

1960 SONRASI ÇAĞDAŞ BASKİRESİM SANATINDA BEDEN İMGESİ

İrem Esra Gökarp

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Baskı Sanatları Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Hayri ESMER

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Haziran 2025

JÜRİ ENSTİTÜ ONAYI

.....'nın“.....
.....”
başlıklı tezi .../.../20.. tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek “Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca, ... Ana Bilim/Ana Sanat dalında Programında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı Adı Soyadı

İmza

Üye (Danışman):

Prof. Hayri ESMER.....

Üye:

Dr. Öğr. Üyesi Özgür
UĞUZ.....

Üye:

Dr. Öğr. Üyesi Tezcan
BAHAR.....

Üye:

.....

Üye:

.....

Prof.Dr. Nafiz Öncü CAN....

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

ÖZET

1960 SONRA ÇAĞDAŞ BASKİRESİM SANATINDA BEDEN İMGESİ

İrem Esra Gökalp

Baskı Sanatları Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2025

Danışman: Prof. Hayri ESMER

Bu tez, 1960 sonrasında yaşanan toplumsal, politik ve kültürel dönüşümlerle birlikte sanat alanında değişen beden algısına odaklanmaktadır. Özellikle baskiresim sanatında bedenin bir iz, bir ifade ve anlam taşıyıcısı olarak nasıl ele alındığı incelenmiştir. 1960 sonrasında beden artık sadece resmedilen bir etüt nesnesi değil; hafızanın, kimliğin ve direnişin taşıyıcısı haline gelmiştir.

Çalışma, bedenin tarihsel süreç içindeki konumunu ve zamanla bedene dair fikirlerin nasıl evrildiğini inceleyerek başlamaktadır. Tez kapsamında incelenen sanatçılar, farklı temsil biçimleriyle beden aracılığıyla kimi zaman bir kimliği görünür kılmakta, kimi zaman ise toplumsal baskılara karşı bir duruş sergilemektedir.

Baskiresmin teknik doğası gereği —iz bırakmak, çoğaltmak, katmanlı anlatım kurmak— bedenin ele alınış biçimini ve taşıdığı anlamları çeşitlendirmektedir. Bu çalışmada, sanatçıların bedeni gerek çizerek, gerek doğrudan üretim sürecine dahil ederek nasıl kişisel ve kolektif anlatılar elde ettikleri değerlendirilmiştir.

Sonuç olarak, bu tez 1960 sonrası çağdaş baskiresim sanatında bedenin bir ifade aracı, ideolojik bir nesne ve varoluş biçimi olarak nasıl ve ne şekilde yer bulduğunu görünür kılmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Sözcükler: Sanat, Baskiresim, Beden, Çağdaş

ABSTRACT

The Image of the Body in Contemporary Printmaking Art After 1960

İrem Esra Gökarp

The Printmaking Art Major

Anadolu University Post Graduate School of Fine Arts, June 2025

Advisor: Prof. Hayri ESMER

This thesis focuses on the changing perception of the body in the field of art with the social, political and cultural transformations after 1960. In particular, how the body is handled as a trace, a carrier of expression and meaning in printmaking is analyzed. After 1960, the body is no longer merely a subject of anatomical study; it has become a carrier of memory, identity and resistance.

The study begins by examining the position of the body in the historical process and how ideas about the body have evolved over time. The artists analyzed within the scope of the thesis sometimes make an identity visible through the body through different forms of representation, and sometimes take a stance against social oppression.

The technical nature of printmaking - leaving traces, multiplying, building layered narratives - diversifies the way the body is handled and the meanings it carries. This study evaluates how artists create personal and collective narratives by drawing and directly involving the body in the production process.

In conclusion, this thesis aims to make visible how and in what ways the body has found a place as a means of expression, an ideological object and a way of being in contemporary printmaking after 1960.

Keywords: Art, Printmaking, Body, Contemporary

TEŞEKKÜR

“1960 Sonrası Çağdaş Baskıresim Sanatında Beden İmgesi” başlıklı tez çalışmam süresince bilgi ve deneyimleriyle bana rehberlik eden, kıymetli danışmanım Prof. Hayri ESMER’e en içten teşekkürlerimi sunarım. Değerli katkıları ve yönlendirmeleri olmasaydı, bu çalışmanın tamamlanması mümkün olmazdı.

Varlıklarıyla her zaman yanımda olan; sevgileri, sabırları ve inançlarıyla bana güç veren canım annem Hakime GÖKALP’e, babam Ramazan GÖKALP’e, yolumu aydınlatan sevgili ablalarım Özlem GÖKALP KÖROĞLU ve Nihal GÖKALP DAĞTEKİN’e, biricik yeğenim Ömer Akif’e ve ailemize neşe getiren minik Vefa’ya gönülden teşekkür ederim.

Destegi, anlayışı ve sevgisiyle her zaman yanımda olan Ege ENGİN’e ve tüm içtenlikleriyle bana destek olan değerli ailesine gönülden teşekkür ederim.

Yanımda oldukları her anla kalbimi ısıtan tüylü dostlarım Mona’ya ve bana sabrın, sevginin ve yaşamanın başka bir hâlini gösteren Rosa’ya içtenlikle teşekkür ederim.

Bu süreci birlikte yürümek, her şeyi daha anlamlı ve kolay kıldı. Hepinize kalpten teşekkür ederim.

İrem Esra Gökalp

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

İrem Esra Gökalp

....../....../20....

ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI

Bu tezi hazırlarken (ChatGPT, Gemini, DALL-E vb.) üretken yapay zekâ programlarından destek aldığımı/almadığımı beyan ederim. Tezin hazırlığı aşamasında üretken yapay zekâ programlarından (örneğin çeviri, bilimsel makale vb.) desteği aldım. Üretken yapay zekâ programlarından aldığım bilgilerin doğruluğunu kontrol ettiğimi bildiririm.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

.....

(İmza)

.....

(Öğrencinin Adı Soyadı)

İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
TEŞEKKÜR	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vi
ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI	vii
İÇİNDEKİLER	viii
GÖRSELLER DİZİNİ	x
GİRİŞ.....	1
1 TARİHSEL SÜREÇTE BEDEN.....	3
1.1 Beden.....	4
1.2 Orta Çağda Bedenin Temsili	10
1.3 Aydınlanma Döneminde Beden.....	12
1.4 Modernleşme Süreci ve Sanatta Bedenin Yeniden Konumlanması	15
1.5 Varoluşçuluk ve Bedenin Yeniden Yorumu	16
1.6 1960’larda Toplumsal Değişim ve Beden	18
2 PLASTİK SANATLARDA BEDENİN TEMSİLİ	26
2.1 1960 Öncesi Bedenin Sanatta Temsilleri	27
2.2 1960 Sonrası Beden ve Değişen Temsilleri.....	44
3 1960 SONRASI BASKİRESİM ÇALIŞMALARINDA BEDENİN İNCELENMESİ.....	68
3.1 Bedenin Politikleşmesi ve Şiddetle İlişkisi	69
3.2 Bedenin Yeniden Temsili: Feminist Yaklaşımlar	82

3.3 Bedenin Gözlemi, Bozulması ve Soyutlanması	93
3.4 Üretim Sürecinde Araç Olarak Beden	98
3.5 Performans ve Baskı Kesişiminde Bedenin Matris Hâline Gelişi	105
Sonuç	111
Kaynakça	113
Özgeçmiş	122



GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1 Melencolia I, Albrecht Dürer, 1514.....	14
Görsel 2 Disk Atıcı, Myron, MÖ 450	28
Görsel 3 İsa Havarilerin Ayaklarını Yıkıyor, 1000 Dolayları	29
Görsel 4 İnançlı İnsan Ölüm Döşğinde, 1470 Dolayları.....	30
Görsel 5 Venüs'ün Doğuşu, Sandro Botticelli, 1485 Dolayları Dolayları.....	31
Görsel 6 Adam and Eve, Albrecht Dürer, 1504	32
Görsel 7 Ölü İsa'nın Mezarındaki Cesedi, Hans Holbein, 1521-22	33
Görsel 8 İlk Günah, Cornelis Cornelisz Van Haarlem, 1592.....	34
Görsel 9 Apollon ve Daphne, Lorenzo Bernini, 1622-25	35
Görsel 10 Dinlenen Kız, François Boucher, 1752	36
Görsel 11 Salıncak, Jean-Honoré Fragonard, 1767-8.....	37
Görsel 12 Halka Önderlik Eden Özgürlük, Eugène Delacroix. 1830.....	38
Görsel 13 Ophelia'nın Ölümü, Eugène Delacroix, 1843.....	39
Görsel 14 Les Glaneuses, Jean-François Millet, 1857 dolayları	40
Görsel 15 Dünyanın Kökeni, Gustave Courbet, 1866	41
Görsel 16 Self Portrait, Egon Schiele, 1911	41
Görsel 17 Self Portrait with Spread Fingers, Egon Schiele, 1909	42
Görsel 18 İmkansız Denemek, René Magritte, 1928.....	43
Görsel 19 Birth of Liquid Desires, Salvador Dali, 1932	44
Görsel 20 Action Painting Performansı, Jackson Pollock, 1950	45
Görsel 21 Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır, Joseph Beuys, 1965.....	46
Görsel 22 Anthropométrie, Yves Klein, 1960	48
Görsel 23 Action Psyché, Gina Pane, 1974	49
Görsel 24 Rhythm 0, Marina Abramovic, 1974	49
Görsel 25 Lips of Thomas, Marina Abramovic, 1975	51

Görsel 26 Yemek Daveti, Judy Chicago, 1974-79	52
Görsel 27 İçteki Tomar, Carolee Schneeman, 1975	53
Görsel 28 Untitled (Blood Sign #2 / Body Tracks), Ana Mendieta, 1974	54
Görsel 29 Kırmızı ve Siyah I, Nur Koçak, 1976	55
Görsel 30 Üçüncü El, Stelarc, 1980	57
Görsel 31 Street Suspension, Stelarc, 1984	58
Görsel 32 From Omnipresence, Orlan, 1993	59
Görsel 33, Fulcrum, Jenny Saville, 1988-99	60
Görsel 34 Propped, Jenny Saville, 1992	61
Görsel 35 Self-Portrait, John Coplans, 1994	62
Görsel 36 Rebellious Silence, Women of Allah series, Shirin Neshat, 1994	63
Görsel 37 Peter Hull, Marc Quinn, 1999	64
Görsel 38 Self, Marc Quinn, 2006	65
Görsel 39 One Month Late, Rachel Lachowicz, 2008	66
Görsel 40 Absence Embodied, Chiharu Shiota, 2018	67
Görsel 41 America The Beautiful, David Hammons, 1968-69	70
Görsel 42 Decisive Enemy, Jörg Immendorff, 1982	71
Görsel 43 Free Nelson Mandela, David Hammons, 1987	72
Görsel 44 Torture Of Women, No. 10, Nancy Spero, 1988	74
Görsel 45 Guarded Conditions, Lorna Simpson, 1989	75
Görsel 46 Your Body is a Battleground, Barbara Kruger, 1989	77
Görsel 47 Ropa Usada, Osvaldo Salerno, 1995	78
Görsel 48 African/American, Kara Walker, 1998	79
Görsel 49 Rosa, Juan Sanchez, 2009	80
Görsel 50 Assentamento #4, Rosana Paulino, 2012	81
Görsel 51 O Canada, Joyce Wieland, 1970	83

Görsel 52 To the Revolution XI, Nancy Spero, 1981	84
Görsel 53 Femme Maison, Louise Bourgeois, 1984	85
Görsel 54 Sainte Sébastienne, Louise Bourgeois, 1992	86
Görsel 55 Untitled (Pink Bosoms), Kiki Smith, 1990	88
Görsel 56 Sueño, Kiki Smith, 1992	89
Görsel 57 1993, Kiki Smith, 1993	90
Görsel 58 Girl, Wangechi Mutu, 2021	92
Görsel 59 Nude with Three Arms, Georg Baselitz, 1984	94
Görsel 60 Woman and Woman, Georg Baselitz, 1995.....	95
Görsel 61 Benefits Supervisor Sleeping, Lucian Freud, 1995.....	96
Görsel 62 Pink figure (acknowledging absence of brown figure), Laylah Ali, 2024	97
Görsel 63 Skin with O'Hara Poem, Jasper Johns, 1963-65.....	99
Görsel 64 Thumbprint, Bruce Conner, 1965.....	100
Görsel 65 Untitled, David Hammons, 1969	101
Görsel 66 Trademarks, Vito Acconci, 1971	102
Görsel 67 Untitled, Ana Mendieta, 1976	104
Görsel 68 Anointed, Ezzelizabeth Walden, 2013	105
Görsel 69 Prueba de Artista, Carlos Leppe, 1981	107
Görsel 70 Born in USSR 2, Valeriy Schiaiu, 2009	108
Görsel 71 Scalation, Scott Kolbo, Lance Sinnema, 2012	109

GİRİŞ

İnsan bedeni, tarihsel süreç içinde anlamın, kimliğin ve deneyimin taşıyıcısı olarak sanatçılar için tükenmeyen bir ilham kaynağı haline gelmiştir. Antik Yunan'da idealize edilen, Orta Çağ'da ruh-beden ayrımının sembolü haline gelen; Rönesans'ta bilimsel ve anatomik merakla detaylandırılan, modernizmle birlikte soyutlamaya uğrayan beden, her dönemin düşünsel çerçevesine göre biçimlenmiştir.

20. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte bu temsil anlayışında köklü bir değişim yaşanır. 1960 sonrası dönemde yaşanan siyasal çalkantıların, toplumsal hareketlerin ve bireysel kimlik arayışlarının sanat üretiminde belirleyici hâle geldiği gözle görülmektedir. Kadın hareketleri, postkolonyal düşünce ve beden politikaları; bedeni, sosyal ilişkilerin ve iktidar yapılarının işlendiği bir yüzey, alan olarak ele alır. Bu perspektiften bakıldığında, beden gösteren, tepki veren, direnen ve yeniden anlamlandırılan bir yapıya bürünür.

Sanatçılar için beden bu dönemde, fiziksel mevcudiyetinin ötesinde bir "iz" olarak da anlam kazanır. Bedenin yüzeyle teması, ardında bıraktığı izler – bir parmak ucu, bir ağız kenarı, bir saç teli – onun varlığını belgelemektedir. Fakat aynı zamanda yokluğunun da tanığıdır bütün bunlar. Sanatta bedenin yokken var edilmesi, dolaylı izleriyle anlatılması da önemli bir anlatım biçimi hâline gelir. Bedenin görünmediği ama hissedildiği işler, özellikle çağdaş sanat içinde güçlü bir anlatım stratejisine dönüşerek karşımıza çıkmaktadır.

Bu noktada baskıresim sanatı, bedenin sanat tarihindeki izini sürmek için eşsiz bir zemin sunar. Baskıresim, teknik doğasının sunduğu imkanlar neticesinde iz, tekrar, katman ve dokunuş gibi bedenin başrol olduğu eylemleri üretim sürecinin merkezine yerleştirir. Çinko, taş, linolyum, tahta gibi yüzeylere uygulanan doğrudan ya da dolaylı müdahaleler; sanatçının bedeniyle kurduğu fiziksel ilişkiyi bu yüzeylerde görünür kılar. Dahası, baskı tekniklerinin doğasında bulunan "çoğaltılabilirlik", bedenin izinin çoğalmasına ve yayılmasına imkân tanır. Sanatçı, bazen kendi bedenini doğrudan matris olarak kullanır; bazen de bedenin bir parçasını – kan, saç, ten – üretimin bileşenine ya da bizzat üretimin kendisine dönüştürür. Bu yönüyle baskıresim, bedenin yalnızca temsiliyetiyle değil; onun fizikselliliğiyle, hafızasıyla ve yokluğuyla da ilişki kurar.

Bu tez, 1960 sonrası dönemde çağdaş baskıresim sanatında bedenin nasıl ve ne şekillerde temsil edildiğini, hangi noktalarda politikleştirildiğini ve nasıl yeniden inşa edildiğini

incelemeyi amaçlamaktadır. Bedenin hem görsel bir öge hem de üretime her anlamda dahil olan bir özne olarak konumlandığı bu süreçte; sanatçılar bedenin izini çok katmanlı biçimlerde ele almışlardır. Bu çalışma, söz konusu temsil biçimlerini hem tarihsel hem kuramsal bağlamlarıyla değerlendirmektedir. Aynı zamanda teknik ve kavramsal çözümlemeler yoluyla bedenin sanat içindeki dönüşümünü takip etmektedir.

Bedenin temsili üzerinden yürütülen bu çalışma, aynı zamanda çağdaş sanatın içinde bulunduğu kavramsal atmosferi anlamaya, dönemin sosyo-politik iklimini çözümlemeye çalışmaktadır. Tüm bunların sonucunda bedenin baskıresmin çağdaş yorumları içerisindeki özgün üretim biçimlerini de görünür kılmaya yönelik bir çabadır. Bu bağlamda tez, yalnız bedenin değil; beden aracılığıyla anlatılan toplumsal yapının, bireysel kimliklerin ve tarihsel belleğin de izini sürmektedir.

1 TARİHSEL SÜREÇTE BEDEN

Güncel Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre (2024) beden, “insan ve hayvan vücudunda baş, kol ve bacaklar dışında kalan bölüm; gövde” olarak tanımlanır. Gündelik ve sosyal hayatta ise insanın var olma biçimi olarak ele alınır; duyusallıktan ve organ tariflerinin dışına taşarak düşüncenin, içsellğin ve anlamın-anlamlandırmanın temelini oluşturur (Canatan, 2011, s. 45). Bu yüzden, beden tarih boyunca felsefeden sanata pek çok alanda farklı anlamlar yüklenerek ele alındığını söyleyebiliriz. Her toplum, kendi döneminin koşullarına göre bedeni farklı biçimlerde anlamlandırmış ve temsil etmiştir. Zamanla değişen sosyal, kültürel ve ekonomik dinamikler, bu anlayışların dönüşümünü de beraberinde getirmiştir. Bu dönüşümün izlerini en açık biçimde beden üzerinde görebiliriz. Çünkü beden, bireysel değil; aynı zamanda toplumsal bir hafızanın taşıyıcısıdır. Bedenin kavramsal, psiko-sosyal tanımı ve toplumsal anlamı da yaşanan dönemin ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel koşullarından etkilenerek, zeigestik bir metamorfozun parçası haline gelmiştir. Böylece çağın gereklerine uyum sağlayarak biçimlenen beden, iktidar ve tahakküm mekanizmaları tarafından ikincil bir şekillenmeye tabi tutulur. Burada fiziksel ve metafiziksel bir bütünlükle var olan bedenin organsızlaştığı, organsız-bedenleştiği bir mutasyona uğrar (Deleuze & Guattari, 1987).

Bir dönemde bedenin nasıl algılandığını ve konumlandığını anlamamanın en güvenilir yollarından biri, o çağı yaşamış insanları ve onların deneyimlerini incelemektir. Vesalius da tam olarak bunu yapmış, bedenin bizzat kendisinin en doğru bilgi kaynağı olduğuna inanmıştır. Bu doğrultuda da şu ifadeyi kullanmıştır: “İnsan vücudu yalan söylemeyen bir kitaptır” (Serhat, 2018).

İnsanın fiziksel varlığını belgeleyen beden; soyutlama ve tasarlama yetileriyle farklı bir konumda ve çoklu temsilleriyle de anlam bulur. Artık salt maddesel bir varlık olmaktan öte düşünce, duygu ve bilincin taşıyıcısı niteliğindedir. Görünüşte sadece varlığımızı doğrulayan bir unsur gibi görünen beden, bundan çok daha fazlasını temsil eder. Biyolojik yapısının yanı sıra insan bedeni abstraksiyon ve tasarlama kabiliyetiyle farklı bir perspektifte konumlanır. Bedenin sadece somutlanabilen bir yapı olmadığının kanıtı bu özelliklerden anlaşılır. Beden, düşünsel zeminde de zuhur eden bir yapıya sahiptir. Duygu, akıl ve zihni de içinde barındıran, çoklu bir varoluşun göstergesidir.

1.1 Beden

İnsanlık tarihi boyunca toplumlar, içinde bulundukları sosyal ve kültürel koşullara göre sürekli değişmiştir. Bu değişimin izleri ise çoğu zaman beden üzerinden okunabilir hale gelmiştir.

Beden çok eski çağlardan beri soyut ve simgesel anlamlar da taşımıştır. Varoluşunu anlamlandırma sürecinde insan, bedenini bir sembol haline getirerek ve kendi fiziksel özellikleri üzerinden tanrılar tasavvur etmiştir. Bu yüzden tanrılar çoğunlukla insan biçiminde düşünülmüş; ilahi güçler bedenin sınırları üzerinden hayal edilmiştir.

Farklı coğrafyalarda gelişen uygarlıklar, kültürel yapılarına bağlı olarak çeşitli inanç sistemleri oluşturmuş ve bu inançlar bedenin anlamını yeniden şekillendirmiştir. Çin'den Mezopotamya'ya, Avrupa'dan Amerika ve Afrika'ya kadar birçok toplum, varoluşu beden merkezli bir bakış açısıyla ele almış ve ritüeller aracılığıyla bedenle ilişkili kutsal pratikler geliştirmiştir. Örneğin, Maya uygarlığında tanrıları memnun etmek için insan kurban etme geleneği yayginken, Afrika'daki bazı kabilelerde ruhlara şükran sunmak amacıyla dans ritüelleri benimsenmiştir. Antik Mısır'da firavunlara tanrısal bir statü atfedilirken, Doğu felsefelerinde bedensel varoluşun ötesine geçme düşüncesi hâkim olmuştur. Her inanç sistemi farklı gibi görünse de, aslında hepsinin temelinde insanın varoluşa dair sorularına yanıt arama isteği yatar (Eliade, 2017).

Beden, tarih boyunca ritüellerin ve kutsal uygulamaların hem aracı hem de odağı olmuştur. Sanat da bu kutsal algıyı görünür kılma aracı olarak bedensel temsillere başvurmuş, özellikle erken dönemlerde dinsel anlatıların aktarımı için etkili bir mecra haline gelmiştir. Baskıresim, çoğaltma özelliği sayesinde bir tek kutsal metinleri değil, kutsalın bedensel temsillerini de yaygınlaştıran bir araç hâline gelmiştir. Böylece inançların şekillendirdiği beden anlayışı, sanatta ve baskıresim pratiğinde estetik bir dile dönüşmüştür.

Öte yandan, ölüm ve doğum gibi bilinmezlikler, insanlığın en eski dönemlerinden itibaren merak ve korku uyandırmış, bedenin doğa ile ilişkisini sorgulamasına neden olmuştur. Özellikle ölüm sonrası yaşama dair belirsizlik, bedenin ölümden sonra yok olmasına değinen endişeleri beslemiş ve çeşitli dini inanışların gelişimine katkıda bulunmuştur. Bu nedenle beden, sadece fiziksel bir yapı değil; içinde yaşadığı toplumun değerlerini ve kültürel anlamlarını taşıyan bir simge halini almıştır.

Ölümün ne olduğuna dair bilinmezlik, insanda derin bir korkuya neden olmuştur. Bu korkuyla başa çıkabilmek içinse inanç sistemleri zamanla daha anlamlı ve gerekli hale gelmiştir. Özellikle savaşçılar ve liderler, sıradan insanlardan ayrı tutulmuş ve onlara doğaüstü güçler yüklenmiştir. Bu sayede, ölümlerinin kesin bir son olmadığı düşüncesi güç kazanmıştır. İnsanlar, bu güçlü figürlerin ölümden sonra da bir şekilde var olmaya devam ettiğine inanmış; bu da ölümden sonraki yaşama dair yeni bir dünya anlayışının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu kutsal kabul edilen ruhlara duyulan saygı ve minnettarlık ise sunulan adaklar, armağanlar (kurban ritüelleri) ve farklı ritüeller aracılığıyla ifade edilmiştir (Tanilli, 1994, s. 27). Bu tür inançların en eski örnekleri, çeşitli kültürlerde farklı biçimlerde karşımıza çıkar. Örneğin Eliade'nin aktardığına göre

“Ölümden sonraki hayata ilişkin en eski inançlar, bütün dünyada yaygın olarak bulgularan iki geleneğe benziyordu; Ölümler ya yeraltında ya da gökte, daha doğrusu yıldızlarda ikamet ediyordu. ‘Ölümden sonra ruhlar yıldızlara ulaşıyor, onların başsızlık ve sonsuzluğunu paylaşıyorlardı. Gök bir Ana Tanrıça gibi düşünüldüğünden, ölüm yeni bir doğumla, başka bir deyişle yıldızların dünyasında yeniden doğuşla eşdeğerdi. Göğün analığı ölünün ikinci kez doğurulması gerektiği düşüncesini beraberinde getiriyordu” (Eliade, 2003, s. 120).

Bedenin ölümsüzlüğüne dair bu inançlar zamanla ruh kavramını da merkezî bir yere oturtmuştur; öyle ki, ruhun varlığı tartışmasız kabul edilir hâle gelmiştir.

Bu noktada ruh-beden ayırımına dair felsefi metinlere dönmek, Aydınlanma düşüncesinde bedenin nasıl konumlandığını daha iyi anlamamıza yardımcı olacaktır.

Antik çağlarda bedenin anlamı çoğu zaman mitolojik anlatılarla kurulmuş, doğaüstü güçlerle ilişkilendirilmiştir. Akabinde, tek tanrılı dinler bedenin doğasını ve varoluşunu “yaratılış” kavramı üzerinden temellendirmiş ve insanı Tanrı'nın bir yansıması olarak değerlendirmiştir. Bununla beraber, insanlık mitolojik ve dinsel açıklamaların ötesine geçerek, bedenin anlamını felsefi bir bağlamda sorgulamaya başlamış ve bütün bunları kavramsal bir çerçevede açıklama çabasına yönelmiştir.

Bedenin, ruhun gölgesinden çıkıp kendi başına bir varlık olarak ele alınması ise ancak Aydınlanma Çağı'yla birlikte mümkün olmuştur. Aydınlanma düşüncesiyle birlikte beden ve ruh, birbirinden tamamen ayrı iki gerçeklik olarak ele alınmaya başlanmış; bu yaklaşım, bedenin anlamı ve konumunun yeniden düşünülmesine neden olmuştur.

Bu değişim, özellikle Antik Yunan düşüncesinde köklerini bulur. Dönemin filozofları beden-ruh ilişkisini derinlemesine tartışmış ve bu konudaki görüşleriyle felsefi altyapıyı

şekillendirmiştir. Sokrates, bilgiyi evrensel bir hakikatin arayışı olarak görmüş; bu bağlamda bedeni, aklın gerçeğe ulaşmasında sadece bir araç olarak değerlendirmiştir. Ona göre akıl, bedenden daha değerli ve üstündür. Sokrates'in öğrencisi olan Platon, bu görüşü daha da ileri götürerek beden ile ruh arasında kesin bir ayrım yapan felsefi bir sistem kurmuştur (Platon, Phaidon, 1998). Platon'a göre ruh, ezeli ve ebedi bir varlıkken; beden ise geçici, yanıltıcı ve değişken bir düzlemi temsil eder (Platon, 1994). Bu düalist yaklaşım, Orta Çağ felsefesinde kendine önemli bir etki alanı bulmakla beraber uzun süreler boyunca da felsefi düşüncenin temel dayanaklarından birini oluşturmuştur.

Antik Yunan felsefesi, insanın doğasını ve varoluşunu anlamaya çalışan derin bir çaba barındırır. Bu çabanın bir sonucu olarak beden ve ruh ilişkisi, kapsamlı tartışmaların odağı haline gelmiştir.

