

**T.C.  
GAZİ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI**

**GÜNCEL SANATTA BEDENİN YER ALIŞ BIÇIMLERİ  
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan  
Faruk YİGEN**

**Ankara, 2014**

**T.C.  
GAZİ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI**

**GÜNCEL SANATTA BEDENİN YER ALIŞ BIÇIMLERİ  
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan  
Faruk YİGEN**

**Tez Danışmanı  
Prof. Emine Yıldız DOYRAN**

**Ankara, 2014**

**JÜRİ ÜYELERİ İMZA VE ONAY SAYFASI**

Faruk Yigen tarafından hazırlanan ‘Güncel Sanatta Bedenin Yer Alış Biçimleri’ başlıklı tezi 15.04.2014 tarihinde jürimiz tarafından Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı’nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Adı Soyadı

İmza

Başkan: Prof. Tansel TÜRKDOĞAN

Üye: (Tez Danışmanı) Prof. E. Yıldız DOYRAN

Üye: Doç. Dr. Fulya BAYRAKTAR

Üye:

Üye:

## İÇİNDEKİLER

JÜRİ ÜYELERİ İMZA VE ONAY SAYFASI.....	i
İÇİNDEKİLER .....	ii
ÖNSÖZ .....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
GÖRSELLER DİZİNİ.....	vii

### I. BÖLÜM

1. SANAT VE BEDEN.....	1
1.1. Sanat Nesnesi Olarak Beden .....	4
1.2. Sanatta Bedenin Değişen Anlamı.....	21

### II. BÖLÜM

2. 1960' LARDAN GÜNÜMÜZE SANAT VE BEDEN İLİŞKİSİ .....	28
2.1. Modern ve Postmodern Süreçte Beden .....	41
2.1.1. Sanat ve Yaşam Arasındaki Sınır, Happenings (Oluşumlar): Allan Kaprow.....	48
2.1.2. İnsan Eylemlerinin Sanat Olarak Düşünülmesi, Aksiyon: Marina Abramoviç .....	51
2.1.3. Kasıtlılık-Dönüşüm, Body Art: Orlan, Stelarc .....	54
2.3. Güncel Sanatta Beden Üzerine Yaklaşımlar .....	60

### III. BÖLÜM

3. ARAŞTIRMACININ KONUYA İLİŞKİN UYGULAMA ANALİZLERİ .....	101
3.1. Aşkın Ya Da Pornografik Bir Yanılsama:”Eğretilen Beden” .....	101
3.2. Bedenin Anlatımının Ötesinde Bir ‘Şey’: ”Yaşayan Beden”.....	112
3.3. Bedenin Kendisine Olan Hareketi: “Eylemin Kendisi-Beden” .....	119

3.4. Dayanışan ve Direnen Beden ‘Eylem’: “Protesto-Beden” .....	126
---	-----

#### **IV. BÖLÜM**

4. SONUÇ .....	133
----------------	-----

KAYNAKÇA.....	135
---------------	-----

EKLER.....	139
------------	-----

## ÖNSÖZ

Bu araştırmanın hazırlanmasında bana her türlü desteği sağlayan değerli hocam ve danışmanım, Prof. Emine Yıldız DOYRAN'a, sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca çalışmalarım sırasında destek ve sabırlarını esirgemeyen annem, kardeşim ve samimiyetlerine sonuna kadar inandığım değerli arkadaşlarıma sonsuz teşekkürler.

Faruk YİGEN

Ankara, 2014

## ÖZET

### GÜNCEL SANATTA BEDENİN YER ALIŞ BIÇİMLERİ

YİGEN, Faruk

Yüksek Lisans, Resim Anasanat Dalı  
Tez Danışmanı: Prof. Emine Yıldız Doyran  
Nisan – 2014

Bu araştırmada, 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan Beden ve Performans Sanat disiplinleri bağlamında; sanat nesnesi olarak bedenin kullanılması ve bu kapsamda çalışan sanatçıların eylemleriyle-performanslarıyla, sanat ve beden ilişkisi güncel alandaki yeni çalışmalarla desteklenerek incelenmiştir.

Araştırma dört ana başlıktan oluşmaktadır. Birinci başlık, tezin amacı, önemi ve araştırmanın kapsamı hakkındaki bilgileri; “sanat nesnesi olarak beden” kavramından yola çıkarak vermektedir. İkinci başlıkta araştırmanın dayanağı tarihsel ve kuramsal temellere oturtulmuş, kavramsal sanat sürecinden günümüze, “sanat ve beden ilişkisi” bağlamında açıklanmıştır. Modernizmin başlangıcından günümüze kadar olan bu süreç içinde modernite ve postmodernite kavramlarının beden ile olan ilişkisi incelenmiştir. Aydınlanma döneminin amaçlarına değinilerek, bu süreçteki düşünürler, felsefeciler ve postmodern tutumu konu alan düşünürler tarafından yapılan eleştirilere de yer verilmiştir. Modern toplumda bedenin konumu, çevresi ile ilişkisi ve birey üzerindeki etkileri incelenirken; sanatçı örnekleriyle birlikte, bu alan içerisindeki kuramcılarının beden üzerine yaptığı araştırmalarına başvurulmuştur. Bunların yanı sıra, günümüz sanatında bedenin konumu da bu bölümde ele alınmıştır.

Aynı bölümde, bedenin doğrudan kullanıldığı; Happenings (Oluşumlar), Aksiyon (Eylem), Body Art (Beden Sanatı), Performans (Gösteri Sanatı) gibi sanat hareketlerine yer verilmiş, bu sanat hareketleri üzerinden güncel sanat bağlamındaki örnekleri incelenmiştir. Seçilen örnekler değerlendirilirken, güncel sanat analizlerinden ve genel olarak ‘güncel’ sanatta kullanılan beden nesnesi yaklaşımlarından yararlanılmıştır. Araştırmacının çalışmaları ve bu çalışmaların analizlerine ise güncel sanat bağlamında yer verilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Beden, Sanat, Güncel, Toplum, Happenings (Oluşumlar), Aksiyon (Eylem), Vücut Sanatı, Performans Sanatı

## ABSTRACT

### THE DEPICTION OF THE BODY IN CONTEMPORARY ART

YİGEN, Faruk

Post Graduate, Painting Art Major

Thesis Advisor: Prof. Emine Yıldız Doyran

April – 2014

This study examines into use of the body as an art object and the art and body relationship with the actions-performance of artists in this field within the scope of the Body and Performance Art disciplines that emerged in the second half of the 20<sup>th</sup> century as supported with recent studies in the current state.

This study is comprised of four main headings. The first heading provides information about the purpose and importance of the thesis and the scope of research on the basis of the concept of “body as an art object”. Under the second heading, the basis of the research is provided on historical and theoretical grounds and explained within the scope of "art and body relationship" since the conceptual art process until today. The relationship of the concepts of modernity and post-modernity with the body is examined in this period starting from the beginning of modernism until today. The purposes of the age of enlightenment are addressed and criticism by thinkers, philosophers and researchers about the post-modern approach is provided. While the position of the body in modern society, its relationship with its environment and its effects on the individual are investigated and the studies of theorists on the body are referred to with examples to artists. On the other hand, the position of the body in today’s art is also discussed in this section.

The same section gives place to various art movements where the body is directly used such as Happenings, Action, Body Art and Performance and examples to current art are examined over these art movements. The current art analyses and generally the body object used in the "current" art are utilized to evaluate the selected examples. Studies of the researcher and analyses of these studies take place within the scope of the current art.

**Key Words:** Body, Art, Current, Society, Happenings, Action, Body Art, Performance Art



## GÖRSELLER DİZİNİ

Eser No 1. Edouard Manet, Olimpia, 1863, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130,5 x 190 cm, Orsay Müzesi, Paris.....	6
Eser No 2. Egon Schiele, Egon ve Edith Schiele, 1915, Kağıt Üzerine Guaj Boya ve Karakalem, 52,5 x 41,2 cm, Graphische Sammlung Albertina, Viyana.....	8
Eser No 3. Egon Schiele, 1915, Kağıt Üzerine Guaj Boya ve Karakalem, 43.3 x 28.7 cm, Leopold Müzesi, Viyana.....	10
Eser No 4. Francis Bacon, 1969, Three Studies of Lucian Freud, Lucian Freud Üçlemesi.....	12
Eser No 5. Francis Bacon, Etli Figür, 1954, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 129.2 x 121.9 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, Harriott A. Fox Fund.....	13
Eser No 6. Francis Bacon, John Edwards' ın Portresi, 1988, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 43,3 x 28,7 cm, Tony Shafrazi Galerisi, London.....	14
Eser No 7. Lucian Freud, Eli and David, 2005-06, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 56 x 48 cm, Acguavella Galeri, London.....	15
Eser No 8. Lucian Freud, Kız ve Beyaz Köpek, 1951-52, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 76.2 x 101.6 cm, Tate Müzesi, Millbank, London.....	16
Eser No 9. Jenny Saville, Figür, 1997, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 152.5 x 152.5 cm.....	18
Eser No 10. Jenny Saville, Hem, 1999, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 304.8 x 213.36 cm, Vicki ve Kent Logan SFMOMA Koleksiyonu, San Francisco Modern Sanatlar Müzesi, ABD.....	19
Eser No 11. Limbourg Brothers, Tres Riches Heures du duc de Bery, January, 1412-1416, 22,5 x 16,6 cm.....	22
Eser No 12. Non Goldin, Non One Month After Being Battered, Bir Ay Hırpalandıktan Sonra Non, 1984, The Ballad of Sexual Dependency adında bir derleme için fotoğraflanmış.....	26
Eser No 13. Stelarc, Handswriting, Üç eli ile aynı anda bir kelime yazıyor, 1982, Maki Galeri, Tokyo.....	27
Eser No 14. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965, Fotoğraf, Yerleştirme....	29
Eser No 15. Joseph Beuys, Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır, 1965, Performans.....	30
Eser No 16. Chris Burden, Mihlanmış, Transfixed, 1974, Performans, Speedway Ceddesi, California.....	32

Eser No 17. Cindy Sherman, İsimless Film Kareleri, 1965, Siyah-Beyaz Fotoğraf.....	33
Eser No 18. James Luna, Yapay Tane, 1987, Performans.....	34
Eser No 19. Roman Opalka, Detay Dizisinden, 1972, 196 x 135cm, Sonsuzluk teorisinden hareketle başladığı dizilerden bir detay.....	35
Eser No 20. Ana Mendieta, İsimless, Silüet Serisinden, 1978.....	36
Eser No 21. Ana Mendieta, Tied-Up Woman, Bağlı Kadın, 1973, University of Iowa, Iowa, United States.....	37
Eser No 22. Michel Szulc-Krzyzanowski, Andros, 1977, Fotoğraf.....	38
Eser No 23. John Coplans, Kendi Portresi, 1994, 8.8 x 11.4 cm, 4adet Fotoğraf, Mr. Ralph Gibson Koleksiyonu, New York.....	40
Eser No 24. Allan Kaprow, Yard, Avlu, 1967, Happening, Olay-Oluşum.....	43
Eser No 25. Gunter Brus, Zerreişprobe, 1970/2001, Aksiyon, Courtesy Neue Gallerie, Graz.....	47
Eser No 26. John Cage, 4'33, 1952, Cage' in Black Mountain Collage' da düzenlediğı performansından bir fotoğraf, Black Mountain Collage, ABD.....	50
Eser No 27. Allan Kaprow, 6 Bölümde 18 Oluşum, Eighteen Happening in Six Prts, 1959, Reuben Galerisi, New York.....	50
Eser No 28. Marina Abramoviç, Rthym 0, Ritim 0, 1974.....	53
Eser No 29. Marina Abramoviç, Art Must be Beautiful, Artist Must be Beautiful, Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı, 1975, Performans, Charlottenburg Art Festival, Copenhagen.....	54
Eser No 30. Orlan, Sanatçı 'çene kaldırma' plastik cerrahi operasyonu için ameliyathanede, 1993, New York.....	56
Eser No 31. Orlan, Sanatçı plastik cerrahi operasyonu için ameliyathanede, 2006, New York.....	57
Eser No 32. Stelarc, Sanatçının üçüncü kulak projesi, 2006, New York.....	59
Eser No 33. Stelarc, The Prosthetic Head, Sanatçının Protez Kafa projesi, 2003.....	60
Eser No 34. Jane Fonda, 1980' ler de toplumun dinamik görünümünü anlatan ve dönemin ikonlarından Jane Fonda' nın antreman dergisi.....	63
Eser No 35. Non Goldin, Misty and Jimmy Paulette in a Taxi, New York City, Misty ve Jimmy, Paulette' de Bir Takside, 1991.....	65
Eser No 36. Non Goldin, Jimmy Paulette et Taboo! Dans la salle de bains, New York City, 1991.....	66

Eser No 37. Guerilla Girls, Do women have to be naked to get into the Met. Museum?, Kadınların Metropolitan Müzesine Girebilmesi için Çıplak mı Olmaları Gerekir, 1989.....	67
Eser No 38. Mona Hatoum, Yabancı bedenler, detay, 1994, sindirim sistemi, silindirik ahşap konstrüksiyon, video projektör, video cihazı, amplifikatör ve dört hoperlörülü enstalasyon, 350 x 300 x 300 cm, Londra.....	68
Eser No 39. Kazuo Shiraga, Söryü no Mai, Dance of the two-Headed Dragon, 1994, 193.9 x 259 cm, New York.....	69
Eser No 40. Renne Cox, Yo Mama' nın Son Akşam Yemeği, 1996.....	71
Eser No 41. Ron Mueck, Dead Dad, Ölü Baba, 1996-97, Stefan T. Edlis Collection, Chicago.....	72
Eser No 42. Sirin Neshat, Allah' ın Kadınları, 1993-97, Fotoğraf.....	74
Eser No 43. Sirin Neshat, Allah' ın Kadınları, 1993-97, Fotoğraf.....	75
Eser No 44. Erwin Wurn, Bir Dakika Heykel, One minute Sculpture, 2000.....	76
Eser No 45. Tracey Emin, I've got it all, Hepsi Benim, 2000, Mürekkep Baskı, 124 x 109 cm, Saatchi Galeri, Saatchi Koleksiyonu, Londra.....	77
Eser No 46. Jan Löchte, Raydan Atel, Rail Splinted, 2004, Video, 18:54, Siemens Sanat Galerisi, İstanbul, Sergiye katılan sanatçı Jan Löchte'nin videosundan bir kare.....	78
Eser No 47. Şükran Moral, Leyla ile Mecnun, 2005.....	79
Eser No 48. Şükran Moral, Bordello, Genelev, 2005.....	80
Eser No 49. Spencer Tunick, 7 Mayıs 2007' de 18.000' den fazla Meksikalının katılımlarıyla gerçekleştirilen enstalasyondan bir fotoğraf, 2007, Mexico City, ABD.....	81
Eser No 50. Balkan Naci İslimyeli, Matah, 2006, Fotoğraf, 4L Çağdaş Sanat Müzesi proje sergisi için düzenlenen 70 parça giysi-heykel fotoğrafları.....	82
Eser No 51. Nezaket Ekici, Scream Feathers, Tüylerin Çılgılığı, Performans, 2006.....	84
Eser No 52. Nezaket Ekici, Zeitgeist, Zamanın Ruhu, 2006, Performans, Kasa Galeri, Sabancı Üniversitesi, İstanbul.....	85
Eser No 53. Nezaket Ekici, Atropos, 2006, Performans, Sinop Bienali, Sinop....	86
Eser No 54. Ferhat Özgür, I Can Sing, Şarkı Söyleyebilirim, 2008, Video Yerleştirme, 16/9, 07:00, 6. Berlin Bienali sergi görünümü.....	87
Eser No 55. Ferhat Özgür, I Can Sing, Şarkı Söyleyebilirim, 2008, Video Yerleştirme, 16/9, 07:00.....	88

Eser No 56. Ferhat Özgür, Heal Me, İyileştir Beni, 2003, Fotoğraf.....	89
Eser No 57. Kumi Yamashita, Patika, 2008, 183 x 150 x 10 cm, Washington, USA, Kesilmiş bir aliminyum levhaya tek bir kaynak tarafından verilmiş ışığın oluşturduğu gölge.....	89
Eser No 58. Genco Gülan, Biyometrik Otoportreler, 2009, Fotoğraf, Rotterdam...	92
Eser No 59. Canan Şenol, Çeşme, Fontaine, 2009, Video Enstalasyon, 11. Uluslararası İstanbul Bienali.....	93
Eser No 60. Ali Sarugan, Şeytan Kulağına Kurşun, 2012, Artbosphorus Çağdaş Sanat Fuarı, Çizgiler-Formlar-Hayaller, İstanbul.....	94
Eser No 61. Ali Sarugan, Halk İçin Halka Rayban!, Halk İçin Halka Rağmen!, 2011, Kagart, İstanbul.....	95
Eser No 62. Marina Abramoviç, 2011, Performans, MOCA Galası, Los Angeles Çağdaş Sanat Müzesi, Los Angeles.....	96
Eser No 63. Marina Abramoviç, 2011, Performans, MOCA Galası, Los Angeles Çağdaş Sanat Müzesi, Los Angeles.....	97
Eser No 64. Marina Abramoviç, Artist is Present, Sanatçı Aramızda, 2012, Performans, MOCA Galası, Los Angeles Çağdaş Sanat Müzesi, Los Angeles....	98
Eser No 65. Gabriel Adward Adams, Ice Cream Mirage, Dondurma Hayali, 2012, Artbosphorus Çağdaş Sanat Fuarı, Çizgiler-Formlar-Hayaller, İstanbul.....	99
Eser No 66. Lary Clark, Genetics Transformation, 2013, Fotoğraf.....	100
Eser No 67. Faruk Yigen, Kent/Kadın, 2009, İkili Seri Şeklinde Fotoğraf-İllüstrasyon, 30 x 30 cm.....	103
Eser No 68. Faruk Yigen, Kadın I, 2009, 124 x 70 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik.....	103
Eser No 69. Faruk Yigen, Kadın II, 2009, 63 x 52 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik.....	104
Eser No 70. Faruk Yigen, Kadın III, 2010, 60 x 50 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik.....	104
Eser No 71. Faruk Yigen, Kadın IV, 2010, 80 x 55 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik.....	105
Eser No 72. Faruk Yigen, Kadın V, 2010, 102 x 72 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik.....	105
Eser No 73. Faruk Yigen, Kadın VI, 2010, 73 x 52 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik.....	106

Eser No 74. Faruk Yigen, Kadın VII, 2010, 120 x 110 cm, Kadife Kumaş Üzerine Karışık Teknik.....	106
Eser No 75. Faruk Yigen, Kadın VIII, 2010, 13 x 17 cm, Derici Kağıdı Üzerine Karışık Teknik.....	107
Eser No 76. Faruk Yigen, Kadın IX, 2010, 15 x 20 cm, Derici Kağıdı Üzerine Karışık Karışık Teknik.....	107
Eser No 77. Faruk Yigen, Kadın X, 2010, 20 x 16 cm, Derici Kağıdı Üzerine Karışık Karışık Teknik.....	108
Eser No 78. Faruk Yigen, Kadın XI, 2012, 23 x 16 cm, Kağıt Üzerine Karışık Teknik ile Eskiz.....	108
Eser No 79. Faruk Yigen, Kadın XII, 2012, 25 x 15 cm, Kağıt Üzerine Karışık Teknik ile Eskiz.....	109
Eser No 80. Faruk Yigen, Kadın XIII, 2012, 25 x 15 cm, Kağıt Üzerine Karışık Teknik ile Eskiz.....	109
Eser No 81. Faruk Yigen, Kadın XIV, 2012, 25 x 15 cm, Kağıt Üzerine Karışık Teknik ile Eskiz.....	110
Eser No 82. Faruk Yigen, Kadın XV, 2012, 25 x 12 cm, Kağıt Üzerine Karışık Teknik ile Eskiz.....	110
Eser No 83. Faruk Yigen, Kadın XVI, 2012, 27 x 16 cm, Kağıt Üzerine Karışık Teknik ile Eskiz.....	111
Eser No 84. Faruk Yigen, Yargılama I, 2008, Kazak, Jean, Ayakkabı, gazete, Şapka, Yün İp, Bakır Tel, Bant ile Heykel Yerleştirme, 60 x 250 x 65 cm...114	114
Eser No 85. Faruk Yigen, Yargılama I, 2008, Kazak, Jean, Ayakkabı, gazete, Şapka, Yün İp, Bakır Tel, Bant ile Heykel Yerleştirme, Detay, 60 x 250 x 65 cm.....	115
Eser No 86. Faruk Yigen, Yargılama I, 2008, Kazak, Jean, Ayakkabı, gazete, Şapka, Yün İp, Bakır Tel, Bant ile Heykel Yerleştirme, Detay, 60 x 250 x 65 cm.....	115
Eser No 87. Faruk Yigen, Yargılama, 2010, Gazete, Bant, Kumaş ile Heykel, 50 x 162 x 86 cm.....	116
Eser No 88. Faruk Yigen, İsimli, 2010, Heykel Detay.....	116
Eser No 89. Faruk Yigen, İsimli, 2010, Gömlek, Jean, Ayakkabı, gazete, Peruk, Bant ile Heykel Detay, 59 x 125 x 86 cm.....	116
Eser No 90. Faruk Yigen, İsimli, 2010, Gömlek, Jean, Ayakkabı, gazete, Şapka, Bant ile Heykel Detay.....	117

Eser No 91. Faruk Yigen, İsimsiz, 2010, Gömlek, Jean, Ayakkabı, Gazete, Bant ile Heykel Detay, 98 x 142 x 93 cm.....	117
Eser No 92. Faruk Yigen, Zeynep, 2010, Alçı, Kendir, Ahşap, Kumaş ile Heykel, 35 x 27 x 31 cm.....	118
Eser No 93. Faruk Yigen, İsimsiz, 2010, Gömlek, Jean, Ayakkabı, Gazete, Bant ile Heykel Yerleştirme Detay.....	118
Eser No 94. Faruk Yigen, Maskeli Adam I, 2012, Derici Kağıdı Üzerine Karışık Teknik, 200 x 135 cm, Erhan Peker Sanat Koleksiyonu.....	120
Eser No 95. Faruk Yigen, Maskeli Adam II, 2012, Derici Kağıdı Üzerine Karışık Teknik, 250 x 150 cm.....	121
Eser No 96. Faruk Yigen, Maskeli Adam III, 2012, Derici Kağıdı Üzerine Karışık Teknik, 190 x 130 cm.....	122
Eser No 97. Faruk Yigen, Maskeli Adam VI, 2012, Derici Kağıdı Üzerine Karışık Teknik, 230 x 135 cm.....	123
Eser No 98. Faruk Yigen, Maskeli Adam V, 2012, Derici Kağıdı Üzerine Karışık Teknik, 230 x 135 cm.....	124
Eser No 99. Faruk Yigen, Maskeli Adam VI, 2012, Derici Kağıdı Üzerine Karışık Teknik, 230 x 150 cm.....	125
Eser No 100. Faruk Yigen, Can, 2013, Gaz Maskesi, Ahşap Levha, Alçı ile Heykel 38 x 35 x 21 cm.....	128
Eser No 101. Faruk Yigen, İsimsiz, 2013, Kağıt Üzerine Karakalem, 27 x 19 cm.....	128
Eser No 102. Faruk Yigen, Protesto III, 2013, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 181 x 142 cm.....	129
Eser No 103. Faruk Yigen, İsimsiz, 2013, Kraft Kağıdı Üzerine Karakalem, 27 x 17 cm.....	130
Eser No 104. Faruk Yigen, İsimsiz, 2013, Kraft Kağıdı Üzerine Karakalem, 27 x 19 cm.....	130
Eser No 105. Faruk Yigen, Protesto I, 2013, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 200 x 110 cm.....	131
Eser No 106. Faruk Yigen, Protesto II, 2013, Tuval Üzerine Karışık Teknik 170 x 135 cm.....	132



# I. BÖLÜM

## 1. SANAT VE BEDEN

Sürekli değişen ve dönüşen dünyada canlı bir varlık olarak yaşamını sürdüren insan; bu değişimin en çok kendi benliğinde meydana geldiğini itiraf etmekte zorlanmıştır. Duygular, düşünceler, konuştuğumuz dil, inandığımız değerler ve hatta beden; bütün bu değişimlerin etkisinde kalmıştır. Bilimde, dinde, edebiyatta, sanatta ve felsefede, özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra varlığını hissettiren şaşkıncu değişimler-dönüşümler, kimi zaman bireyi yaşadığı dünyayı anlayamaz bir duruma taşımıştır. Örneğin din ve bilim bedeninin varlığını göstermesi konusunda farklı şeyler düşündürmektedir. Böylece sanatçı, üstü örtülen ve görmezden gelinen gerçekleri yansıtmakla birlikte; bilinenin ötesine geçme çabasıyla da, öncü bir ruha sahip olduğunun sinyallerini vermiştir.

Maddelerin moleküllerinin gözle görülemeyecek parçalara ayrılması, biyolojideki genetik araştırmaları, felsefedeki yeni düşünüş biçimleri, sanatta ortaya çıkan farklı arayış biçimleri, “her sanatçının bir ‘-izim’ oluşu”; ayrıca toplumda meydana gelen kapitalist fikirler, emperyalist hareketler, yeni bir insan, yeni bir ‘beden’ ve yeni bir kültür oluşumunu ortaya koymaktadır.

Geçmişten günümüze kadar insan, canlı bir varlık olarak bedeninin nereden geldiğini, neye yaradığını sorgulamış ve üretmeye, anlamaya/anlamlandırmaya çalışmıştır. Bu sorgulamanın açığa çıkardığı asıl gerçek ise: insan bir eylem varlığıdır, bir enerjisi ve onu eyleme geçiren iç tepileri vardır. Birbirleriyle fazlaca bağlantılı olan Beden ve Sanat, toplumsala ilişkin bakış açılarının gelişme süresi içinde, farklı kültürel anlamlandırmalara ve uygulamalara maruz kalmıştır. Her iki kavram da, bu farklı toplumsal anlamlandırmalara doğrultusunda özellikle felsefi, psikoloji ve sosyolojik düşüncelerde önemli bir alan oluşturmuştur. Beden, sosyoloji ve psikolojisi: dönemler içindeki nitelik ve nicelik açısından zengin bedensel görünüşleri, (“hasta, konuşan, tüketen ve tasarı beden” gibi) kendilerine konu olarak seçmişlerdir.

İlk çağlardan günümüze, sanatta beden: büyük bir çarkın küçük bir dişlisi olarak kendini göstermiştir. Ancak dönüşerek günümüze kadar gelmiş, sanat tarihinin her döneminde yapılmış sanat yapıtları üzerinden de kendini teşhir etmiştir. Bunun nedeni ‘beden’ temasının, insanın kültürel, toplumsal, politik, teknolojik, siyasal bütün süreçleriyle uyum-uyumsuzluk içinde olmasındandır. Bu noktada, insan varlığının anlamı ve toplumsal ilişkisinin var olduğu ilk andan beri ruh-beden kavramları her zaman tartışılmış; temel felsefi ve ontolojik ayrışmaları ise sürekli sorgulanmıştır.



İlkel toplumlarda doğanın hakimiyeti bedenler üzerinde etkisini fazlaca göstermektedir. İlkel beden, neredeyse doğa ile eşleştirilmiştir. Doğanın sahip olduğu her türlü tümsek, çukur, yarık vb. gibi nitelikler (oluşumlar), ilkel bedende de karşılığını bulmaktadır. İlkel beden üzerindeki dövmeler, yarıklar ve izler zengin bir anlam içeriğine sahiptir. Bu anlamda ilkel beden, kolektif yaşam içinde diğer kabile üyeleri ve doğa / doğaüstünün diğer öğeleri (dağ, ağaç, tanrılar, atalar vb.) ile girdiği etkileşimin sonucunda bu yaşanmışlıkları kazanmaktadır. Bireysel bir göstergeden farklı olan bu yaşanmışlıklar onu kolektif yaşamın bir parçası haline getirmiştir; tüm izleriyle beden, doğa ve doğaüstü ile her dönemde iç içe yaşamıştır (Nazlı, 2006: 3).

17. yüzyılın düşünsel arenasında, aklın keşfi ile birlikte bedenın konumu daha da belirgin hale gelmiştir. Düşünen, denetleyen ve soru soran aklın tersine sadece bir giysi olan beden, diğer fiziki nesnelere farksız nitelikler ile tanımlanmıştır. Düşünen ve maddi olmayan akla karşılık, maddi bir nesne olan beden, dış dünyanın bir parçasıdır. İnsan bedeni; bu iki varlığın bileşiminden meydana gelmektedir.

Yüzyıllardır ruh ve beden ikilisinin birbirlerini etkilediği gözlemlenmiştir. Ruh ile beden arasındaki bu bağlantı birliktelik teorisiyle farklı bir anlam kazanmıştır. Beden, maddedeki gerçekliğin bir görüntüsüdür. Bu varlık ve madde ilişkisi: varlığı 17. yüzyıl felsefesinin önde gelen rasyonalistlerinden olan Baruch Spinoza'dan ayrı olarak çözümler ve Leibniz, tözü (birliktelik) olarak açıklar. Spinoza'ya göre, evren: tanrının özü ile özdeş ve zorunlu bir sonuç olarak çıkmıştır; nesnelere asıl gerçekliğin görüntüsünü yansıtmaktadır. Bilim dünyasının önemli sistemci düşünürlerinden ve Alman filozofu Gottfried Leibniz ise; maddi olmayan ruhlu bir birliktelikten bahsetmektedir (Gökberk, 1999: 270-318).

Kişiliğin beş farklı dönemden geçerek geliştiğini öne süren ve Psikoanalitik Kuramı'nın kurucusu olan Sigmund Freud ise; kuramının temelinde insan davranışlarının kökenini, içgüdülerin oluşturduğunu savunur, ruhsal dünyayı işleten ve yürüten içgüdülerdir. Bu noktada bedeni oluşturan yaşama ve üreme ilişkisi gibi insanın hayatta kalmasını sağlayan "ego ve kendini koruyabilme" dürtüleriyle türünün devamlılığını sağlayan cinsel dürtülerinin olduğundan bahseder. Freud bedenın duyuşal datalarıyla zihinde oluşan algıyı ve bu algının meydana getirdiği davranışlardaki anlam yansımalarına değinir (Freud, 2001: 7).

Değişim ve dönüşüm paralelinde estetik bir değer olarak insan bedeni, bir çok şeyin anlam kazandığı yer olma özelliğini dönemler boyu korumuştur. Modern tıpta, insanın organik yapısının bilimsel olarak sorgulanması, Charles Darwin' in "İnsan Türeyişi" (1871) adlı çalışmasında yer bulmuştur. İngiliz biyolog ve doğa tarihçisi olan Darwine göre; insan dahil tüm canlı türlerinin doğal seçim yoluyla bir ya da birkaç ortak atadan evrildiğini öne sürmüş ve o günün şartlarına göre bu teoriyi destekleyen pek çok kanıt sunmuştur. İnsanın yaratılışta tanıtıldığının tersine, dünyanın her şeye gücü yeten efendisi konumunu yitirmiştir. (Pinguet, 2006: 74).

Geçmişten günümüze sanat, her tarihte hayata öykünmüştür; bu oluşumun toplumsal ve sosyolojik bağlamda en net ve çarpıcı şekilde kendini ortaya çıkardığı dönem ise beklili de 19. yüzyıl olmuştur. Bu da kesinlikle bir tesadüf değildir. Viktoryen kuralların hakim olduğu bir yaşam biçimi, sanayi devriminin getirdiği bir sürü yenilik (olumlu-olumsuz) ve sorumluluk yüzyıl insanının yaşama biçimine eklenmiştir.

Modern dönemde kadınlar, eşcinseller ve etnik gruplar tarihin dışında bırakılmışlardır. Bir taraftan Hıristiyan öğretisi içerisinde günah kabul edilen cinsel eylemler hastalık olarak tanımlanırken diğer taraftan çıplak şekilde tasvir edilen tanrı figürleri: Tanrı'nın en olağanüstü ve çarpıcı yaratımı olarak kutsanabilmekteydi. Aslında modernliğin baskıcı hareketi, farklı bir anlama bürünen cinsel bir ahlaka sahipti. Bu ahlak anlayışı ise insana yapışan, onun yaşama biçimine müdahale eden kalıcı bir ahlaktı (Çabuklu, 2004: 37-38).

Her türlü aşırı davranışın hastalık sayıldığı, yoksulların yaşamlarından daha kötü bir imkan sunan yoksul evleri, insanların kapasitesini zorlayan çalışma saatleri, denetimlere rağmen sosyal hayattaki sapkınlıklar ve anormal davranışlar dönemin insanını, bedenini ve sanat anlayışını açıkça yansıtmaktaydı. Bir çok yönden kuşatılan insan ve dolayısıyla 'beden' genel geçer bir konu olmanın dışına çıkıyordu.

Endüstri Devrimi'nden sonra fazlasıyla yeni bir görünüm kazanan dünya, şüphesiz 19. yüzyılda karşılaştığımız; bir çok sanat hareketlerinin birliktelik gösterdiği ve sanatsal değişimlerin başlıca nedenidir. Estetik bir değer olarak insan bedeni; endüstriyel kapitalizmin gelişimi, kentlerin sürekli büyüyüp gelişmesi, yeni haberleşme ve iletişim araçlarının çoğalması, öte yandan beklenmedik bir çok gelişmeden etkilenmiştir. Özellikle 19. yüzyılın sonlarına doğru alanında devrim niteliği taşıyan Empresyonizm'le ise, beden temasını şekillendiren dinsel, mitolojik ve gerçekçi yaklaşımlar etkisini kaybetmiştir. Endüstri devrimiyle birlikte telefon, buharlı makineler, demir-çelik, köprü, kanal, kentleşme ve nüfus artışı gibi yeniliklere 19. yüzyılda; fotoğraf, sentetik boya, buzdolabı, elektrik ışığı, otomobil, sinema filmi, röntgen, 20. yüzyılda ise; radyo, uçak gibi yeni buluşlar eklenmiş ve günlük hayatı kolaylaştırmak üzere ortaya çıkmıştır.

Bununla birlikte Karl Marx ve Friedrich Engels'in isimlerinin birlikte yar aldığı "Komünist Manifesto'su" ve ardında Marx'ın "Kapitali'i" Endüstri devrimi sonrası modern toplumların ekonomik altyapısına ilişkin dataları ve öngörülerıyla yeni yaklaşımların belirleyicisi olmuş, toplumsal hiyerarşilerin sorgulanmasının önünü açmıştır. Giriş bölümünde bu manifesto: bütün Avrupa'nın korktuğu bir hayalete benzetilir; "Komünistlerin açıkça, tüm dünyanın karşısında, görüşlerini, amaçlarını, eğilimlerini yayınlamalarının ve bu 'Komünizm Hayaleti' masalına partinin kendi Manifestosu ile karşılık vermelerinin zamanı çoktan geldiğinden bahsedilir " (Marx, Engels, 2003: 20-55).

Alman filozof Friedrich Nietche; ahlaka ve toplumsal otoriteye başkaldıran yaklaşım biçimiyle, geçmişin kültürel değerlerini yerle bir ederken, Sigmund Freud'

un bilinçaltı kuramı ise, bireylerin yaşamının cinsel dürtülerden kaynaklanan bilinmezlik alanına ışık tutarak, ruhsal yaşamın temellerine ilişkin bir kapı açmıştır. İnsanın kendi varlığına dair algılarını değiştiren-dönüştüren tüm bu gelişmeler, sadece ekonomik ve politik alanda değil; sosyal ve kültürel alanlarla birlikte, modern kentlerde, yeni alışveriş merkezlerindeki kalabalıkların, resimli basının, tiyatroların, kısacası yepyeni bir yaşam biçiminin yarattığı yeni bir sahnede yaşanmıştır.

### 1.1. Sanat Nesnesi Olarak Beden

Sanat nesnesi olarak beden düşüncesi; biyolojik yapısıyla da zaman ve mekan içerisinde değerlendirilmiştir. Bedenin bu insansal gerçekliği, benliğinden ayrı olarak imgeler dünyasıyla da ayrı tutulmuş ya da bütünleşmiştir. İsmail Tunalı' ya göre; beden, imge ve yetilerle olan varlık alanında nesneyle bütünleşirken onun içselliği, aklı nesnelere dünyasından ayırmıştır. Sanat nesnesi olarak beden imgesi, aklın kendisini algılamasıyla ilgili değildir. Bilinç bedenle birlikte, ne onunla ne de "o'nsuz" olmayan temel bir farklılıktadır. Beden öznesi bir hedef ve amaç olmasına karşın başka bir özne ile kullanılması; öznenin kendi amaçlarını kendisinin belirleyememesi- bir başka özne tarafından etken şekle getirilmesi, bedeni nesne olma haline dönüştürmektedir. Kısaca bedeni nesneye dönüştüren, bilinci karşısındaki bütünleşik durumudur (Tunalı, 2011).

Öncelikle insan, doğada karşılaştığı nesnelere ilk başta duyu organları aracılığıyla etkileşime geçer ve bu yolla da kendini bir bilinç varlığı haline getirir. Burada bilinç sürekli doldurulması gereken bir madde varlığı gibidir ve yaşamda çarpıştığı nesneye olan tepkisiyle de bu özelliğini ortaya çıkarır. Beden, sadece nesneyle değil bilinçle birlikte çarpışarak etkinlik olanağı sağlar. Victor Lektorsky bilinç ve beden arasındaki ilişkiyi özne ve nesne olarak iki ayrı şekilde anlatır. Bedenin kendisiyle ve dış dünyasıyla ilişkisinin birbirine geçmesi - böylece dengenin sağlanması görüşüyle bağdaştırır.

Günümüzde ve sanat tarihsel süreçte, birçok 'yönlendiren' tarafından şekillenmiş olan sanat ve toplum ilişkisi, kendi benliğini ortaya koyma açısından her devirde farklı bir üslup ve disiplin bulma çabasıyla karşı karşıyadır. Bu durum bir toplumun, kültürün yaşayış biçimini ve varoluşunu geleceğe taşıması açısından da önemli bir rolün üstlenilmesi anlamını taşımaktadır. Bununla birlikte, ortaya çıkan her sanat akımı bir öncekine tepki şeklinde dünyanın ve toplumun anarşisine isyanı sonucu, farklı bakış açıları getirmek, yeniden bu anarşi ortamına sorunlarıyla birlikte çözüm arayışları sunma biçimiyle varlık göstermektedir.

Modernizm'e geçiş sürecinde yaşanan bu varlık arayışı, sanatçıyı yönlendiren ve yaratma sürecini inşa eden temel bir faktör olarak önümüze çıkmaktadır. Yaşanan politik, ekonomik ve toplumsal sıkıntılar, sömürgeci tavrın doğmasıyla oluşan

kapitalist kesim, sanayi alanındaki gelişme, savaş, hastalık ve şiddet başka taraftan, insanlığın bu duruma yönelik yaşadığı üzüntüler, haykırıışları, sanatçının var olma müdahalesi şeklinde gerçekleşmektedir. Sanatçı yaşananları içselleştirerek, kendi üslubunda anlatma çabası gütmektedir. Olaylara karşı bir tepkinin, direnişin, sanatçının benliğini, kişiliğini kullandığı plastik ya da farklı disiplinler üzerinden dünyaya anlatma ve bu evrendeki duruşunu ortaya koyma beklentisinin göstergesine dönüşmektedir.

Sanat türlerinin çoğalmasıyla akılcı bir biçimde kurgulanan ve öznel bir varlık olarak eserlerde kullanılan beden, bu tavrıyla farklı bir duruma işaret etmektedir. Farklı sanat disiplinleriyle birlikte yeni bir ifade aracı olarak ortaya çıkan beden anlayışı, sanat yapıtı üretiminde hem nesne hem de özne olarak kullanılmıştır.

Yeni yüzyılın sanat anlayışında; iki boyutlu tuval yüzeyinin dışına taşan sanatçı, hiç bu kadar farklı kapılara açılan yollarla karşılaşmamıştır. Kendi varlığını ve duruşunu savunan sanatçı daha farklı ve özgün yaklaşımlarda bulunarak çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Çağın ortaya koyduğu teknik ve düşünsel çeşitliklerden faydalanmış, hatta kendi bedenlerini bir tuval ya da fırça gibi kullanmışlardır. Sanat ile yaşam arasındaki sınır ortadan kalkmış dolayısıyla herhangi bir sınırlama olmaksızın sanat yapıtlarını oluşturmaya başlamışlardır.

20.yüzyıl sanatındaki bu sınırsızlık algısı insan bedeninin de tam anlamıyla sanat nesnesi olarak kullanılmaya başlamasına neden olmuştur. Bu süreçte sanatçı kendi bedenini de doğrudan doğruya malzeme olarak kullanır. Bu sayede beden kullanımı ve bedene yüklenen anlamlar değişiklik kazanır.

Görsel sanatların farklı alanlara sıçraması, birçok teknolojik malzemenin kullanılması ve bunlarla birlikte oluşturulan sanat eserleri çağın olağan bir sonucunu doğurmaktadır. Yaşadığımız çağın toplumsal ve kültürel gibi bunlara benzer pek çok alının da ki yansımaları çağın sanatını etkilemektedir. Her türlü ortak paylaşım alanlarının çoğalmasıyla birlikte bir rol değişimi söz konusudur. Sanatçı eserlerini toplumun gözü önünde gerçekleştirir. Sanatçının bedeniyle kurduğu ve açık alanlarda seyircileriyle de paylaşımında bulunduğu bu noktada artık her türlü olguyu kabul etme ya da sorgulama eğilimi başlamıştır. Sanatçı ifade aracı olarak bedenini kullanmış/kullandırmış, sözü edilen sınırları kaldırmış, sanata bir başka görünüm kazandırmıştır.

20. Yüzyıla kadar sanat tarihinin ve modern felsefenin olduğu esnada, beden kullanıldığı sınırlılık ve tanımlamalara doğru yeniden bir arayış çabasına giriştiği görülmektedir. Aslında bir takım teoriler ile eşleştirilen beden ve sanat kavramları özellikle 19. Yüzyılda hiç olmadığı kadar sınıflandırılarak anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Modern sanatta bunun üzerine şekillenerek, sanatçının sezgisel yollarla ya da nesnel tercihlerle geliştirdiği bu bilgiler ışığında; bedeni form ve düşünce olarak düzenlemeye girişmiştir. Bununla birlikte yaklaşık elli yıldır, beden bağlamında, siyaset, felsefe hatta psikolojik kavramları da içerisinde barındıran yeni kavramlar türemiştir.

Beden kavrayışımızla gerçekliği anlama biçimimiz arasında kuvvetli bir bağlantı vardır ki; temelde bugün bile devam eden yaşadığımız akıl imparatorluğunun kuralları yine bu altı çizilmiş başlıklara takılı kalmıştır. Belki de süreç içerisinde yeni bir tasarı kavram olarak karşımıza çıkacak olan cinsellik, hatta altı kırmızı kalemle çizilmiş önemli başlıklardan birisi olacaktır.

Beden ve sanat kavramlarının çarpıştığı pek çok buluşma noktası vardır ki, bunların en çarpıcı olanlarından bir tanesi de ‘cinsellik’ ve buna bağlı olarak da ‘çıplaklık’ kavramıdır. Yaşanan kültür, iktidar ve topluma bağlı olarak sanatın her alanında farklılık gösteren bir olgu olan çıplak kavramı; ve bu kavrama olan yaklaşım biçimleri her zaman tedirgin ve rahatsız edici olarak görülmüştür. Bu bağlamdaki en çarpıcı örneklerden ikisi Eduard Manet’in 1863’te salon sergisine katılımı reddedilen resmi ‘Kırda Bir öğle Yemeği’ ve 1865’ te Paris salon sergisinde sergilediği ‘Olimpia’ isimli eserleridir. Sanat tarihi içerisinde dönemin toplumsal koşulları düşünüldüğünde sanatçının ‘aşırılığı’ olarak görülen; ancak günümüz sanatı bağlamında değerlendirildiğinde hiç de tepki çekecek gibi görünmeyen eserlerdir. Manet’in sözüne etmeye çalıştığı şey: mitolojik, ilahi ya da kutsal tasvirlerden uzak, tam tersine, sadece(sıradan) bir kadın figürü olduğu ve açıkça vurgulanan çıplak bedeninin seyircide uyandırdığı ürkütücü gerçekliğidir (Eser No 1). Aynı zamanda izleyiciye, ‘çıplaklık’ ile ne yapmak istediğini de sorgulatmaktadır. Gayet sıradan ve bilindik bir kompozisyonla tasvir edilen Olympia bütün bu sıradanlığın içinde fazla dikkat çekmiştir (Çulcu, 2006: 22-24).



Eser No 1. Eduard Manet, Olympia, 1863, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130,5 x 190 cm, Orsay Müzesi, Paris.

Olimpia'yı başkalaştırılan-diğerlerinden ayıran en önemli özellik umursamaz bir tavırla, yalnızca çıplak bedenini uyandırdığı albeni ve uzandığı divandan doğruca; davetkar bir tebessümle, ona uzatılan işlemeye ve ayağının uçundaki kediyle ilgilenmeksizin rahatsız edici şekilde, izleyicinin gözünün içine bakmasıdır. Beklide: dönemin Viktoryen ahlakını benimsemiş, eğitilmiş ve dikkatli seyircilerin eserle arasında oluşan bu “şey’di” tepki uyandıran. Açıkça tehlikeli dişiliğin eski basmakalıplığının bir sunumunu öneren ‘Olimpia’, aynı zamanda başka bir şey daha göstermektedir. Sessiz, sakin bir provokasyon; insanların toplumsal dünyasına belli bir mesafeden bakan üstü örtük bir başkaldırı örneği; düzgün bir bedene sahip bu güzel kadın korkusuzdur, gözlerinden ve bakışlarından anlaşılacaktır (Çulcu, 2006: 24).

Modernlik söylemi bağlamında insanlara sunulan değerler: hukuk ve yasalar sistemi, sosyolojik ahlaki değerler, cinsiyet ve ırk ayrımcılığı gibi kavramlar kullanılarak disiplin altına alınıp bastırmaya çalışılmıştır. Manet’in kadınlarının üstlendikleri cinsellikleri (kadınlıkları) ve bedenleriyle iktidara kafa tutmaları, eserlerinde iffetsizliğin bir nevi yüceltilmesi ve kalıcılaştırması dönemin akademik çevresi ve soylularının yücelikleriyle de dalga geçer niteliktedir.

20.yüzyılın başlarında kitlesel üretim, sadece insani ilişkileri değiştirmekle kalmamış, bireyin hayal dünyasını da etkisi altına almıştır. Artık ne aşk, ne ölüm, ne de toplumsal ilişkiler daha önceki kavramlarla açıklanamaz ve belirlenemezdir. Her türlü kışkırtmaya yönelik ‘beden’; eleştirel bir bakış açısının olduğu ürünleri ortaya sürecek ve zamanla “o’ nu” nesnelleştiren üretim biçimlerinde kendini gösterecektir.

Feminist hareketlerle birlikte beden sadece toplumsal haklarının yanı sıra, kendi üzerindeki hakları da talep etmeye başlayacaktır. Bedenin üzerindeki mantık hakimiyeti, zaman zaman sekteye uğrayacaktır. İnsanın, karar verme yetisi, bilinçaltı, egoları, travmaları, cinsel ilişkileri, temizlikleri, nerede yaşayacakları ve buna benzer bir çok şey kendi iradeleri dışında gerçekleşecektir. Tekelci endüstrinin daha hızlı üretime geçmesiyle bant sisteminin yürürlüğe girmesi, buna bağlı olarak dünya pazarına çıkış, pazarların genişlemesi, hammadde gereksinimini gidermenin tek çözüm yolu olan koloni kurma hareketi ve I. Dünya Savaşı’nın batının düzenini etkilemesi; gelecekte şekillenecek olan sanat ve buna bağlı olarak da sanatçının arayışlarının ön verilerini sunmaktadır (Çulcu, 2006: 28).

Cinselliğin toplumsal ve ahlaksal statü meselesi erkek bedeninden çok kadın bedeni üzerinde daha etkilidir. Ayrıca cinsel alanın din tarafından bütünüyle mahkûm edilmesine karşı sürekli bir mücadele gerekli olmuştur. Bu mücadele Sigmund Freud’dan çok önce; aydınlanma çağının en önemli kişilerinden biri olan Fransız yazar ve filozof Denis Diderot cinsel bastırma ve nevrotik rahatsızlıklar ile acımasızlık ve çılgınlık arasında ilişkilerin olduğunu göstermiştir (Grappe-Nahoum, 2004: 338).

Cinselliğin en alışılmış yorumu, onu erkekle kadın arasındaki ilişkinin en yüksek noktasında görmektir. Bu anlamda sanat yalnız bu ilişkinin göreneğini ve üslubunu değil, bireylerin kendi kimliklerini gördükleri erkek ve dişi imgelerini geliştirmeye de katkı sağlamıştır (Baynes, 2002: 133).

Beden ve cinsellik bağlamında yapılan yorumlar, her zaman karşılığını bulamamıştır. Ortada bir muamma vardır ve bu durum: bizatihi cinselliğin

güçlüklerini barındırmaktadır; bu bağlamda ortaya çıkan özsel bir içerikten farklı olarak ‘beden’; temelinde çelişkili bir yapıyı da kapsar. Özellikle kadınların imgeleri söz konusu olduğunda, her şey daha da karmaşıklaşır. Arzu ve şiddet bedene indirgenen kadınla özdeşleştirilen imgede somutlaşır, beden ise cinselliğin mekanı ve arzunun merkezi olarak görülür. Arzuyu doğuran nesnelere değildir; arzu hayal gücünün kendine özgü yapısına göre, bilinç dışında doğar. Arzu yinelenen bir şeydir; normalleştirmeye direnir, biyolojiye aldırılmaz, bedene yayılır (Antmen, 2013: 270-273).

Avusturya’lı sanatçı Egon Schiele, iğrenç resimler yaptığını, kabullenerek onları yapmaktan hoşlanmadığını ve burjuvayı deliye çevirmek için de o resimleri yapmadığını itiraf eder. Fakat arzuların da hortlakları olduğunu ve bu tür hortlakları resmettiğini söyler. Bu onun için bir keyif değil aksine zorunluluktur. Hem yaşam tarzı hem de sanatıyla Avusturya’da tutuklanmaya ve küçük yaşta çocuklara cinsel tacizde bulunma suçuyla yargılanmaya kadar varan ciddi tepkilerle karşılaşmıştır. Schiele’nin küçük yaşta kullandığı modellerinin olduğu bilinen bir gerçektir; ve modellerin çoğu resimlerde kendinden geçmiş bir biçimde fazlasıyla erotik, zaman zaman da pornografik görüntüler sergilediği görülmektedir (Çulcu, 2006).



Eser No 2. Egon Schiele, Egon ve Edith Schiele, 1915, Kağıt Üzerine Guaj Boya ve Karakalem, 52,5 x 41,2 cm, Graphische Sammlung Albertina, Viyana.

