11/helen-chadwick-1953-1996/> (Erişim 21 Haziran 2019)

MARTINIQUE, Elena (2016). Death, Corpses, Outsider Subjects: Joel Peter Witkin Photography Leaves a Bitter taste in Mouth. <https://www.widewalls.ch/joel-peter-witkin-photography/> (Erişim 21 Haziran 2019)

MENDIEA, Ana (1976) Silüvet Serisinden <https://transpersonalspirit.wordpress.com/2013/04/08/visionary-works-of-ana-mendieta/> (Erişim 26 Haziran 2019)

MEINWALD, D. ( 1996). Memento Mori: Death and Photography in Nineteenth Century America. <http://vv.arts.ucla.edu/terminals/meinwald/meinwald1.html> (Erişim 14 Mayıs 2019)

METMUSEUM, Douglas Hubble: Duraion Piece, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/285230> (Erişim 19 Mayıs 2019)

MUSCHINSKI, Pat, & OLDENBURG, Claes, (1960). Happeninglerinden bir kare <https://hyperallergic.com/46882/happenings-new-york-1958-1963-pace-gallery/> (Erişim 26 Haziran 2019)

MIDDLEHURST, Steve (2015). Attributes of Postmodern Photography, <https://stevemiddlehurstcontextandnarrative.wordpress.com/2015/03/29/attributes-of-postmodern-photography/> ( Erişim 22 Haziran 2019)

MOMA, (1967) New Documents Exhibition [https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/3860/releases/MOMA\\_1967\\_Jan-June\\_0034\\_21.pdf?2010](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3860/releases/MOMA_1967_Jan-June_0034_21.pdf?2010) (Erişim 10 Haziran 2019)

MORI, Mariko (2016). Mariko Mori Photogtaphy, <https://sites.psu.edu/unspokenartists/2016/03/22/mariko-mori-sculpture-photography/> (Erişim 23 Haziran 2019)

MORIMURA, Yasumasa (1988) Futago <http://www.kevinwarth.com/temporal-drag> (Erişim 26 Haziran 2019)

NAMUTH, Hans (1950), Jackson Pollock ve Lee Krasner <http://www.artnet.com/artists/hans-namuth/painting-one-jackson-pollock-lee-krasner-wAtB4rcxO1Ag1OeBm2VzXg2> (Erişim 26 Haziran 2019)

NAVARRO, Pilar (2017). On Catherine Opie:Exploration of Sexuality and Queer Identity Through the Lens of Photography, <https://www.hercampus.com/school/haverford/catherine-opie-exploration-sexuality-and-queer-identity-through-lens-photography> (Erişim 21 Haziran 2019)

NITSCH, Herman (1984). Üçgünlük Gösteri Performansından bir kare. <https://en.mocak.pl/how-much-actionism-does-a-society-need-lucien-kayser> (Erişim 26 Haziran 2019)

O'HAGAN, Sean, (2014) Larry Clark's Photographs: Once the Needle Goes in, it never Comes Out, The Guardian, 5 Haziran 2014, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jun/05/larry-clark-tulsa-teenage-lust-photography-controversy> (Erişim 26 Haziran 2019)

OPIE, Catherine (1991). Bo ve Tavuk, Olmak ve Sahip Olmak serisinden, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jul/01/orlan-performance-artist-carnal-art> ( Erişim 26 Haziran 2019)

OSADKOVA, A. (2018). How to Understand Contemporary Art or Why You Child Couldn't Pait Like This, <https://www.virtosuart.com/blog/how-to-understand-contemporary-art> ( Erişim 21 Haziran 2019)

RHEIMS, B. (1990) Kaplan, Modern Aşıklar Serisinden <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/924.1996.10/> (Erişim 27 Haziran 2019)

RUSCHA, Edward (1969) Terkedilmiş 26 Benzin İstasyonu Serisi, <http://search.it.online.fr/covers/?p=638> (Erişim 26 Haziran 2019)

ROBINSON, Henry Peach .(1858), Solup Gidiş <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/302289> (Erişim 26 Haziran 2019)

RODCHENKO, Aleksendr. (1928), Telefonda

<https://www.moma.org/collection/works/45117> (Erişim 21 Haziran 2019)