“Homeros'tan Demokritos'a gelinceye kadar Yunanlar, ruha yalnızca minimal bir ölçekte 'inanıyorlardı. Bedene can veren ve bedenden ayrılmasıyla birlikte ölüme neden olan (*psyche* kelimesinin orijinal anlamını taşıyan) 'soluk' denilen bir şeyin varlığını kabul ediyorlardı. Ancak bu tabloya göre ruh, bedenin kendisine ihtiyacı olduğu ölçüde bir bedene gerek duyuyordu. Ruhsuz beden ölüydü ama bedensiz ruh da yalnızca acıklı bir gölge, hiçbir anlamı ve değeri olmayan bir şeydi. Sokrates'e göre ruhun ahlaki anlamı vardı. Aynı zamanda bedenden daha önemliydi. Sokrates, bir bakıma ruhun bedenin dışında da yaşanabildiğini düşünüyordu” (Solomon & Higgins, 2013).

Beden, elbette ki varlığımızın fiziksel yönünü temsil eder. Organizma düzeyinde bakıldığında, biyolojik bir yapıdır. Ancak insan bedenini diğer canlılarınkinden ayıran şey, sadece bu fiziksel yapı değil; soyutlama, tasarlama ve kendini ifade etme becerisidir.

Okuma, yazma, düşünebilme gibi nitelikler, insanı akıl sahibi bir varlık haline getirir. Bu beceriler de bireyin yaşayan bir beden değil; bilinçli bir özne olarak kendini görmesini sağlar.

Akıl, düşünce üretmekle sınırlı değildir; aynı zamanda inanç sistemlerini, değer yargılarını ve etik ilkeleri de içinde barındırır. İnsan, bu dünyadaki varlığının farkında olan bir canlı olarak, çoğu zaman gerçeklik ile yanılsama arasında gidip gelen bir çizgide yaşamını sürdürür. İnsanın kendini fark etmesi, onu sadece canlılar arasında yer alan bir organizma olmaktan çıkarır. Bu farkındalık, onu bilinçli bir varlık haline getirir. Duygular da bu bilinç durumunun bir parçası olarak, insanın yaşadığı dünyayı nasıl anlamlandırdığını etkiler. Bu yüzden akıl sadece bilgi toplayan ya da tepki veren bir

mekanizma değildir; aynı zamanda sorgulayan, anlam kuran ve değer üreten bir yapıya da sahiptir.

Tarih boyunca filozoflar, bu zihinsel süreçle beden arasındaki ilişkiyi çokça tartışmışlardır. Özellikle Antik Yunan döneminde bu mesele öne çıkar. Platon, hocası Sokrates'in düşüncelerini sistemli hale getirerek akıl ve beden arasındaki farkları derinlemesine ele almıştır. Ona göre insan, hem ölümlü bir beden hem de ölümsüz bir ruhtan oluşur. Beden duyularla ilgili olduğu için değişkendir ve güvenilir bir bilgi kaynağı sayılmaz. Ruh ise sabit olan idealar dünyasına aittir ve bu dünyaya ancak akıl yoluyla ulaşılabilir. Platon'un Devlet ve Phaidon eserlerinde bu düşünceler açıkça görülür. Platon'a göre ruh, aslında zaten bilgiyi içinde taşır; ama bu bilgileri hatırlayabilmek için, bedenın yarattığı dikkat dağıtıcı unsurları aşması gerekir. Bu yüzden bedeni çoğu zaman bir engel olarak görür. Özellikle Phaidon diyaloglarında beden için kullanılan sōma kelimesi hem insan hem hayvan bedenini tanımlamak için kullanılır. Bedenin geçici, değişken ve duyulara bağımlı yapısı vurgulanırken, ruhun hakikate ulaşma arayışında bedenın bir engel oluşturduğu düşüncesi öne çıkar (Platon, 2001b).

Aristoteles ise Platon'dan farklı ve bu ikiliği daha bütüncül düşünmektedir. Ona göre “ruh yaşayan bir varlığın formu olması anlamında tözdür ki o potansiyel olarak yaşama sahiptir ve töz bu anlamda aktivedir. Ruh o zaman, hâlihazırda tanımlamış olduğumuz anlamda bedenın aktivesidir.” (Erkızan, 2003).

Platon'un ortaya koyduğu ruh-beden ikiliğine benzer bir anlayışa, Augustinus'un düşüncelerinde de rastlanır. Ancak Augustinus'un yaklaşımı, Platon'un idealar dünyasına dayalı felsefesinden ayrılır; o, hakikatin kaynağını insanın zihninde ve Tanrı'nın varlığında arar. Ona göre insan, ruh ve bedenden oluşan bir bütündür. Fakat bu birlik, fiziksel ya da zihinsel bir birleşim değildir; insanın Tanrı ile olan bağı, bu yapının merkezindedir. Augustinus, insanın doğasını açıklarken sadece felsefi değil, aynı zamanda teolojik bir çerçeve çizer. Özellikle “ilk günah” inancıyla, insanın doğasına dair temel görüşlerini oluşturur. Bu öğretiyeye göre, Âdem ile Havva'nın cennetten kovulması, insanın özgür iradesini yanlış yönde kullanmasının bir sonucudur. O günden itibaren insan, günahkâr olarak dünyaya gelir ve yaşamını Tanrı'nın iradesine göre şekillendirmek zorundadır (Çüçen, 2003, s. 386).

Augustinus'un hakikat anlayışı, Platon'daki gibi idealar âleminde değil, insanın içinde yer alır. Bu içsel hakikat, Tanrı'yla olan bağ üzerinden anlam kazanır. Ona göre insanın

en büyük amacı Tanrı'yı sevmek ve O'nun buyruklarına uygun bir yaşam sürmektir. Bu bakış açısıyla Augustinus'un felsefesi, hem metafizik hem de teolojik bir yapı taşır. Ona göre bilgi, Tanrı bilgisinin bir yansımasıdır ve inançla birlikte anlam kazanır. Bu düşünceler, Orta Çağ'daki skolastik düşüncenin temelini atmış, akıl ve inanç arasında bir denge kurulması gerektiği fikrini güçlendirmiştir.

İnsan, sadece bedensel varlığıyla değil; içinde yaşadığı toplumun ona yüklediği rollerle de anlam kazanır. Ailedeki yeri, iş hayatındaki sorumlulukları ya da güvenlik arayışı gibi pek çok durum, doğrudan bedenle ilişkilendirilmiştir. Bu ilişki, çoğu zaman belli inanç sistemlerinin etkisiyle biçimlenmiş; bazen dini ritüellerle, bazen de seküler düşünce biçimleriyle açıklanmıştır.

Bugün hâlâ toplumların çoğunda temel değerleri belirleyen sistemlerin başında din gelir. Bu durum, bireyin kendine ve çevresine dair algısını da etkiler. Din, insan yaşamının yönünü çizerken, beden algısını da şekillendirir. İnsanların inandıkları değerler, toplumun normlarıyla ve gelenekleriyle birleşerek, bedenin nasıl algılanması gerektiğine dair çeşitli anlayışlar yaratmıştır. Bu anlayışlar zaman içinde, farklı coğrafyalarda farklı biçimlerde yorumlanarak varlığını sürdürmüştür.

Din, toplumsal yapılar üzerinde her zaman güçlü bir etki yaratmıştır ve bu etki, kültürle ve gelenekle iç içe geçen bir süreç içinde biçimlenmiştir. Her din, ortaya çıktığı bölgenin kültürel ve sosyal koşullarına göre şekillenmiş, farklı toplumlarda zamanla yeni anlamlar kazanmıştır. Dinsel öğretiler çoğu zaman benzer bir temele dayansa da, toplumların ihtiyaçları doğrultusunda bu öğretiler farklı biçimlerde yorumlanmıştır. İnsan toplulukları, dinin manevi yanını kendi yaşam biçimleriyle uyumlu hale getirmeye çalışmış; bu da farklı dinamiklerin doğmasına yol açmıştır.

Birçok inanç biçimi tarih içinde ortaya çıkmış olsa da, bunların başlangıçları ve gelişme süreçleri çoğu zaman net değildir. Bu nedenle, dinlerin kökenini anlamaya çalışırken, dönemin sosyal ve kültürel atmosferini dikkate almak gerekir.

İnsanlık tarihi boyunca sayısız inanç biçimi ortaya çıkmış ve bu inançlar, toplumların düşünsel yapılarını büyük ölçüde şekillendirmiştir. Mezopotamya gibi birçok farklı halkın bir arada yaşadığı bölgelerde kültürel etkileşim yoğun yaşanırken, Asya'da Hinduizm ve Budizm gibi inanç sistemleri, en eski düzenli dinî yapılar arasında yer almıştır.

“Hinduizm adlandırmasının yaygın bir şekilde sömürgeciler tarafından kullanıldığı on sekizinci yüzyıldan itibaren ise Hintliler kendi inançlarını ifade etmek üzere, “Sonsuz, ezeli yasa” anlamına gelen sanatana dharmayı kullanmaya başladılar. Bu kelimeyle belli bir kurucuyla ilişkilendirilen dünyanın diğer büyük dinlerinin aksine, kendilerinkinin bir başlangıcının olmadığını, ezeli (*anadi*) olduğunu ifade etmek istediler. Kendileri dışında bu din için yaygın olarak kullanılan Hinduizm kelimesine gelince, tamamen coğrafi bir çağrışıma sahip olup eski Fars dilinde ‘İndus nehrinin doğu tarafında yaşayanlar’ anlamındaki *Hindu* (Sanskritçe *Sindhu*: nehir) kelimesinden türemiştir. Söz konusu kelime, aynı anlamda olmak üzere Yunanlılar tarafından da kullanılmıştır. Sonraki yüzyıllarda bu bölgenin halkını hem bölgesel hem de ırk, kültür ve toplumsal olarak tanımlamayacak bir anlam kazanmıştır” (Aydın, 2021, s. 16-17).

Hindu inancında, ruh yani atman, insanın özüdür ve tüm varlığın kaynağı olan Brahman’la bir kabul edilir. Upanişadlar döneminde bireysel ruhun bu yüce varlıkla birleşmesi, insanın nihai amacı olarak tanımlanmıştır. Ruh, samsara olarak bilinen doğum-ölüm döngüsünde birçok kez bedene bürünür ve bu döngü, önceki yaşamların bir sonucu olan karma ile şekillenir. Kurtuluş yani mokşa, bu döngüden çıkıp Brahman’la bütünleşmek anlamına gelir. Vedalar döneminde ruh-beden ilişkisi daha çok ritüeller ve evrensel düzen üzerinden yorumlanırken, Upanişadlar’da bu bağlam daha içsel, kişisel ve mistik bir hâl almıştır. Böylece reenkarnasyon düşüncesi, Hindu inancında ruhsal gelişimin temel unsurlarından biri haline gelmiştir (Aydın, 2021, s. 20-33).

Zamanla Hinduizm’in katı kast sistemi, ritüellerin merkezde olduğu yapı ve kurban ibadetine dayalı kurtuluş anlayışı, bazı toplumsal tepkilere neden olmuştur. Bu ortamda Budizm doğmuştur. Alt sınıflar ve sorgulayan bireyler, bu katı sistemden rahatsızlık duymuştur. Budizm’in kurucusu Siddhartha Gotama (Buddha), insanların neden acı çektiğini sorgulamış ve gerçek kurtuluşun tanrılara tapınmakla ya da zenginlikten vazgeçmekle değil, başka bir yolla mümkün olduğunu fark etmiştir. Bu farkındalıkla “orta yol” öğretisini ortaya koymuştur. Ne dünyevi zevklere dalmak ne de kendini aşırı çileyle yıpratmak doğru yoldur. Buddha’nın öğretileri “dört soylu hakikat” ve “sekiz dilimli asil yol” başlıklarıyla özetlenebilir. Budizm’in amacı, bireyin acıdan (*dukkha*) kurtularak aydınlanmaya (*nirvana*) ulaşmasıdır. Bu süreç tanrılardan çok, bireyin kendi içsel farkındalığına, etik yaşamına ve zihinsel disiplinine dayanır. O dönemde beden, ruhsal kurtuluşun aracı olarak görülse de Budist keşişler, bedenin sağlığına ya da acısına fazla takılmayı zihinsel özgürlüğe engel bir bağımlılık olarak değerlendirmiştir (Aydın, 2021, s. 107-111). Bu anlayış da bize, inanç sistemlerinde bedenin nasıl merkezde yer alabildiğini bir kez daha hatırlatmaktadır.

Asya kıtasında ve çevresinde ortaya çıkan inanç sistemleri, zamanla ortak kaynaklardan beslenerek gelişmiş, farklı yollar izleyip çeşitlenmiş ve kendi içlerinde dallara ayrılmışlardır. Bu inançlar sadece dinî değildir, aynı zamanda kültürel ve sosyal bağlamlarla da birleşerek yaşadıkları coğrafyalarda farklı biçimlere bürünmüşlerdir. Böylece, bir yandan köklerini korurken, öte yandan yeni şekiller alarak varlıklarını sürdürmüşlerdir.

1.2 Orta Çağda Bedenin Temsili

İnanç, insanlık tarihiyle neredeyse eş zamanlı olarak var olagelmış bir kavramdır. İnsanlar yüzyıllar boyunca farklı şekillerde inanç sistemleri kurmuş ve bu sistemler, zaman içinde kültürel yapıların içinde yeniden ve yeniden şekillenmiştir. Bugün elimizde geçmişe dair birçok dinî yapı olsa da, düşünsel dünyamızı etkileyen ana inanç sistemlerine odaklanmak, özellikle bedenin tarihsel imgesel dönüşümünü anlamak açısından çok daha aydınlatıcıdır.

Bu noktada Hristiyanlık, bedenle inanç arasında nasıl bir bağ kurulduğunu incelemek için önemli bir örnek sunar. Her ne kadar farklı dinler benzer anlatılar sunsa da, özellikle Batı kültüründe bedenin bireyselleşmiş ve seküler algısına geçiş süreci büyük ölçüde Hristiyanlık inancı üzerinden okunabilir.

Hristiyanlık, Tanrı'nın insan bedeninde yeryüzüne indiği tek semavi din olarak, bedene benzersiz bir anlam yüklemiştir. Tanrı'nın oğlu olarak kabul edilen İsa'nın beden alması, yani "tecessüm" (enkarnasyon), inancın temel taşlarından biridir. İsa'nın bu dünyadaki varlığı, sadece manevi kurtuluşla ilgili değil; acı çeken, ölen ve yeniden dirilen bir bedenin hikâyesidir. İsa'nın bedenini insanlık uğruna feda etmesi, günahların bağışlanması için bir yol olarak sunulmuştur. Bu nedenle Hristiyanlık'ta kurtuluş fikri, bedensel deneyimle doğrudan bağlantılıdır. İsa'nın doğumu, çarmıha gerilişi, ölümü ve ardından gelen dirilişi; tüm bu aşamalar bedenin bir araç değil, ilahi bir taşıyıcı olarak görüldüğünü ortaya koyar. Zaten Corbin, Courtine ve Vigarello'nun da ifade ettiği gibi, "Hristiyanlık bir bedenin, İsa'nın bedeninin yok oluşu üzerine kuruldu" (Corbin, Courtine, & Vigarello, 2008, s. 19). Bu ifade, bedene yüklenen anlamı açık bir şekilde ortaya koyar. Hristiyanlık'ta beden geçici bir kılıf değildir; aynı zamanda ruhun sınılandığı bir alan, inancın gerçekleştiği bir sahnedir. Ruhun kurtuluşa ermesi için bedenin arzularından, geçici hazlardan arındırılması gerekir. Kilise, bu anlayış üzerinden bedenle ilgili çeşitli söylemler geliştirerek, inançla birlikte bireylerin gündelik yaşamına da müdahil olmaya

başlamıştır. Böylece beden, hem denetlenmesi gereken bir alan hem de kutsallığın yansıtıcısı hâline gelmiştir. Bu bakış açısı zamanla, kilisenin toplumsal düzenin de gözetleyicisi ve denetleyicisi hâline gelmesine neden olmuştur.

İsa ve diğer kutsal figürlerin bedenlerinin nasıl tasvir edileceği, yaşanan dönemin teolojik ve kültürel önceliklerine göre biçimlenmiştir. Özellikle 4. yüzyıldaki Bizans sanatında sık karşılaşılan sahneler; İsa'nın doğumu, öğretileri ve mucizeleri üzerine yoğunlaşırken, çarmıh sahneleri bu dönemde daha az öne çıkmıştır. Yeni doğmuş bir bebek olarak betimlenen İsa figürü, onun kutsallığını daha doğduğu anda izleyiciye aktaran güçlü bir sembol olarak öne çıkar. Tanrının beden alarak dünyaya inmesi, insanlığa yakınlaşması anlamına gelirken; onun çektiği acı, bu kutsallığın bir tür kanıtı olarak düşünülmüştür. Bu çerçevede Hristiyanlık, bedene hem yüce bir anlam yükler hem de onu dünyevi arzuların ve günahların kaynağı olarak eleştirir. İşte bu ikili bakış açısı, Hristiyan sanatında ve düşüncesinde bedenin hem yüceltilen bir sembol hem de aşılması gereken bir sınır olarak yer almasına yol açar. Bu durum Rönesans, Maniyerizm ve Barok dönemlerinde de açıkça görülür. Bu dönemlerin sanatı, bedensel temsiller üzerinden inancın anlatılmasına büyük katkı sağlamış, görsel bir teoloji yaratmıştır (Kılınç, 2017, s. 153-169).

Sonuç olarak, Hristiyanlık düşüncesinde bedenin kutsallığı ile günahkârlığı iç içe geçmiştir. Beden bir yandan Tanrı'nın yeryüzündeki yansıması olarak görülürken, öte yandan insanı dünyeviliğe çeken bir unsur olarak sınılanır. Bu çelişkili yaklaşım, inanç ile beden arasındaki ilişkinin ne denli karmaşık ve çok katmanlı olduğunu göstermektedir.

Orta Çağ'da resim sanatı, büyük ölçüde kilisenin ideolojik yönlendirmesi altında biçimlenmiştir. Bu dönemde beden, dinsel öğretilerin anlaşılır ve görünür hâle getirilmesinde işlevsel bir araç olarak kullanılmıştır. Sanatın temel amacı, ilahi olanı temsil etmek olmuştur; bu doğrultuda beden, Tanrısal mesajın taşıyıcısı olarak kurgulanmıştır. Ancak Rönesans döneminde bu yaklaşımda köklü bir dönüşüm yaşanmıştır. Din etkisini sürdürmeye devam etmiş olsa da, beden artık kutsalın simgesi değildir; aynı zamanda bireysel varoluşun, duyguların ve dünyevi deneyimlerin yansıması olarak da ele alınmıştır. Aydınlanma Çağı'yla birlikte ise akıl ve düşünce ön plana çıkmış; insanın bedene ve kendi varlığına dair bakışı rasyonel bir temelde yeniden inşa edilmiştir. Böylelikle beden, bireysel kimliğin ve düşünsel sorgulamanın merkezine yerleşmiştir.

1.3 Aydınlanma Döneminde Beden

Beden ve ruh kavramları, insanlık tarihi boyunca açıklanma ihtiyacı duyulan temel unsurlar arasında yer almıştır. Rönesans'ın sunduğu hümanist bakış açısıyla birlikte düşünsel alanda önemli bir kırılma yaşanmış; bu kırılma, felsefe ve bilimde köklü değişimlere zemin hazırlamıştır. Aydınlanma Çağı'nda beden ve ruh kavramları, dini dogmalardan arındırılmış ve 17. yüzyıl felsefesinde birbirinden bağımsız yapılar olarak ele alınmıştır. Batı düşüncesi, bedeni açıklarken kutsal metinlerin ötesine geçerek, gözlem ve akli temel alan bir yaklaşım benimsemiştir. Bu dönemde bireyin önemi artmış, özgür düşünce daha fazla görünürlük kazanmıştır. Orta Çağ'da etkili olan kolektif inanç anlayışı, Rönesans'la birlikte bireysel vicdana ve içsel sorgulamaya bırakılmıştır. Beden ve ruhun sistematik biçimde tanımlanması, Descartes, Spinoza, Leibniz ve Hobbes gibi dönemin filozofları açısından büyük önem taşımıştır. Özellikle Descartes, Kartezyen felsefesiyle beden ve ruh ikiliğini belirginleştirmiş ve bu ayrımı sistematik bir düzleme oturtarak Yeniçağ felsefesine derin bir etki bırakmıştır (Magee, 2007).

Bu zihinsel dönüşüm, sanatsal üretim biçimlerine de yansımıştır. Artık beden, kutsal olanın taşıyıcısı olmanın ötesine geçmiş; bireysel deneyimin, kimliğin ve varoluşun anlatıcısı hâline gelmiştir. Rönesans'la birlikte gelişen anatomi bilgisi ve gözleme dayalı temsil anlayışı, baskıresimde bedenin daha detaylı ve kişiselleştirilmiş biçimde betimlenmesini mümkün kılmıştır. Aydınlanma ile beden temsilleri, düşünsel içeriğin ve bireysel bilincin bir yansıması olarak değerlendirilmiştir.

17. yüzyılda Descartes tarafından geliştirilen Kartezyen felsefe, beden ile ruh arasındaki ayrımı yeni bir düzleme taşımıştır. Descartes, bu düalist yaklaşımıyla akli bedenden üstün bir konuma yerleştirmiştir. Ona göre varoluşun temel kanıtı düşüncedir. “Cogito, ergo sum” (Düşünüyorum, öyleyse varım) ifadesi, varlığın doğrulanmasında düşünmenin belirleyici rolüne işaret etmektedir. Descartes, ruh ve bedenin birbirinden tamamen bağımsız iki töz olduğunu öne sürmüştür. Ruh; düşünen, kavrayan, yadsıyan ve hayal eden manevi bir varlık iken; beden, fiziksel dünyada yer kaplayan, mekanik bir yapıya sahip maddi bir unsurdur (Gökalp, 2004, s. 20). Tanilli, Descartes'in bu görüşlerini şu sözlerle açıklamıştır:

“Descartes'e göre, insanlık, onu 'doğanın egemeni ve sahibi' kılan düşüncededir. İnsanı kimi yönden tanrıyla eşit bir noktaya yükselten bu yeti, o temelde kaygıyı da siler. Böylece beden hayvansalken, düşünce insansaldır. Descartes'e göre insan

düşünen bir nesnedir. Yani kuşku duyan, kavrayan, belirleyen, yadsıyan, isteyen, ayrıca imgelemde bulunan ve duyan bir nesne, bir düşünen ruh da diyebiliriz” (Tanilli, 2006).

Descartes’in yaklaşımı, Modern Çağ düşüncesi ile Orta Çağ düşüncesi arasındaki ayrımın çizilmesinde belirleyici olmuştur. Ruh ve beden ilişkisini ele alırken özneyi merkeze yerleştirmiş ve Tanrı, madde ve ruh arasındaki ayrımı sistemli bir şekilde inşa etmiştir. Her şeyi sorgulamak gerektiğini savunmuş, ona göre sadece kuşku duyma sürecini kesin olarak bilinebilir. Bu temelde önce ruhun, ardından Tanrı’nın ve son olarak da dış dünyanın varlığı hakkında bilgi edinilebileceğini savunmuştur.

Descartes, ruh ve bedenin tek bir varlık değil, iki ayrı töz olduğunu; ancak birbirini etkileyerek birlikte işlediklerini belirtmiştir. Ona göre ruh bedeni harekete geçirebilmekte, beden ise duygular ve arzular aracılığıyla ruha karşılık verebilmektedir. Beden, ruh tarafından yönlendirilen mekanik bir yapı gibi çalışmaktadır; ruhun sürekliliği ise bedensel ihtiyaçlar aracılığıyla sağlanmaktadır (Gökalp, 2004, s. 23). Bu yaklaşım, modern felsefe ve bilim anlayışında yeni bir dönemin başlangıcını oluşturmuştur.

Descartes’in ruh ve bedeni iki ayrı töz olarak ele alması, düşünce tarihinde olduğu kadar sanat tarihinde de önemli bir kırılmaya neden olmuştur. Ruhsuz beden anlayışı, özellikle sanat üretiminde bedenin maddesel olarak gözlemlenebilir ve ölçülebilir bir nesne olarak ele alınmasına yol açmıştır. Bu anlayış, özellikle baskıresim gibi tekniklerde kendini açıkça göstermektedir. Çizgilerin netliği, formların belirginliği ve kompozisyonun geometrik düzeni, bedenin nesnelleştirilmiş bir temsiline zemin hazırlamıştır. Rudolf Arnheim, görsel düzenin mantıksal yapısını ele aldığı çalışmalarında, çizgisel anlatım biçimlerinin duygusal içeriği baskıladığını ve bu durumun bedensel temsillerde bir çeşit “ruhsuzlaşma”ya neden olabileceğini ileri sürmüştür (Rudolf, 2007). Ona göre, akıl merkezli bir yaklaşımın hâkim olduğu görsel yapılar, sanatın ifade edici ve duyumsal yanını geri plana itebilmektedir.

Bu düşünsel yaklaşımlar, Albrecht Dürer’in Melencolia I adlı gravüründe somut karşılık bulmaktadır. İlk bakışta, eserde yer alan melankolik kadın figürü ile etrafını saran geometri araçları arasında doğrudan bir bağlantı kurmak zor görünmektedir. Ancak sanat tarihçisi Erwin Panofsky, Orta Çağ’da sanatların kişileştirilerek tasvir edilmesi geleneğini hatırlatarak, bu öğeler arasında anlamlı bir ilişki kurmuştur. Panofsky’ye göre Dürer, bu eserde melankoliyi değil, aynı zamanda düşünsel üretimi ve entelektüel çabayı da ifade

etmeyi amaçlamıştır. Geometrik nesnelerin simgesel anlamlar taşıdığı bu yapıda, sanatçı melankoliyi yaratıcı aklın bir bileşeni olarak yorumlamıştır (Panofsky, 1955, s. 161).

Bu çerçevede “Melencolia I” (Görsel 1), düşüncenin, sorgulamanın ve yaratıcı bedenin birleşimini temsil eden katmanlı bir yapı sunmaktadır. Gravürdeki beden, ne tamamen mekanik bir yapı ne de pasif bir taşıyıcıdır. Aksine, duygu ve düşüncenin kesiştiği, iz bırakan, düşünen ve sorgulayan bir varlık olarak kurgulanmıştır.

Görsel 1

Melencolia I



Not*: 24 × 18.5 cm, Gravür Baskı, 1514, Albrecht Dürer

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336228>

Dönemin önemli düşünürlerinden biri olan Immanuel Kant, Aydınlanma'yı bireyin kendi aklını, herhangi bir otoritenin yönlendirmesine ihtiyaç duymadan kullanabilme cesareti olarak tanımlamıştır. Kant'a göre, bireyin aklını etkin bir şekilde kullanamaması, onun “ergin olmama” hâinden kaynaklanmaktadır. Bu durum, kişinin kendi düşünme yetisini bir kenara bırakıp başkalarının fikirlerine bağlı şekilde yaşaması anlamına gelmektedir. Böylece, eleştirel düşünceden uzak kalan birey, kendi aklının rehberliğini reddetmiş olur.

Kant'a göre, insan hem kamusal alanda hem de bireysel yaşamında aklını kullanmakla yükümlüdür. Ancak bu yolla birey, hem kendi düşünsel gelişimini sürdürebilir hem de içinde bulunduğu toplumun aydınlanmasına katkı sunabilir (Timurturkan, 2008, s. 5).

1.4 Modernleşme Süreci ve Sanatta Bedenin Yeniden Konumlanması

Aydınlanma Çağı'yla birlikte birey, aklını kullanarak evrensel gerçekliğe ulaşabileceğine dair güçlü bir inanç geliştirmiştir. Bu inançla birlikte, Fransız Devrimi'nin ardından toplumsal ve sanatsal alanlarda da belirleyici dönüşümler başlamıştır. Modernleşme süreci boyunca birey, yaşadığı olaylar ve entelektüel gelişmeler doğrultusunda sürekli bir değişim içinde yer almıştır. Akla ve bireysel düşünceye duyulan güven, hakikatin yeniden sorgulanmasına ve farklı biçimlerde inşa edilmesine zemin hazırlamıştır. Bu süreçte beden; politik, toplumsal ve estetik bir anlam taşıyıcısı olarak yeniden yorumlanmıştır.