Sanat tarihinde beden, soyluların arzuları doğrultusunda cinsel haz verir şekilde ideal güzelliği, soyluları ve kutsal kişileri temsil etmiştir. Yirminci yüzyılın başında ise, bedenin anlatım biçimi dönüşerek, Modernizm’le birlikte bedenin kendisinde bozulmaya başlamıştır. Beden, ideal güzelliğinin aksine bozulmuş, çürümüş, kusurlu

ve iğrenç bir hal almıştır. Schiele'nin eserleri tam da bu durumu belgeler niteliktedir. Sanatçı kadın ve erkek bedenini erotik bir kompozisyonla, masturbasyon anında resmeder. Schiele'nin belki de en radikal eseri kendisini masturbasyon yaparken resmettiği yapıttır. Eserlerinde vurguladığı; utanmazlık ve içinde saklı olan cinselliğin, insan ruhunu alt üst eden karmaşık yapısıdır. Ancak Schiele'nin hemen her resminde yer alan bu utanmazlık ve erotizm sanki özellikle vurgulanmak istercesine açıkça dışavurulmaktadır (Eser No 2-3).

Cinsel organların - “müstehcen” kabul edilen masturbasyon hareketlerinin – ya da “sapkınlık” olarak yargılanan homoseksüel ilişkilerin teşhiri; kamunun, eleştirmenlerin, toplumun ve adaletin bunlara olan düşmanlığını her dönemde gözler önüne sermiştir. Vurgulanan ölüm temaları, bastırma arzusu, cinsellik düzenekleri dolayısıyla erotizm-pornografi, insan varlığının sınırlarına, bedenine ve gizlerine sürekli musallat olan bir sorgulama gibi görülmüştür (Dadoun, 2007: 66-68).

Schiele'nin resimleri sanki; psikanaliz kuramının, baskılanma/sapkınlık, histeri/takıntı, beden/söz vs. ile heteroseksüel gören/görülen ikilisi arasında mütekabiliyet kurarak, bedensel alanı cinsel açıdan belirlenmiş konumlara bölme eğilimini sorgulamaya benzer. Kendisinin bu eserleri yaparken bir özgürleşme hareketine kalkıştığını ve uç noktadaki toplumsal idealler peşinde sürüklendiğini ve ya estetik değerler üzerine derinlemesine bir sorgulama yaptığını söylemek abartılı bir yorum olabilir. Ancak o dönemde, hastalıklı sayılan bu teşhircilik anlayışıyla günümüz sanatında da oldukça fazla karşılaşılıyor (Janny Saville, Charles Ray, Oleg Kulik, Non Goldin...). Bu bağlamda Egon Schiele sanat tarihinin beklide ilk performans sanatçısıdır. Sıklıkla kendisini resmettiği göz önünde bulundurulursa bu çözümleme pek de iddali sayılmayacaktır (Çulcu, 2006).

Schiele, cinselliğin ve pornografinin savaş ve din kadar önemli bir sanatsal tema olduğunu böylesine dirençle savunan belki de ilk ressamdır. İzleyiciye gerçeği sunar ve izleyicinin koşullandırılmış tepkilerini vererek sergilediği “bilinçaltını” izler. Schiele örneğinde asıl ilginç olan bilinçaltını tam anlamıyla bir taktik olarak benimsemesidir. İnsanın en zayıf noktasından, mahremiyetten yola çıkarak bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde plastik sanatın hayatla kurduğu ilişkinin püf noktasını yakalamıştır. (Çulcu, 2006: 30)

Schiele'nin yaşadığı döneme bakılacak olursa; ortaya serdiği çıplaklık, alışılır düzeyde sanatsal çıplaklık tanımının içerisinde sakince barınan, çoğunlukla dışı bir içeriğin güzellik anlayışı hedef alınarak ortaya konulduğu klasik üslubun aksine seyirciye izlencenin keyfinden çok, bir beden en mahrem ve tekinsiz bölgesine girildiği hissini veren sıra dışı bir çıplaklıktır. Mahremiyetle anlatmak istediğimiz ise tamamen ete özgü bir mahremiyettir. Richard Leppert, bunu Schiele'in, batı resmindeki bir geleneği; erkek ya da kadın, bedenin tüylerinin yokmuşçasına yapıldığı tasvir anlayışını yıkarak vücudundaki tüyleri nesnel olarak göstererek yaptığını söylemektedir. Aynı zamanda Leppert bu durumun Schiele'nin kendi portresini resmederken kadınsı olmaktan kurtardığını da belirtmektedir. (Leppert, 2002: 345).





Eser No 3. Egon Schiele, 1915, Kağıt Üzerine Guaj Boya ve Karakalem, 43.3 x 28.7 cm, Leopold Müzesi, Viyana.

Schiele bedenlerini çizerken, sürekli sonsuz bir beğeni yaratma adına dişiye ve erkeği birbirine iliştiren, cinsel bir varlık yaratan batı resminden öte, hazzın ya da doğrudan cinselliği içerisinde saklayan ‘ben’ denilen şeyin yüceltilmesi gibi bir şey midir? O aslında tek başına gerçekliği ve gerçeklikle birlikte farkında olmadan yaşamı yüceltmez mi?

Gerçekliği kavrama şeklimiz simülasyonlara benzer kimi zaman. Ancak bu durum, simülasyonların nasıl bir çevrede gerçekleştiğine bağlıdır. O çevre değiştiğinde gerçek gibi algılama eğilimindedir insan. Bu noktada sanatçı çok kurnazca avcı gibi; bir kurgu ile istediği zaman buna benzer düşünceleri yerle bir edebilmektedir. Bu bağlamda çağdaş sanat ortamında hala tuval üzerine çalışan Francis Bacon, Lucian Freud, Jenny Seville gibi yapıcı ve yaratıcı, yaşamla bağlarını kopartmamış sanatçıların etkili olduğunu görüyoruz.

Savaş sonrası sanata egemen olan ifade biçimi, eskinin bu yolda canlanması olmuştur. Ancak buna, Nobert Lynton; süregelen bölgesel ve kitlesel yıkım tehdidi karşısında duyulan endişeyi, dramatik olaylara bakışımızdaki kuşkuculuğumuzu da katmak gerektiğini söylüyor. Korku ve kader imgeleri, sanat eserlerinde sık sık rastlanılan ve 1950’lerde başarılı sonuçlar veren öğeler olmuştur. En önemli sanatçıların eserlerinde, insanın içinde bulunduğu olumsuz koşullar dile getiriliyor ve aynı zamanda taşıdığı etkileyici enerjiyle bu koşullara karşı kazanılan zafer gözlemleniyordu. Henry Moore’un genellikle bronzdan yapılan, böylece daha çok üretilen ve git gide dünyada daha fazla saygı uyandıran heykelleri bu tür yapıtlardır. Oysa Moore’un doğal eğilimi, uyumlu ve insana güven duygusu aşıl原因 yaratma yönündeydi. Giacometti’nin ince uzun figürleri, yarınlarından emin olmayan insanların hem güçsüzlüğünü, hem de dayanıklılığını mükemmel bir biçimde ifade eder. Henry Moore’un, nesnelerin dış görünüşüyle daha çok ilgilenen bir üslubu vardı. Belli bir biçime az çok benzeyen insan anatomisi düzenlemeleri üzerinde çalışıyordu (Lynton, 2009: 258).

Bacon’un eserleri hepimizin bildiği günlük yaşantımızı sergilerken, Giacometti çağlar boyu insan imgesini dile getirir. Bacon’un resimlerinde bir sahneye benzeyen, insana yakın ve sıcak bir yeri akla getiren; aynı zamanda kapalı yerlerde kalma

korkusu uyandıran boşluklar, dikkati çeker. Bu boşluklardan yararlanan Bacon, insanlardaki dehşet ve korku duygularını harekete geçirir. Bunlar devlet yönetimine muhalif olanların yok edilmesi gibi korkular olabileceği gibi, günlük yaşamın adeta bir parçası haline gelmiş gaddarlıklar karşısında duyulan korku ve dehşet de olabilmektedir. Konu açısından olduğu kadar üslup ve teknik olarak da perfeksiyon ile raslantısallığı birleştirmedeki üstünlüğü ile tanınan; 1909 yılında İrlanda Dublin’de doğan İngiliz ressam Francis Bacon, beden temasını ustaca ve kendince yorumlayarak bu süreçte yerini almıştır. Çağdaş figüratif resmin öncülerinden olmakla birlikte, çağdaş kuramcılarının zihinlerini karıştıracak verileri çalışmalarında üretmiştir. Beden kavrayışımızla ilgili çağdaş detaylara onun çalışmalarında karşılaşmak fazlaca mümkündür. Bacon ve çağdaşları bedeninin ölmüş etinin potansiyelini arayan kasap gibidir. Bacon da bu görüşü destekler biçimde şöyle bir cümle kullanmıştır; “tabi ki bizler etiz yani potansiyel birer cesetiz. Kasap vitrinindeki hayvan eti yerine benim yer almamamı sürpriz olarak görmüşümdür” (Lyton, 2009).

Ünlü sanat tarihi profesörü Norbert Lynton’a göre; aralarında “Çömelen Çıplak Üzerine İncelemeler” in de bulunduğu pek çok tablosunda Bacon, Muybridge’in insan ve hayvan hareketleri üzerine bir dizi fotoğraftan oluşan bilimsel incelemesinden yararlanmıştır. Bacon’ın ürküntü veren figürlerinin böylesine güzel boya pasajlarıyla sunulması, çok daha sarsıcıdır. Oysa kullandığı araçlar ve verdiği ileti arasında böylesine etkili bir uyumsuzluk yaratmayı, yalnızca Goya başarmıştı. Bir ölçüde bu ikileme dayanılarak, Bacon Sürrealist gelenekten çok Ekspresyonist geleneğe yakın bulunabilir. İnsanları acı çekerken ve allak bullak bir halde resmettikleri için, uzun klasik geleneğe katkıda bulunan son sanatçılar olarak onları tanımlayabilirken, aynı zamanda bu geleneğin taşıdığı anlamı tersine çevirdiklerini de görürüz. Hıristiyanlıkta çok eskiden kahramanların acı çekişlerini ifade etmek için imgelere gerek duyulmuştu. Bacon gibi sanatçılar bu geleneği tersine çevirmişlerdir. Azizlerin acı çekmeleri, onların ulaştıkları zaferin bir simgesiydi. Oysa Bacon’ın işlediği, din dışı, şan ve şeref kazanmakla ilgisi olmayan şehitlik temasının farklı bir gelenekle bağlantısı vardır. Onu ilgilendiren kutsal kitap kahramanlarının değil, basit halk tabakasının çektiği acılardı. Biz bunları yaşadığımız hayattan, edebiyattan, gazetelerden, romanlardan, psikolojiden ve hepsinin üzerinde ikna edici sinema filmleri aracılığıyla bize ulaşan senaryolardan biliyoruz. Lynton’a göre, Bacon ve onun gibi sanatçıların sanatı pahalı, hafif, çirkin bir sinema örneğine dönüşme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Az çok gerçekçi öğelerden yararlanarak, acı çeken insanı resmetmeye girişen öteki sanatçılar, çıkış noktaları ne kadar katıksız olursa olsun teker teker bu tuzağa düşmüşlerdir. Bacon ise ödün vermeyen keskin görüşü sayesinde çoğunlukla bundan kaçınmayı başarabilmiştir. En iyi tablolarının her alanı insan vücutları, sahne düzeni ve diğer öğeler, onun bu saplantısını ve nefretini yansıtır. Günlük yaşamdan tipik anları gösteren janr resmi geleneğine bağlı olan bu resimler, sanki Kafka ve Beckett’in yaşadığı çağda yapılmış Vermeer Tabloları gibidirler (Lynton, 2009: 259-60)

Jean Baudrillard’ın “Ütopya ile Öngörü Arasında Sanat” başlıklı Ruth Scheps ile yaptığı söyleşisinde, Scheps, Bacon’ın sanatına şöyle bir yorum getirmektedir: Bacon’ın sanatını, hep metafizik açıdan, bir referans senaryosu gibi ele almıştır. Bu sanatçı üzerinden gerçekleştirilen okumadan uzak bir söylemdir. Dünyanın devrimci bir eylem alanı olduğundan bahsederken, hazır nesnelere yanında saf tutulduğunu, ‘formların’ ise bu karşı alan üzerinde hayatta kaldığı görüşünü savunur. Bütün bunların bir değere dönüştüğünü (estetik değer ve piyasa değeri), bu durumun karşısına formların koyulmasını, sanatın temelini de formlar üzerine dayandığını

vurgularken; değerin tuzağına yakalandığımızı hatta sanat piyasası aracılığıyla bir tür değer eksikliğine ve hastalığa yakalandığımızı savını öne sürer (Baudrillard, 2010: 92).



Eser No 4. Francis Bacon, 1969, Three Studies of Lucian Freud, Lucian Freud Üçlemesi.

Bacon, 20. yüzyılın en büyük İngiliz ressamı olarak kabul edilmektedir. Eserleri, Varoluşçuluk düşünce sisteminin derin izlerini taşır; çok nadir istisnalar haricinde, varolmanın ızdırabını, ümitsizliği ve insanoğlunun kötü ruhluluğu' nu resmeder. Bu bağlamda Bacon, bir röportajında insanoğlunu “doğası henüz gelişmemiş hayvan” olarak nitelendirmiştir (Eser No 4).

Francis Bacon'ın 1954 de resmettiği 'Etli Figür' eseri ceset, et ve canlı insan bedeni arasındaki ilişkiyi, gerilim noktasında gerçekleştirmiştir. Arkasında duran kasap etleri, adeta çarmıha gerilme anını andırmaktadır. İnfaz edilmiş etin tam önünde yer alan beden, acı dolu bir ifade ile resme eşlik ederken; korku ve merhamet duygusu portrede sert bir şekilde izleyenleri karşılamaktadır. Aynı ayrı çözümlenen insan ve hayvan bedenleri sanatçının diğer çalışmalarında iç içe geçerek, fiziksel anlamda imkansız bir birleşime izin vermektedir (Eser No 5).



Eser No 5. Francis Bacon, Etili Figür, 1954, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 129.2 x 121.9 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, Harriott A. Fox Fund.

1988 de gerçekleştirdiği “John Edwards’ın Portresi” isimli çalışmasında da buna benzer bir durumla karşımıza çıkmaktadır. Bacon’ un çizimleri insan kafasını ve bedenini aynı anda tanınır bir sınırlılık içerisinde kurgularken bazı biçimlerdeki yıpratmalar beden içindeki hayvani karakteri dışa vurmaktadır (Eser No 6). Özellikle portrelerindeki insan kafası ile hayvan kafasındaki ayırım çoğu zaman belirsiz bir hal almaktadır. Bacon ‘ın eserleri insan ve insandışılığın ya da karar verilemezliğin gerilimini de yaratmaktadır. İnsan hayvana dönüşür fakat aynı anda hayvani bir ruha da bürünür. Bedenin boşlukla dolu bir atmosferde betimlenmesi ise gerilimli atmosferi fazlasıyla destelemektedir (Yıldırım, 2008: 110-12).

Bacon’ın eserlerinde genelde bir figür, kapatılmış/kafeslenmiş olarak bir iç mekanda resmedilmiştir. İnsan bedeninin derisi soyulmuş, kasap penceresinde asılı hayvan eti ile ilişkilendirerek kurgusunu gerçekleştirmektedir. Bedenler, çarpılmış güçlü bir devinim içinde hapsolmuş, bir girdaba ya da fırtınaya kapılmış gibilerdir. Tuvalleri, genelde dini konuları resmeden ortaçağ resimleri gibi triptik olarak tasarlanmıştır. Fakat işlenen konu; insanoğlunun yozluğu, kötülüğü ve karanlığını yansıtmaktadır.



Eser No 6. Francis Bacon, John Edwards' ın Portresi, 1988, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 43,3 x 28,7 cm, Tony Shafrazi Galerisi, London.

Bacon bedeni ele alırken figürü figür olarak fakat et keskinliğinde izleyiciye sunar. Eserlerinde kontur çizgilerinin gerilimini ve ya zıt renklerin siyah zemindeki çatışmalarını andıran ten, kemik ve et ilişkisi bedenlerinde hissedilen diğer bir özelliğidir. Yani bedeni imgesel anlamda farklı bir şekilde konumlandırmaktadır. Beden içerisindeki kemik dünyevi varoluşunu ortaya çıkarırken iskeleti temsil eder; fakat et olmadan iskelet ne kadar esnek olabilir? Bu durumun bir arada gelişme çabası ise, aynı hayvan ruhunun insan bedeninde var olma çabası gibi varoluşsal bir gerilim yaratır. Lucian Freud'un yapıtlarında ise bu durum tamamen farklı bir açıdan seyredilebilir. Freud'un bedenleri Bacon'da ki gibi vahşi izlenimlerini başka bir pencereden sunar. Bacon'ın bedenleri diseksiyon görmüş et gibi teninden sıyrılmış ve ortaya çıkan gerilimden belirsiz kontürler üremiş gibidir. Freud'un stüdyo yerine morgda denk gelmiş gibi ölü tene sahip betimlenmiş bedenleri henüz açılmamıştır, teni ve tenini saran kontürler onun ölüm durumunu açığa çıkarırken dokunulmaz bir sınırlılık da oluşturmuştur. Bu noktada akla Bacon'ın çizdiği gibi varoluşsal bir sorundan ziyade bedenin kendi olarak organize ettiği cinsellik gelmektedir. Donald Kuspit bunu, 'Fantezi İçin Et' isimli makalesinde şöyle tanımlar; Belleri merkezde şüphesiz başka bir modern dokunuş, romanın şekerli halleri olmadan cinselliğin çağdaş sembolizmi, "meraklandırmayan" saf anatomik cinsellik (Yıldırım, 2008: 113).

Edouard Manet ile modeli arasındaki ilişkisini akıllara getiren modern bir sanatçı model bağlantısı Lucian Freud'da da kendini gösterir. Ancak arada bir fark vardır ve bunun sağladığı mesafe de korunmuştur. Freud üslubundan dolayı bedeni adeta terzi gibi dokumuştur. Fakat bedene dokunma olanaklarından sıyrılacak kadar 'tuhaf' perspektiflerle çözümler figürü. Buradaki mesafe; bedenlerin portrelerindeki

benzerliğinden de çıkarılabilir. Onların 'birey' olduğu hissini uzaklaştıran bir maske gibidir portrelerdeki benzerlik. Genellikle cinsel bölgeleri göze çarpar. Fakat Schiele'deki gibi ortada kişisel bir durum yoktur. Et cinsel bölgede başta olduğundan daha keskin ifade eder kendisini. Bu noktada, büyük babası Sigmund Freud'un etkisini hissetmemek imkansızdır. Bedenlerin ölüm-yaşam-cinsellik arasında gidip gelen belirsiz konumları psikanalitik ipuçları vermektedir. Atölyesi, bedeni ve teni incelemesine imkan sağlayan bir araştırma sahası gibi; modellerinde 'gösterilebilecek ne varsa gösterildiği' fakat ölüm ve cinsellik arasındaki mesafenin, özne ile şehvet arasındaki uçurumun açıkça belirtildiği Freud'un yapıtları, hayatla yaşam arasındaki mesafeyi açık bir dille tanımlamaktadır. Beden kimi zaman: cinsiyeti, statüyü, fiziksel koşulları ve özellikle de cinsel kimliğin sunumunu etkileyen önemli bir malzeme haline gelmiştir. Özellikle 1980'li yıllardan sonra moda ve güzellik endüstrisinin yaşlı bedenleri genç göstermeyi hedef alan pek çok müdahalesi ile 'beden' yeniden kurgulanmıştır (Eser No 7). Sanatın beden üzerindeki belirginleşen etkisi, 'beden' kavramının tartışma alanına girmesini sağlayarak farklı bir faktör olarak da ortaya çıkmasına yardımcı olmuştur (Himam Er, 2009: 23).



Eser No 7. Lucian Freud, Eli and David, 2005-06, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 56 x 48 cm, Acguavella Galeri, London.

Beden varlığından yola çıkarak çalışmalarını gerçekleştiren sanatçılardan Lucian Freud, modelin beden yaşantısına önem vermektedir ve modelin yaşantısını dışı vurmaktadır. Freud, sanat yaşamı boyunca geleneğin peşinden giderek ortaya çıkardığı eserlerinde, kendine özgü renk skalası ve boyama biçimiyle yaratımını gerçekleştirmektedir. Freud çalışmalarının kompozisyonunu modelin bedeninden aldığı referanslarla oluşturmaktadır. Bu eserlerde beden, toplumsallığı bağlamında ele alınarak; kendi varlığı dışında gelişen bir tamamlayıcı unsuru temsil etmektedir.

Francis Bacon'la yakın arkadaş olan Freud' un da Bacon gibi, insan olmanın endişesi, yalıtılmışlığı ve yalnızlığını vurgulayan karamsar görüşleri bilinç altını kurcalamaktadır. Ancak Freud'un 'Kız ve Beyaz Köpek' gibi ilk dönem resimlerinde keskin dış hatlar, gergin ve çizgisel özellikleri onu Bacon'ın rahat ve daha resimsel çalışmalarından farklı kılmaktadır. İlk dönem resimleri soğuk, kaygı dolu ve yoğun atmosferi ile sürrealist etkiler taşıyan sanatçının üslubu, daha sonralarda boyayı akıcı bir biçimde uygulamasıyla figüratif bir hale dönüşmektedir (Eser No 8).



Eser No 8. Lucian Freud, Kız ve Beyaz Köpek, 1951-52, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 76.2 x 101.6 cm, Tate Müzesi, Millbank, London .

Bu resimdeki model, ünlü heykeltıraş Jacob Epstein'in (1880-1959) kızı ve Freud' un eşi Kitty German'dır. Ayrıca bu eşini resmettiği son yapıtıdır çünkü çift, resim bittikten kısa bir süre sonra ayrılmışlardır. Büyük ve bariz şekilde asimetrik duran gözler, Freud' un kariyerinin ilk yıllarında yaptığı resimlerde kullandığı tipik bir özelliğidir. Bu arada sanatçı boyaların birbirine karışmasını önlemek amacıyla her renk için ayrı bir fırça kullanarak her uygulamanın ardından fırçayı temiz bırakmaktadır. Ayrıca Freud'un erken dönem resimlerindeki ten solgunluğu, ışığın

dengeli dağılımı ve sanatçının tek tip bir kurguya duyduğu ilgisi, bir bakıma Flaman etkisini de göstermektedir. Freud' un kendine özgü olan fırça vuruşları 1950' den sonra nitelik kazanmaya başlamıştır ve erken dönem işleriyle kontrast oluşturmuştur (Farthing, 2014).

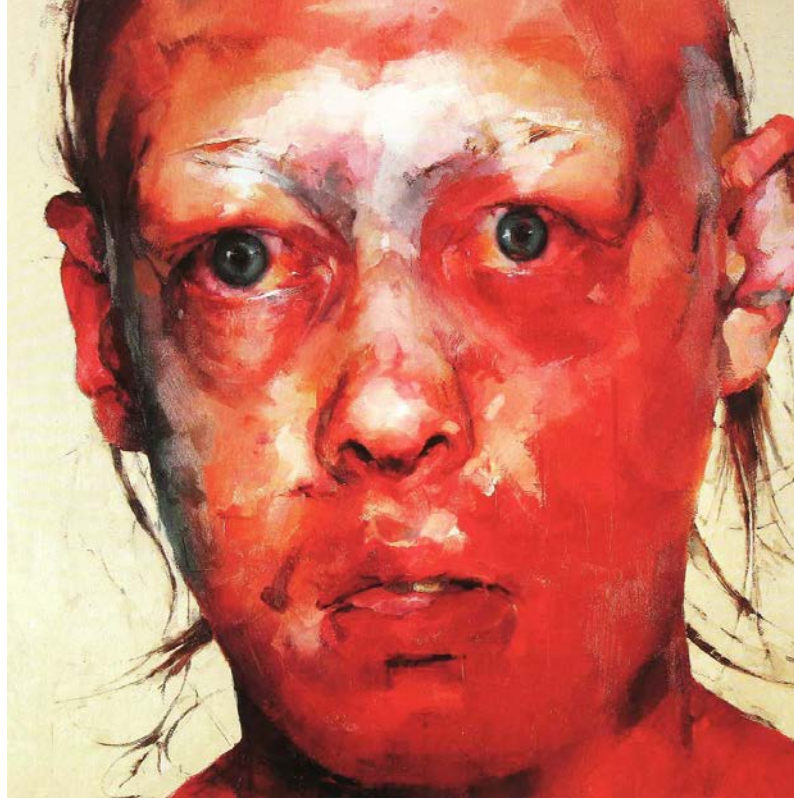
Her şeyden önce modelin Psikolojik durumunu yakalamakla ilgilenen Freud, resim sanatındaki amacının “gerçeklik hissini pekiştirerek duyuları harekete geçirmek” olduğundan bahseder. Ayrıca “temanın ancak hiç durmadan yapılacak bir yakın gözlem” ile anlaşılabilceği ve böylece modelin yaşamının her yönünün açığa çıkarılabileceğini savunmuştur. Freud batı geleneğinde üreten ressamların önde geleni olarak kabul edilmektedir. Onun çağdaş beden temsillerini oluşturmasında, Edgar Degas, Jean Auguste Dominique Ingres gibi sanatçıların da etkisi görülmektedir. Batı geleneğindeki bedenin anlatımı, onun için biçimden öte etin, tenin verilmesinden geçmektedir. Ancak geçmiş serüvenler içerisinde beden, toplumsallığı açısından ele alınmış ve kendi varlığından uzak bir olguyu temsil etmiştir. Bedenin kendi varlığını açıkça temsil etme imkânı ancak Freud'da gerçekleşmektedir.

Diğer taraftan Freud'un resimlerine-portrelerine bakıp modelin sosyal konumu ve rolüyle ilgili kesin bilgilere ulaşmak oldukça zordur. Sanatçı bunun yerine psikolojik gerilime ve modelin vücuduna odaklanmaktadır. Sue Tilly'nin çıplak resimlerini yaptığı ve modelin tenindeki güzelliği yakalayıp tuvale aktardığı ünlü seride olduğu gibi sıra dışı vücut yapılarına da yoğunlaşmıştır. Katman halinde kullandığı boya lekeleri bedenin yaşamla olan deneyimini de göstermektedir. Boyanın deri üzerinde oluşturduğu bu lekeler, yaşamın beden üzerine bıraktığı izlere işaret etmektedir. Çocuk doğurma lekelerinden incinme, hastalık geçirme lekelerine; bu durum bazen de şehvet sürünmelerine kadar uzanabilmektedir. Onun insanın yaşam serüvenindeki deneyiminin beden üzerindeki etkilerinin kendi resmine nasıl yansıdığı üzerine “Ben insanları resmederim; nasıl göründükleri değil nasıl, nasıl göründüklerinden çok nasıl o hale geldiklerini resmederim” der. Yaşamın bedendeki dışavurumu Freud'da boyayla boyanın renk katmanlarıyla oluşmuştur. O' da bunu, renge başka bir işlev yüklemeksizin “rengin hayatın rengi olmasını isterim” sözüyle destekler. Etin görünüş ve yapılışını, beden üzerindeki tek bir gözeneği, saçından tırnaklarına, teninden ten altında görünen damarlara, yağ ve kas katmanlarına kadar önce analiz edip tekrar bütünleştirerek resmeder (Akif Kaplan, 2007: 58-62).

Sanat camiasında, 1960'lar dan beri sürdürülen ‘resim ve ustalık karşıtı’ söylemlere rağmen, bu tip resimler yapmaya soyunmak Mehmet Yılmaz'a göre ise oldukça cesaretli bir duruştur. Freud' un iddiası da burada yatmaktadır. Çizimdeki başarısı eski ustaları aratmayacak niteliktedir, fakat resmin havası da yenidir. Edward King, Freud için “eski ustalar geleneğindedir ama son derece de moderndir” derken sarız bunu kast ediyor. Resimlerindeki yenilikçi hava, ilk anda fotogerçekçi resimleri çağırıştırıyor olabilir; oysa oysa dikkatli bakıldığında onlardan ziyade, bir yandan El Greco ve Goya'da ki bir yandan da bazı soyut resimlerdeki boya tadı vardır onun çalışmalarında. Yani boya, boya olarak maddi varlığını koruduğu gibi, aynı zamanda deriye, onun altındaki ete ve damarlara dönüşmüştür adeta. Freud' un' eti en iyi resmeden sanatçı' diye ünlenmesinin nedeni de bu olsa gerek (Yılmaz, 2006: 348).



Beden üzerinde meydana gelen değişikliklerin, kendine has özelliklerin ve ihtiyaçların var olması her çağ da gözlenebilen bir durum olmuştur. Bedenin yaşam içerisindeki konumu, içinde yaşanan çağın getirilerine-götürülerine, kültür ve arzularına bağlı olarak değişim göstermiştir.



Eser No 9. Jenny Saville, Figür, 1997, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 152.5 x 152.5 cm.

1970' de İngiltere'nin Cambridge kentinde doğan sanatçı Jenny Saville ise bedene dair farklı yaklaşımları olan sıra dışı sanatçılardan birisidir. Freud gibi Seville'i de heyecanlandıran nesne insan bedenidir. 'Young British Artists' grubunun önemli isimlerinden biri olan sanatçı, cerrahi operasyon geçirmiş ölü, donuk yüz ve vücut deformasyona uğramış surat ve bedenleri, cinsiyet değiştiren kişileri, hastalıklı vücutları çalışmalarında konu edinmektedir. Yoğun boya katmanları ve etkili fırça darbeleri sanatçının değindiği konuları daha da çarpıcı kılmaktadır (Eser No 9).

Sanat, bir çok alan tarafından kuşatılan, yağmalanan ve örselenen bedeni bütünlüğe kavuşturmayı ve bir çok disipliniyle ona onarıcı imkanı sağlayabilecek tek alandır. Postmodern süreçteki ideal beden: genç, sıkı, parlak kırışsız, esnek formda bir bedendir. Kişisel verileri direk yansıtan yara-beresiz ve hırpalanmamıştır. Jenny Seville ise; bedene ve bedensel eylemlere yüklenmiş olan bu anlamları ortaya çıkarmaya; varsa ileti değeri taşıyabilecek nitelikteki bedensel duruş ve devinimleri

anlamlandırma çabasına, beklenmedik biçimde bütün bu söylemi ters yüz edecek bir söylemde bulunmaktadır. Postmodern, bir taraftan sanal mecraları yaygınlaştırarak tenin gerekliliğini tamamen uzaklaştırırken, diğer taraftan da onu ticari donatılarla üstün kılmaktadır. Seville'in bedenleri ise duyuları ve hazları irite eden bir çekicilikle sınırları zorlayarak, kendine özgü, kurgusunu gerçekleştirmektedir (Eser No 10).



Eser No 10. Jenny Saville, Hem, 1999, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 304.8 x 213.36 cm, Vicki ve Kent Logan SFMOMA Koleksiyonu, San Francisco Modern Sanatlar Müzesi, ABD.

Seville'in bedene yaklaşımı Freud'dan daha farklıdır. Freud'un ilgilendiği travma deri altındakilerdir. Fakat Saville, resim yüzeyinde doğrudan bedensel travma mağdurlarını göstermiştir. Teknik olarak Freud'un gerçekliğini anımsatan bir renk ve fırça kullanımı, kompozisyonlarında Francis Bacon'ın öncüsü olduğu figürü geometrik kesintilerin içerisinde sunmasıyla çok öncü sayılmasa da, çağdaş beden; özellikle kadın bir ressam olarak kadın bedeni üzerine güncelliğini koruyan okumalar sunar sanatçı. Bu anlamda çağının insanı olan sanatçı; henüz on yaşındayken 1980'lerin bedenle kurduğu obsesif ilişkiye tanık olur ister istemez; televizyonlarda, gazetelerde, afişlerde, sokaklarda 'güzel beden'in, Aids'in, anarko-feminizmin 'bedenimiz bizimdir' sloganlarının insanın hayatına dolaysız yollardan girdiği bir

ortamda büyümüştür. Onu bir kadın olarak bütün bunların içinde feminist tavır ilgilendirmiştir. Kadın olarak kendi bedenini yargılamanın, ondan şikayet etmenin doğal olduğu ortamda, Luce Irigaray'ın “sonsuz mahkumiyet’ine” kapılmadan bedenini yaşamanın imkansızlığını fark eder Saville. Ustası Freud’dan gördüğünü uygulamaya koyulur. Jenny Seville, asıl gerçekliği, et denilen şeyin ölümlülüğünü, her türlü iz, yara ve bedenin travmalara açık yapısını gerçekliğin imkanlarını kullanarak sergiler. Hatta bu tutumu adına çalışmaları için fotoğrafı kullanmaktan kaçınmaz. Bedene dair çağdaş bir eğlenceden öte, çağdaş bir uyarı aracı oluşturmayı amaçlar. Çürümüş, yaralı, şişman bedenleriyle bedenin acısını gösterirken; kendi karanlık modasını, var olana karşı gelerek yaratmaya çalışmıştır. Bireylerin zihinlerine ‘irite’ edici komutlar gönderir ve onların tiksindiği beden görünümünün kaynağının sadece beden olmalarından değil, zihnimizdeki beden imgesinden kaynaklandığını vurgulamaktadır (Yıldırım, 2008: 112-114).

Sanatta beden, kendisini cinsiyet ve bireysellik üzerine kurulu bazı önemli kavramlar üzerine temellendirirken; “kadın ve erkek beden’ini” de kendi kontrol mekanizmasının içine dahil ederek dayatmacı bir söylem oluşturmuştur. ‘Beden’ her dönemde kadın bedeni üzerine belli söylemleri ve kuralları ortaya çıkarırken bedeni bir toplumsal proje olarak görmüştür.

Yıllardır süregelen sanatsal estetik tartışmalarının yön değiştirmeye başladığı yirminci yüzyıl başında Schiele'nin yakaladığı bu püf noktası aslında doğrudan izleyicinin estetik yaklaşımını hedef alıyordu. Estetik anlayışının derinden değiştiği bu dönemde tüm sanat dalları iç içe geçmiş, teknik olabildiğince serbestleşmiş, sanat yaşamın ta kendisi olarak kabul edilmişti. Yüksek sanat, yüksek kültür kavramı silinmiş, var olan her şeyin (gökyüzünün, deterjan kutusunun, kanın, dışkının ve saire) bir sanat eseri olduğu fikri yerleşmişti. İnsan da bunun bir parçasıydı. İnsanın hayat ve sanat yapıtı arasında kurduğu bağ ön plana çıkmıştı. İster on sekizinci yüzyıldan beri süregelen sanatsal biçim kaygısı olsun ister içerik kaygısı olsun yirminci yüzyılın ortası ve sonrasında arka plana atılmış, sadece ve sadece yapıtı ile izleyici arasındaki “adı konmamış bir şey” üzerinde durulmaya başlanmıştı. Herhangi bir biçimsel kaygılı bir yapıtı karşısında bu “bir şey”e verilen tepki çok aşık olmuyabiliyordu. Ancak doğrudan kişinin kendisine ait olduğu düşündüğü tek şey olan beden üzerinden gidildiğinde tüm tepkiler, tüm duygular, tüm inanışlar olduğu gibi seriliyordu gözler önüne. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında önceki yüzyıllara nazaran elli yıl içinde alınan yol olumlu ve olumsuz anlamda dehşet vericiydi. O zamana kadar kurulmuş tüm düşünsel sistem bir anda çökmüş, çok ciddi bir şekilde ekonomik, siyasal, felsefi, sanatsal ve toplumsal değişiklikler yaşanmaya başlamıştı. Kavramlar yeniden tanımlanmak zorundaydı; çünkü her şey altüst olmuştu. “Şeyleşmenin” en yoğun ve sıcak yaşandığı bir dönemdi bu. Her şeyden önce zaman kavramı kopmuş, estetik ve güzellik anlayışı kökten değişmişti. Başka bir dünya arayışı içine girilmişti. Artık sanattan değil, bir ruhtan bahsediliyordu. Yüksek sanat, yüksek kültür kavramı silinmiş, var olan her bir nesnenin sanat eseri

olduğu fikri yerleşmişti. İnsan da bunun bir parçasıydı. Yüzyılın en büyük başkaldırılarından biriydi bu; beden için eskiden tehlikeli ve günümüzde bir güç simgesi olan cinselliğin statüsü de tamamen değiştirmiştir. Bu yeni ‘beden’ anlayışı, değişimlerinin tarihi, hayat sahnemizde dans etmesi sadece hayata dahil olması, bu radikal değişikliklerin bir yansıması ve iki yüz yıllık Avrupa tarihinin statüsü değil aynı zamanda kolektif bir zevk düşünün pürüzlenen yüzeyidir. Ayrıca ‘beden’ in’ hiç şüphesiz bu yüzeye karşı da direnmesi gerekmektedir. Dünya’ ya sunulmuş bu yeni beden anlayışı; estetiği bütün bir kültürün yaşam, ölüm, cinsellik, gelecek ve geçmişle ilişkisini de anlatır. Kendi başına buyruk olmak isteyen ‘beden’ kendisini zamanın anlayışının etkisi altında bulur. Beden: ekranda artık kendisini üreten toplumsal bir rüyanın aynasından başka bir şey değildir (Çulcu, 2006: 29-31).

## 1.2. Sanatta Bedenin Değişen Anlamı

Her dönem sanatçısı için, beden ve beden kavramları o sanatçıya adeta bir çekim alanı oluşturmuştur. Taş devrindeki insan modelinden, Postmodern sanatın tepki uyandırıcı, disiplinlerarası ve kavramsal yönüyle de dikkat çekici olarak kullandığı bedene kadar olan üretim sürecinde, beden düşüncesi çekim alanlarının odak noktasını oluşturmaktadır. Beden ve sanat düşüncesi, beden zeminine yaslanmak kaydıyla, yarı öznel yarı bedensel bir düşünce yapısına sahiptir. Canlı bedenın değişen anlamıyla birlikte sanat nesnesine dönüşmesi çağın resim sanatçılarının da bedene olan yaklaşımlarının farklılaşmasına neden olmuştur.

Bu bağlamda bedenın değişen anlamını ele almak, öncelikle, merkezde olan eylem ve içselleştirme biçimlerini, teknik süreçlerini, tinsel güçlere karşı yürütülen mücadeleyi Lucien Febvre’in dediği gibi; yaşayan canlı insanı (etten, kemikten olan) yeniden inşa etmek demektir. Bedenin anlamı en başta, duyguların, yerlerin fiziksel hallerin var olan dünya içerisindeki yansımalarıdır. Bu, maddi durumlara, yaşayış ya da tüketim biçimlerine, nesnelere dönüştürme yöntemlerine göre değişen hissedilebilir olanı anlamak ve işlemek için farklı kanallar sunan bir dünyadır. İnsanın gündelik hareketlerinin bile ortak normlar tarafından dışavurulduğu unutulmamalıdır; sözelimi insanın yürütmesi, koşması, uyuma ya da yemek yeme tarzına göre de değişebilir. Sırf bu özellikler bile sahip olunan değerlerin en anlaşılır bedensel alışkanlıklardan okunulabildiği bir insana ya da “bedene” işaret etmez mi? bundan dolayı ise beden, değişen anlamıyla çok geniş bir alanı kucaklayabilir. Sakin bir dünya anlayışından hızla devinen bir dünya anlayışına, ya da siyah beyaz fotoğraflardan videoya, cinselliğin ahlakın alanından çıkıp psikolojiye dahil edilmesine; aynı zamanda da bunların her biri zamana yayılmış farklı datalar, hayal edilebilmesi bile güç dünya görüşü ve bedene eklenilen farklı deneyimlerdir. Doğal halinden farklı bir biçime bürünen beden işlenerek; Fransız tarihçi Jacques Le Goff’un da söylediği gibi “geçmişin bir bütün olarak dirilmesiyle alışlagelmişin dışında bir ‘şeye’ dönüşüyor. Örneğin 15. Yüzyılın başında Limbourg Kardeşlerin Les Tre Riches Heures du duc de Berry’ye ustalıkla çizdiği minyatürdeki beden, baştan sona birtakım gizli güçlerin etkisi altındadır. Bunlar, inanca göre gezegenlerin vurduğu o damga, uzuvları ve tenleri sardığına inanılan büyülü güçlerin tesiri olmakla birlikte; başında yer alan

o narin figürdeki eşsiz haritaya ilham veren de budur. Figürde bedenin her bir parçasını temsil edecek şekilde tasarlanmış, uzak güçlerin insan üzerinde gözle görülür etkileri olduğu kesin kabul edilmiştir. Bir takım ağır, karanlık etkenlerden, arzuları vücut sıvılarının ve etin dengesini yönlendiren kozmik güçlerden kaynaklandığı düşünülen hastalıkların, beslenme düzeninin, mizacın hatta zevkin, zihinde tamamen fiziksel özelliklerle canlandırılması da bundandır (Eser No 11). 17. Yüzyıl Avrupa'sına gelindiğinde ise; bedenin kullanımı modern atölyelerde icat edilen kol saati, duvar saati, tulumba, çeşme, org ya da piston gibi makinelerin işleyişiyle özdeşleştirilmiştir. Beden o eski büyümlü güçlerden kurtularak, hidrolik fiziğin, sıvıların, momentum kanunlarının, rüzgar gücünün, çark ya da kaldırma sisteminin öne çıktığı imgelerle kuşatılmıştır. Aslında beden, kendi içerisinde olduğu kadar şekillenmesinin de dayandığı temellerle de varoluşunu anlamlandırmıştır. Bu da toplumların kültürüne ve süreç içerisinde dönüşebilen öznel fikirlerdir (Corbin, Cortine, Vigarello, 2008: 7-8).



Eser No 11. Limbourg Brothers, Tres Riches Heures du duc de Berry, January, 1412-1416, 22,5 x 16,6 cm.

Dini görüşlerinde beden üzerinde farklı bir etkisi vardır ve bu, göz ardı edilemeyecek bir duruma işaret etmektedir: Bedenin “ayıp” yerleriyle kendisi arasında bir hiyerarşi vardır ve tanrının tasvip ettiği şeylere göre şekillenir edep ve namus anlayışı. Bu bağlamda inançların da beden üzerinde daima baskın bir güce sahip olduğu, zaman zaman sorunlara yol açacağı, modern anlayışın ilerleyen evrelerinde bile hız kesmeden devam edeceği aşikardır. Bilinmeyen bir takım güçlerin işi ve ya tanrının emri diye açıklanan acıklı bedbaht nöbetlerinin, stigmata olaylarının, cadı hikayelerinin çoğalmasında olduğu gibi.

Bunların her biri bedenın değişen öyküsüne birer etkendir ve farkındalıkların ortaya çıkmasında payları vardır. Fransız tarihçi Emmanuel La Roy Ladurie şöyle bir şey öne sürer: “(Brahman kendinin (öz) dışını temizler diğer bir değişle tenini); buna paralel olarak 1700’ lerde Fransızlar ilaç alıp kusarak, müsillerle, lavmanlarla, neşterlerle içlerini temizlemenin derdindeydiler”. O dönemde farklı olmak bedenın içinı ‘arındırmaktan’ geçiyordu: “İnsanlar toplum içinde ne kadar önemli bir mevkie sahipse o kadar çok kan çektirir ve bağırsaklarını temizlerlerdi.” Bu sayede zihnin savunularına, önemsiz görünen bir takım teknikleri uygulamanın ötesinde, bedenın söyleşisinde önemli role sahip olduğuna dair, son derece etkin bir mesaj eklenmiş oluyordu (Corbin, Cortine, Vigarello, 2008: 8).

Bu tasavvurlar 20. Yüzyılda farklı bir bütünlük içerisinde kendini bulur; Avusturyalı sanatçı Herman Nitsch 1960’larda başladığı, ortaçağdaki arınmalara benzer gösterilerini, tıpkı bir ayin havasında gerçekleştirir. Nitsch’in eylemi müzikle başlar kanlı bir sergileme şeklinde devam eder ve sanatçı seyircilerinde dahil olduğu bu gösteriyi rahip gibi etrafındakileri kutsayarak sona erdirir.

Ayrıca bu tasavvurların, son yüzyılda toplum bilimlerinin kararsızlıklarını ve derinliğini su yüzüne çıkardığı bir temel inanişi vardır. Zaten bu bilimler de beden kavramının kendisini yerle bir etmemişmidir? Temel nedenlerinden bir tanesi; yerle bir oluşu yaratan sürecin üstün varsayıldığı geleneksel anlayıştan vazgeçilebilir olması değil midir ?; var olan metafizik düşünceleri, bunların bedenle akılı ne şekilde karşı karşıya getirdiğini anlamayan, bireyin kendi iradesinin ürünü olarak yol göstermeyi kabullenmeyen psikologlarla toplum bilimciler de bu değişimi teşvik edici olmuştur. Davranışlar ve günlük eylemler bu bağlamda yeni bir anlam kazanmıştır (Corbin, Cortine, Vigarello, 2008: 8).

“Sıradan günlük eylemlilik hali basit bir icra mekanizması olmaktan çıkmıştır”. Psikolog, Henri Wallon (1934): Psikologlar bunu uzun süre önce ifade etmişlerdir. Bu durum farklı basamaklarda, kendine özgü uyum içeren ve tepki verme biçimlerine de temel hazırlayan bir oluşumdur. Beden aklın malzemesi olmadan önce insanı akıla ulaştıran şey de olabilir. Bunun oluşum sürecini incelemek, şimdiye kadar yapılandan çok başka türlü bir şeye yol gösterici olabilir: Örneğin, eylemin “düşüncenin” bir malzemesi olarak görüldüğü klasik süreçten öte, aklının olduğunu kabul etmek, pratikleri başka türlü ele almak, eylem ve algılama biçimlerine farklı yaklaşmak mümkün olabilir. Bu bağlamda bunların tümü, (beden’in) anlam değişikliğindeki farklı türden verileri içerisinde barındıran ipuçlarıdır: Dışarıdan gelen tepkiler, bedenın içinin arındırılışi, işaretler, bilinç her zaman aynı referans ve dahil olma alanına bağlı kalmayabilir. Bunlara ait veriler ve datalar birbirlerine uzak ve dağıktır. Mahremiyet kavramından, toplum içindeki yere, cinsellikten damak tadına, teknolojik gelişimlere, hastalıklarla başa çıkma çabasına kadar bedeni ele aldığımız pek çok bilim alanı işin içindedir; ve teknikler, deneyler, üretim ya da tüketim biçimlerinin üzerine gidildikçe, çalışmalar zorunlu olarak çeşitlilik kazanır. Aslında bu çeşitlilik ve benzeşmeler bedenın bizzat doğasında vardır. Bedenin keşfinde birçok düşünür ve sanat insanı için “beden” madde parçası, biyolojik bir mekanizmalar zinciridir. 20. yüzyıl’da ise, canlı beden yani (et) meselesi gündeme gelmiştir. 17. Yüzyılda mekanik, ve ya 19. Yüzyılda enerji üzerine kurulu, 20.

Yüzyılda ise bilişsel bir mantıkla seyretmiştir. Bu yüzyıl, bedeni kavramsal olarak çözümlenmiş ve keşfetmiştir: kontrol mekanizmalarını işe dahil etmiş, yeni bir anlam doğurmuş, kendini kontrol edebilmeye, uyum sağlayabilmeye de anlam kazandırmıştır. Ne var ki Yahudi asıllı Alman sosyolog Norbert Elias'ın işaret ettiği gibi, hızla yol alan, derinlere gömülen, içselleştirilen ve özelleştirilen normlar karşısında beden hem bunların biriktiği havuz, hem de bir aktördür; baskılayıcı bir süreç içerisinde gerçekleştiği ve içgüdüsellikten uzaklaşan bir yer (Corbin, Cortine, Vigarello, 2008: 9-10).

Bu durumlara karşılık Michel Foucault daha farklı bir çalışmayı ortaya koyar: O çalışmada beden iktidarın karşısındaki şey olarak, iktidarın baskısı ve referanslarıyla şekillendirdiği, hatta dünya ve toplumsallık algılayışını yansıtacak hale gelen bir nesne olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda beden düzeltilmiş bir bedendir: Bireyleri daha “uysal ve yararlı” hale dönüştürmek için yüzyıllardır üzerinde çalışılan disiplinlerin, ve ya modern çağdaki bedenin adeta şiddetle kontrol altında alınması gibi. Ayrıca fazla karanlık bir bakış açısidir bu ve insanı baskıyla özgürlük arasındaki çatışmayı, tekrar düşünmeye ve bedenin bu çatışma arasındaki değişen anlamı üzerine düşünmeyi zorlar insanı (Corbin, Cortine, Vigarello, 2008: 10-11).

Foucault' nun beden-iktidar ilişkisi konusuna yaklaşımının en bilinen örneği; “Hapishane'nin Doğusu'nda” mahkumun bedeninin çözümlenişidir. Bu; sadece iktidarın bir bedene nasıl uygulandığını değil aynı zamanda bir bedeni nasıl işleyip şekillendirdiğini anlamaya çalıştığımız bir çözümlenıştır. Bu iki durum arasında ayırım yapmak pek olası değildir. Bu anlamda beden salt itaatkarlığı üzerinden değil, baskı karşısında kırılabilirliği üzerinden de tanımlanmaktadır; belirli şeyler yapmaya zorlanmakta ve onları kendinden talep edilen doğrultusunda yerine getirmektedir. Foucault' ya göre beden hem üretici bir beden hem de tabi kılınmış bir beden olduğunda kullanılışlı bir güce dönüşmektedir. Burada bedene dayatılan iktidar, bedenin siyasal teknolojisinin bir parçası olarak anlaşılmalıdır. Bedene bağlı ve onun aracılığıyla uygulanan bir stratejisi olarak Foucault' un iktidar kavramında, bu stratejilerin her biri öznenin konumuyla ilişkili en azından iki referans noktası üzerinden gerçekleştiği görülmektedir. Foucault, müphem referanslar pratiğiyle sahneye koyduğu kararsızlıklarla bizi, özne ve iktidar ilişkisine geleneksel olmayan bir biçimde kavramsallaştırmanın bir yolu olan alışılmamış bir dil düzeneği uyarınca düşünmeye mecbur bırakmıştır (Butler, 2012: 274-288).

Foucault “Özne ve İktidar'da” iktidarı çözümlenmenin en iyi yolunun direnişten yola çıkmak olduğunu düşünmektedir. İktidarın nasıl işlediğinden yola çıkmak yerine iktidarı, neden olduğu direniş üzerinden anlamaya çalışmamızı istemektedir. Bu farklı anlatımla beden (başka bir varoluş biçiminde); şu ve ya bu şekilde tutkuya, tercih etme şansımızın yok olduğu normlara bağlı kaldığımız düşünselliğimizin koşulu olan “öteki' nin” içinden geçmesi gereken kendi varlığımıza yönelik tutkulara dönüşmektedir. Fransız felsefeci ve tarihçi Marcel Gauchet'in ortaya koyduğu bir bakış açısına göre de; Beden özgürleşmenin kaynağı da olabilir: baskıyla özgürlük arasındaki çatışmanın ötesinde, eşitlik ve eşitsizlik arayışı da olabilir. Tartışılır bir

kavram olmakla birlikte eşitsizlik, bedenlerde ve anatomik yapılarda da gözle görünür haldedir (Butler, 2012: 282-283).

