

TÜRK ÇAĞDAŞ SANATINDA
SANAT NESNESİ OLARAK BEDEN KULLANIMI

ÖZGE YILMAZ

Lisans (B.A.), M.Ü.G.S.F. Sinema-TV Bölümü

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne
Yüksek Lisans (M.A.) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2011

İŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK ÇAĞDAŞ SANATINDA SANAT NESNESİ
OLARAK BEDEN KULLANIMI

Yüksek Lisans Tezi
ÖZGE YILMAZ

ONAYLAYANLAR:

Prof. Dr. Balkan Naci İSLİMYELİ
(Tez Danışmanı)

Işık Üniversitesi

Prof. Dr. Halil AKDENİZ

Işık Üniversitesi

Prof. Dr. Nedret ÖZTOKAT

İstanbul Üniversitesi

Onay Tarihi: 22/06/2011

TÜRK ÇAĞDAŞ SANATINDA SANAT NESNESİ OLARAK BEDEN KULLANIMI

Özet

"Türk çağdaş sanatında sanat nesnesi olarak beden kullanımı" başlıklı bu çalışmada, Antik Yunan'dan başlayan bir tarih çizgisi boyunca sanatçının kendi bedeniyle ilişkisinin izi sürülmüş; öncü sanatçılar, akımlar ve sanat eserleri incelenmiştir. Oluşturulan bu temelin ardından, çağdaş Türk sanatında performans ve performatif eserler üreten sanatçılar ve işleri incelenerek detaylı bir okumaya tabî tutulmuştur. Tezin nihai amacı, Türk çağdaş sanatında, sanatçının bedeniyle ilişkisini keşfetmeye çalışarak, bu alanda bir kaynak yaratmaktır.

UTILIZING HUMAN BODY AS A SUBJECT OF ART IN CONTEMPORARY TURKISH ART

Abstract

This study, which is titled "Utilizing human body as a subject of art in contemporary Turkish art" purports to trace the artist's relationship with his/her body from Ancient Greece to the present. It, moreover, focuses on the pioneer artists, movements as well as works of art. The artists producing performance and performative works in contemporary Turkish art are elaborated in considerable detail. Drawing on the artist's relationship with his/her body in contemporary Turkish art, this particular study has ultimately aimed at establishing an academic source in this field.

Teşekkür

Tezimi hazırlarken bana görüş ve bilgilerinden yararlanma fırsatı veren hocam ve tez danışmanım, değerli sanatçı Prof. Dr. Balkan Naci İslimyeli'ye; tecrübesi ve bilgi birikimiyle sanata olan bakışımı derinleştiren Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans Programı Yürütücüsü Prof. Dr. Halil Akdeniz'e teşekkürlerimi bir borç bilirim. Ayrıca tezimin hazırlık ve yazım süreci boyunca hep yanımda olan annem Emel Aydemir'e, babam Keramettin Yılmaz'a ve Melik Saraçoğlu'na destek ve sevgileri için sonsuz teşekkürler...

Önsöz

Bu tezin araştırma konusu "Türk çağdaş sanatında sanat nesnesi olarak beden kullanımı"dır. Bu konuyu sağlıklı bir okumaya tabî tutmak adına, Antik Yunan'dan günümüz Batı sanatına ve ilk ressamlardan çağdaş sanatçılara dek Türk sanatına odaklanılmıştır. Araştırma alanı batı sanatı ve Türk sanatıyla sınırlandırılmış olan bu çalışmada, bedene büyük değer atfedip cinsel birleşmeyi bir ritüel gibi gören ve insan bedenini hedonist bir algıyla yücelten doğu kültürünün ürettiği sanat anlayışına değinilmeyecektir.

Konuyu detaylı olarak ele almak adına, birinci bölümde "Avrupa sanat tarihinde beden kavramı" incelenmiş ve Avrupa uygarlığının Antik Yunan'dan bu yana sanatta beden kullanımı konusundaki seyri masaya yatırılmıştır. Antikçağ ve Ortaçağ sanatlarında yer alan farklılıkların ardından, Rönesans sanatı ve otoportre kavramı ele alınmıştır. Nihayetinde, 20. yüzyılın felsefi ve sosyolojik arka planına dair açıklamalarda bulunulmuş; 20. yüzyıl sanatında sanatçının kendi bedeniyle yüzleşmesi, *happening*, performans sanatı ve beden sanatı kavramları açıklanmış, bu ekseninde üretim yapan sanatçılar ve işleri incelenmiştir.

İkinci bölümde Türk resim sanatında kendi bedenini kullanan sanatçılara değinilmiştir. Resim sanatıyla çok geç tanışan ve bu dönemde henüz birey olma bilincine aşına olmayan bu toprakların ilk otoportre örnekleri incelenmiştir. Bohem ressam temsili ve ilk kadın ressamlar üzerine eğildikten sonra da, günümüz sanatında farklı tekniklerle otoportreler üreten sanatçılar ve örnek çalışmaları ele alınmıştır.

Üçüncü bölümse, tezin odak noktası olan bedenini performatif bir üslupta kullanan sanatçılar ve bu sanatçıların başat işlerine ayrılmıştır. Dolayısıyla, bu sanatçılarla yapılan söyleşiler üçüncü bölümün temelini oluşturur.

İçindekiler

Özet	ii
Abstract	iii
Teşekkür	iv
Önsöz	v
İçindekiler	vi
Giriş	1
1. Avrupa Kültüründe Bedenin Alın Yazısı	3
1.1. Avrupa Sanat Tarihinde Beden	3
1.1.1. Antik Yunan'da Beden	3
1.1.2. Ruhun Hapishanesi: Hristiyanlık ve Beden	4
1.1.3. Ortaçağ Karanlığında İnsan Bedeni	5
1.1.4. Rönesans ve Bedenin İfade-i İtibarı	7
1.1.5. Portre ve Otoportrenin Doğuşu	8
1.2. Yirminci Yüzyıl Batı Sanatında Sanatçının Beden İmgesi	11
1.2.1. Egon Schiele'nin Otoportreleri ve Ekspresyonizm	12
1.2.2. Hugo Ball, Kurt Schwitters ve Dada	13
1.2.3. Frida Kahlo'nun Otoportreleri	14
1.2.4. Bir <i>Gesamtkunstwerk</i> Olarak Joseph Beuys ve Fluxus Hareketi	16
1.2.5. Allan Kaprow ve <i>Happening</i> 'in Doğuşu	18
1.2.6. Yves Klein'in Canlı Fırçaları	19
1.2.7. Piero Manzoni: Sanatçıyı Konservlemek	19
1.2.8. Hermann Nitsch ve Viyana Aksiyonu	19
1.2.9. Vito Acconci'nin Sadist/Mazoist Performansları	20
1.2.10. Acıyı Deneyimlemek: Chris Burden	21

1.2.11. Kadınlar Sanat Sahnesine Girdi: Feminist Performans ve Beden Sanatçıları	21
1.2.12. Yoko Ono: Cinsiyet, Kimlik ve Sınırlar	22
1.2.13. Resimde Eril Gücün Karşı Tezi: Shigeo Kubota	22
1.2.14. İmgenin ta Kendisi: Carolee Schneemann	23
1.2.15. Hannah Wilke ve Performalist Otoportreleri	24
1.2.16. Marina Abramoviç: Bedenin ve Ruhun Sınırları	25
1.2.17. Canlı Bir Heykel Yontmak: Eleanor Antin	27
1.2.18. Cindy Sherman: Kadınlık Hâlleri	27
1.2.19. Şarkı Söyleyen Heykeller: Gilbert & George	29
1.2.20. Orlan: Doktor- Hasta İlişisini Ters Yüz Etmek	29
1.2.21. Stelarc'ın Güncellenen Bedeni	31
2. Türk Sanatında Sanatçının Beden İmgesi	33
2.1. Suretini Tuvale İlk Taşıyanlar	34
2.1.1. Şeker Ahmet Paşa	34
2.1.2. Osman Hamdi Bey	35
2.1.3. Halil Paşa	37
2.1.4. Şehzade Abdülmecid Efendi	37
2.2. Bohem Ressam Temsili ve Stilize Otoportreler	38
2.2.1. Hüseyin Avni Lifij	38
2.2.2. Cemal Tollu	40
2.2.3. Şeref Akdik	41
2.2.4. Bedri Rahmi Eyüboğlu	42
2.2.5. Abidin Dino	43
2.3. Kadınların Fırçasından Kendi İmgeleri	43
2.3.1. Mihri Müşfik (Rasim) Hanım	43
2.3.2. Aliye Berger	44
2.3.3. Hale Asaf	45
2.3.4. Semiha Berksoy	46
2.3.5. Neş'e Erdok	48
2.4. Günümüz Türk Sanatında Sanatçının Bedeni	49
3. Çağdaş Türk Sanatında Performatif Beden	53

3.1. Balkan Naci İslimyeli	53
3.1.1. İslimyeli ve Varoluşsal Beden Algısı	54
3.1.2. Balkan Naci İslimyeli'yle Söyleşi	59
3.2. İpek Aksüğür Duben	61
3.2.1. Kimliğini Arayan Beden	61
3.2.2. İpek Aksüğür Duben'le Söyleşi	64
3.3. Nezaket Ekici	67
3.3.1. Sınırları Zorlayan Beden	67
3.3.2. Nezaket Ekici'yle Söyleşi	72
3.4. Şükran Moral	73
3.4.1. Bedenin Tabularla Savaşı	74
3.4.2. Şükran Moral'la Söyleşi	80
3.5. Taner Ceylan	82
3.5.1. Eşcinsel Kimliğin Dışavurumu	82
3.5.2. Taner Ceylan'la Söyleşi	86
3.6. CANAN.....	87
3.6.1. Bedenin İktidarla Savaşı	87
3.6.2. CANAN'la Söyleşi	93
Sonuç	95
Kaynakça	98
Görsel Listesi	102
Özgeçmiş	105

GİRİŞ

*“Ne zaman, nasıl başlar gövde, gövdemiz?
"Vücut bulma"nın ön sınırı, peş noktası nerede olsa gerektir?”*

Enis Batur

Sanatçının kendi bedeniyle olan ilişkisinin izini sürerken Antik Çağ’a dek gidebiliriz. Bu iz sürme sistemli ve planlı bir araştırmayı imlediğinde ise ilk durağımız Rönesans devri ve otoportreler olacaktır. Rönesansla açılan bu yol, tarih çizgisinde bireysellik bilincinin gün be gün artmasıyla genişlemiştir. Sanatçıların belge niteliğinde otoportreler yapmanın ötesine geçerek kendilik bilinciyle hareket etmeye başlamaları, 20. yüzyılın başlarına rastlar. Bu asır, bedenin felsefi ve sosyolojik anlamda da büyük önem arz ettiği, beden sosyolojisi ve beden fenomenolojisinin de ortaya çıktığı dönemdir.

Post yapısalıcı düşünürlerden Foucault, Deleuze, Lyotard ve Baudrillard bedeni çözümlerinin odak noktasına koymuş; hatta, Lyotard beden olmadan düşüncenin de var olamayacağını ileri sürmüştür (Işık, 1998: 14).

Sanatçının da, kendiliğini keşfediş ve dışavuruş serüveninde kendi bedeniyle olan ilişkisi doğrultusunda bedenini sanat eserinin ta kendisi kılması, beden sanatı ve performans sanatı bağlamında incelenmesi gereken noktalardandır. Başyapıt devrinin kapanması ve sanatçıların ürettikleri eserler kadar kendi kimlikleriyle de tanınır olmaları, hatta zaman zaman işlerinin önüne geçmeleri de sanatçının kendi bedenini kullanım yolunun yapıtaşlarından biridir.

Bu araştırmada sanatçının, Antik Yunan'dan günümüze dek kendi bedeniyle kurduğu ilişki incelenecektir. Ardından, Türk sanatçısının bedenini keşfedişi ve ilk otoportre örnekleri üzerinde durulacak ve son olarak da, Çağdaş Türk Sanatı'nda bedenini performatif bir üslupla kullanan sanatçılar ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

1. AVRUPA KÜLTÜRÜNDE BEDENİN ALIN YAZISI

1.1. Avrupa Sanat Tarihinde Beden

1.1.1. Antik Yunan'da Beden

Günümüz batı sanatını doğru yorumlayabilmek için mümkün olduğunca geriye giderek Avrupa sanat tarihinin temel taşı olan Antik Yunan sanatını ele almak gerekir. Antik Yunan sanatına baktığımızda ise insan bedeninin idealize edilerek kullanıldığını ve hedonist bir üslup benimsendiğini görürüz. Antik Yunan'da sanatçılar insan bedenini en ufak ayrıntılarına dek incelemiş ve onu en güzel hâliyle betimlemişlerdir. Eski Yunan'dan günümüze ulaşan eserlere baktığımızda insan bedeninin tüm kusurlarından ırak, en iyi ve en güzel şekliyle, en hedonist üslupla yorumlandığını görürüz. Bu eserlerde erkek bedeninin ağırlıkta olmasının nedeni olarak, dönemin hedonist ortamında eşcinselliğe büyük önem verilmesi görülebilir. Antik Yunan'da erkekler arası cinsel ilişkinin olağan kabul edilmesi, hatta teşvik edilmesiyle, kültürün bütününe yerleşmiş olan bir erkek bedeni mitosu ortaya çıkmıştır.

Roma ve Bizans imparatorluklarında ise Hristiyanlık'ın etkisiyle, Hellenistik üslubun tam tersi bir yol izlenmiştir. İnsan vücudunun stilize edilerek tasvir edildiği bu dönemde, beden tasvirlerinde daha tinsel bir yol izlenmiştir. Bu durumda, Hristiyanlık öğretisinin olduğu kadar, Bizans sanatındaki doğu mistisizminin de etkisi vardır. Sonuç itibariyle, bedeni yücelten Antik Çağ'dan sonra, bedeni dünyeviliğin sembolü olarak gören, bunun karşılığında ise uhrevi yaşamı ve dolayısıyla tini yücelten, *bedenin ruhun hapisanesi* olduğuna inanılan bir dönem yaşanmıştır.

1.1.2. Ruhun Hapishanesi: Hristiyanlık ve Beden

Din-beden ilişkisi üzerinde çalışıldığında, kutsal kitaplarda insanlığın doğuşu olarak gösterilen, dolayısıyla insanlığa dair ilk anlatı olan Adem-Havva mitinde kadın bedeni suçlu, insanlığı ilk günaha götüren varlık olduğu görülür. Günah işleyerek cennetten kovulan ve dünyaya düşen insan -özellikle de erkeği yasak elmayı yemesi için baştan çıkararak kadın-, insanlığın günahkarlığı ve acı çekerek cezalandırılmasının gerekliliğine dair en önemli örneklerdendir. Yine Hristiyan inancına göre İsa, tanrının oğlu olarak onun vücut bulup dünyaya inmiş hâli olsa da, *“Hristiyanlık, bir bedenin, İsa'nın bedeninin yok oluşu üzerine kuruldu”*. (Corbin, Courtine ve Vigarello, 2008: 13)

Hristiyanlıkla birlikte beden, ölümlü zevkler ve nefsin sembolü olur. Ruhun yüceliği karşısında daha aşağıdadır artık. Bu durum, haça mihlanan İsa imgesinin Hristiyanlık'ın sembolü olmasından da kolaylıkla okunabilir. Beden, ruhun hapishanesidir adeta. Bedene çektirilen acıların nefsi terbiye ettiğine inanılır. İsa'nın çarmıha mihlanması, bedenindeki çiviler, başındaki iğneli taç ve vücuduna saplanan mızrak İsa'nın çektiği bedensel acıların sadece birkaçıdır.

Cinsel hazzın reddedilip cinselliğin üreme amaçlı ve evlilik kurumu dahilinde legalize olması da, tek tanrılı dinlerin üçünün de bireylerin bedenleri üzerinde kurdukları tahakkümün en temel örneklerinden biridir.

“‘Paganizm’, ‘Hristiyanlık’, ‘ahlak’ ve ‘cinsel ahlak’ gibi genel kategorileri bir an için kabul ettiğimizi varsayalım. ‘Hristiyanlığın cinsel ahlaki’nin, ‘eski paganizmin cinsel ahlaki’na en net biçimde hangi noktalarda karşı çıktığını sorduğumuzu varsayalım: Ensestin yasaklanmasında mı, erkek egemenliğinde mi, kadının köleleştirilmesinde mi? Verilecek yanıtlar şüphesiz bunlar olmayacaktır; aldıkları çeşitli biçimlere karşın bu olayların yaygınlığı ve sabitliği bilinmektedir. Başka farklılaşma noktalarının önerilme olasılığı daha fazladır. Örneğin bizzat cinsel eylemin değeri: Antikçağ bu eyleme olumlu anlamalar yüklerken, Hristiyanlık onu kötülükle, günahla, düşüşle, ölümlü özdeşleştirmiştir. Yasal eşin sınırlanması: Yunan ve Latin toplumlarında olandan farklı olarak, Hristiyanlık bunu ancak tekeşli bir evlilik çerçevesinde kabul etmiş ve bu evlilik içerisinde de ona yalnızca üremeye yönelik amaç ilkesini dayatmıştır. Aynı cinsten kişiler arasındaki ilişkilerin dışlanması: Eski Yunan bu ilişkileri, en azından erkekler arasında olduğunda, körüklerken –ve Roma hoşgörürken- Hristiyanlık katı bir biçimde dışlamıştır.” (Foucault, 2010: 129)

1.1.3. Ortaçağ Karanlığında İnsan Bedeni

Ortaçağ, insanın eksikliği ve günahkarlığı üzerine kurulu olan, dinin ve dini kuralların her şeyin üzerinde olduğu bir dönemdir. Heykellerin mimarının hizmetinde olduğu ve anıtsal manastırların inşa edildiği Romanesk dönem ve hemen ardından gelip Rönesans'a dek süren Gotik dönem de yine mimarının öne çıktığı ve dev katedrallerin inşa edildiği bir dönemdir.

Ortaçağ'da resim sanatının bağımsız bir varoluş sergilediğini söylemek çok zordur. Kilise, manastır duvarları, kitap betimlemeleri gibi mecralarda yer alan mozaik, fresk ve resimler dönemin ruhuna uygun olarak dini motifleri ele alır.

Ortaçağ sanatında insan bedeni kullanımına baktığımızda ise İsa tasvirlerinin çokluğu göze çarpar. Çarmıha gerilmiş İsa figürü, Antik Çağ'ın idealize edilerek tasvir ettiği sağlıklı ve mutlu beden figürleriyle bir tezat oluştururcasına çile ve acıyı imler. Hristiyan doktrininde İsa'nın çilesinin kutsallığı ve tüm inananların çile çekerek Tanrı'ya yaklaştıkları düşüncesi, Ortaçağ sanatının yapıtaşlarından biridir. Çileyi ve bedensel acıyı yüceltirken, dünyevi zevklerin gereksiz görüldüğü, iyi bir Hristiyan olmak için bireylerin başta cinsellik olmak üzere tüm yaşamsal zevklerden kendini soyutlaması gerektiği inancı yaygındır.

“Hristiyan dünyasında Mesih'in bedenine duyulan inanç ve bağlılık tarihin bir konusu hâline geldi. Mesih'in bedeni kurtarıcıdır ve Hristiyanlığın mesajının merkezinde yer almaktadır. Özellikle 13. yüzyılda Ortaçağ'daki aşk meclislerindeki mahkemelerde kadınların eti (chaire) etkiledikleri teziyle birlikte İsa'nın bedeni en zengin temalardan biri hâline gelmiştir ve hatta evlenen Hristiyan kadınların evlendiği erkek İsa'nın bedeni olarak kabul edilmekte ve de hatta cinsel ilişki sırasında kocasının yüzüne bakmak yerine kadınlara İsa'nın tasvirine bakmaları salık verilmekteydi. Kendisini ortaya koyan, ifşa eden bedeni ile İsa'nın Mesih olarak yeniden gelecek olan Oğul'un yüceltilmiş bedeni arasındaki ilişki sadece ilahiyat dünyasını değil, ama aynı zamanda felsefe dünyasının olduğu kadar, sanat tarihinin de konusu olarak yüzyıllarca süren bir zaman birimi içinde yüzyılımıza kadar geldi ve insanları alevlendirmeye devam etti. (...) Ekmek bu iki beden arasında bağ kuran bir nesne olarak, Kelam'ın ve Et'in buluşmasını ete kemiğe bürünmesine yol açmıştır. Yani çarmıhta işkence gören ve beş yarasıyla acı çeken İsa'nın bedeniyle geri gelecek olan muzaffer beden arasındaki ikili karşıtlık ilahiyatçı bir beden anlayışının arasındaki çelişkiye dokunmaktadır. Son yargı günündeki bedenlerin inatçı varlığı hep tartışma konusu olarak Hristiyan ilahiyatın içinde yerini almıştır” (Akay, 2009: 6)

İnsan bedeninin bilim çalışmalarında kullanılması da Hristiyanlık'la beraber zorlaşmıştır. Zira, M.Ö. 3. yüzyılda İskenderiye'de kadavra çalışmaları yapıldığı bilinmektedir. Ne var ki, Avrupa'daki bir sonraki kadavra çalışmaları, ancak Ortaçağ'ın sonlarına doğru gerçekleşebilmiştir. On beş yüzyıl boyunca kadavra uygulamasının yapılmamasında, Katolik Kilisesi'nce konan yasakların etkisinin olduğu açıktır.

Hristiyanlık, ilk dönemlerde Yahudilik'in figür yasağını benimsemiştir. Hristiyan resminin ilk örnekleri 3. yüzyıla tarihlenmektedir. Yıllar geçtikçe resim geleneği yavaş yavaş yaygınlaşsa da, Rönesans'a dek daima dinin hizmetinde olmuştur. Sadece dini referanslarla yola çıkılmış ve İncil'den sahnelerin tasvir edildiği resimler üretilmiştir. Kilise duvarlarını süsleyen freskler, çoğunlukla melek figürleri, İsa ve havarileri gibi dini motiflerden oluşmaktadır. (<http://www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/ortacag.htm>).



Görsel 1 Limbourg Kardeşler, The Fall and the Expulsion from Paradise /
Düşüş ve Cennetten Kovuluş, 1415-16, Parşömen, 29x21 cm.

Limbourg Kardeşler olarak da bilinen Paul, Hermann ve Jan Limbourg'un (1375/85-1416) İncil hikâyelerini resmettikleri minyatürleri Ortaçağ sanatına örnek olarak verilebilir. Ortaçağ sanatının son dönemi olan Gotik tarzda yapılan bu minyatürlerde simgesel bir üslup kullanılmıştır. Birbirlerine benzeyen bu figürlerin yüzlerinde, ruh hâllerini ve bireysel duygularını yansıtan hiçbir veri bulunmaz.

Bu bağlamda, arşa degecek kadar yükselen katedrallerin içinde kendini küçücük ve değersiz hisseden sanatçının, Ortaçağ resminde figür olmaktan kurtulup, otoportreler ya da başka yollarla birey olarak kendini var edebilmesi beklenemez. Çünkü Ortaçağ'ın tek bir sanatçısı vardır: İsa.

Tüm insanlığın önünde, kendini gönüllü bir şekilde çarmıha gerdiren ve çektiği bütün bu bedensel acıları insanlıkla paylaşan İsa'nın, bugüne dek ortaya konmuş en ünlü "performans"ın sahibi olduğunu söyleyebiliriz. Tıpkı bedenini eserlerine aktardıkça eserlerinin önüne geçen, bir anlamda kendi kendilerini başyapıtları kılan 20. yüzyıl sanatçıları gibi, Ortaçağ da bu en büyük performansın sahibini, yani İsa'yı, kendi eseri olan Hristiyanlık'ın bile önüne koymuştur. Tanrı'nın oğlu olmakla kalmayıp, etini ekmek, kanını da şarap kılarak *omniprésent* bir hâl alan İsa'nın her yeri kaplayan "otoportrelerini" göz önüne aldığımızda, İsa'nın Ortaçağ'daki tek gerçek sanatçı olduğunu söylersek çok da ileri gitmiş olmayız.

1.1.4. Rönesans ve Bedenin İade-i İtibarı

Avrupa'da 15. ve 16. yüzyıllar arasında etkili olarak Ortaçağ karanlığına son veren ve yeniden doğuş anlamına gelen Rönesans, birçok açıdan kelime anlamına uygun bir dönem olmuştur. Hümanist düşüncenin geliştiği; bilim, sanat, edebiyat, insan hakları, devlet düzeni gibi pek çok alan için büyük adımların atıldığı ve Kilise'nin otoritesinin azalmasıyla skolastik düşüncenin son bulduğu aydınlık bir çağ olan Rönesans, sanatta Antik Yunan üslubuna dönüşün yaşandığı ve insan bedenine iade-i itibarın gerçekleştiği bir dönemdir.

Katolik Kilisesi'nin yasakları nedeniyle yüzyıllardır gerçekleştirilemeyen kadavra çalışmalarının Ortaçağ'ın sonlarında ve Rönesans'ın başlarında yapıyor olması da bilime ve insan bedenine iade-i itibarın bir nişanesi, aynı zamanda da yüzyıllardır kapalı bir kutu olarak kalmış insan bedeninin yeniden keşfini sağlayan bir olay

olmuştur. Özellikle Leonardo da Vinci'nin insan bedeniyle ilgili çalışmaları, sanat ve bilim dünyasının günümüzde dahi önemini yitirmeyen yapı taşlarından biridir. Bilimselliğin ve hümanizmin yeniden değer kazanmasıyla birlikte, yüzyıllardır sadece melek freskleri yapmış olan sanatçılar da dönemin ruhuna uygun bir şekilde insanı konu alarak gerçeği keşfetmeye yönelmiş ve bu çalışmalarına da kendilerinden başlamıştır.

1.1.5. Portre ve Otoportenin Doğuşu

Rönesans dönemindeki sanatı detaylı incelediğimizde; insanlığın yeniden keşfi ve artan özgürlüklerle Kilise'nin gücünün azaldığını, sanatçıların da daha özgür davranabildiklerini görürüz. Sanatçıların kendi bedenlerini resmetmeleri de bu döneme rastlar. Sanatçının kendi bedeniyle yüzleşmesinin en örtük ve mahcup ifadesi olan otopotre kavramı, sanatçının kendi bedenini sanat nesnesine dönüştürmesine giden yolun ilk adımıdır.

Sanat tarihine baktığımızda; sanatçının kendi bedeni ile ilişkisini eserine yansıtmasının ilk örneklerinin, ressam otoportrelerinden oluşan tek figürlü tuvaler değil; ressamların, çeşitli temalardaki çok figürlü resimlerinde bir ayrıntı olarak kendilerine yer vermeleri şeklinde tezahür ettiğini görürüz. Daha sonra ise sistemli bir üslup olarak otoportreler ortaya çıkar.

“Ressamlar, tabloya bakan kişi ve ressam arasındaki kişisel değiş tokuşa imkân sağlayan teknik araçlara ve statüye sahiptirler. Kurallarını sanatçının koyduğu bu alışverişte ressam, sadece sonsuza kadar yaşayacak görüntüsünü değil, hatırlanmak istediği yönlerini de sergiler. Çeşitli ve çoğu zaman çelişkili amaçlar taşıyan otopotre sanatı, sanatçıyı seçkin bir zümrenin üyesi olarak gösterebildiği gibi sanatçının eseri yarattığı sancılı anı da canlandırabilmektedir. Değişmeyen tek gerçek, otoportrelerin sanatsal yaratıcılığın temsilcileri olduğudur. Yaratıcı rol, aynanın üstünde yakalanır ve tuval üstünde tercüme edilerek, ileride tabloya ressamın pozisyonunda bakacak olan izleyiciler için empati kurma olanağı sağlar.” (Demirbulak, 2007: 56)

Flaman ressam Jan Van Eyck (1395-1441), dönemi için yeni bir araç olan yağlı boyayı ustaca kullanan ilk ressamlardandır. Her bir ayrıntısı ayrı bir anlam taşıyan ve göstergebilimsel okumalarda sıklıkla incelenen bir yapıt olan *Giovanni*

Arnolfini'nin Evlenme Töreni'nde, aynadaki yansımaya kendisini yerleştirerek tarihin ilk otoportre örneklerinden birini verdiğini söyleyebiliriz. Rönesans'ın ilk örneklerinden olan bu resim, sadece ressamın imgesini barındırdığı için değil, birçok farklı açıdan bir başyapıttır. Ressamın 1433 yılında resmettiği kırmızı türbanlı adam portresinin de aslında bir otoportre olduğuna dair görüşler var olmakta birlikte bu konu kesinlik kazanmamıştır.



Görsel 2 Jan van Eyck, *The Arnolfini Wedding /Arnolfiniler'in Düğünü*, 1434, Tuval üzerine yağlıboya, 82.2x60 cm.

Kuzey rönesansının en önemli sanatçısı Albrecht Dürer (1471-1528) ilk otoportresini 1484 yılında, 13 yaşında bir çocukken karakalemle çizmiştir. Boyanmış ilk otoportrenin ise 1493 yılında sanatçı 22 yaşındayken nişanlısına gönderilmek üzere yapıldığı bilinmektedir. Dürer'in son otoportresi ise 1500 yılında kendisini İsa olarak betimlediği resmidir.

Rafael (1483-1520), 27 yaşındayken Pope Julius II (1503-1513) için resmettiği ve Rönesans'ın Antikite'ye verdiği önemi gösteren Atina okulu freskinde kendisini bebek, genç ve olgun bir adam olarak üç farklı dönemde resmetmiştir.

Rönesans'ı takip eden Barok dönemin büyük ustası Velazquez (1599-1660) de başyapıtı *Las Meninas*'da kendisini tuvali başında izleyiciye bakarken resmetmiştir. Bakan-bakılan ilişkisini masaya yatıran ve başlıbaşına bir tez konusu olan *Las Meninas*, sanat, edebiyat ve göstergebilim alanlarında büyük kapılar açan bir başyapıt olmuştur.

Flemenk ressam Rembrandt van Rijn (1606-1669) de çok sayıda otoportre yapmış ressamlardan biridir. Rembrandt'ın altı tarihi resminde kendisini sahnedeki minör karakterlerden biri olarak resmettiği tahmin edilmektedir. Bu konunun kesinlik kazanmamasının nedeni, bazı sanat tarihçilerinin, bu figürlerin sanatçıya benzeyebilecek farklı karakterler olabileceği savında olmalarıdır.