Bu dönemde, özellikle Paris'te yaşanan gelişmeler sanatın sadece düşünsel bir alan olmadığını fark ettirmiştir. Artık sanat, toplumsal ve siyasal arayışların da bir parçası hâline gelmiştir. Devrim öncesindeki yıllarda Avrupa'da sosyalist ütopyalar konuşulmuş, ideal toplum hayalleri giderek yaygınlaşmıştır. 1789 Fransız Devrimi'nin “özgürlük, eşitlik, kardeşlik” ilkeleri, sanat alanında da yankı bulmuş; bu söylemler sanatçılara yeni bir rol yüklemeye başlamıştır. Dönemin düşünürlerinden Saint-Simon ile Fourier, sanatçıyı, toplumsal dönüşümün öncüsü olarak konumlandırmıştır. Saint-Simon, “avangard” kavramını ilk kez sanatçılar için kullanmış; onların estetik değerleri yönlendiren kişiler olduğunu savunmuştur. Fourier ise, bireysel arzuların serbestçe ifade edildiği, yaşamın estetikle örüldüğü uyumlu bir toplum düşlemiştir. Bu yaklaşımlar sayesinde modern sanatta; ideolojik ve bedensel anlatımlar bakımından da yeni yollar aranmaya başlamıştır (Artun, 2021, s. 21).

Modernizmin gelişiyile birlikte sanat, önceki alışkanlıklarını sorgulamaya başlamıştır. O döneme kadar geçerli olan kuramlar yerlerini daha serbest ve deneysel arayışlara bırakır. Sanatçı da bu süreçte, eserle kurduğu ilişkiyi yeniden düşünür. Artık sadece biçim değil; içerik, duygu, hatta sezgi de sanatın bir parçası hâline gelir. Sanat, bu haliyle daha içten ve kişisel bir anlatım yoluna dönüşür. Bedenin sanattaki yeri de bu dönüşümden etkilenir. Önceleri idealize edilen figürlerin yerini daha çoğul, daha öznel beden imgeleri almaya başlar. 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan bazı akımlar, figüratif anlatımı zorlar. Soyut ve non-figüratif yönelimler, geleneksel temsil anlayışlarını esnetir. Bu değişim, bir tek biçimsel değildir. Aynı zamanda sanatçının ifade özgürlüğünü yeniden tanımladığı bir alana işaret eder. Beden, burada hem anlatan hem düşünen bir yüzeye dönüşür, belki de bunu izleyiciyle birlikte yapar (Yılmaz, 2013, s. 163).

Yirminci yüzyılın başlarına gelindiğinde, sanatçılar artık kendilerini ifade etmenin yeni yollarını düşünmeye başlamıştı. Ne var ki bu arayış, rastlantısal değildi. O döneme kadar sanatın üretimini şekillendiren katı kurallar sorgulanır oldu. Bunların yerine daha kişisel, daha deneysel anlatım biçimleri geldi. Herkesin uyguladığı ortak bir estetik anlayış yerine, bireysel olan öne çıkmaya başladı. Sanatta biçimle oynama, yani biçimsel deneysellik bu dönemde sıkça görülür. Ama bu demek değil ki sanat geçmişi tümünden reddetti. Tam tersine, eski estetik değerler farklı biçimlerde tekrar ele alındı. Bu da ifade alanını genişletti. Bedenin sanattaki yeri de tüm bu değişimden etkilendi. Artık beden sadece görünen bir şey değil. Sanatçının duyguları, düşünceleri ve belki de eleştirileri onun üzerinden aktarılmaya başlandı. Beden, kâğıt ya da tuval kadar anlatımın parçası hâline geldi diyebiliriz.

1.5 Varoluşçuluk ve Bedenin Yeniden Yorumu

Varoluşçu filozoflar, insanı merkeze alarak beden kavramına daha yakından bakmışlardır. Onlara göre beden, zamanla anlam kazanmış, toplumsal ve tarihsel bağlamlarla şekillenmiş bir varlık alanıdır. Özellikle Kartezyen felsefede geri planda kalan beden, varoluşçu bakışla birlikte yeniden düşünölmeye başlanmıştır (Soytok, 2008, s. 71).

Bu yaklaşımın öncülerinden biri olan Kierkegaard, yaşam deneyimini insanın varoluşunun temeli olarak görmüştür. Ona göre birey, kendi seçtiğı yollarla kim olduğunu ortaya koyar. Seçim yapmak bir anlamda var olmakla eşdeğerdir; çünkü insan, yaptığı tercihlerle sorumluluk üstlenir ve böylece gerçek anlamda birey hâline gelir. Kierkegaard için beden ile ruh birbirinden ayrı şeyler değildir. Aksine, insan bu iki yapının birleşiminden oluşur ve bu bütünlük, onun deyiimiyle "tin" tarafından kurulur ve taşınır (Kierkegaard, 2004, s. 93-97).

Preston Cole, ruh, beden ve tin arasındaki ilişkiyi açıklarken bu üç öğenin sabit bir uyum içinde bulunmadığını söyler. Ona göre ruh, bedenle tin arasındaki durağan birlikteliğı bozan, ama aynı zamanda bu ikisi arasında bağı kuran bir tür ara güçtür. Belirsizliğıyle öne çıkan bu ruhsal yapı, bir anlamda sentezin kendisini mümkün kılar. Ancak bu sentez, kendi kendine oluşmaz; Cole'a göre her seferinde bireyin özgür iradesiyle gerçekleşir. Ruh, çoğı zaman insandan ayrıymış gibi görünse de onun içsel bir parçasıdır. Fakat bu parçanın "gerçeklik" kazanması, kişinin bilinçli tercihlerine ve eylemlerine bağlıdır. Üstelik bu durum bir kez olup biten bir şey değil; sürekli yeniden inşa edilen, bitmeyen

bir süreçtir. Cole, bu süreci tamamlanmış değil, devam eden bir ödev gibi tanımlar (Cole, 2010).

Kierkegaard da bu görüşe benzer şekilde, ruh-beden-tin ilişkisinden söz ederken, oluşan yapıyı “zamansal olanla sonsuzun birleşimi” şeklinde tanımlar. Burada tin, üçüncü öge olarak devreye girer. Ama önemli olan bu üç ögenin birlikte ve dengeli biçimde işlemesidir. Eğer tin eksikse, ruh ile beden arasındaki bağ zayıflar ve ortaya çıkan yapı da eksik, hatta çelişkili olur. Bu tür bir çelişki ise, sentezin tam anlamıyla var olmadığını gösterir (Kierkegaard, 2004, s. 93-97).

Sonuç olarak bu üçlü ilişki sadece bireyin iç dünyasında kalmaz. Aynı zamanda onun bedenini dünyada nasıl konumlandığına da etki eder. İnsan, bir beden taşımakla kalmaz; aynı zamanda o beden aracılığıyla dünyayla ilişki kurar. Bu ilişki de bedeni, sıradan bir fiziksel varlık olmaktan çıkarır ve onu düşünsel, hatta zaman zaman toplumsal bir özne hâline getirir.

"Her beden bulunduğu mekânın tamamına egemen olmaya ve gücünü geliştirmeye, sonra da uzamına direnen her şeyi ite kaka uzaklaştırmaya çaba gösterir. Ama bu çaba sürekli olarak öbür bedenlerin benzer çabalarıyla karşı karşıya gelir ve bunların arasında kendisiyle yeterince ilişkili olanlarla bir düzenleme içerisine girer. Böylece iktidar için elbirliği yapar. Ve süreç böyle devam eder". (Işık, 1998, s. 106)

Maurice Merleau-Ponty, bedene dair düşünceleriyle felsefe tarihinde önemli bir yer edinmiş düşünürlerden biridir. Descartes'ın beden ve ruhu birbirinden kesin çizgilerle ayıran anlayışını reddetmiş; bedenin sadece etten kemikten ibaret bir yapı olmadığını, insanın dünya ile kurduğu tüm ilişkilerin merkezinde yer aldığını savunmuştur. Ona göre beden, bilgiyi taşıyan bir kabuk değil, bilginin oluştuğu yerdir. İnsan deneyimi, düşünceden önce bedenle başlar. Merleau-Ponty, bedeni kendi içinde bir bütün olarak ele alır. Beden, parçalanabilir bir mekanizma değil; dünyaya dönük, çevresine yönelen, hisseden bir varlıktır. İnsan, dünyaya düşüncesiyle değil, öncelikle bedeniyle açılır. Beden sayesinde dokunur, görür, duyar ve algılar. Bu yönüyle beden, dünya ile ilişki kuran aktif bir öznedir. Ponty'ye göre, ruh ve beden birbirinden ayrı düşünülemez. Descartes'ın ortaya koyduğu gibi bir ruh-beden ayrımı, insanı parçalara ayırır ve onun bütünlüklü varoluşunu görmezden gelir. Oysa algı, doğrudan bedenle gerçekleşir. İnsan ne düşünmeye bedenin dışında başlar ne de hissetmeye sadece zihninde. Her şey bedenin

içinden geçerek şekillenir. Bu da bedenın sadece taşıyıcı bir yapı değil, var olmanın bizzat kendisi olduğunu ortaya koyar (Direk, 2002, s. 46-48)

Merleau-Ponty'nin beden tanımı, algı kavramı etrafında daha da derinleşir. Ona göre beden dünyayı algılamakla kalmaz; aynı zamanda dünya da bedeni biçimlendirir. Bu karşılıklı ilişki, bedeni fiziksel değil, algısal bir özne haline getirir:

“Algı, bedenın dünyayla kurduğu bir salınım ilişkisidir. Beden, önce bir durumun içine oluşu ile dünyayı algılar, sonra dünyanın algısı bedene eklenir; bu ilişki dünyayı ve bedeni aynı anda var eder. Algıda özne ve dünya öylesine iç içe geçerler ki, ilişkinin kutuplarını birbirinden ayrı değerlendirmek, bir ‘olay’ olarak algıyı yok etmek demek olacaktır.” (Zengin, 2003, s. 139-140)

Maurice Merleau-Ponty'nin bedeni bir nesne gibi görmeyip, dünyayla ilişki kuran, algılayan ve bu ilişkinin içinde anlam üreten bir varlık olarak ele alışı, baskıresim pratiğinde karşılığını fazlasıyla bulur. Çünkü baskıresim, salt bir teknik uygulama olmanın ötesinde, sanatçının bedeniyle yüzey arasında doğrudan ve fiziksel bir bağ kurduğu bir alanı temsil eder. Burada mesele görsel bir üretim değil; bedenın, maddi dünya üzerindeki varlığını hissettirmesiyle ilgilidir.

Sanatçı, plakaya eliyle bastığında, çizdiğinde ya da kazıdığında—aslında bir biçim yaratmaz. O temas anı, düşüncenin bedenden süzülüp yüzeye aktığı bir geçiştir. Merleau-Ponty'nin yaklaşımında beden algılayan değil, aynı zamanda algının taşıyıcısıdır. Yani beden, dünyaya yönelir; ona dokunur, onunla bir ilişki kurar ve bu ilişki aracılığıyla kendini tanımlar.

Bu yüzden baskıresim, sanatçının varoluş biçiminin bir yansımasıdır. Her iz, her baskı hareketi, sanatçının elinden değil, onun tüm benliğinden bir parça taşır. Ve o izler, yüzeyde kaldıkça, sanatçının dünyayla olan diyaloguna sessizce tanıklık eder.

1.6 1960'larda Toplumsal Değişim ve Beden

1960'lardan itibaren sanat dünyasında köklü bir değişim yaşanmıştır. Sanatçıların dikkatini artık nesnenin kendisinden çok, fikirlerin gücü çekmeye başlamıştır. Sanat eserinin fiziksel varlığı giderek ikincil bir konuma itilmiş; onun yerine eserin arkasındaki düşünsel yapı ön plana çıkmıştır. Bu yaklaşım, zamanla “Kavramsal Sanat” olarak adlandırılacak bir anlayışın temellerini oluşturmuştur.

Bu dönemde sanatçılar, fırça ya da heykel gibi klasik araçlarla değil, doğrudan bedenleriyle de ifade etmeye yönelmişlerdir. Performanslar, yerleştirmeler ve kimi zaman

gündelik hayattan alınan öğelerle sanat daha doğrudan, daha içsel bir hâle bürünmüştür. (Antmen, 2022, s. 195). Artık beden sadece görünen bir nesne değil; sanatçının düşüncesini taşıyan ve yansıtan bir özne hâline gelmiştir

Bu değişimin öne çıkan örneklerinden biri Fluxus hareketidir. Farklı sanat dallarından gelen isimleri bir araya getiren bu topluluk, sanatın hayatın içinde yer alması gerektiğine inanmış ve estetik kaygıları ikinci plana atmıştır. Fluxus sanatçıları için sanat, galeri duvarlarının dışına taşmalı; sokakta, atık malzemelerle, doğrudan bedenle ortaya konmalıdır. Bu anlayışla yapılan işlerde, sanatçının bedeni sıklıkla bir ifade aracı olarak karşımıza çıkar (Antmen, 2022, s. 203-206). Fluxus'un sınır tanımayan tavrı, performans sanatının gelişmesinde belirleyici olmuştur. Bu yaklaşım sayesinde sanat, bedenin, mekânın ve zamanın iç içe geçtiği bir deneyim olarak da varlık kazanmıştır.

Performans sanatı, özellikle 1960'lardan itibaren sanat dünyasında belirgin bir yer edinmiştir. Bu dönemle birlikte beden artık sadece temsil edilen bir şey olmaktan çıkar, sanatın bizzat kendisi olur. Kavramsal sanatla paralel ilerleyen bu yaklaşımda, sanatçının bedeni mekânla, zamanla, hareketle ve sesle bir arada düşünülür. Böylece performans, sadece izlenilen bir şey değil, aynı zamanda yaşanan bir deneyim hâline gelir (Antmen, 2022, s. 219). Bu yönüyle izleyiciyle kurulan ilişki de değişir. Artık bir tabloya bakmak yoktur; onunla aynı ortamda, aynı anda bulunmak vardır.

Zamanla bu durum sanatçının bedenini bir yüzey gibi kullanmasına neden olur. Beden, duygu ve düşünceleri taşıyan bir araç hâline gelir. Kimi zaman protesto, kimi zaman kişisel bir anlatım, kimi zaman da sadece bir varoluş ifadesi olarak kullanılır. Burada beden bir metafor değil, doğrudan materyal olur.

20. yüzyıl ilerledikçe bedenin bütünlüğü de sorgulanır. Teknoloji, tıp, estetik müdahaleler... Hepsi beden fikrini değiştirir. Artık beden tek parça, sabit, net bir şey değildir. Deleuze ve Guattari'nin "organsız beden" dediği şey de budur. Bedenin parçalanması, yeniden kurulması, anlamlarının kayması...(Deleuze & Guattari, 2004, s. 333).

Bu düşünce başka alanlara da yayılır. Donna Haraway mesela, "siborg" kavramıyla, insanla makinenin iç içe geçtiği yeni bir varlıktan bahseder. Beden artık hem doğaldır hem yapay. Hem somut hem fikir. Bu yüzden sanat da bunu takip eder. Beden hem yüzey olur hem düşünce. Hem araç hem mesaj.

Donna Haraway, 1991 yılında yayımladığı *Siborg Manifestosu* adlı çalışmasında, insan bedeniyle teknoloji arasındaki sınırların giderek silikleştiğine dikkat çeker. Ona göre artık ne tamamen makineyiz, ne de sadece etten kemikten birer organizmayız; hepimiz, her şeyin birazı gibiyiz. Bu düşünce, hem beden anlayışını hem de toplumsal cinsiyet algısını kökten değiştirecek bir bakış açısı sunar. Haraway şöyle der:

“Yirminci yüzyılın sonlarına, bizim çağıma, bu mitik çağa geldiğimizde, hepimizin bir kimera*; makine ile organizmanın teorik bir zeminde ifade edilen ve fabrikasyon misali uydurulmuş birer melez olduğumuzu vurgulamak gerekir; kısacası, hepimiz siborguz. Bu siborg bizim ontolojimizdir; bizim siyasetimizi o şekillendirir. Siborg, köklü tarihsel dönüşüm ihtimallerinin yapıtaşları olan iki birleşik merkezin, hem 'tahayyül'ün hem de 'maddi gerçeklik'in yoğunlaşmış bir imgesidir” (Haraway, 2006, s. 4)

Bu cümle bile tek başına şunu düşündürür: Beden dediğimiz şeyin sınırları artık sabit değildir. Toplumsal roller, teknolojik dönüşümlerle iç içe geçtikçe, biyolojik cinsiyetin belirleyiciliği zayıflamakta, artık kim olduğumuzu belirleyen şey sadece doğuştan getirdiğimiz şeyler değil; teknolojiyle, kültürle, hatta gündelik yaşamın ritmiyle şekillenmektedir. Sanatta da bu durum çok net biçimde karşımıza çıkmaktadır. Özellikle performans sanatında, sanatçılar bedeni doğrudan müdahale edilen, dönüştürülen, bazen de protesto edilen bir alan gibi kullanıyor. Siborg temalı işlerde beden, ne tam anlamıyla organik ne de tümüyle mekanik; ikisinin arasında, hem gerçek hem kurmaca bir varlık gibi duruyor (Şangüder Karakuyu, 2016, s. 10).

Bu yaklaşım, Haraway’ın de vurguladığı gibi, insan-sonrası bir beden tahayyülüne işaret etmektedir. Sanatçılar, bu yeni yapıyı sadece temsil etmekle kalmamış, aynı zamanda bedeninin içinde yaşandığı politik ve teknolojik ortamı da görünür kılmıştır. Artık beden, doğanın ürünü değildir; müdahaleye açık, yeniden yazılabilir bir yüzey hâline gelmiştir. Ve tam da bu noktada, sanatın dili değişmiş: klasik temsillerin yerine deneyim, sezgi ve teknolojik müdahaleler geçmiştir.

20. yüzyılda beden, sosyal, kültürel ve politik bir mesele olarak da ele alınmaya başlanmıştır. Beden sosyolojisinin akademik bir alan olarak şekillenmesi, bu değişimin en belirgin göstergelerinden biridir. Özellikle 1980’li yıllardan sonra gelişmeye başlayan bu disiplin, bedeninin toplumsal hayattaki rolüne odaklanarak, onu salt fiziksel bir nesne olmanın ötesinde çok katmanlı bir yapı olarak değerlendirmiştir. Bu düşünsel dönüşümde post-yapısalcı felsefenin etkisi büyüktür. Descartes’ın düşünce sisteminde merkezde yer alan akıl-beden ikiliği sorgulanmaya başlanmış, bu ayrımın modern düşünceyi sınırlayıcı

etkileri eleştirilmiştir. Zamanla bu ikiliklere dayalı düşünce yapısı –beden ve ruh, kadın ve erkek, akıl ve duygu gibi karşıtlıklar– yerini daha geçirgen ve çoğulcu bir bakış açısına bırakmıştır. Zülküf Kara'nın “Beden Sosyolojisi” adlı kitapta yer alan bir makalesinde bu durum şu şekilde ifade edilir:

“Düşünsel temellerini felsefeden alan Kartezyen görüş, akıl-beden ayrımında akla ayrıcalıklı bir statü verirken, bedeni dış dünyanın bir parçası olarak görüp onu ikincil bir statüye yerleştirmiştir. Modernliğin eleştirilmesi, Kartezyen yaklaşımın da eleştirilmesini ve bedenin sadece biyolojik bir süreçten ibaret olmadığı fikrini doğurmuş; böylece bedenin sosyal yönü ön plana çıkmaya başlamıştır.” (Canatan, 2011, s. 25)

Bu eleştirel bakış, sanat dünyasında da karşılık bulmuştur. Sanatçılar, bedeni deneyimin, kimliğin ve direnişin taşıyıcısı olarak düşünmeye başlamışlardır. Özellikle toplumsal cinsiyetle ilgili üretimlerde bedenin varlığı, eleştirel bir söylemin odağı hâline gelmiştir. Bedenin bu çok yönlü anlamı, günümüz sanat pratiklerinin de yapı taşlarından birini oluşturmaktadır.

1980 sonrası dönemde beden sosyolojisi ve kültürel kuramlar, sanatın bedene yaklaşımını köklü biçimde etkilemiştir. Özellikle toplumsal cinsiyet meselelerine odaklanan feminist sanat anlayışının güçlenmesine olanak sağlayan durum bu teorik arka plandır. Aslında beden ve cinsiyetin sanattaki merkezi rolü, 1960’lı yıllarda başlamıştır. Yeniden tanımlanan bir yapıya bürünen beden, o yıllarda gösterilen bir imge olmaktan çıkıp, sanatçılar tarafından doğrudan teşhir edilmiştir. Bedenin temsili, sanatçının kişisel deneyimleri ve toplumsal gerçeklikleriyle birleşerek kavramsal bir çerçeveye oturtulmuştur.

Bu süreçte feminist sanat, bir sanat hareketi olmanın dışında politik bir duruş olarakta şekillenmiştir. Kadın sanatçılar, hem kendi varlıklarını hem de bedenlerini görünür kılmak adına, o zamana kadar dışlandıkları sanat sahnesine güçlü bir şekilde dâhil oldular. Cinsiyet eşitsizliği, cinsiyetçilik, ırkçılık gibi yapısal sorunlar, onların üretimlerinde belirleyici bir yere sahipti. Feminist sanatçılar, bir tek sanatsal üretimde değil, sanat yazımı ve kurumlarda da kadınlara yer açılması gerektiğini savundular. Kadınların tarih boyunca nasıl temsil edildiği sorgulandı; bu temsillerin tekinsizliğine karşı yeni bir görsel dil arayışı başladı. 1960’tan 1980’e uzanan dönemde etkili olan ilk kuşak feminist sanatçılar, kadın bedenini çalışmalarının merkezine yerleştirmiştir. Beden burada bir hafıza taşıyıcısı, bir direniş yüzeyi ve bireysel anlatının temel unsuru haline gelmiştir.

Ana tanrıça figürlerinden vajinal sembollere kadar uzanan imgeler, o zamana dek bastırılmış olan kadınlık deneyimini açığa çıkarmayı hedeflemektedir. Bu kuşağın önde gelen isimlerinden Judy Chicago ve Carolee Schneemann, kadın bedenine hem estetik hem politik bir temsil alanı kazandırarak, feminist sanatın yönünü belirleyen önemli figürler olmuşlardır (Antmen, 2022, s. 239-242).

Feminist sanatın yükselişiyle beraber modern toplumun beden üzerindeki kontrol mekanizmaları daha açık biçimde tartışılmaya başlanmıştır. Bu süreçte beden, politik bir meseleye dönüşmüştür. Toplumsal yapıdaki dönüşümlerle birlikte bedenin nasıl şekillendirildiği, denetlendiği ve yönlendirildiği soruları sanatçılar tarafından daha fazla gündeme getirilmiştir.

“Modern toplumda bedenin, her türlü aşırılıkları iktidar tarafından denetim altında tutulan, yönetilen ve yönlendirilen bir nesne konumunda yer aldığı görülmektedir. Modernliğin sıkı bir denetim altında tuttuğu üretici ve disipline edilmiş beden modern toplumda kısmen özgürleştirilmiş gibi görünmektedir. Bir anlamda beden, özel mülk haline gelmiş, bu mülkün bakımı ve denetimi ise bireyin kendi sorumluluğuna bırakılmıştır. Modernliğin dış baskılar tarafından yönetilen bedenine karşın, postmodern bedenin yönetimi bireyin öz denetimine bırakılmıştır. Birey sadece kendi varlığından sorumludur. En mahremi bile denetleme, bireylerin cinsel yaşamı üzerinde iktidar kurma hakkını kendinde gören modern dönemin etik anlayışı, postmodern toplumla birlikte etkisini kaybetmeye başlamıştır. ‘1960’larda meydana gelen ‘cinsel devrim’ ile cinsellik eril, kamusal, ahlaki kodların dışında bir alan oluşturmaya başlamıştır. Modernliğin evrenselci, katı, disipliner ahlaki yerini hazcı, özgürlükçü bir etik anlayışa bırakmaya başlamıştır.” (Çabuklu, 2004, s. 45)

Feminist sanat bu çerçevede sadece bedenin temsiline odaklanmakla kalmaz; aynı zamanda bedenin üzerinde kurulan tahakkümü, sistemin ne şekilde işlediğini görünür kılmaya da çalışır. Michel Foucault’nun iktidar ve beden ilişkisi üzerine ortaya koyduğu düşünceler bu noktada büyük bir teorik zemin sunmaktadır. Foucault, özellikle “Hapishanenin Doğuşu” adlı çalışmasında, iktidarın beden üzerindeki etkisinin sadece ceza yoluyla değil, aynı zamanda bireyi disipline ederek şekillendirme biçiminde ortaya çıktığını anlatmaktadır. Bedeni fiziksel olarak cezalandırmak yerine onu verimli, işlevsel ve itaatkâr hâle getirmek modern iktidarın cezalandırma biçimi hâline gelmiştir (Foucault, 1992). Bu yaklaşım, feminist sanatın teorik temelini güçlendirir. Kadın bedeni, tarih boyunca hem kamusal hem özel alanda kontrol edilen bir yapıdır ve bu nedenle feminist sanat, bu denetim biçimlerine karşı çıkarken, bedenin kendi sözünü söylemesine

alan açar. Beden artık bakılan, biçimlendirilen bir varlık değil; direnen, düşünen, üreten bir özne haline gelir.

İktidar dediğimiz şey, bireyleri sınırlayan, yukarıdan inen bir güç değil; aynı zamanda kimliklerin nasıl kurulduğuna dair söylemler geliştiren bir yapıdır. Bireylere roller biçer, bu rolleri etik ve ahlaki normlarla çerçeveler ve bu çerçevede cinsiyetlere göre çeşitli davranış kalıpları atfeder. Özellikle cinsellik ve arzu gibi alanlarda iktidarın sınır çizici etkisi daha da görünür hâle gelir. Ancak bu sınırlama işlevi kadar üretici bir yönü de vardır. Foucault, iktidarın baskılayan değil, aynı zamanda anlam üreten, bedenleri dönüştüren bir yapı olduğunu söyler. Ona göre bedenler, tarihsel ve kültürel bağlamlarda biçimlenir; üstelik bu biçimlenme, zamanla bedeni kendi varoluşunun dışına itebilecek kadar güçlü bir etkiye dönüşebilir (Foucault, 2019).

İşte bu düşünsel arka plan, Judith Butler'ın beden ve cinsiyet üzerine kurduğu teorilerin zeminini oluşturur. Butler, 1987'de yayımladığı *Variations on Sex and Gender* adlı çalışmasında, bedenin doğuştan gelen, sabit bir gerçeklik olmadığını; tersine, sosyal normlar ve kültürel kalıplar tarafından şekillendirildiğini ileri sürer. Ona göre, beden dediğimiz şeyin “anlamı” toplumsal olarak kurulur. Beden, cinsiyet kimliğinin bir sonucu değil, cinsiyetin performatif tekrarları aracılığıyla sürekli yeniden üretilen bir yapıdır (Salih, 2002). Butler'ın bu yaklaşımı, cinsiyet kimliklerini sabit kategoriler olarak değil, sürekli biçim değiştiren, toplumla yeniden yazılan yapılar olarak görmemizi sağlar. Bu da bedeni, politik, kültürel ve simgesel bir alan olarak konumlandırır. Böylece beden, hem üzerinde iktidarın çalıştığı bir yüzey hem de bu iktidarı dönüştürebilecek potansiyel bir özne olarak karşımıza çıkar.

Judith Butler, queer kuramın temel eserlerinden biri sayılan *Cinsiyet Belası* adlı kitabında, bireylerin toplumsal cinsiyetin çizdiği tanınabilirlik sınırları içinde kalarak “anlaşılır” hâle geldiklerini savunur. Butler'a göre cinsiyet, doğuştan sabit bir gerçeklik değildir; aksine, toplumun onayladığı biçimlerde yinelenen davranışlar aracılığıyla her seferinde yeniden kurulan bir kimliktir (Butler, 2020, s. 65).