Beden kavramına farklı bir pencereden daha bakılacak olursa, inançların, tabu alanlarının, bilincin bunu nasıl başkalaştırdığını anlamak gerekiyor. Bu süreç teşhir edilmiş alanlara benzeyen, onların sınırlarını, güçlerini ve duruşlarına yeni bir yön çizen damıtılmış belirli işaret oklarına sahip olan kurgulanmış olduğudur. Bununla birlikte ilk adım, Freud' un psikanaliziyle atılmıştır; bilinçaltı durum, beden üzerinden dışarı yansır. Bu durumda ise, ruh halinin fiziksel belirtilerle kendini gösterdiğini ortaya koymuş, bilinçaltı durumun şekillenmesinde beden imgesinin de göz önünde bulundurulmasının altını çizmiştir. Freud' un ardından Edmund Husserl' in, bedeni bütün anlamların “özü” olarak gören düşüncesiyle ifade edilebilecek ikinci bir anlatımla öne çıkmaktadır. Bilinç artık Fenomolog ve felsefeci Maurice Merleau-Ponty' nin de değerlendirmesinde olduğu gibi “ete kemiğe bürünmüştür”. (Corbin, Cortine, Vigarello, 2011: 9)

İnsanın maddeyle olan ilişkisi ve devamlılığı, sanatsal süreçteki ‘beden’ tanımının sürekli değişme ve dönüşmesine neden olmuştur. Bedenin sadece maddesel varoluşundan öte, ruhsal bütünüyle olan birlikteliği değişen anlamının da tanımlanmasını zaman zaman etkili kılmıştır. Beden bir şekilde bilinçaltına eklemlenmiş ve kültürel toplumsal formların arasında yer almaya başlamıştır. Önünde aşılması gereken tek engel vardır; o da Modernizm'in kutsadığı yapısalcılığın saplantısıdır. Bu saplantılı durum kendini ikinci dünya savaşının sonrası ve 1960' larda, beden sorununun, özne ve temsiliyle rafa kaldırılmıştır. Bu tarihten başlayarak (olaylar-olgular) değişmeye başlamış, dönemin düşünürlerinden öte, geçmişin mirası olan kültürel, politik ve toplumsal üstünlüklerinin ağırlığı karşısında bireysel duruş ön plana geçmiştir. Bu durumda en önemli rolü ise beden üstlenmiştir.

1970'lerin başında kürtaj yasağını protesto eden kadınlar “bedenimizden biz sorumluyuz” diye bağırıyorlardı. Arkasından, eşcinseller buna benzer bir sloganla ortaya çıktı. Bu durum aslında iktidarla işbirliği içerisinde olan bir söylemdi, beden ise süreç içerisinde tepkiye mağruz kalanların sözde marjinalerin yanındaydı. Din, dil, ırk, cinsiyet bakımından azınlık olanlar, iktidarın duruşuna, bedeni konuşturmayan bir yapı olarak dilin yerine geçebilecek tek varlığın “beden’ leri” olduğunu söylüyorlardı. Böyle bir ortamda yükselen sesle birlikte beden kendini sahnede buldu: 1960' ların toplumu tarafından sürekli dışlanan, çağdaş düşüncenin modernistleri tarafından sonuna kadar ezilen bir beden. Bu ayaklanma ve isyan hareketleri aslında bedenin de anlamında farklı bir değişime uğrayacağı ve sansürden kurtaracak bir adımın ayak sesleriydi. Bir anlamda beden, dilin yerine geçmiş toplumsal bir haykırışın misyonunu üstlenmişti. Benzer durumda Freud' un bilinçaltı üzerindeki sansüre son verdiği gibi... Beden, toplumdaki siyasi çatışmaların, bireysel görüşlerin etkisi altında toplum içerisindeki karşıtlıkların ve tartışmaların ortasına oturmuş, düşünce nesnesi olarak da farklı bir değişime uğramıştır. Beden ile özne arasındaki ilişkinin üzeri biraz daha açıldığında ise insan bedeninin hiçbir zaman sona ermediğini görülür. Hatta, beden hiç bu yüzyıldaki kadar kapsamlı bir biçimde değişime ve dönüşüme uğramamıştır (Corbin, Cortine, Vigarello, 2013: 11).

Etten ve kemikten ibaret olan organik beden, toplumsal ve kültürel oluşumların bir etkenidir. Bir anlamda da ‘aracı’ haline dönüşmüştür. Ortaçağdaki anlayışından öte, 20. yüzyıldaki özgün karakterini ortaya koymuş bir beden anlayışı doğmuştur.

Bununla birlikte, açıkça görülen bir şey var ki: Yahudi asıllı İtalyan kimyager ve yazar olan Primo Levi'nin söylediği gibi “bedenim artık benim bedenim değil”. Bu söylem, düne kadar neyin insana özgü neyin insan dışı olduğunun yalın bir



ifadesidir. İnsanların birbirlerinden kan ve organ alabildiği, yaşamın tekrar üretilmesi için çalışmaların yapıldığı, bedene yerleştirilen yapay uzuvların olabildiğince artmasıyla mekanik ile organik arasındaki sınırın anlaşılmadığı, genetiğin insan kopyalama aşamasına yaklaştığı bir süreçte bedenın sınırını sorgulamak ve anlamaya çalışmak oldukça önem taşımaktadır (Corbin, Cortine, Vigarello, 2013: 12).

20. yüzyıl sanatında bedenın kendisi (et) araç haline gelmiştir. Et, sanatın nesnesi olmaktan çıkıp sanatsal eylemin malzemesi ve zemini konumuna ulaşmıştır. Bu bağlamda bedenın sanatsal malzemeye dönüşmesi yalnızca bir aşamadır. Yüzyılın son yirmi yılında, bedeni ve kimliğini teşhir etme artık sıradanlaşmıştır. Beden etiyile kemiğiyle bazen acı çeken, işkencelere şiddete uğrayan bir nesne ya da taşınması ağır bir “şey’e” dönüşmüştür. Amerikalı sanatçı Non Golding’de olduğu gibi; Golding, arkadaşı tarafından dövüldükten sonraki halini, “The Ballad of Sexual Dependency” adında bir derleme için fotoğraflamıştır (Eser No 12).



Eser No 12. Non Goldin, Non One Month After Being Battered, Bir Ay Hırpalandıktan Sonra Non, 1984, The Ballad of Sexual Dependency adında bir derleme için fotoğraflanmış.

Bedenin değişen anlamına çarpıcı bir örnek de Avusturyalı performans sanatçısı Stelarc’dır: zamanında bedenleri düzene sokmaya çalışan biyopolitik, 20. yüzyılın son çeyreğinde biyoteknolojinin yaratanrılar yaratma vaatleri karşısında etkisini kaybetmiştir. Artık beden tamir edilebilir, üzerinde oynanabilir, çoğaltılabilir, araçlarla desteklenebilir bir varlık ya da süper-insan haline gelmiştir. Bu doğrultuda Stelarc kendine üçüncü bir kol takmıştır. Çalışmalarında insan vücudunun kapasitesini geliştirmeye odaklanır. Sanatçı, insan bedeninin sınırsız olduğunu düşünür ve çalışmalarını buna dayanarak yaratır (Eser No 13).



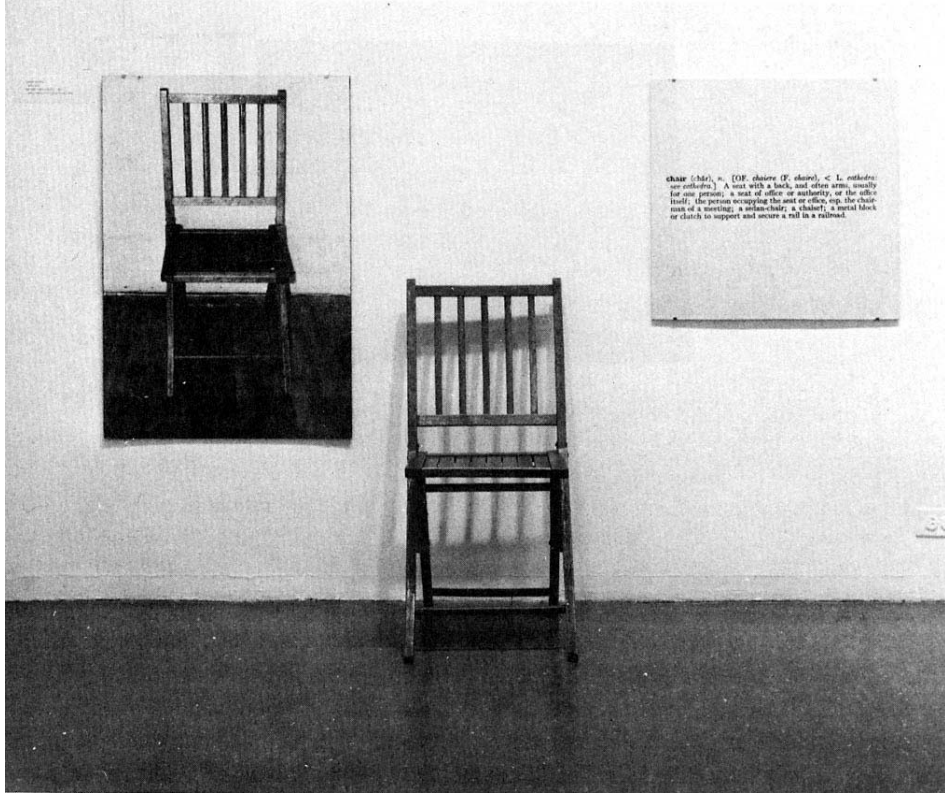
Eser No 13. Stelarc, Handwriting, Üç eli ile aynı anda bir kelime yazıyor, 1982, Maki Galeri, Tokyo.

## II. BÖLÜM

### 2. 1960'LARDAN GÜNÜMÜZE SANAT VE BEDEN İLİŞKİSİ

Beden sanatının bireye aktarmaya çalıştığı, yapıt üzerinde ki düşündürme çabası kavramsal sanatın temel özelliklerinden birini oluşturmaktadır. İngiliz Kavramsal sanatçıları olan, Michael Baldwin, David Bainbridge ve Terry Atkinson 1960'lar da dil-sanat grubunu kurmuşlardır. Bu grubun farklı bir misyonu vardır; eser üretmek yerine, sanat konularında tartışma ortamı yaratarak, kavramları üzerinden ilerlemişlerdir. Bu yaklaşım biçimi, sanat ve sanat nesnesinin, geçmişten günümüze kadar gelmiş ve biçimsel içeriğine yeni bir dil kazandırmıştır. Metni ve dili sanat nesnesi ile birlikte kullanan kavramsal sanat rastlantısal bir arayış sonucu doğmamıştır. Aksine 20. Yüzyıl sanatında fazlaca bilinçli bir duruş sergilemiştir.

İnsanın dünyadaki nesnelere ve oluşumları anlamlandırırken ilk yaptığı şey kendi bedeninden yola çıkıp çevresindekileri anlamlandırmasıdır. Diğerleri ile kurduğu etkileşimleri kendi bedenine yüklediği imge ve anlamları baz alarak belirler. Özellikle modern dönem öncesi ve sonrasında bireylerin kendilerini arayışlarındaki şiddetli değişimi biçimlendiren temel parametreler elbette ki sadece toplumsal ve çevresel koşullar değildir. Sanatın bugün tek evrimci-devrimci güç olduğunu kanıtlayabilmek, sanatla ilgili tüm etkinliklerin göz önünde bulundurulması ve sanat tanımına radikal bir değişikliğe gidilmesiyle mümkün olacaktır. Yeni bir sanat ürünü yaratmak için biçeme gerek yoktur; sanatçı esere verdiği anlama eğilmiş ve niyetini safça ön plana çıkarmıştır (Antmen, 2009: 195).



Eser No 14. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965, Fotoğraf, Yerleştirme.

Joseph Kosuth; farklı nesnelere de gerçekleştirdiği, “Bir ve Üç Sandalye” adlı yapıtında nesnenin kendisini, tanımını ve imgesini bir araya getirmiş, görsel algıdan dile, dilden kavrama uzanan zihinsel süreçlerin ardındaki dinamikleri irdelemiştir (Eser No 14). Sanatın doğasını farklı bakış açısıyla sorguladığı yapıtlarında, izleyiciyi felsefi bir sürece de ortak etmiştir. Kosuth, her ne kadar felsefi bir bakış açısıyla yaklaşmış olsa da; sanatın ortaya çıkması toplum kritiği ve radikal düşünce ile mümkün olmakla birlikte; sanatçının sorumlulukları açısından da bireyselleşmesi özgürlüğünün temellerini oluşturmaktadır. Birçok alanda çürümeye yüz tutmuş bir sosyal sistemin baskılayıcı unsurlarını çözmek ise, bugün yalnızca sanatla mümkün olabilir (Antmen, 2009: 195).

Bu bağlamda Sol Lewitt’e göre; sanat yapıtının nasıl görüldüğü, o kadar da önemli değildir. Nasıl bir biçim oluşturacaksa oluşturursun, bir düşünceden yola çıkmak durumundadır. Sanatçının amacı, kavramsallaştırma ve üretme sürecidir. Sanatçı tarafından fiziksel bir şekle dönüştükten sonra eser, sanatçı da işin içinde olmak koşuluyla herkesin algısına açık hale gelir. Sanatçı düşüncesini öznel olarak değerlendirerek sade bir anlam noktasına ulaştırır. Kavramsal sanatın gerçekte matematik, felsefe veya başka bir düşünsel disipline ihtiyacı yoktur. Bir çok sanatçının kullandığı matematik aslında basit bir sayı sistemine dayanır. Yapıtın felsefesi ise yapıtın kendinde barındırdığı düşüncedir ve birtakım felsefi sistemin

aktarılması değildir. Seyircinin sanat eseriyle karşı karşıya geldiğinde, sanatçının kavramlarını anlayıp anlamaması da o kadar önemli değildir. Eser bir kere ortaya çıktıktan sonra seyircinin yapıtı nasıl anlamlandıracağı konusunda sanatçının bir zorlaması yoktur. Her seyirci, aynı şeyi farklı biçimde algılayabilir...



Eser No 15. Joseph Beuys, Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır, 1965, Performans.

Sanat, 'sanat eseri olgusuyla toplumsal yapıyı' inşa edebilmek için önce yıkmak durumundadır' diyen dönemin Alman sanatçılarından olan Joseph Beuys'un politikası ise kendi öznel sanatıdır. Kendi bedenini kullanarak performanslarını gerçekleştiren sanatçı; 1965'de sergilediği "Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır" isimli performans'ında; ölü bir tavşana sanat anlatmanın, uygarlaşmış insanlığa dert anlatmaktan daha basit olduğunu ima etmektedir (Eser No 15).

Sanatın iyileştirici gücüne inanan ve evrensel bir yaratıcılık dürtüsünü harekete geçirecek gerçek bir toplumsal dönüşüm yaratabileceğine inanan Beuys, Fluxus'un en temel ilkelerini adeta kişiliğinde barındıran bir sanatçıdır. 1960'ların başında Nam June Paik ile tanıştıktan sonra Fluxus etkinlikleri kapsamında çeşitli performanslar

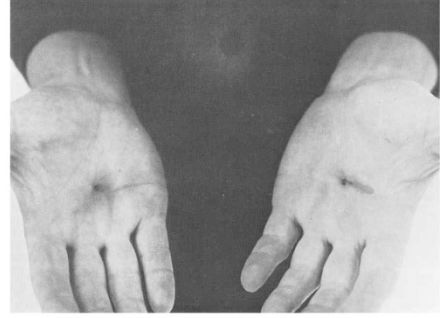
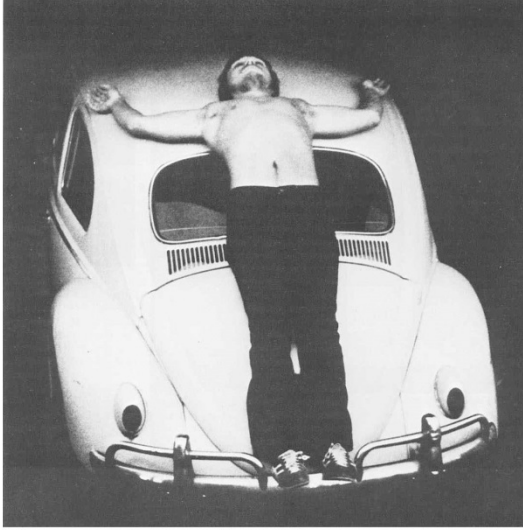
gerçekleştiren sanatçı, birer ritüele dönüştürdüğü eylemlerinde sanatın bir süreç olduğu düşüncesini yansıtmış, biyolojiden botaniğe, tarihten felsefeye uzanan ilgi alanlarından beslendiği derslerini ve konferanslarını da birer sanat eylemi olarak düşünmüş ve yaşamıştır. Alışlagelmiş malzeme dağarcığına yüklediği simgesel anlamlarla Fluxus performanslarının anlık etkisinin çok ötesine uzanan Beuys' un "Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır" (1965) ve "Amerika Beni Seviyor Bende Amerika' yı" (1974) gibi performansları, geleneksel sanatın kısıtlayıcı alanlarını ve anlayışını gözler önüne serdiği gibi, yeni bir sanatçı kuşağının öngördüğü yeni sanat anlayışının bireye, topluma ve doğaya yönelik duyarlılıklarını ifade eder. 1968 olaylarından sonra giderek daha politik bir kimlik kazanan Beuys'un Berlin'de 1972 yılının 1 Mayıs gösterileri sonrasında çöpçülere yardım etmek için sokakları süpürmesi eylemi gibi performansları, sanatı toplumsal dönüşüme yönelik bir araç olarak kullandığını tüm açıklığı ile gözler önüne serer. Bu bağlamda gerçekleşen Fluxus hareketleri ise bir akımdan çok yaşayan gerçek nitelikte mite dönüşmüş bir anlayıştır (Antmen, 2009: 205-207).

1960 ve 1970' li yıllarda sanat alanında tartışılan iki önemli konu; insanın hem kendi toplumunu hem de yaşadığı dünyanın değerlerini fazlaca sorgulamasıdır; Marchel Duchamp'ın da söylediği gibi "insan sanat yapıtı olmayan yapıtlar üretebilir mi?" belki de düşünülmesi gereken sanatın çeşitliliği değil sürekliliğidir. Bu yıllarda sanat yalnızca kullanılan malzeme ve yöntemlerden öte üslupta da temelden bir değişikliğe uğramıştır. Fazlaca çeşitlilik kazanacak olan yaratma sürecindeki sanatçılar, kimi zaman sanatın yanında kimi zaman da bazı eleştirmenlerin sanat da demeyecekleri farklı alanlara kayacaklardır.

Hızla yaygınlaşarak uluslararası arenaya yayılan Kavramsal Sanat, 1960 sonrasında gelişen hemen tüm akımların yolunu açmıştır. Sanatın ne olduğuna dair soru işaretleriyle izleyiciyi kuramsal bir düşünce pratiğine ortak eden, sanatın işlevine yönelik yeni önermeler getiren ve yetenek yerine sonsuz yaratıcılık düşüncesini savunan Kavramsal Sanat, çok çeşitli akımlar/eğilimler/oluşumlar halinde günümüze kadar uzanarak; resim, heykel gibi daha geleneksel türlerin de kavramsallaşmasında rol oynamıştır.

Kavramsal Sanat ve yine çerisindeki disiplinlerden olan Performansla birlikte, o güne değin genellikle iki boyutlu yüzeyler üzerinde temsil edilen beden anlayışını yıkmış, başlı başına "sergilenen" bir sanatsal malzemeye dönüştürmüştür. Bu açıdan bakıldığında Kavramsal Sanat'ın boya yerine kavramları ve dili kullanması gibi Performans Sanatı da malzeme olarak bedeni ve modern çağın getirdiği teknolojik/bilimsel alandaki bir çok düşünsel ve nesnel malzemeleri seçmiştir. Bu anlamda beden, 'kendini gerçekleştiren bir olgu olarak' gündeme gelmiş; tiyatro sahnesindeki kullanımının da dışına çıkmıştır. Buna göre "Beden" diğer sanat alanlarının da sağladığı olanaklar içinde artık bir sanat nesnesi olarak görülmeye başlamıştır. Beden aracılığıyla eylem alanına yönelen performans sanatçıları, beden, iktidar, din, cinsiyet ve kimlik ilişkilerine dikkat çekmişlerdir. Bedenden hareketle

eyleme geçen sanatçılar geçmişten günümüze Batı’da kurulan estetik bilinci ve bedeni, sanatın kalıplaşmış anlayışından kurtarmaya yönelik çalışmalarda bulunmuşlardır. Olağan dışı bir sanat materyali haline gelen bu yeni anlayışa, Amerikalı performans ve enstalasyon sanatçısı olan Chris Burden da öncülük etmiştir. Burden bedeni aracılığıyla gerçeğin ne olduğunu sorgulamış, sapkın durumları kurgulayarak, daha yüksek bir gerçeklik duygusu içinde, farklı bir boyut arayışına girmiştir. Pomona Koleji’nde görsel sanatlar, fizik ve mimarlık eğitimi alan Burden, kendini vurdurmak, dövdürtmek, elektrik akımına mağruz bırakmak gibi çeşitli tehlikelere atarak bedensel dayanıklılık sınırlarını sorguladığı performanslarıyla tanınmıştır (Eser No 16). “Beden”in bu denli sınır dışı kullanımı izleyiciyi zorlarken, sanat tarihine de kalıcı deliller bırakmıştır (Antmen, 2009: 234).



Eser No 16. Chris Burden, Mıhlanmış, Transfixed, 1974, Performans, Speedway Ceddesi, California.

Bir çok şeyin psikolojik, toplumsal biçime dönüştüğü postmodern süreç içerisinde acı kavramı artık fizyolojik bir bağlama kavuşmuştur. İçsel ve çevresel etmenler de neden olarak kabul edilirken, acı; insanın içselleştirdiği, çevresinden gizlediği ve çekindiği bir durum olmanın dışına taşmıştır.

Bu bağlamda bedeni sanatsal bir malzeme olarak kullanan çok çeşitli yaklaşımların kesişme noktası, bedenin toplumsal normlarının öğrettiği kültürel değerlerin ötesinde bir doğallık (doğaçlama) içinde sunulmasıdır. Yaşam içgüdüleriyle ölüm içgüdüleri arasındaki ikilemleri irdeleyerek dramatize eden Performans Sanatı, Maurice Merleau-Ponty’nin de söylediği gibi “insan bedeninin ancak yaşayarak kavranabileceği” gerçeği üzerine kuruludur (Antmen, 2009: 223).

Yeni sanatsal çalışmaların pek çoğunda “Beden”e ait kavramların çıkışına neden olarak; bedene ilişkin yeni yaklaşımlar getirilmiştir. Sanat çevrelerinde 1970’li yıllardan başlayarak yaygınlaşan “Postmodernizm” teriminin kapsamı ve sınırları ise, bugün bile tam anlamıyla netlik kazanmamıştır. Bu muhalif kavramsal çerçeve; “tek-değerliliğin karşısına çok-değerliliği, saflığın karşısına katışıklığı, ‘yapıt’ın tekniğinin karşısına disiplinlerarasılığı” koymuştur. Modernizm’in sanatçı özneye ve bireysel üslupçuluğa atfettiği öneme karşılık postmodernizm ‘orjinallik’ ve ‘özgüncülük’ gibi belli başlı modernist ilkelere karşı çıkan yaklaşımları bünyesinde toplamıştır. Sonuç olarak postmodern olarak nitelendirilen ve halen devam etmekte olan süreçte görülen sanatsal yaklaşımların bütünü, belli bir maceraya bağlı olmaksızın, resim, heykel, enstalasyon, fotoğraf gibi farklı ifade biçimleriyle yeni bir kavramsal sanat anlayışı yaratmış; tek bir sanat dalının egemenliğine son vererek, disiplinlerarası ve çoğulcu bir anlayış getirmiştir. Bireysel sanat ve sanatçı kültürüne karşı çıkarken orijinal, biricik sanat yapıtı olgusunu da elinin tersiyle dışlayan bu Yeni Kavramsalci yaklaşım pek çok sanatsal çeşitliliği beraberinde sunmuştur. Sanatçı Cindy Sherman’ın 1970’lerde başladığı “İsimsiz Film Kareleri” çalışmasında, her karede farklı bir kılığa bürünen sanatçıyı ikinci sınıf Hollywood filmlerini anımsatan görüntüler içinde göstermiştir (Eser No 17) (Antmen, 2009: 275-77).

Sherman’ın kendi bedenini kullandığı, kendi çektiği, dolayısıyla öznesi ve nesnesi olduğu bu fotoğraflar, popüler kültürün şekillendiği kadın imgesini sorgularken, kimliğin ne kadar kaygan zeminde kurulan ve bozulan bir olgu olduğunu düşündürmüştür.



Eser No 17. Cindy Sherman, İsimsiz Film Kareleri, 1965, Siyah-Beyaz Fotoğraf.



Bu bağlamda 1980’li yıllarda, postmodern kuramların yaygınlık kazanmaya başladığı süreçte dikkat çekmeye başlayan bu çeşitlilik, sanatsal nesneden çok toplumsal alana odaklanan, cinsiyet ayrımcılığından ırk ayrımcılığına, medya eleştirisinden sanat kurumlarının eleştirisine uzanan, özünde belli güç ilişkilerinin şekillendiği toplumsal kodları irdeleyen sanatçıların pratikleriyle şekillenmiştir.

“Bizler medyanın çocuklarıyız” diyen Cindy Sherman, tüketim ve gösteri kültürünün özellikle cinsiyet rollerini belirlemekteki etkisini irdeleyen fotoğraflarıyla ve kendi bedeni üzerinden bu anlatım biçimini seçmesiyle 1980’lere damgasını vuran başlıca sanatçılar arasına girmiştir. Sherman’ın mecrası, postmodern dönemde çağdaş sanatın ve günümüz sanatının da yaygın ifade biçimi haline gelen fotoğrafıdır. Fotoğraf bu dönemde yalnızca Sherman’ın değil, pek çok sanatçının da benimsediği ifade aracı olmuştur (Antmen, 2009: 280).

Modern beden mükemmelliği, yekpare, saflık, doğaçlama, genel formüller ve istikrar ilkelerince yönetilmeye bağlıyken; postmodern beden pratiğinde, tam tersine, sadece aşırılıklardan oluşan ve ortaya çıkan şiddetin güzel bir biçimde dengelenmesiyle ayakta kalabilen bir yapıyı gerekli kılmaktadır. Postmodernizmle bağlantılı olarak söylenen iddiaların en önemlisi ‘büyük anlatılar’ devrinin kapandığıdır. Büyük anlatılar, modernizmin her alanda ürettiği genel formüller demektir ki; günümüz sanatında gördüğümüz gibi formül tutmuş, sanat ve diğer alanlarda da bu devrim gerçekleşmiştir (Günay, 2005: 10-14).

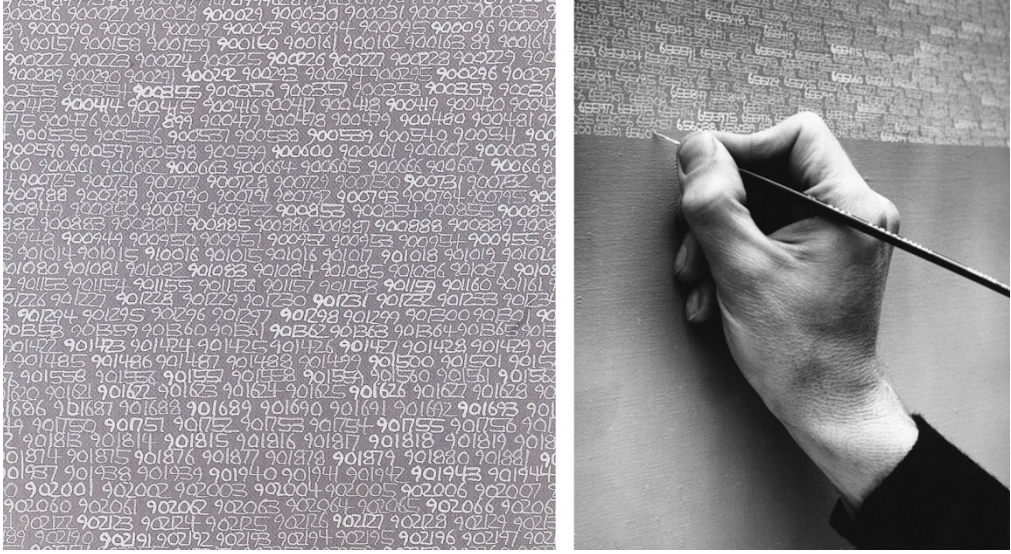


Eser No 18. James Luna, Yapay Tane, 1987, Performans.

1980’li yılların son yarısından başlayarak sanat ortamında gözlenen belirgin bir dönüşüm de, 20. yüzyıl boyunca kendi kendini temsil olanağı bulamamış kesimlerin ‘kimlik’ olgusuna odaklanarak ürettikleri yapıtların Batı sanatının sergilendiği ortamlara girmeye başlamasıdır. Kızılderili sanatçı

James Luna, 1987’de gerçekleştirdiği performansta tam da bu noktaya parmak basmış; kendi bedenini kullanarak insanlığın uygarlaşma serüvenini anlatan bir müzede kendi kendisini kültürel nesne olarak cam bir platformda sergilemiştir (Eser No 18) (Antmen, 2009: 295).

Hem sanatsal, hem de toplumsal boyutta kimliği sorgularken yapıtlarının öznesi ve nesnesi olan, 1931 Fransa doğumlu Polonya asıllı sanatçı Roman Opalka, çalışmalarında yaşamı canlı bir organizma olarak kabul ediyor. Bu düşünceyi de sanat yapıtı yaratmanın bir aracı olarak görüyor.



Eser No 19. Roman Opalka, Detay Dizisinden, 1972, 196 x 135cm, Sonsuzluk teorisinden hareketle başladığı dizilerden bir detay.

Opalka, yaşamının sonuna kadar sürdürmeyi hedeflediği “Sayı Resimleri” dizisinin ilkinin 1965 yılında gerçekleştirmiştir. Sonsuzluk teorisinden hareketle başlayan dizinin, “Detail...” adını taşıyan her tablosu 196x135 cm boyutlarında ve her resim, ardışık sayıların dizilmesiyle oluşuyor. Sanatçı 1972’de bu yana, tuvaline aktardığı sayıları resmederken aynı zamanda sesli olarak da dile getiriyor (Eser No 19). Çalışması sırasında, yazdığı sayıları yüksek sesle söyleyip kaydeden ve böylelikle sanat pratiği ile kişisel yaşamı arasında organik bir bütünlük kuran Opalka, çalışmasının sonunda eserinin ve kendi yüzünün zaman içindeki değişimini fotoğraf yoluyla ölümsüzleştiriyor. Sanatçının bu şekilde ürettiği tablolar, başlangıcı ve sonu belirgin, 1’den sonsuza giden doğrusal bir hareketin ayrıntıları haline dönüşüyor.

Opalka, kendi yapıtlarını oluşturma nedenini şöyle anlatıyor: “Bu çalışmalar büyük bir özveri gerektiriyor. Buna son vermek ve başka bir şeye yönelmek benim için neredeyse imkansız. Bir ömrü resmedebilmek için sanatçının yaşadığı sürece resim yapması gerekir.

Batının sanat ortamında sanat üzerinden okunan kimlik politikaları, toplumun genel olarak marjinalize ettiği tüm kimlikler üzerinden gündeme gelmiştir. Felix Gonzales-Torres, Nicola Eisenman, Robert Maplethorpe gibi sanatçılar, farklı ifade biçimleri içerisinde üretilen sanat yapıtlarında cinsel kimlik, eşcinsellik, cinsel tercih, cinsiyet politikaları gibi konulara yönelmişlerdir. Bu bağlamda da yapıtlarının çoğu zaman sansüre uğraması kaçınılmaz olmuştur (Yener, 2010: 34-36).

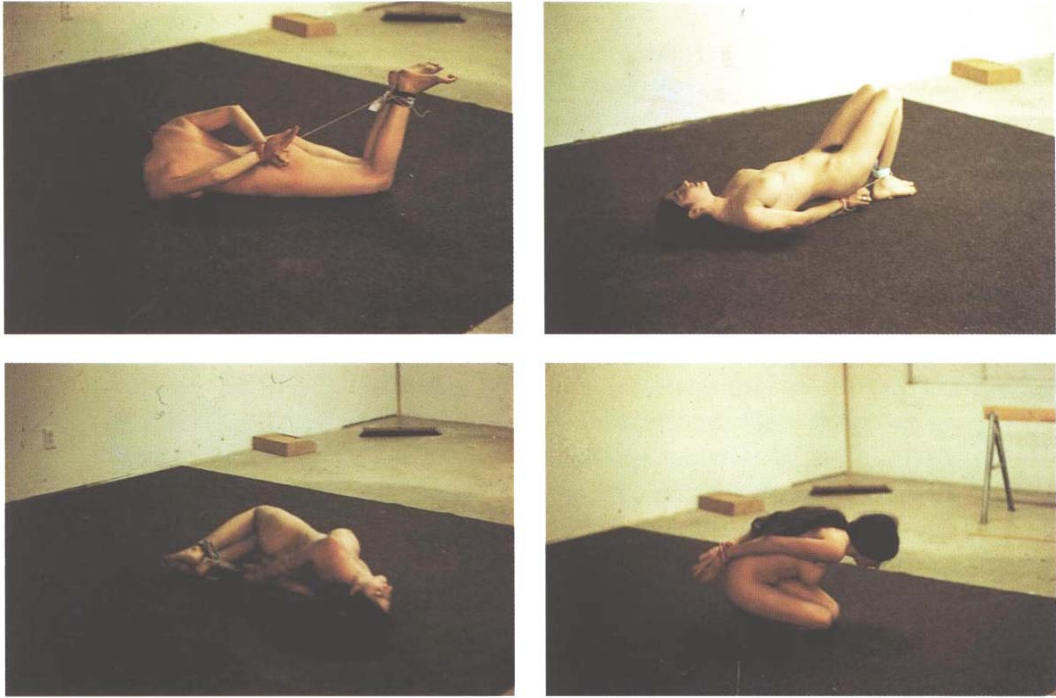


Eser No 20. Ana Mendieta, İsimli, Silüet Serisinden, 1978.

Küba asıllı Amerikalı sanatçı Ana Mendiata'nın toprak, taş, kum, yaprak, ateş, barut gibi malzemeler kullanarak doğada kendi bedeninin izlerini bıraktığı performanslar, doğayı kadın bedeninin doğurganlığıyla özdeşleştiren, bir yandan da feminist bir boyut taşıyan çalışmalardır. Avusturyalı sanatçı Christian Philipp Müller'in Avusturya'dan bölge ülkeleri arasındaki sınırları yasadışı bir şekilde özellikle geçtiği 1993 tarihli "Yürüyüş" performansları ise, fiziki coğrafya ile siyasi coğrafya üzerinden doğa/kültür ayrımını gündeme getirmiştir.

Mendiata'nın, doğada kadın bedeninin silüetlerini bırakan çalışmaları, fotoğrafta bedenin farklı bir boyutunu da akla getirmiştir. Bedenin yokluğu sanatçıların, fotoğraf karesinde kendi bedenlerini göstermeden ürettikleri bu tür çalışmalarda, sadece bedenin ve varlığın izleri ya da deneyim ve yaşanmışlıkları sunulmuştur (Eser No 20). Bu tür dolaylı anlatımlar içeren fotoğrafik beden konulu çalışmalar, özellikle Ana Mendiata'nın doğada bıraktığı izlerden etkilenen sanatçılar 1980'ler den sonra farklı beden ve doğa çalışmalarıyla görülmeye başlanmıştır (Antmen, 2009: 255-256).

Lowa Üniversitesinde tamamladığı öğrencilik yıllarında ise, Hans Breder'in yol göstermesiyle beden sanatını, arazi sanatını ve dönemin deneysel sanatçıları tanıma şansını bulmuştur. Herman Nitsch, Robert Smithson, Bruce Nauman, Vito Acconi gibi sanatçıların sanat anlayışlarını akıl süzgecinden geçirerek kendi çalışmalarıyla sentezlemiştir. Kadının toplumdaki yerini ve kimliğini sorguladığı çalışmaları ise, 1960'ların beden sanatının yanı sıra feminist bir duruşun izlerini taşımaktadır (Eser No 21).



Eser No 21. Ana Mendieta, Tied-Up Woman, Bağlı Kadın, 1973, University of Iowa, Iowa, United States.

Feminist sanatın yanı sıra arazi sanatının da önemli bir temsilcisi olan Mendieta, ağaç kökleri, yapraklar, çamur ve ateşi işlerine eklemeler. Kökler, onun için sorudur, sorunludur fakat asla karanlık değildir. Hep umutlu ve üretkendir. Babası bir siyasi tutuklu olan Kübalı sanatçı, 12 yaşında kız kardeşiyle ABD'ye, Iowa'ya bir yetimhaneye gönderilir. Sonraları bunu 'sürgün' olarak tanımlayacaktır. Sanatını ve hayatının kalanını kimliğini, köklerini aramaya adar. Mendieta erken dönem işlerinde, bedenin asıl sınırlarını görmek ve göstermek için erkek olur, yakar kendisini, bazen kan revan içinde kalır. Bunların tümü bir tür "dönüşüm-metamorfozu" anlatır. Daha öncelerde ayrıldığı Küba'ya tekrar dönebildiği zaman önce bedenini tüylerle sarar-kuşa dönüştür, sonra toprağa ve ağaçlara, ardından ise bedeni kaybolur işlerinde, yerini boşluğu alır: yerdeki iz, ateşin içindeki silüet gibi.

Resim mezunu olan ve resimden yeterince gerçek olmadığı için vazgeçen Mendieta, sanatında kurduğu kadın bedeniyle peysaj arasındaki ilişkiyi işte bu dönemde kendi terimiyle 'toprak-beden' heykellerine dönüştürür. Son dönem çalışmalarında ise, daha ziyade taşınamayan işler üretmeye başlar. Toprak ve kumla yere çizdiği heykeller gibi... (Tankut, 2007: 23-27).

Richard Long ve Hollandalı sanatçı Michel Szulc-Krzyzanowski'nin 1980'ler deki beden konulu çalışmalarında kendi bedenleri görünmez, fakat izleri üzerinden onların varlığını hissetmek mümkündür. Szulc-Krzyzanowski kendi temsilini gölgesi üzerinden kurgularken, Long ise çektiği fotoğraflarda kendi bedenini göstermeden çalışmalarını üretmiştir. Kimsenin olmadığı alanlarda yaptığı yürüyüşlerin rotasını, mesafe ve sürelerini fotoğraf üzerine yazarak, kendisinin de orada var olduğunu anlatmıştır. Bu da fotoğrafta farklı bir tür performans olarak ele alınabilir (Eser No 22). Yani fotoğrafın teknik gelişimi aynı zamanda sanatçının fotoğraf disiplini yoluyla sanatsal dışavurumlarında yeni olanaklar sağlamaktadır (Yener, 2010: 37-38).



Eser No 22. Michel Szulc-Krzyzanowski, Andros, 1977, Fotoğraf.

Tarihsel süreçte pek çok değişken tarafından etkilenmiş olan sanat, kendini ortaya koyma ve kendine yeni arayışlar bulma çabasından dolayı bir toplumun, kültürün, insanlığın izlerini taşıyan önemli rollerden birini üstlenmektedir. Bu izleri doğaya bırakmayı tercih eden sanatçı Richard Long'da ise beden, emeğin ve üretimin aktörü olarak temsil olanağı kazanmaktadır. Doğaya bıraktığı güçlü izler zor yaşam koşullarıyla olan bedenin, zorlu mücadelesine de vurgu yapmaktadır.

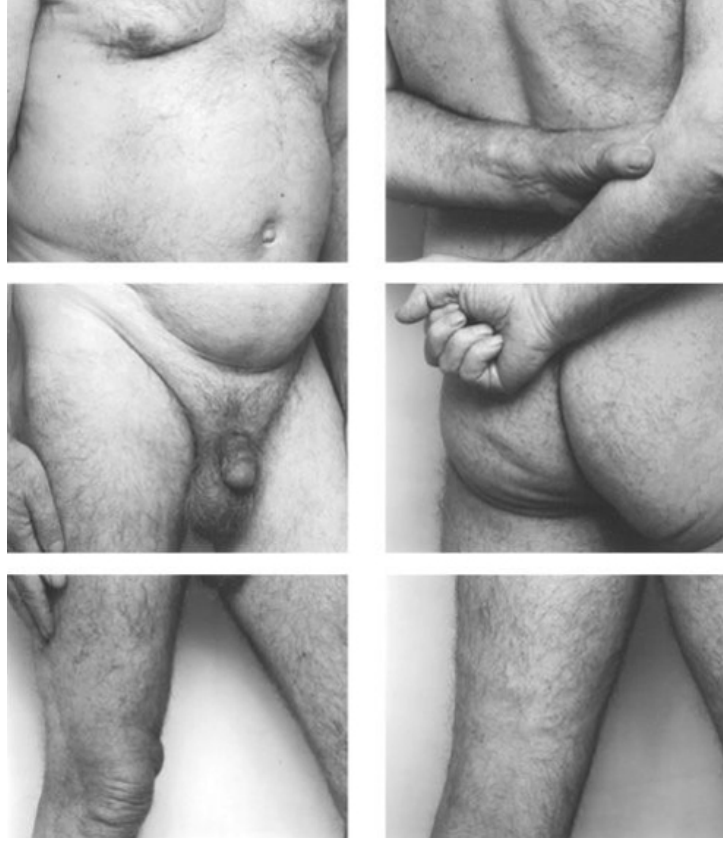
Uzun doğa yürüyüşleriyle bilinen Long, bu yürüyüşlerde yanına pusula, harita, kalem, defter, kamera ve su şişesi gibi malzemeler almıştır. Long, dünyanın birçok yerinde gerçekleştirdiği yürüyüşlerde, bazen ıssız bölgelerde bulunduğu ağaç taş ya da balçıklarla oracıkta düzenlemeler yapmış, bazen de sadece aynı doğrultuda gidip gelerek, ayaklarıyla izini bırakmıştır. Yaptığı çalışmaları doğada kendi kaderine terk etmiş, fotoğraf ya da çizimlerini de galerilerde sergilemiştir. 'Himalayalar'da Bir Çizgi' Long'un oradaki yürüyüşü sırasında gerçekleştirdiği düzenlemelerden

birisini göstermektedir. Sanatçı o an hemen çevresinde bulduğu bir takım taşları bir çizgi oluşturacak şekilde yerleştirmiş ve bunu da fotoğraflamakla yetinmiştir. Richard Long gerek buradaki gerekse diğer bölgelerdeki işlerinde doğaya müdahale ederken, çevreye zarar verecek davranışlardan kaçınmıştır. En az ve en doğal malzemeyle meydana getirdiği işleri yaparken alet-edevat kullanmamış; işlerin kalıcılığını da doğanın insafına bırakmıştır. Sanatçı bu tip işlerin yanı sıra daha sonra galeri mekanların da taş ya da toprakla genellikle daireye benzeyen yerleştirmeler de yapmıştır (Yılmaz, 2006: 246).

Güncel sanata geçiş sürecinde de kullanımı açısından çeşitlilik gösteren “Beden”, sanatçıyı etkileyen ve düşünsel ortamını biçimlendiren önemli bir faktör olarak karşımıza çıkmıştır. Bir tarafta yaşanan toplumsal, ekonomik ve politik sorunlar, sınıf, ırk çatışmaları, sömürgeci anlayışın gelişmesiyle oluşan kapitalist yapı, teknoloji, makineleşme, bu yaşananları içselleştirerek ifade aracı olarak da “beden”i seçen sanatçının var olma mücadelesi şeklinde gerçekleşmektedir. Bu bağlamda beden sınırsız bir ifade aracı haline gelmiştir.

Bedeni deforme ederek ve üzerindeki kılları, nasırlı el ve ayaklarını, vücudun her türlü detaylarını yakından fotoğraflayarak modelinin yaşına dikkat çeken sanatçı John Coplans, yakın döneme kadar var olan, heteroseksüel erkek bedeninin görsel kültürde temsil edilmesi gerektiğine inanmaktadır. Buna dair kalıplaşmış düşünceleri yıkarak kendi bedenini de çalışmalarında kullanmaya 1984 yılında başlamıştır. 1980’lerin sonundan itibaren fotoğrafa yönelen İngiliz sanatçı Coplans, erkek bedeni üzerine çalışan ve ağırlıklı olarak yaş estetiğini sorgulayan bir sanatçıdır. Kavramsal Sanat, Postmodern Sanat ve Güncel Sanat gibi sanat türlerindeki bedenin yer alış biçimlerini incelemek, yoruma sonsuz güç ve olanak kazandırmıştır.

Coplan, bir erkeğin özellikle de yaşlı bir bedenin, detaylarını göstererek, geleneğin bastıracağı şeyleri görünür kılmaktadır. Sanatçının beden üzerinden kendi kadrajıyla sınırlandırdığı çalışmalarında, fiziksel çıplakla erkek yapısı öne çıkmaktadır. Siyah-beyaz fotoğraflarından oluşan çalışmalarını gruplar halinde kurgulayan Coplan, kendi bedeninin samimi bazen de esprili araştırmalarını seyirciyle buluşturur. 1980’lerin gençlik ve güzellik kültürüne de bir cevap olarak gördüğü çalışmalarında, bedenin detaylı ve yumuşak görüntüleri şaşırtıcı bir unsur olarak ön plana çıkmaktadır (Eser No 23) (Yener, 2010: 39-40).



Eser No 23. John Coplans, Kendi Portresi, 1994, 8.8 x 11.4 cm, 4adet Fotoğraf, Mr. Ralph Gibson Koleksiyonu, New York.

İnsan, sanatın bugüne kadar son derece yapmacıklı bir şekilde üretilmiş sahta yapıtlardan oluştuğunu fark edecek bir bilinç düzeyine ulaşmıştır. Saraylarda, salonlarda, koleksiyonerler ve antikacıların vitrinlerinde gördüğümüz bütün o sahte nesnelere yığınlarının geride bırakılma zamanı çoktan gelmiştir. Fırça, boya, kumaş parçaları, metal, kil ya da mermer gibi malzemelerle insanın ürettiği bu yapıtlar sahta bir değer ve önem atfedilmiş yanılsamalardan başka bir şey değildir. Sadece kendini başka bir şeymiş gibi sunan malzemelerden ibarettir. Marjinal bir kisve altında tüm bu malzemeler gerçekte kimliklerinden arındırılmış, kirletilmiş ve kendini ifade edemez hale gelmiştir. Özgün, keşfedilmiş bir sanatsal yaratı arayışı, bazı nesnelere yaratılmasına yol açmıştır. Sonuçları elbette ki sanatçıya ait olan ve tam da bu noktada sanatçıyla çarpışan 'beden' enerjisi dolu eylemleri gerçekleştirmede sanatçıya şaşırtıcı bir tazelik sunmaktadır.

## 2.1. Modern ve Postmodern Süreçte Beden

Sanat ve toplum ilişkisine/etkileşimine çok yönlü ve değişken bir yorum katan Sezer Tansuğ; bir sanat yapıtıyla toplum arasındaki ilişkiyi, tek kişinin söylediği şarkıya koca bir kitlenin eşlik etmesine benzetir. Tarihsel bir boyuta sahip olmanın yanı sıra günün teknolojik gelişmeleriyle de değişiklik gösteren bu etkileşim, kaçınılmaz bir uzlaşının yansımasıdır (Tansuğ, s.17).

Sanat yaşamdan, insandan ve canlı cansız büyük bir gerçeklikten kaynaklanır. Ancak dış dünyanın etken bir yansıması değildir. Sanat, ayna gibi toplumun dışında kalmış bir dünyayı yansıtmaz, onu yeni bir varlık haline dönüştürerek yeniden yaratır. Bu yaratı da toplum üzerinde bir etki yapar. Kaynağını taraf tutmadan inceleme yapan dünyadan alarak, yaşamın kendisinden çıkmasına rağmen, özgür bir varlık olarak topluma karışır, onu çevreler ve bütünlükler. Sanat eserinde içinde gördüğümüz gerçeklik, yaşadığımız toplum içerisindeki gerçeklikten farklı bir biçimde, yapıtın kendi gerçekliğidir. Sanat yapıtı karmaşık bir yaratma yeteneğinin ürünüdür. Karmaşık bir yaratım sürecinde gereksinimlerin, istek ve arzuların şehvete dönüştüğü noktada sanata dahil olan-edilen, firçanın ve tuvalin yerini alan “beden” imgesi, toplumun, seyircilerin hatta sanatçıların da kafasını karıştıran bir nesne olmuştur. Bir taraf da öznel diğer taraftan ise nesnel olan bir anlam varlığıdır. Bu karmaşık yapı çözümlendiğinde ise içerik ile biçim arasındaki geçiş ortaya çıkar. Ancak bu geçişi keskin bir bıçakla ayırır gibi ikiye bölmek olası değildir. Sanata dahil olan ‘beden’ sanat yapıtlarında keskin bir belirleyiciliğe sahip olmuştur ki; toplum bu süreçte dikkatli bir seyirci ve gözlemci rolünü üstlenir. Her şeyden önce, insan toplumsal bir varlıktır. Çevresiyle, etrafındakilerle her zaman etkileşimi ve ilişkisi olan insanın bu paylaşımına sahip olduğu alan ise toplumdur. Yine insanın toplumdaki bireylerle olan ilişkisi, üretim ve tüketim süreçlerinde de belirleyiciliğe sahiptir. Aynı zamanda insan Neolitik çağlardan günümüze üretim ve tüketim süreçlerinde doğaya eklenerek amacını destekler konuma getirmiştir. Bu etkileşim zorunlu bir gerekliliği ortaya koyar ki; toplumla içindeki bireylerin, bilinçli bir şekilde iletişim halinde olmalarını gerekli kılar. Yine bu etkileşim, toplum içerisindeki üretim ve tüketim faaliyetleri birbirleriyle olan etkileşimlerini de etkilemektedir (Ersoy, 2007: 381-383).

Bireylerin yeryüzündeki faaliyetleri ancak toplum ve kişiler arasındaki bağlarla oluşabilir. İnsan bilinci sadece, kişiler ve onların çevresine ilişkin kurulu bir bağ değil, tam tersine bilinci belirleyen toplumsal varlığıdır. İnsanın içinde varlığını sürdürdüğü bu toplumsal alanda, bir çok değerler zinciri örülüdür. Bu zincirin; din, dil, ırk, mezhep, edebiyat, cinsiyet, sanat, müzik, hukuk, ekonomi vb. halkalarının sadece bir kısmını oluşturmaktadır. Bu zincir içerisinde sanatçı, kendisi olarak sıra dışı duyarlık ve yakalama yetisiyle donatılmıştır. Bu durumuyla kalabalıktan



sıyrılmış, onun karşısında gibidir. Toplum ise, ilerleyen süreç içerisinde kitlelerin özelliklerini taşıyan bir varlıktır. Sanatçı, uyumsuzluğu, alışlagelmemiş tutumları ve başkaldırısıyla birlikte kıvrak zekalı bir algıyla kendini farklı kılar. Tabii burada sanatçıyı baştan anlatabilmek uzun bir konu, ancak sanatçıyı anlatan koca bir literatür ve ikonografi, ona dünyevi bir kaprisin etiketini yapıştırır. Platon'un yüceltici tanımlamasından yola çıkarak: sanatçı iyi düzenlenmiş ya da birlik üzerine kurulmuş bir toplumun eksantrik bir ögesidir; ve sırtında belirli yükleri taşıyan ayrı bir varlıktır da denilebilir (Fischer, 1980: 7-15)

İnsan, ortaya koyduğu bu değerleri süreç içerisinde bedenine ve yaşama biçimine yansıtmakla birlikte yaşamında karşılaştığı nesnenin insana verdiği ruhsal ve fiziksel etkisini sorgular. Yansıyan gelenekler, inanç ve kültürler ise beden üzerinde yeniden anlam kazanır. Örneğin, Afrika kabileleri üzerinden bir okuma yapılacak olursa, devam eden inançları ve adetleri gereği, bedenlerine iliştirilen sayısız takılar ya da boyamalardan söz etmek mümkündür. Üstelik başkalarına rahatsız edici gelen güzelliğin ise şiddete dönüştüğü noktalar bile vardır. Fiziki mükemmellik için çabalayan bir kadın; kimliğini ve güzelliğini vücuduna attığı kesiklerle belirler. Günümüzde ise dünyanın her yerinde derilerini canlı bir tuval gibi kullanan insanlar vardır ve bu görsellik, toplumsal yaşamın beden üzerindeki yansımalarıdır. İster eşsiz olup dikkat çekmek için kızgın bir metalle dağlanın, ya da bir guruba olan sadakatini ve gücünüzü göstermek için tüm vücudunuza dövme yaptırın; bütün bu farklı kimlik işaretlerinin ve bedene uygulanan değişikliklerin tek ortak noktası vardır: insan olmak.