“Sanat tarihçi Ernst van de Wetering göre ise Rembrandt'ın otoportre yapmasının nedeni kendini analizden çok, kendisini bağımsız bir benlik olarak yaşatmak ve bireyselliğini ispatlama çabasından ibaretti. Ki bu da 1800 sonrasında tarihlenen bir Romantik tavidir. Wetering'e göre o, *'Tuvale bir aynaya bakar gibi değil, sorular sorarak ve şüphe duyarak ama planlı bir programla bakıyordu.'*”

(aktaran Ayşegül Sönmez <http://arsiv.sabah.com.tr/2006/10/20/cm/gnc114-20061020-103.html>)

Ustası Velasquez gibi kendisini modelleriyle beraber tuval başında resim yaparken de resmetmiş olan Francisco de Goya (1746-1828) da çok sayıda otoportreye imza atmış olan bir sanatçıdır. İspanyol ressam, modernizmin de öncü isimlerinden biri sayılmaktadır.

Yukarıda bahsi geçen ressamlar ve adı burada anılmamış daha nice rönesans ressamı çağın rüzgarlarına sırtını dönmeyerek insanlığı keşfetmeye kendilerinden başlamış, otoportreleriyle sanat tarihin kilometre taşlarını yaratmışlardır.

Sanatçı, eserinde kendi bedenini kullanma yoluna Rönesans rüzgarıyla koyulmuştur. Bu yol, Protestanlık mezhebinin doğuşuyla Katolik Kilisesi'nin otoritesinin azaldığı Reform hareketi, aklın başat unsur olduğu ve dolayısıyla bireysellik düşüncesinin geliştiği aydınlanma dönemi, Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi'yle farklı virajlar almış olsa da; istikamet daima sanatçının gün be gün özgürleşerek bedenini ve kendini keşfedişi olmuştur.

Sanatçının kendi bedenini kullanımına dair bu girişi yaptıktan sonra, günümüz sanatına odaklanarak yine batı sanatında 20. yüzyılda neler olduğuna bakacağız.

1.2. Yirminci Yüzyıl Batı Sanatında Sanatçının Beden İmgesi

20. yüzyıl, barındırdığı tarihsel dönemeçlerin fazlalılığıyla çok sayıda sanat akımına sahne olmuştur. İki dünya savaşına tanıklık eden bu asırda sanat ilk kez galerinin/atölyenin dışına çıkarak kulüpleri, sokakları mesken seçmiştir. 20. yüzyıl sanatı, sanatçının düşünceleri ve eylemleriyle bütünsel bir duruş sergilediği ve sanat eserinden daha önemli olduğu bir dönemdir.

Maurice Merleau-Ponty'nin 1945 tarihli eseri *Algı Fenomenolojisi*'nde ve 1964 yılında yayımlanan *Göz ve Tin*'de insan bedeni üzerinde durarak beden fenomenolojisini geliştirmesi 20. yüzyılın ikinci yarısının sanat ve felsefe algısına dair bir ipucudur. Ponty'nin ardından gelen Gilles Deleuze ve Michel Foucault gibi yapısalcı ya da post yapısalcı düşünürlerin etkisinin de yadsınmayacağı, 60'lı ve 70'li yıllarda Avrupa ve Amerika'da hakim olan özgürlükçü dalga; kimlik, cinsiyet, toplumsal cinsiyet, kadın hakları, eşcinsellik gibi kavramları gün yüzüne çıkararak tartışmaya açmıştır.

Foucault'nun, çalışmalarında iktidar karşıtı bir öge olarak "beden"i öne çıkarmasıyla, 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan beden odaklı sanatsal üretimler arasında doğrudan bir bağ vardır. Foucault, devlet otoritesinin önemini inkar etmez, ama bireyler üzerinde devlet dışında da otoriteler olduğunu öne sürer. Panoptikon modelinde ortaya çıkan otokontrol ve otosansür mekanizmaları ile kendi bedenini sürekli dizginleyen birey, mikro-iktidarlar ile varlığının sadece emanetçisi hâline gelmiştir. İktidar kavramına karşı çıkan ve bunu yapmaya bedensel özgürlüklerini dışa vurarak başlayan, bedenleri üzerinde tek erkin kendilerinde olduğunu haykıran sanatçılar ise, iktidar karşısındaki duruşlarını bedensel eylemleriyle imlemişlerdir.

20. yüzyıl sanatında hem özne hem de nesne olarak kendi bedenlerini sanat eserine dönüştüren sanatçılar incelendiğinde, teorisyenlerce farklı klasifikasyonlara

gidildiği görülür. Bu bağlamda temel ayrışmanın *Happening* (Eylem), *Body Art* (Beden Sanatı) ve *Performance Art* (Performans Sanatı) gibi gruplamalarla giderilebildiği söylenebilir. Bu noktada, Beden ve Performans Sanatı konusunda uzman bir isim olan Tracy Warr'ın Amelia Jones'la beraber hazırladığı kitabı *The Artist's Body*'de (Sanatçının Bedeni), sanatçının bedenini kullanımını incelediği ayrıntılı bir çalışma gerçekleştirdiğini belirterek Jones'un klasifikasyonuna kısaca değinmek gerekir:

- **Tuval Bedenler:** Geleneksel tuval resmine tezat oluşturacak şekilde, sanatçı bedeninin izi, lekesi ya da mührünü ortaya koyan işler.
- **Jestüel Bedenler:** Eylem ve hareketleriyle bedenlerini sanata dönüştüren sanatçıları ele alır. Hareket, tutum ve yaratılan durumlar sanat objelerinin yerini almıştır.
- **Ritüelist ve Saldırgan Bedenler:** Bedenin toplumun beklentilerine ters düşecek şekilde kullanımını inceler ve bunu da katartik öğeler içeren ritüeller sırasında yapar. Sakatlama ve kurban etme eylemleri birey ve toplumun ayrıştırılması için kullanılır.
- **Beden Sınırları:** Hem bireyin bedeni ve sosyal çevre, hem de bedenin iç ve dışı arasındaki sınırları irdeler.
- **Kimliği Sergilemek:** Temsil ve kimlik konularına eğilir.
- **Yok Bedenler:** Fotoğraf, rol yapma, iz bırakma ya da artıklar üzerinden bedenin yokluğu ve ölümlülüğünü araştırır.
- **Güncellenen Bedenler:** Siberuzay ve bilincin alternatif hâllerini deneyimleyebilmek adına yeni teknolojilerle güncellenen beden.

Bu bölümde, ayrıntılı sınıflandırmaya girmeden, başat isimler üzerinden giderek 20. yüzyıl sanatında bedenlerini farklı teori ve teknikler dahilinde kullanan sanatçılara değinilecektir.

1.2.1. Egon Schiele'nin Otoportreleri ve Ekspresyonizm

1905 yılında Almanya'da filizlenen *Die Brücke* hareketi, ekspresyonizmin çıkış noktasıdır. Savaş öncesinde ve savaş yıllarında insanların içinde buldukları

psikolojik çöküşün bir yansıması olan bu akım, önemli otoportre örneklerine de kaynaklık etmiştir. Avusturyalı ressam Egon Schiele'nin (1890-1918) *Mastürbasyon Yapan Nü Otoportre* isimli resmi, bir ressamın kendisini mastürbasyon yaparken resmettiği ilk örnektir ve günümüz performans ve beden sanatlarına çok yakın bir duruş sergilemektedir. Ekspresyonizm akımının önemli isimlerinden Ludwig Meidner ve Oskar Kokoschka'nın otoportreleri de tarihsel önem taşımaktadır. 20. yüzyılın ilk yıllarında aktif olan ekspresyonizmin ardından gelen 1. Dünya Savaşı ile sanat dünyasında radikal çıkışlar yaşanmış, yeni arayışlar içine girilmiş ve yeni sanat formları denenmiştir. Sanatçının sanat eserinin önüne geçmesini de kapsayan bu süreçte otoportre artık geleneksel bir üsluba dönüşmüş, sanatçılar kendilerini ortaya çok daha cesur biçimlerde koymaya başlamışlardır.

1.2.2. Hugo Ball, Kurt Schwitters ve Dada

1. Dünya Savaşı sırasında Alman şair, oyun yazarı, müzisyen ve düşünür Hugo Ball'un (1886-1927) 1916 yılında açtığı, sanatçıların toplandığı Cabaret Voltaire isimli kulübe de ev sahipliği yapan Zürih, savaş muhalifi sanatçıların üssü hâline gelmiştir. Cabaret Voltaire'e devam eden ekibin başat isimleri Rumen şair Tristian Tzara (1896-1963), Fransız asıllı Alman ressam ve heykeltıraş Hans Arp (1886-1966), Rumen ressam ve mimar Marcel Janco'dur (1895-1984).

Alman yazar Richard Huelsenbeck'in de katılımıyla daha da saldırganlaşan Cabaret'nin şovlarını Ball "*Hem soytarılık, hem de ölümler için ayin*" (Lynton, 1991: 126) olarak nitelendirmiştir. Cabaret, -sözde- batı uygarlığını yok etmeyi hedef alan yapıtlar ve sahne gösterileri; sanatın her türünü özellikle de savaş çarkının bir parçası olmakla suçladıkları Ekspresyonizm'i aşağılayan organizasyonlar, Sembolizm ve Fütürizm karşıtı bildirimlerin ilanına da ev sahipliği yapmıştır.

Kurulu sosyo-kültürel düzeni yıkmayı, sorgulanmadan kabul edilen boş değerleri yadsımayı amaç edinen Dada sanatçıları, bu duygularını ifade edebilmek adına rastlantısallığa (grubun adının belirlenmesi dahi rastlantısaldır) ve doğaçlamaya yönelik performatif teknikler ve yöntemler üzerinde durmuşlardır. İnsan aklının savaş gibi bir olguyu yaratacak kadar yetersiz olduğunu ifade etmek için denetimsiz bir akıl-dışılık'a öncelik veren Dada sanatçıları, sonraki yıllarda sırasıyla

“*happening*” ve “*performans*” olarak adlandırılan gösterilerin öncülü olan absürd eylemlerinde aklın tükenmişliğini vurgulamışlardır. Yeni bir toplumsal yapı önermesi sunan ve yaşam ile sanat arasındaki sınırları yok eden, sanatçı-izleyici etkileşimini ilk kez kullanan Dada, günümüzde üretilmekte olan pek çok sanat yapıtının önermesini 20. yy. başında çoktan deneylemiştir.



Görsel 3 Hugo Ball, Cabaret Voltaire’de kübist kostümüyle Elefantenkarawane şiirini okurken, 23 Haziran 1916

Dada’nın en önemli isimlerinden Hugo Ball’un 23 Haziran 1916 tarihinde Cabaret Voltaire sahnesinde seyircilerin karşısında kübist kostümüyle soyut şiir ya da ses şiiri (*sound poem*) olarak nitelendirilen şiiri *Gadji beri bimba*’yı seslendirmesi, Kurt Schwitters’in soyut şiir performansı olarak nitelendirebileceğimiz *Anna Blume* ve *Ursonate* işleri de Dada’nın performans sanatının öncülü olduğunu kanıtlar niteliktedir.

1.2.3. Frida Kahlo’nun Otoportreleri

Meksikalı ressam Frida Kahlo (1907-1954), bedensel ızdıraplarını tuvaline büyük bir içtenlikle yansıtır. Kahlo’nun 1913 yılında geçirdiği çocuk felci ve 1925 yılında

geçirdiği kaza, bedeninde onulmaz yaralar açmıştır. Yaşamı boyunca hastalıklarla mücadele eden ve hayata tutunmaya çalışsa da yatakta uzun vakitler geçirmek zorunda kalan sanatçı, tavanına monte ettirdiği aynası sayesinde sürekli kendini izleyerek otoportreler üretmiştir. Duchamp ve Breton gibi gerçeküstücü sanatçılarla zaman zaman işbirliği de yapmış olan Frida'nın resimleri kimi eleştirmenlerce bu akıma dahil edildiye de, sanatçı bunu şiddetle reddeder. İlk düşüğünün ardından resmettiği, *Detroit'te Düşük*'le en keskin otoportre örneklerinden birini veren sanatçı, üç düşük yapmasına ve 32 kez ameliyat olmasına rağmen resim yapmaktan vazgeçmemiştir.



Görsel 4 Frida Kahlo, Two Fridas / İki Frida, 1939, Tuval üzerine yağlıboya, 170x170 cm.

Frida'nın otoportrelerinde bedensel acılarının simgeleri rahatlıkla görülmektedir: *İki Frida* adlı otoportresinde sanatçı, biri Avrupalı beyaz giysiler içinde, diğeryse renkli yerel kıyafetler giymiş olan iki farklı Frida resmetmiş ve bu iki kadının kalplerini birleştirmiştir. Kocasını Diego'dan boşandığı dönemde resmettiği ve ilk büyük ebatlı işi olan bu tabloda, yerel kıyafetler içindeki Frida'nın elinde, Diego'nun portresinin olduğu bir madalyon tuttuğu görülmektedir. Hayatında "ikilik" ve "ikinci ben" kavramları büyük yer tutan Kahlo, birçok fotoğrafında ve bir otoportresinde erkek giysileri giymiş hâlde yer alarak, seksüel yönden de "ikinci ben"ini yaratmayı başarır. Frida Kahlo'nun biseksüel kimliği, altı kalın çizgilerle çizilmemiş de olsa hayatının önemli gerçeklerinden biridir.

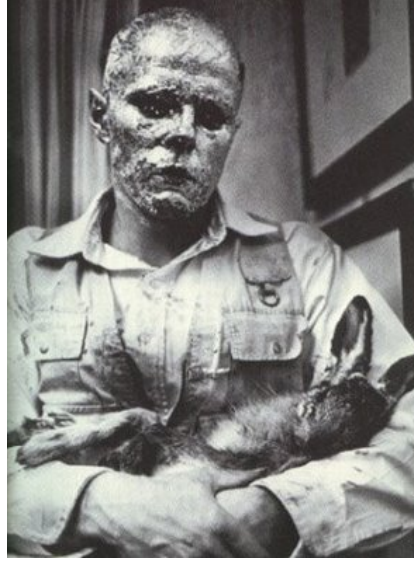
Resimlerinde Meksika'nın lokal estetiğini yaşatan ve Meksika'nın Tehuana bölgesinde yaşayan kadınların giysilerini ve görünümünü benimsemiş olan sanatçı, *Tehuana Olarak Otoportre (Düşüncelerimde Diego)* çalışmasında kendisini bir Tehuana kadınına dönüştürmüştür. Hayatını ve bedenini sanatının ana malzemesi olarak kullanan Frida, böylesi ekspresif bir tutumla resim yapan ilk kadın sanatçılardan biridir.

1.2.4. Bir *Gesamtkunstwerk* Olarak Joseph Beuys ve Fluxus Hareketi

1960 yılında Litvanya asıllı Amerikalı sanatçı George Maciunas (1931 – 1978) tarafından yazılan Fluxus manifestosuyla temelleri atılan bu akım, “*Sanatı burjuva hastalıklarından kurtarmak! Ölü sanattan arınmak! Sanatta devrimci bir akım başlatmak!*” (Antmen, 2009: 203) hedefleriyle yola çıkan oluşum, bünyesinde farklı disiplinlerden birçok sanatçıyı barındırmıştır. Sanata karşı duruşu, rastlantısallığa verdiği önem ve farklı disiplinlerdeki sanatçılarıyla Dada’yı anımsatan Fluxus’un “yeni bir Dada kulübü olmaya hiç niyetli olmadığı” (Antmen, 2009: 204) Maciunas tarafından birçok kez dile getirilmiştir.

Alman performans sanatçısı ve heykeltıraş Joseph Beuys (1921-1986), tıp eğitimi aldığı sırada İkinci Dünya Savaşı’nda Alman Hava Kuvvetleri’ne katılarak savaş pilotluğu yapmak zorunda kalmıştır. Uçağının Kırım Tatarları’nın bulunduğu bölgeye düşmesi sonucu Kırım Tatarları tarafından tereyağı, bal ve keçeyle iyileştirilmiştir (Antmen, 2009: 211).

Doğruluğu net olmayan bu bilgi, Beuys tarafından yaratılmış fiktif bir süreç olsa dahi, Beuys’un yarattığı sanatçı miti açısından ayrı bir önem taşımaktadır. Yağ, bal, keçe, demir ve canlı ya da ölü hayvanlar Beuys’un işlerindeki başat malzemeler olarak öne çıkmaktadır. İşlerinde kendini bir şaman, bir şifacı gibi konumlandıran Beuys’un sanatı da şifa vermek ve sosyal dönüşüm yaratmak gibi amaçlar taşır.



Görsel 5 Joseph Beuys, *How to explain pictures to a dead hare? / Ölü bir tavşana masallar nasıl anlatılır?*, 1965, Performans.

Beuys'un en bilinen performanslarından *Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır*, sanatçının vücudu yağ ve keçeyle sarmalanmış, yüzü ve başı ise bala ve altın varaklara bulanmış bir hâldeyken duvarlarda resimlerinin asılı olduğu bir galeride, altında ufak bir radyo da bulunan bir sandalyede kollarında bir yaban tavşanı ölüyle geçirdiği üç saate dayanır. Camın arkasında ayaklarına demir plakalar balanmış olan ve zaman zaman sandalyesinden kalkıp odanın içinde yürüyen Beuys, performans boyunca elindeki ölü yaban tavşana odadaki tüm resimleri tek tek gösterir ve izleyiciler tarafından duyulması mümkün olmayan bir sesle ona her bir resmi anlatır.

“Başıma sürdüğüm balla düşünmeyi işaret ediyordum. İnsanoğlu bal yapamaz ama düşünebilir, fikirler üretebilir. Düşünmenin ölümcül doğası ancak bu şekilde yaşamsal olabilir. Bal canlı (yaşayan) bir madde olduğu için insan düşüncesi de yaşamsal olabilir...” (Warr ve Jones, 2000: 202)

Joseph Beuys 1974 yılında *Amerika Beni Seviyor, Ben de Amerika'yı* adlı performansı için New York'a gider. Kıtaya ayak basmadan, henüz hava alanındayken keçe bir battaniyeye sarılarak ambulansa bindirilen Beuys, René Block Gallery'ye götürülerek bi çakalla baş başa günler geçirmeye başlar. Keçe battaniyesi ve elindeki değneği dışında hiçbir şeyi olmayan Beuys'un Amerikan yerlileri için ruhani değeri çok büyük olan çakalla geçirdiği günleri galeri camekânı dışından izlenmiştir. Performansın sonunda ise yine keçe battaniyesine sarılarak

ambulansa binen ve hava alanına giden Beuys Amerika kıtasına ayak basmadan sonlandırır.

Joseph Beuys, performanslarının yanı sıra geliştirdiği sosyal heykel kavramı ile de tanınmaktadır. 1963 ve 1986 yılları arasında 70 performans gerçekleştiren ve 1982 yılında gerçekleşen Documenta 7 kapsamında başlattığı ve beş yıl içerisinde 7000 ağaç diktiği *7000 Meşe Projesi* ile eylemci çizgisini gözlemleyebildiğimiz Beuys, siyasetten de uzak durmamış ve Alman Yeşiller Partisi'nin kurucuları arasında yer almıştır.

“Bu modern sanat disiplini – Sosyal Heykel / Sosyal Mimari olarak- yaşayan herkesin o sosyal organizmanın yaratıcısı, heykeltıraşı ya da mimarı olduğunda mümkün olacaktır. Ancak o zaman FLUXUS ve *happening* gibi eylemci sanatların katılımcılık yönündeki ısrarı bir işe yarayacak ve demokrasi, ancak o zaman gerçek anlamda işlerlik kazanmış olacaktır. (Antmen, 2009: 211)

1946-51 yılları arasında eğitim gördüğü Düsseldorf Sanat Akademisi Heykel Bölümü'nde 1961 yılında eğitim vermeye başlayan ve ilerleyen yıllarda profesör olan Beuys, düşünsel evrenini öğrencileriyle paylaşarak etrafında mitsel bir atmosfer yaratmıştır. Tüm yapıtlarının düşünsel bütünlüğü, yaşam stili ve geçmişindeki efsanevi süreçlerle kendisinden bir “sanat eseri” inşa ederek “sanat eseri olarak sanatçı” mitinin ilk örneği olmuştur. Bu açıdan baktığımızda Beuys'un eserleri ve yaşamıyla gerçek bir *gesamtkunstwerk* örneği olduğu notunu da düşmek gerekir.

1.2.5. Allan Kaprow ve *Happening*'in Doğuşu

Allan Kaprow'un (1927-2006) *happening*'leri (eylemler) performans sanatının yakın dönem öncülleri olarak görülebilir. *Happening*'ler, tekrar edilemez olmaları, seyirciyle etkileşimleri ve muhalif yapılarıyla tiyatrodan ayrılırlar. John Cage'in öğrencisi olan Kaprow'un 1959 yılında gerçekleştirmeye başladığı *happening*'leriyle Pollock'un soyut dışavurumcu üslubu arasında da derin bir ilişki vardır. Resimden ziyade resmi yapma sürecine odaklanan ve performatif bir boyama tarzı olan Pollock, Kaprow'un etkilendiği sanatçılardan biridir.

1.2.6. Yves Klein'ın Canlı Fırçaları

Yves Klein (1928-1962), 60'lı yıllarda Paris'te gerçekleştirdiği çalışmalarında, çıplak modelleri kendi adını verdiği bir mavi tonu olan "Klein mavisi"ne boyayarak tuvalle temas etmelerini sağlamıştır. *Anthropometries of the Blue Period (Mavi Dönemin Antropometreleri)* isimli bu törensel çalışmasında çıplak kadın modelleri "canlı fırça"lar olarak kullanan Klein, sonuçta ortaya çıkan resimlerle değil ama resimlerin yaratılış süreciyle kendisini işin bir parçası kılmıştır.

1.2.7. Piero Manzoni: Sanatçıyı Konservelemek

İtalyan kavramsal sanatçı Piero Manzoni (1933-1963) ise Yves Klein'a karşı bir tavır olarak çıplak bir modelin bedenini imzalayarak bu modeli bir heykel olarak sergilemiştir. Manzoni, *Living Sculpture (Canlı Heykel)* isimli bu çalışmasının yanı sıra konservelediği dışkısı ve nefesinden oluşan yapıtları *Sanatçının Boku ve Sanatçının Nefesi* ile de sanatçının sanat nesnesine dönüşümü üzerinde üretimde bulunmuştur. Manzoni'nin eserlerinde bedensel atıklarını kullanması birçok sanatçıyı etkilemişse de, bu isimlerden en çok öne çıkanın Amerikalı fotoğrafçı ve kavramsal sanatçı Andres Serrano (1950 - ...) olduğu söylenebilir. Bedensel atıklarını ve vücut salgılarını kullandığı işleriyle tanınan Serrano'nun, kadavralarla çalıştığı fotoğrafları da yapıtında önemli bir yer tutmaktadır. Sanatçı, 1987 tarihli işi *Piss Christ'ta (Sidik İsa)* kendi sidikiyle dolu olan bir cam kaba yerleştirdiği çarmıha gerilmiş İsa figürünü fotoğraflamış ve sanat otoritelerinin dikkatlerini üzerine çekmiştir.

1.2.8. Hermann Nitsch ve Viyana Aksiyonu

60'lı yıllarda Viyana'da kurulan ve nesnelere üzerinde çalışmayı reddederek aksiyonel bir üslubu benimseyen Viyana Aksiyonu sanatçıları, zaman zaman beden sanatı ve performans sanatına yakın bir duruş sergilemişlerdir.



Görsel 6 Hermann Nitsch, *Orgien Mysterien Theater* performanslarından fotoğraf, 1957.

Dini formları sıklıkla kullanan Hermann Nitsch'in (1938 - ...) performansları da bir tür ayin niteliği taşımaktadır. Performansı/ayini yöneten sanatçı/rahip rolündeki Nitsch, paganist öğeler eşliğinde İsa'nın çarmıha gerilişi gibi Hristiyanlık efsanelerini sorgular. Günlerce süren bir orjiyi çağrıştıran performanslarında hayvanları parçalayan, hayvan kanı ve iç organlarını kullanan sanatçı, seyirciye bir katarsis yaşatmayı hedefler. Kurduğu *Orgien Mysterien Theater'ın* (*Gizemli Orji Tiyatrosu*) orjilerinin bazılarını kendi evinde gerçekleştiren Nitsch, acı, iğrenme, şiddet kavramlarına odaklanan işler ortaya koymuştur. Zaman zaman boya yerine dışkı, kan ve adet kanı kullanan Nitsch, post yapısalcı düşünür Julia Kristeva'nın ilerleyen yıllarda "ne özne, ne de nesne" olarak tanımlayacağı ve *abject* olarak adlandıracağı bu malzemeleri işlerinde ilk kez kullanan sanatçılardandır.

Viyana Aksiyonu'nun diğer üyeleri olan Günter Brus, Otto Muehl ve Rudolf Schwarzkogler gibi isimler de Nitsch gibi kan, şiddet ve zillet içeren performanslara imza atmışlardır. Kurban ayinlerini ve şamanistik ritüelleri anımsatan bu performanslarda amaç seyirciyi şoke etmekten ziyade, seyircinin içindeki saldırganlığı ortaya çıkararak ona bir tür katarsis tecrübesi tattırmaktır.

1.2.9. Vito Acconci'nin Sadist/Mazoist Performansları

Beden sanatının sadist/mazoist damarında yer alan Vito Acconci (1940 - ...), 1969-70 yıllarında hem kendisine, hem de başkalarına fiziksel ve ruhsal şiddet uyguladığı

performanslar gerçekleştirmiştir. 1970 tarihli performansı *Trademarks*'da kendi vücudunu ısırarak “bir biyografi, kamusal bir belge” (Warr, 1998: 125) yarattığını söyleyen Acconci, 1969 yılında gerçekleştirdiği *Following Piece* ve *Performance Test* performanslarında ise, tehditkar ve vahşi bakışlarıyla sokaktaki insanları taciz etmiş ve onları evlerine dek sadistçe takip etmiştir. Birçok işinde agresyon ve mağduriyet temalarına yer veren sanatçı, *Trademarks*'da mazoist yönünü öne çıkarırken, *Following Piece* ve *Performance Test* performanslarındaysa sadist bir edim ortaya koymuştur.

1.2.10. Acıyı Deneyimlemek: Chris Burden

Chris Burden (1946 - ...), bedenine zarar vererek gerçekleştirdiği mazoist performanslarıyla tanınır. Bu çalışmalarından en bilineniyse, 1971'de California'daki bir galeride gerçekleştirdiği *Shoot* adlı performansdır. Bir arkadaşından sol koluna ateş etmesini isteyen Burden, gerçek acıyı deneyimleyerek sanatın taklitçi yanını bir kenara bırakır. Acıyı tarif etmek yerine vücuduyla doğrudan tecrübe eden sanatçı, bilginin ve deneyimin bizzat kendisi olmuştur.

1.2.11. Kadınlar Sanat Sahnesine Girdi: Feminist Performans ve Beden Sanatçıları

1960'lı yıllarda Amerika ve Avrupa'da etkili olan özgürlükçü söylem, her alanda olduğu gibi kadın hakları alanında da yeni bir çığır açılmasına vesile olmuştur. Amerikalı sanat tarihçisi Linda Nochlin'in *Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok* adlı makalesi, sanat tarihinde usta bir kadın sanatçı olmamasının nedeni olarak, kadınların eğitim haklarından yeterince yararlanamamalarını gösterir. Nochlin, makalesinde deha, ustalık, yetenek gibi kavramların da erkekler tarafından erkekler için yaratılan kavramlar olduğunu söyler. (Antmen, 2009: 241)

60'ların özgürlükçü ortamından yararlanarak kendilerini ortaya koyan kadın sanatçılar, o güne kadar yapılmamış olanı yaparlar: O ana dek sanat dünyasında çoğunlukla model olarak yer alan, güzel ve zarif olmaları gereken kadınlar artık resim yapan, isterlerse çıplak soyunup vahşi hayvanlar gibi davranan, kendi vücudundan ve kimliğinden utanmayan bireyler olmuşlardır. Ne var ki bu yeni

durum da zamanla kendi karşı cephesini yaratmış, bazı kadın performans sanatçıları özcülük ve narsisizm gibi suçlamalara maruz kalmışlardır. 1960'lı yıllardan itibaren faaliyet gösteren kadın performans ve beden sanatçılarının başlıcaları ve yapıtları aşağıdaki satırlarda incelenmiştir.

1.2.12. Yoko Ono: Cinsiyet, Kimlik ve Sınırlar

Maciunas'ın yakın arkadaşı olan ve John Cage'den de çok etkilenen Yoko Ono (1933 - ...), resmi olarak Fluxus üyesi olmasa da adı Fluxus akımıyla ve kavramsal sanatla beraber anılmıştır. İlk kez 1964 yılında gerçekleştirdiği *Cut Piece* isimli performansında Ono, sahnede yere oturur ve izleyicilerden mekânda bulunan kesici aletler yardımıyla üstündeki giysileri kesmelerini ister. İzleyiciler Ono çıplak kalıncaya dek giysilerini parçalar. Ono'nun birçok kez tekrar ettiği bu performansı cinsiyet, kimlik ve sınırlarla ilgili bir çalışmadır.

1.2.13. Resimde Eril Gücün Karşı Tezi: Shigeko Kubota



Görsel 7 Shigeko Kubota, Vagina Painting / Vajina Resmi, 1965, Performans.

Bu ateşin ilk kıvılcımlarından biri Japon sanatçı Shigeko Kubota'dır (1937 - ...). Jason Pollock'un o güne dek takdirle karşılanan performatif resim yapma sürecini maskülen bir güç gösterisi olarak tanımlayan Kubota, bu durumun karşı tezini oluşturmak için vajinasının içine boyaya batırılmış bir fırça yerleştirir ve çömelerek vajinasının içindeki fırçanın yerdeki kağıda temas etmesini sağlar. 1965 yılında

New York'taki Perpetual Fluxus Festival'de gerçekleştirilen *Vagina Painting* isimli bu performans, kadın sanatçıların kendi bedenlerini kullanarak varlıklarını ortaya koyuşlarının ilk ve en başarılı örneklerinden biridir.