Bu bakış açısıyla beden, sessiz bir yüzey değil; kültürel kodlarla şekillenen, siyasal anlamlar taşıyan canlı bir alana dönüşür. Bedenin nasıl görüneceği, nasıl hissedileceği ya da nasıl kabul göreceği; tümüyle toplumsal normların gölgesinde belirlenir. Cinsiyet de bu bağlamda, kişinin "özünde" var olan bir nitelikten çok, içinde bulunduğu kültürel düzene ayak uydurarak her gün yeniden oynadığı bir roldür. Butler bu performatif

yapının, kimliği içten gelen bir hakikat gibi değil; dışarıdan öğrenilen, tekrarlar kurulan bir kurgu olarak var ettiğini ileri sürer (Butler, 2020, s. 89-90).

Bugün geldiğimiz noktada, "doğal beden" ya da "doğal cinsiyet" gibi kavramlar artık sorgulanmadan kabul edilemez hâle gelmiştir. Eğer beden, toplumsal ve kültürel kodlar aracılığıyla biimleniyorsa, cinsiyetin de biyolojik bir veri olmadığı açıktır. Judith Butler'a göre cinsiyet, doğuştan gelen bir gerçeklik değil; toplumun belirli yapılar üzerinden sürekli yeniden ürettiği bir kimliktir. Yani anatomi, olduğu gibi kabul edilmez; aksine kültürel kurumlar tarafından belirli bir biçimde yorumlanır ve bu yorum doğrultusunda anlam kazanır (Butler, 1986, s. 45)

Bu tür düşünsel sorgulamalar, sanat alanında da önemli karşılıklar bulmuştur. Özellikle 20. yüzyılın sonlarında, modernizmin kesin sınırları ve tek tip estetik anlayışları sorgulanmaya başlanmış; yerini çok daha esnek, çoğulcu ve deneysel bir yaklaşıma bırakmıştır. Bu yeni döneme "postmodernizm" adı verilmiştir. Ancak postmodernizm, çoğu zaman zannedildiği gibi modernizme tamamen karşı bir duruş değil; onun devamı niteliğinde bir sorgulama sürecidir. Charles Jencks'in de belirttiği gibi, postmodernizm "modernizmin hem devamıdır hem aşılmasıdır." (Antmen, 2022, s. 275).

Sanatta bu yeni yaklaşım, biçimsel sınırlamaların ve tek bir doğru anlatım dilinin reddedilmesini beraberinde getirmiştir. Artık sanatçılar, resimle ya da heykelle değil; fotoğrafla, video ile, enstalasyonla, hatta bedenle çalışmaya başlamışlardır. Bu oğulcu yapı, sanatın hem ifade gücünü genişletmiş hem de geleneksel sanat hiyerarşilerini yerinden etmiştir. Özellikle resmin uzun süre taşıdığı merkezî rol, postmodern dönemde yerini eşit ağırlıklı bir disiplinlerarası yaklaşıma bırakmıştır (Antmen, 2022, s. 277).

Jean Baudrillard'ın hipergerçeklik kuramı, postmodern düşüncenin temel taşlarından biri olarak, günümüz dünyasındaki gerçeklik algısını sorgulayan çarpıcı bir perspektif sunar. Baudrillard'a göre artık gerçeklik ile onu temsil eden imgeler arasında doğrudan bir bağ kalmamıştır. İmgeler, temsil ettikleri dünyayla temas etmektense kendi içinde çoğalır, birbirini taklit eder ve sonunda kendi kendilerine gönderme yapar hâle gelir. İşte bu durum, "hipergerçeklik" kavramıyla tanımlanır. Artık gördüğümüz, deneyimlediğimiz pek çok şey, gerçekliğin kendisinden çok, onun bir temsili ya da simülasyonu olarak karşımıza çıkar. Gerçek olanla kurulan bağ zayıflamış; yerine, hakikatin yerini alan ama ona hiç dokunmayan imgeler geçmiştir (şahiner, 2015).

Postmodern sanat, özgünlükten çok çoğullukla ilgilidir. Bu anlayışta sanatçının bireysel yaratıcılığı ya da “ilk” olma iddiası yerini, daha önce üretilmiş olanın dönüştürülmesine bırakır. Yani postmodern sanatçı, sıfırdan yaratmak yerine; var olan imgeleri alır, değiştirir, yeniden düzenler ya da doğrudan alıntılar. Sanatın biricik, özgün ve sadece uzmanlarca erişilebilir olduğu fikrine mesafeli duran bu yaklaşım, sanatın sınırlarını genişletir.

Bu bakış açısına göre, sanat “yüksek” estetik değerlerle tanımlanamaz. Tam tersine, daha önce “kitsch” yani bayağı ya da değersiz sayılan görsel unsurlar bile sanatın içinde kendine yer bulur. Sanat nesnesi artık sadece müzelerde ya da galerilerde yer almaz; günlük yaşamın içinden çıkar, herkesin ulaşabileceği bir ifade biçimine dönüşür. Böylece postmodernizm, sanatın kutsallığını sorgular ve estetiğe dair yerleşik kabulleri radikal biçimde sarsar (Turani, 2014).

Jean Baudrillard’a göre, sanat artık eskisi gibi masum bir biçimde dünyayı anlamaya çalışan bir uğraş değildir. Gerçek ile onu temsil eden göstergeler arasındaki bağ neredeyse tamamen kopmuştur. Sanat, var olan bir şeyin ifadesi olmaktan çıkmış, aslında artık olmayan bir gerçekliğin tekrarına, yansımaya dönüşmüştür. Baudrillard bu durumu "hipergerçeklik" olarak adlandırır. Bu yeni durumda, göstergeler kendi başlarına var olur; temsil ettikleri bir şey kalmadığında bile çoğalmaya, yayılmaya devam ederler. Sanat da bu anlamda, sanatçının kendi gözünden kurduğu ama temeli gerçeğe dayanmayan bir evren sunar izleyiciye (Whitham & Pooke, 2013).

Bu anlayış beden temsillerinde de belirgin bir biçimde kendini gösterir. Sanatta beden artık fiziki bir varlık ya da idealize edilmiş bir form değildir. Beden, görsel kültürün içinde yeniden üretilen, çoğu zaman anlamından kopmuş bir simülasyona dönüşmüştür. Postmodern sanat, bedeni gerçekliğin bir parçası olarak değil; onun yerine geçen temsillerin bir parçası olarak konumlandırır. Reklamlar, popüler kültür imgeleri ve dijital estetik içinde beden giderek özünü kaybeder; artık tüketime sunulan bir nesne haline indirgenir. Sanatçılar bu yüzeyselliğe eleştirel bir gözle yaklaşarak, bedenin nasıl göstergeye dönüştüğünü ve bu dönüşümün ne gibi anlam kayıplarına yol açtığını sorgular. Baudrillard’ın şu sözleri bu durumu oldukça net bir şekilde özetler “Tüketilen şeyler arasında diğer nesnelerden daha güzel, daha kıymetli, daha eşsiz-tüm diğer nesneleri özetlemesine rağmen otomobilden bile daha fazla yan anlam yüklü-bir nesne vardır; bu nesne Beden’dir” (Baudrillard, 2010, s. 163)

Postmodern dönemde beden kimliğin, aidiyetin ve temsilin müzakere edildiği çok katmanlı bir alana dönüşür. Modernizmin bütüncül kimlik anlayışı sarsıldıkça, bireyin benliği de çözülmeye başlar. Artık beden, içi dolu bir öznenin taşıyıcısı olmaktan çok, simgelerin içinde eriyen, sınırları bulanıklaşmış bir yüzeye dönüşmüştür. Jean Baudrillard'ın sözünü ettiği gibi, beden artık kendi hakikatinden koparak bir başka bedenin görüntüsüne öykünür; kendisini değil, başkalarının biçimini taklit eder (Baudrillard, 2010).

Bu durum, sanat alanında bedenin nasıl temsil edildiğine dair yaklaşımları da temelden değiştirir. Sanatçı için beden, artık gösterilecek bir nesne değil; temsili sorgulamanın, bozmanın, yeniden kurmanın imkânı hâline gelir. Görünür olanla gerçek olan arasındaki bağın kopması, bedeni sanatta hem kavramsal hem de politik bir düzleme taşır. Beden, göstergeye dönüşürken, onun etrafında dönen anlamlar da çeşitlenir, çoğalır, kimi zaman da silinir.

Tüm bu düşünsel zemin, sanatçıyı bir anlatıcı olmaktan çıkarır. Sanatçı artık anlatının sınırlarını çizen, o sınırları aşındıran ve yeniden kuran bir figür hâline gelmiştir. Bedenin kültürel, toplumsal ve düşünsel bir varlık olarak ele alınması, sanatın bu çok katmanlı yapıyı nasıl taşıyıp dönüştürdüğünü incelemeyi zorunlu kılar.

Bu nedenle, sıradaki bölümde sanat tarihine biraz daha yakından bakılacak; bedenin hangi kavramsal çerçevelerde ele alındığı, ne tür temsillerle karşımıza çıktığı ve bu temsillerin dönemin toplumsal yapılarıyla nasıl iç içe geçtiği değerlendirilecektir.

2 PLASTİK SANATLARDA BEDENİN TEMSİLİ

Bu bölümde bedenin sanat tarihindeki yerine, taşıdığı anlamlar ve üstlendiği roller üzerinden bakacağız. Beden, kimi zaman bir ifade dili, kimi zaman bir duruş ya da karşı çıkıştır. Sanat tarihinin farklı dönemlerinde bedenin nasıl temsil edildiği, hangi anlamlara büründüğü ve dönemin toplumsal, kültürel ya da düşünsel atmosferiyle nasıl bir ilişki kurduğu mercek altına alınacaktır. Amacımız, bedeni bir görüntüden, fikirlerin, inançların ve duyguların taşıyıcısı olarak değerlendirmektir.

2.1 1960 Öncesi Bedenin Sanatta Temsilleri

Bugün Batı sanatını anlamak için, sanat tarihinin köklerine, yani Antik Yunan’a bakmak gerekir. Bu dönemde sanatçılar insan bedenine sadece biyolojik bir yapı olarak değil, ulaşılması gereken bir ideal formun taşıyıcısı olarak yaklaşmışlardır. Beden, onların gözünde hem estetik bir form hem de ahlaki ve entelektüel erdemlerin taşıyıcısıydı. Antik Yunan düşüncesinde sanat, doğayı taklit ederek (mimesis) güzelliği yeniden üretmenin bir yolu olarak görülürdü. Ancak bu taklit, birebir bir kopyalama değil; doğanın en iyisini alıp onu yüceltme çabasıydı (Lynton, 1993, s. 56).

Özellikle heykel sanatında bedenin bu yüce anlamı daha da belirginleşir. Heykellerdeki erkek figürleri çoğunlukla kusursuz oranlara sahip, ölçülü duruşlarıyla hem fiziksel gücü hem de zihinsel dengeyi temsil eder. Bu bedenler bireyin değil, kolektif bir erdem anlayışının, toplumun ortak ideallerinin taşıyıcısı hâline gelir. Antik Yunan sanatında bedenin böylesine yüceltilmesi, felsefi ve toplumsal bir tavidir (Gombrich, 2013, s. 76-82).

Antik Yunan sanatına baktığımızda, heykelin estetik bir nesne olmaktan çok, zamanda toplumu eğiten, yönlendiren bir araç olarak konumlandığını görürüz. Heykellerdeki çıplaklık bugünkü anlamda cinsellikle ilişkilendirilmez; aksine, bedenin ideal formuna ulaşmanın bir göstergesi olarak görülür. Atletik figürler, izleyenlere belli bir güzellik anlayışı sunmakla kalmaz, aynı zamanda bedensel gelişimin ve zihinsel disiplinin de birer örneği olur. Bu nedenle ölçü, oran ve denge, heykelin hem görsel hem de düşünsel yapısının temelini oluşturur (Turani, 2010, s. 130-131).

Bu yaklaşımın güçlü örneklerinden biri, Myron’un ünlü “Disk Atıcısı” (Görsel 2) heykelinde karşımıza çıkar. Bu eser, bir sporcunun hareketini betimlemekle kalmaz; heykeltıraşın zamanı durdurup bedeni bir anın içinden sonsuzluğa taşıma çabasını da yansıtır. Myron, hareketsiz bir malzeme içinde devinimi yakalayarak, bedeni salt fiziksel bir kabuk olmaktan çıkarır; ona neredeyse nefes alıyormuş gibi bir canlılık kazandırır. *Disk Atıcısı*, teknik maharetten çok daha fazlasını barındırır: Antik Yunan’ın bedenle kurduğu düşünsel ilişkiyi ve formun ardında yatan ideal dünyayı görünür kılar (Gombrich, 2013, s. 90)

Görsel 2

Disk Atıcı



Not*: Mermer Myron MÖ 450

Kaynak: <https://www.britishmuseum.org/collection/image/396999001>

Antik Yunan sanatına dair yapılan araştırmalar, beden temsillerinin estetik kaygılarla değil, aynı zamanda toplumsal idealler doğrultusunda biçimlendirildiğini ortaya koyar. Özellikle erkek bedeni, fiziksel gücün ve ahlaki erdemin simgesi hâline getirilmiş; heykel ve resimlerde bu beden, toplumun ulaşmak istediği idealin bir yansıması olarak sunulmuştur. Bedenin bu şekilde merkeze alınması, o dönemde güzelliğin ve düzenin bir tür ifadesi olarak sanatla buluşmasının da bir sonucudur.

Fakat bu anlayış, tarihsel süreç içinde kesintiye uğrar. Orta Çağ'a gelindiğinde, bireyin dünyaya ve bedene bakışı büyük ölçüde değişir. Hristiyanlığın belirleyici olduğu bu dönemde, sanat artık estetik hazdan çok, ruhsal kurtuluşun yollarını göstermeyi amaçlar. Beden, dünyevi arzuların sembolü değil; Tanrı'ya ulaşma yolunda bir sınav, bir geçicilik göstergesi olarak değerlendirilir. Orta Çağ'da beden, inanç sistemlerinin belirlediği kurallar çerçevesinde betimlenir. Güzellik anlayışı yerini ruhsal saflığa bırakır. Sanatın temel amacı da değişir: artık ideal bedeni sergilemek değil, inananlara manevî bir rehberlik sunmaktır (Kara, 2017, s. 186). Bu anlayışla birlikte, Antik Yunan'daki idealize edilmiş beden formlarının yerini, ruhsal kurtuluşun öne çıktığı temsillere bırakmıştır.

Antik Yunan sanatında öne çıkan ideal beden ve güzellik anlayışı, Orta Çağ'da daha başka bir anlam kazanmıştır. Bu dönemde toplumun düşünsel temelini "öteki dünya" inancı oluşturur. Hayatın merkezine Tanrı'yı koyan bu anlayışla birlikte, kilise sadece bir inanç kurumu olmaktan çıkıp, toplumsal ve kültürel hayat üzerinde belirleyici bir güç hâline

gelir. Sanat da bu atmosferde şekillenir. Orta Çağ resimleri, büyük ölçüde dinî anlatıların görsel aktarımına hizmet eder. Sanatçılar, biçimden çok mesajın gücünü önemser. Perspektif kuralları yok sayılır, derinlik hissi arka plana itilir. Figürler genellikle donuktur, sahneler çizgisel ve durağandır. Amaç, dünyayı olduğu gibi göstermek değil; inananlara Tanrı'nın mesajını iletmektir. Bu dönem eserlerinin çoğu, kilise duvarlarında ya da kutsal mekânlarda yer alır. Resmedilen konular ise İncil'deki hikâyelere dayanır. Meryem'in İsa'yı doğurması, İsa'nın vaftizi, havarilerle son akşam yemeği gibi sahneler, tekrar tekrar işlenir (Boydaş, 2022, s. 1422).

Orta Çağ'da sanatçılar, bugünkü anlamda “sanat yapmak” için değil; inançlarını, kutsal mesajları görünür kılmak için eser üretiyorlardı. Onlar için önemli olan, bir güzellik yaratmak ya da doğayı birebir resmetmek değil, anlatmak istedikleri hikâyenin izleyiciye ulaşmasıydı. Sanat, bir tür görsel anlatı aracına dönüşmüştü.

Bu açıdan bakıldığında, Gombrich'in de belirttiği gibi, bu dönemin sanatçıları, izleyiciye vermek istedikleri mesajı ulaştırma konusunda oldukça başarılıydı. Hatta kimi zaman kendilerinden önce ya da sonra gelen birçok sanatçıdan daha etkili bir anlatım dili kurdukları bile söylenebilir.

Örneğin, 11. yüzyıldan kalma bir Alman el yazmasında (Görsel 3), Yuhanna İncili'ne ait bir sahne yer alır: Son Akşam Yemeği'nin ardından İsa'nın havarilerinin ayaklarını yıkadığı an. Bu sahne, abartıdan uzak ama oldukça güçlü bir dille betimlenmiştir. Figürlerin tavırları, duruşları ve yüz ifadeleri, izleyene o anın anlamını hissettirecek şekilde düzenlenmiştir (Gombrich, 2013, s. 165-166).

Görsel 3

İsa Havarilerin Ayaklarını Yıkıyor



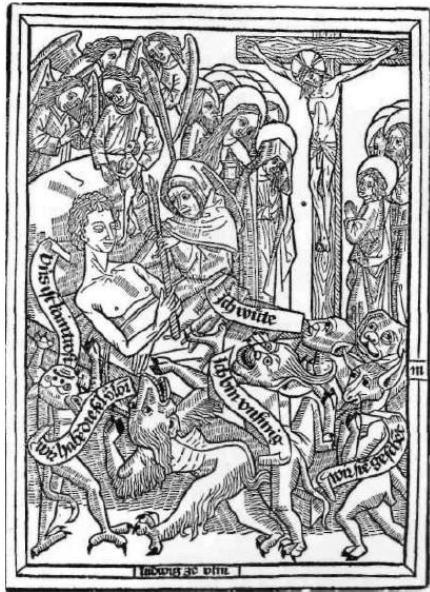
Not: 1000 Dolayları, III. Otto İncili'nden, Bayerische, Staatsbibliothek, Münih

Kaynak: (Gombrich, 2013, s. 166)

Orta Çağ'ın sonlarına doğru, Gotik dönemin etkisiyle sanatın dili daha sistemli ve doğrudan bir anlatı biçimi kazanmıştır. Artık resimler, sadece estetik bir araç değil, halkın kutsal metinleri anlayabilmesi için kullanılan görsel bir rehber dönüşmüştür. Kilise, özellikle okuma yazma bilmeyen kitlelere dini mesajları ulaştırmak amacıyla vaazların yanı sıra görsel malzemelere de yönelmiştir. Gombrich'in de işaret ettiği gibi, bu işlev erken dönem tahta baskıresimlerinde çarpıcı bir biçimde gözlemlenebilmektedir. Bu dönemde yapılan eserlerde beden bir formdan ziyade, insanın ruhsal yolculuğuna dair bir sembol hâline gelmiştir. Sanatçılar, beden üzerinden hem ibret verici hem de maneviyatı besleyen sahneler inşa etmektedir. Gombrich'in örnek verdiği bir baskıda (Görsel 4), ölüm döşeginde yatan bir adamın yanında dua eden bir papaz görülmektedir. Adamın ağzından çıkan küçük bir figür—ruhu—melek tarafından göğe taşınırken, sahnenin diğer köşesinde grotesk iblisler pusudadır. Arka planda İsa ve azizlerin yer aldığı bu düzenleme, dini bir mesaj taşımakla kalmaz; aynı zamanda izleyici üzerinde ahlaki bir etki bırakmayı da amaçlar (Gombrich, 2013, s. 282-283).

Görsel 4

İnançlı İnsan Ölüm Döşeginde



Not*: 22.5 x 16.5 cm, Tahta baskı, 1470 Dolayları, Ulm'da basılan "İyi Ölme Sanatı" adlı kitap için resim

Kaynak: (Gombrich, 2013, s. 184)

Rönesans dönemi, sanat tarihinin akışını değiştiren bir dönüşüm zamanıdır. Bu dönemde hâlâ dini temalar öne çıksa da sanatçıların kutsalı temsil etme biçimi radikal biçimde değişmiştir. Önceki dönemlerin simgesel, uzak ve durağan figürlerinin yerini; bedeniyle,

yüz ifadesiyle ve hareketiyle yaşayan insanlar almıştır. Sanatçılar, anatomi bilgilerini geliştirerek, bedeni daha doğru ama aynı zamanda daha etkileyici bir biçimde betimlemeye başlamışlardır. Artık Tanrı'yı değil, insana dair her şeyi –acı, sevinç, merhamet, arzu– daha sahici bir dille anlatmak istemiştir. Bu anlayış, figürlere ruh katan bir yaklaşıma dönüşmüş; bedenler kutsal taşıyan kabuklar olmaktan çıkıp, anlamın kendisine dönüşmüştür. (Hogarth, 1993, s. 13).

Sandro Botticelli'nin “Venüs'ün Doğuşu” adlı eseri (Görsel 5), Rönesans döneminin mitolojik anlatılara duyduğu hayranlığı ve ideal güzellik arayışını çarpıcı bir biçimde yansıtır. Sanatçı, bu tablosunda doğayı birebir taklit etmektense, figürlerin çizgisel zarafeti ve kompozisyonun görsel ahengini ön planda tutar. Venüs'ün alışılmışın dışında uzun boynu, eğik omuzları ve anatomik açıdan gerçek dışı kol duruşu, ilk bakışta kusur gibi görünse de aslında bilinçli bir estetik tercihtir. Bu detaylar, onun sıradan bir bedene değil, adeta gökten inen bir varlığa ait olduğunu hissettirir. Botticelli, figürü fiziksel gerçekliğin sınırlarından çıkararak izleyiciye düşsel, neredeyse kutsal bir güzellik sunar (Gombrich, 2013, s. 272).

Görsel 5 Venüs'ün Doğuşu Sandro Botticelli 1485

Venüs'ün Doğuşu



Not:* 172,5 cm x 278,5 cm, Tuval Üstüne Tempera, 1485 Dolayları, Uffizi, Floransa, Sandro Botticelli

Kaynak: <https://www.uffizi.it/en/artworks/birth-of-venus>

Botticelli için beden ilahi bir hayalin yansımasıyken, Dürer için kusursuz bir yapının somut karşılığıdır.

Albrecht Dürer, sanat yaşamı boyunca insan bedeninin ideal formunun belirli oran ve ölçü kurallarına göre şekillendiği inancına derin bir bağlılık göstermiştir. Bu düşüncesini

yalnızca eserlerine değil, aynı zamanda teorik çalışmalara da taşımış; özellikle yaşamının son döneminde kaleme aldığı eserlerle bu yaklaşımını sistemleştirmiştir. Bu oran arayışının en görünür örneklerinden biri, 1504 tarihli “Âdem ile Havva” gravürüdür (Görsel 6). Dürer, ilk insan çiftini neredeyse simetrik, idealize edilmiş pozlarda sunar: Her iki figür de ağırlığını bir bacağına vermiş, diğer bacağını ise hafifçe bükerek durmaktadır. Kollar ise dirsekten yukarıya doğru hafifçe açılmış, bedenle mesafeli biçimde yerleştirilmiştir. Bu düzenleme, yalnızca fiziksel güzelliği değil, aynı zamanda geometrik dengeyi de gözeten bir bakış açısını yansıtır. Teknik açıdan değerlendirildiğinde ise, Dürer’in gravür sanatındaki ustalığı açıkça hissedilir. Figürlerin deri dokuları, yılanın pulları, hayvanların tüyleri ve çevredeki bitki örtüsü büyük bir titizlikle, ayrıntılı biçimde işlenmiştir. Sanatçı, her bir dokuyu kendine özgü yapısıyla ayırt edilebilir hâle getirerek yüzeyde zengin ve incelikli bir görsellik kurar (The Met, n.d.)

Görsel 6 Adam and Eve, Albrecht Dürer, 1504

Adam and Eve



*Not**: 25.1 x 20cm, Gravür baskı, 1504, Albrecht Dürer

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336222>

Bütün bu idealize edilmiş beden tasvirlerinden sonra, Holbein’in “Ölü İsa’nın Mezarındaki Cesedi” bizi bambaşka bir gerçekle yüzleştirir. Burada artık göğe yükselen, hayranlık uyandıran bir beden değil; yere, toprağa ait, çürümeye başlamış ölü bir bedenle karşı karşıyayızdır.

Holbein’in bu eseri, izleyicide ilahi bir umut uyandırmaz; aksine, ölümün sessizliğini, soğukluğunu ve kaçınılmazlığını bütün çıplaklığıyla hissettirir. İsa’nın açık kalan gözleri,

zamanla donmuş bir ifadeye bürünmüş gibidir. Ağzı aralık, yüzü kaskatı, elleri öyle gerilmiştir ki neredeyse pençeye dönüşmüştür. Tüm beden, ölümün ağırlığıyla taş kesilmiş gibidir.

Bu sahne bir kurtuluş vaadi taşımaz; dirilişten çok çürüme ve yok oluş anlatılır. Holbein burada bedeninin ilahi yanını değil, insana ait en kırılgan hâlini resmeder (Dixon, 2010).

“Doğal ölçülerde resmedilmiş olan bu ceset profilden görünür, başı hafifçe izleyiciye doğru dönüktür, saçları çarşafa yayılmıştır. Görünen sağ kol, işkence görmüş cılız beden boyunca uzanır ve el hafifçe kaidenin dışına taşar. Şişkin göğüs, tablonun çerçevesini oluşturan çok alçak ve uzun nişin dikdörtgeni içine bir üçgen çizer. Bu göğüs bir mızrağın kanlı izini taşır ve elin üzerinde, çarmıha gerilişten kaynaklanan ve gergin orta parmağı katılaştıran yaralar görülür” (Kristeva, 2009).

Hans Holbein’in “Ölü İsa’nın Mezarındaki Cesedi” (Görsel 7) adlı resmi, izleyiciyi alışıldık dini anlatıların dışına çeken bir bakış sunar. Burada karşımıza çıkan İsa, ilahi bir kurtarıcı ya da yüceltilmiş bir figür değil; ölümün ağırlığını taşıyan, çürümeye başlamış bir beden olarak resmedilmiştir. Bu sahne, dirilişin mucizevi bir ihtimal olmaktan çıkıp, ölümün tüm soğukluğuyla yüzleşmeyi zorunlu kıldığı bir an haline gelir. Holbein, kutsal olanı idealleştirmektense, insan bedeninin sonluluğuna odaklanır. Julia Kristeva’nın da belirttiği gibi, bu temsil, insan olmanın getirdiği kırılganlığa işaret eder. İsa’nın bedeni, burada, hepimizin paylaştığı bir sona, yani ölüme ayna tutar (Leppert, 2009).

Görsel 7

Ölü İsa’nın Mezarındaki Cesedi



Not*: 31 x 200 cm, Pano üzerine yağlı boya, 1521-22, Hans Holbein

Kaynak: <https://about.jstor.org/blog/dostoevsky-and-the-challenge-of-hans-holbeins-dead-christ/>

Rönesans’ın bitişiyle birlikte Maniyerizm, Rönesans’ın düzenli yapısına karşın daha dramatik, daha duygusal, hatta zaman zaman kasvetli bir ifade diliyle ortaya çıkar. Figürler artık sade değil; abartılı, bükülmüş, gergin duruşlarıyla dikkat çeker. Bu yeni

anlatım dili, Gotik sanatın dini yoğunluğunu da yeniden sahneye taşımıştır. Reformasyonun yankıları hissedilirken, Hristiyanlık temaları sanatçılar tarafından yeniden, ama bu kez mistik ve huzursuz bir estetikle ele alınmıştır. Işık ve gölgenin oyunu, sadece biçimi değil, duyguyu da şekillendirmektedir. Bu dönemin sanatında, yer alan figürlerde duygusal gerilim ve abartılı biçimler açıkça görülmektedir (Turani, 2010, s. 392).

Cornelis Cornelisz van Haarlem'in "İlk Günah" freski (Görsel 8), Maniyerist dönemin bedene ve kompozisyona yaklaşımını anlamak için önemli bir örnek olarak öne çıkar.