Sosyologların ise farklı değerlendirme biçimleri vardır. İnsanın, toplumu içinde yaşadığı bireyleri ve olayları; insanın yaşama biçimine, niteliğine ve niceliğine hatta biyolojisine göre değerlendirir. Bedenin içinde yer aldığı toplum aslında bir metafordan ibaret, ister bilimsel ister toplumsal olsun, bir bütünü şart koşmaktadır. Bedenin varoluşsal bütününe ve toplumsal ilişkisi arasında farklı bir öngörü olduğu da düşünülmektedir; beden, halen devam etmekte olan bir süreç, hem de toplumsallığı ile oluşumunu biçimlendiren bir süreç içerisinde değerlendirilir. Norbert Elians'ın düşündüğü beden ve toplum aslında, başlangıcı ve sonu olmayan bir uygarlaşma süreci içindedir. Sosyal süreç yaşanmaya devam ederken beden üzerindeki değişiklikler de belirginlik göstermektedir. Toplumsal bir sınıflama içerisinde bedeni, eyleme yöneltti onu teşvik eden sosyal yapılar da varlık göstermektedir. Beden hem kendine hem de dış dünyaya uyum sağlama rolünü üstlenmektedir. Bu uyumda, birleştirici olarak, psikolojik ve fiziksel açıdan bedene dahil olan her şey belli bir düzen ve seçicilikle gerçekleşmektedir. Bir anlamda beden, sınıfsal bir beğenin somut bir göstergesidir.

Her devrin ve toplumun kendi estetik beğenisi vardır. Bu estetik beğeni aslında, üzerinde tartışılan bir idealin yansımasıdır. "Güzel" ve "beğeni" sınırlarını aşan idealin gerek gündelik hayat ya da sanat, politika, ekonomi ve gerekse kültürel

alandaki karşılığı, Sümerler’ den günümüze kadar hızla değişmiş, üzerine yapılan yorumlar ve tartışmaların ne olduğuna dair yeni düşünce arayışlarına da yol açmıştır.

Sanatın ve toplumun da tabularını yıkacak, yeni bir arayış söz konusudur ki tam da bu noktada kendini gösteren; ilk başta “Düşünce Sanatı”, gibi isimlerle anılan bu türde yeni eğilimler oluşmaya başlamıştır. Minimalist sanatçı Sol Lewitt’in kendi yapıtlarının kavramsallığını vurgulamak için 1967 yılında Artforum dergisinde yayımladığı “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar” yazısından sonra “Kavramsal Sanat” başlığı altında toplanmış, ayrıca “konseptüalizm” (kavramsalcılık) dönemin hemen tüm alternatif ifade biçimlerini karşılayan genel bir terim haline gelmiştir. ABD’de Joseph Beuys, John Baldessari, Robert Bary, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Tom Marioni, İNGİLTERE’de Victor Burgin, FRANSA’da Daniel Buren, ALMANYA’da Joseph Beuys, Dieter Roth, Hans Haacke gibi isimler bu kavramsallık üzerinden çalışmalarını yürütmüşlerdir (Antmen, 2009: 193-196).

Bu noktada sanatçı düşünülürse; sanatçı heyecanı oluşturan iç kaynaklardan gelen bir destek olan, herhangi bir malzemeyi saf dışı bırakmaz. Burada amaç, bu gibi malzemeleri işleyerek apaçık bir biçimde sunmaktır. Çünkü sanatçı toplumsal sürecini yaşarken, derinlerinden gelen güçlerini şekillendirir, hatta alışlagelmiş bir gerçeklik kavramı onu rahatsız etse de, evreni bütün gerçeği ve canlılığı ile süzgecinden geçirerek, kendi içselleştirdiği biçimde algılar.



Eser No 24. Allan Kaprow, Yard, Avlu, 1967, Happening, Olay-Oluşum.

Sanatçının bu algılayış biçimiyle; yaratım sürecinde nesnelere, kavramlar toplumlar yapının içinde erimiş homojen bir duygu anlatımına dönüşmüşlerdir. Sanatçı birtakım gösteriler ortaya çıkarmış, bunları sunmuş ve içinde rol almıştır. Bu

gösteriler çeşitli özellikler taşımıştır. Bir tiyatro biçimini andıran (Olay-Oluşum) Happening'ler gibi (Eser No 24).

Happening'ler de genellikle bir veya birkaç kişi gösterinin ana hatlarını ve aralarındaki iletişim biçimini önceden kararlaştırır ve sergilendikleri alanlardaki seyircilerin gösterdiği tepkilere ilişkin gösterilerini sunarlar. Sanatçının bedenini kullanarak gerçekleştirdiği performans ya da 'happening' gibi gösteriler, 'environment' (çevre) gibi düzenlemeleri; müze ve galerilerin hem kapasitesini hem de ideolojik sınırlarını aşmak uğruna dış mekanlarda ve doğada gerçekleştirilen arazi, çevre sanatı çeşidinde projeler ve benzeri sanatsal ifadeler, toplumu estetik den önce düşünsel bir algılama sürecine çağırması açısından, 'kavramsal' sanatın sınırlarında değerlendirilmektedirler. Sanatsal malzemedен önce düşünceyi ortaya koyan, bu sayede 'beden' in sanata dahil edilmesini kolaylaştıran kavramsal sanatçılar, sanatın da geleneksel tanımını ve biçimini sorgulayan-sorgulatan isimler olmuşlardır. Bu isimlerin ilk sırasında yer alan sanatçı Marcel Duchamp'tır. 1960'lı yıllarda sanata damgasını vuran ve Kavramsal Sanatın düşünsel temelleri, Duchamp'ın 1910'larda ortaya attığı 'hazır nesne' olgusuna dayandırılabilir. Bu bağlamda Duchamp'ın eylemi, sanatın olgusunu topluma ve sanatçıya düşündürmeye yönelik yeni bir söylemdir.

Dada'nın yayılmaya başladığı yıllarda New York' da fotoğrafçı Alfred Stieglitz'in kurduğu '291' adlı galeri dahilindeki sanatçılardan biri olan Marchel Duchamp ready-made (Hazır Nesne) kullandığı eserlerinde 1913 yılından itibaren "Bisiklet Tekerleği" ile başlamış, ardından "Şişelik" (1914) ve 20. yüzyılın en çok tartışılan "Fontaine" (Çeşme) (1917) gibi eserleri üretmiştir. Onun hazır nesnelere, yaşamdan alınan bir kareyi yapıtın içine yerleştirerek, sıradan bir nesneyi doğrudan sanat yapıtı olarak önermiştir. Sanatın ne'liğine ilişkin alışık olduğumuz düşünceleri yerle bir etmiş estetik beğeni ölçütlerinin nasıl şekillendiğini sorgulamış, sanatı bir yetenek ve beceri eyleminden bir düşünme eylemine sürüklemiştir (Gleize Marie, 2004: 207).

Modern sanatın ruhunun avangard bir simgesi niteliğindedir. Bu sayede modern toplumda herhangi bir nesneyi ya da eylemi sanat olarak sunmak mümkün bir hal almıştır. Hatta bu durum yaratıcılığın tanımı üzerine bir kez daha düşünmeyi de zorunlu kılmıştır.

Duchamp ve hazır nesne örneğinden yola çıkmışken; Politik tavrı, sanat karşıtı oluşumu ve bununla birlikte sanatta avangard tanımına yönelik şekillendirici gücüyle 20. yüzyılın en muhalif akımlarından biri olan Dada' dan da söz etmemek mümkün olmayacaktır. "Dada" Özellikle 1960'lardan sonra gelişim gösteren pek çok kavramsal eğilimin rehberi-öncülü olarak tanımlanabilir. Farklı bir toplumsal yapı önermesini bünyesinde barındıran, sürekli söylendiği gibi sanat ile yaşam arasındaki uçurumu yok eden, sınırsız malzeme ve tekniklerle sanatçı-seyirci etkileşimine dayanan Dada, günümüz sanatında karşılaştığımız pek çok yaklaşımı, bu yüzyıl başında deneyimlemiş bir akımdır. 1916'da Zürih'de adı konan fakat 1920'lere kadar Avrupa'nın birçok şehrine kadar uzanan Dada, bazı genç sanatçıların siyasete ve sınıf değerlerine karşı muhalefet biçimi olarak yayılmış, herhangi bir birleşik sanat program izlememiştir. Sanatı doğrudan politik bir duruşun dışavurumu olarak kullanan Dada, özünde dünyanın bu gidişatına ilişkin derin bir çığlığın da ifadesidir. Modern

öncesi toplumda sanatın genel anlamda beceri ve yeteneğe dayanması gerektiği inancı hakimken; günümüz sanatında bunlardan söz edilemez olmuştur. Modern hayatın anlık, zamana bölünmüş ve olumlu-olumsuz anlarıyla zincirleşmesi önemli sonuçlar doğurmuştur. (Antmen, 2009: 124,126)

Modern zamanın, eski toplumsal oluşumu bir tarafa, kendi geçmişine bile mantıksal yaklaşımı mümkün değildir. Daha çok yıktıklarıyla tanımlanan modernlikte; düşüncelerin ve toplumsal örgütlenme biçimlerinin sürekli irdelenmesi; ve sanat üzerindeki avangard çalışma olarak görülmesi farklı bir bakış açısına da neden olmuştur. Ancak modernleşme hareketi ilerledikçe, modernlik kendisine uyum sağlayamayan, modernliği araç olarak görmekten çok ona tahammül eden kültür ve toplumların üzerine birikmiştir. Özgürleşme olarak görülen şey yabancılaşmaya dönüşmüştür. Bu süreç; bir çok alan üzerinde, önce fazlasıyla dışlayıcı bir milliyetçiliğin, sonra toplumların kendi söylemleri ve siyasal denetim aygıtlarının içine kapanması, en sonunda da, bir ulus, bir kültür, bir dinle özdeşleşen rejimlerin galip gelmesine kadar, bu şekilde sürmüştür. 20. yüzyılda üstün olan, tersine gittikçe daha çok dıştan gelen, ulusal ya da yabancı bir iktidar tarafından dayatılan, iradeci ve gün geçtikçe akılcılıktan daha uzak olan bir modernleşmeler bütünü olmakla birlikte; bilimciliğin parlayışıyla başlayan bu yüzyıl, dinlerin geri dönüşü ve bunların karşılığı olarak da ABD'nin egemenliğindeki Batı'nın saf bir kendini beğenmişlikle ileri sürdüğü gibi, ekonomik düzende de tam bir utkuya ulaştığı iddiasıyla son bulmuştur (Touraine, 1994: 356).

Bu yaklaşımlar, eleştirdikleri fikirlerden görüşlerden daha dayanıksızdır aslında: söz konusu olan ideolojik oluşumlar ya da hükümet biçimleri değildir. toplum ve özne arasındaki ilişki şebekesidir; toplum içi oluşumlar gereksinimleri şebeke içerisinde eritirken; inançlar ve iktidarlardan oluşan bir mekanizmanın içine hapseder ve işleyiş için gerekli çarklar harekete geçmiş olur. Kısır bir döngünün startı verilmiş gibi görünse de toplumda öznenin çehresinin en iyi ortaya çıktığı yerdir burası. Toplumlarda özne ilk önce bir topluluk namına siyasal bir düzenin ya da inanın reddinde sesini duyurmaz mı?. Ancak bu reddediş zihne dayanan bir kişisel özgürlüğün kendini göstermesiyle birleştiği noktada gerçek anlamda şekillenir. Bu bağlam da özgürlük, bireylerin ve grupların kişilerin küresel olanın, doğrunun ya da ahlaksal yaşayışın içinde eriyip gitmesi gibidir.

Temellerini Descartes'in attığı modern düşüncede toplumların akılla buluştuğu ve özellikle zekanın da önemli olduğu, doğal kurallarca yönlendirilen bir evrene dahil olduğunu belirtmek gerekmektedir. Tanımı ve toplumu konusunda tek bir genel ilkedden söz etmek mümkün değildir. Modernlik, salt bir değişim veya olaylar bütünü de değildir. İnsanlığa ışık tutacak, uygulandığı her alanda sonuç verebilecek akıl, bilim ve teknoloji etkinliğinin yaygınlaştırılmasıdır. Bu bağlamda da toplumsal yaşamın farklı bölümlerinin gittikçe artan gereksinimlerini içermektedir. Bu bölümler din, siyaset, ekonomi, felsefe, bilim, sanat vb. alanları kapsamaktadır. Modernizm de her alan kendi içerisinde değerlendirilme ihtiyacını hissetmiştir. Modernizmin her alanda ürettiği "büyük anlatılar" genel formüller de yıkılmıştır. Kant, Marx, Hegel gibi filozofların ürettiği bu formüller devrini kapatmış ve geride

kalmıştır. Nasıl bir çelişkidir ki 20. yüzyılda; Marx'ın “sanat gerçeğin, gerçek durumun yansıtılmasıdır” görüşünü sergileyen çalışmalarında endüstri toplumunun yarattığı yeni beden imgesini sorgulamışlardır. Bu dönemin sanatçıları, kendine ve dünyaya yabancılaşan, yapıtlarında alışlagelmemiş ‘beden’ imgesi kullanımına daha fazla yer veren eserlerle öne çıkmışlardır. Bu süreçte toplumsal olaylar bağlamında, sanatla insan (seyirci) arasında oluşmaya başlayan uçurumu ortadan kaldırmaya çalışmışlardır. Eskiden doğayı yansıtıcı bir biçimde gören sanatçı, bu dönemde olayları idealize etmek yerine, eleştirel bir bakış açısı ile ele almıştır (Günay, 2005: 14-15).

Sanayileşme ve toplumsal gelişmeyle beraber gelen kargaşa, isyan gibi olumsuzluklar, toplumun ve insanların sanat ortamından uzaklaşmalarına neden olmaktadır. Tam da bu noktada sanatçı, sanatı bir araç olarak görmektedir. Sanat alanındaki yeni sıkıntılara farklı çözümler üretebilmesi, yeninin üretimi ve tüketimiyle bu dönemde belirleyicilik kazanmaktadır. Yeninin peşinden koşulması, evrensel olana dahil ya da bizzat evrenselleşmesi, modern sanatın farklı bir kimliğini de ortaya koyar. Yeniye doğru olan bu arayış, postmodern dönemle birlikte sanatta farklı değişimlerin olacağına da ipuçlarını vermektedir.

Modernizmle topluma dayatılan kurallar, sınırlamalar, burjuvanın isteğine göre belirlenen yasalar, postmodernizmle, yerini sonsuz bir açlığa bırakmaktadır. Fredrick Nietzsche ve Lucian Freud'un görüşlerinden beslenen postmodernizm, insanın doyumsuzluğuyla kaybedilen benliğini de, tekrar kazanmasını istemektedir. Toplumun, evrenselleşmeyle yitirdikleri gerçek doğalarını, postmodern sanat aracılığı ile tekrar kazanabilecekleri düşünülmektedir. Sanatçı ve toplum, belirsiz bir vahşet içeren bu yeni çağa tanıklık etmektedirler.

Modern sanat disiplini içinde yer alan “beden'in” güzellik ölçütü kabulü, sakinlik, denge ilkelerince yönetilmeye alışkınken, postmodern ‘beden’ anlayışında ise özgür bireysel üretim potansiyeline dayanan, karmaşık aşırılıklardan ve sadece ortaya çıkan korkunun güzel şekilde anlatımıyla dengede duran bir anlayışı zorunlu kılmaktadır. Modernliğin kendi çerçevesinde hapsedtiği, terbiye ettiği beden, postmodern toplumda sınırsız şekilde özgürlük alanını genişletmiştir. Bununla birlikte tüketim toplumu mantığıyla, kapitalist sistemin araçlarıyla sürekli şekillendirilmiştir. Sınırsız istekler uğruna önüne sayısız seçenekler sunularak şımartılmış, diğer taraftan ise yer yer aşağılanmıştır.

Postmodern süreçte, sanat nesnesi, seyirci ve toplum arasındaki etkileşimi de anlamlandırmaktadır. Kavramsalı ve düşünceyi şekillendiren yukarıda tutan postmodernizm sanat nesnesinin; önceden dizayn edilmiş bir süreç de gerçekleştiğini vurgulamıştır. Bu düşünce bir anlamda süreci(oluşumu) sanat nesnesinden üstün tutmaktadır. Duchamp'ın (ready made)'lerini hatırlayacak olursak; biçimden çok kavrama hizmet ettiği gerçeğine dayanmaktadır. Clement Greenberg'in de düşündüğü, iki boyutlu taval yüzeyini esas alan, eserin siyasi, kültürel ya da her türlü toplumsal olayın yansıması olmasından öte; estetik buluşların bir göstergesi

olarak sunan modern anlayışı, postmodern yapı reddetmiştir. Günümüz sanatında sanatçılar, sanatın yöneldiği konunun, sadece biçim arama çabası değil; kavramı ortaya koyma ve süreci olarak görmektedirler. Postmodernizm, başlangıçta mimaride modernist düşünceyle farklı düşünmekte, görsel sanatlar, edebiyat, müzikte ise kolajı kullanarak, eskiyle yeniyi birleştirip sanatta yeniden üretim fikrini savunmaktadır (Günay, 2005: 26-29).



Eser No 25. Gunter Brus, Zerreisprobe, 1970/2001, Aksiyon, Courtesy Neue Gallerie, Graz.

Bununla birlikte 1970'lerden başlayarak sanatçı Herman Nitsh'le birlikte Viyana aksiyonizminin öncülerinden biri olan Günter Brus Zerreisprobe uygulamalarını ortaya koyar: 'Deri yırtılmaları, parçalanması, ezilmesi' uygulamaları olan Zerreisprobe seyirciler önünde gerçekleştirilen bir performanstır. Sanatçı kafasını yarar ve oyluk derisini keser (Eser No 25). Aynı dönemde Avusturyalı sanatçı Stelarc kendisini çengellerle bir vince asar Chris Burden bir galeride 'Shoot' (omzuna ateş edilir) yapar. Chris Burden birkaç ay sonra da "Transfixed'i" gündeme getirir; Burden bu etkinliğinde kendisini avuçlarından bir Volkswagen'a çiviletir.

Kimileri böyle bir toplumda gerçekleşen bu tarzdaki sanatsal performansları görmekten keyif alırken; kimileri de inançsız, yasadışı, kuralsız, terör estiren, kendilerini de kuşatan tanrısal haklardan emin bu yeni oluşumu görmekten gitgide daha fazla endişelenmektedirler. Burada söz konusu toplumun reddetme olasılığının daha fazla yanında durduğu 'beden' e' yeniden sahip olma durumu mudur?

### 2.1.1. Sanat ve Yaşam Arasındaki Sınır, Happenings (Oluşumlar): Allan Kaprow

Sanat ve yaşam arasındaki sınırın sürekli değişim ve farklılık göstermesi bağlamında, izleyicinin de katılımına izin veren yapısıyla sanat oluşturma olayını, sıradan bir insan eylemine dönüştüren Happening (Oluşum); seçilen bir alan (mekan) içerisinde tiyatroya benzer özelliklerde ve gösterimlerde bulunma durumudur.

Yaşamı sanatla birleştirme arzusu içerisinde olan ve 1950'lerde ortaya çıkan Happenings'in kökleri Dada hareketlerine kadar dayanmaktadır. I. Dünya Savaşı'nda Dada hareketlerinin kendini göstermesiyle bir çok sanat dalları ve toplu hareketler arasındaki ayırmda ortadan kalkmıştır. Bununla birlikte edebiyat, resim, müzik, tiyatro, kabare, şiir, fotoğraf ve şov gibi bir çok etkinlik beraber kullanılarak bir sentez ve baş kaldırı durumu kendini göstermiştir. Sanatçılar, bir topluluk önünde, tiyatro oyunu gösterisine dönüştürülen eylemleri sanat yapıtı olarak değerlendirmektedirler. Aynı zamanda bu hareket, yapıtın kendisini, onun yapılış sürecinden üstün kılan anlayışı ise reddetmiştir.

Dada bildirgesinde yaşam seslerin renklerin tinsel ritimlerin ve gürültülerin eşzamanlı bir karışımı gibi görülmektedir. Happening: geleneğe bağlı olan sanatsal dilleri aşarak yeni bütüncül bir dil bulma cabası içerisinde. Bu durum aynı zamanda 1960'lı yıllarda toplumsal düzenin aşılması ve sanat pazarının alt üst olması gibi gösteren Fransız ve Amerikan sanatçıların hikayesi, aynı zamanda anarşist, göçebe bir avangard süreçtir. Tiyatro ile benzer özellikler taşıyan Happening; özellikle sadece bir kez sahnelenmesi ve dolayısıyla tekrarlanmayan yapısı ile tiyatrodan ayrılmaktadır. Tiyatronun tekrarcı özelliğinin Happening'de kullanılması ise, değişim düşüncesine ters düşeceğinden, sanatçının özgürleştirici bir şey yapmak adına böyle bir şeyi bırakması öngörülmektedir. Buna karşılık Happening; yaşamla, sıradan yaşamla, yaşamın kaygılarıyla, tuhafliklarıyla ve olağanüstü beklenmedik olaylarıyla yakınlık kurmak istemektedir.

Happening'i tiyatrodan ayıran bir diğer özelliği ise; verilen mesajın, sanatçı-seyirci-sanatçı şeklinde bir diyaloga bağlı olan değişken yapısıdır. Ayrıca, tiyatrunun aksine mekan ve zaman sınırlaması da ortadan kalkmaktadır. Bu düşünceye bağlı olarak; Happening'ler günler, aylar, hatta senelerce sürebilmektedir. Tiyatronun bildirgeci bir yapıya sahip olmasından dolayı; konuşulan kelimeler, oyuncuların hareketleri, ışık dekor vs. oyunu kavramak, olayı ve insanların konumunu anlamak için seyirciyi bilgilendiren elemanlardır. Tiyatrodaki üslup, Happening'de yerini sözden çok sese, gürültüye, müzik veya dansa bırakmaktadır. Hikayeye bağlı bir

olayın belirli bir düzene bağlı olarak gerçekleşmesi, akışkanlık veya sebep-sonuç ilişkisi terk edilenler arasında yerini almaktadır (Kılınç, 2007: 26-31).

Fransa’da Jean-Jaques Lebel, 1960’tan başlayarak, bazıları hafızalarda yer etmiş olan sayısız Happening gerçekleştirmiştir. Lebel, ölümsüz bir sanat yapıtı yaratmak yerine, ancak bir kere oluşturulabilen eylemleri yapmayı tercih etmiştir. 1960’lardan başlayarak eylemlerini gerçekleştiren sanatçıların bu eylemleri, sanattaki geçicilik kavramına dikkatleri çekmiştir. Bu bağlamda sanat: sürekli yaşamakta olan bir eylem olarak düşünülmüştür. Seyircinin de oluşuma katılmasına imkan tanıyarak sanatı, sanatçının ürünü olduğu düşüncesi sorgulanmaya çalışılmıştır. 1958’de, Avrupa ve Amerika avangardları arasında bir bağ kurma misyonunu yüklenen, aynı zamanda Koprow’ un da arkadaşı olan Jean-Jacques Lebel, İbiza’ da, boş bir alanda, bir otobüsün çevresinde ilk Happening’ i (Avrupa’ da ilk kez) gerçekleştirir. Yaşamla sanat arasında sıkı bağlar kurmak, o dönemde bir çok genç sanatçının ortak düşüncesidir. Bu amaca ulaşmaları konusunda Happening’ i en iyi yollardan biri olarak görmüşlerdir. ABD’ de Kaprow’ dan sonra Jim Din, Claes Oldenburg, Robert Whitman, Red Grooms ve hemen onların arkasından başkaları bu anlatım biçimine sarılmışlardır. Sanatın ve sanatçının otuz yıl sonrasını düşünme yetisine sahip olan Happening; sanatın ve bunalımına, dahası toplumun bunalımına meydan okumaya yardımcı olmuştur (Gavi ve Riout 2004: 292-95).

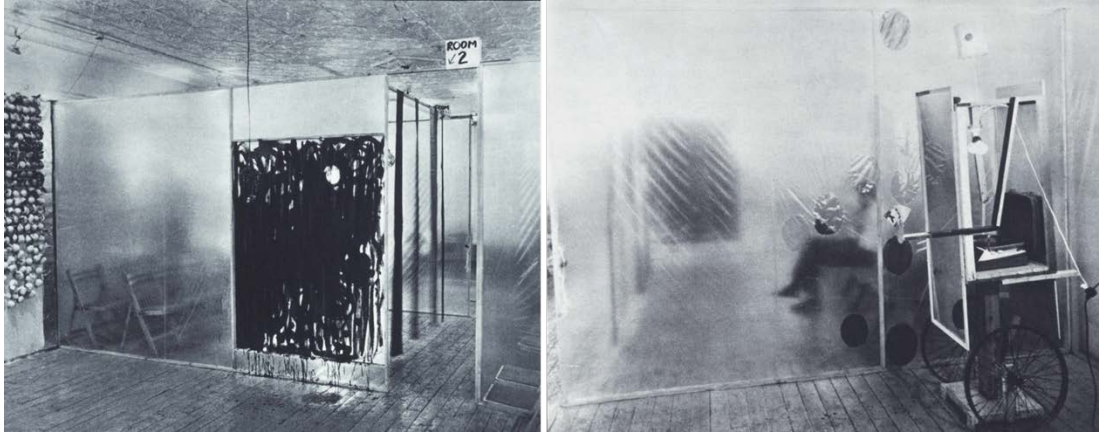
1950’lerde Happening olarak adlandırılan ve tiyatro dışında sahnelenen bu tür yaklaşımların ilk örnekleri, ABD’ de besteci, yazar ve eğitimci John Cage tarafından gerçekleştirilmiştir. Örneğin Cage’ in 1952’ de Black Mountain Collage’ de düzenlediği “İsimsiz Etkinlik” başlıklı performans, birbirini takip eden aksiyon ve sessizliklerden oluşmuş ve aksiyon bölümlerinde ne yapılacağı, etkinliğe katılanlara heyecanlı bir köpek bırakmıştır. Cage, rastlantı ve doğaçlamaya yer vererek müzisyenlerin bir notasyonu takip eden birer ‘işçi’ olmasını engellemiş, onların daha “performatif” olmasını sağlamıştır. Cage’ in yine Black Mountain Collage’ de düzenlediği “4’33” başlıklı performansı ise sanat ile hayatın tümüyle raslantı üzerine kurulduğu bir zeminde gerçekleşmiştir (Eser No 26). Cage bu performansta piyanonun başında 4 dakika 33 saniyelik bir sessizlik sahnelemiş, bu süre içinde duyulan her ses-kısacası hayatın kendisi- sanat ve hayat arasındaki sınırların yeniden düşünülmesinin bir tür çağrısına dönüşmüştür.(Antmen, 2009: 223)





Eser No 26. John Cage, 4'33, 1952, Cage' in Black Mountain Collage' da düzenlediği performansından bir fotoğraf, Black Mountain Collage, ABD.

Sanat eşittir yaşamsal enerjinin doğrudan anlatımı. Bu görüşü savunan Allan Kaprow; Happening teriminin isim babası olarak kabul edilmektedir. New York' lu sanatçı Kaprow, bu sözcüğü ilk defa 1956 yılında ziyaretçilerin fiziksel olarak temas edebilecekleri sözcüklerden oluşan bir enstalasyonu adlandırmak amacıyla kullanmıştır. Ayrıca "Happening" sözcüğü o dönemde New York caz çevrelerinde çok yaygındı ve Gregory Corso bu sözcüğü 1954' te bir şiirden almıştır. Kaprow, herhangi bir eylemin, tek bir yapıtta donmuş kalmış sonuçlarını göstermek yerine eylem içerisindeki geniş bir hareketin öncüsü durumundadır. Genellikle başkaldırı yanlısı olan Happening' ler özgürlük alanları yaratmak amacıyla çoğu zaman provokasyona, tabuları yıkmaya başvurmuştur.



Eser No 27. Allan Kaprow, 6 Bölümde 18 Oluşum, Eighteen Happening in Six Prts, 1959, Reuben Galerisi, New York.

Kaprow, 1959 yılında Reuben Gallery' de sergilediği çalışması için; gösteriye katılmalarını istediği kişilere önce davetiye, ardından da bu kişilerden bazılarına bir takım paketler postladı. Bu ilginç paketlerin içerisinde tahta ve kağıt parçaları, fotoğraflar, renkli nesnelere, kesilerek oluşturulmuş

figürler ve oluşumun gerçekleşeceği galerinin planı vardı. Davetliler gelmeden önce, galeri plastik ve şeffaf paravanlarla üç odaya bölündü. Renkli ışıklarla donatılan her odaya sandalyeler yerleştirildi. Sandalyelerin yönleri, izleyicilerin farklı açılara bakması için daire ve dikdörtgen oluşturacak şekildeydi. İlk iki odada boy aynaları, üçüncüsünde ise gizli bir denetim merkezi yer alıyordu (Eser No 27) (Yılmaz, 2009: 260).

Malzemenin eyleme dönüştüğü (malzeme=eylem) Kaprow'un sanat anlayışında, oluşumlar; akışkan, aralıksız ve devinim halindedir. Geleneksel kalıpları aşma ve benzerliklerden arınma çabasıyla da örnek teşkil eden sanatçı Kaprow; temaların, eylemlerin, malzemelerin ve bunlar arasındaki ilişkilerin kaynağının; sanatların, onların türleri ve çevresi dışında, herhangi bir yerden ya da dönemden türetilmediği gerçeğini de vurgulamaktadır.

### **2.1.2. İnsan Eylemlerinin Sanat Olarak Düşünülmesi, Aksiyon: Marina Abramoviç**

Günümüz sanat ortamına bakıldığında, geçmiş yıllara göre bugünün sanatına ilişkin tanımların, daha fazla sorgulanmaya başlandığı görülmektedir. Ezberlenen sanat ürünlerinin dışında, düşünce ve fikirlerin ön plana çıktığı bu anlayışlar; sanatın algısal sınırlarının genişlediğinin de ispatı niteliğindedir. Yugoslav sanatçı Marina Abramoviç'in 1970'li yıllarda gerçekleştirdiği, eylemleri ise, fiziksel saldırganlık boyutunda, bedeni bilinçli bir durumdan uzaklaştırmaya yönelik bir anlayışa dayanmaktadır. Sanatçı eylemlerinde pasif bir rol üstlenirken, bedenini her türlü müdahalelere açık bir obje olarak sunar. Bilinçli bir durumdan uzaklaşmak amacıyla bedeni bir eylem alanı olarak değerlendirmektedir. Eylemlerinde sestem ve sözden arındırılış-obje olarak kurgulanan beden, şiddet içerikli deneyimlerle fiziksel ve ruhsal ağırlıklarından kurtulmaya çalışmaktadır.

Marina Abramoviç, rahatsızlık hissi uyandıran performanslarını, zaman zaman seyirci ile etkileşime girerek gerçekleştirmektedir. Bedenine uyguladığı şiddetin nedenini ve eylemlerinin dayandığı temel prensipleri şu şekilde ifade eder; Her birinin farklı evrelerden geçtiği performanslarında önce bir fikir geliştirmektedir. Gerekli hazırlıklar yapıldıktan sonra bir mekan bulunur. Mekanın ve eylemin, teknik koşulları gözden geçirilerek, performansın kayıt altına alınıp alınamayacağı sorgulanır. Abramoviç, kendi kavramını görünür kılmak için son derece rasyonel bir noktadan; fiziksel ve zihinsel kurgunun içine girerek işe başlamaktadır. Sanatçı, bir süre sonra yapıtın kendisiyle ve kavramıyla özdeşleşmeye başlar. Performans sırasında öyle zamanlar geçirmiştir ki sonuna doğru neler olduğunu bile hatırlamamaktadır. Performansın en önemli evresi olan, o bilinci yitirme noktasında

ise; farklı zorluklarla birlikte kendi sınırlarıyla yüzleşmeye başlamaktadır. Sanatçı, performanslarına eşlik eden Ulay ile birlikte zıt yönlerde ve bir birleriyle yüz yüze gerçekleştirdiği çalışmalarında, kendilerini kontrol edemedikleri bir çok performans gerçekleştirerek tam bir bölünme sürecini de yaşatmaktadır. Önceden çalışılmamış bu performanslar, sanat anlayışları için önemli bir unsur olan doğaçlama yöntemiyle gerçekleşmektedir (Kılınç, 2007: 48-54).

Abramoviç'in asıl ilgilendiği şey; insan bedeninin ve aklın fiziksel ve zihinsel sınırlarını deneyimlemektir. Bu deneyimi ise, halkla birlikte yaşamak istemektedir. Bunu tek başına asla yapamayacağını belirten sanatçı, halkın kendisine bakmasına ihtiyaç duyduğunu hissetme duygusuna sahiptir. Çünkü halk, sanatçı için; fiziksel ve zihinsel sınırların karşılanması adına, güçlü bir enerji diyalogu yaratmaktadır. Ölüm ve şiddet korkusunu yenmek için aşırı zorlandığını fark eden sanatçı, bedenin insana yaşattığı sınırlamalardan kurtulabilmek için fiziksel zorlamanın gerekliliğini vurgulamıştır. Abramoviç için performans; başka bir boyuta uzama ve atlama formudur.

Bu bağlamda, geleneksel toplumların acı duygusunu kolektif olarak paylaştığı ve dile getirdiği çok açıktır. Modernlik acı çekme kavramını bireyselleştirirken, yalnız bir biçimde katlanılan bir olguya da dönüştürmektedir. Buna bağlı olarak modern bedenin teknik ve bilimsel olarak analiz edilebildiğini bilmekle beraber nesne olarak sunulan bedenin, acıyı fizyolojik boyuta indirmediği de açıkça görülmektedir. Duygusal acı kadın için normal ve olağan değerlendirilirken, erkek için anormal ve zayıflık olarak görülmektedir. Yani beden ile duygu arasındaki iletişim kesin olarak ayrılmaktadır.

Abramoviç'in sanat anlayışı ve bedene bakışı, özünde; çağdaş, toplumsal acı ve şiddet durumuna karşı beslenen, büyük korkulardan arınmaya kadar uzanmaktadır. Sanatçı, korkuları yenmek ve bedenin yaşattığı kısıtlamalardan kurtulabilmenin yolunu, fiziki zorlamanın gerekliliğine bağlamaktadır.



Eser No 28. Marina Abramoviç, Rthym 0, Ritim 0, 1974.

Sanatçı, 1974 yılında Napoli kentinde gerçekleştirdiği performansında, yanında beklediği masanın üzerine; kurşun, tabanca, bıçak testere, alkolünde aralarında yer aldığı, bir çok nesne yerleştirmiştir. Masanın üzerine bıraktığı not da ise, arzu edenlerin ona istediği her şeyi yapabileceğini yazmıştır. Üzerindeki giysinin parçalanması ve bu esnada kendisinin de yaralara mağruz kaldığı performansı, çeyrek günün sonunda, tabancanın altına dayanmasıyla son bulur (Eser No 28). Abramoviç performansından önce, seyirciler için galeriye bir not yerleştirmiştir. Notta; ‘Ben bir nesneyim’ yazmaktadır. Kendi dişiliği ve cinselliği arasındaki ilişkiyi sorgulayan sanatçı aynı zamanda sanatsal nesneyi, nesnelliğiyle gösteren kadın ile yüzleştirmiştir. Kadının dişiliğiyle özdeşleştirilmiş bir durumdur bu ve içerisinde her zaman olumsuz bir eylemin anlamını barındırmaktadır. Kendi bedenini pasif hale getiren Abramoviç, kadın bedeninin acıya ve eyleme karşı direnişini de sergilemiştir.

“Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı” (Art Must be Beautiful, Artist Must Be Beautiful): sanatçının 1975 yılında, Kopenhag’ taki Charlonttenburg Sanat Festivali’nde sergilemiş olduğu diğer bir performansdır. Makyajlı ve çıplak bir şekilde eylemini gerçekleştiren sanatçı, metal bir tarak ve fırça ile saçını düzenli bir şekilde taramaya başlar, birden hareketlerini hızlandırarak performansını saldırgan ve şiddet içerikli bir oluşuma sürükler. Tarama işlemini yaparken bir yandan da sürekli olarak ‘sanat güzel olmalı, sanatçı güzel olmalı’ kelimelerini tekrarlar. Saldırganlığa ve şiddete kadar varan bu performans; en temel korkulardan biri olan acı hissini kafasından uzaklaştırmaya yönelik bir düşünceyi yansıtmaktadır. Kelimelerin sürekli tekrarlanması ise; sözün anlamının yitirilmesini de beraberinde getirmektedir (Eser No 29) (Yılmaz, 2006: 301).



Eser No 29. Marina Abramoviç, Art Must be Beautiful, Artist Must be Beautiful, Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı, 1975, Performans, Charlottenburg Art Festival, Copenhagen.

Fiziksel bir doğaya sahip bu performansların hepsi çok basit ve genelde bir şey anlatmayan, kuramsız sayılabilecek eylemlerdir. Örneğin, Abramoviç'in duvara kadar yürüdüğü, duvara dokunduğu, bedeniyle duvara çarptığını söylediği kendi rolüdür. Ulay'ın rolü ise duvara koşarak çarpmak, dokunmak, vurmak, yani; senkronize bir benzerlik içerisinde çalışmaktadırlar. Daha sonra performans ayrı ayrı sürdürülmeye başlanır ve farklı bir noktaya ulaşır. Performanstan sonra ise bomboş hissederler kendilerini, hiçbir duygu kalmamıştır ve sanki her şeyden soyutlanmışlardır. İşte bu yüzden Abramoviç performansı, garip bir şey olarak değerlendirir. Belirli bir zamanda yapılmıştır fakat o bütün sürecinde aynı anda görürsünüz, sonra sürecin yok oluşunu görürsünüz aynı anda ve sonunda elinizde anısından başka hiçbir şey kalmamıştır (Antmen2009: 238).

### 2.1.3. (Kasıtlılık-Dönüşüm), Body Art: Orlan, Stelarc

İfadenin ilk ve en önemli ögesi olarak vücudun kullanılışı, 1964 yılı sonrasında Vücut Sanatı (Body Art) olarak adlandırılan yeni bir eğilimin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Body-Art 1970'li yıllardan itibaren "Performance" sanatının içinde erimeye başlamıştır. Terim geniş kapsamlıdır, Vücut Sanatı'nın bir türü "Performance'a" çok yakındır ve seyirci önünde gerçekleştirilir. Diğer bir türü çeşitli tekniklerden, özellikle de fotoğraftan yararlanır ve seyirci ile sanatçı doğrudan karşılaşmaz. Vücut sanatı çalışmalarında sanatçının bedeni doğrudan ortaya konulur ya da bedeninin fotoğrafları çekilip seyirciye ulaştırılır. Sonuçta kavramsal sanatın seyirci üzerindeki etkisine benzer bir etki sağlanır. Ancak burada duygusal ve ifadeci olana bir anlamda yeniden bir dönüş söz konusudur;

psikolojik yönden tedirgin etme, açık ya da gizli biçimde kendini belli eder. Bu eğilimde vücudu kullanım biçiminde çoğu kez umutsuzca bir şeyler, bir duygunun en zorlu hali, son kertesini anlatılmak istenir. Amaç seyirciyi savunmaya çekildiği ilgisizlik ortamından kopartmaktır (Germaner, 1997: 55).

Body-Art aynı zamanda “Happening” ve “Performance” ile de yakın ilişkiindedir. Kavramın maddileştirilmesinden kurtulmak amacıyla Ian Wilson, kendisiyle seyirci arasında doğrudan kurulan ve o anda içinden geldiği gibi oluşan “sözlü iletişim” yaratmıştır. Böylece sanatçı tüm görülebilir evrelerden vazgeçmektedir. Buna karşın sanatçının oradaki varlığı ve fiziksel olarak rolü, iletişimin ortaya çıkmasında kaçınılmaz olmuştur. Bu tavır ile Wilson, Happening’e bağlanabilir. Vücut sanatı’nın bir diğer yönü de acı ve tehlike içermesidir. Gina Pane entim (mahrem) “aksiyon’larında” kendine kötülük eder. Örneğin vücudunda jilette çizikler oluşturur ve kanını sildiği pamukları sergiler. Bu yaşam ve ölüm arasındaki, bilinç ve bilinç altı arasındaki, sanat ve anti sanat arasındaki sınırdır (Germaner, 1997: 55-57).

Çağdaş sanat dünyasında sıra dışı bir yere sahip olan Orlan, Fransa’nın sanayi kentinde dünyaya gelmiş ve sanat tarihine ismini yazdırmış önemli bir performans sanatçısıdır. Orlan’ın sanat anlayışı; erkek iktidarın güzellik kavramına ve modern batı toplumlarında kadın nesnesinin inşasına, yapmış olduğu çalışmalarla, bugün dünyada kabul gören güzellik anlayışının yaratıcısı olan medyaya ve dolayısıyla idealin çoğaltılması işlevini yerine getiren tıbbın, beden üzerindeki hükmüne karşı bir eleştiri niteliği taşımaktadır. Sanatçı, sanat yapmanın pis bir iş olduğundan bahseder ve bu kirli işi birinin çıkıp üstlenmesi gerektiğini savunur. Üstlendiği bu görevi ise kelimenin tam anlamıyla kendi vücudunu kullanarak yapar. Sanat aracılığıyla; çağımızda kabul gören anatomik özellikleri sorgularken, tıp alanında yeni teknolojilerin bulunmasıyla değişen ilişkilerin, teknolojik ve politik etkileşimlerini ortaya çıkarmaktadır.

Çağın kadınları, estetik cerrahiyi gençleşmek ve genel kabul görmüş, standartlaşmış türde bir güzellik anlayışına sahip olmak için kullanırken, Orlan, bu estetik müdahaleleri, güzellik kavramının sınırlarını yeniden çizmek ve kendi üslubuna uygun bir biçimde bu kavramı yeniden şekillendirmek için kullanır. Bu bağlamda da performanslarıyla tıbbi mekanizmanın ilerleyiş sürecinde kendini bulmaktadır. Bu durum sıradan bir hasta doktor ilişkisi gibi görünse de; Orlan, sürecin en başından beri bedeni üzerindeki kontrolün sahibidir. Kavramsal temellerini Duchamp’ın “ready made” yapıtlarının oluşturduğu sanatçı; her ameliyat öncesi cerraha sunduğu kolajları, ameliyat performansı süresince okuduğu metni ve giysileri ile sahnenin hakimi konumundadır. Eylemleri sırasında bulunduğu ameliyathane ise; bilindik steril görüntüsünün aksine, bir tiyatro sahnesi izlenimini uyandırır (Eser No 30).



Eser No 30. Orlan, Sanatçı 'çene kaldırma' plastik cerrahi operasyonu için ameliyathanede, 1993, New York.

Barbara Rose, Orlan'ın 'operasyon tiyatrosu' olarak nitelendirilen ve tüm detaylarıyla planlanmış performanslarının altında oldukça ciddi nedenler yatan 'dahi' bir sanatçı olduğuna inanmaktadır. Sanatı, sanat olmayandan ayıran iki önemli kriter olan kasıtlılık (intentionalty) ve dönüşüm (transformation) Orlan'ın Carnal Art olarak adlandırdığı sanatsal performanslarında ise, bir arada bulunur. Sanatçının sınırları zorlayan aykırı performansları, izleyiciyi sanatı sanat olmayandan ve normalliği anormallikten ayıran sınırları yeniden sorgulamaya zorlayan, patolojik eylemlerden çok estetik hareketlerdir. Bedenini yalnız çalışmalarını için kullandığı sanatçının ameliyathanesi ise sanatçının stüdyosudur. Sanatçının bedeni sadece bir materyal değil, aynı zamanda eyleminin ta kendisi ve estetik otoritelere karşı direnişine hizmet eden bir metaforudur. Sanatçının performansları bir bakımdan da farklı kimlikleri deneyimlemek için bedenin cerrahi yollarla değiştirilmesidir. Orlan'ın projeleri kadınlara bedenlerinin kontrolünü yeniden kazandırabilecek farklı bir yoldur ve feminist ütopyanın, üzerine inşa edildiği zeminin bizzat kendisi olduğu bir örneği olarak da görülebilir. Sanatçının bugün ki anlamda sergilenmeye başladığı eylemleri/performansları; müzik, metin ve dans eşliğinde ve kendi belirlediği yöntemlerle gerçekleşmiştir. Operasyonel müdahalelerin gerektirdiği yüksek masrafları ise, fotoğraf ve video haklarını, performansları boyunca akan kan örneklerini ve kopan et parçalarını satışa çıkararak karşılamıştır. Orlan'ın 'tiyatrosunda' sadece sahnedekiler değil izleyiciler de interaktif katılımcılar olarak kendi rollerini oynamakta ve bir tiyatro oyununun aksine gerçek bir olaya tanık olmaktadır (Akman, 2005: 30).

Orlan, insan vücudunu değiştirmek ve bedeni toplumsal bir tartışmaya taşımak amacıyla. Bu anlamda; bir sanatçının iktidarlara ve diktalara karşı savaşırken bağımsız olması gerektiğini savunur. Kamuya ve medyaya mal olmasının, dahası konunun adli sisteme kadar taşınacak olmasının da nedeni budur. Orlan, bedeninin rolünü ve toplum tarafından ortaya atılan ahlaki soruları sorgulamıştır. Temel anlamda sanatçının eleştirisi, başlangıcı ve belirgin alanı kadın bedeni olsa da tartıştığı alan aslında erkek bedenini de kapsamaktadır. Bu noktadaki sanat anlayışı, hem insan bedenini hem de sanat üzerinde oluşan sosyal baskıların tümüne karşılık gelmektedir.



Eser No 31. Orlan, Sanatçı plastik cerrahi operasyonu için ameliyathanede, 2006, New York.

Orlan'ın transformasyonlarının özellikle yüzünü içerdiği konusunda herkes hemfikirdir. Sanatçı kimliklerin aşırı akışkanlığını göstermek için durmadan yüzünü değiştirmiştir. Fakat insan sureti kişinin kimliğiyle özdeşleşerek değişmezliği hususu birey tarafından kabul edilmiştir. Orlan'ın çalışmalarının odak noktası kendi suretidir ve yüzünü sergileyişi otoritelerden tamamen bağımsızdır. Eserleri tarihsel ve modern yaşamdaki farklı metinlerle ilişkili olarak başlı başına yeni bir metindir. Estetik söyleminin temel parametreleri olan görünüm ve görüntüleri, kendi üslubu ve tarzıyla çözümlenmektedir. Çalışmaları sırasında bir yandan sanat tarihindeki eserleri kopyalarken, diğer taraftan ise; fotoğraf ve video aracılığı ile kendisini yeniden üretmektedir. Kubilay Akman'ın, Orlan'ın performansları üzerinden ortaya sürdü 'Suret' kelimesi ise, bu çoklu anlamları tek başına karşılayabilen bir terim olarak karşımıza çıkar. Akman, bugün belki de post-mekanik/organik röprodüksiyon çağında olduğumuzu söylemektedir. Sanatçı eserini mekanik ve dijital röprodüksiyon teknikleri yardımıyla organik bir yöntem izleyerek yeniden üretmektedir. Akman' a göre bu durum; orijinal ve kopya arasındaki farklılıkları ortadan kaldırmıştır ve yeniden bir üretim meselesi doğmuştur (Eser No 31) (Akman, 2005: 33).

Ayrıca, Orlan'ın performansları sürecindeki vahşet duygusu yaratan görüntüleri seyirciye video ve fotoğraflarla ulaştırılmıştır. Sanat tarihi içinde yer alan çeşitli performanslara yapılan bu göndermeler, çağımız sanatında hem bir sermaye



pratiği, hem de fetiş olarak kendini teşhir eden ve tektipleştirilen beden ve estetik anlayışının, ironik bir biçimde sorgulanmasını da ortaya çıkarmıştır. Diğer taraftan Orlan'ın bu canlı eylemleri, izleyenlerin tıp biliminden beklentileriyle birlikte bedenlerine hükmetme ve bedenlerinin şekliyle bağlantılı fikirlerinin-soruların oluşmasına neden olmuştur.

Kıbrıs Limasol doğumlu, Avusturyalı sanatçı Stelarc (Stelios Askadiou) 1981 yılına kadar gerçekleştirdiği birçok asılma eylemleri ile dikkatleri çekmiştir. Vücuduna geçirdiği kancalarla havada asılı kalarak yerçekimine karşı vücut direncinin ve acı duygusunun sınırlarını zorlayan sanatçı performansına dayalı vücut sanatının (Body Art) önemli sanatçılarından biri olarak sanat tarihindeki yerini almıştır. Diğer sanatçılardan farklı olarak Stelarc; ruh/beden ve tin/beyin arasındaki, modası geçmiş, fizik üstü ayrımların yerini, bedenin yeniden şekillenmesine dayanan, beden ve tür arasındaki ayrımlara duyulan ilginin alacağı görüşünü benimsemiştir.