1.2.14. İmgenin ta Kendisi: Carolee Schneemann

Pensilvanya doğumlu görsel sanatçı Carolee Schneemann (1933 - ...), Fluxus grubunun bir üyesi olarak tanınsa da, adının janrlara sıkıştırılmayacak cesaret ve yaratıcılığıyla sanat tarihine kazındığını söyleyebiliriz. Birçok önemli performans ve videoya imza atmış olan Schneemann'ın, *Eye Body*, *Interior Scroll* ve *Meat Joy* isimli işleri, en önemli performanslarındandır.

1963 yılında gerçekleşen *Eye Body*'de Schneemann yılanlar, kırık aynalar, boya, tutkal ve hayvan tüyleriyle oluşturduğu mekâna çıplak vücuduyla girerek mekânın bir parçası olur. Bedeninin işle tam olarak bütünleşmesini, hatta bir adım öteye giderek işin bir boyutu olmasını isteyen Schneemann, Finlandiyalı sanatçı Erro tarafından çekilen fotoğraflarında da bedenini tüm bu nesnelere bulanmış hâlde sergiler. Bedenini görsel bir alan olarak konumlandıran sanatçı, performansıyla ilgili olarak şunları söylemiştir:

"Ben yalnızca imgeyi yaratan kişi değil, aynı zamanda imgenin ta kendisiyim. Beden erotik, seksüel, arzulanan ve arzulayan olabilir; ama bir tür adaktır da. Yaratıcı dişil gücümün keşfi olan, fırça darbesi ya da harekete imlenmiş, yazılmış bir adak." (<http://www.caroleeschneemann.com/eyebody.html>)

Schneemann'ın bu sözleri bize Merleau-Ponty'nin *Göz ve Tin*'de yazdığı şu satırları çağrıştırır:

"Bilmece şudur: Vücudum hem görendir, hem de görünürdür. O ki her şeye bakmaktadır, kendine de bakabilir, ve o zaman, gördüğünde kendi görme gücünün "öbür yanını" tanıyabilir." (Merleau-Ponty, 2006: 33)



Görsel 8 Carolee Schneemann, Interior Scroll / İçdürüm, 1975, Performans.

Carolee Schneemann, 1964 yılında gerçekleştirdiği *Meat Joy*'da bir grup kadın ve erkekle, et parçaları ve kanlı iç organlar arasında yarı çıplak vaziyette adeta bir orji gerçekleştirir. 1975 tarihli *Interior Scroll* performansında, çıplak vaziyette ve savaş boyalarını andıran boylarla çıktığı platformda, önce *Cézanne, She Was a Great Painter* isimli kitabından pasajları, ardından da vajinasından çıkardığı kağıda yazılı metni okumuştur. Schneemann, "vajinasını konuştuğunu" söyleyebileceğimiz bu işiyle, sanat tarihinin fallus odaklı geleneğini alaşağı eden performanslardan birine imza atar.

1.2.15. Hannah Wilke ve Performalist Otoportreleri

Yahudi asıllı Amerikalı sanatçı Hannah Wilke (1940-1993), sayısız fotoğraf ve video çalışmasında vizörün önüne geçerek izleyiciye bakmış ve poz vermiştir. Sanatçı, kameranın arkasında olmasa da sahibi olduğu bu işleri "*performalist self-portraits*" (performalist otoporte) olarak tanımlar: Müslüman, vamp, film yıldızı gibi farklı kadın kimlikleri içinde verdiği bu pozlar performatif özellikler taşımaktadır.

Wilke, 1978-84 yılları arasında devam ettirdiği *So Help Me Hannah* serisinde, elinde tuttuğu bir silahla farklı mekânlarda çıplak pozlar verir. Bu fotoğraflarda erkek düşünörlere ve sanatçılara ait, birey, toplum ve sanata dair özlü sözler de yer alır. *So Help Me Hannah* fotoğrafları, daha sonra video performans olarak yeniden üretilir. Wilke, elinde tuttuğu silahla uzam içinde yavaşça hareket ederken belirli aralıklarla hareketsiz durarak poz verir. Özlü sözler, genişletilmiş hâleriyle bu kez Wilke tarafından okunur ve videonun üzerine ses kaydı olarak eklenir.

“*What does this represent – what do you represent?*” (Reinhardt), “*Exchange Values*” (Karl Marx), “*Opportunity Makes Relations as it Makes Thives*” (Francis Bacon) ve “*His Farced Epistol*” (James Joyce) fotoğraflarını da içeren *So Help Me Hannah* serisinde başat unsur Wilke’nin pozları ve kadın bedenidir. Savunmasız bedenini doğrudan ortaya koyan sanatçı, elindeki silahla eril düşünce sistemine işaret eder.

Hannah Wilke’nin performalist otoportrelerinde bedenini kullanması kimi eleştirmenlerin narsisizm oklarına heden olmuştur. Sanatçı, toplumun kadın temsiline hizmet etmekle, teşhircilikle ve narsisizmle suçlanmıştır. Ne var ki, son sergisi olan *Intra-Venus* ile Wilke bu suçlamaları çürütecektir. Lenf kanserine yakalanan sanatçı, tedavi sırasında hasta ve bitkin vücuduyla eski işlerini yeniden üretir. Bedeninin formunu kaybetmesine aldırmadan soyunup poz veren sanatçı, gerçek boyutlu fotoğraflarında ameliyatlara ve kanser tedavisiyle bitap düşmüş hasta bedenini sergiler.

1.2.16. Marina Abramoviç: Bedenin ve Ruhun Sınırları

Yugoslav sanatçı Marina Abramovic (1946 - ...), 1973 yılında gerçekleştirdiği *Rhythm 10* performansında, yere koyduğu kağıdın üzerine on tane bıçak ve ses kayıt cihazı yerleştirmiştir. Sol elini parmakları açık vaziyette kağıdın üzerine yerleştiren ve sağ elindeki bıçakla sol elinin parmakları arasına darbeler indiren sanatçı, hızlı darbelerinden birinde kağıdı tutturamayarak kendini yaralar. Yaralandıktan sonra ses kayıt cihazından kaydedilen performansı dinleyen Abramovic, ardından performansını sonlandırır.



Görsel 9 Marina Abramovic, *Rhythm 10 / Ritm 10*, 1973, Performans.

1974 yılında Zagreb’de gerçekleştirdiği *Rhythm 2* performansında ise şizofreni ilacı olarak 50 dakika boyunca izleyicilerin karşısında bir sandalyede oturan sanatçı, ilacın etkilerini gözlemlemiştir. “Kaslarım şiddetle kasılmaya başladı ve kontrolümü yitirdim” (Warr ve Jones, 2000: 124) diyen sanatçı, 50 dakikanın ardından akut katatoni ilacı alır ve bu kez altı saat boyunca izleyicinin karşısında oturur. Sanatçı, daha sonra bu altı saati şöyle özetleyecektir: “Üşüyordum. Sonra bilincimi kaybettim. Nerede olduğumu ve kim olduğumu bilmiyordum.” (Warr ve Jones, 2000: 124) Daha önce kullanmadığı bu ilaçları alarak bedenini ve ruhunu izleyicilerin önünde pasifize eden sanatçı, fiziksel ve ruhsal açıdan ciddi etkileri olan bu ilaçlarla, ancak kontrolünü yitirdiğinde kazanabileceğine inandığı bilgilere ulaşmaya çalışmıştır.

Abramovic, aynı yıl gerçekleştirdiği *Rhythm 0* performansında da pasif agesif bir çizgi izler. Sanatçı, performans başladığında üzerinde çeşitli eşyalar olan bir masanın yanında durmaktadır. Duvarında ise, katılımcıların masada bulunan 72 adet nesneyle Abramovic’e istediklerini yapabileceklerine dair bir yazı asılıdır. “Nesnelerin içinde silah, kurşun, testere, balta, çatal, kamçı, tarak, ruj, gül, parfüm, bıçaklar, kibritler, zincirler, çiviler, iğneler, bal, üzüm, yarabandı, kükürt ve zeytin yağı vardır.” (Warr ve Jones, 2000: 125) Altı saatin ardından performans sona erdiğinde, sanatçının kıyafetleri parçalanmış, vücudu kesilmiş, süslenmiş, boyanmış

ve kafasına dolu bir silah dayanmıştır. Bedenini bir nesneye dönüştüren sanatçı, bir süreliğine de olsa kaderini / yaşamını başkalarının inisiyatifine bırakmıştır. Abramovic, *Rhythm 0*'yu bedenine dair araştırmasının sonucu olarak tanımlamıştır.

Abramovic, on üç yıl boyunca hayat ve çalışma arkadaşı olan Ulay'la beraber birçok performansa imza atmıştır. İkilinin gerçekleştirdiği en başarılı işlerinden biriye *Imponderabilia (Ölçülemeyen)*'dir. Ulay ve Abramovic, Bolonya'daki 1977 tarihli bir sergi açılışı sırasında, konukların sadece yan dönerek geçmesine olanak tanıyacak şekilde, galeri kapısının iki yanında çıplak vaziyette dururlar. Her iki çıplak bedene de temas etmek zorunda kalan konuklar, yüzlerini kadına mı yoksa erkeğe mi döneceklerine kendileri karar vereceklerdir. Bu esnada gizli bir kamera tarafından kaydedilen görüntüler, sanatçıların buldukları noktadan görebilecekleri bir monitöre aktarılmıştır. Üç saat sürmesi planlanan performans bir buçuk saat sonunda polis tarafından sonlandırılır.

1.2.17. Canlı Bir Heykel Yontmak: Eleanor Antin

Eleanor Antin'in (1935 - ...) ideal kadın vücuduna ulaşmak için 15 Temmuz – 21 Ağustos 1972 tarihleri arasında yaptığı ağır rejim ve bunu her gün dört farklı açıdan çektiği fotoğraflarla belgelediği işi *Yontmak: Geleneksel Bir Heykel* (1973), sanatçının toplum tarafından dayatılan ideal kadın imgesine dair eleştirisini barındırır. Yunan sanatında heykeltıraşın idealindeki forma ulaşmak için heykelini yavaş yavaş, katman katman yontması gibi, Antin de kendi vücudunu katman katman yontarak ideal figüre ulaşmaya çalışmıştır. Antin, her gün bedeninin dört fotoğrafını çeker ve 37 gün sonunda ortaya 148 fotoğraftan müteşekkil bir görsel günce çıkar.

1.2.18. Cindy Sherman: Kadınlık Hâlleri

Amerikalı sanatçı Cindy Sherman (1954 - ...), katıldığı sergi açılışlarında ve çalıştığı galeride çeşitli kadın karakterlerin kılıklarına girerek yaptığı performanslarıyla sanat hayatına başladı. Daha sonra, 1977-80 yılları arasında gerçekleştirdiği *Untitled Film Stills* serisinde B tipi filmlere ait çeşitli kadın

stereotiplerine bürünerek poz veren Sherman, herkesin aşına olduğu kadın tiplerini siyah-beyaz fotoğraflara taşımıştır.

1980-81 yıllarında renkli fotoğrafa geçen Sherman, Artforum Dergisi'nin talebi üzerine, dergide yayımlanması için *Centerfold or Horizontals* serisini üretmiştir. Artforum Dergisi'nin seçkisinde yer almak üzere hazırlanan büyük boyutlu yatay fotoğraflarda Sherman sırt üstü ya da yerde çömelmiş vaziyette izleyicinin ardına veya uzaklardaki belirsiz bir noktaya bakar. Bu seriye ait işlerden biri olan *Untitled #96*'da Sherman'ı yatağına uzanmış bir genç kız olarak görürüz. Elinde tuttuğu gazete parçasında "*Singles*" (*Bekarlar*) yazan bir ilan görünmektedir. Dönemin eleştirmelerinin, eril şiddetin kurbanı olarak tanımladıkları bu karakterlerin barındırdığı kırılmalılığı sert şekilde eleştirmesi üzerine, Artforum Dergisi fotoğrafları kullanmayı reddeder.

Centerfold or Horizontals'in ardından gelen Pink Robe serisinde yine objektifin önünde olan Sherman bu kez kostüm, peruk ve makyaj kullanmaz. 1982 yılında gerçekleşen bu çalışmada, belki de ilk ve son kez kendisi olarak yer alır fotoğraflarda. Pink Robe serisini oluşturan *Untitled #97, 98, 99 ve 100*'ta sanatçı dışında, seriye adını veren pembe kadife bornoz ile, beyaz bir havlu ve bir sandalyeden küçük birer parça yer alır.

Moda fotoğraflarıyla ilgili de çalışmış olan Sherman, 1983 yılında *Interview* Dergisi için *Jean Paul Gaultie* tasarımlarıyla poz verir. Bu fotoğraflarda abartılı saç, makyaj ve aptal bakışlarla moda dünyasının stereotiplerine bir eleştiri getirir. Sanatçı, moda dergisi fotoğraflarına ilerleyen yıllarda *Vogue* ve *Harper's Bazaar*'la devam eder. *Vogue* dergisi için verdiği pozlarda korkmuş, sinirli, endişeli hatta deli karakterlere bürünür. Kadınların moda dünyasındaki kimliksizleştirmelerine dair eleştiri içeren bu fotoğraflarıyla, Sherman izleyiciyi kadın kimliği ve var oluşuna dair düşünmeye sevk eder.

Sherman, kendi bedenini nesne olarak kullandığı fotoğraf serilerinden bir diğer örnek de 1989-1990 yıllarında gerçekleştirdiği tarihi karakterleri canlandırdığı *History Portraits*'dir.

1.2.19. Şarkı Söyleyen Heykeller: Gilbert & George

İtalyan Gilbert Proesch (1943 - ...) ve İngiliz George Passmore (1942 - ...), performansları ve dev ölçekli fotoğraflarıyla, kendi homoseksüel kimliklerini, cinsel öğeleri ve *abject* maddeleri ele alırlar. 1960'lı yılların sonlarında Londra'da sanat okullarında ve açık hava konserlerinde canlı heykel performanslarını yapmaya başlayan ikili, takım elbiseleri ve kısa saçlarıyla dönemin hippie gençliğine tezat bir görünümdeydi.

Performansları sırasında yüzlerine sürdükleri metalik boyalarla robotik hareketler yapan Gilbert & George, 1970 yılında performanslarını galeri mekânına taşıdı. Bir kutu tutkal ve bir bastonla ufak bir masanın üzerine çıkan ikili, masanın altında yer alan teypte çalan şarkılara eşlik ediyordu. *The Singing Sculpture, Underneath the Arches* (Şarkı Söyleyen Heykeller Kemerlerin Altında) performansını yedi saat boyunca sürdüren Gilbert & George, bu performansı ilerleyen yıllar içinde de tekrarladı. "Heykel yapmak" yerine "heykel olan" ve eşcinsel kimliklerini gizlemeyen sanatçılar, işleriyle ilgili olarak "Canlı heykeller olmak bizim kanımız, kaderimiz, romansımız, felaketimiz, ışığımız ve hayatımız" (Warr ve Jones, 2000: 209) açıklamasını yapmışlardı.

1.2.20. Orlan: Doktor- Hasta İlişisini Ters Yüz Etmek

Erkek egemen kültürün ideal kadın figürüne karşı, estetik ameliyatlara yüzüne müdahalelerde bulunan sanatçı, yapıtını beden sanatı ve performans sanatından ayırır ve *Carnal Art* olarak tanımlar. Kadın ve erkeklerin gençleşmek ve genelgeçer kabullere göre daha güzel görünmek için yattıkları ameliyat masasına Orlan bu genelgeçer kabulle savaşmak için yatar.

Carnal Art performanslarıyla yıllar içinde farklı tip ve kimliklere bürünen Orlan'ın yola çıkış noktasıysa, lokal anesteziyle geçirdiği bir rahim dışı ameliyattır. "Orlan, ameliyat sırasında hem gözlemci hem de hasta rolünü oynayabildiğini görüp, cerrahiyi performans sanatına dönüştürmeye kadar verir." (Akman, 2006: 176)

“Orlan için sanat bir ölüm kalım meselesidir. Her zaman için bir risk unsuru taşıyan gösterileri boyunca, felç veya ölüm tehlikesiyle karşı karşıyadır. Orlan bedenini sanat uğruna çoktan gözden çıkarmış durumdadır, onu kurban eder, günden güne tüketir ve bunun sonsuz bir kaynak olmadığı da ortadadır. Bunu bir tür post-modern potlatch gibi görmek de mümkündür. Tüketilen ve hediye edilenleri, vücuda ve sonucunda elde edileni ise sanatsal zevke benzetebiliriz.” (Akman, 2006: 178)



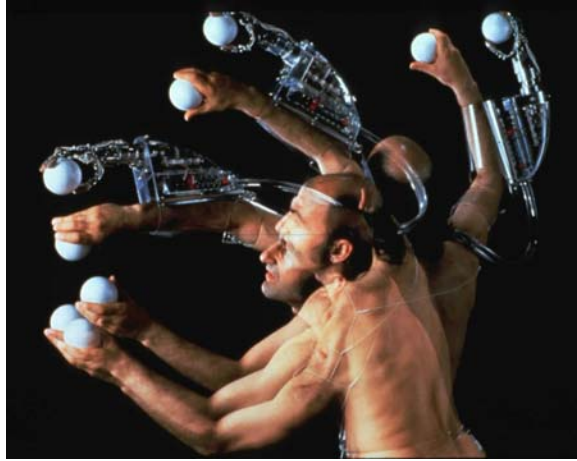
Görsel 10 Orlan, *Omniprésence* / Her Yerde Olan, 1993, Performans.

Orlan, 1993 yılında gerçekleştirdiği ve yedinci performans ameliyatı olan *Omniprésence*'ı ameliyathanedeki kameralar aracılığıyla çeşitli müze ve galerilerde canlı olarak yayımlar. İzleyicilerin Orlan'a sorular sorabildiği performans esnasında bir İngilizce tercüman salonda hazır bulunur.

Feminist plastik cerrah Marjorie Cramer tarafından gerçekleştirilen operasyonla Orlan'ın yanaklarına, kaşlarının üzerine ve çenesine implantlar yerleştirilir. Orlan ameliyatlarıyla, dayatılan güzellik anlayışını ters yüz ettiği kadar, doktor-hasta ilişkisini de tersine çevirir. Doktorun hasta üzerinde erk sahibi olduğu alışılmış ilişkinin aksine, Orlan bir “hasta” olarak ne istediğini bilir ve bunu doktora anlatır. Sağlığa değil, keyfi hedeflere ve düşünsel tatmine ulaşmak adına yapılan ameliyatlarda doktor, hastanın istediği hedefe ulaşması için bir operatördür sadece. Ameliyathane de doktorun egemenlik alanı olmaktan çıkmıştır. Orlan, ameliyathaneyi sanat mekânı olarak konumlandırır ve ameliyatlar sırasında özel kostümler giyip metinler okur.

Fransız sanatçının ameliyat performansları video ve fotoğraf aracılığıyla belgelendirilir. Orlan, ameliyat performanslarında lokal anestezi sayesinde hemen hiç acı çekmez ve yapıtını mazoist bir okumaya tabi tutulmaktan kurtarır. Sanatçı, “Kahrolsun acı, yaşasın morfin” sloganıyla Hristiyan öğretisinin acıyı yücelterek acı çekmeyi bir erdem olarak gösteren yanına da meydan okur.

1.2.21. Stelarc’ın Güncellenen Bedeni



Görsel 11 Stelarc, Third Hand / Üçüncü El projesinden fotoğraf, 1976-80.

Yunan asıllı Avusturalyalı sanatçı Stelarc (Stelios Arcadiou), Kıbrıs'ın Limasol kentinde doğar ve üniversitede sanat eğitimi alabilmek için Avusturalya'ya yerleşir. İnsan bedeninin eski, demode ve yetersiz olduğunu düşünen Stelarc, 60'lı yılların sonlarında insan bedenini teknoloji yardımıyla çoğaltmaya/yetkinleştirmeye dair çalışmalarına başlar. İnsan bedeni modüler bir tasarım değildir ve teknoloji yardımıyla genişletilmesi, tıpkı bilgisayarlar gibi güncellenmesi gereklidir ona göre.

Stelarc, ilk performanslarında bedenini çengellerle asarak boşlukta sallandırır. Vücudunu, sırtına saptığı et çengelleri yardımıyla boşluğa astığı 1976 tarihli *Event for Stretched Skin* performansını New York ve Tokyo gibi birçok farklı şehirde gerçekleştirir. Daha sonra bedenini protezler ve biyo-teknoloji yardımıyla güncellemeye başlar. 1976-80 yıllarında, *The Third Hand* isimli işi dahilinde Japon mühendisler tarafından vücuduna üçüncü bir el eklettirir. Bir performansında üç elini kullanarak *Evolution* (Evrim) yazan Stelarc protez elini 1995 yılında Lüksemburg'da düzenlenen sanat ve teknoloji festivali Tepolis'te gerçekleştirdiği

Fractal Flesh (Kırılmış Beden) adlı performansında da kullanır. *Fractal Flesh*'de katılımcılar, internet yoluyla sanatçının bedenine sinyaller göndererek hareketlerini kontrol ederler.

2. TÜRK SANATINDA SANATÇININ BEDEN İMGESİ

Türk sanatının köklerine indiğimizde, 19. yüzyıla dek başlıca üretim alanlarının mimari, el sanatları ve minyatür olduğunu görürüz. Müslümanlığın kabulüyle beraber kimi dinî resimlerde dinî kişiliklerin suretlerini sadece bir çerçeveden ibaret resmedip âdetâ bir “çerçeve yüz” yaratan gelenek, minyatürle beraber yine ayrıntılara yer vermese de cinsiyeti betimleyen mühürler kullanmış ve “mühür yüz” olarak tanımlayabileceğimiz yüzler resmetmiştir. Türk sanatının, figürün ayrıntıyla resmedildiği ve bunun da ötesine geçip figürün hislerinin de tuvale aktarılmaya çalışıldığı bugünkü portre ve otoportre kavramlarıyla buluşmasıyla Batı’ya nazaran oldukça geç olmuştur. Türk resminin temellerinin atıldığı dönemi incelediğimizde karşımıza bazı önemli tarihler çıkar: Örneğin, 1835 yılında Mekteb-i Harbiye’nin kurulması ve on iki öğrencisinin eğitim için İngiltere’ye gönderilmesi Türk resminin milat noktasıdır. Bu öğrenciler arasında yer alan Ferik İbrahim Paşa (1815-1889) bu toprakların ilk yağlıboya ressamı olmuştur. Yine aynı dönemde, mühendishanenin içinde bir “ressam sınıfı” kurulması da, askeri okuldan ressamlar yetişmesine vesile olmuştur. Bu nedenle, 19. yüzyıl ressamlarından birçoğu askeri okul çıkışlıdır.

Osman Hamdi Bey’in 1883 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi’ni (bugünkü Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) kurmasıyla akademik resim, heykel ve mimarlık eğitimi vermeye başlanmıştır. Akademik eğitimle beraber resim sanatı ülkede yaygınlık kazanmaya başlar. Şehir ya da doğa manzaraları, mimari yapılar ya da natürmortlar, dönemin ağırlıklı konularıdır. Tarihi ve dini geleneklerin etkisiyle figür resminin ilerleyişinin dahi çok zor olduğu bu dönemde, sanatçıların kendi suretlerini resmetmelerine dair sınırlı sayıda örnek ortaya konmuştur.

Avrupa sanatında asırlar önce yer etmiş, ressamın bedensel varlığını imlemesinin en mahcup ve yasal biçimi olan otoportre geleneği, Türk sanat tarihinde varlık alanını hissettirmeye oldukça geç başlamıştır.

Etrafındaki evreni tanıyıp resmetmeye çalışan sanatçının, kendisini keşif süreci kaçınılmazdır. Sanatçının araştırma ve kendisini tanıma sürecinin ürünü olan otoportreler, kimi zaman belgeleyici bir niyet ve üslupta yapılırken, kimi zamansa gerçeküstü bir temsil ya da en uç stilizasyonlarla çıkar karşımıza. Sanat tarihçi Kıymet Giray'ın “yüzle yüzleşmenin en uç noktası” (Giray, 2001: 84) olarak tanımadığı otoportreler; yıllar içinde farklı teknik ve medyumlarla zenginleşerek sanatçıların imgelem dünyasını yansıtmıştır.

2.1. Suretini Tuvale İlk Taşıyanlar

2.1.1. Şeker Ahmet Paşa



Görsel 12 Şeker Ahmet Paşa, Otoportre,
Tuvale üzerine yağlıboya, 120x85 cm.

Yüksek öğrenimine Tıbbiye Mektebi'nde başlayan Şeker Ahmet Paşa (1841-1907), ardından Harbiye'ye geçmiş ve resim yeteneğiyle dikkat çekerek Paris'te bulunan Mekteb-i Osmani okuluna gönderilmiştir. Sanatçı, Mekteb-i Osmani'de Jean Léon

Gérôme ve Gustave Boulanger atölyelerinde resim eğitimi alır. 1873 yılında, Osmanlı Devleti'nin ilk resim sergisini açan Şeker Ahmet Paşa, aldığı akademik eğitime rağmen “*akademiden bağımsız toplulukların sanatına ilgi duyar.*” (Akbulut, 2009: 96) Courbet, François Millet ve Barbizon Ekolü, sanatçının başlıca esin kaynaklarıdır.

Şeker Ahmet Paşa, geliştirdiği doğa ve realizm anlayışıyla, Türk resim sanatında modern manzara resimlerinin başlamasını sağlamıştır. Manzara ve natürlük resimleriyle apayrı dünyalar yaratan Şeker Ahmet Paşa, *Orman* tablosunun barındırdığı derinlik hissiyle John Berger'ın övgüsüne de mazhar olur. Berger, *Orman* tablosu için uzun bir inceleme yazısı yazmıştır. Eserlerinde figürleri az sayıda ve ayrıntısız resmeden Şeker Ahmet Paşa, çoğunlukla manzara ve ölü doğa resimleri üretmiş olsa da, Türk resminin bilinen ilk otoportre örneğini vermesiyle de tarihe geçmiştir. Kendisini, paleti ve fırçasıyla tuvali başında resmeden Şeker Ahmet Paşa, ressam kimliğinin altını çizerek Türk resminde yeni bir sayfanın açılmasına öncülük etmiştir.

2.1.2. Osman Hamdi Bey

Sanayi-i Nefise Mektebi ve Arkeoloji Müzesi'nin kurucusu ve ilk yöneticisi olan Osman Hamdi Bey (1842-1910), yüksek öğrenimine 1856 yılında Mekteb-i Maarif-i Adliye'de başlar. Ardından, hukuk eğitimi almak için Paris'e gider; fakat bir süre sonra hukuk eğitimini bırakır. Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa ile aynı dönemde Gérôme ve Boulanger atölyelerinde eğitim görmüştür.

Akademik gerçekçi bir çizgisi olan Osman Hamdi Bey, resimlerinde oryantalist bir üslup sergiler. Doğu mimarisini ve yaşam tarzını konu alan mistik resimlerinde model olarak kendisi, karısı ve çocukları yer almaktadır. Osman Hamdi Bey'in eserlerinde kendisini ve aile üyelerini kullanışı, yaşadığı dönemde model bulmakta çekilen zorlukla açıklanabilir. Bu bilgi net olmasa da, sanatçının kimi eserlerinde bedenini farklı figürlerde yineleyerek kullanmış olması, Osman Hamdi yapıtında sanatçının kendi bedenini resmedişinin rastgele bir sonuç olmadığını gösterir. Türk resminde figür, ilk kez Osman Hamdi resminde bu kadar çok yer bulmuştur kendine.

Sanatçı, hocası Gérôme gibi oryantalist bir üslup benimsese de, bunu batının oryantalist bakışını tekrar ederek yapmaz. Osman Hamdi Bey’de oryantalizm konu ile sınırlı kalır; sanatçı, figürlerine bir batılının gözünden bakmaz. Doğuyu, bir batılı gibi değil, doğulu gibi resmeder. Harem konulu resimlerinde kadını resmedişi de bunun bir örneğidir. Osman Hamdi Bey, kadınları birer kimliksiz bir dekoratif öge olarak değil, ifadesi, karakteri olan kişilikler olarak resmetmiştir. Osman Hamdi’de insan olgusu eserin ana unsurlarından biridir. Çektiği ya da çektirdiği fotoğraflardan yararlanarak resimlerini yapan sanatçının figürleri resmedişindeki foto-gerçekçi üslup da bunun bir sonucudur.

Osman Hamdi Bey, *Cami Kapısı Önünde Konuşan Hocalar* ve *Bursa’da Yeşil Camii’de* tablolarında kendi otoportresini yineleyerek farklı figürlerde kullanmıştır. Eserlerinde geleneksel öğelere yer veren sanatçı, döneminin mimari unsurlarını da sıklıkla resimlerine taşır.



Görsel 13 Osman Hamdi Bey, *Rüstem Paşa Camii Önünde*, 1900’lerin başı, Tuval üzerine yağlıboya, 96x53 cm.

Sanatçının en bilinen resimlerinden olan *Kaplumbağa Terbiyecisi* ve *Rüstem Paşa Camii Önünde* de model olarak kendisini kullandığı tek figürlü eserlerine örnektir. *Kaplumbağa Terbiyecisi*’nde sanatçı, derviş figüründe kendi yüzünü kullanmıştır. Bu durum, Osman Hamdi Bey’in devlet kurumlarında yöneticilik yaparken yaşadığı

sıkıntıları, altlarını idare etmekte yaşadığı güçlüğü ya da bürokrasinin yavaşlığını ifade etmek için kaplumbağa ve kaplumbağa terbiyecisi analogisine başvurmasının nedeni olarak yorumlanmaktadır. Bir başka görüş ise dervişin, kaplumbağalar aracılığıyla sabrını denediği yönündedir.