ROSEN, M. (2019). Inside the Archive of Erotic Photographer Nobuyoshi Araki

<https://www.anothermag.com/art-photography/11599/archive-erotic-photographer-nobuyoshi-araki-impossible-love-vintage-photographs> (Erişim 21 Haziran 2019)

SAMARAS, Lucas (1969-71) Polaroid Oto Portre,

<https://www.moma.org/collection/works/45105> (Erişim 26 Haziran 2019)

SARONY, Napoleon. (1868) Adah Isaacs Menken,

<https://ephemeralnewyork.wordpress.com/tag/19th-century-pinup/> (Erişim 26 Haziran 2019)

SAUDEK, Jan (1993) Mavi Melekler,

<https://www.saudek.com/en/jan/fotografie.html?r=1991-1995&typ=f&l=0&f=367>

(Erişim 26 Haziran 2019)

SCHJELDAHL, Peter, (2018) The Bohemian Rhapsody of Peter Hujar,

<https://www.newyorker.com/magazine/2018/02/05/the-bohemian-rhapsody-of-peter-hujar> (Erişim 21 Haziran 2019)

SCHNEEMANN, Carolee, (1963) Göz Beden,

<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/carolee-schneemann-b-1939-eye-body-36-5895445-details.aspx> (Erişim 26 Haziran 2019)

SEHGAL, P. (2018). Cinsy Sherman and Ugly Beauty,

<https://www.nytimes.com/interactive/2018/10/05/magazine/instagram-cindy-sherman-ugly-beauty> (Erişim 21 Haziran 2019)

SERRANO, Andres (1987). Piss Christ <http://www.artnet.com/artists/andres-serrano/piss-christ-from-immersions-F2kcx7tMYak0dnCyIQjjHQ2> (Erişim 26 Haziran 2019)

SHERMAN, Cindy. (1990) İsimli 223 <http://www.artnet.com/artists/cindy-sherman/untitled-no-223-madonne-LyGj0rS1c48P30J3cGoUdw2> (Erişim 27 Haziran 2019)

SHKLOVSKY, Victor (1917) Art is a Technique, <https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/fullist/fir-st/en122/lecturelist-2015-16-2/shklovsky.pdf> ( Erişim 27 Haziran 2019)

SPENCE, Jo. (1982) Hastalık Anlatıları  
<https://awhinashortcliffe.wordpress.com/2016/09/16/jo-spence-narratives-of-disease-series/> (Erişim 26 Haziran 2019)

STELARC (1980). Üçüncü El <https://www.sleek-mag.com/article/stelarc-interview-posthumanism/> (Erişim 26 Haziran 2019)

SUNAR, E. (2019). Walker Evans'ın Fotoğrafları Üzerine, <https://oggito.com/icerikler/walker-evans-in-fotograflari-uzerine> ( Erişim 7 haziran 2019)

THE GETTY MUSEUM, Contemporary Art Background, [http://www.getty.edu/education/teachers/classroom\\_resources/curricula/contemporary\\_art/background](http://www.getty.edu/education/teachers/classroom_resources/curricula/contemporary_art/background) ( Erişim 23 Haziran 2019)

VERWOER, Jan (2008). The Boss: On the Unresolved Question of Authority in Joseph Beuys's Oeuvre and Public Image <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1999-oct-17-ca-23087-story/? lb=1> (Erişim Tarihi 26 Haziran 2019)

WARHOL, Andy, (1980-82) Polaroid Oto Portre,

<https://www.mutualart.com/Artwork/SELF-PORTRAITS-IN-DRAG--SIX-WORKS-/9848D49C51526FA6> (Erişim 26 Haziran 2019)

WIDEWALLS, (2016) Posthuman and Contemporary Art

<https://www.widewalls.ch/posthumanism-contemporary-art/> (Erişim 26 Haziran 2019)

WIGN, Little, R. (1873). Ellen Grounds ve Arthur Munby,

<https://onthisdateinphotography.com/2017/01/29/january-29/> (Erişim 26 Haziran 2019)