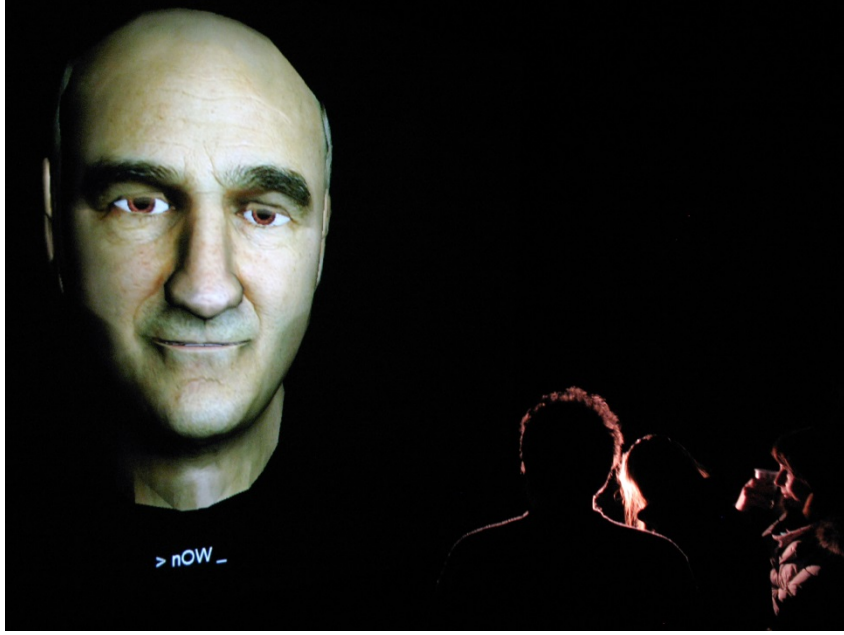
Stelarc, bedenin varlığı ile ilgili korkulara kapılmanın yersiz olduğunu düşünür. Sanatçı, teknolojinin bedene içkinleştirilmesi aracılığıyla, bedeni değiştirebilecek, yeniden yapılandırabilecek, psiko-bedenin zayıflıklarından arındırılabilir bir makine olarak görme eğilimindedir. Stelarc'a göre beden, iyi işlev görmeyen parçalarının değiştirilebileceği duruma kavuşturulduğunda ölüm için de teknik bir neden kalmayacaktır. Sanatçı için, bedeni ruhsal ya da kültürel bir yapı olarak görmek de anlamsızdır. Çünkü beden, denetlenebilir-değiştirilebilir bir nesnedir ve özne olarak değil, yeniden biçimlendirmenin nesnesi olarak ele alınmalıdır. Stelarc için içinde bulunduğumuz durum ise; artık düşüncenin değil, biçimin yani beden üzerinde değişiklik yapabilmenin özgürlüğünü yansıtmaktadır. Onun açısından sorulması gereken soru; toplumun insanlara ifade özgürlüğü tanıyıp tanımayacağı üzerine değil, insan türünün alternatif gen kodlamaları gerçekleştirmekte serbest bırakıp bırakılmayacağı üzerinedir (Kılınç, 2007: 70-71).

1960'ların başında ortaya çıkan robotik sanatın makinayı sanata dahil ederek heykeli statik durumdan çıkartıp elektronik yolla hareket eder hale dönüştürmesinden sonra Stelarc, öncü teknolojiyi uygulayarak kendi vücudunu sibernetik bir heykele dönüştürmüştür. Stelarc'ın bu dönemine ilk örnek ise, "Third Hand" (Üçüncü El) çalışmasıdır. Ichiro Kato'nun bir prototipinden esinlenerek, Imasen Denki'nin asistanlığında gerçekleşen "Third Hand", 290 derece dönebilen ve kavrayabilen elektronik bir eldir. Electromyography (EMG) sistemiyle yani; hareket eden kasların çıkarttığı elektrik enerjisi ile çalışan "Third Hand", Stelarc'ın sağ koluna monte edilmiştir. Gücünü ise karın ve bacak kaslarına takılan elektrolitlerden almaktadır. Sanatçı, ilerleyen yıllarda sadece kas hareketlerinin doğurduğu enerji (EMG) ile değil, beyin dalgalarının oluşturduğu (EEG) ve kalp çarpıntısının doğurduğu (ECG) dalgalarını da performanslarında uygulamıştır. Sanatçı 1993 yılında "Stomach Sculpture" (Mide Heykeli) adında bir proje daha gerçekleştirdi. Elli milimetreye on beş milimetre ebatlarındaki bir cihaz midesinin kırk santimetre içine yerleştirildi. Bunun için ise, endoskopi yöntemi kullanıldı. Yerleştirme işlemi 15 dakikalık bir video ile belgelendi (Erden, 2010).



Eser No 32. Stelarc, Sanatçının üçüncü kulak projesi, 2006, New York.

Stelarc'ın 2000'li yıllarda gerçekleştirdiği en ilginç proje ise (Ek Kulak) isimli çalışmasıdır (Eser No 32). Sanatçı biyolojinin ulaştığı en son teknolojik olanakları kullanarak vücuduna fazladan bir kulak yerleştirmeyi tasarlamıştır. Kulağı ilk başta kafasına yerleştirmeyi uygun görür fakat gerçekleşecek ameliyat sırasında gözlem yapamayacağı ve yüz sinirlerinin zedelenebileceğini göz önünde bulundurarak kulağı, sol koluna yerleştirmeye karar verir. Sanatçının kendi kulağı model alınarak canlı fare hücreleriyle sekiz adet kulak yapılmıştır. Kulaklar her üç günde bir beslenerek bir bioreaktör içinde canlı tutulur. 2006 yılında büyütülen kulaklardan birinin koluna yerleştirilmesi için Los Angeles' da operasyon başlatılır. Altı aylık bir sürecin ardından kulağın uyum sağlayabilmesi için kolda gerekli zemin hazırlanır. Ameliyatın ardından sol kolunda ince bir derinin altında yaşamakta olan fare hücreleri ile yapılmış kulak duyduğu bütün sesleri bluetooth teknolojisi ile internete aktarmaktadır (Erden, 2010, <http://osmanerden.wordpress.com/2010/09/10/teknoloji-vucudageldiginde/>).



Eser No 33. Stelarc, The Prosthetic Head, Sanatçının Protez Kafa projesi, 2003.

2002 yılında Stelarc, Karen Marcelo, Sam Trychin ve Barret Fox adında üç bilgisayar programcısı ile “The Prosthetic Head” (Protez Kafa) isimli projesini gerçekleştirir (Eser No 33). Bilgisayar ekranında üç boyutlu olarak görülebilen “The Prosthetic Head”, Friedrich Nietzsche ve Ludwig Wittgenstein’in iki aforizmasından esinlenmiştir. Nietzsche: “eylemsiz varoluş yoktur”, Wittgenstein:”düşünme eylemi kafanın içinde gerçekleşmez. Düşünce yazı yazılan kağıttadır, konuşulan dudaklardadır.” Stelarc’ın yüzü model alınarak oluşturulan kafa zengin bir veribankasına sahiptir. Kendisiyle iletişime geçen herkes ile özel konuşmalar yapabilmekte ve daha önce karşılaşmışlarsa kendilerini tanıtılabilmektedir (Erden, 2010, <http://osmanerden.wordpress.com/2010/09/10/teknoloji-vucudageldiginde/>).

### 2.3. Güncel Sanatta Beden Üzerine Yaklaşımlar

Kesin bir dille güncel sanat hakkında yorum yapmak giderek zorlaşmaktadır. Sanat disiplinleri ve tüketimi, günümüzde; tüm zamanlardan daha çok araçsal bir yapıya dönüşmüştür. Hatta bugünün dünyasında sanatsal uygulamalar, birkaç basamak atlayarak, belirli bir pazara bağlanmış ve pazar tarafından belirlenen bir sanatın varlığı hissedilmeye başlanmıştır. Ekonomi tarafından fazlaca kontrol edilen bir gerçekliğin karşısında sanatın geçmişte olduğu gibi eleştirel bir yıkıma uğraması

da mümkün gibi görülmemektedir. Günümüz sanat anlayışı, geçmiştekenden tamamen farklı olarak; sisteme baş kaldıran, sorgulayıcı ve sarsıcı karakterini kaybetmiştir.

Günümüz sanatında artık; Duchmap'ın Pisuvarı'ı yerine, Jeff Koonse'un "Köpekbaliğin'dan", Manet'in Olimpia'sı yerine, Stelarc'ın sarsıcı performansı olan (Fractal Flesh Event) "Fraktel Et Gösterileri'nden" söz eder ve yorumlar olduk. Bu noktada sanat; ayrıksı biçimlerin birlikte var olduğu farklı sergileme yöntemlerinin, multi-media gibi çoklu araçlarla üretilen ortak çalışmaların, video, fotoğraf, film, yerleştirme ve performans teknikleriyle üretilmiş işlerin fazlaca tercih edildiği bir süreci de yaşıyor. Ayrıca çağın kültürüyle türeyen bir yığın gösterge, karmaşık bir bilişim trafiği yaratmakla kalmamış; dönemin düşünsel ve toplumsal referanslarıyla açıklanabilecek bir sürü estetik kategorinin ve problematiğin belirmesine de yol açmıştır. Sanat eserinin yorumlanması ve ya izlenmesi önceki dönemlerden farklı olarak teorik altyapılara da bağlı hale gelmiştir (Şahiner, 2008: 157).

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sivil hakları ve toplumdaki özgürleşme hareketleri, teknolojik gelişmeler, varoluşçu yaklaşım, dilbilim, göstergebilim üzerine yapılan araştırmalar. Görsel malzemenin zenginleşmesi sanatçının sanatındaki tavrını sorgular duruma gelmesiyle birlikte plastik sanatlarda yeni anlatım biçimlerine yönelik arayışlarında oluşmasına sebep olmuştur. Çeşitliliğin arttığı bu dönemde sanatçılar özne, nesne ilişkisi içerisinde varlıklarını sürdürmek istemişlerdir. 1950'lerin sonlarına kadar Pop Sanat bir tüketim nesnesini sanat nesnesi haline getirerek gündelik yaşamla sanatı bütünleştirmeye çalışırken; 1960'lı yıllarda ise, minimal sanat mekanla algı boyutları arasındaki ilişkileri sorgulamış nesneyi olabildiğince yalın maddeselliğe dönüştürülmüştür. Kavramsal sanat ise endüstriyel ve metinsel düzlemde gerçekleştirilen biçimleri, 1970 sonrası çalışmaları, kökeni Duchamp'a kadar uzanan hazır nesneyi ve enstelasyonu sanatla dil arasındaki ilişkiyi sorgulayan bir anlatım diline çevirmiştir.

Güncel sanat bağlamında, kapitalizmle birlikte başlayan değişimlerin; insani düzeyde, kendi kendini anlama, gerçekleştirme, kişisel doyuma ulaşma, mahremiyet ve cinsel ilişkilerin niteliğini de değiştirdiğini vurgulayan İngiliz toplumbilimci Anthony Giddens; değişen bu ilişkiler içinde "beden'in", adı geçen ilişki biçimlerinin dışavurumu için çok önemli bir kanal ya da taşıyıcı olduğunu belirtir. Tüketim toplumunda hem bedenin korunmasına, hem de "beden'in" görünümüne yönelik mekanizmaların, hızla işlemekte olduğuna dikkat çeker. Bu noktada Avusturyalı sosyolog Bryan Stanley Turner'ın 'iç' ve 'dış' beden kavramıyla birlikte bir saptama yapmakta mümkün olacaktır. Burada belirtilen iç beden: canlı, devinimli, deneyime dayalı (kendi için) bedeni anlatır. Dış beden ise nesnel, dış görünüme ait, kurumsallaştırılmış kendi başına sergilenen bedeni hedef alır. Bu anlamda iç beden analizi bedenin kontrolü ve düzenlenmesi bağlamında eğitim, cezalandırma, disiplin, yargı, tıp gibi sistemlerin çözümlenmesine olanak sağlarken, dış beden: toplumsal,

ekonomik, kültürel, siyasi süreçler, tüketim, kimlik oluşumları, sınıfsallık gibi konularda fazlaca yararlı sorgulamalara elvermektedir (Himam Er, 2009: 20-22).

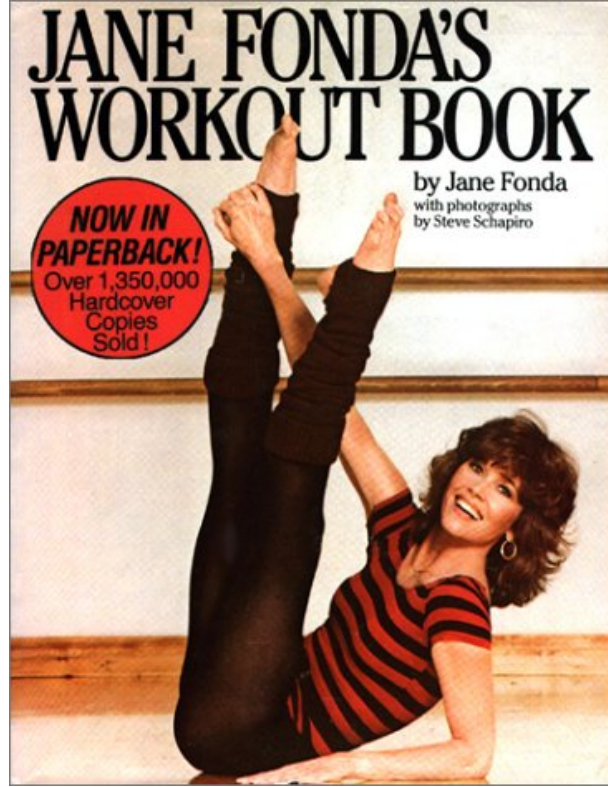
Değişim olmadan yapamayan ve şimdilerde bedeni çokça konu alan güncel sanat; özellikle bedenin değişiminde toplumsal kimliklerin maddi nesnelere yoluyla teşhir edilmesiyle, karmaşık simgesel biçimler kazandırırken, bedeni görsel anlamda yeniden konumlandırır.

Bugünün sanatı, tarihin hiçbir döneminde olmadığı kadar görüntü yoğunluğu ile karşı karşıyadır. Rıfat Şahiner'e göre; yapıt ile gerçeğin birbirini soğurması ya da göstergenin, mevcudiyet gerekçesini öznenin müdahalesinden ayırma yönündeki eğilimi, doğal olarak kendisine ilişkin değerlendirmeleri de geçersiz kılmaya başlamıştır. Çağdaş sistemin mitosu, görüneni kendi gerçekliğinden uzaklaştırma eğiliminden başka bir şey değildir. Bu durumda ne özdek ne de zorunluluk kalır ortada. Oysa zorunluluk var olanın ön şartıdır; zira gerçek asıl o zaman sahiden gerçek olur. Belki de köklü bir bilinmezliğe sürüklenen sanat dünyasında, bir çok gösterge, kavram ve önerme yüklü sanat yapıtıyla baş edecek güç kalmamıştır (Şahiner, 2008: 171-173).

Beden kavramının girdiği dönüşüm süreci içinde de, güncel sanatın; insan bedenini tasarlamasındaki etkisi oldukça güçlü bir şekilde belirginleşmiştir. Bu anlamda bedenin tüketim kültürünün bir haz nesnesi olması kabulünden hareketle; artık, insan bedenine daha çok vurgu yapılmaktadır.

Özellikle 1980'li yıllardan sonra tüketim kültürünün çarpıcı ve sıra dışı tekniklerle kurguladığı ve sorguladığı 'tasarı beden'ler' modern estetik teknolojileriyle birlikte sanat endüstrisi tarafından insan bedenini yeniden tanımlamaktadır. Beden ya da daha genelleştirilmiş bir söylemle güncel sanat bağlamındaki beden kavramını ele alırken, onu kuşatan toplumsal ve fiziki koşullardan ve yeni çevresel örgütlenişler içinde bedenin görünüşünden yola çıkmak gerekmektedir.

Beden bağlamındaki değişimin fiziksel olarak açık bir biçimde hissedildiği ve insanların tüketim kültürüne bütünleşmiş hale geldiği 1980'li yıllarda dergi kapağında görülen ve 1980'ler de kadınların sahip olmak istedikleri bir dış görünüme sahip olan ABD'li sinema oyuncusu Jane Fonda, bu değişimin baş rol oyuncularından birisidir.



Eser No 34. Jane Fonda, 1980' ler de toplumun dinamik görünümünü anlatan ve dönemin ikonlarından Jane Fonda' nın antreman dergisi.

Politik duruşu ile 1960'ların sonunda Vietnam Savaşı'na karşı çakararak; başkan aleyhine yaptığı propagandalar ile anılan Fonda, öncelerde cinsel bir sembol iken daha sonra savaş karşıtı bir feminist olarak karşımıza çıkmıştır (Eser No 34). Bu nedenle sanat tarihinde insan bedeninin farklı dönemlerde belli beden formlarında tanımlanması da oldukça normalleşmiştir (Himam Er, 2009: 21-22).

Gerçekten hızlanan üretim ve bunun sonucu olarak neredeyse, fetiş kelimesine denk gelecek marka enflasyonu bu durumu 20. Yüzyılın başından itibaren yavaşça yaratmıştır. Kültür ortamının eril söylemin tesiri altında gelişmesi nedeniyle de fetiş haline gelen kadın bedeni, metalaşan başka bir malzeme olmuştur. Bu bağlamda Playboy gibi iletişim araçları, çizgi roman kültürünün ilkel sanattaki artımını andıran abartılı bedenleri, reklam ve afişlerde parça halinde görünen beden parçaları, bedenin fetiş bir obje olarak kavranmasında da etkili olmuştur. Amerikan rüyasının bir özeti ve fetiş konusuna açıklık getirebilecek kadar imaj gördüğümüz Richard Hamilton'ın 'Bugünün Evlerini Be kadar Farklı ve Göz Alıcı Yapan Nedir?' isimli çalışması çarpıcı bir örnektir. Dikkat çeken; manidar bir şekilde kolaj tekniğinde yapılan bu çalışmada, etrafı nesnelere çevrilmiş bedenleri erotik bir gerilimde olan kadın ve erkek figürünün gösterdiği durum her şeye sahip olmanın yanı sıra, mekandaki her şeyin birbirleri ile iletişimsizlikleridir (Çabuklu, 2009: 130).

20. yüzyıl ikinci yarısı sadece toplumsal ilişki modelleri ve günlük yaşam pratikleri açısından değil, beden kimliği açısından da ciddi bir hesaplaşma dönemidir. Reklamın yan ısıra 1960-70'lerde pornografinin de bir sektör haline gelmesi bedenlerin de sermaye ve fetiş nesnesi olarak bir değere sahip olduğu gerçeğini gündeme getirmiştir.

Bu bağlamda bedenin de televizyonlarda ve reklam panolarında izlenen ürün ve nesnelere hiçbir farkı kalmamıştır. Baudrillard'a göre; bedenlerde nesnelere gibi, değiş tokuş edebilen ve karşılıklı olarak birbirine değer kazandırabilen türdeş bir göstergeler ağı oluşturmaktadır (Baudrillard, 2004: 171).

Kadın bedeni, sanat tarihi içerisindeki her dönemde erkek bedeninden daha fazla cinselleşmiş ve dolayısıyla da her zaman dikkat çekici, estetik bir obje olarak görülmüştür. Fakat kadın bedeni ve cinselliği kadar erkek bedeni de sanatsal üretime eşlik etmiştir. Cinselliğin özellikle erkek imajı üzerinden kullanılması Eski Yunan sanatından beri yapılagelmiştir. Sanatsal imgelemde bedenin ve cinselliğin bu kadar yoğun uygulanması bu noktada sadece günümüz tüketim toplumlarına da bağlanmamalıdır. Uzun zamandır gündelik hayatın içinde bu tip imajlara rastlanmaktadır. 1960'ların Pop Art sanatçılarından olan Tom Wesselmann, erojen bölgelerini fragman halinde gösterdiği kadın bedenleri ile dikkatleri çekmektedir. Çoğunlukla dudakların, göğüslerin ve genital bölgenin görüldüğü resimleri sanatçının güncel hayata karşı strateji eksikliğinden kaynaklı olarak gayet olağan karşılanmıştır (Yıldırım, 2008: 120-121).

Tüketim kültürünün hakim olduğu bu yeni yapı içinde artık beden, daha farklı nitelikleri ile yer almaktadır. Öncelikle beden, üreten değil tüketen bir bedendir. Postmodern felsefenin hem sosyoloji alanında uyarlanması hem de genel kuramsal düzeyde sağlıklı bir şekilde değerlendirilmesini ortaya koyan yapıtlarıyla tanınan Polonya'lı sosyolog ve filozof Zygmunt Bauman'a göre her iki beden arasında sosyolojik olarak önemli bir fark vardır. İlki üretme kapasitesi ile değerlendirilirken, ikincisi ise içinde yaşamsal arzuların ve hazların, deneyimlerin ve duyuların olduğu tüketim kapasitesi ile değerlendirilir (Bauman, 2001: 227).

Sahip olduğu kapasitesi ile tüketim kültürünün sunduğu birçok şeyi tüketmeye hazır olan güncel sanat bağlamındaki beden adeta bir haz ve arzu arayıcısı olarak hareket etmektedir. Mel Ramos ise, kadın bedenini tüketim nesnelere ile birlikte kurgulayarak ve özellikle yiyecek ve içeceklerin içerisinde fantezi imgesi olarak kadın bedenini kullanarak; bedeni ve fetiş algısının etkili bir izlencesini sunmuştur.

Aynı süreçte beden, bizzat sanat yapıtının kendisi olmakla birlikte, performans başta gelen sanatsal etkinliklerden birisi haline gelmiştir. Beden sadece dönüştürülüp süslenmemiş, aynı zamanda (fiziksel sınırlar, ayrıca edebî kısırtıcılığının) sınırları da zorlanmıştır. İngiliz performans sanatçısı, modanın ve gecenin prensi Leigh Bowery ise bu yeni beden rejiminin iyi bir temsilcisidir.

Sanatsal imgelemde cinselliğin ve çıplaklığın bu kadar yoğun yer alması bu açıdan sadece tüketim kültürüne de mal edilmemekle birlikte, modern ve buna bağlı olarak güncel anlamda bir estetik tanımlanırken çıplak bedenin konumlandırıldığı pencereden; bu tür kitch imajlar sanatsal alanın dışında görülmüştür.



Eser No 35. Non Goldin, Misty and Jimmy Paulette in a Taxi, New York City, Misty ve Jimmy, Paulette' de Bir Takside, 1991.

1980'lerde postmodern bir sanatçı olarak kadın bedeninin temsiline farklı bir şekilde yaklaşan Amerikalı çağdaş kadın sanatçı Non Goldin; çalışmalarının temelinde genellikle içinde yaşadığı ortamda çevresinde bulunan insanlar ve onların arasında kendisini konu almaktadır. Özellikle çevresinde bulunan travesti ve transeksüelleri anlatan çalışmaları, çağdaş toplumsal cinsiyet rollerinin değişkenliğini ortaya koymaktadır. Çalışmaları kendi hayatındaki zor zamanların günlüğü niteliğindedir. Bu çalışmalar aslında Goldin'in çevresiyle ilişkilerinde, kendi konumuyla ilintili olduğu anlamındadır. Bu bağlamda, sanatçılar genellikle kendini ifade etme ve açığa çıkarma alanı olarak kendi bedenlerini kullanmaktadırlar (Eser No 35).

Non Goldin, toplumu belgelemek anlayışıyla mahremiyet arasında salınan kışkırtıcı eserleriyle Amerika'nın en ünlü fotoğrafçılarından biridir. Onun araştırma konusu kendi hayatı, aşıkları, heteroseksüeli, homoseksüeli, travestisi ya da transseksüeliyle birlikte büyük ailesinin üyeleridir. Goldin, bu fotoğrafında da görüldüğü gibi iç mekanları ve cinsiyet engellerinin, cins ve "ırk" kimliklerinin aşılmasını ön plana alarak yeni bir güzellik ve cinsellik anlayışı geliştirmiştir (Eser No 36).

Dış denetim ve gözetimin nesnesi olan Modern beden tersine; güncel sanat bağlamındaki beden anlayışı, bedenin sahibi tarafından denetlenmekte ve değerlendirilmektedir. Bu denetleme ve değerlendirmenin içinde yine günümüz bedeninin, tüketme kapasitesine uygun halde tutulması durumu vardır.





Eser No 36. Non Goldin, Jimmy Paulette et Taboo! Dans la salle de bains, New York City, 1991.

Bu tutumun tüketim kültürü içindeki önemli örnekleri ise; özellikle (günümüzde buna erkek bedenide dahil olmuştur) seçkinlik ve bir haz göstergesi olarak tasarlanan kadın bedenine ilişkin: moda, plastik ve kozmetik cerrahi, reklam vb. gibi kitlesel araçların ön plana çıkarılmasıdır.

Kadın vücudunun erkekler tarafından şekillendirilme çabası ve cinsel bir nesne olarak sunulmasına karşı; kavramsal bir yapıyla, sanatta kadına yüklenen anlamlara eleştirel bir tavır geliştirmeye çalışılmıştır. Sanat tarihçi yazar Linda Nochlin'in 1971 yılında yayınladığı "Neden Hiç Kadın Sanatçı Yok?" isimli makalesi aslında bu konuya eleştirel bir tavrın başlaması noktasında önemli bir örnektir. Nochlin yazısında, sanat üzerine yüklenen rollere; farklı bir gözle bakmayı amaçlayarak; bakış açılarını da çeşitlendirmeye çalışmıştır. Sanatın kişiye özel ve bağımsız olarak sunulmasını reddederek, sanatın kültürel yapılanmanın bir yansıması olduğu görüşünü savunur. Kültürel yapının, geçmişin ataerkil yapısını içinde barındırdığını; sanatında bu duruma eklenerek şekillenmesinin kaçınılmaz olduğu düşüncesini vurgulamaktadır. Linda Nochlin, bu analizlerini desteklemek için ise; sanat tarihinde görmezden gelinen kadın sanatçıları örnek göstermektedir. Bu anlamda, sanat tarihinde kadına ayrılan alanların, yeniden düzenlenmesi için, feminizmin öncülüğündeki kadın sanatçılarla birlikte örgütsel bir yapı gereksiniminin olduğu çok açıktır. Sanat bağlamında ortaya çıkan 'kadının', ataerkil sistemin verileriyle ortaya çıkmasına karşı geliştirilen feminist sanat anlayışı ise; kadının sanatta öncü rollere bürünme çabalarına eleştirel bir örnektir (Antmen, 2009: 239-242).



Eser No 37. Guerilla Girls, Do women have to be naked to get into the Met. Museum?, Kadınların Metropolitan Müzesine Girebilmesi için Çıplak mı Olmaları Gerekir, 1989.

Kadın bedeninin sanat bağlamında öncü rollere bürünme çabaları, belirli serzenişlerle ötelenmeye çalışılmıştır. Sanat üretme ve zanaat üretme gibi ayrımlarla karşı karşıya kalan kadın bedeni ve sanatçılar, kendi potansiyellerini toplumsal bağlamda, sergileyemez duruma gelmişlerdir. Kadının zihinsel yönünden öte, fiziksel boyutunun ele alınması, bunu daha da kolay hale getirmiştir (Eser No 37). John Berger, kadın bedeninin sanatta genellikle çıplak olarak sunulmasını, psikolojik olarak kadını sınıflara ayırmak ve kadının potansiyelini bu anlamda kullandığını göstermek için olduğunu söyler. Kadının sanatta erkek korkularının ve arzularının cisimleşmesi olarak var olmasını açık ve sisli bir dille ele almaktadır. John Berger'e göre kadın; çıplaklığın erkek merkezli olduğu bir toplumda, riyakar bir ahlakçılığın malzemesi haline gelmiştir. Bu anlamda çıplaklık genellikle geleneksel karakterini de korumaktadır; akademinin Nü anlayışının üzerinde şekillenmiş bir karakterdir. Farklı bir örnek olmakla birlikte 20. Yüzyılın son yirmi yılında, bir istila sayılsa da sayılmasa da beden tıp alanındaki endoskopi tekniğiyle santim santim taranmıştır. İnsanın içi denen şey artık ruh değil, iç organlarla ilgilidir. Filistin kökenli İngiliz sanatçı Mona Hatoum kendi bedeninin endoskopik görüntüsünü bir enstalasyonunda işte böyle kullanmıştır. Hatoum'un yapıtları, annesiyle olan gündelik sohbetlerinden, dinsel aidiyete, cinsel kimlik oluşumundan, ülkesiyle kurduğu iletişime kadar uzanan geniş bir alana nüfuz etmektedir (Antmen, 2013: 44).



Eser No 38. Mona Hatoum, Yabancı bedenler, detay, 1994, sindirim sistemi, silindir ahşap konstrüksiyon, video projektör, video cihazı, amplifikatör ve dört hoperlörülü enstalasyon, 350 x 300 x 300 cm, Londra.

Sanatçı, kendi bedeninin içine yaptığı endoskopik yolculuklardan faydalanan ‘Corps etranger (1994)’, ‘Deep Throat (1996)’ gibi yerleştirmelerinde, insan bedeninin kendisini de yabancılaştırmaktadır. Kimi işlerinde kullandığı elektrik akımıyla hem fiziksel hem de psikolojik bir gerilim yaratarak; tehdit hissiyle sürrealist bir mizahı iç içe ören eserleri, izleyiciyi hem duygusal hem de entelektüel düzeyde içine çekmeyi amaçlamaktadır (Eser No 38).

Tam da bu noktada Baudrillard’ın değindiği noktaya ulaşırız. “Foucault’un kuşatılmışlığı vurguladığı hastaneler, hapishaneler ve fabrikaların geometrik yapısının yerini, Baudrillard’ın; geçişli otoyolların, bilgisayar ve elektronik ortamın yumuşak yapısı almıştır artık. Sanatçı beden için yeni deneyim alanları keşfetmeye, herhangi bir yüzey üzerinde geometrik formların birbirleri ile ilişkisi üzerinden bunu sağlamaya çalışıyor (Şahiner, 2006: 5).

Güncel sanat bağlamında beden, öncelikle üreten bedendir. Beden, tıpkı herhangi bir montaj bantında olduğu gibi, son derece sıkı kurallar tarafından, üretmek üzere sistematize edilmiş bir yarı-otomata ve otoriteye sahiptir. Aylin Nazlı’nın bir makalesinde belirttiğine göre; Kapitalizmin temel hedefi içinde güncel beden, üretken olmasına karşın, Püriten bir çilecilik ile sadece temel ihtiyaçlarını gidermeli, bedensel arzu, istek ve hazların ‘tüketilmesinde’ son derece ‘cimri’ davranmalıdır. Nitekim üretici olma standartları için gerekli düzeyde bir tüketim yeterlidir. Bu standardın aşılması sefahatin ve savurganlığın, tasarrufu ise ölçülülüğün ve ahlakın işaretidir. Bu nitelikleriyle beden, kapitalizmin tüketim alanı içinde temel bedensel

ihtiyaçlar ile yer alabilmekte ve bu aynı zamanda onun öteki dünyaya da sorunsuz gidişinin teminatı olmaktadır. Burada önemli olan, bedenın kendisinden beklenenleri yerine getirme potansiyeline sahip olmasıdır. Bu potansiyeli ona sağlık verecektir. Modern bedenın kapitalizm mantığı içinde artık özel mülkiyetin konusudur ve Modern öncesi bedenden farklı olarak, artık bedenın sahibine, ona iyi bakma sorumluluğu yüklenmektedir (Nazlı, 2006: 6).



Eser No 39. Kazuo Shiraga, Söryü no Mai, Dance of the two-Headed Dragon, 1994, 193.9 x 259 cm, New York.

Japonya’lı sanatçı Kazuo Shiraga, 1994 yılında büyük bir parça kağıt üzerine bir toprak bir boya koymuş ve ayaklarıyla şiddetli bir biçimde yüzey üzerinde dağıtmıştır. Sanat habercileri, daha önce hiç görmedikleri bu yöntemi, ‘benliğin beden aracılığıyla adanması sanatı’ olarak değerlendirmişlerdi. Shiraga, sanatını icra ederken kullandığı bu yöntemi aslında izleyici önünde sahnelemek için planlamamıştır. Shiraga’nın asıl amacı, malzemeyi kendi ruhsal dinamikleri aracılığıyla birleştireceği bir yöntem bulmaktır. Bunun sonucunda da gerçek anlamda inandırıcı bir yapıt üretmiştir (Eser No 39). Özgün, daha önce denenmemiş bir sanatsal yaratı arayışı, kimi nesnelere yaratılmasına da yol açmıştır. Bu anlamda sanatçılar birçok farklı malzeme ile karşı karşıya kalmışlardır. Yeni keşiflerin malzemenin kendinde olağanüstü bir çılgınlığa dönüşmesini hayal etmek ve Happening gibi oluşumlarda kendini göstermesini öngörmek, pek de imkansız görünmemektedir (Antmen, 2009: 228). Eser no 39

Geçtiğimiz kırk yıl toplumsal cinsiyet ve iktidar alanında yapılan çalışmalarda kendini göstermiş bir çok entelektüel disipline ve akıma tanık olurken, bu dönemde olan yaklaşımlar da

çeşitlilik (feminist, yapısalcılık sonrası, psikanalitik, vb) kazanmıştır. Bu dönemde cinsel kültürde yaşanan önemli değişiklikler de yapılan çalışmaları etkilemiştir. Özellikle, üçüncü dalga feminizmin yükselmesi HIV/AIDS' in artış göstermesi ve eşcinsel hak hareketinin hızlı bir biçimde büyümesi cinsellik çalışmalarının odağını fazlasıyla değiştirmiştir. Bir çok feminist kuramcı, toplumsal cinsiyetin cinsel kimlik ve deneyimleri şekillendirmesindeki önemine vurgu yaparken yapısalcılık sonrası düşünürler, cinsel anlamların, kimliklerin ve kategorilerin değişkenliği üzerine odaklanmışlardır. Bu çalışmaların bir kısmı insan bedeninin dil ve kültürel pratikler aracılığıyla düzenlenişini incelerken, diğer bir kısmı da cinsel ayrışmanın toplumsal olarak üretilmesini tartışmaktadır. Geçtiğimiz yıllarda yükselişe geçen cinsellik çalışmalarının bazıları gençlerin ve genç yetişkinlerin cinselliklerine odaklanıp toplumsal bağlamın cinsel davranışı nasıl şekillendirdiğine bakarken, sadece bir kaç bu bağlamda kültürel bir olgu olarak incelemiştir. Foucault'un cinselliğin tarihini ele aldığı tahlilinde; 17. yüzyıldan beri cinselliği odağına alan bilgi ve iktidar mekanizmalarını ve cinselliğin üretimini birbirine bağladığı görülmektedir. Bu bağlamda Foucault, cinselliği tarihsel ve toplumsal bir kurgu olarak gören bir perspektifi sunarak, aynı zamanda cinselliği bilgi üretimi, hakikatin kurulması ve bedenler üzerinde belirli etkileri yaratmayı amaçlayan tekniklerin harekete geçişi üzerinden işleyen modern iktidar mekanizmalarına bağlamış olmaktadır (Ellialtı, 2012: 374-376).

Burada Foucault'dan farklı olarak vurgulanması gereken diğer bir nokta da, bedenin feminist bir yaklaşım bağlamında herhangi bir ifade biçiminin öznel bir yaratım biçimi olarak sahiplenilmesi karşısında ortak bir strateji olarak benimsenmemesidir. Kadınların yeniden sunumunun ancak temsile ilişkin eleştirel bir anlayış sayesinde mümkün olabileceği düşüncesi üzerine temellenen bu sanatsal yaklaşım, batı sanatında Lynda Benglis, Cindy Sherman, Sherrie Levine, Renne Cox gibi sanatçıların birbirinden farklı parodik yapıtlarını aynı zeminde buluşturmaktadır. Örneğin Lynda Benglis, eril olarak kodlanmış soyut dışavurumculuk ya da minimalizm gibi ifade biçimleri üzerine giderken aynı üslupları parodik düzeyde yeniden inşa eder; Cindy Sherman batı sanatının portre geleneğini kendi bedeni üzerinde yeniden canlandırır. Sherrie Levine'in fotoğraf tarihinin erkek ustalarına atfen kendine mal ettiği fotoğraflarda ya da Renne Cox'un batı sanat tarihinin kanonik yapıtlarına kendi kimliğini ve dünyasını giydirmesi de aynı stratejinin çeşitli kullanımlarına karşılık gelmektedir (Eser No 40) (Antmen, 2014: 47-48).



Eser No 40. Renne Cox, Yo Mama' nın Son Akşam Yemeği, 1996.

Başlangıçta edebiyat olmak üzere özellikle performans gösterilerini bir eylem biçimi olarak içselleştiren feministler aynı sıradan bir nesne gibi algılanan, markette satılan birkaç çeşit ürün gibi güzel bir ambalaja sahip olması, alacağı zevkin ve ya çekeceği acının reklamlarda, filimler de gösterilenler gibi olması gerektiği kabul edilen bedenleri en sert ve çarpıcı yöntemlerle sergilemeye başlamışlardır. Eşcinseller ve diğer gruplarla (hayvan severler, barış yanlıları, Greenpeace) birlikte bu hareket desteklenmektedir. Mahrem ortadan kalkmış, vitrinde duran bir elbise haline gelen beden tüm çıplaklığıyla ve sınırlarını zorlayarak gözler önüne serilmektedir. Mahrem değil, demek ki sadece bir nesneye dönüşmüştür beden, o halde cinsiyet de ortadan kalkabilmektedir.

1960'lardan günümüze yoğun ve farklı bir üretimi içine alan performansların ilginç tarafı ise, süreç içerisindeki performans birikimlerinin fotoğraf video ve hatta resim-heykel gibi farklı mecralarla sentezlenmiş disiplinlerarası bir ifadeye kadar ulaşmasıdır.

Dil ve disiplin olarak heykeltraşlığı benimseyen; 1958 yılında Avusturya' nın Melbourne şehrinde doğan sanatçı Ron Mueck, Hiperrealizm'in en önemli isimlerinden birisidir. 'Shirl' s Neighborhood' (çocuklar için hazırlanan televizyon programı) ve 'Labyrinth' (çocuk filmi) sanatçının hem kukla karakterlerini gerçekleştirdiği hem de seslendirmelerini yaptığı prodüksiyonlar arasında yer almaktadır. 1996 yılında Paula Rego için yapmış olduğu Pinokyo heykeliyle Londra'nın ünlü galericisi (Saatchi Gallery) ve sanat koleksiyoncusu Charles Saatchi' nin dikkatini çekmiş, sanatçı ile tanışan Saatchi, 1997 yılında Royal Academy'deki 'Sensation' sergisinde, Mueck'in 'Ölü Baba' isimli erken dönem heykeline, sergilenen diğer yapıtlar arasında yer vermiştir. 1996' da sanat bağlamında gerçekleştirdiği ilk heykelinin üstün başarısından sonra, büyük bir arzuyla heykellerini üretmeye devam eder. Mueck 'in başarısı ise, seyirci ile arasındaki ilişkide yatar (Tankut, 2007: 37).

“Ölü Baba”, sanatçının kendi saç telini kullandığı tek çalışmasıdır. Bununla birlikte genellikle fiberglas, silikon ve karışık malzeme kullanarak gerçekleştirdiği heykeller bir çok evreden geçerek son halini almaktadır (Eser No 41). İnsan bedenini ve formunu konu alan hiper-realist heykellerinde doğum, bebeklik, çocukluk, ergenlik, orta yaş, cinsel olgunluk, yaşlılık ve ölüm temalarını işlemektedir. Yapıtlarındaki mimik, poz ve boyut; izleyenin duyguları ile kaynaşırken, heykelin ruh halini anlamasına da yardımcı olmaktadır. Seyirci, heykelle buluştuğu andan itibaren pek çok duyguyu bir arada yaşamaktadır. Mueck’in ustalıklı yaptığı kusursuz bedenleri izleyiciyi hayrete düşürerek, ilk izlenimi şaşırtıcı kılmaktadır. Mueck o kadar ustalaşmıştır ki kimi zaman heykelin varlığından habersiz, kenarından geçip gidilir. Bu ebatlardaki bir varlığın insan mı, değil mi düşüncesi seyirciyi heyecana boğarken, çalışmaları bulunduğu atmosferi büyüdü kılar; bunun nedeni ise, normların dışına çıkan heykellerin boyutlarıdır (Tankut, 2007: 37).



Eser No 41. Ron Mueck, Dead Dad, Ölü Baba, 1996-97, Stefan T. Edlis Collection, Chicago.

Mueck’in heykellerini seyrederken izleyiciyi büyüleyen yalnızca malzemeyi kullanımı ve ustalığı değildir. Gerçeklik algımızla oyun oynarken, Freud ‘un psikanalizinde tanımladığı yasak ve korkular Ron Mueck’in yapıtlarında anlatıma kavuşmaktadır. ‘Hamile kadın’ ve ‘çocuk gibi’ heykelleri bireylerin bilinçaltında yatan arzularına ve bastırılmış duygularına örnek olabilecek çalışmalarıdır.

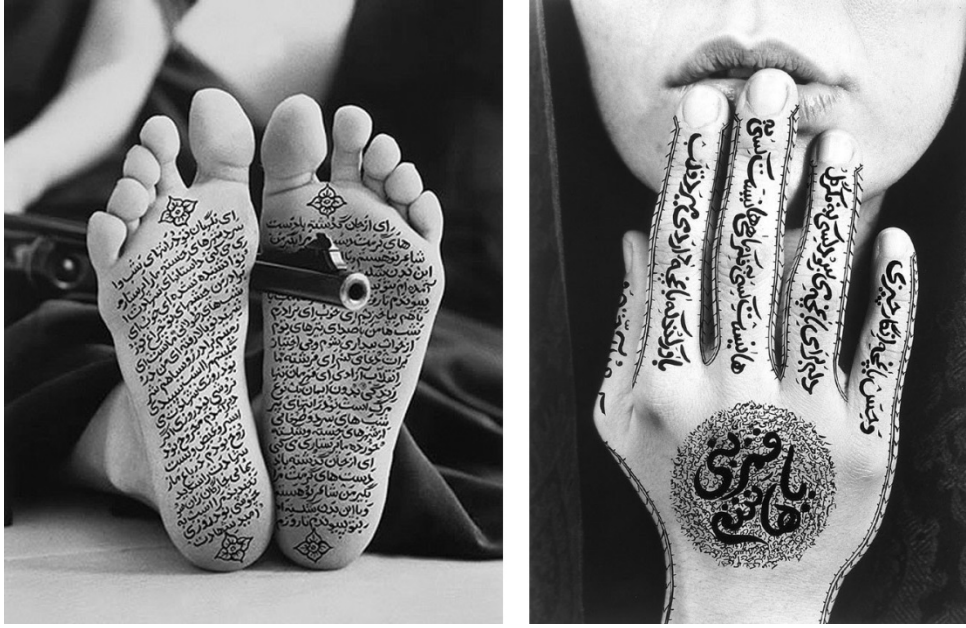
Beden, tüm diğer insanlarla ilgili toplumsal mekanlar gibi iktidarların, tahakküm ilişkilerinin, makro ve mikro-siyasetlerin kendilerini tanımladığı, hegemonya mücadelesi yürüttüğü, biçimlendirdiği ve dönüştürdüğü alanlardır. Hakim olduğumuzu sandığımız mekanlar olarak bedenlerimiz aslında etrafımızdaki sosyal-siyasal ilişkilerden, kurgulardan farklı değildir. Bu bağlamda savaşlar, insan bedeni üzerindeki göstergesel ve fiziki ifade biçimleriyle süregelirler. İktidarlar

öz olarak insan bedenine sahip olmak, onu kullanmak, şekillendirmek ve onda var olmak üzere belirirler. Aslında bu durum, bütün toplumsal ve kültürel sistemler için geçerli bir yaratımdır. Toplumsal hareketler, siyasal görüşler ve inançlar kendilerine özgü beden politikaları ve stratejileriyle hüküm sürmektedir. Bir şeyler için ölmemiz, yaşamamız, acı çekmemiz, vücudumuzda belirli işaretler taşımamız, bazı organlarımızdan ya da onların belli kısımlarından vazgeçmemiz, istenildiğinde doğurmamız, istenildiğinde öldürmemiz gerektiği gibi hareket etmemiz, uygun görüldüğü şekilde, yine uygun görülen insanla sevişmemiz, bizim karar vermediğimiz bir estetik ve güzellik anlayışına göre kendimizi dönüştürmemiz beklenmektedir. Üzücü olarak, temelinde insan bedeni daima bireyin iradesi dışında, yapısal olarak işleyen otoritelerin bir nesnesidir (Akman, 2006).

Benzeri toplumsal, siyasal, ekonomik, kültürel vs. bir çok problemi konu edinmiş diğer bir sanatçı da İran doğumlu Şirin Neshat'tır. Neshat'ın sanatındaki başlıca problem genel olarak Ortadoğu' da, özel olarak İran' da kadınların, içinde buldukları sistemlerin ya da muhalif grupların üyeleri olarak yaşadıkları deneyimler ve İslami rejimlerin, siyasal hareketlerinin yarattığı atmosferde kadın bedeninin maruz kaldığı hegomanya mücadelesidir. Neshat, fotoğrafları ve video enstalasyonlarıyla fazlasıyla politize olmuş bir coğrafyada kadın kimliğinin nasıl belirlediğini, onaylamak ya da reddetmekten öte, tanık olmak durumunu, sanatsal bir yaklaşımla ifade etmektedir. Nesat'ın bu dini kurullarla ilişkilendirerek okunabilecek olan göstergesel yaklaşımı, yüzeysel yaklaşımların aşılmasıyla kavranabilecektir (Akman, 2006, [http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi71/kubilay.akman.2\\_71.html](http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi71/kubilay.akman.2_71.html)).

Sanatçının hayatındaki en önemli kırılma noktası 1979 yılında gerçekleşen İran İslam Devrimi'dir. Neshat 1979-1990 arasındaki dönemi Amerika' da sürgünde geçirdikten sonra ülkesine döndüğünde, yaşanan değişimin boyutlarına oldukça şaşırmıştır. İran, artık Şah döneminden bütünüyle farklı, teokratik bir yönetimle idare edilmektedir. Toplumun tamamı politize olmuş ve dini politizasyonun kadın bedeni üzerinde devam eden stratejilerinin göstergesi olarak da siyah çarşaf ortaya çıkmıştır. Kadın, İslami rejim altında kamusal yaşama ancak çarşaf altında vücudunu gizleyerek, örtünerek katılabilmektedir. Bunun üzerine Neshat, 11 yıllık bir kesintinin yarattığı şoktan beslenen sarsıcı deneyimin etkisiyle 1993-1997 yıllarında "Allah'ın Kadınları" başlıklı fotoğraf serisini üretmiştir (Eser No 42) (Akman, 2006, [http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi71/kubilay.akman.2\\_71.html](http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi71/kubilay.akman.2_71.html)).





Eser No 42. Shirin Neshat, Allah'ın Kadınları, 1993-97, Fotoğraf.

Neshat, genellikle kendi bedenini model olarak alıp, siyah-beyaz fotoğraflarla çarşafli kadın imajlarını gerçekleştirmiştir. Sanatçının yarattığı atmosferde kadınların yüzlerinde, ellerinde, ayaklarında (dinen görülmesinde sakınca bulunmayan yerlerde) Farsça yazılar yer almaktadır. Neshat, bu yazıları fotoğrafların üzerine uygulamıştır. Bu seri içinde tekrarlanan bir öğe de; kadınların ellerinde tuttuğu, bedenlerine ve yüzlerine temas eden silahlardır. Yazı ve silahlar toplum içinde kadınların politikleşmesinin ve ötekileştirilmesinin sembolleri niteliğindedir. “Allah'ın Kadınları” projesinde ortaya çıkan anlam, Ortadoğu'daki İslami iktidarların beden politikalarının etkisi altında görülen, Müslüman kadın kimliğinin doğuşuna işaret eder. Kadının bedeni üzerinde gösterebildiği sınırlı alanlar (eller, yüz ve ayaklar) kamusal yaşam içerisinde kadının var olabildiği sınırlandırılmış mekanlara benzemektedir. Bedenin gösterilebildiği kısımları veya kadının varolmasının uygun görüldüğü kamusal alanlar tanrısal hükmün otoritesi altında şekillenmektedir. Neshat'ın fotoğraflarında, modellerin ve kendisinin bakışlarında temsiliyet okunur. İmajlar kendilerini sınırlayan otoriteye karşı direnir gibi değillerdir. Neshat'ın fotoğraflarının bir diğer özelliği de; doğrudan seyircinin gözlerinin içine bakmasıdır.



Eser No 43. Shirin Neshat, Allah'ın Kadınları, 1993-97, Fotoğraf.

Neshat, ne bir radikal feminist ne de içinden geldiği toplumu kökten reddeden bir devrimcidir. Sadece Çağın tanıklık eden duyarlı bir sanatçı konumundadır. “Arada” olma durumu Shirin Neshat’ a sadece İran’ da kadın olmanın anlamını değil, Amerika’da, diaspora’da yabancı olmanın getirdiği problemleri de sorunsallaştırma imkanını tanımaktadır. Neshat, İranlı Mollalar için istenmeyen bir sürgün, Amerikan devletinin ideolojik aygıtları için “Ortadoğulu Diktatörlükler’in” kurbanı kadınların acılarının bir haykırışı olabilmektedir. Fakat, onun sanatının önemi bu iki eğilimin dışında bir yerde bulunmaktadır. Asıl olan, Neshat’ın tarihsel bir dönemin kadın tanığı olmasıdır. Bilindiği gibi İslam’ da iki kadının tanıklığı bir erkeğinkine eşittir. Genel anlamda tarihte kadınların tanıklığı dikkate alınmamıştır. İnsanlık tarihi erkeklerin tarihidir. Bu anlamda bakıldığında ise, Shirin Neshat’ın bir kadın sanatçı olarak tanıklığının neden önemli olduğu görülmektedir (Eser No 43) (Akman, 2006, [http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi71/kubilay.akman.2\\_71.html](http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi71/kubilay.akman.2_71.html)).

Genellikle fotoğraf, video ve görsel dili kullanmasıyla bilinen, Avusturyalı sanatçı Erwin Wurn, kendisi için performans sanatçısı diye nitelendirenlere karşı, heykeltıraş olduğunu ısrarla vurgulamaktadır. 1990’lar da çalışmaları çeşitli formlara bürünmüş olsa da, aslında sorguladığı kavram bir heykeli ne gibi etmenlerin oluşturduğudur. Alman sanatçı Franz Erhard ile de güçlü benzerlikler gösteren çalışmaları, 1960 ve 1970’lerin kavramsal sanat geleneğine karşı kendine özgü göndermeler sunmaktadır. Wurn’un çalışmaları, çok çeşitli malzemelerle oluşmaktadır. Yetişkin bir insanın bedeniyle gerçekleştirdiği çalışmaları, çocukların oyun amaçlı etrafındaki nesnelere giriştiği iletişime karşılık gelir. “Bir Dakika Heykel” (One Minute Sculpture) isimli çalışması oyun çağındaki çocukların davranışlarını andırır. Wurn bu serideki çalışmalarında, ayak parmağına kornişon turşuları sıkıştırmakta ya da burnuna kalem sokmaktadır (Eser No 44).



Eser No 44. Erwin Wurn, Bir Dakika Heykel, One minute Sculpture, 2000.

Duvarla kendi bedeni arasına yerleştirdiği, içecek, şampuan kutusu kısacası gündelik hayatta kullandığımız nesnelere bedeni iki ayağı üzerinde dengede tutmaktadır. Heykelleri her zaman insana ihtiyaç duymamaktadır. Kimi zaman, oyma bir sehpanın zeminden ilişğini kesmek için arasına sandviç yerleştirirken, kimi zaman da otel odalarındaki yatak, masa koltuk gibi eşyaların duruş açılarını değiştirmektedir. Böylece mekan içerisindeki nesnelere (beden dahil) işlevselliğini ortadan kaldırmaktadır. Çalışmalarını “saklanma” ve “gizlilik” kavramları üzerine kurgulayan Wurn, günümüz insanının tüketim nesnelere kullanmaktadır. Topluma ait her şeyi düzenleme çabası ve sanatsal bağlamdaki kemikleşmiş sistem anlayışını eğlenceli bir dille eleştirmektedir.