"İlk çift, torunlarının üzerinde son derece ağır sonuçları olacak olan o işi icra etmeden hemen önceki anda tasvir edilmiştir. Yılanın belli belirsiz görünmesinin dışında hazırlanmakta olan dramı gösteren hiçbir işaret yoktur... Cennet bahçesindeki bu seyrine doyum olmaz güzellikteki bedenler sadece yeni bir estetiğin yansıması olmakla kalmayıp, aynı zamanda anatomik araştırmaların da ürünüdürler" (Corbin, Courtine, & Vigarello, 2008, s. 65).

Görsel 8

İlk Günah



Not*: 273 cm x 220 cm Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1592, Amsterdam, Cornelis Cornelisz Van Haarlem

Kaynak: <https://artchive.ru/res/media/img/oy800/work/19a/258618.jpg>

Barok döneme geçişle birlikte sanatın dili belirgin biçimde değişmiştir. Klasik dönemin ölçülü, simetrik ve durağan yapısı yerini daha hareketli, duygusal yoğunluğu yüksek bir anlatıma bırakır. Sanatçılar artık heyecanlarını ve dramatik anlatım güçlerini eserlerine yansıtıyorlardı. Figürler sabit duruşlardan sıyrılmış, jest ve mimikleriyle izleyiciye doğrudan seslenen karakterlere dönüşmüştür (Turani, 2010, s. 447).

Barok sanatın bu yeni yaklaşımı, sadece bir biçim değişikliği değil; sanatçının bireysel sesini duyurma çabası olarak da okunabilmektedir. Geleneksel kurallar yer yer bilinçli olarak esnetilmiş, hatta terk edilmiştir. Ortaya çıkan eserlerse; kimi zaman kaotik, kimi zaman görkemli, ama izleyicide güçlü bir duygu uyandırmayı amaçlayan çalışmalar olmuştur.

Barok sanatın duyguyu ve hareketi merkeze alan doğası, Gian Lorenzo Bernini'nin "Apollon ve Daphne" (Görsel 9) adlı heykelinde karşımıza çıkar. Bu eser, bir mitolojik anlatıyı betimlemekle kalmaz; aynı zamanda bedenin dönüşüm anındaki kırılganlığını ve ruhsal yoğunluğunu izleyiciye geçirir. Daphne'nin bedeni ağaç formuna evrilirken, figürlerin kıvrımları ve uzuvlarının yukarı doğru yükselişi, sanki bir melodi eşliğinde gerçekleşen bir dansı çağırıştırır. Mermerin katılığı, figürlerin içinde bulunduğu hareket anıyla çatışmaz; aksine, bu hareket heykelin ağırlığını unutturur. Bernini'nin başarısı da tam burada yatar: heykeli izleyen kişi, taşla değil, neredeyse nefes alan bir varlıkla karşı karşıya olduğunu hisseder (Arın Ensarioğlu, 2020). Bu yaklaşım, Barok'un anlatı gücünü, duygusunu ve sahneleme etkisini en saf haliyle göstermektedir.

Görsel 9 Apollon ve Daphne, Gian Lorenzo Bernini, 1625

Apollon ve Daphne



Not*: 1622-1625, Villa Borghese, Roma, Lorenzo Bernini

Kaynak: <https://www.meisterdrucke.at/kunstdrucke/Gian-Lorenzo-Bernini/289919/>

Rokoko dönemine gelindiğinde, beden ve cinsiyet temaları eserle ön plana çıkmaktadır. Özellikle kadın bedeni, bu dönemde hazla, zarafetle ve duygusallıkla birlikte anılmaya başlanır. Sanatçılar, aşkı ve arzuyu artık imalarla değil, doğrudan ve süslemeli bir dille

anlatır. Bu anlatımda beden; hislerin, tutkuların ve geçici anların yansıması hâline gelir. Çıplaklık ise sıradanlaşmaz, ama ayıplanmaz da. Tam tersine, güzelliğin ve inceliğin bir parçası olarak görülür (Turani, 2010, s. 488-497).

Rokoko dönemine baktığımızda, François Boucher'ın adını es geçmek mümkün değil. Onun tablolarında kadın bedeni arzusun, süsün ve gündelik düşlerin ete kemiğe bürünmüş hâlidir. Tanrıçaların bedenlerine gündelik bir rahatlık, hatta neredeyse mahrem bir sır verir. Gözümüzün önüne getirdiği o figürler—genellikle olgun bir bedenin taşıdığı, neredeyse çocuk gibi masum yüzlerle sunulur. Bu çelişki, dönemin güzellik anlayışının da bir yansıması gibidir (Turani, 2014, s. 491). Boucher'ın “Dinlenen Kız”ı (Görsel 10) da tam olarak bu tavrın içindedir: Yarı uzanmış, dünyayla bağı kesilmiş gibi görünen bu genç kadın, aynı anda hem ulaşılmaz hem de oldukça sıradandır. Tüm bu rahatlık, aslında bedenin nasıl bir zevk nesnesine dönüştürüldüğünü sessizce anlatmaktadır.

Görsel 10 Dinlenen Kız, François Boucher, 1752

Dinlenen Kız



Not*: 59 cm x 73 cm, Tuval üzeri yağlı boya, 1752, Alte Pinakothek, München, François Boucher

Kaynak: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/boucher-francois/francois-boucher-dinlenen-kiz-3717/>

Rokoko dönemiyle birlikte sanatın bakış açısı belirgin biçimde değişir. Kadın bedeni artık arzusun, bireysel zevklerin ve toplumsal kimliğin taşıyıcısı olarak karşımıza çıkar. Bu dönemde sanatçılar, dini ya da ahlaki sınırların ötesine geçerek, bedenin dünyevi yönlerini cesurca resmetmeye başlarlar. Jean-Honoré Fragonard'ın "Salıncak" (Görsel 11) adlı tablosu, bu tavrın en bilinen örneklerindendir. Hafif erotik imalar taşıyan sahne, izleyicinin ilgisini çekmekle kalmaz; aynı zamanda dönemin burjuva zevklerini, ilişkilerini ve toplumsal rolleri yansıtan bir pencereye dönüşür. Kadın figürleri çoğunlukla

pastel renkler ve zarif giysilerle betimlenirken, onların çevresinde konumlanan erkek bakışları, arzunun görsel bir tiyatrosunu haline gelir. Bu eserlerde çıplaklık sıra dışı olmaktan çıkar, neredeyse doğal ve alımlı bir dilin parçası haline gelir. Rokoko'nun sanat anlayışı, bedeni göze hitap eden bir güzellik unsuru olarak değil; arzunun, iktidarın ve hatta sınıfsal ayrıcalığın bir simgesi olarak işler (Aygün, 2022).

Görsel 11

Salıncak



Not*:Tuval Üzerine Yağlı Boya, 81 x 64,2 cm, 1767-8, Jean-Honoré Fragonard

Kaynak: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Swing_\(Fragonard\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Swing_(Fragonard))

Rönesans döneminde sanatçılar için beden, idealin simgesiydi. Oranlar, denge, kusursuzluk... Hepsi bir arada düşünülüyor, eserler bu anlayışla şekilleniyordu. Ancak Aydınlanma dönemiyle birlikte temsiller değişmeye başlamıştır. Beden artık estetik bir figür değil, aynı zamanda düşünen, sorgulayan, hak talep eden bir özne olarak ele alınmaya başladı. Bu dönüşüm, sadece sanatta gözlemlenmez. Toplumsal yapıda da kendini hissettirir. Aydınlanma düşüncesi, bireyin aklını kullanma hakkını ve özgürlüğünü savunuyordu. Bu da sanatçının bakışını değiştirmiştir. Artık; sanatçı, kendi düşünce ve duygularını da işin içine katmak istiyordu. Sanat bir nevi içsel bir anlatı alanına dönüşmüştü. Fransız Devrimi'nin toplumda yarattığı sarsıntı, sanatın diline de yansdı. O dönem üretilen birçok eser, hem bireysel hem de toplumsal duyguların ortak bir anlatımı gibi düşünülebilir (Krausse, 2005, s. 56).

Bu dönemin sanatını anlamak, resme ya da heykele bakmakla sınırlı değil; o eserlerin arkasındaki düşünsel değişimi, insanların yaşadığı dönüşümü de görmek anlamına gelmektedir.

Romantizm döneminde sanat, kalıpların dışına çıkıp doğrudan kişilerin içsel dünyasına seslenmeye başladı. İnsan artık aklın ya da inancın değil; duygunun, hayalin, acının ve tutkunun da taşıyıcısıydı. Sanatçılar bu dönemde, toplumsal çalkantıların ortasında bireyin içsel çatışmalarına yönelerek, dinamik fırça darbeleriyle içsel gerilimlerini yansıtmaya çalışmışlardır (Göktepe, 2020, s. 45). Yaşanan politik kırılmalar, sanatçıların iç dünyasıyla birleşince, ortaya bireysel değil, toplumsal ruh hâlini yansıtan eserler çıkmıştır.

1830 Paris Ayaklanması'nın ardından Eugène Delacroix'nın yaptığı “Halka Önderlik Eden Özgürlük” (Görsel 12) tablosu, sadece bir devrimi değil, özgürlük arzusunu en yalın haliyle anlatmaktadır. Tabloya baktığımızda, elinde tüfek ve bayrak taşıyan bir kadını başında Frig başlığı ile görmekteyiz; bu, o dönemde özgürlüğün sembolüdür. Ama daha çarpıcı olan, kadının çıplak göğüslerinin cesaretle sergilenmesidir. Bu detay, kadın bedenini erotik bir öğe olarak değil, mücadele ve gururun bir işareti olarak öne çıkarır. Kadının arkasında ilerleyen kalabalık, sıradan insanlardan oluşur: işçiler, öğrenciler, halk... Onların yürüyüşü, sadece fiziksel bir ilerleyiş değil; aynı zamanda özgürlük yolunda atılan kolektif bir adımdır (Burke, 2009, s. 65). Delacroix, bu tablosunda geçmiş devrimlerin izlerini bugünün heyecanıyla birleştirir. Böylece eser, tarihsel bir anlatımın ötesine geçer ve özgürlüğün bedensel, ruhsal ve toplumsal temsiline dönüşür.

Eugène Delacroix, çağının ruhunu derinden kavrayan bir isimdir. Fransız Devrimi'yle birlikte sarsılan toplumsal yapılar, onun resimlerinde güçlü bir anlatı katmanı olarak karşımıza çıkar. Delacroix'nin yapıtları, bireysel duygularla örülmüş olmaktan öte, dönemin büyük idealleriyle iç içe geçmiş birer tarihsel izlenim gibidir. Her fırça darbesi, halkın özlemlerini, öfkesini ve özgürlük arayışını görünür kılar. Onun sanatı, bir sanatçının iç dünyasını değil, bir dönemin kolektif bilincini de yansıtır (Arıkan, 2016, s. 51).

Görsel 12

Halka Önderlik Eden Özgürlük



Not*: 260 cm x 325 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1830, Paris, Louvre, Eugène Delacroix

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Liberty_Leading_the_People#/media/File:La_Libert%C3%A9_guidant_le_peuple_-_Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_Mus%C3%A9e_du_Louvre_Peintures_RF_129_-_apr%C3%A8s_restoration_2024.jpg

Delacroix'nin "Halka Önderlik Eden Özgürlük" tablosunda özgürlüğün bedensel bir ifadesi öne çıkarken, sanatçının 1843 tarihli "Ophelia'nın Ölümü" (Görsel 13) adlı litografisinde bu kez beden, melankolinin ve trajedinin taşıyıcısı hâline gelir.

Shakespeare'in Hamlet oyunundan alınan bu sahnede Delacroix, Ophelia'yı ölüm anına yaklaştıran bir yalnızlık içinde betimler. Kadın figürünün suya bırakılmış kırılğan bedeni, doğa ile neredeyse bütünleşir; elindeki ağaç dalı ise hayata tutunma çabasının son izidir. Bu eserde beden, artık devrimin değil, içe çöken bir trajedinin sessiz tanığıdır. Litografinin ince detayları ve gri tonlamaları, Ophelia'nın ruh hâlini yüzeye taşır; sanatçının Romantik duyarlılığı bu sahnede dramatik bir derinliğe ulaşır. (Art Institute of Chicago, n.d.)

Görsel 13

Ophelia'nın Ölümü



Not*: 43.2 x 34.8 cm, Litografi, 1843, Eugène Delacroix

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337110>

19. yüzyılın ortalarına gelindiğinde, sanat dünyasında bedenin temsiline dair bir dönüşüm yaşanır. Artık beden, kutsal ya da idealleştirilmiş bir simge olmaktan çıkar; doğrudan, filtresiz ve sahici bir şekilde karşımıza çıkar.

Jean-François Millet'nin 1857 tarihli “Les Glaneuses” (Görsel 14) adlı çalışması, bu dönüşümün çarpıcı örneklerinden biridir. Bu baskıresimle Millet, kırsal emeğin beden üzerindeki etkisini yalın ama etkileyici bir şekilde görünür kılar. Eğilmiş üç kadın figürü, başak toplarken aynı harekete tekrar tekrar maruz kalan bedenlerin yorgunluğunu ve direncini yansıtır. Arka plandaki bereketli hasat sahnesiyle ön plandaki zorlu emek arasındaki karşıtlık, hem sınıfsal farkları hem de toplumsal eşitsizliği hissettirir (Museum-Orsay, n.d.). Kadın bedenleri burada ne bakışa hitap eden bir estetik nesnedir, ne de mitolojik bir anlatının taşıyıcısıdır—Millet'nin kadrajında beden, sadece yaşayan, çalışan ve var olan bir beden olarak yer bulur.

Görsel 14 Les Glaneuses, Jean-François Millet, 1857 dolayları

Les Glaneuses



Not. *: 40.6 x 53.3 cm, Gravür, 1857 dolayları, Jean-François Millet

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/363030>

Bedenin temsilde yaşanan bu değişimin en çarpıcı örneklerinden bir diğeri ise, Gustave Courbet'nin “Dünyanın Kökeni” (Görsel 15) adlı tablosudur. Courbet, bu eserinde kadın bedenini ne mitolojik bir bağlamda yüceltir ne de ahlaki bir örtüyle sunar. Aksine, yaşamın içinden bir an gibi, hiçbir sansür olmaksızın, tüm çıplaklığıyla resmeder. Onun resmindeki çıplaklık; izleyiciyi hem rahatsız eden hem de düşündüren, son derece gerçek bir ifadedir (Özlü, 2011, s. 11). Courbet, bu tavrıyla sanat tarihinde yeni bir kapı aralar: Artık beden, temsil edilmekle kalmaz, aynı zamanda sorgulanan, tartışılan ve hatta toplumsal yapıları çatlattığı bir alan hâline gelir.

Görsel 15

Dünyanın Kökeni



Not*: 46,3 cm x 55,4 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1866, Gustave Courbet

Kaynak: <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/lorigine-du-monde-69330>

“Gustave Courbet’nin bedeni patolojik bir teşhir nesnesi olarak sunmasının ardından yirminci yüzyılda Egon Schiele, benzer bir yaklaşımla bedenin ikonlaşmasına büyük bir darbe daha vurmuştur. Geleneksel olan her şeyin reddedildiği bu dönemde Schiele, resimlerindeki çıplak ve erotik bedenleri, hayat, ölüm ve cinsellik gibi evrensel temaları ifade etme aracı olarak kullanmıştır.” (Korkmaz Ekici, 2010, s. 127)

Egon Schiele’nin bedenleri (Görsel 16-17), adeta duygusal bir çılgılık gibidir. Çizdiği bedenler bükülmüş, gerilmiş ya da parçalanmış hâllerıyla izleyiciye ruhsal bir sıkışmışlığı da hissettirir. Bu görüntüler rahatsız edicidir, evet; ama tam da bu rahatsızlık, sanatın etkileyici gücünü ortaya koyar. Schiele’nin bedenlere yüklediği anlam, yüzeydeki bir forma indirgenmez; aksine, beden bir hâl, bir süreç, bir ruh hâlinin dışı vurumu hâline gelir (Blackshaw, 2007).

Görsel 16

Self-Portrait



Not*: 51.4 cm x 34.9 cm, Kağıt üzerine suluboya, guaj ve grafit, 1911, Egon Schiele

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/483438>

Görsel 17

Self Portrait with Spread Fingers



Not*: 71.5 cm x 27.5 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Vienna, Austria, 1909, Egon Schiele

Kaynak: <https://www.artchive.com/artwork/self-portrait-with-spread-fingers-egon-schiele-1909-vienna-austria/>

Schiele'nin bu kişisel, yoğun anlatımından sonra sanat dünyası bambaşka bir evreye girer. Fütüristler için beden artık başka bir şeydir: hızın, makineleşmenin ve modern kent yaşamının bir parçası. 1909'da Marinetti'nin kaleme aldığı *Fütürist Manifesto*, geçmişin sanatına sırt çevirerek; devinimi, gücü ve yeni dünyanın çarpıcı temposunu kutsar. Bu anlayışta insan bedeni de değişir: Artık durağan değil, hareketin ta kendisidir. "Koşan bir atın dört değil, yirmi ayağı vardır" derken kastettikleri de budur. Hareketin, zamanın ve enerjinin bedene sinmiş hâlini anlatırlar (Turani, 2010, s. 605-606). Beden artık görülmez, hissedilir; ritmini ve ivmesini izleyiciye geçirir.

Dada hareketi, 1916 yılında İsviçre'nin Zürih kentinde, savaşın gölgesinde doğmuştur. Hugo Ball'ın Cabaret Voltaire'de başlattığı bu sıra dışı oluşum; dönemin ahlak anlayışına, burjuva değerlerine ve aklın mutlaklığına karşı yükselen sarsıcı bir çılgılık gibidir. Cabaret Voltaire'in o kaotik, coşkulu ortamında şiir geceleri düzenlenmiş, absürt performanslar sahnelenerek, rastlantılar sanatın özü hâline gelmiştir. Her şey kuralsız, her şey mümkündür. Hareketin öncü isimlerinden Tristan Tzara, Marcel Janco ve Hans Arp, Dada'yı bir estetik anlayıştan çok, düşünsel bir başkaldırı olarak kurgulamışlardır. 1918'de Tzara'nın kaleme aldığı "Dada Manifestosu", geçmişi yadsıyan, geleceğe sırt

çeviren bir manifestodur. Dada'nın dili zıtlıklarla örülüdür; mantığın hükmünü reddederek, tutarsızlıklarla beslenmişlerdir. Bu tutarsızlıkta ise eşsiz bir ifade özgürlüğü yatmaktadır (Antmen, 2022, s. 121-122). Dada, sanatın ne olması gerektiğini değil, ne olmadığına dair sorular soruyordu. Ve belki de en önemlisi, bu sorgulamanın merkezine bedeni koyuyordu. Sahnedeki beden; başlı başına bir protesto nesnesiydi. Bu performanslar, sanatın dışına taşan bir gerçeklikte, yaşamın ta kendisini temsil ediyordu.

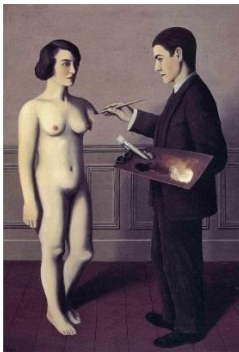
Dadacılığın mantığı hiçe sayan, rastlantısallığı ve sezgisel olanı yücelten yaklaşımı, ilerleyen süreçte Sürrealizm'in temelini oluşturmuştur. Sürrealist sanatçılar için önemli olan artık görülene sadık kalmak değil, görünmeyeni açığa çıkarmak olmuştur.

Onlara göre gerçeklik, aklın sınırlı ve çoğu zaman yanıltıcı yapısıyla değil; bilinçdışının serbest çağrışımları, rüyalar ve bastırılmış arzularla kavranmalıdır. Bu anlayış, sanatçılara hem estetik hem de düşünsel anlamda büyük bir özgürlük alanı tanımıştır (Bozkurt, 2013).

Bu bağlamda beden, sadece fiziksel bir varlık olmaktan çıkmış; ruhun kıvrımlarını, arzuların izlerini taşıyan bir yüzeye dönüşmüştür. Sürrealist sanat, beden aracılığıyla bastırılanı dile getirmenin, görünmeyeni görünür kılmanın bir yolu hâline gelmiştir. René Magritte, "İmkânsız Denemek" (Görsel 18) adlı yapıtında bu anlayışı somutlaştırmıştır. Kendi bedenini çıplak bir biçimde resmederek, izleyiciyi sadece görsel bir izlenime değil, derin bir içsel sorgulamaya da davet etmiştir. Sanatçı bu yapıtıyla, bireysel benliğin katmanlarını aralamış; bilinçaltına ait olanı, imgelerle somutlaştırmayı başarmıştır (Gombrich, 2013, s. 591-592).

Görsel 18

İmkânsız Denemek



*Not**: 1928, René Magritte

Kaynak: <https://www.renemagritte.org/attempting-the-impossible.jsp>

“Gerçeküstücülerin tanımladığı güzellik kategorisi tamamen yeni bir güzellik kategorisidir. Rüeyayı otomatikleştiren indice güzeldir, çünkü düşsel güzellik, nedenini ve sonucunu bilmeyen, emir komuta zincirine göre eylemeyen, tesadüfi ve *ihtilaçlı* bir güzelliştir.” (Sayın, 2020, s. 161)

Salvador Dali’nin figürleri (Görsel 19), bu bağlamda göz alıcı olmakla kalmaz; sanatçının gerçeküstü anlatım biçimiyle birebir örtüşen ortak bir dil kurar. Dali, klasik anatomiye hâkimiyetini inkâr etmemiş, tam tersine onu düşsel bağlamlarda yeniden yorumlamıştır. Figürleri çoğu zaman tanıdık bir beden formunu çağrışırsa da, yerleştirildikleri sahneler onları bu dünyaya ait olmaktan çıkarır. Böylece beden, Dali’nin evreninde bedenler, bilinçaltının şekil verdiği simgesel bir varlığa dönüşür (Turani, 2010, s. 623).

Görsel 19

Birth of Liquid Desires



Not*: 96.1 cm x 112.3 cm, Tuval üzerine yağlıboya ve kolaj, Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venice, 1932, Salvador Dali

Kaynak: <https://www.guggenheim.org/artwork/935>

Gerçeküstücülükle birlikte sanatın o zamana dek süregelen güzellik anlayışı sorgulanmaya başlamıştır. Artık estetik deneyim, düşlerin, rastlantıların ve bilinçdışının izinden gitmeye başlamıştır. Bu bakış açısı, sonraki kuşakların da sanat anlayışını bariz bir biçimde etkilemiştir. Özellikle 1960’lı yıllardan sonra, bedenın sanattaki temsili daha da cesur, deneysel ve kavramsal biçimlere bürünmüştür. O yıllarda sanatçılar, sadece görmekle yetinmeyen, hisseden ve sorgulayan bir izleyiciyle buluşmayı amaçlamışlardır.

2.2 1960 Sonrası Beden ve Değişen Temsilleri

1960’lardan itibaren sanat dünyasında nesneye olan bağımlılık sorgulanmaya başlamıştır. Artık sanatçılar, eserlerinde kullandıkları nesnelere ya da malzemelere eskisi kadar bağılı değildir. Sanatın “ne anlattığı” daha fazla önem kazanmış; nasıl yapıldığı, neyle üretildiği ikinci plana atılmıştır. Bu değişim, kavramsal sanat adı verilen yeni bir anlayışın önünü

açmıştır. Sanatçılar tuval, boya, fırça gibi araçları bir kenara bırakıp, doğrudan kendi bedenlerini veya çevreyle ilişkilerini anlatı aracı olarak kullanmaya başlamışlardır. Performanslar, yerleştirmeler ve eyleme dayalı işler bu dönemde giderek daha fazla öne çıkmıştır. Sanat nesnesi artık sadece bir “şey” değil, düşünen bir zihinle başlayan bir süreç hâline gelmiştir (Antmen, 2022, s. 193).

Bu dönüşümün isimlerinden biri Jackson Pollock’tur. Alışıldık yöntemlerle çalışmak yerine, büyük tuvallerini yere sererek, etrafında dönerek, boyayı dökerek ya da savurarak resimlerini oluşturmaktadır. Bu yöntem sonradan “eylem resmi” (action painting) (Görsel 20) olarak anıldı. Onun için resim yapmak, neredeyse bedensel bir dans, içsel bir dışavurum hâline gelmişti. Bu tavır, o dönemin sanat dünyasında büyük tartışmalara yol açmıştır. Kimileri onu çok radikal bulmuş, kimileri ise tam da bu yüzden öncü kabul etmiştir. Pollock’un yaklaşımı, sanatçının kendi bedenini doğrudan yaratım sürecinin içine alması bakımından performans sanatına giden yolu açmıştır (Hakan Verdu Martinez & Demiral, 2014, s. 183).

Görsel 20 Action Painting Performansı, Jackson Pollock

Action Painting Performansı



Not:* 1950, Jackson Pollock

Kaynak: <https://www.britannica.com/biography/Jackson-Pollock>

1960’lı yıllar, sanat dünyasında alışlagelmiş tüm kuralların tartışmaya açıldığı, yaratımın sınırlarını zorlayan bir döneme dönüşmüştür. Bu dönüşümün en radikal ve çarpıcı örneklerinden biri, hiç kuşkusuz Fluxus hareketidir. Bu hareketin içinde yer alan sanatçılar, galerilerin steril ortamlarından sıyrılarak sokağa, doğaya, hatta çöpe yönelmişlerdir. Onlar için önemli olan “eser” değil, fikir olmuştur. Bu anlayışla birlikte

sanatçının kendi bedeni, doğrudan sanatın kendisi hâline gelmiştir. Performans, yerleştirme, doğaçlama eylemler derken beden artık bir tuval değil, canlı ve dönüşen bir anlam katmanına dönüşmüştür. Bu dönemde öne çıkan en etkileyici örneklerden biri de Alman sanatçı Joseph Beuys'un gerçekleştirdiği performanstır (Antmen, 2022, s. 203-206).

1965 tarihli “Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır” (Görsel 21) adlı eyleminde Beuys, yüzünü bal ve altın yaprakla kaplayarak bir sanat galerisinde üç saat boyunca sessizce dolaşmış, kucağındaki ölü tavşanın kulağına sergideki eserleri anlatır gibi fısıldamıştır. Görünürde sessiz olan bu eylem, aslında yüksek sesli bir eleştiriyi barındırmıştır. Beuys'un tavrı, sanatın sadece akılla çözümlenecek bir mesele olmadığını, içinde sezgiyi, ritüeli ve hatta mistik bir anlayışı barındırabileceğini ortaya koymuştur.

Bu performans, sanatçının bedenini sanat icra edilen bir mecra olarak gördüğünü kanıtlamış, izleyiciyle eser arasındaki geleneksel mesafeyi radikal biçimde sarsmıştır. Beuys, bu eylemiyle sanatın entelektüel sınırlarını genişletmiş; sanatçının anlatımın ta kendisi olduğunu da göstermiştir (Farthing, 2012, s. 501).

Görsel 21 Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır, Joseph Beuys, 1965

Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır



*Not**: Performans, 1965. Joseph Beuys

Kaynak: <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/434.1997.9/>

Beuys'un bu performansında, beden sadece orada duran bir fiziksel varlık olmaktan çıkmış; anlam taşıyan, simgelerle dolu bir araca dönüşmüştür. Kucakladığı ölü tavşan da en az sanatçının kendisi kadar performansın parçası hâline gelmiştir. Yüzünü altın

varak ve balla kaplamış olan Beuys'un, ağzından boruya benzer bir şeyle çıkardığı sesler ve yere bastıkça bakır plaka üzerinden yayılan ritmik titreşimler, izleyiciye, adeta bir ritüel izliyormuş hissi verir. Bu yönüyle performans, teatral değil, daha çok törensel bir anlam taşımıştır. Bu eylem, sonradan "Sibirya Senfonisi" olarak da anılmıştır. Beuys burada, kendi bedenini bir anlatım aracına çevirmiştir; yaptığı her hareket, sadece anlık bir jest değil, altında düşünce barındıran bir anlatı unsuru olmuştur (Yılmaz, 2013, s. 336). Performanstaki her detay, onun sezgisel anlatım biçimini yansıtır. O an orada olan her şey, -tavşan, sesler, sessizlik- bir bütün hâlinde izleyiciyi düşünmeye ve hissetmeye yönlendirmiştir.