2.1.3. Halil Paşa

Halil Paşa (1852-1939), mühendishane eğitiminin ardından Paris'te Jean-Leon Gérôme ve Courtois atölyelerinde resim eğitimi almıştır. Halil Paşa'nın eserleri hem asker ressamlar kuşağının akademik anlayışını taşır, hem de Çallı kuşağının izlenimci tarzına bir hazırlık evresidir. Halil Paşa'nın dönemi, bünyesinde bu iki anlayışın donelerini de barındırır. Açık hava çalışmaları yaptığı bilinen ve peyzajlarındaki ışık kullanımı ustalığıyla Türk resminde bir mihenk taşı olan Halil Paşa, akademik üslubu da tamamen ardında bırakmaz.

Manzaralar dışında portreler ve natüremortlar da yapan sanatçı, kendi otoportresini de resmetmiştir. Otoportresinde pastel tonlarda flu bir fon kullanan sanatçı, kendisini bir tablonun önünde betimleyerek ressam kimliğine işaret eder. İfadesindeki sakin ve barışçıl üslup, eserin tamamına yayılmıştır.

2.1.4. Şehzade Abdülmecid Efendi

Sultan II. Abdülhamid'in oğlu, son Osmanlı şehzadesi ve halifesi Şehzade Abdülmecid Efendi (1868-1944), müzik ve resimle yakından ilgilenmiştir.

“(…) resimle, müzikle, edebiyatla, binicilikle, güreşle, avcılıkla, eskrimle ilgilidir, sanat tutkunu ve mesendir... Batı müziğine hayranlık duyar. Franz Liszt'in müzik derslerine girer. Çok iyi düzeyde piyano, viyolonsel ve keman çalar, besteler yapar. Bağlarbaşı'ndaki köşkünde sanatçıların ve aydınların katıldığı toplantılar düzenler.”

(<http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=892>)



Görsel 14 Şehzade Abdülmecid Efendi, Otoportre,
Tuval üzerine yağlıboya, 100x65 cm.

Osman Hamdi Bey ve Salvatore Valerie gibi önemli hocalardan resim dersi aldığı da bilinen Şehzade Abdülmecid Efendi, döneminin sanatçılarıyla yakın ilişkiler tahsis etmiş; Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin fahri başkanlığını yürütmüş ve 1. Dünya Savaşı sırasında kurulan Şişli Atölyesi sanatçılarıyla yakın dostluklar kurmuştur. Çok sayıda portre çalışması olan sanatçı, aile üyelerinin portrelerini çalışmış; bunun yanı sıra, kendi otoportresini de yağlıboya ve karakalemle çizmiştir.

2.2. Bohem Ressam Temsili ve Stilize Otoportreler

2.2.1. Hüseyin Avni Lifij

Türk sanatının bohem ressam tiplemesine uygun isimlerinden biri olan Hüseyin Avni Lifij (1886-1927), *Pipolu Kadehli Otoportre* resmi ile Osman Hamdi Bey'in beğenisini kazanmış, 1909 yılında da Abdülmecid Efendi tarafından resim eğitimi almak üzere Paris'e gönderilmiştir.



Görsel 15 Hüseyin Avni Lifij, Pipolu Kadehli Otoportre, 1908-09, Tuval üzerine yağlıboya, 65x46 cm.

Lifij'in bu eseri 1906 yılında resmettiği, Velihaht Abdülmecid Efendi'ye göstereceği zamansa tarihini 1908 olarak değiştirdiği bilinmektedir (aktaran Gören, 2001: 93). Paris'te Cormon atölyesinde eğitim alan Lifij, 1922'de döndüğü İstanbul'da şimdiki İstanbul Erkek Lisesi'nin resim öğretmenliği görevini üstlenmiştir. Daha sonra, Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'nde Tezyini Sanatlar (Süsleme Sanatları) Bölümü'nde ders veren Lifij, bölümün ilk mezunlarını göremeden, 41 yaşında vefat etmiştir.

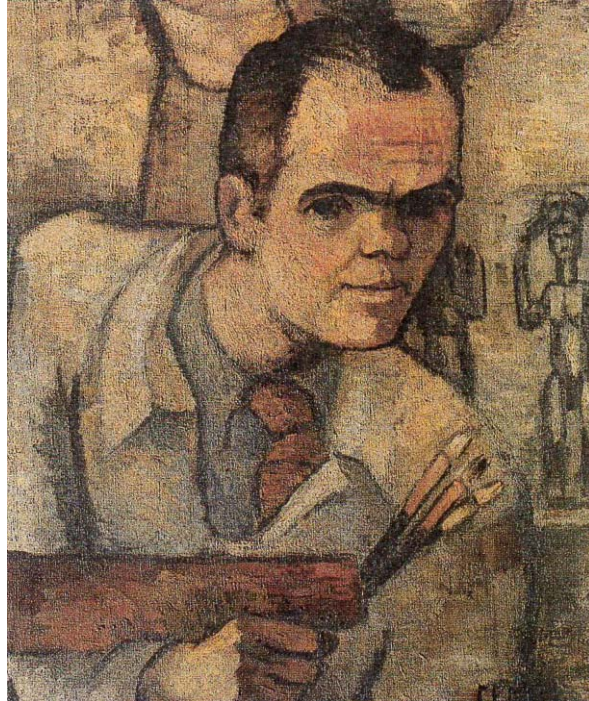
Kısa ömrüne oldukça fazla yaşanmışlık sığdıran sanatçı, şiirsel bir üslupla çizgisel resimler üretmiştir. Hayatı boyunca gerek karakalem, gerekse yağlıboya birçok otoportre üreten Lifij, *Pipolu Kadehli Otoportre*'de kendisini pipo ve şarap kadehiyle, omuzunda eski bir çorapla resmederek döneminin avangart sanatçılarından biri olmuştur. Avni Lifij, yaşamı boyunca birçok otoportre üretmiş ve sanat hayatı "*ilginç bir şekilde bir otoportre ile başlamış ve yine bir otoportre ile son bulmuştur*". (Gören, 2001: 91).

Sanat tarihçi Doç. Dr. Ahmet Kamil Gören, 2001 yılında yayımladığı *Avni Lifij* kitabında sanatçının otoportre çalışmalarıyla ilgili olarak şu satırları yazmıştır:

“(…) Otoportre kolay bir tür değildir. Sanatçı salt kendi fiziksel biçimiyle karşı karşıya değildir bu çalışmalarda. Bir ikilem yaşamaktadır daha işin başında. Ruhun derinliklerinden yüze yansıyan nitelikleri mi yansıtacaktır tuvale; yoksa, doğrudan modeline benzeyen bir kopya mı yapacaktır. Bir sanatçıda en önemli fark yaratacak incelik de işte bu ikilemde kendini gizlemektedir. Burada, hiçbir kuşku duymadan, Lifij’in, otoportrede benzersiz bir biçimin (üslubun) yaratıcısı olduğunu söyleyebiliriz. Onun tuvalindeki model hem kendisidir, hem de kendisi olan o figürün arkasında, çıkılması zor bir derinlik vardır. O, ortaya çıkan yapıtlarında benzerliği ön planda tutmuş gibi görülse de amacı geriye fotoğrafik gerçekliği ağır basan bir belge bırakmak değildir. O, başka arayışların peşindedir ve bize bunu duyumsatmaktadır. Onun tuvale yansıyan figürlerinde gözler önemlidir. O gözlerde oluşan anafora (burgaca) kapılıp kendinizi bir anda sonsuz bir düşün dünyasında bulur; bir an o gözlerden kendinizi alamazsınız.” (Gören, 2001: 92)

Nev-i şahsına münhasır tarzıyla sanatçı kimliğini ve özgür yaratıcı gücünü vurgulayan Lifij, Türk resminde kendi bedenini ve benliğini tuvale hesapsız kitapsız yansıtan öncü sanatçılardan biridir.

2.2.2. Cemal Tollu



Görsel 16 Cemal Tollu, Otoportre, 1933, Tuval üzerine yağlıboya, 72.5x54 cm.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nde İbrahim Çallı atölyesinden mezun olan Cemal Tollu (1899-1968), Türkiye'nin dördüncü ressam topluluğu olan ve adını alfabenin dördüncü harfinden alan D Grubu'nun kurucu sanatçılarından. Fransa'da Lhote, Leger ve Grommaire atölyelerinde de eğitim alan sanatçı, 1931 yılında Münih'te Hans Hoffmann atölyesinde de çalışmıştır. Cemal Tollu, bulunduğu atölyelerin de etkisiyle konstrüktivizm ve kübizmin ülkemizdeki önemli temsilcilerinden biri olur. Hitit estetiğiyle de ilgilenen sanatçının bazı resimleri kabartma etkisi de taşımaktadır. CHP'nin 1938 yılında düzenlemeye başladığı yurt gezilerine katılarak Antalya ve Burdur'u gezen Tollu, toplumsal gerçekçi resimlerine ve peyzajlarına bu dönemde ağırlık vermiştir. Güzel Sanatlar Akademisi'nden emekli olan ve sanat tarihi yazıları da yazan sanatçının, *Yunan Mitolojisi* ve *Şeker Ahmet Paşa* adlı kitapları da bulunmaktadır.

Tollu'nun resminde figürler büyük yer tutar. Anadolu insanını günlük hayatı içinde konu alan resimlerinde ve nü çalışmalarında anatomi bilgisini analitik kübist bir üslupla gözler önüne serer. Tollu, 1933 tarihli otoportresinde kendisini elinde fırçalarıyla resmederek ressam kimliğini vurgulamıştır. Figürün tek omzunun daha aşağıda olduğu bu dinamik eserde, sanatçının kübist eğilimleri rahatça gözlemlenebilmektedir. Tollu'nun 1947 tarihinde gerçekleştirdiği son otoportresinde ise aynı kübist çizgi yer almadığı gibi, figürün ifadesi ve bakışları da daha ön plandadır.

2.2.3. Şeref Akdik

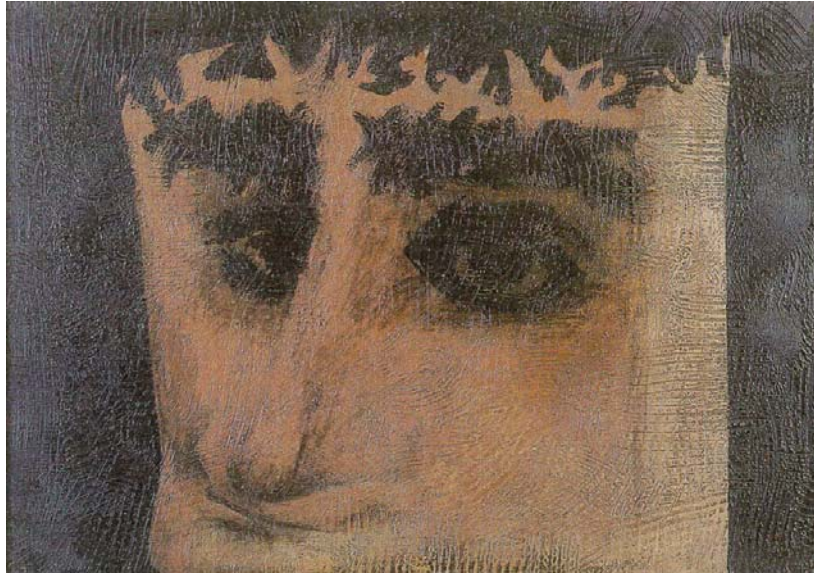
Sanayi-i Nefise Mektebi, İbrahim Çallı atölyesinde resim eğitimi alan Şeref Akdik (1899-1972), öğrenimine I. Dünya Savaşı nedeniyle ara vermek zorunda kalmıştır. Savaşın ardından eğitimini tamamlar ve Paris'e giderek Académie Julian'da P. Albert Laurens'den resim dersleri alır.

Babası döneminin önemli hattatlarından olan Akdik, resimlerinde empresyonizmin ışığını kendine has gerçekçi bir anlatımla birleştirmiştir. Natürmortları, peyzajları, cumhuriyet ve inkılaba ilişkin kompozisyonları, portre ve tek figüre dayalı resimlerinin yanı sıra hat ve heykel çalışmaları da olan akdik, otoportresini de yapmıştır.

2.2.4. Bedri Rahmi Eyüboğlu

1929'da Sanayi-i Nefise'ye giren Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975) burada Nazmi Ziya Güran ve İbrahim Çallı atölyelerinde çalışmıştır. Sanatçı, 1931'de eğitimini yarıda bırakarak önce Dijon ve Lyon'da, ardından da Paris'teki Andre Lhote atölyesinde resim dersleri almıştır. İstanbul'a döndüğünde akademide ders vermeye başlayan Eyüboğlu, geleneksel halk sanatlarını incelemiş ve eserlerinde geleneksel form ve renklere yer vermiştir.

Resim dışında şiirle de yakından ilgilenen Eyüboğlu, edebi ve düşünsel üretimleriyle tam bir sanatçı portresi çizer. Türk resminin en çok otoportreye imza atan ressamlarından biri olan sanatçı, beden imgesini her seferinde farklı stilizasyonlarla ele alarak kırktan fazla otoportre üretmiştir.



Görsel 17 Bedri Rahmi Eyüboğlu, Otoportre, 1963, Duralit üzerine yağlıboya, 71x100 cm.

1938 yılında karakalem otoportresiyle başladığı Bedros serisinde, kendi yüzünü stilize ederek farklı malzemeler ve tekniklerle çalışır. Tuval, duralit, cam, taş ya da bambaşka bir malzeme Bedros serisinin evi olur. Boya dışı malzemelerin de işin içine girdiği bu seri, çoğunlukla belge niteliğinde yapılagelmiş otoportrelerin tam karşısında yer alır. Türk resminde bir sanatçının kendi imgesi üzerinde çalışarak kendi efsanesini tuvale aktardığı, dışavurumcu bir üslupla farklı malzemelere kendini çizdiği bu seri, Bedri Rahmi Eyüboğlu resminin temel taşlarından biridir.

2.2.5. Abidin Dino

Akademik bir resim eğitimi olmayan Abidin Dino (1913-1993), D Grubu ve Yeniler Grubu'nun kurucuları arasında yer almıştır. Resmin yanı sıra heykel, karikatür ve sinemayla da ilgili olan sanatçı, yaşamının bir bölümünü Fransa'da sürdürmüştür; Picasso ve Chagall'le çalışma imkanı yakalamıştır. Siyasete yakın bir duruş sergileyen Dino, siyasi sürgünler de yaşamıştır. Dino'nun resimlerinde en çok karşımıza çıkan tema "el"dir.

Farklı tekniklerle otoportre çalışmaları yapmış olan sanatçı, kâğıt üzerine akrilik stilize otoportresinde yüzüne bir semazen figürü gizlemiştir. Abidin Dino'nun otoportreleri, sanatçının kendi imgesiyle baş başayken ulaşabileceği sınırsız yaratıcılığın en iyi örneklerindedir.

2.3. Kadınların Fırçasından Kendi İmgeleri

2.3.1. Mihri Müşfik (Rasim) Hanım

Türk sanat tarihinin ilk kadın ressamı olan Mihri Müşfik Hanım (1886-1954), resme olan ilgisinden ötürü, saray ressamı Zonaro'dan resim dersleri almıştır. Genç yaşta İtalya'ya, ardından da Paris'e giderek yaşamının bir kısmını orada sürdüren sanatçı, ağırlıklı olarak portre ve figür resimleri yapar. Paris'te tanıştığı Müşfik Bey ile evlenerek sanat camiasınca bilinen Müşfik soyadını almış olur. 1913 yılında İstanbul'a dönerek İnas (Kız) Sanayi-i Nefise'de ders vermeye başlar.

“(…) pek çok kadın ressamımızın yetişmesine katkıda bulunur. Bunlardan bazıları Nazlı Ecevit, Aliye Berger, Fahrinüsa Zeyd gibi ünlü ressamlarımızdır. Mihri Müşfik kızları açık havada resim yapmaya, modelden çalışmaya ve kadın resamları ilk kez toplu bir sergi açmaya teşvik eder.”
(<http://indigodergisi.com/54/nk.htm>)

“Bohem ressam” prototipinin ülkemizdeki ilk kadın örneği olan Mihri Müşfik, kalıplara ve geleneksel beklentilere aldırış etmeden bohem bir yaşam sürmüştür. Sanat ve edebiyat dünyasından dostlarıyla içki içilen sohbet ortamlarında bulunmuş, felsefi tartışmalara girmiş, yaşamını büyük bir cesaret ve özgünlükle sürdürmüştür.

Mihri Müşfik, ayrıldığı eşi Müşfik Bey aracılığıyla İtalya'da Papa'nın portresini yapar. Tarihte ilk kez, Papa, Müslüman bir kadın tarafından resmedilmiştir. Yaşamı boyunca tabularla mücadele eden Mihri Müşfik, özgün ve bağımsız duruşundan ödün vermez. Hale Asaf'ın da ilk resim hocası ve teyzesi olan Mihri Müşfik Hanım, yeğeninin ölümünün ardından A.B.D.'ye gider ve yaşamını burada sürdürür. 1954 yılında hayata gözlerini yuman sanatçının otoportreleri de, hayattaki duruşuna benzer şekilde özgün ve dışavurumcu unsurlar içermektedir.

2.3.2. Aliye Berger

İstanbul'un soylu ailelerinden Şakir Paşa Ailesi'nin kızı Aliye Berger'in (1903-1974) kardeşleri edebiyatçı Cevat Şakir Kabaağaçlı (Halikarnas Balıkcısı) ve ressam Fahrünnisa Zeyd'dir. Sanatçı Füreya Koral ile Nejat Devrim'in de teyzeleri olan sanatçı, Macar keman virtüözü Karl Berger'den keman dersleri almış ve hocasına aşık olarak 23 yıllık beraberliğini nihayetinde evliliğe taşımıştır. Evliliklerinden kısa süre sonra hayatını kaybeden Karl Berger'in ardından intihar teşebbüsünde bulunan Aliye Berger, gravür çalışmalarıyla yeniden hayata tutunmuştur.

Ablası Fahrünnisa Zeyd'le Avrupa'ya giden ve burada heykel ve gravür dersleri alan sanatçı, Londra'da John Buckland Wright atölyesinde on üç yıl çalıştıktan sonra 1951 yılında İstanbul'a dönerek ilk kişisel sergisini açmıştır. 1954 yılında Yapı ve Kredi Bankası'nın düzenlediği resim yarışmasında yağlıboya tablosuyla birinci olması, akademi kökenli sanatçıların tepkisini çekmiştir.

Yazar Aziz Nesin, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin 1975 yılında yayımladığı aliye berger katoloğundaki yazısında şöyle der sanatçı için:

" (...) O dönemde, kendi yakın çevresinden kamuya sıçramış bir ün değildi. 1951'deki ilk sergisinden de habersizdim. Geniş sanat çevresi O'nu 1955'deki ressamlar arası bir sergideki birincilik başarısından sonra tanıdı. O başarısıyla Aliye Berger, renk renk bir havayı fişek patlamasıyla tanıdı. Aliye Berger'i ateş üstündeki mısır kalburunda durmadan dans eder gibi sıçrayan cin mısırlarına benzetmişimdir; konuşurken davranırken bende hep öyle bir izleni bırakmıştır." (Aliye Berger Sergi Broşürü, 1975: 14)

Resimleri ve gravürlerinde dışavurumcu bir üslup benimseyen Berger, otoportresinde de bu duruşunu koruyarak yaratıcı ve renkli kişiliğini tuvaline taşımıştır.

2.3.3. Hale Asaf

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurucularından olan Hale Asaf (1905-1938), ilk resim derslerini teyzesi Mihri Müşfik Hanım'dan almıştır. Teyzesi, Hale Asaf'ın ressam olmasını istemez ve onu bu arzusundan vazgeçirmeye çalışır. Hatta kimi zaman yeterli yeteneği olmadığını dahi söyler. Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nde bir süre resim eğitimi alan Hale Asaf, ailesinin maddi durumunun kötüleşmesi üzerine 1924 yılında eğitimine Sanayi-i Nefise'de devam etmek üzere İstanbul'a döner ve Feyhaman Duran ve İbrahim Çallı'dan dersler alır.



Görsel 18 Hale Asaf, Otoportre, 1928, Tuval üzerine yağlıboya, 58x46 cm.

Hale Asaf'ın yapıtlarını portreler ve Bursa peyzajları olarak iki ana gruba ayırabiliriz. Sanat tarihçi Burcu Pelvanoğlu, sanatçının portre çalışmalarıyla ilgili şunları söyler:

“Hale Asaf’ın yapıtları arasında en önemli yeri onun portreleri oluşturmaktadır. Bu portreleri de kendi içlerinde, yakın çevresinde yer alan kişilerin portreleri ve de ağırlıklı olarak otoportreleri biçiminde bölümlemek mümkündür. Hale Asaf’ın kadın portrelerinin büyük çoğunluğu, aslında otoportre olarak adlandırılmamıştır da. İsimleri *Genç Kız Portresi*, *Kedili Kız Portresi* gibi genellikle anonim bir kişiyi çağrıştıran bu portreler dikkatle incelendiğinde, ortaya bunların birer otoportre oldukları; bununla da kalmayıp “otobiyografik otoportreler” oldukları anlaşılacaktır. Kuşkusuz, bu bana ait bir yorum.” (Pelvanoğlu, 2007: 140)

Sanatçının, ilk otoportresini hocası Feyhaman Duran’ın eşi Güzin Duran’a hediye ettiği bilinmektedir. Ressam kimliğinin altının çizildiği bu otoportrede, elinde paletiyle görülen genç Hale Asaf’ın bakışları ve ifadesindeki çocuksu neşe, sanatçının diğer otoportrelerinde yerini hüznü bir kadına bırakır. Yaşadığı ağır hastalığa rağmen resim çalışmalarına ara vermeyen Hale Asaf, hayatına 33 yaşında Paris’te veda eder.

2.3.4. Semiha Berksoy

İlk Türk kadın opera sanatçısı olan Semiha Berksoy’un (1910-2004) annesi Fatma Saime de ressamdır. 1936’da Berlin Devlet Yüksek Müzik Akademisi Opera Bölümü’nü birincilikle bitiren Berksoy, 1929-30 yıllarında ise Sanayi-i Nefise Namık İsmail atölyesinde resim eğitimi almış ve Muhsin Ertuğrul tarafından 1931 yılında çekilen ilk sesli Türk filmi olan *İstanbul Sokakları*’nda rol almıştır. Ankara Devlet Operası primadonnalığı, yüksek dramatik soprano, tiyatro ve film oyunculuğu ve ressamlığın yanı sıra, hikâye ve şiirler de yazmıştır. 5. Uluslararası İstanbul Bienali Küratörü Rosa Martinez, Berksoy’u şöyle tanımlar:

“Kadın, diva, dünyaya ait bir tanrıça. Opera şarkıcısı, ressam, aktrist, şair. Dişi savaşçı, ışıltılı varlık, Eros’un başrahıbesi... 20. yüzyılda kesinkes bir sanat eseri ve yeni binyıl için yaratıcı bir model.”

(<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalEklerDetayV3&ArticleID=1028896&Date=26.04.2011&CategoryID=40>)

Yaşamı boyunca ilklere imza atan, Türkiye’nin aydınlık ve yaratıcı kadın sanatçıları için öncü bir kimlik olan Semiha Berksoy, resimlerinde kendi imgesine sıklıkla başvurur. Gençlik yıllarından itibaren dönemin sanat anlayışı ve gözde akımlarından zerre etkilenmeden kendi üslubunu oluşturan sanatçının eserleri için yine Rosa Martinez’in yorumu bize rehberlik eder:

“Semiha Berksoy’un sanatı girift bir biçimde kendi hayatına bağlıdır ve onunla birlikte büyür. Beden sanatı, performans, enstalasyon, resim, müzik ve sözcükler... Hepsi, köpürtülü, elektrikli ve gizemli bir yaratıcılığın sürekli akışında birbirine bağlanır. Bu süregelen, varoluşsal performans ilhamını hem klasik temalardan, hem gündelik olaylardan, hem tuvale dönüşen sayfalardan, hem sanatçının doğrudan bedeninden alır; kostüm ve makyaj yardımıyla sanatçının bedeni kendini binlerce farklı karaktere dönüştürür...”

(<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalEklerDetayV3&ArticleID=1028896&Date=26.04.2011&CategoryID=40>)



Görsel 19 Semiha Berksoy, Phoenix Otoportre, 1987, Kontrplak üzerine yağlıboya, 180x83 cm.

Otoportrelerinde de hayatındaki ekspresif tutumu devam ettiren sanatçı, farklı malzeme ve tekniklerle 28 adet otoportre üretmiştir. Berksoy, eserlerinde beden imgesini kullanmanın da ötesine geçerek varoluşunu, yaşamını, eseri kılar zaman zaman. *Millenium 2000* projesi kapsamında Bonn Güzel Sanatlar Müzesi ve Viyana Güzel Sanatlar Müzesi tarafından Kunstmuseum Bonn’da düzenlenen sergide sergilenen *Yatak Odası* isimli enstalasyonu Berksoy’un bütünsel sanat yapıtı anlayışına uygun bir örnektir. Sanatçının gerçek yatak odasının birebir yeniden inşa edilmiş hâli olan ve içerisinde özel eşyaları, fotoğrafları, annesinin dikiş makinası ve piyanosu gibi eşyalarının sergilendiği; resimler ve mumlarla adeta bir mabedi

andıran bu enstalasyonun sergilendiği *Millenium 2000*'in küratörü Dieter Ronte Berksoy için “*Eğer bütün sanatları bir araya getirme çabası bugün yeniden rol oynayacaksa, o zaman Semiha Berksoy bu sanat anlayışının en dahiyane temsilcisidir*” demiştir.

(http://www.elle.com.tr/semiha_berksoy_HaberDetay/260.aspx?4.Page)

2.3.5. Neş'e Erdok

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi adıyla anıldığı dönemde, resim bölümünde Neşet Günal atölyesinde eğitim alan Neş'e Erdok (1940 - ...), aynı kurumdan (bugünkü Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) profesör olarak emekli olur.



Görsel 20 Neş'e Erdok, Perçem Düştü Kel Gözüktü, Ayakları Suya Erdi, 1994, Tuval üzerine yağlıboya, 180x150 cm.

Neş'e Erdok, günlük hayata ait kareleri minimum renk kullanımıyla betimlediği figüratif resimler üretir. Erdok'un 2000'li yıllarda ortaya koyduğu eserleri, önceki dönemlerine kıyasla daha aydınlık ve renklidir. Çok sayıda portre ve otoportre resmetmiş olan sanatçı, resimlerinde figürleri deforme eder. Yüzleri, uzuvları ve bedeni eskpresif bir tutumla ele alarak boyut ve şekilleriyle oynar. Erdok,

portrelerini modele bakarak yapmaz. Hiçbir zaman siparişe portre çalışmamış olan sanatçı, seçtiği kişileri tuvale tinsel referanslarla aktarır.

Yaşadığı sağlık sorunları, özellikle de bir memesinin alınması, sanatçının otoportrelerinde sıklıkla karşımıza çıkar. Otoportrelerinde kendini genellikle kedi ve/ya çocuk figürleriyle monokrom bir fonun önünde resmeden Erdok, eserlerinde kendi imgesini deforme ederek kullanmasıyla ilgili olarak şunları söylemiştir:

“Otoportrelerimi aynaya bakarak yapmıyorum. Onun için de biraz farklı. Otoportre olarak tanımladığım bazı resimlerime dikkat ederseniz bana pek benzemezler. Ama aslında o benim. Çünkü iç dünyası bakımından benziyordur ya da beni çağrıştıran şeyler vardır.”
(<http://www.arkitera.com/sal2772-insan-resmi-bitmez.html>)

2.4. Günümüz Türk Sanatında Sanatçının Bedeni

Türk resim sanatında kendi suretini kullanan sanatçılar 80’li yıllardan itibaren daha da artmıştır. Otoportreler, ayna ya da fotoğraf yardımıyla tuvale aktarılan suretler olmanın bir adım ötesine geçerek taşıdıkları imgelemlerle sanatçılara kendi efsanelerini yazma, kendi mitlerini oluşturma fırsatı sunmuştur. Boya ve tuvalin kâfi gelmediği anlarda, farklı medyumlar işin içine girmiş; sanatçılar beden imgelerini farklı malzeme ve tekniklerle yorumlamışlardır.

Ergin İnan (1943 - ...), gerçekleştirdiği işlerde mistik inanışlar, ritüeller, varoluşun hâlleri, fal ve yıldıznâmeler, böcek figürleri ve el yazmalarını sıklıkla konu edinir. Yapıtlarında doğu mistisizminin adeta kokusunu duyabileceğimiz sanatçı, 1982 tarihli ahşap üzerine yağlıboya otoportresinde kendi imgesiyle yüzleşmiştir. Resimde, İnan’ın yüzü gözyaşlarıyla kaplıdır ve çifte perspektifli gözler hem belirsiz bir ufka hem de izleyiciye bakmaktadır. Suretindeki fluluk, pozlanırken figürün hareket ettiği bir fotoğrafı ve dijital müdahale ile üst üste konmuş farklı katmanları anımsatır izleyiciye. Bir başka göz de “üçüncü göz” gibi alnın ortasında yer alır. Resimde, bu mistik figürün yanı sıra bir de el yazısı vardır:

“Gel gör ki bu can neler anlatmada
Gel gör ki bu görünenden nice canlar var olmada
Her can ağlamaktan ırmak olmuş gözyaşı
Sen iç bu ırmaktan var olmuş gözyaşını” (Giray, 2001: 86)

İnan’ın, Mevlâna felsefesiyle olan bağıını imleyen ve otoportrenin kişinin içine bakıp kendini tanımasının bir yolu olduğunu gösteren bu satırlar için sanat tarihçisi ve yazar Kıymet Giray şunları yazmıştır:

“(…) İnan’ın Mevlâna’nın mistik felsefesinden edindiği izlenimleri benliğine yansıttığını ve portresiyle özdeşleştirdiğini kanıtlar. Bir başka söylemle, otoportre gizemli bir atmosferden sıyrılmakta ve sonsuzluğun gizemine dalmaktadır.” (Giray, 2001: 86)



GörSEL 21 Ergin İnan, Otoportre, 1982, Ahşap üzerine tempera ve yağlıboya, 25x18 cm.



GörSEL 22 Ergin İnan, Otoportre, 1996, Kontrplak üzerine karışık teknik, 74x38 cm.