Güncel sanat bağlamında sanatla yaşamı birleştiren, hiçbir şeyi gizlemeden olduğu gibi ifade-itiraf eden Kıbrıs kökenli İngiliz sanatçı Tracey Emin kendi yaşamından yola çıkarak sanat üreten otobiyografik bir sanatçıdır (Eser No 45). Çalışmalarında sürekli olarak çok kültürlü yanını ve özel yaşamını yan yana getirerek aynı zamanda da izleyicinin sanatı ve ya yapıtları gözetleme hakkını ellinden alarak sanatsal üretimini gerçekleştirir. Yapıtla izleyici arasında adı konmamış bir şeyin kurulmasına engel koymaktadır. Böylece kendisinin değil, yapıtın mahremiyetini de ortadan kaldırmış olur. Emin yerleştirmelerini ve performanslarını herhangi bir kavramla bütünleştirmeden yalın bir biçimde izleyici ile buluşturur. Yapıtlarında

kapitalist sistem içinde yalnızlık, intihar, tüketebilme gibi ele aldığı konuları kadınlara yüklenen kurban rolüyle değil, kimseye aldırmadan utanmadan ifade etmektedir. Sanatı gerçeğin yeniden inşası olarak gören Emin, güncel sanatın kullandığı görsel dillerden olan çizimler, enstalasyonlar, filmler, fotoğraflar, kumaş ve iplik işi dikişler, aplike battaniyeler, neon tüpler gibi çeşitli alternatif malzemelerle yapıtlarını gerçekleştirmektedir (Ayşegül ve Nuray, 2010: 107-115).



Eser No 45. Tracey Emin, I've got it all, Hepsi Benim, 2000, Mürekkep Baskı, 124 x 109 cm, Saatchi Galerisi, Saatchi Koleksiyonu, Londra.

Kendi söylemiyle itirafçı, izleyicilerin söylemine göre teşhirci tutumu onu bir arzu nesne olmaktan çıkarmaktadır. Kadın olarak doğuştan gelen bir arzu nesnesi olma özelliğinden vazgeçen Emin, seyircinin-insanların bedenine ve hayatına karşı duydukları meraklı dolayısıyla fanteziyi ortadan kaldırmıştır. Onun çoğu işlerinde sarsıntılı ve sıra dışı bir yaşam aynı nitelikte bir sanatsal üretime dönüşmüştür. Eserleri ile karşılaşan izleyicinin sıradan ve normal olarak kabul ettiği ile sıra dışı ve anormal olanın sınırları arasında bir şaşkınlık yaşadığını söylemekte mümkündür. Bu süreçte sanatçı, görünür olmak için sansasyonel olma durumunu seçerek, yaşamla sanat arasındaki sınırları eritmektedir. Günümüzde pek çok kadın sanatçı bedeni üzerinden yola çıkarak, Emin' in izlerini takiple, erkek egemen toplumların kadınlara uyguladıkları iktidar mekanizmalarını sorgulayan sanat çalışmaları üretmeyi sürdürmektedir (Ayşegül, Nuray, 2010: 115-117).



Eser No 46. Jan Löchte, Raydan Atel, Rail Splinted, 2004, Video, 18:54, Siemens Sanat Galerisi, İstanbul, Sergiye katılan sanatçı Jan Löchte' nin videosundan bir kare.

Ülkemizde güncel sanata yeni sanatçılar ve (genç sanatçılar) kazandırmak adına çalışmalarını titizlikle sürdüren Siemens Sanat'ın 2006 yılında gerçekleştirdiği "My Body Is My Castle", (Bedenim Benim Kalemdir) konsepti ise, günümüz sanatında ve toplumunda "Beden ve Figür' e" dair güncel nosyonları sunan başarılı bir projelerdendir. Etkinlik beş farklı sanatçı ile desen, resim, performans, fotoğraf ve video gibi çeşitli teknikleri kullanarak sanatın klasik bir konusu olan güncel formlarına ve kavramlarına farklı bir pencereden bakmıştır (Eser No 46).

Bilindiği üzere, bilim ve felsefe, dünyamızın göreceliğini gün ışığına çıkarmıştır. Gerçeklik: görme aygıtımız, duygusal ve psikolojik durumumuz aynı zamanda biyografimizi şekillendiren hikayeleri içeren kişisel tarihimiz doğrultusunda öznel olarak bizler tarafından inşa edilmektedir. Bu bağlamda bizi çevreleyen dünya kesinliğin mevcut olmadığı bir noktaya işaret eder ki, daimi bir bakış içinde olduğundan, bedenimiz ise gerçek olarak hissedip algıladığımız en son şey haline gelmektedir. Kısaca beden acı ve hoşlanma gibi bilgileri doğrudan bize aktaran biricik araca dönüşmüştür. Medya dünyası ve sanal gerçeklik ise bedeni tahrip etmeye devam etmektedir. Burada karakterimizi, kimliğimizi ve görünüşümüzü kendi isteğimizle şekillendirirken, günümüzde bedenin bir yapı bozum yaşadığını, formunun ve öneminin kaybedildiğinin farkına varmamak mümkün olmayacaktır. Bir diğer açıdan, paradoksal biçimde bedenin zinde ve sağlıklı olmasının gittikçe daha çok önem kazanması, bedene karşı yani bir bilincin oluştuğunu da kanıtlamaktadır (Graf, 2009. 80-87).

Bir çok şeyin araçlar yardımıyla gerçekleştiği bir dünyada insan: bedeninin yardımıyla, çağdaş yaşamın araçlarla kurulan iletişiminin boşluğunda, kendini deneyimlemek için sınırlarını sonuna kadar zorlamak istiyor. Aslında güncel sanat bağlamında beden: çağın beden nosyonunun evrimsel değişim, çözümlenmiş, ayrıştırma ve şiddetle şekillenen paradoksunu açığa çıkararak, geleneği korumaya çalışan bir disiplinle, sürekli değişim gereksinimini yansıtıyor. Bu bağlamda, sanatın öyküsünü oluşturan keşiflerin, değişimlerin ve tersine dönüşlerin ardındaki itici güç

ne olursa olsun, sanatın hemen hemen her şeyi bir zevk nesnesine dönüştürdüğü (en azından kişisel tatmin aracı olarak) kabul edilmesi gereken bir gerçektir.

Zevk ve eğlencenin başarısızlığa uğradığı yerde, Aristoteles’ in şu sözlerini gündeme getirerek avunabiliriz: ‘Acıma ve Korkuyla birleşen trajik haz.’ Biz İnsanlar, her şeyi olduğundan hafif göstermede de şaşırtıcı bir yeteneğe sahibiz. Her sanat şaheserini, bir kül tablasına çevirmekte üstümüze yoktur. Bazen de sanat eserinin etrafında övgülerimizden bir koza örer, onu saran sıcaklığından aldığımız zevk sona erene kadar bu işi sürdürürüz (Lyton, 2009: 328).

Tekrar ülkemizde güncel sanat örneklerine dönülecek olursa; uzun zamandır uluslararası sanat dünyasında yer alan Şükran Moral, Türkiye’deki performans sanatının öncü isimlerindedir. Çalışmaları kadının toplumdaki yerini sorgulamakta ve özellikle kadına ve marjinalleştirilen alt kültüre karşı şiddetle odaklanmaktadır. Moral’in performansları çoğu zaman genelev, hamam, akıl hastaneleri gibi olağan dışı yerlerde gerçekleşmektedir. Sanatçı, böylelikle bu alanların normal işlevini aksatarak, onları çok amaçlı sanat platformlarına çevirmektedir. Sanatçının bir çok projesinde karşımıza çıkan manifestosu; karşılaşılmış belli koşulların esiri olmak ve bu durumdan kurtuluş umududur.

1997, 5. İstanbul Bienali’nde “Sanat Tarihine Güvenmeliyiz”, “Gözün Öyküsü” ve “Hamam” gibi işleriyle ilk kez Türk izleyicisinin karşısına çıkan ve aynı yıl Yüksek Kaldırım’da bir genelevde gerçekleştirdiği 24 saatlik performansla da adından söz ettiren Moral, göç olgusunu anlattığı “Çaresizler” adlı çalışmasında da olduğu gibi video-performans diyebileceğimiz türün önemli bir temsilcisidir. 2005 yılında gerçekleştirdiği “Leyla ve Mecnun” adlı çalışması bir Osmanlı nostaljisi olan hamam sefasını romantik dönem resmi görselliğinde ancak içinde çağdaş ve çarpıcı imgeler yerleştirilmiş olarak sunmaktadır. Moral, Leyla ile Mecnun çalışmasında, kapılar ardındaki erkekler hamamına bir grup (kadın) ve kamerası ile girerek, bildik bir masalı yeniden kurgulamıştır (Eser No 47).



Eser No 47. Şükran Moral, Leyla ile Mecnun, 2005.

Şükran Moral, bir taraftan sanatçılara yaklaşımlarından dolayı müzeleri, diğer taraftan kadınlara yönelik değer yargılarından dolayı toplumu eleştirirken ironik bir dil kullanır. Sanatçıya göre kadınlar hala erkek egemen toplumun objesi olarak görülmektedir. Kadının bir obje olarak görüldüğü eril iktidarın baskısına karşın, sanatçı bedenini toplumda belki de en fazla ikincil konuma yerleştirilen fahişelik rolü içinde kurar. Fakat bu rolden beklenenin tersine kurum ve bu rolü üstlenen sanatçı kurumun kendi yapısı içinde olağan kabul edilen beklentilerine cevap vermeyecek bir düzlemedir (Kılınç, 2007: 82-83).



Eser No 48. Şükran Moral, Bordello, Genelev, 2005.

Bordello (Genelev) adlı video çalışması sanat tarihi boyunca alışlagelmiş “estetik obje olarak sergilenen kadın” imgesinin tersyüz ederken, ona bakan izleyiciyi de bu kez, bir “sanat yapıtı’na” baktığından habersiz olan bir kesimden seçer (Eser No 48). Genelevin kapısına da “çağdaş sanat müzesi” yazısını yerleştirir. Sanatçıya göre müze ile genelev arasında paralel bir bağlantı söz konusudur ve burada kara bir hiciv vardır. Geneleve gelenler seksi satın alır ve ilişkiler de dünyanın en soğuk şekliyle bitebilir. Bazen müzelerin de işlevi çok soğuk olabilir. Yani sanatın gerçek değerini yansıtmayabilir. Sanatçı müzelerin genel işlevi konusunda düşündürmek ister. Genelev, performans süresince çağdaş sanat müzesine dönüşür. Sanatçı ise giyimi ve makyajı ile ne bir müze ne de genelev ile uyumlu bir birliktelik sergiler. Bu uyumsuzluk sanatçının izleyicide yaratmak istediği

düşünümselliği sağlar. İzleyici aynı zamanda izlenen konumuna dönüşür (Kılınç, 2007: 83-85).

Benzer yaklaşım ve ilginç performanslarıyla ünlü olan; fotoğraflarını genellikle dünyanın çeşitli yörelerindeki büyük şehirlerde enstalasyon çalışması olarak gerçekleştiren ABD'li sanatçı Spencer Tunick pek çok çıplak insanla kurguladığı yapıtlarıyla bilinir. Kitleler halinde düzenlenen bu bedenler ise, fotoğrafla belgelenmektedir. Tunick'in enstalasyonlarında, kişi sayısının fazlalığı nedeniyle fotoğraflarda çıplak bedenler tek tek algılanamaz. Bedenler soyut bir desni ve doku fotoğraflarını andırmaktadır. Bu eserler, hiçbir ekonomik girişim olmadan, Tunick'in belirlediği mekanlarda, tamamen gönüllü katılımcıların katılımlarıyla oluşturulmaktadır. Toplumdaki gönüllü bireyler, bedenlerini ortaya koyar ve formların oluşması sağlanır.



Eser No 49. Spencer Tunick, 7 Mayıs 2007' de 18.000' den fazla Meksikalının katılımlarıyla gerçekleştirilen enstalasyondan bir fotoğraf, 2007, Mexico City, ABD.

Tunick'in çalışmaları, minimalist bir düzenlemenin izlerini taşıyan bedenlerin yanı sıra, simgesel anlamları da içerisinde barındırmaktadır. Çekim merkezine doğru düzenlenen bedenler, birbirleri içerisinde erimektedir. Bir çok toplumsal kavramı (kimlik, cinsiyet, sınıf, ırk, inaç) içerisinde barındıran bedenlerin değerleri birbirleri arasında yok olmaktadır (Eser No 49).

Bu modern işleyiş düzeni içerisinde, insanın yaşamı kısa bir zaman için de olsa sessizliğe bürünerek zaman kavramı ortadan kalkmaktadır. Bütün bir disiplin



içerisinde kurgulanan bedenler, hiçbir sorunsalı ya da siyasal iradeyi bünyesinde barındırmadan, yarattığı büyü ile bir direniş oluşturmuştur.

Güncel sanat bağlamında çalışmalar gerçekleştiren sanatçı, Balkan Naci İslimyeli; İnsan bedeninin kendi hikayesi, kendi algılayışı veya çevresi tarafından algılanışını konu edinmiştir. Güncel sanatın diliyle, seyir nesnesine dönüşen beden veya özne olmayan bedenin sıkıntıları İslimyeli'nin çalışmalarının temelini oluşturmaktadır.

Sanatçı, İstanbul'un geleneksel çarşılarından olan Mahmutpaşa ve Tahtakule'den topladığı malzemelerle günümüz tüketim toplumunun; modernle gelenek arasında, Doğu-Batı karşıtlığında giysi-heykel, video ve fotoğrafla 'giyinmek' kavramını sorgulayarak, giyilebilir nesnelere ve giyilebilir sanat yapıtlarını izleyiciye sunmaktadır (Eser No 50). 'Mahmutpaşa' ve 'Tahtakula': MA-TAH, çift anlamlı bir kelime ve bu iki semtin birleşiminden oluşan 'Matah' projesinde İslimyeli; beden ve giyinmek kavramlarıyla, performans-video-fotoğraf ve enstalasyon biçimleriyle karşımıza çıkıyor (Yavuz, 2006: 92).



Eser No 50. Balkan Naci İslimyeli, Matah, 2006, Fotoğraf, 4L Çağdaş Sanat Müzesi proje sergisi için düzenlenen 70 parça giysi-heykel fotoğrafları.

İslimyeli, kimlik sorunsalının bir parçası olduğunu, doğu ile batı arasında da net bir ayrımın olduğu görüşünü savunmaktadır. Doğu kültürü için beden, Tanrı'nın yarattığı ve Tanrı'nın parçası olan bir şeydir; çıplaklık, saflık ve masumluk içermektedir. Batı kültürleri yani Hıristiyanlık için ise; beden suçludur, bir suç öznesidir. Bu nedenle de mahremdir ve örtülmesi gereken bir şeydir görüşünü savunan sanatçı bu görüşlere karşıt bir göndermede bulunduğu 'Matah' projesinde bu durumun kesinlikle böyle olmadığına vurgu yapmaktadır. İslimyeli'ye göre; "Doğu'nun bedene bakışı çok daha masum, doğrudan ve doğaldır. Batı ise, iki bedeni özellikle de kadın bedenini suçlu addeder ve lanetler. Giyinme, din açısından ayıbn

örtülmesi süreciyle başlayan, yavaş yavaş insan bedeninin bir meta, mal haline dönüşmesiyle beraber endüstri devrimi sonrası açılımlarda vücudun ve onu örten malzemenin bir kar bir kazanç kapısı olarak görülmesiyle doğru orantılıdır. Lanetlenen kadın cinselliğinin geriye çağırılması ve pazarın içine baş aktör olarak sokulmasıyla da yaşanan sürecin farklı bir tarafı ortaya çıkmıştır” (Yavuz, 2006: 93-94).

Tematik modaların var olduğu günümüz sanatında, “göçmen” sorunları, “beden” sorunları, kadın bedeni açısından “kadınların savunuları”, bedenleri ve özgürlükleri üzerinden yeni bir evren tasarımıyla güncel sanata farklı bir kanaldan eklemlenmişlerdir. Buna bağlı olarak geliştirilen antitezler ise moda olarak değerlendirilerek; sanat toplumun sancılarında doğar savını da farklı bir biçimde gün yüzüne çıkarmaktadır.

İslimiyeli resimlerinde devam eden bir sorunsal olarak, bedenin kendisiyle hesaplaşması, cinsellik bağlamında, toplum nesnesi olma direnciyle ve özne olmama durumuyla ilgili yaşanan sancuları da dile getirmektedir. Bir doğum hali olarak tanımladığı ”Matah” serisinde, insanın mekanla, mekanın oluşturduğu sınırlarla da ilişkilendirmektedir. Bunun en minimal örneği olarak ise evini gösterir. Bu nedenle ev kavramı sanatçı için fazlasıyla önem taşır. Bunun nedeni; insanın ana rahminden sonra yırtmak ve aşmak istediği ikincil dominant alanın ‘ev’ olduğundan söz eder (Yavuz, 2006: 94-95).

Almanya’da yaşamını sürdüren Nezaket ekici ise; kendini ve hayatla olan kavgasını, bedeniyle dışa vuran bir diğer performans sanatçısıdır. İşleri ve performansları ile toplumsal cinsiyet, din, Türk-Alman kimliği, sanat tarihi ve mimarlık gibi konulara odaklanırken, fikirleri ve tasarımları ise, işlerinin temelini oluşturmaktadır. Fikirleri, gündelik hayattan, sosyal ve kültürel atmosferden gelerek kendini performanslar ve enstalasyonlar olarak ortaya çıkarır. Nezaket Ekici, bedenini bir anlatım aracı olarak kullanır. Tutkularını, arzularını en yalın ve dürüst biçimde gösterebildiği tek anlatım biçiminin, performans olduğuna değinir. Estetik fikir bazen çalışmalarında yalnızca bir ‘beden’ olarak ortaya çıkar, bazen ise ‘beden’ bir enstalasyonun parçası olarak belirir ya da izleyici önünde bir sahnelemenin bağlamını oluşturur. Performansın kendisi kadar, izleyici için de heyecanlı bir deneyim olduğuna dikkat çeken Ekici, gerçekliği yaratırken, öncelikle o gerçekliğe ilişkin vizyonu ve görüntüyü ortaya koymaya çalışır. Sanatçı performanslarını izleyen seyircilere, kendi varlığı-mekan-zaman gibi birbirinden farklı bir çok unsurla aynı anda iletişim kurdukmaktadır. Çalışmalarının çoğunda politika, kültür ve sosyal konulara da yer vermiştir. Sanatçının Sinop Cezaevi’ndeki performansı, içerik olarak en politik çalışmalarından birisidir. Sanatı yoluyla vermek istediği mesajı toplumun gözlerini açacak biçimde kurgulayan Ekici, mesajını metaforik ya da ironik bir biçimde de aktarabilmiştir.

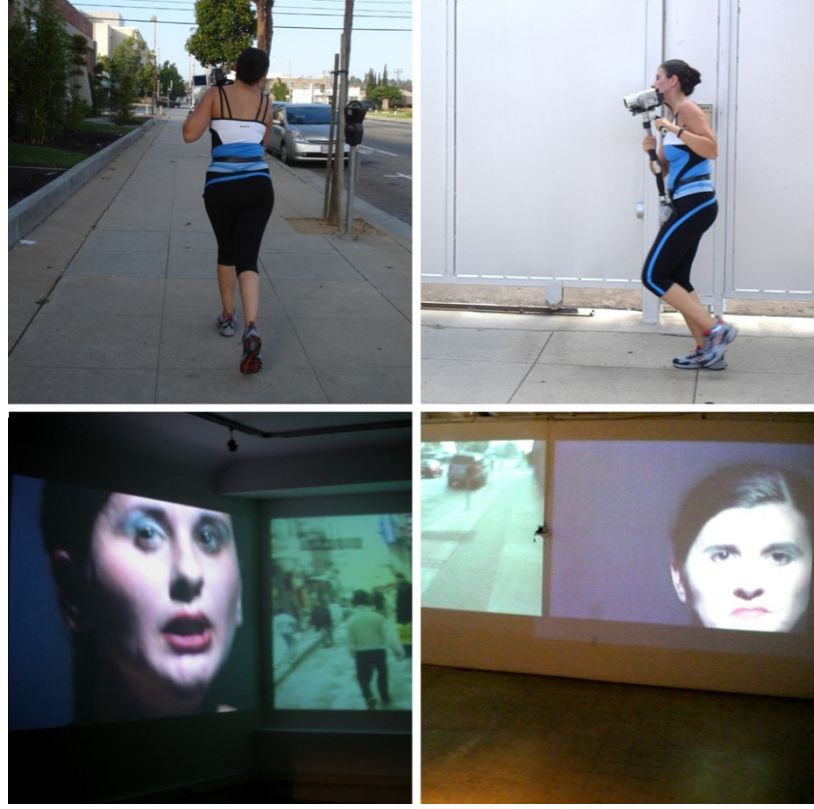
Nezaket Ekici, bir kadın sanatçı olarak sadece feminist anlayışla performanslarını ve çalışmalarını kısıtlamamıştır. Kimi çalışmalarında kadının toplumdaki rolüne göndermeler vardır. Ancak üretimlerinin tümü yalnızca kadın kimliği ile sınırlı değildir. Amacı her iki kimliğe de ait, daha insani bir yaklaşım

getirebilmektir. Bedeninin ise bu anlamda; sadece bir araç ve enstürüman olduğunu söylemektedir. Sanatçı 1999' yılından beri başta Almanya olmak üzere Avrupa'nın bir çok kentinde, çeşitli etkinliklere katılmış, günlük yaşam, zaman keşfi, sosyal ve politik konularla ilgili bir çok performans gerçekleştirmiştir. İstanbul seyircisi ise, Ekici'yi 2005 yılında, Gözü kara/Karşı Sanat Çalışması, "İki yaka arasında/Aykut Barka vapuru ve Görünürlük Projesi/Galata Perform" etkinliklerinden tanıyor. Yine Türk seyircisiyle buluşan ve Türkiye'de sergilenen "Daydream", "Screaming Feathers" ve "Zeitgeist" isimli performansları ise, kendi içlerinde karşıtlığı ve ikilemi barındırmaktadır (Kirazcı, 2010: 18).



Eser No 51. Nezaket Ekici, Scream Feathers, Tüylein Çığlığı, Performans, 2006.

Ekici'nin "Scream Feathers" çalışması bize zararsız gibi görünenin, güzelliğin, aynı zamanda tehlikeli ve ölümcül olabileceğini vurgular (Eser No 51). Sanatçı, sergi mekanının ortasına yerleştirilmiş ekranda, siyahlar içerisinde, ellerinde sarı eldiven, başında koruyucu bone, yüzünde maske ve gözlükle biraz sonra gerçekleştireceği eylem için hazır beklemektedir. Çığlıklar içerisinde ve kendinden geçercesine, sanatçıyı 10 adet kuş tüyü yastığın üzerinde zıplarken görürüz. Günlük hayatımızda zararsız gibi duran yastıklar, laboratuvarı andıran bir mekanda birden bire darmadağın edilir. Bütün bu olanları izlerken sanatçının nefesine, çığlığına kuş sesleri karışmaktadır. Aslında bizlere çok da yabancı olmayan bu durum, sanatçı tarafından izleyenlere, daha önce yaşanan kuş gribi felaketini hatırlatmaktadır. İç içe yaşadığımız zararsız masum kuşlar, birden bire, korkulan, tehlikeli yaratıklara dönüşmüştür. Ekici, insanoğlunun geldiği acınası durumu, başka bir biçim ve örgüyle seyirciye aktarmaktadır.



Eser No 52. Nezaket Ekici, *Zeitgeist, Zamanın Ruhu*, 2006, Performans, Kasa Galeri, Sabancı Üniversitesi, İstanbul.

Sanatçının “Zeitgeist” (Zamanın Ruhu) olarak adlandırdığı video yerleştirmesi ise İstanbul’ u mercek altına alır (Eser No 52). Almanca bir terim olan ‘Zeitgeist’ dönemin ya da çağın düşünsel ve kültürel ortamını ifade etmektedir. Yaşadığımız şehrin günümüz koşullarına ve kültürüne değinen Ekici, performansın sergilendiği mekanda, duvara yansıtılmış iki videodan birinde, İstanbul’ un pek de hoş olmayan görüntülerine yer vermiştir. Sanatçı bedenine yerleştirilmiş bir kamera ile İstanbul sokaklarında koşarken bu görüntüleri çekmiştir. Diğer videoda ise sanatçının İstanbul sokaklarında koşarken kaydedilen portresi yer alır. Bu ekrandaki hareket, seyredenin başını döndürecek kadar yakın ve hızlı bir biçimde kurgulanmıştır. Dikkatleri çeken diğer bir durum ise sanatçının görmeye alışık olmadığımız yüz ifadeleridir. Ekici, performansına sadece bedeniyle değil, yüz ifadeleriyle de anlatımsal bir özellik kazandırmıştır. İfadeler zaman zaman şaşkın, sıkılmış, ya da hayretler içindeki sanatçının ruh hallerini yansıtmaktadır. Sanatçı bir ara bunalmışçasına başını kaşır, aslında bu eylem, İstanbul insanının yaşadığı olağan hallerden biridir (Kirazcı, 2010: 19).

Bir başka örnek performansında; saçını zorlayarak kendini kurtarıırken bir özgürleşme eylemi gerçekleştiren Ekici, özgürlük kavramı üzerine de soyut bir biçimde çalışmalar üretmiştir. Özgürleşme eylemini gerçekleştirdiği “Atropos” performansında ise, bir makas yardımıyla saç tutamlarından tavana bağlanmış uzun ipleri kesmektedir (Eser No 53). Saçının bir kısmını keserken, kendine ait bir parçadan da ayrılmış olan sanatçı, yavaş yavaş özgürleşme eylemini gerçekleştirmiş oluyor. Atropos performansı, hapishanede alıkonma sorunu hakkında özgürlük için

mücadele veren daha önceki sakinlerini tanımlayan yaşamsal bir eylem olarak da tanımlanabilir. Sanatçı bedenini; kendi içinde kilitli kalmış, kendini kurtarmanın yine kendisine bağlı olduğunu anlayan bir tür kukla haline getirmiştir. Performansın adı “Atropos” Yunan mitolojisindeki kader tanrıçası Moira ile bağlantılıdır. Onlardan biri olan Atropos, efsaneye göre yaşamın kader ipliğini bir makas ile böler. Böylece kendisini, yaşamın efendisi ve özgürlük kavramının bir temsiline dönüştürür (Sinopale, 2014: <http://sinopale.org/nezaket-ekici/?lang=TR>).



Eser No 53. Nezaket Ekici, Atropos, 2006, Performans, Sinop Bienali, Sinop.

Sanat tarihinin 2000’li yılları, resim, fotoğraf, video enstalasyon ya da bir çok farklı disiplinden de olsa, bir kısım çağdaş sanatçı yapıtlarını bedenleri ve başka bedenler üzerinden anlamlandırmaya çalışmışlardır. Postmodernizmle birlikte ‘body Art’ ve ‘Performans’ların’ sanatçının anlama ve anlatma biçimlerini çeşitlendirmesi yönünden büyük artıları olmuştur. 21. Yüzyılın başında teknolojinin imkanlarının sanatçıyı da yönlendirmesiyle fotoğrafik ve video bazlı çalışmalar; kendi derinliklerinde toplumu arayan, toplumsal yapıyı irdeleyerek kendini bulmaya çalışan sanatçıların eserlerini üretme yolunda, vazgeçilmez bir ifade aracı haline gelmiştir.

Yine Ülkemizde güncel sanat bağlamında ve sanatın güncel uygulamalarına yönelik çalışmalar üreten 1965 Ankara doğumlu sanatçı Ferhat Özgür; sağlam bir birikime sahip çalışmalarında, kentsel dönüşüm, mutenalaşma, göç ve anayasal

hakları konu edinmektedir. Zaman zaman modern şehir ve günlük yaşamın kötü koşulları arasındaki gerilime odaklanan Özgür, politikadan ahlaka, felsefeden ruhbilime, sanattan toplumsala uzanan bir çok insanlık hallerini sorguluyor. Özgür aynı zamanda ironinin sınırına yaklaşan eleştirel tonuyla baskıya karşı kullanılan hayat-ı idame yöntemleri ve ritüeller üzerine de çalışmalar üretmektedir. Bir dil olarak kendine sanatı seçen Ferhat özgür, 2002 yılında komşularını evden çıkararak, onları yaşadığı sokakta arka arkaya dizerek fotoğraflar. Anadoludan göç eden şimdi ise kentleşmenin bir parçası olan bu insanlar Özgür' ün dikkatini çekmiştir. Çekmiş olduğu fotoğrafta sokak sakinleri hayatın getirdiği acımasızlıkla seyirciye bakmaktadırlar. Fotoğraf sanatçının da doğup büyüdüğü bölgedeki gecekondulaşmanın ve başkalaşan kentin kültürel izlerini taşımaktadır. “Şarkı Söyleyebilirim” adlı video ise; söz konusu insanların kentsel dönüşümün egemen mimari öğeleri olan minareler arasındaki gelgitleri ifşa etmektedir (Eser No 54). Yeniden inşa edilmiş mimari yapıların eşlik ettiği bir geri planda, türbanlı bir Anadolu kadını acıyla karışık yakarmaktadır ( Bajovic ve Bauman, 2010: 8).



Eser No 54. Ferhat Özgür, I Can Sing, Şarkı Söyleyebilirim, 2008, Video Yerleştirme, 16/9, 07:00, 6. Berlin Bienali sergi görünümü.

Yaşadığımız hayat içerisinde beden nesnesi çeşitli yaklaşımlarla kendini göstermiş, aynı zamanda başkaları tarafından da kendini izletme fırsatı bulmuştur. Bu bağlamda izleyen ve izlenen de bir başka beden üzerinde kendini var etme sürecini doğurmuştur. İki boyutlu yüzey üzerindeki beden ya da dokunulabilir müdahale edilebilir olan canlı beden, artık insanın hem kendini hem de sanatını oluşturmak ve yansıtmak için kullandığı alan haline gelmiştir. Eğer sanatın bir dil olduğu düşüncesinden yola çıkacak olursak, bu dilin kullanım yöntemleri ve seçeneklerinin hiçbir zaman son bulmayacağı sonucuna ulaşmış oluruz (Eser No 55).



Eser No 55. Ferhat Özgür, I Can Sing, Şarkı Söyleyebilirim, 2008, Video Yerleştirme, 16/9, 07:00.

Bu düşünceyi kendi çalışma biçiminde ve “İyileştir Beni” isimli yapıtında da sorgulatan Ferhat Özgür, gerçek ile düş arasında gidip gelen ipuçlarını vermektedir. Sahnedeki tuhaflıklar sinsilesi üzerinden vermeye çalıştığı ipuçları ise, seyircide sanki bir fantazyada olduğu duygusunu uyandırmaktadır. Sıradan bir evin içinde gözleri bağlı yaşlı bir kadın elinde ütü tutmaktadır (Eser No 56). Ortada yarı çıplak genç bir beden iki yatağı boylu boyuna kaplayacak biçimde yüzü koyun uzanmış, gövdesi adeta iki yatak arasında boşlukta asılı kalmıştır. Çalışmanın ismine baktığımızda “İyileştir Beni” de tedavi eden ve edilenin kim olduğu belli değildir. Orada da bir beden vardır, işkence mi yoksa tedavi mi edilmektedir kesin bir bilgiye ulaşılması mümkün değildir. Çalışma gerçek ve düş arasındaki gidiş gelişini tam da böyle bir ilişki biçiminden almaktadır (Yener, 2010: 53-54).

Özgürün çalışmalarında, iktidar kavramının bedenle ve toplumla olan ilişkisi; içten içe hissedilmektedir. Sosyolojik anlamdaki çözümlerinin doğurduğu çalışmalarında, sanatı üzerine temellenmiş kentsel dönüşüm ve göçün yanı sıra iktidar ve denetim kurumlarının insan ve bedeni üzerindeki yansımalarını görmemek pek de mümkün değildir.



Eser No 56. Ferhat Özgür, Heal Me, İyileştir Beni, 2003, Fotoğraf.

Aslında yeni bir terim olmayan ancak güncel sanatın başlıkları altında değerlendirilen ‘gölge’ kavramının karmaşık argümanlar arasında dingin bir sadeliğe ulaşmasıyla çözümlenen bedenler, Kumi Yamashita ile farklı bir yorum kazanmıştır. Işığı ve nesneyi ince bir denge süzgecinden geçiren Yamashita, kendine ifade aracı olarak ışığı ve gölgeyi seçmiştir. Güncel bağlamda yepyeni, minimalist işler üreten görsel bir sanatçıdır ki çalışmalarında ince bir mühendisliği ilginç bir görsellikle ortaya koymaktadır. Bedeni kullandığı materyallerle inşa etmenin yerine, hayalet bir bedenün gölgesini kurgulamayı tercih eder. Bu anlamda, bir mühendisten farklı olarak maddenin değil, gölgenin inşasını gerçekleştirmektedir. Yamashita, çalışmalarında kimi zaman ışığı kullanarak gölgeden, kimi zaman ise, gölgeyi kullanarak ışık ve gölgenin uyumundan faydalanmaktadır (Eser No 57) (Yalçın Dilek, 2014).



Eser No 57. Kumi Yamashita, Patika, 2008, 183 x 150 x 10 cm, Washington, USA, Kesilmiş bir alüminyum levhaya tek bir kaynak tarafından verilmiş ışığın oluşturduğu gölge.



Kumi Yamashita'nın işlerindeki kimi zaman parçaların düzenlenmesi, kimi zaman malzemenin kesilmesi ya da kırıştırılması ile oluşturulan bedensiz gölgeler, insanlığın kendi yansımasına has bir derin anlamı bize göstermektedir. İşlerinde insanın gölgesinde bulduklarını bizlere fısıldamaktadır. Hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmadığı- yeni anlamlar çıkarabilmek için farklı süzgeçlerden geçmek gerektiği düşüncesi Yamashita'nın çalışmalarının da arkasındaki iki temel unsurun yattığına işaret etmektedir. Bakış açımızı sessizce sorgulatan bu işler, yumuşak dokunuşlarıyla belleğimizde kalıcı bir etki bırakmaktadır. Japonya' da doğan ve neredeyse sadece çocukluğu memleketinde geçen, adeta bir seyyah gibi dünyayı dolaşan Yamashita, kendi kültürünü, bilinçli ya da bilinçsiz taze bir form ve üslupla çalışmalarına yansıtılmaktadır (Yalçın Dilek, 2014).

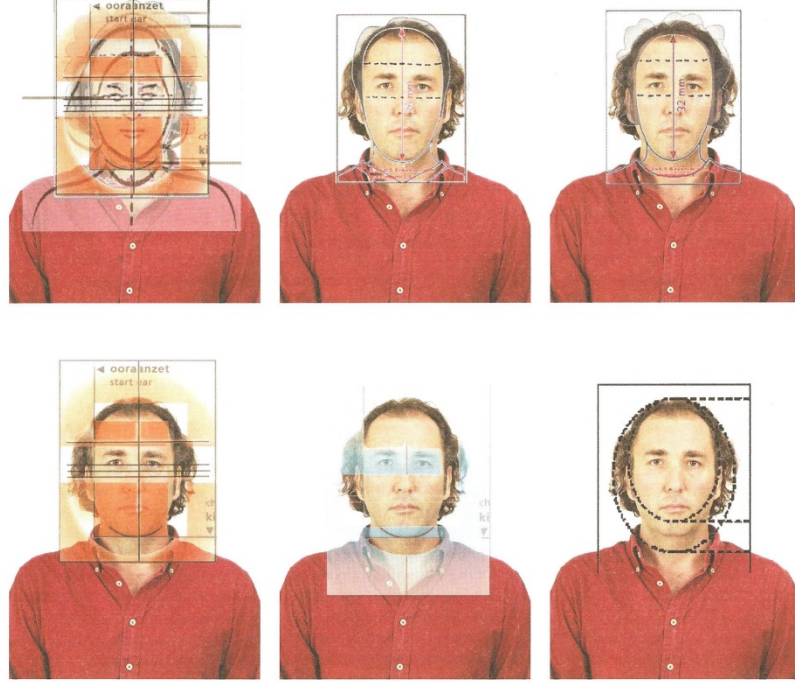
20. Yüzyıl sanatında sürekli karşımıza çıkan üç büyük görsel kategori olarak teknik beden, yaralı beden ve güzel beden anlayışları; bedeninin modern tecrübelerine, birikimlerine ve bunlardaki çelişkilere dair birçok şey söylese de, meselenin en önemli yanı: 20. Yüzyılın bir "temsil imkanı olarak değil, üretim imkanı olarak" beden'e ne sağladığıdır. Beden, sanatın nesnesi olmaktan çıkıp sanatsal sanatsal eylemin etkin öznesi ve zemini konumuna geçmiştir. 20. Yüzyıl boyunca sanat yapıtları gerçeklik boyutundan kopmuş; bu da bedeni sanatın ve sanatsal deneyimlerin taşıyıcısı olarak ön plana çıkarmıştır. 1910'larda başlayan bu hareket doruğa ulaştığında sanat ortamını baştan sona değiştirmiştir. Bunun yanı sıra hatırı sayılır bazı toplumsal dönüşümlerle birlikte, modern dönemin oluşturduğu yeni kuramlar, insan bedeninin etraflıca takibi ve denetimi açısından da önemli yer tutmuştur. Sanatçının bir beden ve bir can olarak varlığı uzun zaman görünmez, marjinal bir şey olarak kalmıştır. İfade ne kadar güçlü, gösterişli ve sağlam, dahası ya da çalışma azmi ne kadar büyük olursa olsun sanatçı-beden yapısının ötesinde ve dışında yer almıştır. Buna göre yapının konusu olabilir, fakat asla malzemesi olamaz, ayrıca onu üreten beden olarak kendini gösteremezdi. Sanatçı vücutsuzdu, ancak günün birinde biyografilerde yüceltilebilecektir. Sanatçının, dikizci, aykırı bir erkek olduğu ancak seçimlerinden ve kadrajlarından sezilebiliyordu. Courbet ile "Dünyanın Kökeni" indeki" kadın cinsel organını, Manet ile esasen bir taze et pazarını resmettiği "Opera' da Balo' yu", Rodin ile pornografik çizimleri düşünülecek olursa. Bir hayat tarzının bizatihi sanat olabileceği fikrini Baudelaire' de Kierkegaard'da bile görmekteyiz tabiki. Kierkegaard 1840'larda varoluşun estetik aşamasından bahsederken Baudelaire' in dilinde 'dandy' figürü vardır. Hayatın, sanatın yerini alması ilk olarak yüzyılın sonunda Dandizm'de gerçekleşir, ancak bu olgu projenin kendi doğası gereği hayal kırıklığı yaratan bir uçarlık boyutuna vararak kişisel mecraların içine sıkışıp kalır (Corbin, Courtine ve Vigarello, 2013: 354).

Bu gelişmelerin vardığı noktada, beden artık sanatsal eylemin hem öznesi hem de nesnesi konumuna gelerek, fotoğraf ve video gibi disiplinlerle buluşarak daimi bir varlık durumuna kavuşmuştur. Yine bu süreçte tıp, cerrahi ve genetik teknolojilerinin ve dijital teknolojilerin hızla gelişmesi, yeni olanaklara da fazlasıyla imkan tanımıştır. Sanat alanında varlık gösteren "insan-sonrası" anlayışı, kimlik ve kendinden emin olma duygusuna benzer konularda bilinenleri şüpheli hale getirmiş, krize sokmuş, feminist sanatçıların(Nancy Spero, Judy Chicago, Cindy Sherman, Barbara Kruger vb.) gibi çalışmaları, eşcinsel sanatçıların katkıları da bu noktada sarsıcı olmuştur. 1990'lardan itibaren geçen yüzyıla oranla daha çarpıcı bir biçimde bedeninin bir nesne olarak ele alındığı görülür. Sanat bedeni göstermediği zaman da onu üretici ve 'performans sanatçısı' haliyle kullanılmaktadır. Sanatçı bu durumda yapıtların yaratıcısı olmaktan çok kendisi bir yapıt, bir etiket olmaktadır. Hem

toplumsal, hem sanatsal boyutlarıyla kimliği sorgularken yapıtlarının öznesi ve nesnesi olan Bruce Nauman, Roman Opalka, Cindy Sherman gibi sanatçılar bu sentezi gerçekleştirmiştir (Corbin, Cortine, Vigarello, 2013: 356).

Artık her türlü nesne yeni güncel bir sanatın nesnesi olabilir: neon ışıklar, eski sandalyeler, yiyecek-içecekler, elektrik, duman, su, eskimiş çoraplar, hayvanlar- ve günümüz sanatı bağlamında yeni kuşak sanatçıların keşfedebilecekleri bin bir başka şey. Bu cesur sanatçılar bize etrafımızdaki dünyayı sanki ilk defa görüyormuşuz gibi gösterecek, çöp konteynırlarında, polis telsizlerinde, otel lobilerinde, mağaza ve sokaklarda, hayalimizde ve korkunç kazalarda görüp de görmediklerimizi karşımıza koyacaklardır. Çürümüş portakalların kokusu, postalanan bir mail, afiş, reklam panosu, bir iç çekiş, durmadan tekrarlanan bir ses, etrafı aydınlatan flaş ışıkları-bunların hepsi, bu yeni somut sanat anlayışının malzemeleri olabilmektedir.

Sanatçı Genco Gülan'ın 2009 yılında gerçekleştirdiği, biyometrik tekniği ile ürettiği çalışması, bir 'Şablon' eleştirisi niteliğindedir. Güncel sanat bağlamında Gülan, eşsiz tek bireyler olduğumuzu iddia eden biyo-teknolojiyi, bu yolla kopyalamayı ve kopyalar oluşturmayı sorgulamaktadır. Aksiyonlarında ya da eylemlerinde kendi bedenini, çevresini ya da objeleri dönüştüren çalışmalarıyla bilinen; aslında kavramsal bir sanatçı olan Gülan, Biyometrik enformasyonunu belgeleyen otoportrelerini Rotterdam'da sergilemiştir. Sanatçı çalışmalarını kimi zaman performans şeklinde mekanda, kimi zaman ise video ve fotoğraf olarak dijital ortamda gerçekleştirmektedir. Gülan'ın kavramsal temelli yapıtlarında, performans sanatındaki tek faktörün beden olduğu algısının dışında bir izlenim vardır. Hayatın varlığını ve gerçek zamanlılık (real time) vurgusu; farklı disiplinlerle ürettiği çalışmalarında dikkat çeken bir unsur olarak izleyiciye ulaşır.



Eser No 58. Genco Gülan, Biyometrik Otoportreler, 2009, Fotoğraf, Rotterdam.

Rotterdam’da sergilenen ‘Biyometrik Portreler’ projesinde; vize alabilmek için belirli bir şablona ve gülümsemenin yasak olduğu gibi belirli kurallara göre çekilen vesikalık fotoğraflar, sanatçının ilham kaynağı durumundadır (Eser No 58). Gülan ‘pasaport ırkçılığı’ olarak adlandırdığı bu gerçeklik karşısındaki sıkıntısını, otoportreleri üzerinden çözümlemektedir. Burada sanatçı biyometrik fotoğraflarını vize dosyasından çıkartarak, ürettiği sanatı bir kinayeye dönüştürmektedir. Kendi deneyimlerini kendi bakış açısı ile yorumlayarak, düşüncelerini bedeni aracılığıyla görsel bir dile eklemlenmektedir (Babaoğlu, 2010: 37-40).

Sanatsal kategorilerin çeşitlilik kazandığı günümüz sanatının bir bölümünde, sanatçının işlevinde ve sanat izleyicisinin konumunda değişiklikler gözlemlenmektedir. Bununla beraber sanatçıların araştırmaları; insan, bedeni ve çevresi arasındaki temel yaşamsal ilişkileri üzerinden gerçekleşmektedir. Bu sanatçıların güncel toplumsal değerleri sorgulamaları, yapıt ve yaratıcı arasındaki fiziksel özdeşlik uygulamalarında ön plana çıkmasını sağlamıştır.

Canan Şenol 1990’ların ortalarından beri çalışmalarıyla, kimi zaman bir kadın sanatçı olarak kendi cinsinin toplumda konumlandırılışını, kimi zaman ise eril iktidarın bakışını sorgulamaktadır. Genellikle kendi kişisel deneyimlerini de sanatsal sorunsalları haline getiren Şenol, bu bağlamda etrafında şekillenen çalışmalarını, izleyiciye fotoğraf, enstalasyon, video, (video animasyon enstalasyon) ve performanslarıyla iletişime geçmektedir.



Eser No 59. Canan Şenol, Çeşme, Fontaine, 2009, Video Enstalasyon, 11. Uluslararası İstanbul Bienali.

Canan Şenol 2009 yılındaki 11. Uluslararası İstanbul Bienal' ine “Çeşme” ve “İbertnuma” adlı çalışmalarıyla katılmış; “Çeşme” isimli çalışmasında ise, özellikle Marcel Duchamp ve Bruce Nauman'ın aynı isimli eserlerine göndermede bulunmuştur (Eser No 59). Ancak, feminist bakış açısıyla onların işlerini olumsuzladığı çalışmasında, “Çeşme'yi” doğum sonrası gerçekleştirdiği, yaşamın kaynağı olarak kadın bedenine işaret etmiştir. Bebeğini emzirirken ‘kendini bir çeşme gibi hissettiğini’ söyleyen Şenol, doğurganlığa tanık ettiği bu süreci çalışmasına yansıtmıştır. Batı eril sanatına da göndermeler içeren bu projesi, sanat tarihinde daha önce üretilmiş bir çok aynı adlı işe ve bakış açısından farklı olarak, beden sınırlarını içermektedir. “Çeşme”: sanat tarihindeki kadının, arzu nesnesi ya da kutsal anne imgesi olması üzerinden çözümlenmiştir. Mekanik bir görüntüye sahip olan ve sürekli damlayan çeşme görünümündeki meme, kadın bedenini arzu nesnesi olmaktan uzaklaştırmaktadır. Klişeleşmiş fedakar anne imgesini de yok etmeyi amaçlayan Şenol, memeyi bedenden ayırarak bu imgeyi yerle bir etmektedir.

Bir diğer sanatçı Ali Sarugan ise, sanatın yaşam paralelliğinde kendine yol bulduğu, geleneksel bir inanın peşinden giderek gerçekleştirdiği ‘Şeytan Kulağına Kurşun’ isimli performansında; insana musallat olan kötü ruhların olumsuz etkilerini ortadan kaldırmaya yönelik, çok eski dönemlerde uygulanan sihir kökenli bir temayı çalışmasında konu edinmiştir (Eser No 60).



Eser No 60. Ali Sarugan, Şeytan Kulağına Kurşun, 2012, Artbosphorus Çağdaş Sanat Fuarı, Çizgiler-Formlar-Hayaller, İstanbul.

Sarugan, performansında; halk dilinde, nazarla, büyüden ileri gelen hastalıklarla ruh rahatsızlığının giderilmesi durumuna işaret etmektedir. Aslında çok eski zamanlara dayanan bu gelenek, dualarla güçlendirilmiş olumsuz etkilerden arındırılma metodu olarak da kullanılmıştır. Sergi mekanında kurşun dökme eylemi gerçekleştirildikten sonra, dökülen kurşun, döktüren kişinin adı ile saklanmış ve sergilenmiştir. Suyla karşılaşan kurşunun kendiliğinden aldığı biçimi ile ortaya çıkan bu amorf formlar ise, kurşunu döktüren kişilerin temsilleri niteliğindedir (Sarugan, 2014: <http://www.alisarugan.com/index.php/s-k-k>).

Sarugan'ın bir başka oluşumu ise; 'Halk İçin Halka Rayban!' isimli çalışmasıdır (Eser No 61). 2011 yılında gerçekleştirdiği çalışmasında; Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyetine uzanan süreçte, bulunduğumuz coğrafyanın siyasal ve kültürel tarihinde yaşananları özetlemektedir. 'Halk İçin Halka Rağmen!' düsturundan hareketle, halkını aptal yerine koyma durumuna bir tavır niteliği taşıyan çalışmasında; tepeden inme, merkezci ve totaliter bir yöntemle dayatılan çözüm üretilerine tepki göstermektedir. Sanatçı çalışmasını, emek süreçlerini daha kapsayıcı ve coğrafi adaletsizlikleri giderici yöntemlerin her zaman bulunabileceğini, özellikle de günümüzde bir devletin bu yolları bulmak zorunda olduğunu düşünerek gerçekleştirmiştir (Sarugan, 2014: <http://www.alisarugan.com/index.php/s-k-k>).



Eser No 61. Ali Sarugan, Halk İçin Halka Rayban!, Halk İçin Halka Rağmen!, 2011, Kagart, İstanbul.

Yakın geleceğin sanatına dair can alıcı bir dönemeçte olduğumuzu düşünen Sarugan; sanatın, önüne gelen iki seçenektен birisini seçmek zorunda olduğunu öngörmektedir. Birincisi, varolan bu dinamikler ve tartışmalar üzerinden bir eylem felsefesi geliştirmek. İkincisi ise, öngördüğü durumun tanıklığını yaparak, geleceğin yoz sanatına ve tarihine notlar düşmek olduğunu belirtmektedir.

Günümüzde artık, sanatın-sanat yapıtının alınıp satılan bir meta olduğu durumunun dışına çıkıldığı oldukça belirginleşmiştir. Bu anlamda, müzelerin, fuarların ya da galerilerin, alışıldık sanat yapıtlarından başka sanat yapıtlarına da yer vermesi, yaşanan süreç içerisinde izleyen düşünme biçiminin ve değer yargılarının değiştirilmesinde de büyük rol üstlenmeye başladığının bir göstergesidir. Bu tür performanslarla Happening'lerin gerçekleştirilmesi, görsel ve yazınsal sanatlar gibi farklı türleri barındıran bir sanatsal anlayışın öncüllüğünü yapmakla birlikte; alınır-satılır sanatı değil, çağdaş sanat mantığına da dikkatleri çekmektedir. Bu duruma en iyi örnek, Marina Abramoviç'in Moca'daki ilginç performansıdır.

12 Kasım 2011'de Los Angeles Çağdaş Sanat Müzesi (MOCA) kurumuna gelir sağlamak üzere her yıl düzenlenen gala gecelerinden birisi düzenlenecektir. Gecenin şeref sanatçısı, çağdaş sanatın günümüzdeki en güçlü isimlerinden olan Marina Abramoviç'tir. Abramoviç, performans için LA Times gazetesinde 'dayanıklı-sessiz' sanatçılara ihtiyaç duyduğunun ilanını da vermiştir. Hollywood yıldızlarından büyük koleksiyoncu ve oligarklara kadar yüzde birin en üst dilimine mensup yedi yüzü aşkın konunun katılacağı gecede, başka birtakım gösterilerin yanı sıra Abramoviç'in iki performansı icra edilecektir. Gala öncesinde performansların içeriği büyük bir sır gibi saklanmaktadır (Wookey, 2011).



Eser No 62. Marina Abramoviç, 2011, Performans, MOCA Galası, Los Angeles Çağdaş Sanat Müzesi, Los Angeles.

Bedensel ve zihinsel dayanıklılığın sınırlarını zorladığı, mazoşizmin uçlarında gezinen işleri ile tanınan Abramoviç, sanatçı kimliği ve egosu üzerine odaklanan çalışmalarıyla da tanınmaktadır. Sanatçının 2011' deki MOCA galası için hazırladığı performans ise, bugüne dek sanatçının çalışmalarıyla yarattığı tartışmalara bambaşka bir boyut kazandırır. Genellikle yaptığı gibi kendi kendinin değil, başka sanatçıların 'bedensel dayanıklılığını' test ederek, eserinin icrasını ise, başka insanlarla gerçekleştirecektir. Ancak, eserin seçmelerine katılan bir sanatçının sürecin içerdiği istismarı protesto ederek çekilme kararı alma olayı işleri başka taraflara sürüklemiştir (Wookey, 2011).