“20. yüzyılda beden ve sanat arasında gelişen ilişki sayesinde, bedenin ifade aracı olarak kullanıldığı bir eğilim ortaya çıkar. 1960'larda ortaya çıkan özgürleşme hareketi ve olanak sağladığı kişisel hak özgürlük mücadeleleri beden sanatı için önemlidir. Dönemin hippie kültürü, özgürleşmenin insanın kendi içinde olduğuna inanan düşünce yapısı da bu dönemin önemli bir parçasıdır.” (Özüdoğru Tokdemir, 2012, s. 42)

1960'lı yıllarla birlikte sanat dünyasında büyük bir değişim yaşanmıştır. Artık mesele ortaya bir nesne koymak değil, o nesneye ya da eyleme düşünsel bir derinlik kazandırmaktır. İşte bu yaklaşımın en dikkat çeken yansımalarından biri Beden Sanatı olmuştur. Sanatçılar, kendi bedenlerini doğrudan sanatın parçası hâline getirerek performanslar gerçekleştirmişlerdir. Bu performanslar çoğu zaman izleyici karşısında yaşanmış ve fotoğraf ya da video kayıtlarıyla belgelenmiştir. Amaç bir nesne üretmek değil, doğrudan bir deneyim aktarmaktır. Bazı sanatçılar bu süreçte fiziksel acıyı göze almış, bazılarıysa ruhsal bir sorgulama içine girmiştir. Bu anlayışta beden, etten kemikten bir yapı olarak değil, kültürel ve politik bir anlam taşıyıcısı olarak görülmüştür (Altındere, 1999, s. 48-49).

Bu dönemin dikkat çeken isimlerinden biri de Yves Klein olmuştur. “Anthropométrie” (Görsel 22) başlıklı performanslarında alışılmış yöntemlerin dışına çıkmış; fırça ya da kalem yerine, doğrudan insan bedenini kullanmıştır. Kadın modellerin vücutlarını kendi geliştirdiği özel mavi boyayla kaplamış ve onları büyük boyutlu yüzeyler üzerinde hareket ettirerek iz bırakmalarını sağlamıştır. Beden, burada hem aracı olmuş hem de sanatın ta kendisi hâline gelmiştir (Turani, 2010, s. 738). Bu yöntem, baskıresim sanatındaki iz bırakma düşüncesine de atıfta bulunur. Burada beden hem araç hem de özgün bir matris haline gelmiş olarak düşünülebilir.

Görsel 22

Anthropométrie



*Not**: Performans, 1960, Yves Klein

Kaynak: <https://www.yvesklein.com/fr/archives/#/fr/archives/view/photo/336/presentation-des-anthropometries-de-l-epoque-bleue-a-la-galerie-internationale-d-art-contemporain>

Yves Klein'in sanat tarihinde özel bir yere sahip olan Anthropometry (Antropometri) serisi, geleneksel baskıresim tekniklerinin yeniden yorumlandığı bir eylem olarak konumlanmıştır. Klein, tarih öncesi mağara resimlerindeki, ellerin şablon gibi kullanıldığı ilkel iz bırakma yöntemlerinden esinlenerek, insan bedenini doğrudan bir araç hâline getirmiştir. Bu eserlerde boya, klasik anlamda bir fırçayla değil, bedenin kendisiyle tuvale aktarılmış; böylece beden hem iz bırakan canlı bir kalıba hem de sanatın taşıyıcısına dönüşmüştür. Sanatçının "canlı fırça" dediği bu yöntem, teknik açıdan değil, düşünsel düzeyde yenilik sunar. Beden, burada hem özgün bir imgenin kaynağına dönüşmüş, hem de tekrarlanabilir bir üretim aracı olarak değerlendirilmiştir. Klein, bu şekilde baskı ile resim arasındaki sınırları bulanıklaştırmış; bedeni merkeze alan, disiplinler arası bir ifade dili yaratmıştır (Aydın A. , 2018).

Bu dönemde beden üzerinden sanat üretimine yönelen isimlerden biri de Gina Pane olmuştur. Onun işleri, izleyiciyi rahatsız edebilecek düzeyde doğrudan ve sarsıcı bir beden diliyle şekillenmiştir. Acı, şiddet ve doğurganlık gibi temaları doğrudan kendi bedeni üzerinden işlerken, özellikle kadınlık ve toplumsal normlara dair güçlü bir eleştiri üretmiştir. Bir performansında (Görsel 23), göbek hizasına –yaşamın başlangıç noktasına– jilette haç şeklinde bir kesik atmış, böylece doğurganlığın fiziksel bir izini görünür kılmıştır. Bu eylem sadece simgesel değil, aynı zamanda fizikselliğiyle de sarsıcıdır. Performans sonunda, bedeninden akan kanı temizlediği pamukları da sergileyerek, sanatın yaşanmış bir deneyim olduğunu vurgulamıştır. Bu yönüyle Pane,

bedenin kırılganlığı ile eylemin kalıcılığı arasındaki gerilimi görünür hâle getirir (Akkol, 2018, s. 1233).

Görsel 23

Action Psyché



*Not**: Performans, 1974, Gina Pane

Kaynak: <https://www.macba.cat/en/obra/r3812-action-psyche-essai-24-1-1974-triptyque/>

Dönemin önemli sanatçılarından birisi de Marina Abramovic'tir.

“Marina Abramovic, “Rhythm 0” (Görsel 24)adlı gösterisinde masanın üzerine koyduğu testere, kibrit, kamçı, şarap, gül, tabanca, jilet gibi çok sayıda nesne ile seyirciden kendisine müdahale etmesini ister. Türlü müdahalelerden sonuncusu olan, bedenine yöneltilen silahın yarattığı ölüm gerçekliğiyle, gerçekleştirdiği gösteriye son verir. Gösteride hesaba katılabilecek acıtıcı nesneler arasında yer alan silah, sanatçının gerçeğin bu tarafıyla yüzleşemediği bir duruma dönüşebilmektedir.” (Özden, 2015, s. 49)

Görsel 24

Rhythm 0



*Not**: Performans, 1974, Marina Abramovic

Kaynak: <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3118>

Marina Abramović, bir Ortodoks ayinine tanıklık ettiğinde bunun sadece bir inanç pratiği olmadığını, aynı zamanda güçlü ve etkileyici bir sanatsal performans niteliği taşıdığını fark etmiştir. Bu deneyim, onun beden anlayışını köklü bir biçimde etkilemiştir. Abramović'e göre beden, etten kemikten bir yapı değil; aynı zamanda içsel yolculukların yaşandığı, geçişlerin ve dönüşümlerin mümkün hâle geldiği bir alandır. Sanatçının gözünde beden, tıpkı sembollerle yüklü bir tekne gibidir. Ancak bu tekne, Batı kültürünün dayattığı dil merkezli anlam kalıplarından arındırılmalı; deneyimi taşıyan, belirsizliğe doğru süzülen bir varlığa dönüşmelidir. Abramović'in sanatı da tam bu noktada şekillenir. Onun performanslarında beden, hem fiziksel sınırların sonuna kadar zorlandığı hem de bir tür arınma ritüeline dönüştüğü bir düzlemde var olur. Abramović'e göre sanatçı, kendi bedenini geçici bir taşıyıcı olarak görmelidir. Bu beden, anlamdan çok deneyimi iletmeli; bilinmeyene doğru, ölüme doğru süzülen bir gemi gibi olmalıdır (Yılmaz, 2013, s. 375-376). Abramović bu düşüncelerinden şu şekilde söz eder:

“Sarsıntı yaratmakla ilgilenmedim hiç. Benim asıl ilgilendiğim şey, insan bedeninin ve aklının fiziksel ve zihinsel sınırlarını deneyimlemektir. Bu deneyimi halkla birlikte yaşamak istedim. Bunu tek başıma asla yapamazdım. Halkın bana bakmasına ihtiyacım var, çünkü halk bir enerji diyalogu yaratır. Halktan, fiziksel ve zihinsel sınırlarınızı karşılayan yoğun bir enerji alırsınız. Sonraları başka kültürleri tanıdığımda, Tibet'e gittiğimde, Aborjinlerle tanıştığımda, hatta Sufi ayinlerini gördüğümde, bütün bu kültürlerde bedenin zihinsel bir atlama gerçekleştirebilmesi için fiziksel olarak aşırı zorlandığını fark ettim. Ölüm ve acı korkusunu yenmek için, bedenimizin bize yaşattığı kısıtlamalardan kurtulabilmek için fiziksel zorlanma gerekiyordu. Biz, Batı kültüründe yaşayan insanlar, çok korkağız. Performans, benim için o başka boyuta ve uzama atlama formuydu” . (Pejić, 2002, s. 156)

Abramović'in bu sözleri, onun sanatında bedeni nasıl konumlandığını açıkça ortaya koyar. Beden onun için yaşanmışlıkların, sınamaların ve dönüşümün alanıdır. Özellikle acı deneyimi, sadece fiziksel bir sınır değil, ruhsal bir eşik olarak çıkar karşımıza. Onun performanslarında acı, sadece bir gösteri unsuru değil; içsel bir çözülmenin, bir arınmanın da izidir. Abramović için beden, başlı başına bir anlatıdır; neyi taşıdığı kadar, neyi taşıyamadığı da önemlidir.

“Marina Abramovic'in eserleri ve video çalışmaları, insan kondüsyonunu geniş bir içerikten inceler. Abramovic, doğu dünyasının bağılılık ve derin düşünce fikirlerini de kullanarak batı biliminin beden ve ruh arasına koyduğu engeli kaldırmayı amaçlamaktadır. Body art/ Beden sanatının önemli temsilcilerindendir. Eserlerinin arasında “Thomas'ın Dudakları” (Görsel 25) bulunmaktadır. Performansında kendi karnına jiletle Yahudi yıldızı çizmiş ve buzdan bir haçın üzerine uzanarak kendini kırbaçlamıştır. Abramovic, bedenini rahatsız edici sembolik ayinlere

konu yapmış ve böylece Tibet Keşişleri, Avustralyalı Aborjinler ve Sufi'ler arasında yaygın olan bir safhayı, acı ve dayanma eşiğine yaklaşmayı test etmiştir. Bu kişiler eylemlerinde ölüm, acı çekme vb. diğer korkulardan kurtulmayı amaçlamaktaydılar.” (Taşkesen, 2018, s. 177)

Görsel 25

Lips of Thomas



*Not**: Performans, 1975, Marina Abramovic

Kaynak: <https://www.guggenheim.org/artwork/5176>

Gina Pane ve Marina Abramovic'in performansları incelendiğinde, her iki sanatçının da acıyı bir bedensel deneyim olarak ele almadığı görülmektedir. Bedeni bir düşünsel ve ruhsal dönüşüm aracı olarak ele aldıkları görülür.

“Bir dava uğruna performans yapmak, performans sanatının özündedir: 1960'lı yılların toplumsal hareketliliği içinde yaygınlaşan bir ifade biçimi olarak performans, sanatçıların belli toplumsal meselelerde taraf olmasının ve tavır koymasının simgesel bir biçimi olarak şekil bulur; katılımcı, aktif bir birey olarak sanatçı kimliğinin şekillenmesinde rol oynar.” (Antmen, Kimlikli Bedenler, 2022, s. 176)

1960'lı yıllarda dünya hızla değişirken, kadınlar da bu değişimin içinde kendi seslerini duyurmanın yollarını aramaya başladılar. Özellikle sanat alanında, uzun süre görmezden gelinen, bastırılan ya da sadece belli kalıplarla temsil edilen kadın figürü artık göz önüne çıkmaktadır. Kadın sanatçılar, kendilerine ait bir dil yaratmak, kendi hikâyelerini anlatmak için sahneye çıkmıştır. Toplumsal eşitsizlikler, cinsiyet rolleri, ırkçılık ve ataerkil sistemin sanat üzerindeki gölgesi artık daha yüksek sesle tartışılır olmuştur. Feminist sanat da tam bu noktada doğmuştur: Kadının bedenini, deneyimlerini ve kimliğini merkeze alan, hem bireysel hem de toplumsal bir anlatı sunan yeni bir ifade biçimi olarak var olmuştur. Bu dönemin kadın sanatçıları sadece eser üretmekle kalmamış; sanat tarihinin yazımına da müdahale etmişlerdir. Onlar için mesele, sadece görünür olmak değil, aynı zamanda nasıl görünür olduklarını da belirleyebilmektir.

1960’lardan 1980’lere uzanan süreçte ortaya çıkan ilk kuşak feminist sanatçılar, bedenle doğrudan temas kurarak doğurganlık, cinselliğin ifadesi ve vajinal imgeler gibi konuları korkusuzca işleyerek, hem bireysel hem de kolektif bir hafızaya dokunmuşlardır (Antmen, 2022, s. 239-242).

1971 yılında Linda Nochlin’in “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” başlıklı bir makale yazmıştır. Bu makale feminist sanat tarihçiliğinde adeta bir dönüm noktası olmuştur. Nochlin, o güne dek pek az kişinin düşündüğü bir soruyu ortaya koymuştur: Kadın sanatçılar neden sanat tarihinin merkezinde yok? Ancak onun bu soruya verdiği yanıt, bireysel eksikliklerden kaynaklı değildir. Tarih boyunca kadınların sistematik olarak eğitimden ve sanat kurumlarından dışlanmış olmasıyla ilgilidir. Kadınların Michelangelo ya da Manet gibi isimlerle eş düzeyde anılmamasının nedeni onlara tanınmamış imkânlardır, demiştir. Nochlin’e göre “deha”, “ustalık” ya da “yaratıcı zihin” gibi sanatla özdeşleşmiş kavramlar bile erkek egemen bir sistemin ürünü olarak ortaya konmuştur. Nochlin’in bu eleştirel yaklaşımı, sanat tarihini değil, bu tarihin nasıl yazıldığı sorusunu da gündeme getirmiştir. Yazdığı bu makaleyle, kadınların sanattaki görünmezliğini ifşa etmiştir (Antmen, 2022, s. 239-241).

Judy Chicago tarafından üretilen “The Dinner Party” (Görsel 26) kadınların sanat tarihi boyunca maruz kaldıkları görünmezliği ortaya koymuştur.

“Çok sayıda kadın sanatçının katılımıyla gerçekleştirilen "Yemek Daveti", kadınların ortak bir dava uğruna harcadıkları kolektif çabayı ortaya koyar. Tarih boyunca göz ardı edilmiş pek çok önemli kadının anısını gündeme getirmeyi amaçlayan bu üçgen biçimli sofraya, kadın hareketine adanmış bir tür simgesel anıttır.” (Antmen, 2022, s. 240)

Görsel 26

Yemek Daveti



Not*: 1463cm x 1463 cm, Seramik, Porselen, Tekstil, 1974-79, Judy Chicago

Kaynak: https://www.brooklynmuseum.org/tr-TR/exhibitions/dinner_party

Carolee Schneemann'ın "Interior Scroll" (İçteki Tomar) (Görsel 27) adlı performansı, kadın bedenine yönelik tarihsel bakışa karşı cesur bir yanıt niteliği taşır. Schneemann, bu performansında bedenini, düşüncelerini ifade eden aktif bir özneye dönüştürmüştür. Gösteri, sanatçının çıplak bedenini boyayarak ve beline bir önlük bağlayarak izleyicinin karşısına çıkmasıyla başlamıştır. İlk etapta yüksek sesle bir metin okuyan Schneemann, bir süre sonra önlüğünü ve elindeki kitabı bir kenara bırakır. Performansın devamında, sanatçı vajinasına yerleştirdiği rulo halindeki bir metni yavaşça dışarı çekerek yüksek sesle yazılanları okumaya başlar. Schneemann'ın bu eylemi, kadın bedenine yüklenen anlamlara doğrudan bir müdahale niteliği taşımış; ataerkil düzenin hem bedeni hem de sözü kontrol altına alan yapısına karşı güçlü bir karşı duruş sergilemiştir (Özdemir, 2016, s. 52). Bu performans, feminist sanat ile performans sanatının nasıl iç içe geçebileceğini göstermiş; bireysel deneyim ile politik duruşun beden üzerinden nasıl ifadelendirilebileceğine dair önemli bir örnek olmuştur. Schneemann, bedenine bir ses, bir hafıza ve bir anlatı yüklemiştir.

Görsel 27 Interior Scroll, Carolee Schneemann, 1975

İçteki Tomar



Not*: Performans, Carolee Schneeman, 1975

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/schneemann-interior-scroll-p13282>

İlk kuşak feminist sanatçılar bedenin doğrudan temsiline odaklanmıştır. 1970'lerin ortalarından itibaren sahneye çıkan ikinci kuşak feminist sanatçılar ise, bedenin taşıdığı kültürel kodları, ideolojik yapıları ve tarihsel referansları çözümlemeye yönelmişlerdir (Antmen, 2022, s. 242). Bu dönemde sanat, kadın bedeninin tarih boyunca nasıl anlamlandırıldığını, nasıl denetlendiğini ve hangi kalıplar içine sıkıştırıldığını sorgulamaya başlamıştır.

Bu yaklaşımın dikkat çekici örneklerinden biri, Küba kökenli sanatçı Ana Mendieta'dır. Mendieta, performanslarında bedenini hem sembolik hem de ritüelistik anlamlar taşıyan bir yüzeye dönüştürmüştür. Bir çalışmasında (Görsel 28), hayvan kanı ve tempera boya kullanarak sessiz ve etkileyici bir ritüel gerçekleştirir. Diz çöker, kollarını kana bulayarak beyaz duvara sürer ve adeta “yaşayan bir fırça” gibi yüzeye bedensel izler bırakır. Bu sahne, izleyiciye sadece görsel bir deneyim sunmaz; aynı zamanda içsel bir hafızayı, geçmişin travmalarını ve kültürel kimliğin yansımalarını da taşır. Mendieta'nın bu bedensel eylemi, ilk bakışta Yves Klein'ın 1960'larda gerçekleştirdiği “Anthropométrie” performanslarını hatırlatır. Klein, bedenleri mavi pigmentle boyayarak onları tuvale bastırması, böylece bedeni hem üretim aracı hem de imgenin kendisi olarak sunmuştur. Ancak Mendieta, bu yaklaşımı kadın deneyimiyle yeniden ele alır; bedeni pasif bir iz bırakıcı olmaktan çıkararak, kültürel, tarihsel ve kişisel anlamlarla yüklü aktif bir özneye dönüştürür (Cabanas, 1999, s. 13).

Görsel 28

Untitled (Blood Sign #2 / Body Tracks)



*Not**: Performance, 1974. Ana Mendieta

Kaynakça: <https://landmarks.utexas.edu/video-art/untitled-blood-sign-2-body-tracks>

“Türk çağdaş sanatında kadın bedeninin toplumsal temsiline eleştirel bir yaklaşım getiren sanatçılardan biri olan Nur Koçak'ın 1970'li yıllarda geliştirdiği “Fetiş Nesneler/Nesne Kadınlar” (Görsel 29) adlı resim serisi, kadın bedeninin tüketim kültürü içinde nasıl nesneleştirildiğine dair çarpıcı bir eleştiri sunar. Sanatçı, çalışmalarında kadın imajının medyatik ve ticari temsillerle kalıplaştırıldığını, birey olmaktan çıkarılarak görsel bir tüketime indirgendiklerini vurgular. “Kırmızı ve Siyah I” adlı eserinde, kadın figürlerinin başsız biçimde sunulması, onların kimliksizleşmesine ve bedenlerinin sadece erotize edilmiş yüzeyler olarak algılanmasına dikkat çeker. Koçak her ne kadar kendisini doğrudan feminist sanatçı olarak tanımlamasa da parfüm

reklamları, vitrin estetiği ve tüketim nesneleri üzerinden bedenın araçsallaştırılmasına dair üretimleri feminist sanat yaklaşımıyla örtüşür” (Özdemir, 2016, s. 51-52).

Görsel 29

Kırmızı ve Siyah I



*Not**: Tuval üzerine akrilik, 162 x 130 cm, 1976, Nur Koçak

Kaynak: <https://guncelsanatarsivi.com/anlatilar-soylesi-serisi-nur-kocak/>

Performans sanatında bedenın bir araç olmaktan çıkıp bir meseleye, bir alana dönüşmesi, 1960’lardan itibaren sanatçıların odaklandığı güçlü bir yöntem olmuştur. Bu sanatçılar — kadın ya da erkek fark etmez— bedenlerini, doğrudan toplumsal yapıların taşıyıcısı olan bir yüzey olarak görmüşlerdir. Beden üzerinden şekillenen normlar, iktidar ilişkileri ve kültürel kodlar; sahneye taşınan her jestte, her duruşta, her yara izinde yeniden açığa çıkarılmıştır. Bazı sanatçılar bu sorgulamayı o kadar ileri götürmüşlerdir ki, kendi bedenlerini yaralamayı göze alarak izleyiciyi hem rahatsız etmiş hem de düşünmeye zorlamışlardır. Yine de burada mesele fiziksel olarak bedenın değişmesi değildir. Asıl hedef izleyenin zihin dünyasında bedene dair yerleşik düşünce kalıplarının kırılmasıdır (Yılmaz, 2013, s. 380).

Günümüzde bu mesele, teknolojik bir düzleme de taşınmış durumdadır. Artık beden, sosyal normların taşıyıcısı değildir. Beden müdahale edilebilen, dönüştürülebilen bir yapı olarak görülmektedir. Estetik ameliyatlara, biyoteknoloji, yapay zeka destekli protezler... Tüm bu gelişmeler, performans sanatının yıllardır tartıştığı “beden nedir, ne olabilir?” sorusunu daha da karmaşık bir hale getirmiştir.

Modern zamanlarla birlikte insan bedeniyle makineler arasındaki sınır giderek daha belirsiz hâle gelmiştir. Özellikle tıp alanında yaşanan teknolojik ilerlemeler, hastalıkları

iyileştirmekle kalmamaktadır. Bu gelişmeler bedenın eksik ya da işlevini yitirmiş parçalarını makineyle tamamlamayı mümkün kılmaktadır. Kimi cihazlar geçici destek sağlarken, bazıları kişinin yaşamı boyunca bedenın bir parçası hâline gelmektedir. Bu müdahalelerle insan bedeni, zamanla mekanik unsurlarla bütünleşen yeni bir varlığa dönüşmüştür (Corbin, Courtine, & Vigarello, 2013, s. 30). Bu değişim “insan” olmanın ne anlama geldiği sorusunu da yeniden gündeme taşımıştır.

Tam bu noktada, Donna Haraway’ın 1985’te kaleme aldığı *Siborg Manifestosu* dikkat çekicidir. Haraway’ın tanımı şu şekildedir: “Bir siborg, bir sibernetik organizma, makine ile organizmanın oluşturduğu bir melez, kurgusal bir yaratık olmanın yanı sıra toplumsal gerçekliğe ait bir yaratıktır.” (Haraway, 2006, s. 2). Onun bu tanımı, günümüzde bireyin sosyal olarak da teknolojiyle iç içe geçmiş bir yapıya büründüğünü açık biçimde göstermiştir.

Siborg bedenler, bilimkurguya ait bir kurgu değildir. Toplumsal cinsiyet rollerinin çözülmeye başladığı, sınırların silikleştiği bir gerçeklik önerisidir. İnsan bedeni mekanikleştikçe, makineler de daha “insanî” bir hâl alır. Bu çift yönlü değişim, sanat alanında hem bir teknoloji yorumu hem de kuramsal bir tahayyül olarak ele alınır. Özellikle performans sanatında karşılık bulan bu siborg estetiği, insan sonrası (posthuman) sanat anlayışının merkezinde yer alır. Sanatçılar, bedeni dönüştürülebilen, yeniden yazılabilen bir alan olarak görür (Şangüder Karakuyu, 2016, s. 10).

Bu anlayışın çarpıcı örneklerinden biri, Avusturyalı sanatçı Stelarc’ın “Üçüncü Kol” (Görsel 30) adlı çalışmasıdır. Stelarc, sağ koluna eklenilen mekanik bir uzuv geliştirerek, kaslarından yayılan elektriksel sinyaller aracılığıyla bu “yeni uzvunu” hareket ettirebilir hâle getirmiştir. Kullanılan materyaller —alüminyum, çelik, akrilik, kablolar ve bataryalar— teknolojinin insan bedenine ne ölçüde entegre olabileceğini gözler önüne sermiştir. Bu mekanik kol, teknolojik bir eklenti değil; bedenın sınırlarını yeniden çizen bir simgeye dönüşür. Sosyolog David Le Breton, Stelarc’ın bedenini neredeyse nötr bir araca dönüştürdüğünü söyler. Onun performanslarında beden, artık deneyimin öznesi değil; teknolojiye açılan bir yüzey, bir nesne gibidir (Le Breton, 2016, s. 51).

Görsel 30

Üçüncü El



Not*: Performans, 1980, Stelarc

Kaynak: <http://stelarc.org/activity-20265.php>

Stelarc'ın bedenine mekanik uzuvlar eklediği ya da kendini kancalarla havaya astığı performansları, sadece birer gösteri değil, aynı zamanda insan bedeninin sınırlarını ve gelecekte alabileceği biçimleri sorgulayan deneysel arayışlardır. Bu tür çalışmalar, sanatçının bedeni durağan bir yapıdan çok, sürekli dönüşen bir varlık olarak gördüğünü açıkça ortaya koymuştur. Tam da bu bağlamda, Alain Corbin'in "Bedenin Tarihi" adlı kitabında yer verdiği "mutant-insan" kavramı, Stelarc'ın eylemleriyle örtüşmektedir. Onun sanatında beden, teknolojik ve kültürel müdahalelerle yeniden şekillenebilen bir organizma hâline gelmiştir. Stelarc, özellikle robotik uzuvlar aracılığıyla bedeni bölerek ve yeniden kurgulayarak, bedenin eksikliğini öne çıkarmıştır. Bu yaklaşım, Deleuze ve Guattari'nin "organsız beden" kavramını hatırlatır; çünkü burada beden, alışlagelmiş bütünlükten çıkarılmıştır. Parçalarıyla yeniden düşünülmüş bir yapıya bürünmüştür. Stelarc'ın gerçekleştirdiği performanslar benliğin, algının ve düşüncenin sınırlarını da genişletmiştir (Boynukalın & Doğan, 2020, s. 889-890).

Sanatçının kendini kancalarla havaya astığı eylemleri (Görsel 31), onun bedenle kurduğu ilişkinin ne kadar radikal boyutlara ulaşabildiğini gösterir. Bu noktada Stelarc, kendini hem bir bilim insanı hem de bir tür şaman gibi konumlandırmış; performanslarını, metafizik bir sorgulama alanına dönüştürmüştür. Ona göre beden üzerindeki en büyük baskı yerçekimi değil; insanın tarih boyunca içine hapsedildiği kültürel kalıplar ve zihinsel kodlamalardır. Bu yüzden Stelarc, bedenin bu sınırlardan özgürleştirilmesi gerektiğini savunmuştur. Stelarc'ın ifadesiyle, bu değişim, bir haz arayışından değil;

başka bir varoluş biçimini deneyimleme arzusundan doğmuştur. Artık mesele insan türünün devamı değil, bireyin kendi bedenini dönüştürerek varoluşunu yeniden tanımlamaya çalışmasıdır. Ona göre, zihinle beden arasındaki geleneksel ayırım da ancak bireyin bu sabit kimlikten sıyrılmasıyla aşılabılır (Yılmaz, 2013, s. 372-373).

Görsel 31

Street Suspension



*Not**: Performans, East 11th Street, New York, 1984, Stelarc

Kaynak: <https://www.agsa.sa.gov.au/collection-publications/collection/works/street-suspension-east-11th-street-new-york/69283/>

Stelarc'ın performanslarında teknolojiyi bedenın sınırlarını zorlamak üzere kullanmasıyla benzer şekilde, Fransız sanatçı Orlan (d. 1947) da kendi bedenini sanatsal bir ifade alanına dönüştürmüş, özellikle de yüzüne uyguladığı estetik müdahalelerle dikkat çekmiştir (Yılmaz, 2013, s. 380).