İnan, 1996 yılında gerçekleştirdiği otoportresini de kontrplak üzerine çalışmıştır. Sanatçının sıklıkla başvurduğu imgelerden biri olan “el”, bu defa da İnan’ın yüzünü taşımıştır. Avuç içinin tam ortasında sanatçının yüzü almaktadır. Böcek figürleriyle betimlenen figürün sol gözü diğer otoportrede olduğu gibi yinelenerek resmedilmiştir.

Türk sanatında kendi beden imgesine sıklıkla başvuran bir başka ressam da İsmet Doğan’dır (1957 - ...). Sıklıkla, alâmeti farikası olan harfleri kendi bedeni üzerinde resmetmiştir sanatçı. *Penetratum* serisinde ise Hollywood filmlerinden sahneleri resmederek kendi yüzünü ünlü karakterlerde foto-montaj estetiğiyle resmeder.

Sanatçı, 2011 yılında açtığı *Yerim Seni* adlı sergisindeki fotoğraflar ve videoda da kendi bedenini kullanmıştır. İsmet Doğan'ın eserleri aynayla metinle ve bedenle olan ilişkileri açısından, sanatçının maddesel bedeninin ve benliğinin yanı sıra varoluşsal kaygılarını da ihtiva eder. “Benlik” ve “kimlik” kavramları üzerine çalışan sanatçı, tuval resmi dışında, video ve fotoğraflar da üretmektedir.

İstanbul'da doğan ve yaşamını Fransa'da sürdüren ressam Yüksel Arslan, *Das Kapital*'i resimleyerek bireyin ve dolayısıyla bireyin bedeninin, kapitalizmin dışlıları arasında ezilirken aldığı yaraları görselleştirdi. 30 resimden oluşan bu seri, kitap olarak da yayımlandı. Arslan, konu ve malzeme seçimiyle egemen sanat trendlerinin dışında kalmayı tercih eden bir isim oldu. Kendine özgü tekniğiyle yaptığı ve tek rengin tonlarını kullandığı resimlerinde, kendi bedensel dışkılarını da boya malzemesi olarak kullanan sanatçı, bu teknikle ilgili olarak 1975 yılında şunları söylemiştir:

"1950-1953 yıllarında, bilinen yollarda yaptığım çalışmaları (yani yağlıboya, pastel, guaş, suluboya, vb.) yok ettikten sonra, yakın çevremde, İstanbul'da yaşadığım dış mahallede kolayca bulabildiğim ve doğal renkler adını verdiğim malzemeyi kullanmak gibi güzel bir fikir geldi aklıma. Böylece otları, çiçekleri, taşları, tuğla parçalarını ezerek çalışmaya başladım. 1955'te prehistorya sanatı üzerine bir kitapta hazır bir reçeteye rastladım: toprak, bal, yumurta akı, ilik, yağ, kan, vb.. O zamandan beri kâğıt üzerine bu teknikle çalışıyorum, tabii onu yetkinleştirerek. (Le Capital Sergi Kataloğu, 2002: 5)

Arslan, bilinçdışı ve Freud çözümlenmeleri üzerine çalışmış, psikanaliz ve hipnozla ilgili işler üretmiştir. Gerçeküstücü olarak tanımlayabileceğimiz Yüksel Arslan resmi, Sade ve Artaud'dan da büyük izler taşır. Sanatçı, *L'homme (İnsan)* serisinde ise insanın ruhsal ve zihinsel hastalıklarını konu edinmiştir. Seriden *Arture 424*, *L'Homme 65 "Hypnose"* kadın ve erkek bedeninin parçalarıyla; *Arture 401 L'Homme XLII* ise cinsel organlar, insanlar, hayvanlar arası ve zoofil cinsel ilişki çizimleriyle, Arslan'ın yapıtında cinsellik ve beden kavramlarının başat örnekleri arasında yer almaktadır.



Görsel 23 Yüksel Arslan, Arture 401 L'Homme XLII / Arture 401 İnsan XLII, 1989, Tuval üzerinde yağlıboya, 40x110 cm.

Yüksel Arslan'ın sanatında sıklıkla rastlanılan fallus simgesi sadece resimlerinde bir fetiş olarak yer almaz. Arslan, cami minarelerini fallus olarak çizdiği resimlerinde, mimari kültürün bütünündeki çağrışımlarla birlikte fallusu sosyalleştirir. Fallusun, kültürün tümündeki estetik organizasyonda gizlice yerleştirildiğini sanatçının Osmanlı'ya dair kent çizimlerinde görebiliriz.. Sanatçı, minareleri fallus olarak resmederek, kolektif bilince kazınmış erkek egemen cinselliği görselleştirmiştir. Arslan, yapıtıyla bireyin bedeninden topluma giden ve toplumdaki yine bireye dönen eril bir cinsellik çemberini ortaya çıkarmıştır.

Balkan Naci İslimyeli (Üçüncü bölümde incelenecektir), Mehmet Güleryüz, Alp Tamer Ulukılıç, Bedri Baykam, Nur Koçak, Mustafa Horasan ve Halil Altındere de günümüz sanatında otoportre ve/ya performans çalışmalarıyla kendi beden imgelerini kullanan sanatçılardandır.

3. ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA PERFORMATİF BEDEN

Bu bölümde, çağdaş Türk sanatının altı önemli ismi; Balkan Naci İslimyeli, İpek Aksüğür Duben, Nezaket Ekici, Şükran Moral, Taner Ceylan ve CANAN ele alınacaktır. Bu isimler belirlenirken, performans yapan ya da resim, video, fotoğraf gibi farklı malzemelerde kendi bedenlerini performatif bir üslupla kullanan sanatçılar olmalarına dikkat edilmiştir. Bir diğer kıstas da, bu üretimlerin belli bir süreklilik arz etmesi ve sanatçının, ortaya koyduğu işlerinin felsefi alt yapısını temellendirmiş olmasıdır. Bu bölümde ilk olarak Balkan Naci İslimyeli ve yapıtı incelenecektir. İkinci bölüm boyunca ele aldığımız tuval resmi geleneğinden yola çıkarak deneysel ve araştırmacı üslubuyla Türk sanatı için yepyeni bir kapı açan sanatçı, performatif otoportre ve performans sanatı bağlamında Türk sanatının öncü ismi olmuştur. İslimyeli'nin, kendi bedeninden yola çıkarak evrensel bir beden algısı güttüğü işleriyle başladığımız bu bölüm, bedeni daha bireysel bir bakışla algılayan ve bireyin özel hayatından yola çıktığı feminist işleriyle birey-iktidar ilişkisini sorgulayan CANAN'la sona erecektir.

Bu altı sanatçıya ayrılmış her bir bölüm, sanatçılara dair özet bilgilerle başlar. Ardından, bedenleriyle kurdukları ilişkiyi daha net görebilmemizi sağlayan kimi işleri detaylı şekilde incelenir. Son söz ise yine sanatçıların kendilerine verilmiştir: Gerçekleştirilen röportajlarda, sanat anlayışları ve beden kullanımına dair hazırlanan aynı beş soru sanatçılara sorulmuş ve verdikleri yanıtlar üzerinden nihai bir sonuca varılmaya çalışılmıştır.

3.1. Balkan Naci İslimyeli

1947 yılında Adapazarı'nda dünyaya gelen Balkan Naci İslimyeli, Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda (güncel adıyla Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi) resim eğitimi almıştır. Akademik hayatına devam ederken Avusturya,

İtalya ve Amerika Birleşik Devletleri'nde çalışmalarda bulunan İslimyeli, 1986 yılında doçent, 1996'da da profesörlük unvanlarını almıştır.

İslimyeli, resim, enstalasyon, performans ve video alanlarında işler üretmesinin yanı sıra şiir ve öyküler de yazmıştır. Sanatçının edebi yönü, kimi işlerinin “dil” üzerinden temellenmesinde de görülebilir. Sinema alanında sanat yönetmenliği çalışmaları da bulunan İslimyeli, yapıtında deneysel ve araştırmacı bir tutum sergiler. Durmaksızın yeni anlatım dili ve olanakları üzerinde çalışan sanatçı, Çağdaş Türk Sanatı'nın öncü isimlerindedir.

3.1.1. İslimyeli ve Varoluşsal Beden Algısı

Balkan Naci İslimyeli, Türk sanatında kendi beden imgesini sıklıkla kullanan, bunu yaparken de sağlam bir kuramsal altyapı oluşturan bir sanatçıdır. Sürekli farklı anlatım yollarını araştıran ve deneyselliği yapıtının merkezine koyan İslimyeli, bunu yaparken odak noktasını hiçbir zaman kaybetmez: İnsanın varoluş serüveni sanatçının ana izleğidir

İslimyeli, 1984 yılında *Bir Ev Kadınının Fotoromanı* serisini üretmiş ve bu fotoroman Yeni Boyut dergisinde yayımlanmıştır. Sanatçı, bu fotoromandaki ev kadını üzerinden, hapsolmuş, sıkışmış kadın bedeni üzerindeki baskılara odaklanır. Bu seride kadın bedenine dair işler üreten İslimyeli'nin salt kendi bedensel gerçekliğinden hareket etmeyip, insanoğlunu tümel bir algıyla ele aldığını görürüz. Sanatçının 1970'lerde kadın bedeninin hapsolmuşluğu üzerine üretmiş olduğu *Odalıklar* serisi de bunun bir kanıtıdır.

Balkan Naci İslimyeli 1990 yılında Amerika'da, 1994 yılında ise İstanbul Aksanat'ta *Straight-Jacket / Deli Gömleği* adlı enstalasyonunu sergiler. Kendi bedenini ilk kez bu denli yoğun kullandığı bu seri, aynı zamanda sanatçının kendi beden imgesini kullanımının en yaratıcı örneklerinden biridir. Sanatçı, tuval bezinden oluşturduğu deli gömleklerinin üzerinde yer alan kaligrafik metinleriyle, dille olan bağıntıyı izleyicisine hatırlatır. Gömleklerin üzerindeyse kendi portre fotoğrafları, bir klozet kapağının içinde yer almaktadır. Prof. Dr. Nedret Tanyolaç Öztokat, Türkiye İş Bankası'nın yayımladığı Balkan Naci İslimyeli Retrospektif

Sergi Kataloğu'nda yer alan *Anlamın Ardında* adlı makalesinde *Deli Gömleği* için şu satırları yazmıştır:



Görsel 24 Balkan Naci İslimyeli, *Deli Gömleği*, 1991, Tuval üzerine akrilik, fotoğraf, kurşun, 160x139 cm.

(...) sanatçı, akıl ve düş gücü arasındaki hassas dengenin yaratım sürecindeki işlevini ironik ve çarpıcı bir biçimde anlatmaktadır. Tuvallerden kesilmiş on iki gömleğin içinde ressamın el yazısı yer almaktadır. Tüm sergi, otoportre geleneğine ironik bir gönderme içerir: Ressamın başında klozetten bir aura vardır. Kutsal olanla gündeliğin delilik bağlamında buluştuğu bu sergi, yaratıcılığın çılgınlıkla örtüştüğu anları vurgularken, ressamın kendi görüntüsünün yer almasıyla, sanatçı sorumluluğunu da tartışır.” (Balkan Naci İslimyeli Retrospektif Sergi Kataloğu, 2007: 15)

İslimyeli, 1994 yılında açtığı *Söz* sergisinde yine dil üzerinden şekillendirir yapıtını. Sergide yer alan işler arasında, konuşma balonu olarak konumlandırıdığı paletler ve altında kendi portresi olan enstalasyon vardır. Sanatçının sözünün paleti aracılığıyla söylendiğini işaret eden İslimyeli, sergi alanının duvarlarında da yaşamsal sorgulamalara dair cümlelerine yer vermiştir.



Görsel 25 Balkan Naci İslimyeli, *Günahlar Sevaplar*, 1995, Karışık malzeme, akrilik.

Adımlar, Cümleler serisi de sanatçının kendi bedenini kullandığı işleri barındırır. *Bir Adımın Analizi* ve *İç Manzaralar* adlı yapıtlar, bireyin yolculuğu ve tinsel dünyası üzerinde duran çalışmalardır. Sanatçı, 1995 tarihli *Günahlar Sevaplar* adlı işinde de bireyin benliğiyle ve kutsal olanla mücadelesinin altını çizmiştir. Omuzlarına bağlanmış defterlerle denize dönük olarak arkadan gördüğümüz sanatçı, İslam inancında yer alan, insanın omuzlarında birer melek olduğu, sağdaki meleğin sevapları, soldakininse günahları yazdığı inanişına göndermede bulunur. Soldaki defterin diğerine nazaran yıpranmış ve daha çok kullanılmış olduğu göze çarpar. Bireyin, dini tahakkümün ağırlığı altında ezilmesi olarak okunabilen iş, insanoğlunun günahkarlığına dair bir okumaya da olanak vermektedir. Çıplak sırtını gördüğümüz sanatçı, omuzlarındaki kalın defterlerin ağırlığıyla denize bakarken, ayaklarına taş bağlanıp denize atılan bir kurbanı da andırmaktadır.



Görsel 26 Balkan Naci İslimyeli, Sanatçının Susarak Çile Çektiğinin Resmidir, (Suret serisinden), 1997-1998, Tuval üzerine karışık teknik, 119x90 cm.

1998 tarihli *Suret* sergisi sanatçının beden kullanımı açısından tarihsel önem arz eder. Çünkü İslimyeli, fotoğraflarda yer alan bedeniyle, suretini bilmediğimiz, görmediğimiz tüm ressamı simgelemektedir. Halk sanatları estetiğiyle oluşturulan bu işlerde dinsel ve folklorik efsaneleri konu edinen sanatçı, bedenini de bu efsanelerin başrolüne yerleştirmiştir. Prof. Dr. Nedret Tanyolaç Öztokat, İslimyeli'nin Suret sergisinin katalogunda bulunan *Suret Neyin Resmidir?* adlı makalesinde adlı makalesinde suret ve anlamına değinmiştir:

“(…) Belirttiğimiz gibi “Suret” çağrışımlarla yüklü, örtük anlamlar barındıran, anlam kaymalarına uğramış bir sözcük. Tarihsel boyutta ele alırsak “suret” sözcüğü Türk resim sanatı bağlamında yasağın alanına yerleşmiştir. Resimden hem korkmuş hem de onu yüceltmış bir toplumun beklentilerine uygun olarak “suret”, “surat” anlamına geldiğinde olumsuz anlamlar yüklenmiştir. “Put”u andırdığı için özellikle dinsel resimlerde insan yüzü gölgeli, silik ya da gözleri karalanmış biçimiyle bırakılmıştır. Balkan Naci İslimyeli ise çizdiği “suret”lerde bireye yüzünü geri veriyor. Sergide yer alan kimi tuvalerde silikleştirilmiş yüzü, ressam yeniden biçimlendiriyor.” (Balkan Naci İslimyeli Suret Sergi Kataloğu, 1998: 2)

Suret sergisi, izleyicisine çoğu zaman eserinin ardında kalmış olan sanatçıya dair bir anlatı sunar. Prof. Dr. Nedret Tanyolaç Öztokat'ın Anadolu halk resimleri üzerinden temellendirilmiş olan sergi için Balkan Naci İslimyeli Retrospektif Sergi Kataloğu'nda yer alan *Anlamın Ardında* adlı makalesinde yazdığı satırlarsa şöyledir:

“(...) *Suret* ressamın gelenekle hesaplaşması ve o gelenekteki anonim ressam kimliğinin sorgulanması düşüncesine dayanır. Öte yandan, geçmişin halk resmi ve halk hikâyelerine özgü kanon yapıları modern versiyonlar biçiminde izleyiciye sunulmaktadır. Her tablonun açıklayıcı birer tümcesi vardır. Bu tümceler ressamın sanatla ilişkisini özetleyen bireysel önermelerdir. Yaratım sırasında ressamın çektiği yalnızlık, çile, arınma, vizyona ulaşma gibi sanatçının varlığına egemen tüm süreçler bu tek tümcelik “anlatı”larla izleyiciye aktarılır. Tuvallerde ressamın bedeni vardır. Yüzyıllarca yüzünü ve bedenini görmediğimiz resim ustalarına göndermedir bu bedenler.” (Balkan Naci İslimyeli Retrospektif Sergi Kataloğu, 2007: 17)

1999 – 2000 tarihli *Déjà vu* serisindeyse, günlük hayattan kareleri Ortaçağ ışığıyla fotoğraflamıştır sanatçı. Resmin ve şiirin de yer aldığı sergideki *Saçı Kesilen Kız*, *Hap İçen Kız*, *El Açık Kız*, *Tıraş* ve *Gergef İşleyen Kız* fotoğraflarında, kadın ve erkek bedeninin günlük hayat içindeki anlarını dondurarak izleyiciye sunar. İslimyeli, alna kan sürme ve tıraş olma gibi geleneksel jestlere, şiddetin anonimleştirilmesinin ve insan bedeni üzerindeki yasallaştırılmış, ritüelize edilmiş basınçların sembolleri olarak bakmaktadır. Sanatçı, *Déjà vu* serisinde, yüzyıllardır bilinçaltına işlenmiş olan beden -özellikle de kadın bedeni- üzerindeki basınçların kalıntılarını ortaya koyar. Estetize edilmiş şiddeti imleyen *Déjà vu* serisi gibi, sanatçının en yeni sergisi olan *Kara Tahta*'da gizli şiddete odaklanmaktadır. *Kara Tahta*, toplumsal şiddetin estetize edilmiş biçimidir.

Déjà vu sergisi için aynı adla bir kitap da oluşturan sanatçı, *Türk Mutfağı* ve *Matah* serilerinde ise giysi üzerinden bedensel okumalar yapmıştır.

Balkan Naci İslimyeli'nin yapıtına baktığımızda, kendi bedenini kullandığı işlerinde “ben olma” bilincini hep koruduğunu; fakat bireysel bir söz söyleme çabasından ziyade, toplumsal, evrensel meseleleri dile getirme gayesinde olduğunu görürüz. Sanatçının bedeni, bu işlerde kimi zaman çile çeken, kimi zaman deli gömleği giyen, kimi zaman kendisiyle mücadele eden, kimi zamansa kurban eden ya da

edilendir. Bireyin sancılarla dolu varoluş sürecini bu beden üzerinden ete kemiğe büründüren İslimyeli, evrensel sanat ve insan algısıyla Çağdaş Türk Sanatı'nda yeni kapılar aralamıştır.

3.1.2. Balkan Naci İslimyeli'yle Söyleşi

Sanatınızda beden imgenizin konumlandırılmasında cinsiyetinizin/cinsel tercihinizin özel bir ağırlığı var mıdır?

Sanatımda kendi bedenimi kullanmamın pek çok yan okuması yapılabilir. Ama benim için temel sorun, bir varlık bilinci konumlandırılmasıdır. Bir cemaat kültürünün modern artıklarına meydan okumadır, kimlik ve kişilik üzerindeki kalın örtünün kaldırılmasıdır. Kendiniz olabildiğiniz zaman bütün değerlerinizle birlikte cinsiyetinize de sahip çıkarsınız. Temelde sanat cinseldir, çünkü yaşam eyleminin en yaratıcı kanallarından biridir, kendi labirentleri içinde kendimizi bile şaşırtan alanlara açılır. Sanat dişidir çünkü çağırıcı ve doğurgandır, sanat erkektir çünkü avcı, arayıcı ve yıkıcıdır. Bu nedenle sanat cinselliğin tüm taraflarını ve yüzlerini temsil eder. Bu olanaklarıyla cinsellik sanatımda insanı kavramanın da anahtarıdır.

Yaşadığımız kültürel coğrafya/coğrafyalar içinde bir yaratıcı olarak beden kullanımınızın bir karşı tez oluşturduğunu söyleyebilir miyiz?

Evet söyleyebiliriz. Bir antitezden söz edilirse bu genelgeçer tezlerin tek yanlı ve popülist yaklaşımlarla kirlenmesine karşı bir duruştur. Ben cinsiyetçi (seksist) yaklaşımların konunun özünü bulandırdığını, “insan” odağından uzaklaştırdığını düşünüyorum. Bence erkek bedeni de kadın kadar baskı altındadır. Bu baskı bizzat “kurban” erkeğin erkekliği tarafından kamufle edilir.

Kolektif bir performans baskısının ağırlığıyla yaşayan erkek bedeni, yardım isteyemeyecek kadar kendi zincirleriyle bağlanır. Bunu global bir iktidar savaşının tetikleyicisi olarak görüyorum. Daha da kötüsü, aynı iktidara aday kadın kuşaklar için bu durumun bir model oluşturmasıdır. Bu nedenlerle bence baskı kadın, erkek tümüyle “insan” bedeni üzerindedir. Bunun için sanatımda cinsiyetim ve bedenim kadar kadın bedeni üzerindeki baskıların taramasını yaptım. *Odalıklar, Bir Ev Kadınının Fotoromanı, Gece Yüzleri, Pansiyon, Déjà vu* gibi serileri buna örnektir.

Sizce çağdaş Türk sanatında yaratıcılar beden ve mahrem karışıklığını çözümleyebilmiş midir?

Bence hayır. Genel olarak yaklaşımlarda sıklık ve kabız bir provokasyon görüyorum. Ağırlıklı olarak teşhir ve histerinin harmanlandığı sıradan işler. Batılı gözler için kotarılmış “cesur İslam sanatçısı” imajına yapılan bir yatırım. Belki taraflar için eğlendirici fakat önemsiz işler. Görsel açıdan değil fakat duruş olarak pornografik..

Bence Yüksel Arslan’ın sanatı olumlu örnek oluşturabilecek önemdedir: Kendi dünyası içinde bir cinsellik ve beden vizyonu ortaya koyarken bunu toplumsal bir çerçeve içine de yerleştirebiliyor. Cihat Burak için de aynı cümleleri söyleyebiliriz..

Çağdaş sanatın doğu ve batı yakası arasında sanatçının beden tanımlaması anlamında ne tür farklılıklar ayırt ediyorsunuz?

Doğunun büyük geçmişi, bedene ve cinselliğe kutsal bir alan, birleşmeye ise bir aşk ritüeli gibi bakar. Kadın ve erkek bedeni tanrısal bir “haz” armağanı gibi algılanır. Hristiyan Batı içinse beden “suçlu”, cinsellik ise bir suç ortaklığıdır. Doğunun bedensel hazza verdiği kutsal anlamla kıyaslanmasa da, çok tanrılı dönemlerde beden daha özgürce yaşanıp algılandığı bilinir.

Ben doğunun beden ve cinselliğe ilişkin tarihsel bakışının tekrar kazanılması gerektiğini düşünüyorum. Yeni medeniyet projelerinin bedeni soyarken metalaştırdığı gerçek. Önceleri büyük müşteri sayılan erkeklere servis edilen kadın imgesinin karşısına yavaş yavaş erkek bedeni yerleştiriliyor. Ara cinsler, konumlar ve tüm fanteziler de satışta. Sanatçılar sadece kendi cinsellikleri üzerine savunmalar üretecekleri yerde büyük resmi kaçırmayıp beden özgürlüğüne ayrımsız ağırlık verilerse bence daha anlamlı işler ortaya çıkar.

Çağdaş sanat, kültürel ekonominin beden kavrayışını sizce zorlamakta ve dönüştürebilmekte midir?

Dönüştüremediği gibi, bu döngüye katkıda bulunduğunu bile söyleyebilirim. Çünkü para en büyük patron, onun talepleri doğrudan ya da daha sofistike karartmalarla harfiyen uygulanıyor. Bu nedenle beden ve cinsellik de “sanal tezler” listesine girmiş durumda. Dürüst, içten ve yeni söylemler bulabilmek çok zor.

3.2. İpek Aksüğür Duben

İstanbul doğumlu sanatçı İpek Aksüğür Duben, New York Studio School’da lisans eğitimini aldıktan sonra, Chicago Üniversitesi’nde siyasal bilim master’ını ve Mimar Sinan Üniversitesi’nde sanat tarihi doktorasını tamamlamıştır. Duben’in yaptığı resim, fotoğraf, enstalasyon ve video gibi farklı mecralarda izleyicisinin karşısına çıkar. Uzun yıllar New York’da yaşamış olan sanatçı şu an İstanbul’da çalışmalarını sürdürmektedir.

3.2.1. Kimliğini Arayan Beden

Uzun yıllar New York’ta yaşadıkdan sonra İstanbul’a gelen İpek Duben’in kadın bedenine dair ürettiği ilk iş de yine bu tarihlere rastlar: *Şerife*. 1976 yılında üretilen Şerife serisi, iç göçle İstanbul’a gelen ailelere mensup, çoğu temizlikçi olarak çalışan kadınlardan alır çıkış noktasını. Oldukça ucuz olduğu belli olan ve yüksek bir estetik taşımayan giysiler, içlerindeki bedeni belli eder vaziyette, fakat başları olmadan resimlenmiştir. Şerife, Duben’in kadın kimliğine dair araştırmalarının çıkış noktası olması açısından bir milattır.

1994 yılında oluşturduğu ve farklı ülkelerde sergilenmiş olan *Manuscript 1994* adlı enstalasyonu, sanatçı şöyle tanımlıyor: “*Manuscript 1994 kimliğimi tanımlayan görsel bir metin ile birlikte yazdığım bir şiirden oluşan bir sanatçı kitabı ve yerleştirme.*” (http://www.ipekduben.com/tur/p_manuscript.php) Açık bir kitabı da andıran *Manuscript 1994*, Duben’in kendi imgesini de içeren 51 adet kâğıt plakayı, plakaları koruyan kutuyu, sergi için yazılan İngilizce şiiri ve bu şiirin Türkçesinin bulunduğu, padişah fermanını andıracak şekilde tavandan aşağı sarkıtılan bir parşömeni içerir.



Görsel 27 İpek Aksüğür Duben, *Manuscript 1994* enstalasyonundan ayrıntı, 1994, Akrilik boya, kola hamuru, parşömen, Canson kâğıt, 39.04x30.05 cm.

Duben'in *Manuscript 1994*'de sergilenen şiiri, sanatçının bedeniyle olan ilişkisine ve kimliğini keşfetme çabasına dair bir manifesto olarak da okunabilir:

“gövdemi sarmalayan ten
taşlara değiyor çakıllara
sımsıkı bastırınca beni
bedenimi ruhumu
çekiliveriyorum
o tenin derinine
yeniden görmeye kendimi
bir daha bir daha yine
gerçek olan hangisi
o mu ben mi
ben'ler çoğalıyor gitgide
dışa diktiğimde gözümü
ve içte ta derinlerde
hiçbir dilin var olmadığı
dağlarla anının dibinde
keşfediyorum birden
beni çevreleyen her şeyi
gerçek olan hangisi
ben mi o mu
ikimiz mi hiçbiri mi

zaman duralamışsa
kıpırdıyorsa şey'ler

an sürüp gidiyor
burada mıyım orda mı
yoksa
aynı-şey-mi hepsi”

(İpek Duben, A Selection/ Bir Seçki 1994 – 2009 Sergi Kataloğu, 2009: 15)

Manuscript 1994, Duben’in çıplak beden imgesini barındırır. Fakat bu çıplaklık, batılı feminist sanatçıların çıplaklığı kullanımını bünyesinde barındırmaz. Çıplak olan beden yine de tarif edilemez bir tür mahcubiyet içindedir. Saldırganlıktan uzak, çılgılık atmayan beden, doğuya özgü bir lirizmle temsil edilir *Manuscript 1994*’de. Sanatçı, *Manuscript 1994*’teki çıplaklığını “Çıplaklığı provokatif kullanmadan ruhen soyunma ve kendini içten dışa göstermenin bir sembolü olarak ele aldım. Benim bu topraklardan geldiğim de bir delilidir o mahcubiyet” (Duben, 2011) diyerek tarif eder.

Ali Akay, *Çoğalan Gövdenin Cümleleri* adlı makalesinde, *Manuscript 1994* ve İpek Duben’in beden imgesini kullanımıyla ilgili olarak şunları yazmıştır:

“(…) Bir ressamın sadece kendisini konu eden resmiyle arada sessizliklerle, nokta ve virgüllerle dolu olan dört cümleden oluşan sergi, bilinç dışını çalıştırır gibi dururken, hafızayı zorluyor; kendi hafızasını da. Ressam otoportreleri ve çıplak bedeni ile serginin cümlelerini oluştururken, Lacanvari bir sessizliği de ihmal etmemiş. İnsanın kendi kendisiyle yaptığı monologda cümlelerdeki boşlukların dilsizliği, nefes alma aralıklarıdır. Çünkü insan kendi kendisiyle konuşmaz, hatta insanın kendi mahremiyeti sessiz değil, daha sıklıkta bir dilsizliktir. Sanatçının bu sessizlikleri, beyaz değil de boya ile 'hırıltılandırması' gırtlaktan boğumlanmamış sesler duyarcasına, cümlesini kurmakta acı çeken, haykıramayan, boğazından sesini çıkaramayan bireyin korku dolu tehditkarlığını görmemizi mümkün kılacak boşlukları yarattığını hissettirir. Çünkü bu iç monolog her şeye rağmen ben, birey ve egoyu güncelleştirir. Ancak Duben'in 'ben'i parçalanmıştır, çünkü; Mallarmé'nin dediği gibi, kitabın gerçek sözüne dönüp, onu doğurmak için 'ben'i sessizliğe mahkum etmek gerekmektedir. Mallarmé, bu sırada, kendine her türlü söylemin yayılmasını, genişlemesini yasaklamıştı. Gençliğinde ise İpek Aküğür'ünki gibi birçok yüzü olan bir kitaba ihtiyacı olduğunu söylemişti. Bir yüzü hiçliğe, diğer yüzü ise güzelliğe dönüktü. Yine Lacan okurcasına, ayna imgesi söz konusu ediliyor İpek Aksüğür Duben'in düzenlemesinde.” (İpek Duben, *Söyleşiler ve Eleştiriler / Interviews and Reviews*, Akbank Sanat, 2009: 15)

Duben’in 1995 yılında gerçekleştirdiği *Artemis I* ve *Artemis II* adlı yapıtlar, Antik Efes’e özel uygulanan iki enstalasyondur. *Artemis I*, Antik Efes’in aşağı girişi

kapısına giden mermer yol üstünde, sanatçının çift başlı bir portresinin yer aldığı bir bayraktır. Bayrağın arka yüzünde ise Artemis'in 90 adı ve 90 anonim kadının imzası yer alır. *Artemis II*'de ise tiyatronun yukarı giriş kapısı yakınlarındaki Prytaneum (meclis binası) alıntılarının içinde aynı otoportre plakalar hâlinde yerde sergilenmiştir. Sanatçı, *Artemis I* ve *Artemis II*'de, kendi bedeni üzerinden kadın temsilinin kimi zaman bir tanrıça, kimi zamansa bir kurban olduğu bu toprakların kadına bakışını sorgular. Kendi çift başlı bedenini bir zafer bayrağı gibi tapınak girişine çeken Duben, aynı bedeni, aynı tapınağın yerlerine de dökerek Antik Yunan'dan günümüze kadın kimliğinin bir özetini sunar adeta.