İcra edilecek performanslardan birinde, sanatçılar, gala gecesinde konukların yiyip içerek eğlendikleri masaların altına yerleştirilen döner bir tablada dizüstü duracak, masanın tam ortasına açılmış deliklerden de başları çıkacaktır. Tabla döndükçe, masanın ortasındaki kesik bir kafa gibi görünen sanatçı, konuklarla göz teması kuracaktır (Eser No 62).



Eser No 63. Marina Abramoviç, 2011, Performans, MOCA Galası, Los Angeles Çağdaş Sanat Müzesi, Los Angeles.

Abramoviç'in ikinci performansında ise, yine masaların ortasına çıplak uzanmış sanatçılar, üzerlerine yatırılmış yapma iskeletlere 'nefes' üflemedirler (Eser No 63). Sanatçılar gala gecesindeki dört saatlik performansın öncesinde, iki gün süren provalara katılmış, karşılığında ise sadece 150 dolar kazanmışlardır. Performans sırasında maruz kalabilecekleri fiziksel veya ruhsal tehditlere karşı ise hiçbir koruma sağlanmamıştır. Ayrıca gece öncesinde performans hakkında kimseye konuşmayacaklarına dair, 1 milyon dolar ceza getiren bir anlaşmaya imza atmaları gerekmiştir. Bu sanatçılardan birisi olan Sara Wookey, kendisinden beklenenler karşısında kapıldığı dehşetle, seçilmiş olmasına rağmen teklifi geri çevirmiş, geceden sonra ise, kamuya açık bir mektup yayınlarak topluma çağrıda bulunmuştur (Wookey, 2011) .

Bu noktada bir parantez açarak Tansel Türkdoğan'ın 'izleyicinin durumu' olarak açıkladığı görüşüne de yer vermek gerekir; sanatın yeni paradigması ile normsuz fakat kendi estetiğini gündeme getiren post sanatın edilgen konumundaki aktörlerinden izleyiciye de yeni roller biçilmiştir. Edilgen modernist izleyici, postmodern süreçte J.Ranciere'nin sözleriyle; "göstericiyi icraya ve izleyiciyi eyleme geçebilen bir insana dönüştürmek suretiyle görme denen kötülüğün kökünü kazımak istiyor." Marina Abramoviç'in 2012' de New York' ta açtığı solo sergisinde izleyiciyi bizzat eylemin içerisine davet eden tavrı, güncel ve iyi örneklerden sayılabilir. Bu tavır aslında 70'lerin sonlarında Allan Kaprow'un Happening'lerindeki okuma ile aynı olmasa da, etkinleştirilen izleyici pozisyonu ile aynı genlere sahip bir sanatsal pratik olarak çözümlenebilir. Sürecin bu noktasında güncel sanat pratiğinde eyleme geçirilen izleyici için, modernizmin masumiyetinin de kaybolduğunu rahatlıkla ifade edebiliriz. Gösterinin sekonder aktörü durumundaki izleyici dünün masum ve donanımsız gözü ile yeni sanat pratiklerini okumada yetersiz kalabilir (Türkdoğan, 2014: 14-15).





Eser No 64. Marina Abramoviç, Artist is Present, Sanatçı Aramızda, 2012, Performans, MOCA Galası, Los Angeles Çağdaş Sanat Müzesi, Los Angeles.

Yine Abramoviç, 2012 yılında, New York Modern Sanat Müzesi'nde (MOMA) düzenlenen "Artist is Present/Sanatçı Aramızda" başlıklı retrospektifi ve serginin hazırlık sürecinin kaydedildiği aynı isimli belgesel, dünya çapında olan şöhretini de pekiştirmiştir. MOMA'da 736 saat boyunca bir sandalyede oturarak, karşısına oturan ziyaretçilerle göz teması kurduğu 'Sanatçı Aramızda' belgeseli, 31. İstanbul Film Festivali'nde de gösterilmiştir (Eser No 64).

Sosyolojik bağlamda düşündürten farklı bir ABD'li sanatçı Gabriel Edward Adams'ın açık alanlarda gerçekleştirdiği "Ice Cream Project" inde ise, gezdiği her ülkede, o ülkenin damak tadına uygun olarak dondurma yapmaktadır. Bu sayede insanlar arasında giderek azalan iletişimin yemek kültürüyle yeniden artabileceğini vurgulamaktadır. Temeli insanlar ve kültürlerarası iletişimi artırmak olan bu projede; eski usul bir mekanizma ile dondurma yapılmaktadır. Adams, düzenlediği bu performanslarında, sanat ile hayatın tümüyle planlı bir rastlantı üzerine kurulduğu bir zeminde gerçekleştirmiştir (Eser No 65).



Eser No 65. Gabriel Adward Adams, Ice Cream Mirage, Dondurma Hayali, 2012, Artbosphorus Çağdaş Sanat Fuarı, Çizgiler-Formlar-Hayaller, İstanbul

Sanatçı Larry Clark'ın fotoğraflarında tamamen nesneye dönüşen beden ise pornografiktir, teşhire dayalı ve şiddet içermektedir. Sanatçı "beden'i" cinsel şiddet/nesne şeklinde göstererek; fotoğraflarındaki kurgusallığı, dramatize edilmemiş, parıltılı ve albenili bir durumun dışına taşımıştır.



Eser No 66. Lary Clark, Genetics Transformation, 2013, Fotoğraf.

Bu nedenle Clark, aslında çok samimi ve mesafelidir. Çalışmalarında hemen her karenin bir geçmişi vardır ve konu mankenleri de gerçek hayatın izlerini taşımaktadır. İzleyiciye fotoğraflardaki pornografik samimiyet ile gerçek yaşam arasındaki sınırları sorgulatmaktadır. Salonda asılı fotoğraflara bakan izleyici ergen olmayan küçük yaştaki çocukların cinsel hayatlarını kapı deliğinden seyreden, yaşadıkları şiddete seyirci kalan bir işkenceci rolünü üstlenmek zorunda bırakılırlar (Eser No 66).

### III. BÖLÜM

#### 3. ARAŞTIRMACININ KONUYA İLİŞKİN UYGULAMA ANALİZLERİ

##### 3.1. Aşkın Ya Da Pornografik Bir Yanılsama:”Eğreltilen Beden”

“Yaptıklarımız kim olduğumuza bağlıdır; ancak belli bir ölçüye kadar kim olduğumuzu, ne yaptığımızı ve sürekli olarak kendimizi oluşturduğumuzu da eklememiz gerekiyor. Bilinç için var olmak değişmektir, değiştirmek olgunlaştırmaktır, olgunlaşmak ise kişinin kendisini sonsuza kadar oluşturmaya devam etmesidir.”

Henri BERGSON

Tek bir olgu olarak düşünüldüğünde beden; biyolojik yaşama ilişkin sıradan bir kelimedir. Ancak bedenın bir iletişim aracı olarak gösterdikleri ile ilişkiselliği arasındaki varlığı ve oluşturulabilecek yorumlar, insan yaşamına dair bir çok bilinmezın bütünsellik içerisinde imgelenebileceği konu alanlarının yaratılmasına olanak sağlar. İnsan bedeni bir merkez noktası kabul edilip siyasal, toplumsal, kültürel, ekonomik, sınıfsal vb. alanlarda düşünsel varsayımlar oluşturulabilir. Bu tezde de estetik ifadelerin içselleştirilmesinde/dışlaştırılmasında bir gösterge olarak kabul edeceğimiz bedenın işlevleri üzerinde durarak, tüm çalışmalarımda söz konusu edilen insan bedeni kavrayışı, disiplinlerarası ve eğreltilmiş nitelikleri bir bağlam içerisinde değerlendirilecektir.

Aşk, cinsellik ve beden ilişkisi, tarihsel süreci içerisinde birbirini her yönüyle bütünleyen bir üçgenin ayaklarını oluşturmaktadır. Bireyin başına gelebilecek en karmaşık durumlardan birisi olan aşk; ben’ e içkin duygusal bir deneyim olsa da, içinde bulunan dış gerçekliğin, yaşanan hayatın dinamikleriyle kuşatılması durumudur. Bu bağlamda en can sıkıcı nokta ise; aşkın ne’liği üzerine savlar üretip, aşkı ve yaşananı anlamlandırmaya çalışmaktır. Bu süreç, aşık olanın tek başına yaşadığı bir deneyim olup, sonuçlarının ya da rastlanabilirse cevaplarının bireye özel olduğu bir durumdur. Fakat, aşkın kesinlikle iletişim içerisinde olduğu kapsayıcı iki durum vardır ki, bunlar: beden ve cinselliktir. Bu noktada bedenın tarihinin aşkın ve cinselliğin tarihine de bağlı olduğu tespitinde bulunmak pek de yanlış sayılmayacaktır. Ayrıca diğer bağlamda aşk, tutkulu bir cinselliği ve cinselliğin bir yönüyle mülkü olan bedeni, yani fiziksel olanı kesinlikle içermektedir. Burada tespit edilen aşk durumu; bir insana duyumsanan, arzular temelinde, fizikselliği yoğun olarak içeren bir olgu olup, duygusallığı esas alan sevgi ile karıştırılmamalıdır. Ancak böylesi bir aşk, bedenın ve cinselliğin açık/normsuz tanımını ortaya koyabilir. Aslında bu durum: bütün tutkusallığı içerisinde, arzuların bedene yöneldiği, bedeni ve bedenın hazlarını, (bedenın kendisini) elde etmeyi amaçladığı özünü de ortaya çıkarmaktadır. Tabi ki bu analizin dışında kalan varoluşsal aşkların olduğu da bir gerçektir. Günümüzde yaşanan ‘aşkınlık’ durumu ise; o yüce aşkların niteliksiz birer yeniden üretimi özelliğini taşımaktadır (Ayдын, 2003: 59-61).

Bu noktada araştırmacının analizleri; yukarıda söylenen her Şeyi alabildiğine genişleten bir bağlam oluşturarak beden gerçekliğini ve kavrayışını sorgulayan, ya da araştırmacının insan bedeni ile kurduğu çok çeşitli algı ve kavrayışı dışa vuran plastik çözümler olduğu söylenebilir. Araştırmacı, bu sorgulamanın/zmleyişin kavramsal, nesnel nitelikleri ile resim sanatına ait plastik öğeleri vb. bir çok olgu, oluşturacak estetik algının çoğul niteliklerini belirlemeyi amaçlamıştır. Araştırmacı, beden anlayışının kusursuzluğuna karşıt olarak, “kusurlu” bedenleri resmetmeye çalışmıştır. Kirletilmiş-yıpratılmış tuval yüzeyinde yaratılan bu kusurlu bedenlerin nitelikleri, araştırmacının özelliklerine ve plastik kavrayışına bağlı olarak farklılıklar göstermektedir. İdeal insan bedeninin eğretilmiş karşılıkları olan bu çalışmalar yine eğretilmenin nitelikleri açısından da irdelenmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Böylesi bir irdilemede dikkati çeken ilk olgu ise; beden deformasyonlarının yoğunluğudur. Tuval üzerinde yaratılmış plastik bedenler, “ideal bedenden” hayli farklıdır. Nesnel bir beden ile araştırmacının rnekleği kadın bedeni üzerindeki kavrayış, karşıt bütün bir anlam yaratmaktadır. Nesnel bedenin, nesnel gerçeklikle ya da bize sunulan ideal gerçekliği arasındaki ilişkiseliliği; eğretilmenin bağlamını oluşturmaktadır. Araştırmacının plastik anlamda oluşturduğu sıra dışı bedenleri de, bu bağlam içerisinde çakışır ve eğretilmenin oluşmasını sağlarlar.

Araştırmacının, kadın bedeni üzerinden ve deformasyona uğratılmış bedenlerinin gerginlikleri, kendiliğinden oluşan yüksek enerjileri ve gerçekçi vurguları, çalışmaları anlamaya çalışan izleyen-özne tarafından rahatlıkla duyumsanmaktadır. Erotizmin sessiz huzuru bu çalışmalarda söz konusu değildir. Resimlerdeki kadının klitorisini, göğüslerini ve zaman zaman ereksiyon halindeki bedenini belirsiz bir an içerisinde kurgulayan araştırmacı, bu durumla ortaya çıkan pornografik niteliği de güçlendirmektedir. Örneğin; pornografik bir filmde sürekli cinsel organlarla karşılaşılmaz, organların yakın çekim görüntüleri vb. nitelikler bedene ilişkin bütün bir yabancılaşma ve indirgeme duygusunu oluşturur. Bu örnekten yola çıkararak; araştırmacının çalışmalarında da bağlam çeşitliliğine rağmen aynı sayılabilecek pornografik bir yaratı-yanılsama karşılar izleyiciyi.

Araştırmacının çalışmalarında yeniden kurguladığı bacaklarını açmış, başı ve kolları görünmeyen bir kadın bedeni ya da bedeni aşağılcasına hayvan formlarını andıran ayakları; doğrudanlığı, ideal dışı vurgusu, yabancılaşma ve ürküntü duygusu ile izleyiciyi ruhunun karanlık derinliklerine yönlendirme istencidir. İdeal sevişmelerin ve ideal bedenlerin anımsanmasının dışında; bedenlerin oluşma gerekçesi nefreti barındıran, kirlenmiş ve kirletilmiş olanda aranmalıdır.

Araştırmacının konu edindiği bedenleri, bu tezin ve sanat tarihinin bir parçası sayılabilemesinin en temel gerekçesi; sertliği, nefreti, hakikiliği, orjinalliği ve gücüdür. Bu gerekçe bir bakıma, bedenleri var eden araştırmacının kavrayışının-zmseyişinin ve dışavurumunun samimiyetini de göstermektedir. Aslında ne sürülen düşüncelerin doğal bir sonucu daha vardır. Araştırmacı bu çalışmalarında,

pornografik etkisiyle ve daha önce sözü edilen özellikleri göz önüne alındığında burada beden, kesinlikle toplumsal alanın dışındadır. Bunun nedeni ise, kamunun bütünlüğü ve ideallığı, araştırmacının öznel ve tekinsizliği ile çoğu zaman karşı karşıya gelmektedir.

Sonuç olarak, kadın kimliği üzerinden bedeni analiz edip yansıtmaya çalışan araştırmacı, ruhsal ve ilişkisel bağlamda toplum değerlerinin ne kadarını, nasıl özümseyeceğinin açık ya da kapalı mesajlarla ifade etmeye çalışmıştır. Uygulama analizlerindeki beden, günlük eylemlerinin ve kendi doğallığının dışında temsil edilmiştir. Figürlerin aykırılığının, bir anlamda lanetlenmişliğinin, kamusal ya da ideal olanla karşıtlığının, kirlenmişliğinin, pornografik niteliklerinin ve mutlak öneme sahip sınır-konum ilişkisinin doğal sonucu olduğu ve bu sonuca ulaşmış bir sanatçının da toplum dışında kalacağı öngörüsüne ulaşılmıştır (Eser No 67-83).



Eser No 67. Faruk Yigen, Kent/Kadın, 2009, İkili Seri Şeklinde Fotoğraf-İlustrasyon, 30 x 30 cm.



Eser No 68. Faruk Yigen, Kadın I, 2009, 124 x 70 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik.



Eser No 69. Faruk Yigen, Kadın II, 2009, 63 x 52 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik.



Eser No 70. Faruk Yigen, Kadın III, 2010, 60 x 50 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik.



Eser No 71. Faruk Yigen, Kadın IV, 2010, 80 x 55 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik.





Eser No 72. Faruk Yigen, Kadın V, 2010, 102 x 72 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik.



Eser No 73. Faruk Yigen, Kadın VI, 2010, 73 x 52 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik.



Eser No 74. Faruk Yigen, Kadın VII, 2010, 120 x 110 cm, Kadife Kumaş Üzerine Karışık Teknik.



Eser No 75. Faruk Yigen, Kadın VIII, 2010, 13 x 17 cm, Derici Kağıdı Üzerine Karışık Teknik.



Eser No 76. Faruk Yigen, Kadın IX, 2010, 15 x 20 cm, Derici Kağıdı Üzerine Karışık Teknik.



Eser No 77. Faruk Yigen, Kadın X, 2010, 20 x 16 cm, Derici Kağıdı Üzerine Karışık Teknik.



Eser No 78. Faruk Yigen, Kadın XI, 2012, 23 x 16 cm, Kağıt Üzerine Karışık Teknik ile Eskiz.



Eser No 79. Faruk Yigen, Kadın XII, 2012, 25 x 15 cm, Kağıt Üzerine Karışık Teknik ile Eskiz.



Eser No 80. Faruk Yigen, Kadın XIII, 2012, 25 x 15 cm, Kağıt Üzerine Karışık Teknik ile Eskiz.



Eser No 81. Faruk Yigen, Kadın XIV, 2012, 25 x 15 cm, Kağıt Üzerine Karışık Teknik ile Eskiz.



Eser No 82. Faruk Yigen, Kadın XV, 2012, 25 x 12 cm, Kağıt Üzerine Karışık Teknik ile Eskiz.



Eser No 83. Faruk Yigen, Kadın XVI, 2012, 27 x 16 cm, Kağıt Üzerine Karışık Teknik ile Eskiz.

### 3.2. Bedenin Anlatımının Ötesinde Bir ‘Şey’: ”Yaşayan Beden”

Sanat yapıtı karşısında izleyenin ilk sorusu genellikle, sanat eseri üretme konusunda teşvik itici gücün ne olduğunu, bu enerjinin sanat biçimlerini ve izleyicinin algısını nasıl değiştirdiğini bilme istencidir. Çünkü yapıtlardaki formlar, ne doğanın genel işleyişine ve iktidarına, ne de yalnızca rastlantısal olarak tanımlanabilecek türden şeylere bağlıdır.

Araştırmacı; bu çalışmaların kurgusal boyutunda önemli bir yeri olan ‘insan’ ile sanata yönelik düşünüşünü, algının bedende var oluşu üzerinden temellendirmektedir. Ayrıca sanatsal üretim sürecinde görünür hale gelen ve anlam üreten her eylemi ise, ‘beden’ olarak tanımlamaktadır. Kavramsal bağlamda insanın psiko-fiziksel varlığının ‘gerçeğe’ ilişkin bir kavrayışla bedene dönüşmesi durumunu irdelerken; yeni bir açılımı yaratmayı amaçlamaktadır. Bu açılım ise, bedenin sadece bir ‘ruh ve vücut’ dışı durumlara da tanıklık etmesi durumudur. “Hissedilenlerin farkına varılması önemlidir. Bir bakıma çalışmaların kendine dönmesi durumudur. Yani hissedilen duyguların ötesinde bir şey... Nesnenin durağanlığı ile seyircinin deviniminin karşı karşıya gelmesi ve ya yüzleşmesi gibi...” Bu açıdan araştırmacı; bedenin, içselleştirilen nesnenin çok boyutluluğu ve açısallığı sorunsalıyla, devinim halinde olması gerektiği düşüncesiyle, (öznenin dışsal olanla, mekan, uzam ve dünyayla anlamlı bir iletişim kurması açısından) çalışmalarını gerçekleştirmiştir.

Olguları ve oluşları bir bütün içerisinde algılayabilmek için öncelikle insanın kendi bedeninin farkına varması gerekir. Çünkü ‘varoluş’ olarak bedenin algılanması durumu, öznel ve nesnel bütünlüğün anlaşılır hale gelmesi durumunu doğurmaktadır. Bu bağlamda, araştırmacının ‘varoluşu’ ise; kendi bedenine yabancılaşarak algılama çabası ve şeyleri kendi bedeni üzerinden algılatma çabasına dönüşmektedir. Araştırmacının beden (heykel) parçaları, zaman içerisinde şekillenmiş özgün bir bunalımdan çıkıp gelmiş gibi görünürler. Bu durum belli kavrayışın oluşturduğu bir bütünlük olarak algılanmalıdır. Araştırmacı, beden heykellerinin varoluşunu, algılayışın ve düşüncenin doldurduğu bir bedensel organizasyon olarak değerlendirmenin ötesine geçmek ister. Düşünce, kavrayış ve farkındalığın yardımcıları olan ölümlü beden kavrayışını iptal ederek; yaşayan beden mantığını ortaya çıkartmaya çalışır. Görünürlüğü beden olarak tanımlayan araştırmacı; algılayan bedenle şeyler arasındaki iletişimi, formun durağanlığıyla ifade eder. Gören ile görülen şeyi birbirine bağlayan durağanlık ise, hem şeyin görünürlüğünü hem de görenin bedenselliğini kuran bir etmene dönüşmüştür.

Araştırmacının, çalışmalarında çekiciliği sağlayan en önemli özellik, onların gizemli varoluşlarıdır. Ana tema olarak ele alınan ve nesnenin özelliğine göre kabuk-kılıf-kalıp-kullanılmış giysiler olarak tanımlayabileceğimiz yüzeyler onun çalışmalarındaki gizemin fiziksel göstergelerini oluşturmaktadır. Araştırmacının heykel çalışmaları, hem bedenin kendisini hem de bedenin iç ve dış ilişkisini anlatma

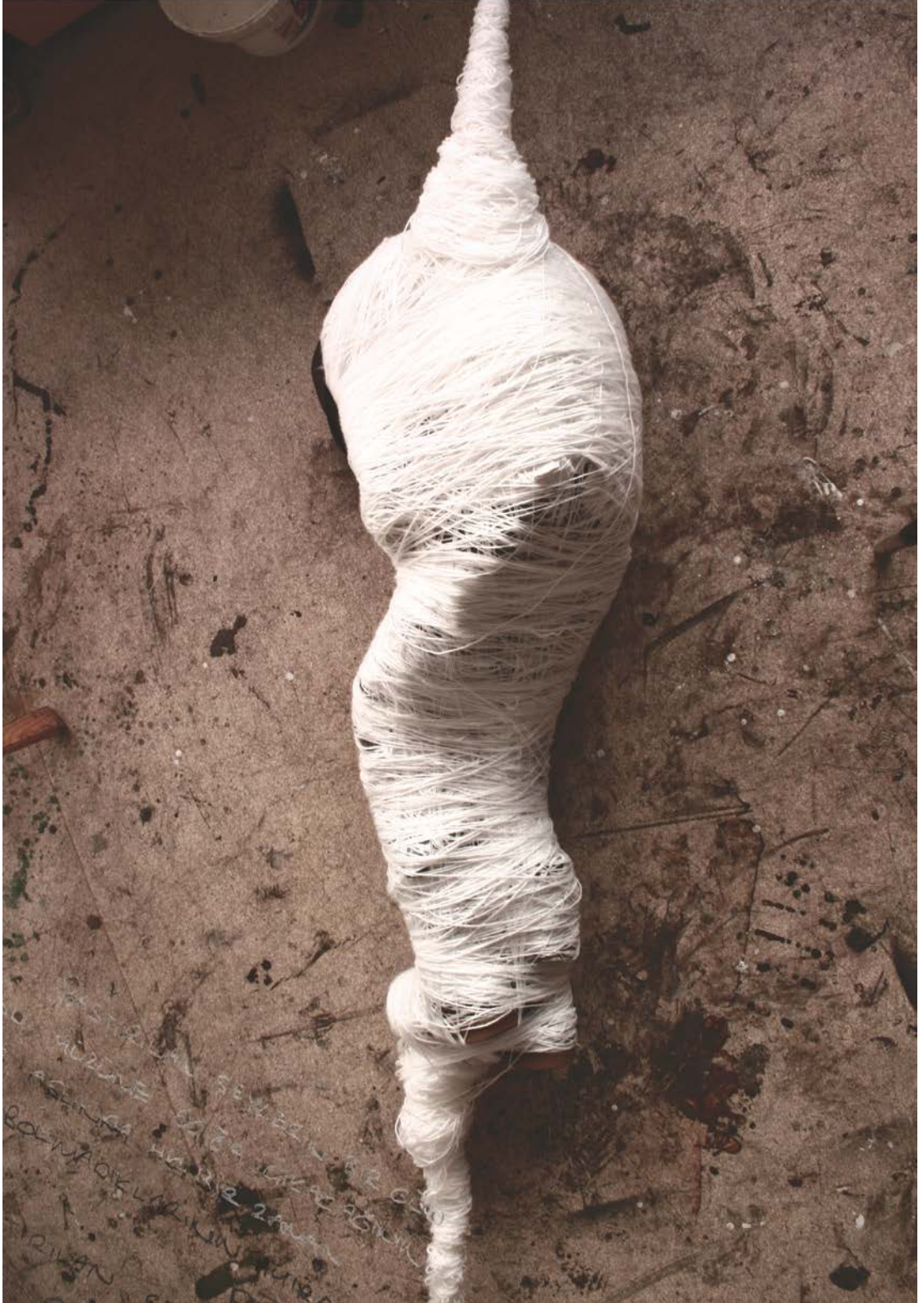
çabasını gösteren en belirgin örneklerindedir. Kent kalabalıklarının içerisinde hayatta kalma çabaları altında ezilen insanlardan etkilenerek yapılmış bu çalışmalar, kıvrılmış vücutları kaplayan bant yüzeylerden oluşmuştur. Ten olarak kavramsallaştırabileceğimiz, bantla çevrilmiş beden yüzeyleri, içlerinde var olduğunu duyumsadığımız yapıları açığa çıkarmalarına karşın, varlıkla yokluk arasında bir duruşu yansıtmaktadır.

Araştırmacı, beden formlarının-görünümlerinin; bir bedenın mekan içindeki algısıyla; bedendeki mekan algısı arasında bir denge ve etkileşim yaratmalarını da amaçlamıştır. Çalışmalarda, bütünlüklü bir beden olarak algılanan “figür”; ‘şey’ olarak “beden”, mekan ve beden arasındaki nesnel ilişkiyi sessizce vurgulamaktadır. Bedene ve mekana bakmayı ima eden bu figürler, araştırmacının bant kalıplarıyla oluşturulmuş ve giysilerle tamamladığı birleştirmeler sonucu oluşmuştur. Bant korumasız ve deforme olma biçimine vurgu yapan anlamıyla, içsel olanla dışsal olanın etkileşimine dolaysız izin vermektedir. Araştırmacı, heykelin “bant ve gazete kağıtlarından yapıldığı gibi havadan da oluştuğunu, heykelde var olan ancak görerek algılayamadığımız bu şeyin heykelin oluşumunda en temel özellik olduğunu vurgular. Sonuç olarak beden, kendisini ve şiirsel gücünü keşfettiği ölçüde insandır.

Araştırmacı bu heykelleriyle, insanın maddesel varlığının sadece bir tek boyutu olmadığını hatırlatmak istemektedir. Çalışmalarında kurguladığı beden formları ile insanoğlunun sonsuz tutkularına duyduğu hayranlıkla, yetersizliğini sakince kabul edişinin dengesini vurgular. Ölümcül bir biçimde engeli olan, her hangi bir mekandan geçemeyen, omuzlarında çaresizliği taşıyan bu bedenler aynı zamanda umudun da habercisi konumundadır. Araştırmacı, insanoğlunun olaylar karşısındaki çaresizliğini, heykelleriyle farklı biçimde anlatım yolunu seçmek istemiştir.

Araştırmacı için açık alanlar, kurtuluş ve özgürlük üzerine düşünmek için önemli olanaklar sağlamıştır. Zaman zaman kenar ve kuytu köşelerde kurgulanan insan figürü bir yandan mücadele eden insanları çağırırken; diğer yandan kutsanıp arınarak, boşluğa bırakılan değerleri anımsatmaktadır. Diğer taraftan, heykellerde öz, madde ve biçim bütünselliğine gereksinim duyulmuştur. Bir çok çağdaş sanatçı gibi, sadece geleneği onaylayan ya da geçerli kılan düşüncüyü terk eden bir yaratıcı özgürlüğünü de ortaya koymak istemiştir. Sanatın bir şekilde, ahlaki disiplinler ve emirlerin kısıtlamalarından arınabilecek bir odak olma potansiyeline sahip olmasının dışında insanları, kendi uygulamaları ve eylemleri üzerinde düşünmeye yöneltebilmeyi amaçlamıştır (Eser No 84-93).





Eser No 84. Faruk Yigen, Yargılama I, 2008, Kazak, Jean, Ayakkabı, gazete, Şapka, Yün İp, Bakır Tel, Bant ile Heykel Yerleştirme, 60 x 250 x 65 cm.



Eser No 85. Faruk Yigen, Yargılama I, 2008, Kazak, Jean, Ayakkabı, gazete, Şapka, Yün İp, Bakır Tel, Bant ile Heykel Yerleştirme, Detay, 60 x 250 x 65 cm.



Eser No 86. Faruk Yigen, Yargılama I, 2008, Kazak, Jean, Ayakkabı, gazete, Şapka, Yün İp, Bakır Tel, Bant ile Heykel Yerleştirme, Detay, 60 x 250 x 65 cm.



Eser No 87. Faruk Yigen, Yargılama, 2010, Gazete, Bant, Kumaş ile Heykel, 50 x 162 x 86 cm



Eser No 88. Faruk Yigen, İsimsiz, 2010, Heykel Detay.



Eser No 89. Faruk Yigen, İsimsiz, 2010, Gömlek, Jean, Ayakkabı, gazete, Peruk, Bant ile Heykel Detay, 59 x 125 x 86 cm.



Eser No 90. Faruk Yigen, İsimsiz, 2010, Gömlek, Jean, Ayakkabı, gazete, Şapka, Bant ile Heykel Detay.



Eser No 91. Faruk Yigen, İsimsiz, 2010, Gömlek, Jean, Ayakkabı, Gazete, Bant ile Heykel Detay, 98 x 142 x 93 cm.



Eser No 92. Faruk Yigen, Zeynep, 2010, Alçı, Kendir, Ahşap, Kumaş ile Heykel, 35 x 27 x 31 cm.



Eser No 93. Faruk Yigen, İsimsiz, 2010, Gömlek, Jean, Ayakkabı, Gazete, Bant ile Heykel Yerleştirme Detay.

### 3.3. Bedenin Kendisine Olan Hareketi: “Eylemin Kendisi-Beden”

Güncel sanatın önemli bir merkezi durumuna gelen toplumsal olaylar, görsel ve işitsel sanatların arasındaki sınırları yeni bir boyutta değerlendirerek günlük hayatın akışını sanatla birleştirmiştir. 1960’lı yılların sonlarında Fransız felsefecisi Jaques Derrida tarafından ortaya atılan yapı-bozum(deconstruction) kavramı ile beden formlarını ve hareketlerini yeniden kurgulayan araştırmacı, buna bağlı olarak işlerini gerçekleştirmektedir.

Yapı-bozum kavramı, 20. Yüzyılın felsefesi ve kuramsal yönelimlerine karmaşık bir cevap niteliği kazandırmıştır. Bu bağlamda 20. Yüzyılın genel düşünsel ortamı düşünüldüğünde, yapı-bozum kavramının günümüz toplumuna cevap verme durumunu hayal ederek, kuramın geniş bir alanı kapsaması; dolayısıyla yöntemsel olarak yalnızca yazın alanında değil, sanatsal pratikte de uygulama alanlarının önünü açmıştır. Bu doğrultuya bağlı olarak da araştırmacı, bir bedeni; tutarlı olmama ilkesinden başlayarak parçalamaya, bedeni kendisine karşı harekete geçirmeyi amaçlamıştır. Başlangıç olarak ise, bireyin içerisindeki tutarsızlıkların, kararsızlıkların, çelişkilerinin peşine düşerek, ortaya çıkan göstergeleri tek tek söküntüye uğratmıştır (Yavuz, 2004: 133-137).

Burada araştırmacı, Joseph Beuys’un Fluxus hareketine benzer bir durumu (yapı-bozum ile birlikte) performans üslubundan farklı bir boyutta; iki boyutlu yüzeyler üzerinde gerçekleştirmiştir. Beuys’un süpürme eylemini 1972 yılında Karl Marx Meydanı’ndaki 1 Mayıs gösterileri sırasında gerçekleştirmiştir. Sol parti mensupları işçi bayramını kutlamak için meydana toplanmış, ancak aralarındaki bazı sürtüşmeler yüzünden bir de karşı miting yapılmıştır. Bu sırada iki öğrencisiyle Beuys da oradadır. Elinde kırmızı renkli büyükçe bir süpürge, öğrencilerinden birinde kürek, diğerindeyse torbalar vardır. Miting sona erdikten sonra Beuys ve öğrencileri, kalabalıktan arta kalan bildirileri ve diğer artıkları süpürerek, torbalara doldurmuşlardır. Daha sonra bu atıklar galeri mekanına taşınarak düzenli bir şekilde yığılmış ve kırmızı süpürge de bir vitrine yerleştirilmiştir (Yılmaz, 2006: 278).

Araştırmacı aynı eylemi toplumsal olaylar bağlamında ele alarak bir seri taval yüzeyinde plastik çözümlene yöntemleriyle sorgulamıştır. Beuys’un süpürme eylemindeki performans yorumuna farklı bir yaklaşımla, iki boyutlu yüzeyler üzerinde gerçekleştirilen bu anlatım biçimi, aynı zamanda yapı bozuma uğratılan (üslup, teknik, kavram, disiplin) anlayışlarıyla birlikte, yeni bir tavrın ortaya çıkmasının da önünü açmıştır. Araştırmacının yorumladığı maskelenmiş beden formları içerisindeki insan figürleri, ellerinde temizlik malzemeleri taşımaktadır. Figürlere iliştilmiş bu araç-gereç ve bedeni sarmalayan koruyucu kıyafetler; toplum içerisindeki genel geçer kuralları, insanların boş zaman geçirme adetlerini, alışkanlık haline gelmiş olan hızlı tüketimi, kaos ve şiddet ortamını temsil etmektedir. Araştırmacı yarattığı figürlerle, onları yorumlamaktan öte yaşamsal pratikle özdeşleştirmeye çalışmıştır. Üretilen bir seri beden imgelerinde, fazlaca yoruma

gerek duymadan, amaca yönelik salt eylem niteliği vurgulanmak istenmiştir (Eser No 94-99).



Eser No 94. Faruk Yigen, Maskeli Adam I, 2012, Derici Kağıdı Üzerine Karışık Teknik, 200 x 135 cm, Erhan Peker Sanat Koleksiyonu.



Eser No 95. Faruk Yigen, Maskeli Adam II, 2012, Derici Kağıdı Üzerine Karışık Teknik, 250 x 150 cm.





Eser No 96. Faruk Yigen, Maskeli Adam III, 2012, Derici Kağıdı Üzerine Karışık Teknik, 190 x 130 cm.



Eser No 97. Faruk Yigen, Maskeli Adam VI, 2012, Derici Kağıdı Üzerine Karışık Teknik, 230 x 135 cm.



Eser No 98. Faruk Yigen, Maskeli Adam V, 2012, Derici Kağıdı Üzerine Karışık Teknik, 230 x 135 cm.



Eser No 99. Faruk Yigen, Maskeli Adam VI, 2012, Derici Kağıdı Üzerine Karışık Teknik, 230 x 150 cm.

### 3.4. Dayanışan ve Direnen Beden ‘Eylem’: “Protesto-Beden”

“İnsanlık yeni bir Ortaçağ yaşıyor: Artık kitleleri yönlendiren kilise ya da cehennem-cennet değil korkusu veya sevinci değil network’ ler...”

Umberto Eco

İnsan: İnsanı belirleyen, onu olduğu varlık yapan temel özellik ya da yapı.

İnsanın doğasının ne olduğu, onun özünün nasıl tanımlanabileceği konusunda, İlkçağlardan bu yana alternatif görüşler öne sürülmüştür. Söz konusu görüşler her şeyden önce, mükemmeliyetçi ve sınırlayıcı görüşler olarak ikiye ayrılır. Bunlardan belli bir insan doğasının var olduğunu ileri sürerken, ilkel insan ile uygar insan arasında bir ayırım yapan mükemmeliyetçi görüşler, kendi içlerinde doğalcı görüşler ve anti-doğalcı ya da aşkıncı görüşler olarak iki ana başlık altında toplanırlar. Doğalcı görüşler, insanın doğası veya özünü akıl ya da üretim gibi doğal veya insana içsel bir şeyde ararken, Platonculuk veya Hıristiyanlık benzeri anti-doğacı görüşler insan için anlam ve değer kaynağını ona aşkın veya bütünüyle dışsal bir şeyde bulmaya çalışırlar. İnsan doğası konusunda ortaya çıkan sınırlayıcı görüşler ise, insan doğasını onu belli ölçüler içinde sınırlayan bir unsur ya da güç üzerinden tanımlar. Sözgelimi, bu bağlamda ele alınması gerek Hobbes, insan varlıklarının değişmez bir biçimde ilkel bir ölüm korkusu tarafından belirlendiğini, bu konunun onlarda güç ya da iktidar için mücadele arzusu yarattığını söyler. Aynı şekilde aklın tutkuların kölesi olduğunu ileri süren Hume ve sonraki faydacılar da, insan doğasını verili bir şey olarak görüp, onun haz ve acı duyguları tarafından belirlendiğini savunurlar (Cevizci,2012:237-238).

İnsan kelimesine yüklenen anlam; kimi zaman insanın soyuna pek de uymamaktadır. İnsan soyu, dünya üzerindeki bütün canlıların en doyumsuz, en saldırgan, en acımasız, doğaya ve çevresine uyum-katılım bakımından da en aykırı; dahası çevresine düşman soyudur. Bu doğrultuda insan olmanın en büyük adımı ise, soyuna, oluşumlara, iktidarlara başkaldırmak ve yaptıklarının tam tersini yapmaya başlamaktır: toplum, kültür, inanç, ekonomi, eğitim vs. bağlamında gelecek her türlü melaneti (yakmak, kirletmek, mücadele, başkaldırı, cezaevleri, tecrit, vs.) de göze almaktır.

Araştırmacının okumuş olduğu bir sanat dergisinde, bireylerin ve devletlerin yaşam ve ölümleri şöyle tanımlanıyordu; “kişiler genellikle hızlı bir ölüm sayesinde yokluk, sürgün, itaatkar ve en duygusuzların bile hissettiği diğer acılardan kurtuluş yolunu bulurlar. Fakat bu durum devletler üzerinde farklı bir yorum kazanır, kişileri bütün cezalardan kurtarır gibi görünen ölümün aslında, kendisi bir cezadır; yani bir devlet edebi olacak şekilde kurulmuştur. Dolayısıyla ölüm bir cumhuriyete, insana geldiği gibi doğal gelmemektedir. Kişiler için ölüm sadece yaşanması zorunlu değil, genellikle istenen bir şey gibi gelmektedir. Fakat bir devlet(iktidar) yok olduğunda, yıkıldığında, tüm dünya yok olmuş gibi görünmektedir.” Bu tanımlamayı, sanatın sonsuzluğu ile eşitlediğimizde devletin(iktidarın) kuruluş aşamasında planlanan devamı düşüncesini, “tek’e” indirilerek, bir sanatçının yapıtını oluşturduğu bağlam ve tavır içinde özümsemek mümkündür. Buna bağlı olarak da sanatçı, çalışmalarının bağlayıcılığını ve içselliğini duyumsamak ister.

Bu bağlamda, insanın varlık tanımından yola çıkan araştırmacı, bu tanımı toplumsal olaylarla içselleştirmektedir. Güncel sanat konusunda araştırmalarını ve çalışmalarını devam ettirirken; çevresine ve olaylara duyarsız kalmayarak, çatışma ve kaos durumlarını, plastik elemanlar yoluyla yorumlamaya çalışır. Çevresel faktörleri dikkate alarak, toplumsal olayları inceleyen araştırmacı, günlük eylemleri kendi doğallığından farklı bir biçimde yaratmaya çalışmaktadır. Bu süreçte de öncelikle bedenin günlük yaşam içerisindeki görünümünü ve yaşamsal yolculuğunu ciddiye alarak kendi iç dünyasıyla paylaşıyor. Çalışmalarında; cumhuriyet mitinglerinden tutun da, 1 Mayıs gösterileri, Gezi olayları ve eylemci gençlere kadar pek çok ayrıntıyı çalışmalarında konusu haline getiriyor. Ancak bunu siyasal bir değerlendirme ile değil de, daha nesnel ve insancıl bir yaklaşımla olayları aktaran bir gözle yansıtmaya çalışıyor. Çalışmalarındaki anın durdurulması hissi, figürlerin hareketi, mekan ve beden üzerindeki deformasyonlarıyla ise kişinin kendi huzursuzluğuna ve gerilimine de göndermeler yapmaktadır.

Araştırmacı Şimdiye kadar çalışmalarının sadece sanatsal ve plastik içeriği ya da özellikleri üzerinden kavramsal nitelikli açıklamalarda bulunmakla birlikte; sağduyu ve uzlaşıyla örgülenmesi gereken bir devlet aklının öfke ve kine mağlub olduğu zor günleri yaşadığı görüşündedir. Üretimlerinin en temelinde yatan ve “beden” temasını eserlerinde kullanan araştırmacının en içten nedeni ise budur. Bu nefret atmosferi, toplumun ihtiyaç duyduğu sevgi, sükunet ve birbirini anlama çabasının ortadan kalkması sonucunda hayatını kaybeden genç bedenlerin varlığıyla doludur. Bu da durumun ciddiyetini daha acı bir biçimde anlatmaktadır. Yukarıdan aşağıya doğru, çatışmacı bir üslubu telkin eden ve bugüne kadar bir çok gencin hayatını kaybetmesine neden olan (hangisi olursa olsun) iktidara karşı mücadele veren eylemci “beden’leri” 2013 imzalı bütün çalışmalarında görmek mümkündür. 15 yaşındaki küçük Berkin Elvan’ da bu atmosferin son kurbanıdır (Eser No 100-106).

Griye inat gökkuşağı renginde merdivenler boyadık umuda ve direnişe... Direniş öncelikle neşeydi acıya inat; bazen durmak, bazen ‘bazı’ şeylere karşı olmaktır. Bazen de gaz bulutları arasında sıyrılıveren bir duvar yazısı, maskenin gizleyemediği bir gülümseme ya da kaldırım taşları altındaki kumsaldır. Dayanışmadır her şeyden önce caddelerden parklara uzanan kamusal alanları geri alma mücadelesidir. Direniş artık hayatın her yerindedir. Kahkahadır bazen ciddiyeti geri püskürten hayatı sanata, sanatı hayata bağlayan görünmez ama sadece yaşanır bağ (TÜYAP, 2013 Kataloğundan alınmıştır).

Ali Şimşek



Can, 35x35x21cm. Heykel (Gaz maskesi, ahşap levha), 2013  
Can, 38x35x21cm. Sculpture, (Gas Mask, wood), 2013

Eser No 100. Faruk Yigen, Can, 2013, Gaz Maskesi, Ahşap Levha, Alçı ile Heykel 38 x 35 x 21 cm.



Eser No 101. Faruk Yigen, İsimsiz, 2013, Kağıt Üzerine Karakalem, 27 x 19 cm.



Eser No 102. Faruk Yigen, Protesto III, 2013, Tuvall Üzerine Karışık Teknik, 181 x 142 cm.





Eser No 103. Faruk Yigen, İsimsiz, 2013, Kraft Kağıdı Üzerine Karakalem, 27 x 17 cm.



Eser No 104. Faruk Yigen, İsimsiz, 2013, Kraft Kağıdı Üzerine Karakalem, 27 x 19 cm.



Eser No 105. Faruk Yigen, Protesto I, 2013, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 200 x 110 cm.



Eser No 106. Faruk Yigen, Protesto II, 2013, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 170 x 135 cm.

## IV. BÖLÜM

### 4. SONUÇ

Bu araştırmada, dönem ve koşulları içerisinde değişime açık olarak şekillenen; sanat, sanatçı, yapıt ve izleyici arasında etkileşimli bir süreç görülmüştür. Sanat ortamında, 1950 sonrası dönemde yaşanan köklü değişikliklerle birlikte, “beden’in” algılanışını değiştiren sanat; bu araştırmanın çıkış noktasını oluşturmaktadır. Sanat disiplinleri bağlamında “beden” toplumsal, sanatsal ve felsefi bağlamda ele alınmıştır. Bu noktada Modernizm ise, yaşamın her alanında olduğu gibi sanat alanına da yeni açılımlar kazandırmış ve zaman zaman sanat alanındaki üretimleri belirli bir kısır döngü içine de sokmuştur.

20. yüzyılda teknolojik, bilimsel, siyasal, toplumsal ve düşünce yapısındaki değişimler, insan hakları ve özgürleşme hareketleri, felsefe alanındaki değişimler ve görsel malzemenin fazlalaşması sonucunda yaşama ilişkin yargılar da değişiklik göstermiştir. Günümüzde sanat, disiplinlerarası bir biçimde plastik, fonetik anlamda çıkış noktaları ve teatral görselliği de taşıyarak; sanat dalları, diğer alanlar arasındaki sınırların ortadan kalkmasını, sanatta bütünleşmeyi ve sonsuz bir çeşitlemeyi de doğurmuştur. Diğer bir yandan, Kavramsal Sanat ile birlikte, sanat yapıtının ne olduğuna dair yargılarımız değişiklik göstermiş; toplumsal, teknolojik, bilimsel ve düşünsel alanda da yeni gelişmeler gözlenmiştir. Bu araştırmada yer alan, örnek sanatçılardan ve yapıtlarından yola çıkıldığında ise; batı sanatının 1960’ lardan günümüze, içinde çatışan düşüncelerin, yöntemlerin ve eğilimlerin sergilendiği sonsuz bir mecaza halini aldığı görülmektedir. Disiplinlerarası sınırların, yine çağdaş batı sanatındaki gelişmelere paralel olarak ülkemizde de ortadan kalktığını söylemek mümkündür.

Sanatta ‘beden’ teması farklı disiplinlerle ve farklı eylemlerle ele alınmıştır. Bu anlayışa örnek olarak, Performans sanatçılarının “beden’ i” bir nesneye ve/ve ya imgeye dönüştürüp, ‘öteki’ ile ilişki kurmada bir araç olarak kullanmış olmaları, şüphesiz ki kültürel ve teknolojik anlamda yaşanan değişimlerin de sanata yansımaları: kabul edilen bir gerçekliktir. Bu çeşitlilikler içerisinde, sanatçıların bireysel bir bakış açısı ile yaklaştıkları “beden” konulu eserleri, olumlu ya da olumsuz yöndeki eylemler ile seyirciye sunulan temsil biçimleri; toplumsal, sosyal, kamusal ve öznel alanın sınırlarını birbirine eklemlerken; aynı zamanda gerçekleştirilmiş olan oluşum ve kurgunun da sorgulamasını yapmaktadır.

Bunlar ise; günümüz toplumlarında insanın toplumsal etkinliğinin sürekliliğini sağlamak için kullandığı/kullanmak durumunda bırakıldığı yöntemlerdir. Yargılanacak bir durum olmayıp aksine, gayet anlaşılırdırlar. Bastırılan her duygu insan bedenine bir kavram olarak geri dönmektedir. Bu bağlamda ise “beden”

herşeye ve herkese açık bir konumdadır. Bu araştırma kapsamında ele alınan cinsellik, şiddet, pornografi ve ölüm konusuna değinen çağdaş/günümüz sanatçıların tutumlarının izleyiciye “kötü” gelen tarafı da bedeni bir sanatsal nesne olmaktan uzaklaştırıp; ‘sadece’ malzeme-nesne haline getirmeleridir. Sonuç olarak ‘beden’ teması geçmişten günümüze olduğu gibi gelecekte de sanatın biricik konusu olmaya devam edecektir.