Sanatçının bu kararı, 1990 yılında geçirdiği bir ameliyat sırasında şekillenmiştir. Rahim dışı gebelik nedeniyle gerçekleştirilen bu operasyon esnasında lokal anestezi altında hem hasta hem de izleyici olma deneyimini aynı anda yaşamıştır. Aynı yıl, 43. yaş gününde başlattığı bir dizi estetik cerrahi müdahale (Görsel 32), kadın bedenine dair tarihsel temsillere karşı bir sorgulamayı da beraberinde getirmiştir. Orlan, bu müdahaleleri güzelleşmek ya da gençleşmek için değil, klasik güzellik ideallerini parçalayıp yeniden kurmak amacıyla gerçekleştirmiştir. Bu amaçla sanat tarihinden ve mitolojik figürlerden seçtiği bazı yüz hatlarını —Diana'nın burnu, Mona Lisa'nın alnı, Venüs'ün çenesi gibi— kendi bedenine taşımıştır. Ancak bu seçkiler taşıdıkları kültürel anlamlarla da özenle belirlenmiştir. Örneğin Diana'nın bağımsızlığı, Psyche'nin ruhsallığı ya da Europa'nın bilinmeyene açılan yolculuğu, bu dönüşümlere eşlik eden sembolik yükler olmuştur. Orlan, bedenini estetik bir yüzey olarak değil, kültürel anlatıların dönüştüğü bir alan

olarak görmüştür. Ameliyatlarını birer performansa dönüştürerek izleyiciyle paylaşmış; ameliyathaneleri sahneye çevirerek cerrahların ve teknolojik araçların da bu performansın bir parçası olmasını sağlamıştır. Böylece izleyici, bedensel dönüşüme tanıklık etmemiş; aynı zamanda onun kavramsal boyutunu da deneyimlemiştir. Orlan, bu çalışmalarıyla bedeninin pasif bir nesne olmadığını; tersine, tarih boyunca kadına biçilen rollerin yeniden yazılabileceği bir yüzey olduğunu göstermiştir (Rose, 1993).

Görsel 32

From Omnipresence



*Not**: 7th surgery performance, 1993, Orlan

Kaynak: <https://www.fotomuseum.ch/en/situations-post/omnipresence/>

“Orlan, sanatına beden sanatı değil, etsel sanat demiştir. Ona göre, etsel sanat teknolojiyle gerçekleştirilen otoportre sanatıdır. Figürü sahiden ‘bozma’ ve ‘yeniden oluşturma’ arasında gidip gelir. Beden, dönüştürülmüş bir hazır-yapıttır. Etsel sanat tanrıtanımsızdır; bedeni dile dönüştürür. Dolayısıyla, beden kelimadır. Hristiyanlığın tersine, acıyı kutsallaştırmaz.” (Yılmaz, 2013, s. 381)

Yves Klein, performanslarında başkalarının bedenini sanatsal üretimin bir parçası hâline getirerek alışılmış temsil kalıplarını değiştirmiştir. Buna karşılık Stelarc, Gina Pane, Marina Abramović, Carolee Schneemann ve Orlan gibi sanatçılar, bizzat kendi bedenlerini merkeze alarak çok daha doğrudan bir ifade biçimi geliştirmişlerdir. Bu sanatçılar için beden, dönüştürülebilir, sınırları zorlanabilir bir araç hâline gelmiştir. Erkek sanatçılar, performanslarında çoğunlukla beden sınırlarını test eden, şiddet ya da acı üzerinden ilerleyen deneyimlere odaklanmışlardır. Kadın sanatçılar ise bu yönelimlere ek olarak cinsellik, toplumsal roller ve bedensel temsilin çözümlemesi gibi meseleleri de gündeme taşımışlardır (Yılmaz, 2013, s. 368).

“Vücut ve performans sanatı bedeni anlatmakta en iyi yoldur ancak günümüze yaklaşırken sanatçılar yeniden keşfeder gibi geleneksel resim yapma yolundan da vazgeçmediler. Her ne kadar teknoloji odaklı işler yapılsa da geleneksel teknikler de unutulmamıştır. Yağlı boya tekniğinden

vazgeçmeyen bir sanatçı olan Jenny Saville, beden kavramını tüketilen bir nesne olarak irdelemiştir. Resimlerinde iri bedenler kullanan Saville, modellerini bir et yığını gibi göstererek (Görsel 33) güzellik algısına meydan okumuştur.” (Muraz & Dokak, Çağdaş Sanat Nesnesi Olarak Beden, 2019, s. 142)

Görsel 33,

Fulcrum



Not*: Tuval Üzerine Yağlı Boya, 261,6 cm x 487,7 cm, 1988-99, Jenny Saville

Kaynak: <https://gagosian.com/artists/jenny-saville/>

Jenny Saville, bedenin acı ve deformasyon yoluyla kazandığı anlamı görünür kılmak isteyen sanatçılardan biridir. Resimlerinde, çağımızın ruhunu taşıyan bedenleri işler; bu bedenler, yaşadığı travmalarla, maruz kaldığı müdahalelerle ve taşıdığı toplumsal anlamlarla dikkat çeker (Görsel 34). Cerrahi izler, yaralı dokular ya da normların dışında kalan figürler üzerinden çalışan Saville, bedeni "et" kavramı etrafında kurgular. Çift cinsiyetli kişiler, travestiler, yarı canlı ya da ölüye yakın bedenler, koma hâlindeki varlıklar ya da kadvralar gibi uç durumlar, onun görsel dilinin merkezini oluşturmaktadır. Bu figürler aracılığıyla beden, ruhsal kırılmaların, toplumsal baskıların ve kimlik çatışmalarının da taşıyıcısı hâline gelir (Renkçi, 2014).

Görsel 34

Propped



Not*: Tuval Üzerine Yağlı Boya 213.4 cm x182.9 cm, 1992, Jenny Saville

Kaynak:<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/history-of-now-collection-david-teiger-118623/lot.6.html>

Bedenin temsiline yönelik tartışmaların yoğunlaştığı bir diğer alan ise fotoğraf sanatıdır.

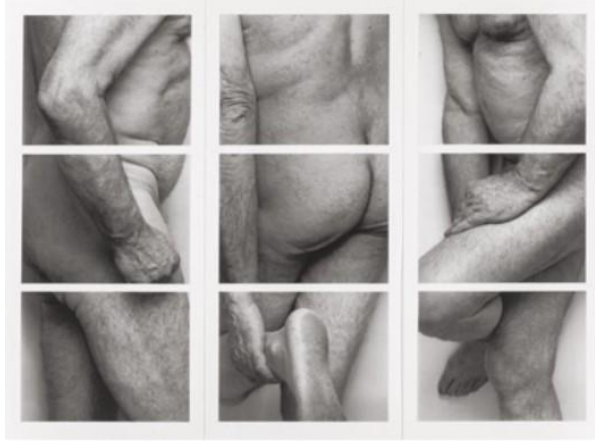
“19. yüzyılda fotoğrafın icadı, Batı belleğinde yüzyıllardır bastırılmak istenen şeyi yeniden gündeme getirir. Görünen ile görünmeyen arasında salınan, kendini inorganığın olduğu gibi organığın mekânında da evinde hissedilen bir çifte varoluştur bu. Barthes’in her seferinde yeni bir hayretle dile getirdiği üzere fotoğraf, geleceği ölüm olduğu bilinen bir imgenin geçmişteki anıştırmasıdır” (Sayın, 2020, s. 82).

“Fotoğrafın bellek ötesi bir ‘gerçeklik’ olmasının en önemli aşamasını meydana getiren, aslında bunların tümünün ötesindedir ve o da bedenin bir unsur olarak fotoğrafa girmesidir. Beden bütün yitimlerden sonra meseleye çok karmaşık ve sıkı bir düğüm atar” (Kahraman, 2005, s. 32-33).

Fotoğrafın sanatla buluşması, resim ve heykel gibi klasik disiplinlerdeki uzun süreli poz verme gerekliliğini ortadan kaldırmıştır. Bu sayede beden daha doğal ve kendiliğinden anlarda temsil edilebilmiştir. Artık beden, anın içine yerleşen bir öznedir. Bu değişim, sinemanın gelişiminde de önemli bir rol oynamıştır. 20. yüzyıla gelindiğinde fotoğraf ve sinema, sanatın merkezine yerleşmiş; resmin egemenliği ise giderek azalmıştır. Bu yeni dönemde, bedenle kurulan fotoğraf ilişkisi iki ana ekseninde gelişmiştir: Biri, teknolojinin etkisiyle bedenin mekanikleşmesi; diğeri ise duyguların ve kimlik arayışlarının beden üzerinden anlatılmasıdır. John Coplans gibi sanatçılar, bu bağlamda bedenin zamanın ve yaşanmışlığın taşıyıcısı olduğunu ortaya koymuşlardır (Görsel 35). Onun otoportreleri, hem bedene dair alışıldık güzellik anlayışını sorgular hem de bedenin zamanla kurduğu ilişkiye dair güçlü bir ifade sunar (Corbin, Courtine, & Vigarello, 2013, s. 343-345).

Görsel 35

Self-Portrait



Not*: Gümüş Jelatin Baskı, 37.8 x 27.3 cm, 1994, John coplans

Kaynak: <https://www.artnet.com/artists/john-coplans/self-portrait-frieze-no-4-three-panels-hmJMDzVxRwSpE9B9cZ1Vrg2>

Shirin Neshat'ın işleri, beden sanatı üzerine düşünürken mutlaka değinilmesi gereken örneklerden biridir. Neshat, özellikle fotoğraf çalışmalarında, İslam coğrafyasında kadın bedeninin nasıl temsil edildiğine odaklanır. Çoğu zaman kadın figürlerinin bedenine Farsça metinler ekler. Bu, hem gelenekle hem de günümüz kimlik tartışmalarıyla kurulan bir ilişki biçimidir. Mehmet Yılmaz'a göre, sanatçının bu yöntemi, Doğu kültürlerinde beden üzerine yazı ve işaret bırakma geleneğini –yani dövmeyi andıran tarihsel bir uygulamayı– hatırlatır. Neshat'ın yaptığı müdahale, bedenin kişisel ve toplumsal belleği taşıyan bir yüzey olabileceğini göstermekten ibaret değildir; aynı zamanda bu belleğin nasıl tekrar tekrar yazılabileceğini de düşünmeye davet eder (Yılmaz, 2013, s. 492).

Neshat'ın 1993 ile 1997 yılları arasında oluşturduğu “Women of Allah” (Allah'ın Kadınları) (Görsel 36) serisi, ilk bakışta belgesel bir fotoğraf dizisi gibi görünse de aslında içinde çok daha derin bir eleştiri barındırmaktadır. Bu çalışmalarda, 1979 İran İslam Devrimi sonrası ortaya çıkan rejim tartışmaya açılır. Fotoğraflar belli bir dönemin tanıklığı olmakla kalmaz, aynı zamanda kadın bedeninin bu rejim tarafından nasıl kontrol edildiğini ve hangi semboller üzerinden yeniden inşa edildiğini gösterir. Neshat, bu seride yer alan kadın figürlerini genellikle ciddi ve doğrudan bir tavırla sunar. Özellikle Şii-militan kadın imgesi, hem kutsal hem de politik anlamları aynı anda taşır (Karakuş, 2021).

Görsel 36

Rebellious Silence, Women of Allah series



Not*: RC Kağıt Üzerine Mürekkep ve Siyah Beyaz Baskı 1994, Shirin Neshat

Kaynak: <https://smarthistory.org/shirin-neshat-rebellious-silence-women-of-allah-series/>

Shirin Neshat'ın işlerinde beden, ideolojilerle geleneklerin çarpıştığı bir cepheye dönüşür. Onun kadın figürleri çoğu zaman sessizdir ama üzerlerine yazılan harfler, taşıdıkları bakışlar ya da duruşları fazlasıyla yüksek seslidir. Buna karşılık Marc Quinn'in işleri, fiziksel farklılıkları merkeze alır; bedeni olduğu hâliyle, hiçbir ideal form dayatmadan karşımıza çıkarır. İkisi de bize, bedenin sadece ten ya da kemikten ibaret olmadığını; onun aynı zamanda toplumun aynası, zamanın iz düşümü olduğunu hatırlatır.

Quinn'in heykellerinde figürler anonim değildir; her biri ismiyle, geçmişiyle, bedeniyle kendi varlığını göstermektedir. Sanatçı, klasik heykel geleneğinde idealize edilen bedeni tersyüz ederek, “farklı” olarak tanımlanan bedenleri hem güçlü hem de estetik bir ifade biçimiyle görünür kılar. Örneğin “Peter Hull” (Görsel 37) isimli heykel, kolları ve bacakları olmayan bir sporcuyla konu edinir. Bu beden zaferle anılır. Üç altın madalya ve dünya rekorları taşıyan Hull'un heykeli, engellerin ötesinde, bir karakterin gücünü ve dönüştürücü etkisini temsil eder. Quinn bu eser aracılığıyla kahramanlık tanımlarımıza da ayna tutar; bizi, bakmayı yeniden öğrenmeye çağırır (Cantekin, 2024).

Quinn; “Bütün bu insanlar hayatlarındaki biyolojik engellerin üstesinden geldiler. Mermer, eski zamanların kahramanları için klasik bir malzemedir ve bu insanlar, bedenleriyle ve iç dünyalarıyla uğraştıkları için günümüzün kahramanlarıdır. Özgür iradeleri biyolojik kaderi fethetti ve böylece kutlama haline geldiler” (Cantekin, 2024)

Görsel 37

Peter Hull



Not:*Mermer, 94 x 48 x 38 cm, 1999, Marc Quinn

Kaynak: <http://marcquinn.com/artworks/single/peter-hull>

Marc Quinn'in işleri, bedensel farklılıkları bir eksiklikten çok bir duruşa dönüştürmüştür. Onun heykelleri, izleyiciye bedene dair alışıldık bakış açıları yerine, farklı biçimlerde yeniden düşünme çağrısı yapmıştır. Özellikle norm kabul edilen estetik anlayışlardan ziyade, "ideal" beden fikrine alternatifler sunmuştur.

Quinn'in belki de en çok konuşulan işlerinden biri, "Self" adını verdiği otoportresidir. İlk bakışta kırmızıya çalan, buz gibi bir yüz gibi görünse de aslında çok daha derin ve kişisel bir anlatısı vardır. Sanatçı bu işi, kendi yüzünden aldığı kalıbını kendi kanıyla doldurarak üretmiştir. Ortaya çıkan heykel, bir soğutucuda saklanmak zorundadır çünkü içerdiği kan, tıpkı insan bedeni gibi zamanla bozulabilecek ve eriyebilecek bir maddedir. Bu çalışma, zamanla sanatçının kendine ait bir ritüeli haline gelir. Her beş yılda bir tekrarlanan bu üretim süreciyle Quinn, zamanın insan bedeninde açtığı izleri doğrudan, kendi yüzü aracılığıyla göstermiştir. Soğutucunun fişi çekildiğinde heykelin yavaşça erimesine izin verilmesi ise işi bambaşka bir boyuta taşımıştır. Heykelin çözülüşü, hem var oluşun geçiciliğine hem de insanın kendinden geriye ne bıraktığına dair bir sorgulamayı içermektedir. Quinn bu haliyle, izleyiciyi bir sanat nesnesine değil, bir "kayıp" duygusuna ortak etmeyi başarmıştır (Düz & Boza, 2021, s. 102).

Marc Quinn'in "Self" (Görsel 38) adlı çalışmasıyla ilgili açıklaması şu şekildedir:

“Son derece yüksek bir şiddet içeriyor. Birisi ateşli bir silahla vurulduğunda veya düştüğünde, kendini yaraladığında veya birisine bir araba çarptığında filan kan görmeye alışkınız, dolayısıyla kan gördüğümüzde bilinçdışı bir etkiyle bu bağlantıları kurarız. Ama çelişki elbette şurada ki, bana bu işin üretim sürecinde herhangi bir zarar gelmedi. Yapıt, insan bedeninin gücü hakkında. Çelişkili bir imge oluşturuyor, çünkü hem yıkıcı bir eylem dahilinde bir beden için dışına çıkarılmasına dair bir imge, hem de aynı zamanda beden kendini mucizevi bir şekilde yenileyebilmenin bir imgesi. Dolayısıyla hem yaratma hem de yok etme hakkında.” (Çapar, 2017, s. 284).

Görsel 38

Self



Not:* Heykel, Sanatçının Kendi Kanı, Paslanmaz Çelik, Pleksiglas, Soğutma Ekipmanı, 2006, Marc Quinn

Kaynak: <http://marcquinn.com/artworks/single/self-2006>

Marc Quinn’ın kendi bedenine ve hatta doğrudan kanına dayalı çalışmalarından sonra ele alacağımız Rachel Lachowicz’in işleri ise, bedeni göstermekten ziyade onun çevresinde oluşan kültürel anlamlara odaklanmaktadır. Bu yaklaşımla beraber beden toplumun belleğinde iz bırakan bir yapıya dönüşmektedir.

Amerikalı sanatçı Lachowicz, sanat tarihindeki erkek egemen imgelere yönelmiş, onları ruj gibi kadınlıkla ilişkilendirilen malzemelerle yeniden ele almayı tercih etmiştir. “One Month Late” (Bir Ay Gecikmeli) (Görsel 39) adlı yerleştirmesi de bu tavrın dikkat çekici örneklerinden biridir. Eserde kullanılan gerçek kravatlar, metal bir askı ve yüksek topuklu ayakkabılar bu çalışmanın temel unsurlarını oluşturur. Tüm bu nesneler parlak kırmızı rujla kaplanmıştır. Kravatlar önce reçineyle sertleştirilmiş, ardından rujla boyanmış; askı ve ayakkabılarsa doğrudan rujla kaplanmıştır. Yerleştirme sırasında kravatlar ve askı tavandan misinalarla sarkıtılmış, ayakkabılar ise doğrudan askının altına yerleştirilmiştir. Kravatların yerleşimi, bir erkeğin giydiği gibi düşünülerek, bedeni çağrıştıracak bir

yükseklikte asılmıştır. Ayakkabılar ise, sanki bu görünmeyen bedenın kısıtlandığı bir alanı simgelercesine yerleştirilmiştir. Lachowicz, nesneler arasındaki mekânsal gerilimi eserin kalbinde tutmuştur. Ancak bu düzen her sergilenişte yeniden düşünölmüştür; sanatçı, eserin mekâna göre şekil değıştirilmesine izin vermiştir (Hombberger & Patterson, 2009) (Lynn & Parr, 2021).

Lachowicz, eserlerini şu ifadeyle tanımlar:

"Bu malzemeler aslında doğası gereğı kadınsı değildir; ancak, bedenleri cinsiyetlendiren ve cinselleştiren bir kültür aracılığıyla bu şekilde deneyimlenirler. Her ne kadar işlerimde bedenler çoğunlukla doğrudan yer almasa da, onların cinselleştirilmiş varlığı, kullandığım kozmetik malzeme üzerinden ima edilir." (Lynn & Parr, 2021)

Görsel 39

One Month Late



Not*: Enstalasyon, Ruj, Balmumu, Kravatlar, Reçine, Topuklu ayakkabılar, Metal Askı, 2002, Denver Art Museum, Rachel Lachowicz,

Kaynak: <https://www.denverartmuseum.org/en/object/1992.548a-af>

Bu temsile benzer şekilde eserler üreten Chiharu Shiota da bedenın yokluğu üzerinden kurguladığı enstalasyonlarıyla dikkat çeker. Bedenin sadece gördüğümüz kısmıyla ilgilenmez. Bedenle birlikte temsil edilen iç yüklere de odaklanır. Kendisi “Yokluğun Bedenleşmesi” eseri hakkında şöyle der:

“Vücudum parçalar halindeydi, bir araya toplanmıştı ama kendimi bütün olarak hissetmiyordum. Bedenimin parçalarını yere saçmak istedim, içimdeki yokluk somutlaşıyor ama aynı zamanda her bir parçam, tüm bedenimin ifade edebileceğinden çok daha fazla duyguyu ifade ediyor. Tek bir çarpık ele, parçalanmış kola veya bükölmüş bir ayağı baktığınızda duygusal bir durumu, bütün bir varoluşu hissedebilirsiniz” (Robb, 2024)

Chiharu Shiota, “Absence Embodied” (Görsel 40) adlı yerleştirmesinde, bedeninden ayrılma deneyimini doğrudan izleyiciyle paylaşmayı amaçlamıştır. Bu çalışması, önceki

üretimlerinden daha kişisel bir noktaya uzanır; çünkü bu kez duygusal bir anlatım da kurmuştur. Yerleştirmenin zemininde sanatçının kendi uzuvlarının bronz dökümleri, kızının yedi adet el kalıbı ve eşinin elini tuttuğu anda kızlarıyla birlikte oluşturdukları üçlü bir el heykeli yer alır. Bu beden parçaları, mekânı boydan boya saran kırmızı iplik ağının tam ortasına yerleştirilmiştir. Görünürde dağınık gibi duran bu izler, aslında birbiriyle sıkı bağlar kurar ve izleyiciyi bu bağların içine çeker. Shiota'nın bu çalışması, kendi bedeniyle ailesine dair unsurları aynı anda bir araya getirdiği ilk işlerden biridir. İplikler, hafızanın ve duygunun taşıyıcısıdır. Kas dokusunu andıran bu kırmızı ağ, hem bedenle hem de aidiyetle kurulan ilişkiyi derinleştirir. Bu nedenle “Absence Embodied”, sadece yoklukla değil, aynı zamanda bedenin bağ kurma çabasıyla da ilgilidir (Robb, 2024).

Görsel 40 Absence Embodied, Chiharu Shiota, 2018

Absence Embodied



Not*: Kırmızı yün, Bronz, Alçı, 2018, Chiharu Shiota

Kaynak: <https://www.agsa.sa.gov.au/collection-publications/about/international-art/curators-insight-absence-embodied/>

“Absence Embodied” adlı yerleştirme, Chiharu Shiota'nın beden anlayışındaki önemli bir eşiği temsil eder. Sanatçı, kendi ve ailesine ait uzuvların bronz dökümlerini kırmızı yün ipliklerle örülmüş yoğun bir ağın içine yerleştirerek, bedeni hafıza, ilişki ve duyguların taşıyıcısı olarak konumlandırır. Bu ağ yapılar, kas dokusunu andıran bir yoğunlukla mekâna yayılırken, bedenin izlerini duygusal bir derinlikle öne çıkarır. Shiota'nın bu çalışması, geçmiş işlerindeki mekânsal ifadelerden daha kişisel ve içe dönük bir anlatıya yönelir. Burada beden, eksikliğiyle, kopuşlarıyla ve bağlarıyla görünür hâle gelir. Bu yönüyle Shiota'nın yerleştirmesi, filozof Merleau-Ponty'nin “yokluğun içinde varlık” düşüncesini hatırlatır. Genellikle bedenin varlığına, bir yerimiz ağrıldığında ya da işlev bozukluğu yaşandığında dikkat kesiliriz; bu yüzden onun sıradan hâli çoğu

zaman gözden kaçar. Ancak sanat, bu görünmez olanı ortaya çıkaran bir dil kurabilir (Levin, 2022).

Sanat tarihinde bedenın temsili her zaman sadece bir biçim ya da görüntü meselesi olmamıştır. Beden, kimi zaman bir ideolojinin, kimi zaman da bir kültürel belleğin yüzeyi hâline gelmiştir. 1960'lı yıllarla birlikte, sanatçılar bedeni, doğrudan anlatının taşıyıcısı olarak ele almaya başlamış; beden üzerinden kimlik, cinsiyet, aidiyet ve iktidar ilişkilerini sorgulamışlardır. Bu yaklaşım, performans sanatı, yerleştirme ve kavramsal işler gibi ifade biçimleriyle desteklenmiş; bedenın estetik bir öge olmaktan çıkarak politik bir alana taşınmasına yol açmıştır.

Bir sonraki bölümde, bu dönüşümün çağdaş baskiresim pratiğinde nasıl karşılık bulunduğunu; bedenın burada nasıl temsil edildiğini, hangi tekniklerin hangi kavramsal anlamları taşıdığını ayrıntılarıyla ele alacağız.

3 1960 SONRASI BASKİRESİM ÇALIŞMALARINDA BEDENİN İNCELENMESİ

1960'lı yıllar, sanatın geleneksel sınırlarının sorgulandığı ve disiplinlerarası yaklaşımların öne çıktığı bir kırılma dönemi olmuştur. Sanatta yaşanan bu değişimleri Hayri Esmer şöyle ifade etmektedir:

“Kuşku yok ki, 60'lı yıllar, sanatın ve dil yapısının sorgulandığı bu nedenle de alışılmış disiplin merkezli anlayışın etkisini yitirdiği yıllardır. Farklı disiplinlerin bir aradalığından doğan yeni dillerin gerekliliğine duyulan inanç, ve bunun gittikçe yaygınlaştığı sürece evrilmekteydi zaman... ve sanat her zamanki gibi yenilikler/farklılıklar üzerinde inşa edilerek risk alanına girme yönünde yol almaktaydı. Bu modernizmin kendisine yasakladığı ve hoş görmediği sularda yön bulmaktı aynı zamanda. Estetiğin masaya yatırıldığı, neyin sanat olup olmadığının tartışıldığı bu dönemde baskiresimde gerek teknik gerek malzeme, gerekse boyut açısından sınırlar esneyebildiği kadar esnedi.” (Esmer, 2024)

Sanatsal ifade biçimlerinin bu denli esnediği ve dönüştüğü bir ortamda, beden de üretim sürecinin aktif ve doğrudan bir ögesi hâline gelmiştir. Baskiresim alanında çalışan sanatçılar, bedenın toplumsal, politik ve cinsiyet temelli anlamlarını sorgulayan işler üretmiştir. Bu çalışmalar aracılığıyla beden, kimlik, aidiyet, travma ve dönüşüm gibi kavramları taşıyan bir ifade aracına dönüşür. Feminist söylemin sanat dünyasında güç kazanmasıyla birlikte beden, özellikle cinsiyetle ilişkili bir temsil alanı olarak daha

görünür hâle gelir. Bu bölümde, 1960 sonrasındaki dönemde baskıresimle uğraşan sanatçıların beden imgelerine nasıl yaklaştığı ele alınarak; eserlerin hem kavramsal çerçeveleri hem de sanatçıların kullandıkları teknikler incelenecektir.

3.1 Bedenin Politikleşmesi ve Şiddetle İlişkisi

1960 sonrasındaki sanat üretiminde beden siyasal, kültürel ve tarihsel süreçlerle doğrudan ilişki kuran, sorgulayan ve karşılık veren bir özneye dönüşür. Bu dönemde sanatçılar için beden, savaşların yıkıcı etkisinden devlet şiddetine, toplumsal cinsiyet politikalarından ırksal ayrımcılığa uzanan pek çok meseleyi görünür kılmanın yollarından biri hâline gelir. Böylece beden, bir yüzey değil; geçmişin izlerini, travmalarını ve bugünün politik gerilimlerini taşıyan bir hafıza mekânı olarak okunur.

Sanat her zaman politik bir boyut taşır; ancak toplumsal duyarlılıkla üretilen sanat, doğrudan savaşımlara, adaletsizliğe ve yolsuzluğa karşı bir duruş sergiler. Bu yaklaşım, sanat tarihinde nispeten yeni bir yönelim olarak kabul edilir ve kökeni 19. yüzyılın başlarında Francisco Goya'nın politik içerikli resim ve baskılarına kadar uzanır. Her ne kadar birçok sanatçı eserlerinde politik mesajlar barındırmış olsa da, baskıresim bu bağlamda kendine özgü bir ayrıcalığa sahiptir. Yeniden üretilebilir oluşu, düşük maliyeti ve güçlü görsel anlatım potansiyeliyle, karşıt fikirleri yaymak ve muhalif bir ses oluşturmak için son derece etkili bir araçtır (MacPhee, 2009).