Görsel 28 İpek Aksüğür Duben, *Artemis I*, 1995, Çelik borular, bez, tel, plastik tabaka ile korunmuş kâğıt üzerine fotokopi, 600x357.5x30 cm.

3.2.2. İpek Aksüğür Duben'le Söyleşi

Sanatınızda beden imgenizin konumlandırılmasında cinsiyetinizin/cinsel tercihinizin özel bir ağırlığı var mıdır?

Evet var. Benim bedenle ilişkili ilk işim Şerife. Orada kadın figürünü göstermediğim hâlde kadın tanımlayan bir imge var. Şerife dizisinin öyküsü de çok ilginçtir. Uzun yıllar yurt dışında yaşadıkten sonra 70'lerin sonunda Türkiye'ye döndüm. Şerife dizisini de 1981'de tamamladım. İstanbul'daki kadın manzarası bende bir izlenim bıraktı ve en doğal hâliyle alalâde bir kadın bir ikonaya dönüştü Şerife'de. Bir tür kimliksizleşme sürecini gözlemledim kadınların durumunda. O kimliksizlik durumu başı olmayan, içi de boşmuş gibi duran, vücudunu inkar eden,

sahiplenmeyen bir kadınla yani Şerife ile başladı. Türkiye’de doğmuş ve büyümüş bir kadın olarak buradaki kadınların var oluş şekliyle Avrupa ve A.B.D.’deki kadınların var oluşları arasındaki kontrast beni bu konuya duyarlı yaptı. Kendi bedenimi kullandığım Manuscript serisinde ben ve ötekinin sürekli karşılaşması var. Artemis’de de kadının dışındakilerin kadını tanımlayış biçimi üzerinde durdum. Kimlik ve öteki hep uğraştığım kavramlar oldu.

Yaşadığımız kültürel coğrafya/coğrafyalar içinde bir yaratıcı olarak beden kullanımınızın bir karşı tez oluşturduğunu söyleyebilir miyiz?

Hem Türkiye, hem de Amerika’daki deneyimlerim sorgulayıcı yaklaşımımın kökünde var. O ayrışma ve karşıtlıklar sonuçta beni kendimle ilgili sorgulamalara götürdü. “Ben bunlardan azat edilmiş değilim” bilincine varmam önemliydi. O karşıtlığı kendi bünyemde de yaşadığımı hissettim. Bunun köklerine inmek istedim. Amerika’da yaptığım *Manuscript 1994* projesinde kendi çıplak bedenimi ve yüzümü kullandım.

Çıplak bedeni kullanmak alışıldık bir şeydi Amerika için. Feminist sanatçıların işleri beni muhakkak ki etkilemiştir. Şerife’yi yaptıktan sonra 91’de tekrar Amerika’ya döndüm. Türkiyeli modern bir kadın olarak, dini islam olan bir toplumda büyüdüğüm için o karşıtlığı kendi içimde uzun süre aradım. Manuscript de öyle çıktı. Coğrafyalar kesinlikle önemli oldu. *Manuscript 1994* çok önemli bir iş. Bağımsızlığa inanan bir kadın olarak bireysel varoluşun nasıl ifade edilebileceğini -belli bir moralite anlayışından uzaklaşmadan- ifade eden bir çalışmadır.

Amerika’da uzun yıllar yaşamama rağmen işlerimde Amerika’lı feminist sanatçılar gibi sert bir üslup da kullanmadım. Benim çıplak bedenim sanatımda neredeyse örtülü bir beden gibi görünür. Derinlerdeki ahlak anlayışından gelen bir şey olsa gerek. Geleneksel ahlak anlayışıyla yetişen bir insanın utangaç hâli. Çıplak bedeni kullandığım hâlde bu; saldırgan, pornografik, yüzüne çarpan bir çıplaklık değil.

Daha bilinçli ve rasyonel düşündüğümde de, Schneemann’vari bir kullanımın gerekmediğini düşündüm. Çıplaklığı provokatif kullanmadan ruhen soyunma ve

kendini içten dışa göstermenin bir sembolü olarak ele aldım. Benim bu topraklardan geldiğim de bir delilidir o mahcubiyet.

Sizce çağdaş Türk sanatında yaratıcılar beden ve mahrem karşılığını çözümleyebilmiş midir?

Toplumumuzda çıplaklığa karşı şizofrenik bir durum var. Pornografiden fazlasıyla hoşlanan ama bunu inkar eden bir toplumuz. Bununla nasıl baş edilebilir? Benim gibi sanatçılar bu ikiyüzlülüğe ve inkara karşı tavır alıp ciddi bir eleştiri getiriyor. Türk insanının beden dili, batılının beden dilinden oldukça farklı. O utanma, gizleme, kapanma duygusu tüm davranışlarda var. Hem erkeklerde, hem kadınlarda. Bu durum son zamanlarda değişim gösteriyor. Türkiye’de vücutlarından utanmadan var olmaya başlıyor artık sanatçılar.

Çağdaş sanatın doğu ve batı yakası arasında sanatçının beden tanımlaması anlamında ne tür farklılıklar ayırt ediyorsunuz?

Çok büyük farklar var. İslam sanatının Çin ve Japon sanatıyla paylaştığı alanlar var ama ben bu konuda uzman değilim. Fakat İslam minyatürlerinde bedenin şemalaştırılmış olduğunu söyleyebiliriz. Etten, kemikten bir insan imgesi yoktur minyatürlerde. Cinselliğe ve psikolojiye de yer verilmez çoğu zaman. 19. yüzyılda bu yavaş yavaş değişmeye başlıyor.

Batıda ise eski Roma ve Yunan heykellerinde bedenin maddi varlığının, güzelliğinin önemsenerak onun bir dile dönüştürüldüğünü, hatta tapıldığını görüyoruz. Rönesans figürlü resim ve heykellerle doludur. Bireyin varlığı batı uygarlığında kabul görüyor. İslam dünyası ise vücudu ve maddi hayatı önemsemeyerek geri planda tutuyordu. Tabii ki şu anki Türkiye için bunu söylemek mümkün değil. Hızla tüketim toplumu olmaya giden Türkiye’nin koşulları günümüzde çok farklı. Bu iyi mi, kötü mü tartışılır tabii ama engellenemez bir süreç.

Çağdaş sanat, kültürel ekonominin beden kavrayışını sizce zorlamakta ve dönüştürebilmekte midir?

Özellikle performans sanatçıları, provokatif işleriyle seyirciyi çok etkiliyor. Dolayısıyla bu seyirci için de bir bilinçlenme süreci. Seyircinin önce sahnedeki

bedene utanmadan bakabilmesi gerekiyor. Aslında Şu anda gündemde olan sivil itaatsizlik eylemleri, yıllardır bildiğimiz Cumartesi Anneleri eylemleri de bir tür beden kullanımı örneği, bir tür *happening*.

3.3. Nezaket Ekici

1970 yılında Türkiye, KırŐehir’de doğan Nezaket Ekici, yaşamını 1973 yılından beri Almanya’da sürdürmektedir. Münih’te sanat tarihi ve sanat pedagojisi eğitimi alan sanatçı, 2001 yılında dünyaca ünlü performans sanatçıları Marina Abramovic ve Tania Bruguera’nın öğrencisi olmuştur. Ekici, toplumsal ve kültürel kimliğe dair performans ve enstalasyonlarıyla 2000 yılından beri uluslararası sanat arenasında yer almaktadır.

3.3.1. Sınırları Zorlayan Beden

Nezaket Ekici, performans, video, fotoğraf ve enstalasyon çalışmalarında, genelgeçer sosyal ve kültürel deneyimleri ele alır. Bedenini kullandığı işlerinde, sıradan olayları yeni bir bağlam içinde ele alarak izleyiciyi yeni çıkarımlar yapmaya sevk eder. Teknolojiden büyük ölçüde yararlanan sanatçının performanslarının çoğunda izleyici de büyük rol oynamaktadır.

Nezaket Ekici’nin video, enstalasyon ve performansları genellikle süreçsel özellikler taşıır ve sanatçının çoğu performansı sona erdiğinde geriye bir enstalasyon kalır. Kültürel ve bireysel sınırlar, sanatçının ana izleklerindedir. Üç yaşından itibaren Almanya’da yaşayan, bu kültürle büyüyen ama kökleri Türkiye’de olan Ekici, performanslarında iki kültürlülük hâlinin üzerinde sıklıkla durur. Sanatçı, kendi işleri için Şunları söyler:

“İŞlerimde zaman, uzam, hareket, mekân, madde, beden, aksiyon ve interaktiviteyle ilgileniyorum. İzleyicide, yeni ilişki ve ihtimallerin doğabileceği boşluklar yaratan işler üretmeye çalışıyorum. Günlük hayatımızdan bir durumu ele alıyor ve onu deđiŐtirmeden farklı bir bağlama yerleŐtiriyorum. Tüm öğelerinin birleŐerek bütünsel bir sanat yapıtını oluŐturacađı bir sanat üretmeyi amaçlıyorum.”
(<http://ekici.aeroplastics.net>)

Sanatçının 2002 tarihli performansı *Hulla belly*, Ekici'nin "hula hoop" ve "belly" (göbek) sözcüklerini birleştirerek ürettiği bir ismi taşır. Sanatçı, gerçekleştirdiği performans videosunda, alelade bir kadın gibi günlük giysiler giyer. Başında da kırmızı bir başörtüsü vardır. Oryantal müzik eşliğinde boynunda duran hula hoop'u çevirmeye çalışan Ekici, yoğun efor sarf ederek hula hoop'u boynundan düşürmemeye çalışır. Türk kadınının kimlik sorunu, doğulu/batılı olma durumu ve başörtüsü tartışmalarına değinen ve videoda loop hâlinde sürekli yinelenen bu hipnotik performansında da yine bedeninin fiziksel sınırlarını oldukça zorlamıştır. Ekici, 2003 yılında katıldığı 50. Venedik Bienali'nde, aynı performansı üç saat boyunca sürdürerek, işini bir adım ileri taşır. Performansları tekrar etmek ve tekrar ederken geliştirmek, Ekici'nin yapıtında sıklıkla karşılaştığımız bir durumdur.



Görsel 29 Nezaket Ekici, *Permanent Words / Devamlı Sözcükler*, 2010, Performans, 30'

2009 tarihli performansı *Permanent Words*'de (*Devamlı Sözcükler*) sanatçıyı zorlu bir süreç beklemektedir. Mekâna boydan boya gerilen ipe ayaklarından kendini bağlayan Ekici, odanın ortasında, başaşağı durmaktadır. Sanatçı kara çarşaf giyerek gerçekleştirdiği bu performansında yer çekimine meydan okumakla kalmaz, elinde tuttuğu kâğıtlarda yazanları da yüksek sesle izleyicisine okur: Gazete kupürleri, kimi haberler ve Kuran'dan bölümler... Hepsi de kadınının İslam kültüründeki yerini

ve toplumda sahip olması “gereken” rolü anlatmaktadır. Ekici’nin, bir yandan başaşağı pozisyonda durup bir yandan da kâğıtta yazanları okumakta çektiği güçlük, performans ilerledikçe daha da dayanılmaz bir hâl alır. Sanatçının gittikçe değişen ve acı çeken sesine odaklanan izleyiciler, farkında olsalar da olmasalar da, İslam’ın kadına biçtiği rolle ilgili okunmakta olan her bir kelimeyi pür dikkat dinlemektedir.

Sanatçı okumaya devam ettikçe “bitip tükenen” yapraklar tek tek aşağı düşecek, ama tersyüz edilmiş, “kapatılmış” ve sesi gittikçe zayıflayan bu kadın imgesi yalnızca performans izleyicisinin değil, herkesin ortak utancı olarak daima ortada, öylece asılı kalacaktır.



Görsel 30 Max Ernst, St Cecilia (The Invisible Piano) / St. Cecilia (Görünmez Piyano), 1923, Tuval üzerine yağlıboya, 102x82 cm.



Görsel 31 Nezaket Ekici, Blind / Kör, 2007, Performans, 2-3 saat

Nezaket Ekici’nin 2007 tarihli *Blind (Kör)* performansı, Max Ernst’in 1923 tarihli *St. Cecilia (The Invisible Piano)* (Stuttgart State Gallery koleksiyonu) tablosuna ithafen gerçekleştirilmiştir. Milattan sonra 5. yüzyılda Roma’da yaşadığı varsayılan Aziz Cecilia ölüme terk edilmiş, ancak Tanrı’ya duyduğu büyük iman sayesinde hayatta kalmayı başarmıştır. Ernst, çektiği çilelere rağmen ölmeyen Cecilia’yı duvardan bir hapsin içinde resmetmiştir. Ekici de bu "dört duvar içine hapsediliş"i performansına yansıtmayı başarır. Açıkta kalan kolları dışında tüm bedenini kalın bir duvarın içine hapseden sanatçı da tıpkı St. Cecilia gibi “kör”dür artık. Hatta körlük bir yana, vücudu vücut olmadan çıkmış, bir tür lahite ya da alçı bloğa dönüşmüştür.

Ekici, performans boyunca yitirdiği, vücut olmaktan çıkmış bedenini geri kazanmayı dener. Bir elinde çekiç, bir elinde keskiyle, kendi kendine zarar vermek, bir anlamda kendini yok etmek pahasına da olsa, bedenini özgür kılmayı deneyecek ve yaklaşık iki saat boyunca çekiç ve keskiyle kendi kabuğunu paramparça edecektir. Max Ernst'in Cecilia'sının elleri görünmez bir piyanoya uzanır. Kilise organını ve dolayısıyla kutsal müziği hatırlatan bu eller, Cecilia'nın hayatta kalmasını sağlayan imanını simgeler. Ekici'nin özgürlüğü müjdeleyen müziğiye, kendi duvarlarını yıkmak için kullandığı keski ve çekicinin sesidir sadece. Bedeni, gözlere dahi görünmeyen varsayımsal bir Tanrı inancı değil; çekiç ve keski gibi kaba aletlerle vücut bulan, yine bedenin kendi kaba kuvveti kurtarmaktadır artık.

Nezaket Ekici, 2007 tarihli performansı *Self Deliverance*'da Caravaggio'nun *Narziss*'inden esinlenmiştir. Yunan mitolojisinden bir figür olan ve peri kızı Ekho'nun aşkına karşılık vermediği için tanrılar tarafından cezalandırılan avcı Narkisos, su içmek için bir dere kenarına gittiğinde suda kendi aksini görür ve kendi güzelliğinden büyülenir. Yerinden kımıldamadan kendini seyredalen ve bu şekilde eriyip yok olan Narkisos'un öyküsü, Narsisizmin de çıkış noktasıdır. Ekici, performansına Caravaggio'nun resimde olmayan bir şeyi de ekler: Suyu düşen bir taşla Narkisos'un sudaki aksi bozulmuş ve Narkisos çirkinleştiğini zannederek üzüntüsünden ölmüştür.

Performansında bir havuzun başında oturan Ekici, sudaki aksini seyretmektedir. Suyun içine yerleştirilmiş bir kamera da, sanatçının arkasındaki duvara Ekici'nin görüntüsünü aktarır. Bir buçuk saatlik performansta sanatçı zaman zaman suya minik taşlar atarak mükemmel görüntüsünü bozar. Böylece, izleyici de duvarda deforme olmuş bir yüzle karşılaşır (http://ekici.aeroplastics.net/index.php?title=self_deliverance).

Nezaket Ekici'nin işlerine baktığımızda, zaman zaman iç çamaşırı ya da gecelik gibi giysiler kullansa da, bedenini hiçbir zaman tam olarak çıplak hâliyle kullanmadığını görürüz. İşlerinde çıplak olmamayı bir prensip olarak gören sanatçı, çıplak olduğunda işin odağının değişebileceğini söyler (Ekici, 2011).



Görsel 32 Nezaket Ekici, *Crema / Krema*,
2004, Performans, 20'

Sanatçının işlerinin bir başka ortak noktası da, çoğunda bedenini zorlayan, vücut sınırlarını denediği fiziksel şartları barındırmalarıdır. *Crema*'da dakikalarca koluyla bir kremayı çırpan sanatçı, *Blind*'da bedenini alçıyla kaplayarak sadece kollarını açıkta bırakır ve elindeki tokmakla alçıyı kırarak içinden çıkar. *I had a dream*'de yerdeki çimleri ağızıyla koparan sanatçı, *Hulla belly*'de ise boynunda bir hula hoop'u saatlerce döndürür. Kendisi için böylesi zor fiziksel şartlar yaratıp bedeninin sınırlarını zorlayan Ekici'nin bu işleri, Abramovic'in bedeninin sınırlarını zorlayan işlerini hatırlatır.

Sanatçı *No Pork but Pig*, *A matter of course*, *National Anthems*, *Hulla belly* ve *Turkish Island / Türk Adası* gibi performanslarında ırk, din ve sosyo-kültürel kimliğe dair sorgulamalar yapar. Sanatçının bedeni, şekilden şekle, hâlden hâle girerek anlatmaya, ifade etmeye çalışır kendini. Bedenini domuzlar, ulusal marşlar, nazar boncukları, türban gibi kültürel aktörlerle çevrelediği bu işleri, Ekici'nin kimliğe dair sorgulamalarının birer parçasıdır. Ancak yapıtlarında kimlik ögesi büyük yer tutan Ekici, kendini feminist bir sanatçı olarak konumlandırmaz. İşlerinde bedenini kullanışı ve kadın kimliğine dair şu açıklamalarda bulunmuştur:

“(…) kadınlık ve cinsiyet meselesi tüm işlerimde hissedilmez. Cinsiyete işin gerektireceği kadar ağırlık veriyorum. Sonuçta ben bir feminist sanatçı değilim ve olmak da istemiyorum. Benim işlerimdeki tek konsept cinsiyet ve kadınlık değil. Evet, ben bir kadını ve bununla ilgili işler üretebilirim ama bu çalışabileceğim konulardan sadece biri.” (Ekici, 2011)

Nezaket Ekici'nin bedeniyle kurduğu somut ilişkiye odaklandığı ya da sosyo-kültürel meselelere değindiği performansları dışında tutabileceğimiz, içsel olana, tinselle dair göndermeler içeren *Daydream*, *Ceci n'est pas une mer*, *Nascent* ve *Self Deliverance* gibi işleri, sanatçının ele aldığı temaların ne denli çeşitli olduğunun da kanıtıdır adeta.

3.3.2. Nezaket Ekici'yle Söyleşi

Sanatınızda beden imgenizin konumlandırılmasında cinsiyetinizin/cinsel tercihinizin özel bir ağırlığı var mıdır?

Benim bazı işlerimde cinsiyet önemli rol oynuyor ama kadınlık ve cinsiyet meselesi tüm işlerimde hissedilmez. Cinsiyete işin gerektireceği kadar ağırlık veriyorum. Sonuçta ben bir feminist sanatçı değilim ve olmak da istemiyorum. Benim işlerimdeki tek konsept cinsiyet ve kadınlık değil. Evet, ben bir kadınıam ve bununla ilgili işler üretebilirim ama bu çalışabileceğim konulardan sadece biri. Ben de Türkiye'de yaşasaydım kadınlıkla ilgili daha çok işim olurdu. Ben dışarıdan bakıp üretmiyorum çünkü. Kendi yaşadıklarım ve düşüncelerimden yola çıkıyorum üretirken.

Yaşadığınız kültürel coğrafya/coğrafyalar içinde bir yaratıcı olarak beden kullanımınızın bir karşı tez oluşturduğunu söyleyebilir miyiz?

Bedenimi, özgürleşmek ve kendimi dünyaya açmak için kullanıyorum. Performans sanatı bunun için ideal bir alan. Böylece bedenimin sınırlarını da öğreniyorum. Türk kültüründen uzak olmasam da Almanya'da büyüdüm. Bu sayede dışarıdan bakabiliyor ve iki dilden, iki kültürden, iki hayattan işler üretebiliyorum. Kuşkusuz burada sahip olduğum özgürlüğe Türkiye'de sahip olamayacaktım. Bunu Türkiye'de yaşadığım beş, altı ayda tecrübe de ettim.

Size çağdaş Türk sanatında yaratıcılar beden ve mahrem karşıtlığını çözümlemiş midir?

Türkiye'de yaşamadığım için bu konuya çok hakim değilim. Ama hiçbir çekince yaşamadan bedenini kullanan sanatçılar olduğunu biliyorum. Çok büyük cesaret gösteren sanatçılar var. Ama cesaretin yanı sıra felsefi bir altyapısı da olmalı işlerin. Performans sanatı bağlamında konuşursak, çok az sayıda sanatçı var Türkiye'de ve

bunun nedeni Avrupa ve Amerika'nın yaşadığı kültürel ve cinsel devrimleri henüz yaşamamış olmamız.

Ben performanslarımda çıplaklığı kullanmıyorum ve bu benim için bir prensip. Bence çıplak olmamak daha ilginç. Ortada çıplak bir vücut olduğunda performans odak olmaktan çıkabilir. Ama çıplaklığa çok yakın hâlde olduğum işlerim var ve son derece rahatım.

Çağdaş sanatın doğu ve batı yakası arasında sanatçının beden tanımlaması anlamında ne tür farklılıklar ayırt ediyorsunuz?

Doğuda, özellikle de Arap ülkelerinde erkek sanatçılar siyasal performans yapıyorlar. Çin'de, Endonezya'da daha çok erkek sanatçılar çok basit malzemelerle çok güçlü işler ortaya koyuyorlar. Provokatif ve sosyal düzeni sarsmaya yönelik işler. Batıdaki sanatçılarsa daha rahat. Batıda feminizmin değişik bir yönde evrildiğini görüyoruz. 60'lı, 70'li yıllarınkinden farklı bir konsept.

Çağdaş sanat, kültürel ekonominin beden kavrayışını sizce zorlamakta ve dönüştürebilmekte midir?

Türk televizyonlarında artık çıplaklık ve cinsellik yer almaya başladı. Türkiye'de gündem ve medya sürekli değişiyor. Sanatın gündemi, değiştirdiği gibi hayatın sanatı değiştirdiği de oluyor.

3.4. Şükran Moral

Video, video enstalasyon, video performans ve performans sanatçısı Şükran Moral, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü'nden ve Roma Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nden mezun oldu. Terme doğumlu sanatçı, yaşamını 1989 yılında yerleştiği İtalya'nın başkenti Roma'da ve İstanbul'da sürdürüyor.

İşlerinde travestiler, göçmen işçiler, hayat kadınları gibi ezilmekte olan/sömürülen kesimlere değinen –değinkenle kastımız anlatıcılık değil, Moral bu grupların bizzat içlerine girerek, onlarla yaşayarak yapar bunu- Şükran Moral, siyasetten de uzak durmamıştır. 2006 yılında İtalya'da senato seçimleri için aday gösterilen ilk

Türk”olan Şükran Moral, bu durumla ilgili olarak “*Tarihle randevum vardı, kabul ettim!*” der. (Yılmaz, 2006: 15)

3.4.1. Bedenin Tabularla Savaşı

Şükran Moral, 1994 tarihli işi *Artista*'da çarmıha gerilmiş Hazreti İsa'yı andıran bir poz verir. Bir kadın neden kendini Hazreti İsa gibi hisseder? Moral, çağdaş sanat tarihinde, Hazreti İsa pozunda fotoğraf çektirip kendini Hazreti İsa olarak konumlandıran ilk Müslüman kadın sanatçı. 1994'te, Roma Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenciyken bürokratik bir nedenden ötürü sınırdışı edilmesine karar verilen ve üç sene boyunca kaçak yaşayan Moral, *Artista*'da kendi bedenini İsa olarak konumlandırarak bu süreç boyunca yaşadığı acıları imler. Kaçak bir göçmen olarak çile çekerek geçirdiği yılları İsa'nın bedeninde vurgulayan sanatçı, Hazreti İsa pozunu veren Müslüman bir kadın olarak, Kilise'nin kalbi Katolik İtalya'ya da baş kaldırmaktadır.



Görsel 33 Şükran Moral, *Artista*, 1994, Fotoğraf.

Şükran Moral'in 1994 yılında gerçekleştirdiği başka bir iş olan *Üç Kişiyile Evlilik* performansı, her bir ögesiyle ayrı bir statükoyu sarsmaktadır. İtalya'da kaçak durumda olduğu yıllar boyunca, yaşama izni alması için pek çok kişi Moral'a bir İtalyan'la evlenmesini önerir. Bu durumun yarattığı rahatsızlıkla, bir evlilik performansı gerçekleştiren Moral, içinde bulunduğu durumu ironik bir şekilde ele alır. Gelinliğini giyer ve nikâhına gelir. Nikâh, Türkiye'de olduğu gibi belediye sarayında ya da İtalya'da olduğu gibi kilisede değil, sanatçının kendi stüdyosundadır. Kendi tapınağını imleyen sanatçının nikâhında hazır bulunan üç damat vardır. Üç damat ve bir gelin! Erkekler için çokeşliliği öneren Müslüman evlilik sistemine yapılan bu gönderme, duvarda asılı duran sanatçının 1994 tarihli *Artista* isimli çalışmasıyla Hristiyanlık'a da uzanır. Dahası, törende hazır bulunan üç damattan biri erkek kıyafetleri giymiş bir kadındır. Moral, devlet erkini, çokeşliliği, tekeşliliği, Hristiyanlığı ve Müslümanlığı işinin hedefleri arasına koyarken, homofobiyi de es geçmemiştir.

Şükran Moral, 1996 yılında Galleria Studio Oggetto'da gerçekleştirdiği *Storia dell'occhio (Tarihin Gözü)* isimli performansında galerinin camekânının ardında, sokağa dönük bir şekilde bir jinekoloji masasına yatar ve bacaklarının arasına bir monitör yerleştirir. Seyircinin monitörden izlediği, televizyondaki talk show'lardan alınmış, homoseksüaliteye dair röportajlar ve görüntüler aslında Moral'ın vajinasının anlattıklarıdır.

Daha sonra defalarca yinelenecek olan performansın tekrarlarından biri 1997 yılında İstanbul Bienali'nde ve Roma'daki La Spienza Üniversitesi'nin Museo Laboratorio di Arete Contemporanea isimli müzesinde *Speculum / Jinekoloji Masası* adıyla yer alır. Performans, İstanbul Bienali'nde bir perdenin ardında, 18 yaşından küçük izleyiciler için sakıncalı olduğu ibaresiyle sunulur. Moral, Carolee Schneemann'ın 1975 yılında yaptığıının üzerine video sanatı tuğlasını da ekler ve feminist bir "video performans" örneği sunar. Sanatçı, *Storia dell'occhio* ve *Speculum*'dan şöyle bahseder:

"Kadınların sanat tarihindeki duruşlarını inceliyordum. Genellikle ressama, bazen aynadan kendilerine, bazen de doğrudan izleyiciye bakan bu kadınlar hep poz veriyorlardı. (...) Ben, poz verilemeyen bir durum üzerine çalışmak istedim. Jinekoloji masasında, doğum yaparken poz veremezsiniz. İzleyicileri

utandıran bu iş, aslında toplumun röntgenciğini de vurguluyor. (...) Fakat benim vajinamdaki monitör eleştireldir. Courbet'nin *Dünyanın Merkezi*'ndeki ya da Duchamp'ın anahtar deliğinden, bacakları açık bir şekilde görülen kadını gibi, kadını pasifize edip erkeğin ona bakışıyla tanımlamaz.” (Lux ve Mania, 2005: 44)

Moral, 1997 yılında gerçekleştirdiği *Hamam* performansı ile, “davranışçı” olarak tanımlanabilecek bir performans dönemi başlatır. Bu performanslarıyla doğup büyüdüğü ülkenin gelenekleri, tabuları ve sınırlarıyla hesaplaşan Moral, hayatın saklanan ya da az bilinen alanlarına dokunur. Bu bağlamda, Türk geleneğinin başat öğelerinden biri olan hamam kültürüyle hesaplaşmak ister. Cinsiyet ayrımcılığının ve ötekenden korkmanın, ötekini dışsallaştırmanın somut bir örneği olan hamam, Moral'ın işine ev sahipliği yapar. Sanatçı, bir gün aniden kökeni 18. yüzyıla dayanan Galatasaray Hamamı'nın erkekler bölümüne girer. Hamam kültüründe iki cinsin birbirinin alanlarına girmesi kesinlikle yasak olduğu gibi, hamam görevlisi olan tellakların karşı cinse dokunmaları da asla söz konusu olamaz. Oysa sanatçı bu tabuyu yıkar ve erkekler hamamına girmekle kalmayıp erkek tellak tarafından yıkanır. Moral, “harem” olgusunu da tersine çevirir ve yarı çıplak erkeklerle çevrelenmiş yarı çıplak bir kadın olarak, doğunun küflü gelenekleriyle hesaplaşır.



Görsel 34 Şükran Moral, *Bordello*, 1997, Performans.

Davranışçı performanslarının bir diğeri olan ve yine doğunun ikiyüzlülüğüyle hesaplaşarak gündelik yaşamın “bilinen ama bilinmez gibi davranılan, dillendirilmeyen” yönlerine eğilen 1997 tarihli *Bordello*'da Moral, Karaköy Yüksek Kaldırım'daki bir genelevde hayat kadını kılığında girer. Hiçbir güvenlik önlemi ya

da hazırlık olmadan gerçekleştirdiği bu performansında Moral, sanatçı olarak kendisini büyük bir tehlikenin içine atar. Sanat tarihi boyunca alışlagelmiş “estetik obje olarak sergilenen kadın” imgesini tersyüz ederken, ona bakan izleyiciyi de bu kez, bir “sanat yapıtı”na baktığından habersiz bir gruptan seçer ve performans sonrası oluşturulan videoda onları da sergiler. Şükran Moral, performans sırasında zaman zaman “Satılık” yazan bir kâğıt tutar elinde. Binanın kapısında ise yine sanatçı tarafından yerleştirilmiş bir diğer yazı vardır: “Modern Sanatlar Müzesi”.