## KAYNAKÇA

- AKMAN, Kubilay (2005), *Surets of Orlan / Orlan'ın Suretleri*, (Çev: Elif Gezgin) İstanbul, RH+Sanrat Dergisi, sayı: 15, s.33-33.
- AKMAN, Kubilay (2006), *Shirin Neshat ve Allah'ın Kadınları*, [http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi71/kubilay.akman.2\\_71.html](http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi71/kubilay.akman.2_71.html)
- ALTAN, Taylan (2012), *Son Bakışta Sanat*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı.
- ANTMEN, Ahu (2009), *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2. Basım.
- ANTMEN, Ahu (2013), *Sanat Cinsiyet, Sanat Terihi ve Feminist Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1. Baskı.
- ANTMEN, Ahu (2014), *Kimlikli Bedenler, Sanat, Kimlik, Cinsiyet*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 1. Baskı.
- AYDIN, Serdar (2003), *Pornografik Bir Gülümseyiş: Egon Schiele Resimlerinde Beden Kavrayışı*, İstanbul: Sanat Dünyamız Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi, sayı:89, s. 59-69.
- BABAOĞLU, Lale (2010), *Biyometrik Portreler*, İstanbul, Sanat Dünyamız, sayı: 115, s.37-40.
- BAJOVIĆ Zdravka, BAUMANN (2010), *Ferhat Özgür, Seçilmiş videolar ve erken dönem resimlerinden örnekler*, İstanbul Kültür Üniversitesi Çağdaş Sanat Atölyesi Kataloğu, s. 8.
- BAUDRILLARD, Jean (2004), *Tüketim Toplumu*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BAUDRILLARD, Jean (2010), *Sanat Koplosu, Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik I*, (Çev: Elçin Gen, Işık Ergüden), İstanbul: İletişim Yayınları, 1. Baskı.
- BAUMAN, Zygmunt (2001), *Parçalanmış Hayat*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BAYNES, Ken (2002), *Toplumda Sanat*, (Çev: Yusuf Atılgan), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı.
- BUTLER, Judith (2012), *Bedenler ve İktidar, Tekrar*, (Çev: Şeyda Öztürk) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Cogito, sayı: 70-71, s.275-288.
- CEVİZCİ, Ahmet (2010), *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- CORBİN Alain, COURTİNE Jean-Jacques ve VİGARELLO Georges (2008), *Bedenin Tarihi 1- Rönesans'tan Aydınlanma'ya*, (Çev: Saadet Özen), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- CORBİN Alain, COURTİNE Jean-Jacques ve VİGARELLO Georges (2011), *Bedenin Tarihi 2- Fransız Devrimi'nden Büyük Savaşa*, (Çev: Orçun Türkay), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- CORBİN Alain, COURTİNE Jean-Jacques ve VİGARELLO Georges (2013), *Bedenin Tarihi 3- Bakıştaki Değişim: 20. Yüzyıl*, (Çev: Saadet Özen), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ÇABUKLU, Yaşar (2004), *Toplumsalın Sınırında Beden*, İstanbul: Kanat Kitap Yayınevi, 1. Baskı.
- ÇULCU, CANDİL, Firdevs (2006), *Günümüz Sanatında Seyir Nesnesi Olarak Beden*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ulusal Tez Tarama Merkezi, Ankara.
- DADOUN, Roger (2007), *Erotizm*, (Çev: Işık Ergüden), Ankara: Dost Yayınevi.
- ELLİALTI, Tuğçe (2012), *Evlilik Öncesi Cinsellik, Bekaret ve Beden Disiplini: Kadınların "Aşk" Üzerinden Cinsel Ahlak Mücadelesi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları Cogito, sayı: 70-71, s.371-396.
- ER HİMAM, Dilek (2009), *Modanın Yaratım Nesnesi Olarak "Tasarı Bdebler"*, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi Yedi, sayı: 2, s. 17-24.
- ERDEN, Osman (2010), *Teknoloji Vücuda Geldiğinde*, <http://osmanerden.wordpress.com/2010/09/10/teknoloji-vucuda-geldiginde/>
- ERSOY, Ayla (2007), *Sanatta Algılama, Konu ve Anlam*, Türkiye'de Estetik, Ankara: TMMOB Mimarlar Odası ve Sanat Estetik ve Görsel Kültür Derneği, Türkiye'de Estetik.
- FARTHING, Stephen (2014), *Sanatın Tüm Öyküsü*, (Çev: Gizem Aldoğan ve Firdevs Candil Çulcu), İstanbul: HayalPerest Yayınevi, 2. Baskı.
- FISCHER, Ernst (1980), *Sanatın Gerekliliği*, (Çev: Cevat Çapan), İstanbul: E Yayınları, 1. Baskı.
- GERMANER, Semra (1997), *1960 Sonrası Sanat, Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1. Baskı.
- GLEİZE-Marie Jean, (2004), *İsyankar Yüzyıl, Yirminci Yüzyıl'ın Başkaldırı Sözlüğü*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 1. Baskı, s.207.
- GÖKBERK, Macit (1999), *Felsefe Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitapevi, 11. Baskı.
- GRAF, Marcus (2009), *Bedenim Benim Kalemdir*, C. Yücel ve S. Uysal. (Editörler), Parçalanmış Gerçekler, 1. Baskı. İstanbul: Siemens Sanat, s. 80-87.
- GRAPPE-Nahoum Veronique, (2004), *İsyankar Yüzyıl, Yirminci Yüzyıl'ın Başkaldırı Sözlüğü*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 1. Baskı, s.338.
- GÜNAY, Burcu (2005), *Günümüz Sanatında Postmodern Yaklaşımlar*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ulusal Tez Merkezi, Bolu.
- KAPLAN MEHMET, Akif (2007), *Çağdaş Sanatta İfade Aracı Olarak Beden*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ulusal Tez Merkezi.
- KILINÇ, MERYEM, Gökçen (2007), *Bedenin, İktidar Kavramına Karşıt Bir Öge Olarak Vücut ve Performans Sanatı'nda Kullanılması*,

- Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Ulusal Tez Tarama Merkezi, Hatay.
- KİRAZCI Alaattin, (2010), *Bir Nezaket Ekici Sergisi Bağlamında Performans Sanatına Genel Bakış*, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Tasarım Dergisi, Marmara Üniversitesi Yayınları, sayı: 1, s. 18-12.
- LEPPERT, Richard (2009), *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, (Çev: İsmail Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- LYNTON, Norbert (2009), *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev: Cevat Çapan, Sadi Öziş), İstanbul: Remzi Kitapevi, 4. Baskı.
- MARX Karl, ENGELS Friedrich (2003), *Komünist Manifesto*, (Çev: Levent Kavas) İstanbul: İthaki Yayınları.
- MURTEZAOĞLU, Aydan (1994), *Gösteri Olarak Sanat-Sanat Nesnesi Olarak İzlenen İnsan*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- NAZLI, Aylin (2006), *Bedenin Ölümü: Modern Öncesinden Postmoderne Beden ve Ölüm*, İzmir, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Dergisi, sayı:16.
- PİNGUET, Catherine (2006), *Batı Kimliğinin Oluşmasında Ötekinin Yeri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Cogito, sayı: 44-45.
- RİOUT Denys, GAVİ Philippe (2004), *İsyankar Yüzyıl, Yirminci Yüzyıl'ın Başkaldırı Sözlüğü*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 1. Baskı, s.292-295.
- SARUGAN, Ali (2014), <http://www.alisarugan.com/index.php/s-k-k>
- SEZER, Tansuğ, *İnsan ve Sanat, Herkes İçin Sanat*, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- SIGMUND, Freud (2001), *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*, (Çev: Ali Babaoğlu), İstanbul: Metis Yayınları.
- SİNOPALE (2014), <http://sinopale.org/nezaket-ekici/?lang=TR>
- ŞAHİNER, Rıfat (2006), *Geometrik Uzamda Sınırlanan Bedenin ve Sanatın Görünüşü*, İstanbul: Anadolu Sanat, sayı: 17, s. 5.
- ŞAHİNER, Rıfat (2008), *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- TANKUT, Uğur (2007), *Plastik Sanatlarda "Heykel, Performans, Video" Bedenin Kullanımı*, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Ulusal Tez Tarama Merkezi, İzmir
- TOURAINÉ, Alain (1994), *Modernliğin Eleştirisi*, (Çev: Hülya Tufan), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı.
- TUNALI, İsmail (2011), *Sanat Ontolojisi*, İstanbul: İnkılap Kitapevi
- TÜRDOĞAN, Tansel (2014), *Güncel Sanatın Yeni Paradigmaları*, Ankara: AFSAD Fotoğraf Dergisi, Kontrast, sayı: 39, s. 14-15.



- TÜRK, Ayşegül ve AKKOL, Nuray (2010), *Tracey Emin'in Günümüz Sanatındaki Yeri ve İşlerinin Değerlendirilmesi*, Çankırı, Çankırı Karatekin Üniversitesi SBE Dergisi, sayı: 2, s. 105-120.
- WOOKEY, Sara (2011), *Marina Abramoviç'in Sömürü ve İstismarına Karşı Performans İşçisi Bir Sanatçının İsyanı*, skopbülten.  
<http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-emek-marina-abramovicin-somuru-ve-istismarina-karsi-performans-iscisi-bir-sanatcinin-isyani/1179>
- YALÇIN DİLEK, Emine (2014), *Onun Gölgeleeri-Yamashita*, Ankara: Çağdaş Türk Sanatı Sempozyumunda Sunuldu.
- YAVUZ Saliha (2006), *Bedeni Giymek, Kimliğe Bürünmek*, İstanbul: RH+Sanart Dergisi, sayı: 28, s. 92-95.
- YAVUZ, Seda (2004), *Yapı-Bozumsal Sanat Hareketi: Fluxus ve Joseph Beuys*, İstanbul: Sanat Dünyamız Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi, sayı: 93, s.133-137.
- YENER, Alev (2010), *Çağdaş Sanatta Beden Teması Üzerine Yaklaşım Biçimleri ve Görsel Çözümler*, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Ulusal Tez Merkezi, Ankara.
- YILDIRIM, Belma (2008), *Batı Sanatında İnsan Bedeni ve Değişen Anlamı*, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Ulusal Tez Tarama Merkezi, Ankara.
- YILMAZ, Mehmet (2006), *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara: Ütopya Yayınevi, 1. Baskı.
- YILMAZ, Mehmet (2012), *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, Ankara: Ütopya Yayınevi, 1. Baskı.
- YOUNG MARION, Iris (2009), *Yaşayan Bedene Karşı Toplumsal Cinsiyet: Toplumsal Yapı ve Öznellik Üzerine Düşünceler*, (Çev: Rüya Kalıntaş) İstanbul, Cogito, sayı: 58, s.39-55.

**EKLER****EK 1. ESER BİLGİ FORMU**

<b>ESER NO</b>	1
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Olimpia
<b>DÖNEMİ</b>	1863
<b>SANATÇISI</b>	Edouard Manet
<b>TEKNİĞİ</b>	Tuval Üzerine Yağlıboya
<b>BOYUTLARI</b>	130,5 x190 cm
<b>SERGİLENE</b>	Orsay Müzesi, Paris
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5c/Edouard_Manet_-_Olympia_-_Google_Art_Project_3.jpg">http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5c/Edouard_Manet_-_Olympia_-_Google_Art_Project_3.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	2
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Egon ve Edith Schiele
<b>DÖNEMİ</b>	1915
<b>SANATÇISI</b>	Egon Schiele
<b>TEKNİĞİ</b>	Kağıt Üzerine Guaj Boya ve Karakalem
<b>BOYUTLARI</b>	52,5 x 41,2 cm
<b>SERGİLENME</b>	Graphische Sammlung Albertina, Viyana
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://www.wikipaintings.org/en/egon-schiele/seated-couple-egon-and-edith-schiele-1915#supersized-artistPaintings-232746">http://www.wikipaintings.org/en/egon-schiele/seated-couple-egon-and-edith-schiele-1915#supersized-artistPaintings-232746</a>

<b>ESER NO</b>	3
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	-
<b>DÖNEMİ</b>	1915
<b>SANATÇISI</b>	Egon Schiele
<b>TEKNİĞİ</b>	Kağıt Üzerine Guaj Boya ve Karakalem
<b>BOYUTLARI</b>	43.3 x 28.7 cm
<b>SERGİLENME</b>	Leopold Müzesi, Viyana
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://www.art-wallpaper.net/artist/Egon-Schiele-Wallpaper/03/Egon-Schiele-hd19201080.jpg">http://www.art-wallpaper.net/artist/Egon-Schiele-Wallpaper/03/Egon-Schiele-hd19201080.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	4
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Three Studies of Lucian Freud, Lucian Freud Üçlemesi
<b>DÖNEMİ</b>	1969
<b>SANATÇISI</b>	Francis Bacon
<b>TEKNİĞİ</b>	-
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://i.telegraph.co.uk/multimedia/archive/02732/bacon-auction-3_2732553b.jpg">http://i.telegraph.co.uk/multimedia/archive/02732/bacon-auction-3_2732553b.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	5
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Etili Figür
<b>DÖNEMİ</b>	1954
<b>SANATÇISI</b>	Francis Bacon
<b>TEKNİĞİ</b>	Tuval Üzerine Yağlı Boya
<b>BOYUTLARI</b>	129.2 x 121.9 cm
<b>SERGİLENME</b>	Chicago Sanat Enstitüsü, Harriott A. Fox Fund
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://www.friendsofart.net/static/images/art3/francis-bacon-figure-with-meat.jpg">http://www.friendsofart.net/static/images/art3/francis-bacon-figure-with-meat.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	6
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	John Edwards' in Portresi
<b>DÖNEMİ</b>	1988
<b>SANATÇISI</b>	Francis Bacon
<b>TEKNİĞİ</b>	Tuval Üzerine Yağlı Boya
<b>BOYUTLARI</b>	43.3 x 28.7 cm
<b>SERGİLENME</b>	Tony Shafrazi Galerisi, London
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://arttattler.com/Images/NorthAmerica/NewYork/MetropolitanMuseumofArt/Francis%20Bacon/68_Francis-Bacon_Portrait-of-John-Edwards_1988.jpg">http://arttattler.com/Images/NorthAmerica/NewYork/MetropolitanMuseumofArt/Francis%20Bacon/68_Francis-Bacon_Portrait-of-John-Edwards_1988.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	7
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Eli and David

<b>DÖNEMİ</b>	2005-06
<b>SANATÇISI</b>	Lucian Freud
<b>TEKNİĞİ</b>	Tuval Üzerine Yağlı Boya
<b>BOYUTLARI</b>	56 x 48 cm
<b>SERGİLENME</b>	Acquavella Galeri, London
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://c300221.r21.cf1.rackcdn.com/lucian-freud-eli-and-david-1342362519_b.jpg">http://c300221.r21.cf1.rackcdn.com/lucian-freud-eli-and-david-1342362519_b.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	8
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Kız ve Beyaz Köpek
<b>DÖNEMİ</b>	1951-52
<b>SANATÇISI</b>	Lucian Freud
<b>TEKNİĞİ</b>	Tuval Üzerine Yağlı Boya
<b>BOYUTLARI</b>	76.2 x 101.6 cm
<b>SERGİLENME</b>	Tate Müzesi, Millbank, London
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://ayay.co.uk/backgrounds/paintings/lucian_freud/girl-with-a-white-dog.jpg">http://ayay.co.uk/backgrounds/paintings/lucian_freud/girl-with-a-white-dog.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	9
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Figür
<b>DÖNEMİ</b>	1997
<b>SANATÇISI</b>	Jenny Seville
<b>TEKNİĞİ</b>	Tuval Üzerine Yağlı Boya
<b>BOYUTLARI</b>	152.5 x 152.5 cm
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://3.bp.blogspot.com/-n1_hnxTfFqc/Uatjk4JYcbI/AAAAAAAAA0c/ZpdG83k6I64/s1600/Jenny+Saville.jpeg">http://3.bp.blogspot.com/-n1_hnxTfFqc/Uatjk4JYcbI/AAAAAAAAA0c/ZpdG83k6I64/s1600/Jenny+Saville.jpeg</a>

<b>ESER NO</b>	10
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Hem
<b>DÖNEMİ</b>	1999
<b>SANATÇISI</b>	Jenny Seville
<b>TEKNİĞİ</b>	Tuval Üzerine Yağlı Boya
<b>BOYUTLARI</b>	304.8 x 213.36 cm

<b>SERGİLENME</b>	Vicki ve Kent Logan SFMOMA Koleksiyonu, San Francisco Modern Sanatlar Müzesi, ABD
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://katchen9.files.wordpress.com/2010/09/larry_qualls_10310503419.jpg">http://katchen9.files.wordpress.com/2010/09/larry_qualls_10310503419.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	11
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Tres Riches Heures du duc de Bery, January
<b>DÖNEMİ</b>	1412-16
<b>SANATÇISI</b>	Limbourg Brothers
<b>TEKNİĞİ</b>	Yerleştirme, Fotoğraf
<b>BOYUTLARI</b>	22,5 x 16,6 cm
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8a/Les_Tr%C3%A8s_Riches_Heures_du_duc_de_Berry_Janvier.jpg">http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8a/Les_Tr%C3%A8s_Riches_Heures_du_duc_de_Berry_Janvier.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	12
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Non One Month After Being Battered, Bir Ay Hırpalandıktan Sonra Non
<b>DÖNEMİ</b>	1984
<b>SANATÇISI</b>	None Goldin
<b>TEKNİĞİ</b>	Performans
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://ifistanbul.com/blog/files/2014/01/Nan-Goldin02.jpg">http://ifistanbul.com/blog/files/2014/01/Nan-Goldin02.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	13
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Handwriting (Elyazısı)
<b>DÖNEMİ</b>	1982
<b>SANATÇISI</b>	Stelarc
<b>TEKNİĞİ</b>	Performans
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	Maki Galeri, Tokyo
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://www.demiaux.com/a&amp;t/digital%20art_st_files/04.jpg">http://www.demiaux.com/a&amp;t/digital%20art_st_files/04.jpg</a>

<b>ADRES</b>	
<b>ESER NO</b>	14
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Bir ve Üç Sandalye
<b>DÖNEMİ</b>	1965
<b>SANATÇISI</b>	Joseph Kosuth
<b>TEKNİĞİ</b>	Fotoğraf-Yerleştirme
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://thebluegroup.files.wordpress.com/2009/08/joseph-kosuth-1-and-3-chairs.jpg">http://thebluegroup.files.wordpress.com/2009/08/joseph-kosuth-1-and-3-chairs.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	15
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır
<b>DÖNEMİ</b>	1965
<b>SANATÇISI</b>	Joseph Beuys
<b>TEKNİĞİ</b>	Performans
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://2.bp.blogspot.com/-z-OwpRklZhw/TdGJSeA2S3I/AAAAAAAAACzw/XpgQNVRGnvA/s1600/liebre.jpg">http://2.bp.blogspot.com/-z-OwpRklZhw/TdGJSeA2S3I/AAAAAAAAACzw/XpgQNVRGnvA/s1600/liebre.jpg</a>
<b>ESER NO</b>	16
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Mıhlanmış, Transfixed
<b>DÖNEMİ</b>	1974
<b>SANATÇISI</b>	Chris Burden
<b>TEKNİĞİ</b>	Performans
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	Speedway Ceddesi, California
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://cdnl.complex.com/mp/620/400/80/0/bb/1/ffffff/563918df375a09f1af655213516409ea/images_/assets/CHANNEL_IMAGES">http://cdnl.complex.com/mp/620/400/80/0/bb/1/ffffff/563918df375a09f1af655213516409ea/images_/assets/CHANNEL_IMAGES</a>

<b>ESER NO</b>	17
<b>ESER</b>	İsimsiz Film Kareleri

<b>ADI/KONUSU</b>	
<b>DÖNEMİ</b>	1965
<b>SANATÇISI</b>	Cindy Sherman
<b>TEKNİĞİ</b>	Fotoğraf
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://theloneyonedotnet.files.wordpress.com/2012/04/g02a10u nttitled-film-still-10-1978_large.jpg">http://theloneyonedotnet.files.wordpress.com/2012/04/g02a10u nttitled-film-still-10-1978_large.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	18
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Yapay Tane
<b>DÖNEMİ</b>	1987
<b>SANATÇISI</b>	James Luna
<b>TEKNİĞİ</b>	Performance
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://2.bp.blogspot.com/_6oH8t-vh77A/TFrIfWoYIUI/AAAAAAAAANw/yh6OapJeaYY/s1600/james_luna-9.jpg">http://2.bp.blogspot.com/_6oH8t-vh77A/TFrIfWoYIUI/AAAAAAAAANw/yh6OapJeaYY/s1600/james_luna-9.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	19
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Detay Dizisinden
<b>DÖNEMİ</b>	1972
<b>SANATÇISI</b>	Roman Opalka
<b>TEKNİĞİ</b>	Tuval Üzerine Karışık Teknik
<b>BOYUTLARI</b>	-196 x 135 cm
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://www.nellyrodilab.com/wp-content/uploads/2010/09/Roman-Opalka-2.jpg">http://www.nellyrodilab.com/wp-content/uploads/2010/09/Roman-Opalka-2.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	20
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	İsimsiz, Silüet Serisinden
<b>DÖNEMİ</b>	1978
<b>SANATÇISI</b>	Ana Mendieta

<b>TEKNİĞİ</b>	-
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://31.media.tumblr.com/1cf5bb6ebd7002c6dd98f9e516a7353b/tumblr_msgjkb4icu1suhz6go1_1280.jpg">http://31.media.tumblr.com/1cf5bb6ebd7002c6dd98f9e516a7353b/tumblr_msgjkb4icu1suhz6go1_1280.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	21
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Tied-Up Woman, Bağlı Kadın
<b>DÖNEMİ</b>	1973
<b>SANATÇISI</b>	Ana Mendieta
<b>TEKNİĞİ</b>	-
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	University of Iowa, Iowa, United States
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://31.media.tumblr.com/tumblr_llric7oBR61qj02z5o1_500.jpg">http://31.media.tumblr.com/tumblr_llric7oBR61qj02z5o1_500.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	22
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Andros
<b>DÖNEMİ</b>	1977
<b>SANATÇISI</b>	Michel Szulc-Krzyzanowski
<b>TEKNİĞİ</b>	Fotoğraf
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://www.robertmann.com/exhibitions/2008/krzyzanowski/images/f_krzyzanowski18132.jpg">http://www.robertmann.com/exhibitions/2008/krzyzanowski/images/f_krzyzanowski18132.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	23
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Kendi Portresi
<b>DÖNEMİ</b>	1994
<b>SANATÇISI</b>	John Coplans
<b>TEKNİĞİ</b>	Fotoğraf
<b>BOYUTLARI</b>	8.8 x 11.4 cm
<b>SERGİLENME</b>	Mr. Ralph Gibson Koleksiyonu, New York
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://p2.la-img.com/404/2795/1210155_1_1.jpg">http://p2.la-img.com/404/2795/1210155_1_1.jpg</a>



<b>ALINDIĞI ADRES</b>	
-----------------------	--

<b>ESER NO</b>	24
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Yard, Avlu
<b>DÖNEMİ</b>	1967
<b>SANATÇISI</b>	Allan Kaprow
<b>TEKNİĞİ</b>	Happening, Olay-Oluşum
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://lagazzettadf.com/wp-content/uploads/2014/01/yard-1967-in-pasadena2.jpg">http://lagazzettadf.com/wp-content/uploads/2014/01/yard-1967-in-pasadena2.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	25
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Zerreisprobe
<b>DÖNEMİ</b>	1970-2001
<b>SANATÇISI</b>	Gunter Brus
<b>TEKNİĞİ</b>	Aksiyon
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	Courtesy Neue Galerie, Graz
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://www.museum-joanneum.at/upload/image/big/12412.jpg">http://www.museum-joanneum.at/upload/image/big/12412.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	26
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	4'33
<b>DÖNEMİ</b>	1952
<b>SANATÇISI</b>	John Cage
<b>TEKNİĞİ</b>	Performans
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	Black Mountain Collage, ABD
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://artforum.com/uploads/upload.000/id21612/preview00.jpg">http://artforum.com/uploads/upload.000/id21612/preview00.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	27
----------------	----

<b>ESER ADI/KONUSU</b>	6 Bölümde 18 Oluşum, Eighteen Happening in Six Prts
<b>DÖNEMİ</b>	1959
<b>SANATÇISI</b>	Allan Koprow
<b>TEKNİĞİ</b>	Happenings
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	Reuben Galerisi, New York
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://31.media.tumblr.com/tumblr_lhrmv1F5YR1qb9cz3o1_500.jpg">http://31.media.tumblr.com/tumblr_lhrmv1F5YR1qb9cz3o1_500.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	28
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Rthym 0, Ritim 0
<b>DÖNEMİ</b>	1971
<b>SANATÇISI</b>	Marina Abramoviç
<b>TEKNİĞİ</b>	Performans
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://artactmagazine.ro/admin/data/file/20100316/abromovic-2.jpg">http://artactmagazine.ro/admin/data/file/20100316/abromovic-2.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	29
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Art Must be Beautiful, Artist Must be Beautiful, Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı
<b>DÖNEMİ</b>	1975
<b>SANATÇISI</b>	Marina Abramoviç
<b>TEKNİĞİ</b>	Performans
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	Charlottenburg Art Festival, Copenhagen
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://3.bp.blogspot.com/-g09ZgLC0pb4/TWFuRIZmmsI/AAAAAAAAAQHk/BE8KIIVDhL0/s1600/tumblr_lednhiBfwm1qz5fdro1_500.jpg">http://3.bp.blogspot.com/-g09ZgLC0pb4/TWFuRIZmmsI/AAAAAAAAAQHk/BE8KIIVDhL0/s1600/tumblr_lednhiBfwm1qz5fdro1_500.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	30
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	-
<b>DÖNEMİ</b>	1993
<b>SANATÇISI</b>	Orlan

<b>TEKNİĞİ</b>	Performans
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERĞİLENME</b>	New York
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://2.bp.blogspot.com/_5g6TjkDcVO8/SfsDaFCMPqI/AAAAAAAAAF4/_cXsFGS7yW0/s400/Orlan2.jpg">http://2.bp.blogspot.com/_5g6TjkDcVO8/SfsDaFCMPqI/AAAAAAAAAF4/_cXsFGS7yW0/s400/Orlan2.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	31
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	-
<b>DÖNEMİ</b>	2006
<b>SANATÇISI</b>	Orlan
<b>TEKNİĞİ</b>	Performans
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERĞİLENME</b>	New York
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/photo/orlan_venus.jpg">http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/photo/orlan_venus.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	32
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Sanatçının Üçüncü Kulak Projesi
<b>DÖNEMİ</b>	2006
<b>SANATÇISI</b>	Stelarc
<b>TEKNİĞİ</b>	-
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERĞİLENME</b>	New York
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://4.bp.blogspot.com/-XbLvdn5_ebk/TkJNwEFdJI/AAAAAAAAAGeo/habfwSAE8QQ/s1600/stelarc.jpg">http://4.bp.blogspot.com/-XbLvdn5_ebk/TkJNwEFdJI/AAAAAAAAAGeo/habfwSAE8QQ/s1600/stelarc.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	33
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	The Prosthetic Head, Sanatçının Protez Kafa projesi
<b>DÖNEMİ</b>	2003
<b>SANATÇISI</b>	Stelarc
<b>TEKNİĞİ</b>	-
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERĞİLENME</b>	New York
<b>KAYNAĞIN</b>	<a href="http://kiblix.org/kiblix2012/softcontrol/wp-">http://kiblix.org/kiblix2012/softcontrol/wp-</a>

<b>ALINDIĞI ADRES</b>	content/uploads/2012/08/Stelarc_web.jpg
-----------------------	---

<b>ESER NO</b>	34
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	-
<b>DÖNEMİ</b>	1980
<b>SANATÇISI</b>	Jane Fonda
<b>TEKNİĞİ</b>	Fotoğraf
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://d202m5krfqbp5.cloudfront.net/books/1173828286l/332962.jpg">http://d202m5krfqbp5.cloudfront.net/books/1173828286l/332962.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	35
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Misty and Jimmy Paulette in a Taxi, New York City, Misty ve Jimmy, Paulette' de Bir Takside
<b>DÖNEMİ</b>	1991
<b>SANATÇISI</b>	Non Goldin
<b>TEKNİĞİ</b>	-
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	New York
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/6/6f/Misty_and_Jimmy.jpg">http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/6/6f/Misty_and_Jimmy.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	36
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Jimmy Paulette et Taboo! Dans la salle de bains
<b>DÖNEMİ</b>	1991
<b>SANATÇISI</b>	Non Goldin
<b>TEKNİĞİ</b>	-
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	New York
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://www.americansuburbx.com/wp-content/uploads/2012/12/4319123776_aa5c71a155_o.jpg">http://www.americansuburbx.com/wp-content/uploads/2012/12/4319123776_aa5c71a155_o.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	37
----------------	----

<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Do women have to be naked to get into the Met. Museum?, Kadınların Metropolitan Müzesine Girebilmesi için Çıplak mı Olmaları Gerekir
<b>DÖNEMİ</b>	1989
<b>SANATÇISI</b>	Guerilla Girls
<b>TEKNİĞİ</b>	-
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://www.tate.org.uk/art/images/work/P/P78/P78793_10.jpg">http://www.tate.org.uk/art/images/work/P/P78/P78793_10.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	38
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Yabancı bedenler
<b>DÖNEMİ</b>	1994
<b>SANATÇISI</b>	Mona Hatoum
<b>TEKNİĞİ</b>	Enstalasyon
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	Londra
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://sarahlawlor11.files.wordpress.com/2011/09/71_hatoum.jpg">http://sarahlawlor11.files.wordpress.com/2011/09/71_hatoum.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	39
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Söryü no Mai, Dance of the two-Headed Dragon
<b>DÖNEMİ</b>	1994
<b>SANATÇISI</b>	Kazuo Shiraga
<b>TEKNİĞİ</b>	-
<b>BOYUTLARI</b>	193.9 x 259 cm
<b>SERGİLENME</b>	New York
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://3.bp.blogspot.com/-ya5XwHMDfyc/UOPga9nlGcI/AAAAAAAAAtQ/1IF0MTOCWCc/s1600/Kazuo-Shiraga-Soryu-No-Mai.jpg">http://3.bp.blogspot.com/-ya5XwHMDfyc/UOPga9nlGcI/AAAAAAAAAtQ/1IF0MTOCWCc/s1600/Kazuo-Shiraga-Soryu-No-Mai.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	40
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Yo Mama' nın Son Akşam Yemeği
<b>DÖNEMİ</b>	1996

<b>SANATÇISI</b>	Renne Cox
<b>TEKNİĞİ</b>	Fotoğraf
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://25.media.tumblr.com/tumblr_lv8u1xGegh1qes67io1_500.png">http://25.media.tumblr.com/tumblr_lv8u1xGegh1qes67io1_500.png</a>

<b>ESER NO</b>	41
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Dead Dad, Ölü Baba
<b>DÖNEMİ</b>	1996-97
<b>SANATÇISI</b>	Ron Mueck
<b>TEKNİĞİ</b>	-
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	Stefan T. Edlis Collection, Chicago
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://3.bp.blogspot.com/-LlsXvgGCBCc/Tmc8akfStbI/AAAAAAAAAG6s/YC00-cCDjxw/s1600/dead-dad-e.jpg">http://3.bp.blogspot.com/-LlsXvgGCBCc/Tmc8akfStbI/AAAAAAAAAG6s/YC00-cCDjxw/s1600/dead-dad-e.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	42
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Allah' ın Kadınları
<b>DÖNEMİ</b>	1993-97
<b>SANATÇISI</b>	Sirin Neshat
<b>TEKNİĞİ</b>	Fotoğraf
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://haceryilmaz.files.wordpress.com/2010/11/shirin-neshat-01.jpg">http://haceryilmaz.files.wordpress.com/2010/11/shirin-neshat-01.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	43
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Allah' ın Kadınları
<b>DÖNEMİ</b>	1993-97
<b>SANATÇISI</b>	Sirin Neshat
<b>TEKNİĞİ</b>	Fotoğraf
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	-

<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://www.artitude.eu/immagini/pillole-di-arte/neshat[1]-2502112108172.jpg">http://www.artitude.eu/immagini/pillole-di-arte/neshat[1]-2502112108172.jpg</a>
--------------------------------	---

<b>ESER NO</b>	44
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Bir Dakika Heykel, One minute Sculpture
<b>DÖNEMİ</b>	2000
<b>SANATÇISI</b>	Erwin Wurn
<b>TEKNİĞİ</b>	Performans
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://2.bp.blogspot.com/-Q-vZK9081FM/T4ECJCzm0II/AAAAAAAAAYCo/aoq5LpzcJw/s1600/erwinwurm1.jpg">http://2.bp.blogspot.com/-Q-vZK9081FM/T4ECJCzm0II/AAAAAAAAAYCo/aoq5LpzcJw/s1600/erwinwurm1.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	45
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	I've got it all, Hepsi Benim
<b>DÖNEMİ</b>	2000
<b>SANATÇISI</b>	Tracey Emin
<b>TEKNİĞİ</b>	Mürekkep Baskı-Performans
<b>BOYUTLARI</b>	124 x 109 cm
<b>SERGİLENME</b>	Saatchi Galeri, Saatchi Koleksiyonu, Londra
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://www.thetimes.co.uk/tto/multimedia/archive/00023/71083163-emin_23916c.jpg">http://www.thetimes.co.uk/tto/multimedia/archive/00023/71083163-emin_23916c.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	46
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Raydan Atel, Rail Splinted
<b>DÖNEMİ</b>	2004
<b>SANATÇISI</b>	Jan Löchte
<b>TEKNİĞİ</b>	Video
<b>BOYUTLARI</b>	18:54 dk
<b>SERGİLENME</b>	Siemens Sanat Galerisi, İstanbul
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	47
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Leyla ile Mecnun
<b>DÖNEMİ</b>	2005
<b>SANATÇISI</b>	Şükran Moral
<b>TEKNİĞİ</b>	Performans
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://www.pushthebuttonplay.com/fairplay2006/imgs/works/moral.jpg">http://www.pushthebuttonplay.com/fairplay2006/imgs/works/moral.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	48
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Bordello, Genelev
<b>DÖNEMİ</b>	2005
<b>SANATÇISI</b>	Şükran Moral
<b>TEKNİĞİ</b>	Performans
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://art-collection-telekom.com/sites/default/files/styles/fullscreen_desktop/public/01_moral_suekran_bordello_0.jpg?itok=9rAbNjba">http://art-collection-telekom.com/sites/default/files/styles/fullscreen_desktop/public/01_moral_suekran_bordello_0.jpg?itok=9rAbNjba</a>

<b>ESER NO</b>	49
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	-
<b>DÖNEMİ</b>	7 Mayıs 2007
<b>SANATÇISI</b>	Spencer Tunick
<b>TEKNİĞİ</b>	Enstalasyon
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	Mexico City, ABD
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://www.maroon.com.tr/galeri/var/albums/Spencer-Tunick/spencer-tunick-9.jpg?m=1349375238">http://www.maroon.com.tr/galeri/var/albums/Spencer-Tunick/spencer-tunick-9.jpg?m=1349375238</a>

<b>ESER NO</b>	50
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Matah
<b>DÖNEMİ</b>	2006



<b>SANATÇISI</b>	Balkan Naci İslimyeli
<b>TEKNİĞİ</b>	Giysi-Heykel
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	4L Çağdaş Sanat Müzesi
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	51
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Scream Feathers, Tüylerin Çılgılığı
<b>DÖNEMİ</b>	2006
<b>SANATÇISI</b>	Nezaket Ekici
<b>TEKNİĞİ</b>	Performans
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=x3p_ipE-G6A">https://www.youtube.com/watch?v=x3p_ipE-G6A</a>

<b>ESER NO</b>	52
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Zeitgeist, Zamanın Ruhı
<b>DÖNEMİ</b>	2006
<b>SANATÇISI</b>	Nezaket Ekici
<b>TEKNİĞİ</b>	Performans
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	Kasa Galeri, Sabancı Üniversitesi, İstanbul
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	53
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Atropos
<b>DÖNEMİ</b>	2006
<b>SANATÇISI</b>	Nezaket Ekici
<b>TEKNİĞİ</b>	Performans
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	Sinop Bienali, Sinop

<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://sinopale.org/wp-content/uploads/2010/07/nezaket_2-e1280232416282.jpg">http://sinopale.org/wp-content/uploads/2010/07/nezaket_2-e1280232416282.jpg</a>
--------------------------------	---

<b>ESER NO</b>	54
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	I Can Sing, Şarkı Söyleyebilirim
<b>DÖNEMİ</b>	2008
<b>SANATÇISI</b>	Ferhat Özgür
<b>TEKNİĞİ</b>	Video Yerleştirme
<b>BOYUTLARI</b>	19/9, 07:00
<b>SERGİLENME</b>	6. Berlin Bienali
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://momaps1.org/slideshows/2012-ferhat-ozgur/ferhat-ozgur-i-can-sing_detail.jpg">http://momaps1.org/slideshows/2012-ferhat-ozgur/ferhat-ozgur-i-can-sing_detail.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	55
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	I Can Sing, Şarkı Söyleyebilirim
<b>DÖNEMİ</b>	2008
<b>SANATÇISI</b>	Ferhat Özgür
<b>TEKNİĞİ</b>	Video Yerleştirme
<b>BOYUTLARI</b>	19/9, 07:00
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://i1.ytimg.com/vi/PqNoM3Cy5GY/hqdefault.jpg">http://i1.ytimg.com/vi/PqNoM3Cy5GY/hqdefault.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	56
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Heal Me, İyileştir Beni
<b>DÖNEMİ</b>	2003
<b>SANATÇISI</b>	Ferhat Özgür
<b>TEKNİĞİ</b>	Fotoğraf-Performans
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://payload227.cargocollective.com/1/13/434137/6859131/v6.jpg">http://payload227.cargocollective.com/1/13/434137/6859131/v6.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	57
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Patika
<b>DÖNEMİ</b>	2008
<b>SANATÇISI</b>	Kumi Yamashita
<b>TEKNİĞİ</b>	Yerleştirme
<b>BOYUTLARI</b>	183 x 150 x 10 cm,
<b>SERGİLENME</b>	Washington, USA
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://bp2.uuuploads.com/shadow-art-kumi-yamashita/shadow-art-kumi-yamashita-6-1.jpg">http://bp2.uuuploads.com/shadow-art-kumi-yamashita/shadow-art-kumi-yamashita-6-1.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	58
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Biyometrik Otoportreler
<b>DÖNEMİ</b>	2009
<b>SANATÇISI</b>	Genco Gülan
<b>TEKNİĞİ</b>	Fotoğraf
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	Rotterdam
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://www.arifziyatunc.com/odessa_bildiri_files/image018.jpg">http://www.arifziyatunc.com/odessa_bildiri_files/image018.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	59
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Fontaine, Çeşme
<b>DÖNEMİ</b>	2009
<b>SANATÇISI</b>	Canan Şenol
<b>TEKNİĞİ</b>	Video Enstalasyon
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	11. Uluslararası İstanbul Bienali
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://www.levantinecenter.org/files/images/canan-senol.img_assist_custom.png">http://www.levantinecenter.org/files/images/canan-senol.img_assist_custom.png</a>

<b>ESER NO</b>	60
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Şeytan Kulağına Kurşun
<b>DÖNEMİ</b>	2012

<b>SANATÇISI</b>	Ali Sarugan
<b>TEKNİĞİ</b>	Performans-Fotoğraf
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	Artbosphorus Çağdaş Sanat Fuarı, Çizgiler-Formlar-Hayaller, İstanbul
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://www.alisarugan.com/index.php/s-k-k">http://www.alisarugan.com/index.php/s-k-k</a>

<b>ESER NO</b>	61
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Halk İçin Halka Rayban!, Halk İçin Halka Rağmen!
<b>DÖNEMİ</b>	2011
<b>SANATÇISI</b>	Ali Sarugan
<b>TEKNİĞİ</b>	Performans
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	Kagart, İstanbul
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://www.alisarugan.com/index.php/persona">http://www.alisarugan.com/index.php/persona</a>

<b>ESER NO</b>	62
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	-
<b>DÖNEMİ</b>	2011
<b>SANATÇISI</b>	Marina Abramoviç
<b>TEKNİĞİ</b>	Performans
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	MOCA Galası, Los Angeles Çağdaş Sanat Müzesi, Los Angeles
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://societeperrier.com/us/articles/los-angeles/marina-abramovic-talks-moca-scandal-movie-and-more/#.UzBuafI_vPo">http://societeperrier.com/us/articles/los-angeles/marina-abramovic-talks-moca-scandal-movie-and-more/#.UzBuafI_vPo</a>

<b>ESER NO</b>	63
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	-
<b>DÖNEMİ</b>	2011
<b>SANATÇISI</b>	Marina Abramoviç
<b>TEKNİĞİ</b>	Performans
<b>BOYUTLARI</b>	-

<b>SERGİLENME</b>	MOCA Galası, Los Angeles Çağdaş Sanat Müzesi, Los Angeles
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://3.bp.blogspot.com/-QXC33iFCc5A/TtUIT6SRmoI/AAAAAAAAAEpA/J7wKOrFk1M/s1600/MOCA%252BGala%252BArtist%252BLife%252BManifesto+3.jpg">http://3.bp.blogspot.com/-QXC33iFCc5A/TtUIT6SRmoI/AAAAAAAAAEpA/J7wKOrFk1M/s1600/MOCA%252BGala%252BArtist%252BLife%252BManifesto+3.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	64
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Artist is Present, Sanatçı Aramızda
<b>DÖNEMİ</b>	2012
<b>SANATÇISI</b>	Marina Abramoviç
<b>TEKNİĞİ</b>	Performans
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	MOCA Galası, Los Angeles Çağdaş Sanat Müzesi, Los Angeles
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://3.bp.blogspot.com/-RVekvoRCuwk/T_olXhQIuCI/AAAAAAAAAME/4T5yDggtiDI/s1600/marina-abramovic-the-artist-is-present-ulyay-marina-abramovic-bf16d.jpg">http://3.bp.blogspot.com/-RVekvoRCuwk/T_olXhQIuCI/AAAAAAAAAME/4T5yDggtiDI/s1600/marina-abramovic-the-artist-is-present-ulyay-marina-abramovic-bf16d.jpg</a>

<b>ESER NO</b>	65
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Ice Cream Mirage, Dondurma Hayali
<b>DÖNEMİ</b>	2012
<b>SANATÇISI</b>	Gabriel Adward Adams
<b>TEKNİĞİ</b>	Aksiyon-Performans
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	Artbosphorus Çağdaş Sanat Fuarı, Çizgiler-Formlar-Hayaller, İstanbul
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	66
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Genetics Transformation
<b>DÖNEMİ</b>	2013
<b>SANATÇISI</b>	Lary Clark
<b>TEKNİĞİ</b>	Fotoğraf
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	-

<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	<a href="http://larryclark.com/wp-content/uploads/2013/10/LARRY-CLARK-ZOO-12.jpg">http://larryclark.com/wp-content/uploads/2013/10/LARRY-CLARK-ZOO-12.jpg</a>
--------------------------------	---

<b>ESER NO</b>	67
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Kent/Kadın
<b>DÖNEMİ</b>	2009
<b>SANATÇISI</b>	Faruk Yigen
<b>TEKNİĞİ</b>	Fotoğraf-İllüstrasyon
<b>BOYUTLARI</b>	30 x 30 cm
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	68
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Kadın I
<b>DÖNEMİ</b>	2009
<b>SANATÇISI</b>	Faruk Yigen
<b>TEKNİĞİ</b>	Tuval Üzerine Karışık Teknik
<b>BOYUTLARI</b>	124 x 70 cm
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	69
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Kadın II
<b>DÖNEMİ</b>	2009
<b>SANATÇISI</b>	Faruk Yigen
<b>TEKNİĞİ</b>	Tuval Üzerine Karışık Teknik
<b>BOYUTLARI</b>	63 x 52 cm
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	70
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Kadın III
<b>DÖNEMİ</b>	2010
<b>SANATÇISI</b>	Faruk Yigen
<b>TEKNİĞİ</b>	Tuval Üzerine Karışık Teknik
<b>BOYUTLARI</b>	60 x 50 cm
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	71
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Kadın IV
<b>DÖNEMİ</b>	2010
<b>SANATÇISI</b>	Faruk Yigen
<b>TEKNİĞİ</b>	Tuval Üzerine Karışık Teknik
<b>BOYUTLARI</b>	80 x 55 cm
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	72
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Kadın V
<b>DÖNEMİ</b>	2010
<b>SANATÇISI</b>	Faruk Yigen
<b>TEKNİĞİ</b>	Tuval Üzerine Karışık Teknik
<b>BOYUTLARI</b>	102 x 72 cm
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	73
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Kadın VI
<b>DÖNEMİ</b>	2010

<b>SANATÇISI</b>	Faruk Yigen
<b>TEKNİĞİ</b>	Tuval Üzerine Karışık Teknik
<b>BOYUTLARI</b>	73 x 52 cm
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	74
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Kadın VII
<b>DÖNEMİ</b>	2010
<b>SANATÇISI</b>	Faruk Yigen
<b>TEKNİĞİ</b>	Kadife Kumaş Üzerine Karışık Teknik
<b>BOYUTLARI</b>	120 x 110 cm
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	75
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Kadın VIII
<b>DÖNEMİ</b>	2010
<b>SANATÇISI</b>	Faruk Yigen
<b>TEKNİĞİ</b>	Karışık Teknik
<b>BOYUTLARI</b>	13 x 17 cm
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	76
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Kadın IX
<b>DÖNEMİ</b>	2010
<b>SANATÇISI</b>	Faruk Yigen
<b>TEKNİĞİ</b>	Karışık Teknik
<b>BOYUTLARI</b>	15 x 20 cm
<b>SERGİLENME</b>	-



<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-
--------------------------------	---

<b>ESER NO</b>	77
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Kadın X
<b>DÖNEMİ</b>	2010
<b>SANATÇISI</b>	Faruk Yigen
<b>TEKNİĞİ</b>	Karışık Teknik
<b>BOYUTLARI</b>	20 x 16 cm
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	78
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Kadın XI
<b>DÖNEMİ</b>	2012
<b>SANATÇISI</b>	Faruk Yigen
<b>TEKNİĞİ</b>	Kağıt Üzerine Karışık Teknik ile Eskiz
<b>BOYUTLARI</b>	23 x 16 cm
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	79
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Kadın XII
<b>DÖNEMİ</b>	2012
<b>SANATÇISI</b>	Faruk Yigen
<b>TEKNİĞİ</b>	Kağıt Üzerine Karışık Teknik ile Eskiz
<b>BOYUTLARI</b>	25 x 15 cm
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	80
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Kadın XIII
<b>DÖNEMİ</b>	2012
<b>SANATÇISI</b>	Faruk Yigen
<b>TEKNİĞİ</b>	Kağıt Üzerine Karışık Teknik ile Eskiz
<b>BOYUTLARI</b>	25 x 15 cm
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	81
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Kadın XIV
<b>DÖNEMİ</b>	2012
<b>SANATÇISI</b>	Faruk Yigen
<b>TEKNİĞİ</b>	Kağıt Üzerine Karışık Teknik ile Eskiz
<b>BOYUTLARI</b>	25 x 15 cm
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	82
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	XV
<b>DÖNEMİ</b>	2012
<b>SANATÇISI</b>	Faruk Yigen
<b>TEKNİĞİ</b>	Kağıt Üzerine Karışık Teknik ile Eskiz
<b>BOYUTLARI</b>	25 x 12 cm
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	83
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Kadın XVI
<b>DÖNEMİ</b>	2012

<b>SANATÇISI</b>	Faruk Yigen
<b>TEKNİĞİ</b>	Kağıt Üzerine Karışık Teknik ile Eskiz
<b>BOYUTLARI</b>	27 x 16 cm
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	84
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Yargılama I
<b>DÖNEMİ</b>	2008
<b>SANATÇISI</b>	Faruk Yigen
<b>TEKNİĞİ</b>	Kazak, Jean, Ayakkabı, gazete, Şapka, Yün İp, Bakır Tel, Bant ile Heykel Yerleştirme
<b>BOYUTLARI</b>	60 x 250 x 65 cm
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	85
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Yargılama I
<b>DÖNEMİ</b>	2008
<b>SANATÇISI</b>	Faruk Yigen
<b>TEKNİĞİ</b>	Kazak, Jean, Ayakkabı, gazete, Şapka, Yün İp, Bakır Tel, Bant ile Heykel Yerleştirme Detay
<b>BOYUTLARI</b>	60 x 250 x 65 cm
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	86
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Yargılama I
<b>DÖNEMİ</b>	2008
<b>SANATÇISI</b>	Faruk Yigen

<b>TEKNİĞİ</b>	Kazak, Jean, Ayakkabı, gazete, Şapka, Yün İp, Bakır Tel, Bant ile Heykel Yerleştirme Detay
<b>BOYUTLARI</b>	60 x 250 x 65 cm
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	87
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Yargılama
<b>DÖNEMİ</b>	2010
<b>SANATÇISI</b>	Faruk Yigen
<b>TEKNİĞİ</b>	Gazete, Bant, Kumaş ile Heykel
<b>BOYUTLARI</b>	50 x 162 x 86 cm
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	88
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	İsimsiz
<b>DÖNEMİ</b>	2010
<b>SANATÇISI</b>	Faruk Yigen
<b>TEKNİĞİ</b>	Heykel Detay
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	89
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	İsimsiz
<b>DÖNEMİ</b>	2010
<b>SANATÇISI</b>	Faruk Yigen
<b>TEKNİĞİ</b>	Gömlek, Jean, Ayakkabı, gazete, Peruk, Bant ile Heykel Detay
<b>BOYUTLARI</b>	59 x 125 x 86 cm
<b>SERGİLENME</b>	-

<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-
--------------------------------	---

<b>ESER NO</b>	90
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	İsimsiz
<b>DÖNEMİ</b>	2010
<b>SANATÇISI</b>	Faruk Yigen
<b>TEKNİĞİ</b>	Gömlek, Jean, Ayakkabı, gazete, Şapka, Bant ile Heykel Detay
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	91
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	İsimsiz
<b>DÖNEMİ</b>	2010
<b>SANATÇISI</b>	Faruk Yigen
<b>TEKNİĞİ</b>	Gömlek, Jean, Ayakkabı, Gazete, Bant ile Heykel Detay
<b>BOYUTLARI</b>	98 x 142 x 93 cm
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	92
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Zeynep
<b>DÖNEMİ</b>	2010
<b>SANATÇISI</b>	Faruk Yigen
<b>TEKNİĞİ</b>	Alçı, Kendir, Ahşap, Kumaş ile Heykel
<b>BOYUTLARI</b>	35 x 27 x 31 cm
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	93
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	İsimsiz
<b>DÖNEMİ</b>	2010
<b>SANATÇISI</b>	Faruk Yigen
<b>TEKNİĞİ</b>	Gömlek, Jean, Ayakkabı, Gazete, Bant ile Heykel Yerleştirme Detay
<b>BOYUTLARI</b>	-
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	94
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Maskeli Adam I
<b>DÖNEMİ</b>	2010
<b>SANATÇISI</b>	Faruk Yigen
<b>TEKNİĞİ</b>	Derici Kağıdı Üzerine Karışık Teknik
<b>BOYUTLARI</b>	200 x 135 cm
<b>SERGİLENME</b>	Erhan Peker Sanat Koleksiyonu
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	95
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Maskeli Adam II
<b>DÖNEMİ</b>	2012
<b>SANATÇISI</b>	Faruk Yigen
<b>TEKNİĞİ</b>	Derici Kağıdı Üzerine Karışık Teknik
<b>BOYUTLARI</b>	250 x 150 cm
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	96
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Maskeli Adam III

<b>DÖNEMİ</b>	2012
<b>SANATÇISI</b>	Faruk Yigen
<b>TEKNİĞİ</b>	Derici Kağıdı Üzerine Karışık Teknik
<b>BOYUTLARI</b>	190 x 130 cm
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	97
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Maskeli Adam VI
<b>DÖNEMİ</b>	2012
<b>SANATÇISI</b>	Faruk Yigen
<b>TEKNİĞİ</b>	Derici Kağıdı Üzerine Karışık Teknik
<b>BOYUTLARI</b>	230 x 135 cm
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	98
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Maskeli Adam V
<b>DÖNEMİ</b>	2012
<b>SANATÇISI</b>	Faruk Yigen
<b>TEKNİĞİ</b>	Derici Kağıdı Üzerine Karışık Teknik
<b>BOYUTLARI</b>	230 x 135 cm
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	99
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Maskeli Adam VI
<b>DÖNEMİ</b>	2012
<b>SANATÇISI</b>	Faruk Yigen
<b>TEKNİĞİ</b>	Derici Kağıdı Üzerine Karışık Teknik
<b>BOYUTLARI</b>	230 x 150 cm

<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	100
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Can
<b>DÖNEMİ</b>	2013
<b>SANATÇISI</b>	Faruk Yigen
<b>TEKNİĞİ</b>	Gaz Maskesi, Ahşap Levha, Alçı ile Heykel
<b>BOYUTLARI</b>	38 x 35 x 21 cm
<b>SERGİLENME</b>	Cer Modern, Ankara
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	101
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	İsimsiz
<b>DÖNEMİ</b>	2013
<b>SANATÇISI</b>	Faruk Yigen
<b>TEKNİĞİ</b>	Kağıt Üzerine Karakalem
<b>BOYUTLARI</b>	27 x 19 cm
<b>SERGİLENME</b>	Cer Modern, Ankara
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	102
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Protesto III
<b>DÖNEMİ</b>	2013
<b>SANATÇISI</b>	Faruk Yigen
<b>TEKNİĞİ</b>	Tuval Üzerine Karışık Teknik
<b>BOYUTLARI</b>	181 x 142 cm
<b>SERGİLENME</b>	Cer Modern, Ankara
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-



<b>ESER NO</b>	103
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	İsimsiz
<b>DÖNEMİ</b>	2013
<b>SANATÇISI</b>	Faruk Yigen
<b>TEKNİĞİ</b>	Kraft Kağıdı Üzerine Karakalem
<b>BOYUTLARI</b>	27 x 17 cm
<b>SERGİLENME</b>	Cer Modern, Ankara
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	104
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	İsimsiz
<b>DÖNEMİ</b>	2013
<b>SANATÇISI</b>	Faruk Yigen
<b>TEKNİĞİ</b>	Kraft Kağıdı Üzerine Karakalem
<b>BOYUTLARI</b>	27 x 19 cm
<b>SERGİLENME</b>	Cer Modern, Ankara
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	105
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Protesto I
<b>DÖNEMİ</b>	2013
<b>SANATÇISI</b>	Faruk Yigen
<b>TEKNİĞİ</b>	Tuval Üzerine Karışık Tekni
<b>BOYUTLARI</b>	200 x 110 cm
<b>SERGİLENME</b>	Cer Modern, Ankara
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-

<b>ESER NO</b>	106
<b>ESER ADI/KONUSU</b>	Protesto II

<b>DÖNEMİ</b>	2013
<b>SANATÇISI</b>	Faruk Yigen
<b>TEKNİĞİ</b>	Tuval Üzerine Karışık Tekni
<b>BOYUTLARI</b>	170 x 135 cm
<b>SERGİLENME</b>	-
<b>KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES</b>	-