WITKIN, Joel Peter (1982) Öpücük <http://www.artnet.com/artists/joel-peter-witkin/the-kiss-le-baiser-new-mexico-a-qHgSgz0ksNu6fsuvXDDFfA2> (Erişim 26 Haziran 2019)

VOLPE, L. ANDREA (2018). Reevaluating Edward S. Curtis, 13 Haziran 2018, Art & Object, <https://www.artandobject.com/articles/reevaluating-edward-s-curtis>, (Erişim 21 Mayıs 2019)

YEUNG, Gavin (2016). Eight Facts You Need to Know About Nobuyoshi Araki, Hypebeast, 31 Ekim 2016 <https://hypebeast.com/2016/10/8-facts-about-nobuyoshi-araki> (Erişim 21 Haziran 2019)

### **Kitap ii Bölümler**

BERGHAUS, G. (2006) Neo-Dada Performance Art. D. Hopkins, Neo-Avant-Garde. New York: Rodopi.

BEST, S., & KELLNER, D. (1991). Foucault and the Critique of Modernity. In S. Best, & D. Kellner, Postmodern Theory (ss. 34-75). London: Palgrave.



CARDINAL, R. (1992). Nadar and the Photographic Portrait in Nineteenth-Century France. In G. Clarke, & G. Clarke (Ed.), *The Portrait Photography* (ss. 6-24). London: Reaktion Books.

HENNING, M. (2015). The Subject as object: Photography and the Human Body. In L. Wells (Ed.), *Photography A Critical Introduction*. London: Routledge.

HUDSON, B. (2009). Farm Security Administration. In C. Sterling, *Encyclopedia of Journalism, Volumes 1-6* (ss. 1060-1067). SAGE Publications.

KLINE, K. (1998). In or Out of the Picture: Claude Cahun and Cindy Sherman. In I. C. (ed) (Ed.), *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-Representation* (s. 69). MIT Press.

KOZLOFF, M. (1967, May 1). Photography. *The Nation*, 571-573.

McBRIDE, P. C. (2016). Narrating in Three Dimensions: László Moholy-Nagy's "Vision in Motion". In P. C. McBride, *The Chatter of the Visible* (ss. 83-110). University of Michigan Press.

NOCHLIN, L. (2014). Neden Hiç Büyük Sanatçı Yok? In A. Antmen (Ed.), *Sanat ve Cinsiyet* (Çeviren E. Soğancılar, & A. Antmen), (ss. 119-161). İletişim Yayınları.

PRICE, D., & WELLS, L. (2009). Thinking about Photography: Aesthetics and Technologies. In L. Wells (Ed.), *Photography A Critical Introduction* (ss. 11-70). New York: Routledge.

RUBINSTEIN, D. (2018). Posthuman Photography. In M. Bohr, & B. Sliwinska (Eds.), *The Evolution of The Image; Political Action and the Digital Self* (ss. 100-112). London: Routledge.

SAMULESON, H. T., & MOSSMAN, K. L. (2005). New Perspectives on Transhumanism. In *Beyond Humanism: Trans and Posthumanism*. Frankfurt: Peter Lang.

SAYER, Derek. (2013). How We Remember and What We Forget: Art History and Czech Avant-garde. *The Inhabited Ruins of Central Europe: Re-imagining Space, History, and Memory*. ss. 148-177. Palgrave Macmillan .

SILVERBERG, M. (2006). Working in the Gap Between Art and Life: Frank O'Hara's Process Poems. In D. Hopkins, *Neo-Avant-Garde* (ss. 37-47). New York: Rodopi.

SOLOMON - GODEAU, A. (1996). The Other Side of Venus: The Visual Economy of Feminine Display. In e. b. Furlough, *The Sex of things : gender and consumption in historical perspective* (ss. 113-50). Berkley: University of California Press.

SPECTOR, N. (1997). Performing the Body in the 1970s. In J. Blessing, *Rrose is a Rrose is a Rrose: Gender Performance in Photography* (ss. 157-175). New York: Guggenheim Museum.

WELLS, L. (2015). On and Beyond the White Walls: Photography as Art. In Wells, *Photography: A Critical Introduction* (pp. 289- 349). London: Routledge.