2006 yılında sanatçının Proje 4L’de (bugünkü adıyla Elgiz Çağdaş Sanatlar Müzesi) açtığı sergide *Leyla ile Mecnun* ve *Bordello* videoları gösterilir. Moral, serginin açılışında, *Bordello*’daki hayat kadını kostümünü giyip, sarı peruğunu takarak izleyicilerin karşısına geçer. Dokuz yıl önce genelevde yaptığını şimdi müzede yapmaktadır. Müzeyi genelevle özdeşleştiren sanatçı, bu performansın ardından şöyle konuşur:

“*Bordello*’daki seyirci ‘genelev müşterisi’, müzedeki ise ‘sanat müşterisi’. İkisi de bakıyor. Biri cinsel ihtiyaç ve hemen tüketme isteği duyuyor. Ama aslında müzedeki seyirci de tüketen bir seyirci. Böylece kendilerini eleştirmiş oluyorlar. Sonuçta gerçek eylemi müzeye gelip performansı izleyenler yapmış oluyor.” (Yılmaz, 2006: 15)

Şükran Moral, 2003 yılında *Zina* isimli performansını gerçekleştirir. Zina, özetle dinî nikâh dışında biriyle cinsel ilişki kurmak olarak tanımlanabilir. İncil’deki hikâyelerden başlayan ve Arap-İslam kültürüyle devam eden bu kavram, kadınların zinada bulunmaları durumunda taşlanarak ölmekle cezalandırılabileceğini hatırlatır (recm cezası). Sanatçı, bu bağlamdan yola çıkmış ve recm cezası adı verilen bu dramatik ritüeli seyirciyi de işin içine katarak canlandırmıştır. Toprakta kazılan derin bir çukurun içine, sadece kafası dışarıda kalacak biçimde giren sanatçı, başına beyaz bir örtü örtmüş ve seyircilerden kendisine toprak atmalarını istemiştir. Moral, bir mezarın üzerine atılır gibi sanatçıya fırlatılan bu kürekler dolusu toprakla, hem recm cezasına değinip seyircinin bir kadını taşlamanın suçluluğunu yaşamasını sağlar, hem de sanatçının toplum içindeki yalnızlığını vurgulayarak sanatçıların karşı karşıya kaldığı çoğunluk baskısına ve küflenmiş ahlâk normlarıyla değerlendirilmelerine bir göndermede bulunur.

2010 tarihli *Evli, Üç Erkek* performansı, adından da anlaşılacağı gibi sanatçının üç erkekle evlenmesini ve yörenin tüm geleneklerinin –çoğunu tersine çevirerek yerine getirildiği bir düğün merasimini içerir. 2010 yılında Mardin’de gerçekleştirilen performansın videosu da aynı yıl düzenlenen Contemporary İstanbul sanat fuarında sergilenmiştir. *Evli, Üç Erkek*’de Moral yine doğunun gelenek-görenekleriyle hesaplaşır. Zılgıt sesleriyle açılan performans videosu *Evli, Üç Erkek*’nin başında, duvağı, eldivenleri, saçı ve makyajıyla telli duvaklı bir gelin olan Şükran Moral’ı görürüz. Sanatçı, düğün alayı ile birlikte, elindeki kırmızı kuşaklar ile tek tek damatlarının yanına gider ve bellerine düğünlerde gelinlerin beline bağlanan ve bekâreti simgeleyen kırmızı kuşakları bağlar.



Görsel 35 Şükran Moral, *Evli, Üç Erkek*, 2010, Performans.

Bu esnada, performansın diğer iştirakçileri olan yöre halkından 17-20 yaşlarındaki üç damadın yüz ifadeleriyle heyecan ve utangaçlık arasında gidip gelmektedir. “Bakire ve temiz” damatlarını koluna takan Moral, damatlarıyla beraber köy meydanında hazırlanan masaya oturur. Davul, zurna ve şarkıcının söylediği türküler eşliğinde yöre dansları edilir, halaylar çekilir. Bu noktada Şükran Moral’ın çok eşlilik geleneğini tersine çevirerek duruma dikkat çekmesinin yanı sıra, sanat tarihinin başat konularından biri olan “Üç Güzeller”e de bir reddiye getirdiği okunabilir. Üç, dört kadının tek bir adamın eşleri olmasını protesto ederken, üç yağız gençle evlenen bir kadın sanatçı olarak kendi ‘üç güzeller’ini yaratarak Yunan mitolojisi ve Avrupa sanat tarihine de bir göndermede bulunmuştur.

Düğünün devamında gerçekleştirilen takı merasiminde de işler alışlageldik şekliyle yürümez. Mardinli bu üç Kürt gencini koca olarak “alan” Şükran Moral, damatlarına altınlar ve paralar “takar”. Düğün esnasında şarkıcının davul-zurna eşliğinde söylediği türkülerin ardından gelin ve damatlar eve gider ve yine ritüeller eşliğinde gerdek odasına girerler. Moral, damatlarının bekâret kuşaklarını çözdükten sonra pantolonlarını indirip üç genç damadıyla yer yatağındaki yerini alır. Duyulan silah sesleriyle performans sona erer. Zılgıt sesleriyle başlayan videonun, silah sesleriyle son bulması da çokeşli evliliklerin getirdiği kaçınılmaz şiddeti imlemektedir. Eleştirmen Fırat Arapoğlu, bu performansa dair şöyle bir tespitte bulunmuştur:

“Şükran Moral, kendi dışında hiçbir şeye referans vermeyen ya da sanatın toplumsal olgulardan ayrı bir “estetik bakışa” sahip olduğunu ileri süren modernist sanatçıların tam tersi bir konumu işgal ediyor. “Üç Erkek Evlilik” çalışmasında, “erkek egemen” bir toplumdaki kumalık olgusunun tersyüz edilmesi, yapıbozuma uğratılması gözlemlenebilmektedir.” (Arapoğlu, 2010: 41)

Şükran Moral’ın en yeni performansı *Amemus*, sanatçıyı Türkiye’de hiç olmadığı kadar tanınır kılmıştır: 2010 yılının son günlerinde, İstanbul Beyoğlu’daki Mısır Apartmanı’nda bulunan Casa Dell’arte Galerisi’ne sınırlı sayıda özel davetli çağırılır ve performansın içeriği hakkında ayrıntılı bilgi verilmez. Konukların tek bildiği sarsıcı bir performansın onları beklediği ve fotoğraf ya da video kaydı yapmalarının yasak olduğudur. Galeri dışındaki kokteylin ardından galeri alanına girildiğinde ilk göze çarpan, galerinin kırmızı kumaşlarla kaplanmış olması ve ortadaki yatakla, bir yatak odasına dönüşmüş olmasıdır. Yatağın yanbaşıda bulunan sandalyede, siyah bir sutyen ve siyah tül den bir etek giymiş olan bir genç kadın bulunur. Neden sonra siyah iç çamaşırları ve topuklu pabuçlarıyla Şükran Moral ve aynı şekilde giyinmiş bir genç kadın daha galeriye girip izleyicinin önünde sevişmeye başlarlar. Birbirlerini öpen, ısırın ve emen bu çift, birbirlerinin üstlerini de çıkarır. Tüm bunlar olurken yatağın yanında duran diğer kadın eylemsizliğini sürdürür. Seyirci ise şaşkın ve sessiz bir şekilde performansı izler. Performans alanını terk edenler olsa da, sonuna dek orada kalıp izleyenler çoğunluktadır. Moral ve partneri, izleyicinin önünde sevişmeye devam ederken, galeri sahibinin sesi duyulur: “Performansımız bitmiştir, teşekkür ederiz.” Sanatçı,

daha sonra performansın daha uzun sürmesinin planlandığını fakat galeri sahibi tarafından planlanmayan bir şekilde bitirildiğini açıklayacaktır.

Ertesi sabah, ülkenin büyük gazetelerinin manşetlerinde şu cümle hakimdir: “Galeride lezbiyen seks!” Performans sanatına değinilmeyen ve bunu bir sergi açılışında cereyan etmiş bir olay gibi yansıtılan haberler Şükran Moral’ı muhafazakâr çevrelere hedef olarak göstermiştir.

Bununla da kalınmamış, bu performansı takip eden hafta gerçekleşeceği duyurulan ve performans videosunun da yer alacağı sergi de güvenlik önlemleri nedeniyle iptal edilmiştir. Moral, *Amemus*’ta bir kez daha galeriler ve sanat müzelerindeki sanat izleyicisini röntgencilikle özdeşleştirmiş, bunu yaparken eşcinsellik, gözetleme ve teşhircilik kavramları üzerine de eğilmiştir. Ancak hakkında çıkarılan haberler yüzünden adeta bir hedef tahtasına dönüştürülen ve bu nedenle de ciddi tehditler alan sanatçı, güvenliği konusundaki endişeleri nedeniyle Roma’ya gitmek zorunda kalmıştır.

Carolee Schneemann, 1975 tarihli bir yazısında “*2000 yılına gelindiğinde hiçbir genç kadın sanatçı benim öğrencilik dönemimde olduğu gibi kararlı bir dirençle ve sürekliliği küçümsemeyle karşılaşmayacaktır.*” (Antmen, 2009: 249) demiş olsa da, çoğunluğu Müslüman ve muhafazakâr olan bir toplumda bu performansları gerçekleştirmek, Moral için kuşkusuz Schneemann’ın öngördüğü kadar kolay olmamıştır/olmayacaktır.

3.4.2. Şükran Moral’la Söyleşi

Sanatınızda beden imgenizin konumlandırılmasında cinsiyetinizin/cinsel tercihinizin özel bir ağırlığı var mıdır?

Tüm toplum cinsellik üzerinden yürütülüyor. İktidar, kadınlar, eşcinseller ve trans bireylerin üzerinde bir iktidar kurarak denetlemek ve yok etmek istiyor. Son performansım *Amemus* da eşcinselliği -özellikle de lezbiyenliği- barındırdığı için iktidar ve onun uzantılarının asla kabul edemeyeceği bir söylem vardı. Aslında benim yaptığım performanslar toplumun iki yüzlülüğünün, gece hayatında yapılan eş değiştirme partilerinin, pornografi endüstrisinin ve televizyon programları ve

dizilerinin yanında masumane kalıyor. Tabii bu saydıklarım iktidarın denetiminde gerçekleşiyor. Benim performanslarımda ise iktidarın denetleyemediği bir beden var.

Yaşadığınız kültürel coğrafya/coğrafyalar içinde bir yaratıcı olarak beden kullanımınızın bir karşı tez oluşturduğunu söyleyebilir miyiz?

Söyleyebiliriz tabii. Performansların nerede ve ne zaman yapıldığı da çok önemli. İstanbul'da yapıp ölüm tehdidi aldığım performanslarımı Amsterdam'da yapsam gayet normal karşılanırdım herhalde.

Size çağdaş Türk sanatında yaratıcılar beden ve mahrem karşılığını çözümleyebilmiş midir?

Muhafazakar toplumlarda sanatçılar otosansür uygulamak zorunda kalıyor olabilirler zaman zaman. Ama yasakçı zihniyetin üstüne çıkacak denli güçlü işler de ortaya çıkar muhafazakar toplumlarda. Ama zaten hiçbir iş sanat eserini yasaklayan zihniyet kadar provokatif olamaz. Bence en büyük provokasyon bir sanat eserini yasaklamak. Örneğin benim işlerim provokatif ama ben provokasyon yapmıyorum. Yasakçı zihniyete ayna tutuyorum sadece.

Çağdaş sanatın doğu ve batı yakası arasında sanatçının beden tanımlaması anlamında ne tür farklılıklar ayırt ediyorsunuz?

Doğu ve batı arasında büyük farklılıklar vardır ama çağdaş sanatın evrensel bir dili olduğunu da unutmamak lazım. Mesele bu evrensel dil kullanıldığında toplumun verdiği tepkiler. Örneğin, Türkiye'de ne yazık ki olaya "çıplak mı değil mi?" diye yaklaşıyor ama batıda ilk önce sanatçının ne anlattığı konu oluyor.

Çağdaş sanat, kültürel ekonominin beden kavrayışını size zorlamakta ve dönüştürebilmekte midir?

Çağdaş sanatı yaşamın her alanını etkileyebilir. Bu "sanatçı tüm dünyayı değiştirir" gibi romantik bir düşünce de değil. Zincirleme reaksiyonlarla bunun mümkün olacağını düşünüyorum.

3.5. Taner Ceylan

Taner Ceylan, 1967 yılında Almanya’da doğmuştur. 1986-1991 yılları arasında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde resim öğrenimi gören sanatçı, 2001 – 2003 yılları arasında Yeditepe Üniversitesi’nde öğretim üyesi olarak çalışmış ve işlerinin pornografik bulunması nedeniyle üniversitedeki görevinden ayrılmak zorunda bırakılmıştır. Yurtiçi ve dışında birçok solo ve karma sergide işleri sergilenen Ceylan, eşcinsel kimliğini ön plana çıkararak yaptığı homo-erotik resimleriyle birçok koleksiyonda kendine yer bulmuştur.

3.5.1. Eşcinsel kimliğin dışavurumu

Taner Ceylan’ın homo-erotik, hatta pornografik çalışmaları, sanatçının cinsel kimliğini gizlemeden izleyicisiyle paylaşmasına dayanır. Ceylan, Türkiye sanatında bir ilki gerçekleştirerek böylesi bir açıklıkla kendi cinsel tercihini tuvaline yansıtır. Sanatçının öğretim görevini kaybetmesine de neden olan bu işler, zaman zaman Ceylan’ın kendi beden temsilini de barındırır. Özellikle ilk dönem işlerinden olan *Taner Ceylan’ın Portresi I*, *Taner Ceylan’ın Portresi II* ve *Taner Taner* sanatçının kendi imgesiyle başbaşa kaldığı yapıtlardır.

2002 tarihli *Taner Ceylan’ın Portresi I* ve *Taner Ceylan’ın Portresi II*’de sanatçının arkadan ve profilden temsilini görürüz. Hiper-realist üslubuyla vücudunun en ufak ayrıntısını dahi gözlemleyebilmemize olanak tanıyan sanatçı, hiç kuşkusuz çalışmamızın ikinci bölümünde ele aldığımız, otoportre yapan ilk Türk resamlardan çok başka bir noktada durmaktadır: Ressam bu defa tuvali başında, şık giysileri ve elindeki paletiyle çıkmaz karşımıza. Çıplak bedeni, sivilceleri, lekeleri, benleri ve ense tıraşıyla görürüz Ceylan’ı. Dahası, bize bakmaz. Arkadan ve profilden görünen sanatçı, izleyiciyle göz temasına izin vermeyecek bir ruh hâlinde, belki de bir tür transtadır.

Sanatçının 2003 yılında ürettiği, İstanbul’da Aileye Mahsus isimli karma sergide sergilenen *Taner Taner*’de ise Ceylan kendisiyle cinsel ilişkiye girmektedir.

Bir otoportre olan ve eşcinsel kimliğin ifadesi açısından Türk sanat tarihinde büyük önem arz eden *Taner Taner*'le ilgili olarak sanatçı, Aileye Mahsus sergi kataloğunda şu satırları yazmıştır:

“Çalışmalarımı sergilediğimde gelen eleştirilerden birisi de; “Özel hayatını bu kadar deşifre etmesine gerek var mıydı”, oldu. Benim için özel olan ‘paylaşmadığımdır’. Resimlerimdeki betimlenmiş sahneler birer düştür ve benim gerçekliğimle ilgileri yoktur. Bu sahneler, fiziksel bedenimi araç olarak kullanmadığım yaşantıların ve yaşanmışlıkların ve anların yansımalarıdır. Sevişmek mahrem değildir, çünkü iki veya daha fazla kişi arasında gerçekleşebilir. Oysa resim yapmak gerçekten mahrem olandır, çünkü kimseyle paylaşmadığımdır. Resmin kendisi hiçbir zaman yaşanan o anları geri getiremeyeceği gibi, o mahremiyeti de temsil edemez. Belki izini taşıyabilir ama mahrem değildir. Peki sevişmek ne zaman özel ve mahrem olabilir? Kendi kendimle sevişirsem bu mümkün olabilir mi? Karşı tarafın arzuları benim arzularım olduğunda? Ve en hararetli anlarda kulağıma kaygılanmadan ‘Taner Taner’ diye fısıldadığımda?...” (Aileye Mahsus Sergi Kataloğu, 2003: 22)



Görsel 36 Taner Ceylan, *Taner Taner*, 2003, Tuval üzerine yağlıboya, 54x33 cm.

Eşcinsel kimliğini seyircinin yüzüne çarpan, bir manifesto gibi de okunabilecek olan *Taner Taner*, izleyiciyi narsisizm konusunda da düşündürür. Otoportrenin varabileceği noktalardan biri olan bu söyleminde sanatçı yine izleyiciyi

umursamadan, kendi benliğine yönelmiştir. Beden-mahrem çatışmasını sorgulayan bu otoerotik işle ilgili, sanat tarihçisi Esra Aliçavuşoğlu'nun yorumuysa şu şekildedir:

“Sanatçı daha önce ele aldığı çalışmalar için getirilen özel alanın açık edilmesi eleştirilerine bu kez daha çarpıcı bir ifadeyle cevap vermekte; izleyiciyi mahremiyetin sınırları üzerine düşünmeye çağırmaktadır. Sanatçının kendi kendi ile sevişmesini gösteren bu resim, en özel olanı kamuya açarak mahremiyet olgusunu da bir bakıma yok etmektedir.” (Aliçavuşoğlu, 2005: 204)

Taner Ceylan'ın 2002 tarihli *Otoportre* 'sinde ise sanatçının çocukluğuna ait suretini bir Almanya manzarasının önünde görürüz. Ceylan'ın hiper-realist üslubunu yinelediği manzara, çocukluk yıllarını Almanya'da geçiren sanatçının özyaşamsal öğelerini içerir. Bu manzaranın önündeki çocuk sureti ise, Taner Ceylan'a ait değildir. Sanatçı, bu çocuğun kendisi olmadığını; fakat kendi gülümsemesini taşıdığını belirtir (Aliçavuşoğlu, 2005: 203).



Görsel 37 Taner Ceylan, *Çıralı'da Yüzen Ben*, 2004, Tuval üzerine yağlıboya, 32x50 cm.

Taner Ceylan'ın 2002 – 2005 yılları arasında oluşturduğu seri De-compose, sanatçının yaşamını parçalayarak küçük tuvallere böldüğü bir çalışmadır. Sanatçı, kimi zaman hayatındaki kişileri, kimi zamansa yine kendisini konu edinen bu işleriyle mahrem alanlarını tuvale yansıtmıştır. De-compose'da. *Çıralı'da Yüzen Ben* (*Me swimming in Çıralı*) ve *Adam İçime Girerken* (*Adam entering me*)'de

kendi beden imgesini kullanan Ceylan, serinin genelini bir tatilin fotoğraf albümümüştüncesine resmetmiş ve isimlendirmiştir. Bu işler, sanatçının denize girip güneşlendiği bir yaz tatilinde çektiği fotoğrafları dostlarına gösteriyormuş hissi yaratan bir samimiyete sahiptir.

Sanatçının hiper-realist üslubu da bu etkiyi güçlendirmektedir. Ne var ki, ortada ne bir fotoğraf albümü ne de dost meclisi vardır. Bu bağlamda, Ceylan'ın De-compose serisinde hayatını yapıtına dönüştürdüğünü, galeriyiye yaşam alanının replikası kıldığını söyleyebiliriz.



Görsel 38 Taner Ceylan, 1879,
2011, Tuval üzerine yağlıboya, 180x170 cm.

Sanatçı, cinsel dışavurumunu kendi bedenini kullanmadığı eserlerinde de sürdürür: *Kayıp Resimler* serisine ait olan *1879* adlı işinde Pascal Sebah'ın 1880'lerde çektiği *Dame turque voilée (Peçeli Türk Hanımefendi)* adlı fotoğrafıyla Courbet'nin *L'Origine du monde* resmini buluşturur. Peçeli bir kadınla çıplak uzanarak vajinasını açmış bir diğer kadını yan yana getiren Ceylan, bu işiyle oryantalizm, kadın bedeni ve kadın imgesi üzerinden yerleşen algıları imlemiştir. Burada bir parantez açarak çağdaş sanatçı Hüseyin Bahri Alptekin'in (1957 – 2007) bu tabloya dijital ortamda müdahale edip yeniden yorumladığını ve pübis kıllarını tıraşlayarak "*In Vagina Veritas*" (*Gerçek Vajinada Gizlidir*) yazdığını da belirtelim.

Aynı serinin bir diğeri işi olan 1923’de, Osmanlı İmparatorluğu’nun son yılına uzanan ve dönemin kıyafetleri içindeki iki erkek figürünü intim bir temas hâlindeyken betimleyen sanatçı, 1640 adlı resminde de hamamdan çıktığı anlaşılan biri peştamallı, diğeri çıplak iki erkek figürüne yer vermiştir. *Kayıp Resimler*, kendi bedeniyle yüzleşme sürecini sıklıkla resmine taşıyan sanatçının toplumu da kendi geçmişiyle yüzleşmeye zorladığı ve Osmanlı’nın daima üstü örtülmeye çalışılan cinsel ve kültürel tarihin vücut bulduğu bir seridir.

Ceylan’ın resmi kendi bedenini ve kimliğini performatif edimlerle kullandığı, cinsel tercihleriyle topluma kafa tuttuğu, kendisi olmayan bir çocuğun yüzüne kendi gülümsemesini yapıştırarak “otopotre” diye adlandırdığı bir resim. Sanat dünyasında fırtınalar koparan ve işiyle ilişkisinin kesilmesine neden olan bu işlerin ardındaysa, sanatçının kendisine dönerek kendi hayatını, tarihini, kimliğini, geçmişini ve bugününü keşfedişini yatmakta.

3.5.2. Taner Ceylan’la Söyleşi

Sanatınızda beden imgenizin konumlandırılmasında cinsiyetinizin/cinsel tercihinizin özel bir ağırlığı var mıdır?

Resim sanatı kendi kurgusalılığı içerisinde bile yaşamsal izler barındırır. Bu yaşam izleri ya sanatçının kendi hayatından birebir aktarımlardır yada resmi yaparken oluşan ikinci kurgusal bir hayatın izleridir. Bu hayat kurgusal olsa dahi çoğu zaman reel yaşamdan daha gerçektir. Resim sanatı benim durumumda birebir fiziksel emeğin katkısıyla oluşur. Bu fiziksel emek hiçbir şekilde biraz önce bahsettiğim gerçekliğin oluşması için sahteliği barındırmaz. Tabi ki kişisel tercihlerimin tuvaldeki görünür beden temsiliyeti adına çok büyük önemi vardır.

Yaşadığımız kültürel coğrafya/coğrafyalar içinde bir yaratıcı olarak beden kullanımınızın bir karşı tez oluşturduğunu söyleyebilir miyiz?

Söyleyemeyiz, benim durumumda sanatım var olan beden kullanımının birebir onaylanması olarak algılanması daha doğru olur.

Size çağdaş Türk sanatında yaratıcılar beden ve mahrem karşıtlığını çözümlemiş midir?

Bu konuya toptan cevap vermek çok sağlıklı olmaz. Yer yer vermişlerdir, tercihen de vermemişlerdir. Unutulmamalıdır ki bu tercihler toplumsal yaşamla birlikte biçimlenebiliyor. Uygun zemin ve uygun koşul bulunduğu zaman bu olmuştur. 1970 sonları Nur Koçak , 80'lerde Bedri Baykam, hatta Neş'e Erdok bile bu konuları detaylandırmışlardır. Çok daha eskiye baktığımız zaman Osmanlı'da mahremiyet ve beden temsiliyeti minyatürlerde ve metinlerde yerini almıştır.

Çağdaş sanatın doğu ve batı yakası arasında sanatçının beden tanımlaması anlamında ne tür farklılıklar ayırt ediyorsunuz?

Modern, çağdaş ve güncel Türk sanatında beden temsiliyeti gerçekleştiği zaman bunun yöntemleri de doğudan ziyade batının metotlarıyla oluyor. Burada nitelikten ziyade nicelik üzerinde durmak gerekiyor. Çünkü batının versiyonları şeklinde kendini gösteriyor. Ancak burada Canan Şenol gibi bu yöntemi kıran sanatçıları gözardı etmemek lazım.

Çağdaş sanat, kültürel ekonominin beden kavrayışını sizce zorlamakta ve dönüştürebilmekte midir?

Kültür endüstrisi yani (çağdaş sanatın alışverişinde oluşan ekonomi) zaten çağdaş sanatın şekillenmesinde önemli rol oynuyor. Bir anlamda güncel sanatın trendlerini, sanatçıların varlıklarını alıcılar belirlemekte.

3.6. CANAN

1970 yılında doğan CANAN, Marmara Üniversitesi'nde önce işletme, ardından da resim eğitimi almıştır. CANAN resim, minyatür, enstalasyon, performans ve video gibi farklı disiplinlerde üretimlerde bulunur. İşlerinin ana izlekleriye toplumsal cinsiyet, kimlik, beden, kadın sorunları ve siyasi gündemdir.

3.6.1. Bedenin İktidarla Savaşı

Sanat dünyasında önceleri Canan Şenol adıyla tanınan ve kocasından boşanmasının ardından ailesinin soyadını da almayarak sadece CANAN olarak tanınmak/adlandırılmak/çağrılmak isteyen sanatçı, bu isim değişikliğiyle ilgili 8 Mart 2010'da manifestovari bir açıklamada bulunmuştur:

“1970 yılında, Türk Medeni Kanunu'nun 321. maddesinin "Çocuk, ana ve baba evli ise ailenin; evli değilse ananın soyadını taşır" kanununa göre babamın soyadını alarak Canan Şahin olarak doğdum. (...) 1991 yılında evlendim 743 sayılı Medenî Kanun'unun 153. maddesinin “evlenen kadın kocasının soyadını taşır” kanununa göre kocamın soyadını alarak ismim “Canan Şenol” olarak değiştirildi. (...) profesyonel sanat hayatında Canan Şenol olarak sanatsal üretimlerimi gerçekleştirdim. Yıl 2010, eşimden ayrılmaya karar verdim. Yirmi yıla yakın bu isimle yaşamaya alıştığım için boşanmaya karar verdiğimde ilk önceleri Şenol soyadını değiştirme niyetinde değildim. Bu isimle tanınıyordum, bu isimle birçok sanatsal yapıtı imzaladım, birçok kitapta ismim Canan Şenol olarak geçti. Ta ki soyadı konusunda yasaları öğrenene kadar: 4721 sayılı Türk Medeni Kanununun ikinci kitabında düzenlenen 173. maddesinde “boşanma hâlinde kadın, evlenme ile kazandığı kişisel durumunu korur; ancak, evlenmeden önceki soyadını yeniden alır. Kadının, boşandığı kocasının soyadını kullanmakta menfaati bulunduğu ve bunun kocaya bir zarar vermeyeceği ispatlanırsa, istemi üzerine hakim, kocasının soyadını taşımasına izin verir. Koca, koşulların değişmesi hâlinde bu iznin kaldırılmasını isteyebilir” hükmü yer almaktadır. Bu kanun Devlet “baba”nın, oğlu olan “koca”ya yaptığı kıyaktır. Kocanın ve devletin iznine bağlı olan bu soyadını kullanmayı reddediyorum. Bu izni almayı reddediyorum. Hayatımın her alanının izinlere ve dayatmalara tabii olmasından bıktım, usandım. Evlenirken devletin dayatması ile kullandığım soyadı, boşanırken karşıma devletin izni, kocanın lütfu olarak çıkıyor. Soyadlarının bana getireceği “menfaatlerden” feragat ediyorum, Soyadlarından feragat ediyorum. Bugünden itibaren ismim yalnızca “CANAN” olarak kayıt edilsin. Bu yıl 8 Mart Dünya Emekçi Kadınlar Gününün 100. yılını kutlarken yalnızca CANAN olabilmenin mücadelesini veriyorum.” (<http://cananx.com>)

CANAN, 1998 yılında gerçekleştirdiği *Odalık* adlı fotoğraf enstalasyonunda Osmanlı Devleti döneminde köle kadınlara verilen addan yola çıkar. Efendilerine hizmet eden odalıklar, oryantalist ressamların tuvalinde bir arzu nesnesi olarak çıkmıştır sanat izleyicisinin önüne. CANAN ise, dışarı çıkamayacağı bir hayatı yaşayan bu kadınlarla, günümüz kadınının erkeğe itaati, hizmet etmesi ve belirlenmiş alanları arasında bir ilişki kurar. Çağdaş kadının aslında efendilerine cinsel olarak hizmet etmek dışında bir varlık alanı olmayan odalıklardan bir farkı yoktur. Sanatçı, işinde kendi bedeninin fotoğraflarını kullanır. Şeffaf duvarların içine hapsolmuş çıplak bedenler, dışarı çıkmaya çalışır. Çaresiz bir devinim içindedir adeta. Utanarak, boyun eğerek devinip durmaktadırlar.



Görsel 39 CANAN, *Odalık*, 1998, Enstalasyon, Transparan film, alüminyum, naylon, 220x170x150 cm.

Sanatçının yine 1998 yılında gerçekleştirdiği bir başka fotoğraf enstalasyonu olan *Şeffaf Karakol*, pleksiglas ve transparan filmle üretilmiştir. Sanatçının kendi bedeninin fotoğraflarına yer verdiği bu iş, Türkiye'nin gerçeklerinden birine, karakollarda yaşanan şiddet olaylarına işaret eder. 90'lı yıllarda "Manisalı Gençler" olarak bilinen, duvar yazıları nedeniyle cinsel, fiziksel ve psikolojik şiddete maruz kalan gençlere ithaf edilmiştir. *Odalık*'ta olduğu gibi çıplak bedenini kullanan CANAN, bedenini bir arzu nesnesi olmaktan uzak bir noktada konumlandırır. Denetim kurumlarının, toplumun ve kültürün dayattığı şiddet karşısında birey, savunmasız bedeniyle mücadele etmektedir bu iki işte de.

CANAN'ın yapıtında hamilelik dönemi büyük yer tutar. 2000 tarihli *Kybele* adlı fotoğrafta sanatçı çıplak hamile bedeniyle bereket tanrıçası Kybele'yi andırır bir pozda yer alır.

Sancı isimli fotoğraf işi ise sanatçının yine hamile bedeniyle çıplak olarak yer aldığı, ve hem doğum sancısı çeken bir anneyi, hem de yaratma sürecindeki bir sanatçıyı imleyen bir iştir. Yine 2000 yılında, sanatçının doğum yapmasının ardından çekilen *Çeşme* adlı 57 saniyelik video loop çalışması ise, sanatçının memelerinden damlayan sütü gösterir izleyiciye. Siyah bir kumaş yardımıyla bedenden soyutlanan bu iki meme, birer çeşme gibi süt damlatmaktadır. *Çeşme*, bize Marcel Duchamp'ın 1917 tarihli *Çeşme*'sini de hatırlatmaktadır kuşkusuz.



Görsel 40 CANAN, Çeşme, 2000, Video Art, 57’’

CANAN, 2000’li yılların ortalarında minyatür tekniğiyle işler üretmeye başlar. Çoğu kez yine kendi beden imgesini de ihtiva eden bu çalışmalarda, yine cinsiyet ve bireysellik gibi konuları ele alır.

2006 yılında sanatçının *Gözler İdrak Edemez* isimli enstalasyonu Kopenhag KBH Kunsthall’da sergilenir. Bu dikdörtgen kutu şeklindeki enstalasyonun iç duvarlarından birine erken Osmanlı döneminden bir minyatürü manipüle ederek, cinsel ilişki sırasında resmedilen iki erkeğin yüz bölümlerinde delikler açar. Böylece o tarafta duran izleyici, dikdörtgenin diğer tarafındaki delikten bakan ve gözetleyen rolünü üstlenenlerce gözetlenmiş olur. Kutunun yeşil camları, ilk etapta dışarıdan bakıldığında kutunun içindekinin görünmesini engeller Fakat kutunun üzerinde meraklı izleyiciler için gözetleme delikleri vardır. Sanatçının Foucault’nun panoptikon kavramından yola çıkarak oluşturduğu bu işine dair yorumu şöyledir:

“Foucault’a göre 'iktidar' her yeredir. Merkezi iktidar ve gözetleme kavramı üzerine yoğunlaşan Foucault, sistemi 'panoptikon metaforu' ile açıklar. Nezaret altında tutulan bir kişiyi her an ve her yönden görünür kılan, onun yaşamındaki en ufak bir olayı, değişimi, hareketi kaydeden ve kontrol eden disiplin mekanizması olarak özetleyebileceğimiz panoptisizm, Foucault’un 'benthamin panopticon' adlı mimari tasarısından hareketle modern hapisane sisteminin doğuşunu anlatırken gündeme getirdiği bir kavramdır. Sürekli gözetim altında olan insanlar, bir süre sonra bu gözetim olgusunu içselleştirerek, gözetleyen kişi olmasa da sanki gözetim altındaymış gibi hareket etmeye başlıyorlar. Bu da, 'disipliner toplumu' gündeme getiriyor. Kişiyi kendi kendinin gardiyanı yapan bu sistemle modern toplum, sınırsız bir şekilde genelleştirilmiş bir panoptisizm mekanizmasıdır bana göre. İktidar, toplumu bir bedenler bütünü olarak görüp, her bedeni kontrol altına alarak 'beden kısıtlaması'na gider. Gözetlenerek ve normalleştirme aracılığıyla özel

hayatlarımız kontrol altına alınır.” (<http://bianet.org/bianet/bianet/74225-senoldan-gozler-idrak-edemez-sergisi>)

2004 tarihli işi *Ayak Sesleri*'nde sanatçı 100 başörtüsünün saçaklarına örtülü ve örtüsüz kadınlardan toplanmış gerçek saçlar eklemiştir. Başörtülerinin üzerine dikili olan küçük ziller rüzgarla birlikte büyük bir uğultu çıkartırlar. Dönemin türban tartışmalarından yola çıkarak bu işi üreten CANAN, her dönemde siyasi tartışmaların kadınların bedenleri ve giysileri üzerinde yürütüldüğünü imler.

Kamusal alan ve türban tartışmalarının ülkenin gündemini işgal etmeye devam ettiği 2007 yılında *Ayak Sesleri*'nin devamı olarak üretilen *Emine ve Mine*'de, biri türbanlı ve pardösülü, diğeryse döpiyesli ve bakımlı iki kadının yüzlerini çıkararak kamusal alandaki ilan panolarında sergiler sanatçı. Kadın kimliği üzerinden şekillendirilen ülke siyasetine dair bir diğer işiyse, *Ayak Sesleri* ve *Emine ve Mine* ile beraber bir seriyi oluşturan *Hicap*'tır. Projeksiyonda görülen farklı kadın imgelerinin önünde türbandan iç çamaşırına dek uzanan farklılıkta giysilerle yer aldığı 2007 tarihli bu video performansı için sanatçı şunları söyler:

“İslami giyim anlayışının batı ülkelerinde yarattığı tartışma göz önüne alındığında, doğulu olma durumu, “kimliksiz” ve “ezilmiş” kadın imgesi ile somutlaşarak, “başörtüsü”, “burka” ya da “çarşaf” ile sembolleşir. Oysa bu çok katmanlı imge demokrasisi ya da muhafazakarlığı, hem doğuda hem de batıda, çarşaf, türban, döpiyes ya da iç çamaşırı gözetmeden kadın imgesini, ekonomiden politikaya kadar geniş bir yelpazede kullanmaktan çekinmez.” (<http://cananx.com>)

2010 yılında açtığı *Byık Kedide de Vardır* adlı sergisinde de minyatür tekniğine ağırlık veren ve yine kendi beden imgesini minyatürlerle buluşturan sanatçı, minyatür tekniğini kullanmasına dair şunları söylemektedir:

“ (...) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü'nde misafir öğrenci olduğumda çok geleneksel referanslarla hararet ettiklerini gördüm. Minyatürü çağdaşlaştırmak gibi bir gaye yok. Diğer tarafta da muhafazakar kesimin sanatı olarak görülüp dışlanıyor. Benim derdim ise minyatürü çağdaşlaştırmak, yeni kuşağa sevdirmek gibi bir şey de değil. Minyatürle bir nevi arkeolojik kazı yapıyorum ben. Batı da, Doğu da İslam sanatı olarak tanımlıyor minyatürü. Bu da ciddi bir sorun. Araştırmaya başlayınca sadece İslam sanatı olmadığını, günlük hayata dair doneler taşıdığını da gördüm. Ben tarihle ilgileniyorum ve yazılı tarih yeterli değil. Sözlü ve görsel tarih geçmiş hakkında bize bilgi verebiliyor. Minyatür de bir

yanyla görsel tarihi, diğeri yanyla da ötekiyi temsil ediyor. Ötekinin görsel sanatı. Biyo-politik kavramlar üzerine iş üretirken sadece içerik değil, görsellik de farklı olmalıydı. Ben de ötekileştirilmiş bir sanat olan minyatürü tercih ettim.” (CANAN, 2011)



Görsel 41 CANAN, Şehretün'nar, 2011, Transparan film üzerine fotoğraf, özel kağıt üzerine mürekkep ve altın, 98x66 cm.

CANAN, 2011 yılında *Nazar Değdi Dünyama* ve *Erkeklerin Sevgisi Her Gün Üç Kadını Öldürüyor* başlıklı işlerini üretmiştir. Sanatçının kendi imgesini alaturka görsellikteki bir şarkıcıya dönüştürerek yarattığı bu gece kulübü ya da albüm afişleri, kitch estetiğiyle ülkede işlenmekte olan kadın cinayetlerine parmak basar. *Nazar Değdi Dünyama* ve *Erkeklerin Sevgisi Her Gün Üç Kadını Öldürüyor*, gerçek birer poster gibi Beyoğlu sokaklarına yapıştırılır. Sanatçının performatif tutumunu gözlemleyebildiğimiz bu işler, bize aynı zamanda CANAN'ın işlerinin farklı medyumlarda gezinmeye devam edeceğini de hatırlatır. Sanatçı, izleyicisinin karşısına Barbie bebekler, dükkan tabelaları, video, video animasyon, performans, resim ya da minyatürle çıkabilir. Bahsi geçen bu medyum zenginliği, kavrama göre şekillenmektedir sanatçıya göre. CANAN'ın her işinde gözlemlenebilen, değişmeyen başat unsursa, sanatçının otoriteyle, iktidarla ve egemen ahlak anlayışıyla savaşılan performatif üslubudur.

3.6.2. CANAN'la Söyleşi

Sanatınızda beden imgenizin konumlandırılmasında cinsiyetinizin/cinsel tercihinizin özel bir ağırlığı var mıdır?

Erkek olsaydım bedenimi kullanır mıydım diye bir soru geçiyor aklımdan. Cinsiyetle çok alakası olmadığını düşünüyorum. Erkek olsaydım da bedenimi kullanırdım bilmiyorum. Ben kendimi feminist sanatçı olarak tanımladığım ve yoğun bir şekilde bedene karşı bir müdahale yaşadığımız için doğal olarak bedenim işlerimin konusu oluyor.

Yaşadığınız kültürel coğrafya/coğrafyalar içinde bir yaratıcı olarak beden kullanımınızın bir karşı tez oluşturduğunu söyleyebilir miyiz?

Taşıyor çünkü bu ülkede ciddi anlamda özel hayata müdahale var. Özel olan politiktir. Bu her yerde var ama Türkiye'de muhafazakar yapı nedeniyle daha da fazla. Beden bir tabu bu coğrafyada. Özellikle de kadın bedeni. Korunması, saklanması gerekiyor. En önemlisi de beden bireyin kendisine ait değil. Babaya, abiye, devlete, kendisi dışında herkese ait. Namus kavramı da bunu ifade ediyor zaten. Başkasının bedenine sahip çıkmak ve toplumun kurallarıyla müdahale etmek. Birey “bu benim bedenim, kimse karışamaz” diyerek bedenine sahip çıktığı zaman da sorunlar başlıyor. Bunun kadın olmakla da ilgisi yok. Birey olmakla ilgili. Eşcinseller, hatta erkeklerle de ilgili bu. Onların da bedenleri kendilerine ait değil. Ben provokatif işler üretiyorum. Bunu söylemekten çekinmiyorum. Ama sansasyonel değil. İkisi arasında fark var. Derdim sansasyonel olmak değil ama provoke etmek.

Size çağdaş Türk sanatında yaratıcılar beden ve mahrem karşıtlığını çözümleyebilmiş midir?

Çağdaş sanat ve güncel sanat tanımlarına karşıyım. Sanat zaten çağdaş ve güncel olmak zorunda. Zaten bir öncekini reddedip yeni bir şey yapmayı gerektiriyor. Daha önceden yüksek sanat yapılıyordu. Bu ülkenin yazılı sanat tarihi cumhuriyetle başlıyor zaten. En fazla meşrutiyete dek gidebiliriz. Meşrutiyet öncesini yok saymak ise büyük bir handikap. Başlangıç asker ressamlarla oluyor ve batıyı taklit üzerinden şekilleniyor sanatımız. 90'lardan itibaren ise yüksek sanat görüntüsü yok olmaya başlıyor. Yüksek sınıf yerine orta sınıf ailelerin çocukları da sanat yapmaya

başlıyor ve beden kullanılıyor. Sanatçılar daha politik ve provokatif işlerle karşı çıkmaya, bir şeyleri ifade etmeye başlıyorlar.

Çağdaş sanatın doğu ve batı yakası arasında sanatçının beden tanımlaması anlamında ne tür farklılıklar ayırt ediyorsunuz?

Batı daha önce başladı beden kullanımına. Feminizm de burada geç başladı. Artık daha küreselleşmiş sorunlar yaşıyoruz ama yine de doğu daha muhafazakar. Yine de bedeni kullanım tarzları birbirine yakın.

Çağdaş sanat, kültürel ekonominin beden kavrayışını sizce zorlamakta ve dönüştürebilmekte midir?

Bedene sürekli bir dayatma var. Ekonomi ve politikada sürekli bir araçlaştırılma var. Sanat doğal olarak bunu dönüştürmeye çalışıyor ama dönüştürmek çok zor. Çok kapalı bir alan sanat. Sadece kamusal alanda yapıldığında ses getiriyor. Ben ani bir değişim olabileceğine inanmıyorum. Değişim zamanla olan bir şey. Bunu sanatın gelişiminde de görebiliyoruz. 90'lardan bugüne baktığımızda bile çok şeyin değiştiğini görüyoruz. Eskiden piyasa yokken artık bir sanat piyasası var ve aslında bu da bir handikap.

SONUÇ

Türk çağdaş sanatında sanat nesnesi olarak beden kullanımını konu edinen bu araştırmada, batı sanatında sanatçının kendi bedeniyle olan ilişkisinin izi sürülmüş; otoportre, beden sanatı ve performans sanatı kavramları üzerinde ayrıntılı olarak durulmuştur.

Çalışmada, Türk sanatına ait ilk otoportre örnekleri ele alınarak, sanatçının bedeniyle kurduğu ilişkinin bu mahcup şekli üzerine eğilinmiştir. Ardından da tezin odak noktası olan, Çağdaş Türk Sanatı'nda bedenini sanatının nesnesi kılan sanatçılar incelenmiştir. Bu sanatçılar seçilirken performans sanatçıları ve farklı medyumlarda bedenlerini performatif bir üslupla kullanan sanatçılar olmalarına dikkat edilmiş ve bu üretimin bir süreklilik arz etmesi göz önünde bulundurulmuştur.

Başyapıt devrinin kapandığı ve sanatçının eserinin önüne geçerek mitsel bir kimliğe büründüğü günümüzde, sanat da bu yolda evrilmiş ve sanatçılar dijital teknolojilerin de yardımıyla yeni anlatım olanakları keşfederek bedenlerini anlatılarının merkezi kılmışlardır. Sanatsal üretim sürecini hayatlarının her alanına yayabilmeleri, bütünsel sanat yapıtları ortaya koyabilmeleri adına onlara önemli imkanlar sağlamıştır.

Sanatçının “kendi”liğini keşfediş ve dışavuruş serüvenindeki temel enstrümanı olan bedeni, yaratıcıya sonsuz olanaklar sunmaktadır. İncelenen sanatçılarda da görüldüğü üzere beden, her bir sanatçı tarafından farklı biçimde kullanılmış; sanatçılar, kendi görüş ve diskurları bağlamında hareket ederek bedenlerini yeniden yorumlamışlardır.

CANAN, biyo-politik referanslarla ürettiği işlerinde kadın bedeni ve kadın sorunları üzerinde durarak feminist yapıtlar ortaya koymuş, bunu yaparken de geçmişle yakın bağlar kurarak kaynağını tarihten almıştır.

Şükran Moral'in sahip olduğu feminist bakışta, toplumsal/kültürel/dini gelenekleri hedef alarak, kadın ve eşcinsel bedenleri üzerindeki baskıları ortaya koyan işlerle vücut bulmuştur. Sanatçı, bedenini kimi zaman travestiler ya da kaçak göçmenler, kimi zamansa hayat kadınları ya da akıl hastalarının yanında konumlandırarak iktidar mekanizmalarıyla hesaplaşmıştır.

Taner Ceylan'ın yapıtına baktığımızdaysa, eşcinsel kimliğini konu edinip en intim anlarını tuvaline yansıttığını görürüz. Ancak işlerinde yalnızca cinsel kimliğiyle var olmayan sanatçının, doğu ve batının insan bedenine bakışı üzerine de çalışıp, hiperrealist üslubuyla bütünsel bir manifesto ortaya koyduğunu söyleyebiliriz.

Cinsel ya da politik kimliklerden uzak durmaya çalışan İpek Duben, işlerinde çıplak beden imgesine yer verirken dahi bunu doğuya özgü bir örtülülük içinde yapmıştır. Doğrudan anlatımlardan kaçınan sanatçı, dikkatli gözlerin görebileceği, zaman ve mesai harcanması gereken yapıtlar üretmiştir.

Nezaket Ekici, performanslarında kadın bedeni ve toplumsal cinsiyete dair doneler kullansa da bu onun yapıtının sadece bir yönüdür. Hayatın ve insan gerçekliğinin her alanına dair işler üreten sanatçının beden kullanımındaki düsturu, kendi dünyasından evrensele ulaşmaktır. Bedeninin fiziksel sınırlarını zorladığı performanslara da imza atan Ekici'nin yapıtında evrensel bir beden izleği bulmak mümkündür

Balkan Naci İslimyeli'ye, işlerinde kendi bedenini kullanırken salt kendi kimliği üzerinden değil, tümel anlamlarla hareket etmiştir. Kadın bedeninin üzerindeki baskılara dair işler de üretmiş olan sanatçı, yapıtını kendi bedeninin yanı sıra şiirleri ve metinleriyle de zenginleştirerek bütünsel bir sanat yapıtı ortaya koymuştur. İslimyeli, kendi beden imgesinde cinsler, ırklar, ülkeler ve dinler üstü bir kimlik inşa etmiş, bunu yaparken de bedenini amaç değil, araç olarak kullanmıştır.

Ele alınan bu sanatçılar bedenlerini farklı teknik ve üsluplarla kullanmış olsalar da, edimlerinde ortak bir bilinç vardır: İktidarın birey üzerinde kurduğu tahakküm ağının her geçen gün genişlediği bu çağda, birey hiç olmadığı kadar baskı ve denetim altında kalmıştır. Bu kontrol mekanizması, bireyin davranışlarında -bazen farkında olmadan- kısıtlamaya gitmesine neden olur. Kimliğini ortaya koyup kendini ifade etmek artık neredeyse imkansızdır. Çünkü iktidarın izin verdiği ölçüde görünür olan birey, “kendi” olma bilincini yitirmiştir. Böylesi bir ortamda, bedenini kullanarak birey olmanın altını çizen sanatçıysa, resim, performans ya da video gibi medyumlar aracılığıyla “Ben varım ve buradayım!” der iktidara. Onlar, bireyin varoluşu için kendilerini çarmıha gerip kurban olmaktan çekinmeyen yalvaçlardır.

KAYNAKÇA

AKAY, Ali, *Beden Sosyolojisinin Soykütüğü*, Toplumbilim Beden Sosyolojisi Özel Sayısı, İstanbul, Bağlam, Haziran 2009

AKBULUT, Durmuş, *Türk Resminin Öncüleri*, Defter Yayıncılık, İstanbul, 2009

AKMAN, Kubilay, *Orlan: Kırılan Ten*, Cogito Ten: Derinden, İstanbul, 2006

ALTINTAŞ, Osman, *Şeref Akdik, Hayatı Sanatı ve Eserlerinden Seçmeler*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara, 1988

ANTMEN, Ahu, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2009

ARAPOĞLU, Fırat, *Tabuları Ters Yüz Etmek Ya Da Mardin 'de Garip Bir Düğün*, Casa Dell Arte Galeri Contemporary İstanbul sergi kataloğu, İstanbul, 2010

BATUR, Enis, *Gövde 'm*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2007

CORBIN, Alain, COURTINE ve Jean-Jacques ve VIGARELLO, Georges, *Bedenin Tarihi 1, Rönesans 'tan Aydınlanma 'ya*, (Çev: S. Özen) Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008

GÖREN, Ahmet Kamil, *Avni Lifij*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001

IŞIK, Emre, *Beden ve Toplum Kuramı Öznenin Sosyolojisinden Bedenin Sosyolojisine*, Bağlam, İstanbul, 1998

JONES, Amelia, *Body Art: Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minnesota, 1998

FOUCAULT, Michel, *Cinselliğin Tarihi*, (Çev: H. U. Tanrıöver), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010

GİRAY, Kıymet, *İş Bankası Yayınları Sanat Dizisi: 75 Ergin İnan*, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2001

LUX, Simonetta ve MANIA, Patrizia, *Şükran Moral Apocalypse*, Gangemi Editore, Roma, 2005

LYNTON, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev: C. Çapan), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Göz ve Tin*, (Çev: A. Soysal), Metis, İstanbul, 2006

PELVANOĞLU, Burcu, *Hale Asaf Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası*, İstanbul, 2007

WARR, Tracey ve JONES, Amelia, *The Artist's Body*, Phaidon Press, Londra, 2000

YILMAZ, Özge, *Müzeler, Kadınlar, Müşteriler*, Birgün Gazetesi, 29.07.2006, sf: 15

TEZLER

ALİÇAVUŞOĞLU, Esra, *1980 Sonrası Türk Sanatı'nda Sanatçının Yaratımında Kendilik Temsili*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi A.B.D. Doktora Tezi, İstanbul, 2005

ALTINDERE, Halil, *Çağdaş Sanatta Sanat Nesnesi Olarak Beden*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1999

DEMİRBULAK, Ayşegül, *Çağdaş Türk Resminde Otoportreler*, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, 2007

SERĞİ KATALOGLARI

Aileye Mahsus Sergi Kataloğu, Atelye Alaturka Yayınları, İstanbul, 2003

Aliye Berger Sergi Broşürü, İstanbul, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 1975

Balkan Naci İslimyeli Retrospektif Sergi Kataloğu, Türkiye İş Bankası Kültür yayınları, İstanbul, 2007

Balkan Naci İslimyeli Suret Sergi Kataloğu, İstanbul, 1998

İpek Duben, A Selection/ Bir Seçki 1994 – 2009 Sergi Kataloğu, Akbank Sanat, İstanbul, 2009

İpek Duben, Söyleşiler ve Eleştiriler / Interviews and Reviews, Akbank Sanat, İstanbul, 2009

İstanbul Modern Sanat Müzesi Yeni Yapıtlar, Yeni Ufuklar Sergi Kataloğu, İstanbul, 2009

Yüksel Arslan , Le Capital Sergi Kataloğu, Dirimart, İstanbul, 2002

Türk Resminde Otoportre, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996

SANATÇI SÖYLEŞİLERİ

CANAN, Sanatçıyla görüşme,19.03.2011

CEYLAN, Taner, Sanatçıyla e-mail yoluyla görüşme, 18.04.2011

DUBEN, İpek Aksüğür, Sanatçıyla görüşme,11.04.2011

EKİCİ, Nezaket, Sanatçıyla Skype yoluyla görüşme, 09.05.2011

MORAL, Şükran, Sanatçıyla görüşme, 15.05.2011

INTERNET KAYNAKLARI

CANAN

<http://cananx.com/>
(Erişim 17.05.2011)

SCHEENEMANN, Carolee

<http://www.caroleeschneemann.com/eyebody.html>
(Erişim 09.03.2011)

SÖNMEZ, Ayşegül

<http://arsiv.sabah.com.tr/2006/10/20/cm/gnc114-20061020-103.html>
(Erişim 10.04.2011)

http://www.ipekduben.com/tur/p_manuscript.php
(Erişim 29.03.2011)

<http://lebriz.com/pages/lzd.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=892>
(Erişim 07.03.2011)

<http://indigodergisi.com/54/nk.htm>
(Erişim 08.03.2011)

<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalEklerDetayV3&ArticleID=1028896&Date=26.04.2011&CategoryID=40>
(Erişim 11.02.2011)

http://www.elle.com.tr/semiha_berksoy_HaberDetay/260.aspx?4.Page
(Erişim 11.02.2011)

<http://www.arkitera.com/sa12772-insan-resmi-bitmez.html>
(Erişim 11.02.2011)

<http://bianet.org/bianet/bianet/74225-senoldan-gozler-idrak-edemez-sergisi>
(Erişim 17.05.2011)

<http://ekici.aeroplastics.net/>
(Erişim 09.05.2011)

http://ekici.aeroplastics.net/index.php?title=self_deliverance
(Erişim 09.05.2011)

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1 Limbourg Kardeşler, The Fall and the Expulsion from Paradise / Düşüş ve Cennetten Kovuluş, 1415-16, Parşömen, 29x21 cm.

Görsel 2 Jan van Eyck, The Arnolfini Wedding / Arnolfiniler'in Düğünü, 1434, Tuval üzerine yağlıboya, 82.2x60 cm.

Görsel 3 Hugo Ball, Cabaret Voltaire'de kübist kostümüyle Elefantenkarawane şiirini okurken, 23 Haziran 1916

Görsel 4 Frida Kahlo, Two Fridas / İki Frida, 1939, Tuval üzerine yağlıboya, 170x170 cm.

Görsel 5 Joseph Beuys, How to explain pictures to a dead hare? / Ölü bir tavşana masallar nasıl anlatılır?, 1965, Performans.

Görsel 6 Hermann Nitsch, Orgien Mysterien Theater performanslarından fotoğraf, 1957.

Görsel 7 Shigeeko Kubota, Vagina Painting / Vajina Resmi, 1965, Performans.

Görsel 8 Carolee Schneemann, Interior Scroll / İçdürüm, 1975, Performans.

Görsel 9 Marina Abramovic, Rhythm 10 / Ritm 10, 1973, Performans.

Görsel 10 Orlan, Omniprésence, Her Yerde Olan, 1993, Performans.

Görsel 11 Stelarc, Third Hand / Üçüncü El projesinden fotoğraf, 1976-80.

Görsel 12 Şeker Ahmet Paşa, Otoportre, Tuval üzerine yağlıboya, 120x85 cm.

Görsel 13 Osman Hamdi Bey, Rüstem Paşa Camii Önünde, 1900'lerin başı, Tuval üzerine yağlıboya, 96x53 cm.

Görsel 14 Şehzade Abdülmecid Efendi, Otoportre, Tuval üzerine yağlıboya, 100x65 cm.

Görsel 15 Hüseyin Avni Lifij, Pipolu Kadehli Otoportre, 1908-09, Tuval üzerine yağlıboya, 65x46 cm.

Görsel 16 Cemal Tollu, Otoportre, 1933, Tuval üzerine yağlıboya, 72.5x54 cm.

Görsel 17 Bedri Rahmi Eyüboğlu, Otoportre, 1963, Duralit üzerine yağlıboya, 71x100 cm.

Görsel 18 Hale Asaf, Otoportre, 1928, Tuval üzerine yağlıboya, 58x46 cm.

Görsel 19 Semiha Berksoy, Phoenix Otoportre, 1987, Kontrplak üzerine yağlıboya, 180x83 cm.

Görsel 20 Neş'e Erdok, Perçem Düştü Kel Gözüktü, Ayakları Suya Erdi, 1994, Tuval üzerine yağlıboya, 180x150 cm.

Görsel 21 Ergin İnan, Otoportre, 1982, Ahşap üzerine tempera ve yağlıboya, 25x18 cm.

Görsel 22 Ergin İnan, Otoportre, 1996, Kontrplak üzerine karışık teknik, 74x38 cm.

Görsel 23 Yüksel Arslan, Arture 401 L'Homme XLII / Arture 401 İnsan XLII, 1989, Tuval üzerinde yağlıboya, 40x110 cm.

Görsel 24 Balkan Naci İslimyeli, Deli Gömleği, 1991, Tuval üzerine akrilik, fotoğraf, kurşun, 160x139 cm.

Görsel 25 Balkan Naci İslimyeli, Günahlar Sevaplar, 1995, Karışık malzeme, akrilik.

Görsel 26 Balkan Naci İslimyeli, Sanatçının Susarak Çile Çektiğinin Resmidir, (Suret serisinden), 1997-1998, Tuval üzerine karışık teknik, 119x90 cm.

Görsel 27 İpek Aksüğür Duben, Manuscript 1994 enstalasyonundan ayrıntı, 1994, Akrilik boya, kola hamuru, parşömen, Canson kâğıt, 39.04x30.05 cm.

Görsel 28 İpek Aksüğür Duben, Artemis I, 1995, Çelik borular, bez, tel, plastik tabaka ile korunmuş kâğıt üzerine fotokopi, 600x357.5x30 cm.

Görsel 29 Nezaket Ekici, Permanent Words / Devamlı Sözcükler, 2010, Performans, 30'

Görsel 30 Max Ernst, St Cecilia (The Invisible Piano) / St. Cecilia (Görünmez Piyano), 1923, Tuval üzerine yağlıboya, 102x82 cm.

Görsel 31 Nezaket Ekici, Blind / Kör, 2007, Performans, 2-3 saat

Görsel 32 Nezaket Ekici, Crema / Krema, 2004, Performans, 20'

Görsel 33 Şükran Moral, Artista, 1994, Fotoğraf.

Görsel 34 Şükran Moral, Bordello, 1997, Performans.

Görsel 35 Şükran Moral, Evli, Üç Erkekke, 2010, Performans.

Görsel 36 Taner Ceylan, Taner Taner, 2003, Tuval üzerine yağlıboya, 54x33 cm.

Görsel 37 Taner Ceylan, Çıralı'da Yüzen Ben, 2004, Tuval üzerine yağlıboya, 32x50 cm.

Görsel 38 Taner Ceylan, 1879, 2011, Tuval üzerine yağlıboya, 180x170 cm.

Görsel 39 CANAN, Odalık, 1998, Enstalasyon, Transparan film, alüminyum, naylon, 220x170x150 cm.

Görsel 40 CANAN, Çeşme, 2000, Video Art, 57''

Görsel 41 CANAN, Şehretün'nar, 2011, Transparan film üzerine fotoğraf, özel kağıt üzerine mürekkep ve altın, 98x66 cm.

ÖZGEÇMİŞ

1983 yılında İstanbul'da dünyaya gelen Özge Yılmaz, 2001 yılında Yeşilköy 50. Yıl Anadolu Lisesi'nden mezun olmuştur. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV Bölümü'ndeki lisans eğitimini 2006 yılında tamamlayan Yılmaz'ın, sanat alanındaki yazı ve röportajları Birgün Gazetesi, Radikal Gazetesi, İstanbul Life Dergisi, Milliyet Sanat Dergisi ve Dilbilim Dergisi gibi yayınlarda yer almıştır. Video sanatı alanında üretimleri de bulunan Özge Yılmaz'ın işleri, çeşitli sergi ve festivallerde yer almıştır.