Aşağıda ele alınan eserler, bedenin şiddetle olan ilişkisini nasıl bir ifade aracına dönüştürdüğünü, kimi zaman doğrudan bir tanıklık alanı olarak nasıl karşımıza çıktığını gösterir.

Bu bağlamda David Hammons'ın işleri, bedenin hem politik hem de kültürel anlamda nasıl bir yük taşıyabileceğini gösteren etkili örnekler arasında yer alır. Hammons, siyah bedeni aktif bir direniş aracına dönüştürür. 1960'lı yıllardan itibaren üretimlerinde sıkça Afrika kökenli Amerikalı kimliği, yapısal eşitsizlikler ve kolektif hafıza gibi meseleleri gündeme taşır. Geleneksel baskı tekniklerinden uzaklaşarak, bedenin kendisini doğrudan üretim sürecine dahil ettiği özgün işler üretir. Örneğin Harlem'deki berberlerden topladığı insan saçlarıyla yaptığı piramitler, sokakta sattığı kar topları ya da Harlem toprağını basketbol topuyla kâğıda bastığı çizimler; tümü, siyah bedenin toplumsal, kültürel ve fiziksel izlerini taşıyan işlerdir. Bazı çalışmalarında ise doğrudan kendi bedenini kullanır – kimi zaman çıplak, kimi zaman yağla kaplı hâlde – ve vücudunu baskı kalıbı olarak

kullanarak izini kâğıda geçirir. Bu izler, sadece bedensel bir eylemin sonucu değildir; aynı zamanda siyah erkekliğe dair öz temsilleri sorgulayan ve yeniden inşa eden bir ifade biçimidir (Wye, 2004).

Hammons'ın bu üretimleri, siyah kimliğe yüklenen tarihsel ve toplumsal anlamları da görünür kılmaya çalışır. Zamanla bu baskı pratiğini geliştirerek, beden izlerinin üzerine serigrafi katmanları da ekler. Bu yaklaşım, işleri hem teknik hem de politik olarak daha da katmanlı bir hâle getirir. Özellikle “America the Beautiful” (Görsel 41) adlı çalışmasında, beden izlerini Amerikan bayrağının yıldız ve şeritleriyle bir araya getirir. Ortaya çıkan görüntü, siyah bedenin ulusal semboller aracılığıyla nasıl kuşatıldığını etkileyici bir şekilde ortaya koyar. Hammons burada Amerikan bayrağını ideolojik baskının ve beden üzerindeki kontrolün bir işareti olarak yeniden konumlandırır (Hamilton, n.d.).

Görsel 41 *America the Beautiful*, 1968-69, David Hammons

America the Beautiful



Not*: Vücut Baskısı ve Serigrafi, 1968-69, David Hammons

Kaynak: <https://smarthistory.org/reframing-art-history/african-american-art-social-justice/>

Bu çerçevede Hammons, Amerikan bayrağını bedeni gizleyen, bastıran bir araç olarak kullanır. Bayrak, onun işlerinde adeta bir örtüye dönüşür; siyah bedeni hem görünür kılar hem de aynı anda görünmezliğe hapseder. Devletin temsil ettiği kurumsal yapı altında bu beden, sesini ve görünürlüğünü de yitirir. Hammons'ın işleri tam da bu noktada bedenin bir temsilden ibaret olmadığını, aksine politik ve estetik bir mücadele alanı olduğunu hatırlatır. Michel Foucault'nun bedenin iktidar tarafından şekillendirilip denetlendiği yönündeki düşüncesi, Hammons'ın işlerinde somut bir karşılık bulur. Bu durum,

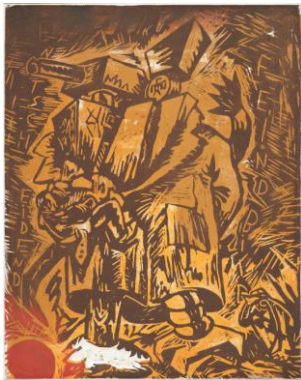
Foucault'nun bedeninin hem baskı altında tutulduğu hem de işlevselleştirildiği fikrine doğrudan denk gelir.

Hammons'un beden üzerinden kurduğu politik anlatı, Amerika'ya özgü bir mesele değildir. Benzer sorular, Almanya'da Jörg Immendorff'un sanatında da karşımıza çıkar. O da bedeni, geçmişin şiddetini ve ideolojilerin yükünü taşıyan bir alan olarak görür.

Jörg Immendorff, 1980'li yıllarda Almanya'da öne çıkan sanatçılardan biridir ve baskıresmi, kendi üretim pratiğinin önemli bir parçası hâline getirir. Joseph Beuys'un öğrencisi olması, onun kavramsal düşünceye yakın durmasını sağlar. Sanatında imgelerle yetinmez; zaman zaman happeningler, manifestolar ya da kamusal eylemlerle fikirlerini doğrudan ortaya koyar. Bu yaklaşım, onun sanatını sadece görsel bir deneyim olmaktan çıkarır ve toplumsal belleğe müdahale eden bir araç hâline getirir. Immendorff'un işlerindeki ana izleklerden biri, II. Dünya Savaşı'nın Almanya üzerindeki kalıcı etkisidir. "Decisive Enemy" (Görsel 42) adlı linolyum baskısında yer alan pençeye benzer ayaklara sahip, kişileştirilmiş tank, bu travmanın bedenle nasıl iç içe geçtiğini anlatır. Buradaki beden, şiddetin taşıyıcısı hâline gelmiş, ideolojik bir varlık olarak karşımıza çıkar. Immendorff, özellikle eskimiş sayılan ağaç ve linolyum baskı tekniklerini bilinçli olarak tercih eder. Seri üretim mantığına karşı çıkar; her baskıyı elinden geçirir, bloğu kabaca oyarak, her defasında farklı bir iz bırakır. Bu üretim biçimi, onun ne anlattığıyla değil, nasıl anlattığıyla da sistemin karşısında durduğunu gösterir. Immendorff'un işlerinde beden, bir yandan temsil edilirken, diğer yandan şiddetin işlendiği, biçimlendiği bir yüzeye dönüşür (Wye, 2004).

Görsel 42

Decisive Enemy



Not*: Linol baskı, 99,2 x 78,6 cm, 1982, Düsseldorf, Jörg Immendorff

Kaynak: (Wye, Artists & Prints, 2004)

Immendorff'un savaş sonrası Almanya'ya dair geliştirdiği görsel dil, bedeni ideolojik bir yapı içinde konumlandırırken; Hammons ise bu dili Amerika'daki siyah direnişin bağlamında daha da doğrudanlaştırır. 1980'lerin sonuna gelindiğinde, Hammons'un üretiminde beden, kamusal mücadeleye açılan bir kapıdır.

David Hammons'un 1987 tarihli "Free Nelson Mandela" (Görsel 43) adlı stencil işi, baskiresmin sadece bir teknik olmadığını; gerektiğinde doğrudan politik bir eyleme dönüşebileceğini gl bir biçimde gösterir. Mandela'nın hâlâ hapiste olduğu bir dönemde üretilen bu çalışmada Hammons, onun yüzünü spreylayla hem kamusal alanlara hem de yarı özel meknlara uygular. Bu temsiller, yırtılmış reklam panosu kğıtlarının üzerinde yer alır. Yüzey parçalanmıştır; ancak Mandela'nın yüzü, tüm bu dağınıklığıa rağmen oradadır. Bu görüntü, bir kişiye anmakla kalmaz; siyah bedenin silinmeyeceğini, susturulamayacağını da söyler. Hammons, burada sadece Mandela'yı değil, bastırılmaya çalışılan ama toplumsal bellekte varlığını sürdüren bir halkın bedenini görünür kılar. Beden, artık kolektif bir hafızanın, ortak bir mücadelenin taşıyıcısı hâline gelir. "Free Nelson Mandela", bir portre olmanın çok ötesine geçer; tarihsel adaletsizliklere karşı bedenin kamusal grnrlğyle örülmüş bir hatırlama alanı kurar. Sanatçının 1960'larda yaptığı şu açıklama ise, bu işin ardındaki duygusal ve politik yönü açıkça gösterir: "Siyah bir sanatçı olarak, toplumsal olarak hissettiklerimi grafiksel olarak belgelemek benim ahlaki zorunluluğumdur." (Wye, Artists & Prints, 2004).

Görsel 43

Free Nelson Mendela



*Not**: Yırtılmış ve katmanlanmış afiş kğıtlarının üzerine şablon baskı, 73 x 72,5 cm, 1987, New York, David Hammons

Kaynak: (Wye, Artists & Prints, 2004)

Nancy Spero'nun çalışmaları da, tıpkı Hammons ve Immendorff'ta olduğu gibi, bedenin politik bir anlatı aracına dönüşmesini ele alır. Ancak onun yaklaşımı, özellikle kadın bedeni üzerinden şekillenir. Erkek şiddeti, savaş ve devlet eliyle uygulanan baskı; Spero'nun üretiminde bedenin taşıdığı izlerdir. "Male Bomb" ve "Torture of Women" gibi eserleri, kadın bedeninin hem şiddetin hedefi hem de direnişin sesi olarak nasıl temsil edildiğini gösterir.

Spero, baskıresim alanında öne çıkan kadın sanatçılardan biridir. Malzeme seçimi de seçtiği konular da politiktir. 1960 yılında Amerika'ya döndükten sonra -Vietnam Savaşı sonrası- tuval yerine kâğıdı tercih ederek daha doğrudan, daha müdahil işler üretmeye başlar. Şiddeti sistematik bir sorun olarak ele alır. Üretimlerinin merkezinde çoğunlukla eril şiddetin hedefi olan kadın figürler vardır. Sanat anlayışını şu sözlerle özetler: "Baskıresim sürecinin doğasında var olan tekrar, kadınların tarihteki önlenemez varlığının da yankısıdır. Farklı tarihsel dönemlerden ve çeşitli kültürel bağlamlardan kadınları bir araya getirerek baskıresimlerimde yeniden ele almaya çalışıyorum." (Kılıç, 2022).

1966'da Avrupa'dan ABD'ye döndüğünde, bir muhalif olarak konumlanır. Savaş karşıtı hareketlerin içinde yer alır ve bu dönemde "War Series'i" üretir. Bu serideki bazı sahneler oldukça serttir: krematoryumlar, tecavüz imgeleri, ve kusan grotesk figürler... Özellikle "Male Bomb" adlı işinde, iki başlı, kusan bir yaratık ve fallus biçimindeki yılan figürü, savaşla erkeklik arasındaki yakın bağı açıkça ortaya koyar. Spero, bu işi "küçük erkek çocuklarının savaş oyunlarının büyüdüklerinde gerçek savaşa dönüşmesi" şeklinde yorumlar (Broude & Garrard, 1994).

Bu imgeler, cinsiyet temelli bir okuma için oldukça açıktır. Spero'nun çizgileri hızlı, doğrudan ve neredeyse öfke doludur. Mürekkep ve guaj gibi akışkan malzemelerle çalışması, içeriğin duygusal yoğunluğunu biçimsel olarak da destekler.

1974'te Amnesty International'ın işkenceyle ilgili raporlarını okuduktan sonra, bu tema sanatında daha belirgin bir yere oturur ve ardından, Spero'nun en sarsıcı serilerinden biri olan "Torture of Women" ortaya çıkar. Bu çalışmada, çağdaş işkence anlatıları Sümer mitolojik figürleriyle yan yana getirilir. Spero, bu seriyle devletin, erkek egemen yapılar eliyle nasıl bir işkence aygıtına dönüştüğünü sorgular (Broude & Garrard, 1994)

Bu dönemde Spero'nun odağı neredeyse tamamen kadın bedenine yönelir. Ancak bu beden, sadece şiddetin hedefi olarak değil; doğum, yaşlanma, dans gibi yaşamsal deneyimler ve farklı kültürlerden gelen tarihsel kadın imgeleriyle birlikte ele alınır. Onun bu yönelimi, feminist sanatın temel hedeflerinden biriyle örtüşür: bedeni eril bakıştan, onu yeniden ve yeniden sömürgeleştiren temsil biçimlerinden kurtarmak. Özellikle “Torture of Women” (Görsel 44) gibi çalışmalarında gördüğümüz parçalanmış bedenler, acıyla bükülmüş figürler; bu eleştiriyi doğrudan bedenin kendisi aracılığıyla kurar (Broude & Garrard, 1994).

Görsel 44

Torture Of Women, No. 10 (detail)



Not*: El baskısı, kolaj ve boyalı kâğıt kullanılarak üretilmiştir (on dört panellik bir seri), 50,8 × 317,5 cm, 1988, Nancy Spero

Kaynak: <https://sigliopress.com/titles/torture-of-women-nancy-spero/>

Spero'nun bu bedensel temsilleri, Judith Butler'ın toplumsal cinsiyet üzerine geliştirdiği düşüncelerle de güçlü bir biçimde kesişir. Butler'a göre beden, sabit bir varlık değil; toplumsal normlar, kültürel kodlar ve tekrar eden eylemlerle sürekli inşa edilen bir yüzeydir. Spero da işlerinde tam olarak bu yüzeyle çalışır. Onun kadın figürleri, savaşın, devletin ve erkek egemen yapının damgasını taşıyan bedenlerdir. Ama aynı zamanda bu bedenler, o damgalamaya direnmenin yollarını da gösterir.

İrk ve cinsiyetin birbiriyle kesiştiği noktada ortaya çıkan şiddet, Lorna Simpson'ın "Guarded Conditions" adlı yerleştirmesinde görünür hâle gelir.

Simpson, Brooklyn'de, Jamaikalı-Kübalı bir baba ile Afrikalı-Amerikalı bir annenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Sanat eğitimini tamamladıktan sonra, 1985'te California Üniversitesi'nden mezun olur ve sanatsal üretiminde genellikle fotoğraf ve metni bir arada kullanır. Bu yöntemi özellikle ırk, cinsiyet ve kimlik üzerine düşünmek ve sorgulamak için tercih etmektedir. Onun işleri, siyah kadın bedeninin karşı karşıya kaldığı kalıplaşmış beklentilere, görünmez kılınmaya ve sistematik dışlanmaya odaklanır. Fotoğrafi sadece belgeleme aracı olarak değil; aynı zamanda eleştirel bir düşünce alanı olarak kullanır (Wye, 1996).

Simpson'ın 1989 yılında ürettiği "Guarded Conditions" adlı çalışması, altı panelden oluşan bir yerleştirmedir. Her panelde, aynı siyah kadın bedeninin fotoğrafları yer alır. Kadının elleri arkasında bağlıdır. Bu görsellere eşlik eden "cilt saldırıları" ve "cinsel saldırılar" ifadeleri, siyah kadınların kadın oldukları için de uğradıkları çoklu şiddet biçimlerine işaret eder. Görsellerin tekrar edişi, bireyselliğin silinmesini ve kimliğin tek bir çerçeveye hapsedilişini hatırlatır. Ellerini arkasında bağlamış şekilde duran kadın bedeni, bir tür teslimiyeti, kontrol altına alınmışlığı ve sürekli gözetlenme hâlini yansıtır. Simpson bu çalışmasında, siyah kadın bedeninin tarih boyunca nasıl nesneleştirildiğini; çağdaş toplumda ise nasıl hâlâ kurumsal yapılar tarafından izlenip denetlendiğini görünür kılar. Yerleştirmenin düzenlenme biçimi, ister istemez izleyicinin zihninde köle açık artırmalarını, tıbbi muayenehaneleri ya da polis teşhis dizilimlerini çağırıştırır. Bütün bu unsurlar bir araya geldiğinde, "Guarded Conditions" (Görsel 45) sadece bir sanat eseri olmaktan çıkar; ırk, cinsiyet ve beden politikalarına yöneltmiş güçlü bir eleştirinin somut hâli olur. Simpson, izleyiciyi, sorgulamaya; tanıklığın ötesine geçerek mevcut toplumsal yapıları yeniden düşünmeye davet eder (Aydın G. , 2025, s. 89).

Görsel 45

Guarded Conditions



Not*: 18 renkli Polaroid baskı, 21 adet kazınmış plastik plaka ve plastik harfler, 231.1 × 332.7 cm, 1989, Lorna Simpson

Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/lorna-simpson-guarded-conditions>

Bedenin izlenmesi, kontrol altına alınması ve tek bir kimliğe indirgenmesi üzerine düşündüğümüzde, Michel Foucault'nun "gözetim toplumu" kavramı akla gelir. Lorna Simpson'ın tekrara dayalı görsel dizisi, bireyselliğin nasıl silindiğini ve bunun yerini kurumsal bir gözetimin aldığını görsel olarak ifade eder. Her bir tekrar, bedenin özgünlüğünü yitirip tanımlanabilir, izlenebilir bir nesneye dönüşmesini hatırlatır.

Benzer şekilde, bedenin medyatik ve ideolojik araçlarla nasıl denetlendiği sorusu, Barbara Kruger'in "Your Body is a Battleground" adlı ikonik çalışmasında güçlü bir biçimde karşılık bulur.

Barbara Kruger'in "Your Body is a Battleground" (Bedeniniz Bir Savaş Alanıdır) (Görsel 46) adlı çalışması, kadın bedeninin toplum tarafından nasıl denetlendiğine dair güçlü bir eleştiridir. Sanatçı, büyük puntuyla yazılmış, doğrudan ve sarsıcı ifadelerle hem medyanın hem de genel toplumsal bakışın beden üzerindeki baskıcı etkilerini görünür kılar. Bu çalışma, kadın bedeninin politik ve toplumsal çatışmaların merkezine yerleştiğini görünür kılar (Aydın G. , 2025, s. 86).

Kruger bu işi, Washington'da gerçekleşen bir kadın hakları yürüyüşü için üretir. Görselde yer alan kadının yüzü dikey bir çizgiyle ikiye bölünmüştür. Yüzün bir yarısı pozitif, diğer yarısı ise negatif alandan oluşur. Bu net ikilik, hem kadın bedeninin görsel olarak nasıl nesneleştirildiğine hem de toplumsal anlamda nasıl parçalanmış, bölünmüş ve kontrol altına alınmış olduğuna işaret eder. Kadının doğrudan izleyiciye bakan bakışları, onu edilgin bir imge olmaktan çıkarır. Göz göze gelme hâli, izleyiciye bakmayı değil, düşünmeyi de dayatır. Kruger burada bu kadın bedeni temsillerinin kimler tarafından, hangi araçlarla üretildiğini de sorgular. İzleyiciyi, bu görsellerin hem üretim süreçleri hem de dolaşıma girme biçimleri üzerine yeniden düşünmeye davet eder (Calak, 2008). Kadın

bedeninin kamusal söylemde ne şekilde yer aldığı, nasıl biçimlendirildiği ve hangi güç ilişkileri içinde politik bir nesneye dönüştüğü sorularını gündeme getirir.

Görsel 46

Your Body is a Battleground



Not*: Fotoğraf üzerine serigrafi, 284.48 x 284.48 cm 1989, Barbara Kruger

Kaynak: <https://www.thebroad.org/art/barbara-kruger/untitled-your-body-battleground>

Kruger'in çalışması, kadın bedeninin medya ve toplumsal iktidar tarafından nasıl parçalandığını gösterirken; değerlendireceğimiz bir diğer çarpıcı örnek, Osvaldo Salerno'nun 1995 yılında gerçekleştirdiği "Ropa Usada" adlı yerleştirmesidir.

Osvaldo Salerno'nun 1995 yılında gerçekleştirdiği "Ropa Usada" (Görsel 47) adlı yerleştirmesinde de dikkat çeker. Montevideo'daki Antropoloji Müzesi'nde sergilenen bu çalışma, izleyiciyi doğrudan baskı sanatının varlık ve yokluk arasında salınan doğasıyla yüzleştirir. Salerno, bu yerleştirmede kamu sağlık kurumlarından topladığı kullanılmış çarşaf lar üzerine bedeninin ipek baskılarını almış ve bu kumaşları baş aşağı asarak sergilemiştir. Bu jest, Paraguay'daki diktatörlük döneminde uygulanan işkence yöntemlerini görünür kılmak adına oldukça çarpıcı ve eleştirel bir tavidir. Buradaki baskılar, birebir gerçekliğin yansıması olmaktan öte; çoğaltma (serileştirme) aracılığıyla çoğul anlamlar üreten izler olarak karşımıza çıkar. Salerno'nun bedeninden aktarılan bu silüetler, sanatçının bireysel bedeniyle kolektif/toplumsal bedeni özdeşleştirdiği bir metafora dönüşür. Beden burada silinmiş, bastırılmış ya da işkenceye uğramış bedenlerin temsilcisi hâline gelir (Bernal, 2014)

Görsel 47

Ropa Usada



*Not**: Kumaş üzerine serigrafi baskı, 1995, Osvaldo Salerno

Kaynak: <https://www.instagram.com/osvaldosalerno/p/DHzRrXESR0l/?locale=ru&hl=am-et>

Bu bağlamda Ropa Usada, sadece bireysel bir iz bırakma eylemi değil; toplumsal hafızaya kazınmış, silinmesi mümkün olmayan bir tanıklık olarak okunabilir.

Bu tür müdahaleler, özellikle deneysel baskı pratiğine odaklanan fuar ve bienallerde giderek daha görünür hâle gelmeye başlamıştır. Geleneksel tekniklerin sınırlarını zorlayan pek çok sanatçı, bedenlerini doğrudan baskı yüzeyine aktararak içeriksel bir dönüşüm yaratır. Bu eylemler, çoğu zaman bireysel kimlik çatışmalarına, toplumsal aidiyet sorunlarına ya da bastırılmış duygulara gönderme yapar (Bernal, 2014)

Ortaya çıkan iz, sadece fiziksel bir temasın sonucu değil; aynı zamanda derin bir içsel gerilimin, bir kimlik mücadelesinin ve çoğu zaman da politik bir tavrın yansımasıdır.

Benzer şekilde, Kara Walker'ın "African/American" (Görsel 48) adlı linolyum baskısı da, tarihsel baskının ve şiddetin siyah kadın bedeni üzerindeki izlerini görünür kılar. Sanatçı burada, 19. yüzyıla ait geleneksel siluet tekniğini alır ve onu bugünün politik yükleriyle donatarak baştan inşa eder. Bu sade ama etkili form, hem estetik bir uzaklık yaratır hem de işin içinde barındırdığı gerilimi artıran bir araç hâline gelir. Eserdeki figür baş aşağı, havada asılı bir şekilde tasvir edilmiştir. Bu sadece fiziksel bir duruş değil; tarih boyunca askıya alınmış, özne olamamış, temsile sıkışmış siyah kadın bedeninin simgesidir. Walker, bu figürü "özcü simge bir köle kız" olarak tanımlar. Yarı çıplak olan bu beden, izleyiciyle doğrudan bir temas kurar. Eserin siyah-beyaz kontrastı da rastlantısal değildir.

Bu görsel zıtlık, tarihte şiddetin nasıl zarif, hatta süslü biçimlerle örtbas edildiğine yönelik bir eleştiridir. Figürün konumlandırıldığı sahne, İç Savaş dönemine ait resimleri andırır. Galeri duvarının beyaz yüzeyinde simsiyah bir leke gibi duran figür, bu tarihin ne kadar silinemez ve yok sayılamaz olduğunu hatırlatır. Walker'ın burada sunduğu beden, sadece geçmişin temsil edilen bir imgesi değildir. Tarih boyunca hem cinsel hem ırksal şiddete maruz kalmış ve bu travmaları hâlâ taşımakta olan bir varlıktır. African/American, izleyiciye bakmakla kalmaz; onu rahatsız da eder, hafızasını kurcalar. Çünkü bu bedenin taşıdığı politik anlam, ne imge düzeyinde ne de gerçek hayatta tamamen geride bırakılabilmıştır (Wye, Artists & Prints, 2004).

Görsel 48

African/American



Not*: Linol Baskı, 117,5 x 153,7 cm, 1998, Chicago, Kara Walker

Kaynak: (Wye, Artists & Prints, 2004)

Walker'ın çalışması, tarihsel belleği siyah bedenin üzerinden sorgularken; Juan Sanchez'in "Rosa" adlı işi, benzer biçimde şiddetin ve politik direnişin izlerini başka bir tarihsel figür, Rosa Luxemburg üzerinden görünür kılar.

Juan Sanchez'in 2007 tarihli "Rosa" (Görsel 49) adlı eseri, genç yaşta hayatını kaybeden ve siyasi duruşlarıyla öne çıkan figürlere odaklandığı bir serinin parçasıdır. Bu yapıt, I. Dünya Savaşı sırasında Almanya'da yaşayan Polonyalı Yahudi devrimci Rosa Luxemburg'un yaşamına ve trajik ölümüne dair görsel bir anlatı kurar. Luxemburg, Karl Liebknecht ile Spartakusbund adlı Marksist hareketin kurucularındandır. Açıkça savaş karşıtı bir tavır benimseyen Luxemburg, bu düşünceleri nedeniyle birçok kez hapse girmiş, tutkulu bir pasifist olarak tanınmıştır. 1919 yılında, savaş sonrası oluşan siyasi karışıklık içinde, yeni kurulan sosyalist hükümet için bir tehdit olarak görülmüş; Liebknecht'le birlikte Berlin'de yakalanmış ve ağır işkenceler sonucu öldürülmüştür.

Luxemburg'un cesedi başına dipçikle vurulup Spree Nehri'ne atılırken, Liebknecht isimsiz bir şekilde morga bırakılmıştır. Sanchez'in bu eseri, Käthe Kollwitz'in Karl Liebknecht'in Anısına (1919) adlı tahta baskısına dolaylı bir saygı duruşu niteliğindedir. Sanchez, anlatılarında kolaj, el yapımı kâğıt, ipek baskı ve fotolitografi gibi farklı teknikleri bir araya getirerek dokunsal ve çok katmanlı bir yüzey oluşturur. Bu biçimsel çeşitlilik, esere neredeyse hissedilebilir bir derinlik kazandırır (Grabowski & Fick, 2009, s. 143).

Görsel 49

Rosa



Not:* Kolaj baskı, el yapımı kâğıt ve duotone taş baskı, 121,9 × 121,9 cm, 2007, Juan Sanchez

Kaynak: (Grabowski & Fick, 2009)

Bu eserde beden, politik ve fiziksel şiddetin taşıyıcısı olarak görünür olur. Rosa Luxemburg'un cesedinin Spree Nehri'ne atılıp kaybolması ve ardından kimliğinden arındırılmış şekilde bulunması, bize kadın bedeninin politik alanda nasıl yok sayılabildiğini düşündürür. Bu kayboluş, tarihsel hafızadan silinmeye yönelik bir simgesel şiddet biçimidir. Sanchez'in bu yorumu, Michel Foucault'nun beden inktidar yapıları tarafından nasıl yönetildiğini ve denetlendiğini açıklayan biyopolitika kavramıyla da ilişkilendirilebilir. Devletin, muhalif bedenleri susturmakla kalmayıp onları görünmez kılmaya çalıştığı bir düzende, bu eser izleyiciye hem bu şiddeti hatırlatır hem de o bastırılmış sesi yeniden duyulur kılar.

Sanchez'in beden üzerinden işaret ettiği sembolik şiddet, Rosana Paulino'nun eserlerinde tarihsel yükle ve kolektif hafızayla daha da derinleşir; çünkü Paulino'nun bedenleri, geçmişin izlerini ve direnişi de taşır.

Rosana Paulino, sanatsal pratiğinde toplumsal adalet, etnik kimlik ve toplumsal cinsiyet meselelerine beden üzerinden odaklanan çalışmalarıyla dikkat çeker. Özellikle Brezilya’da siyah kadınların tarih boyunca maruz kaldığı dışlanma, sessizlik ve şiddet, onun üretiminin merkezinde yer alır. Paulino, köleliğin bugüne taşan izlerini siyah kadın bedeninde arar; çünkü ona göre bu beden, tarihsel hafızayı taşıyan canlı bir arşivdir. Sanatçının işleri, bedeni ırksal ayrımcılık ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin etkilediği politik bir yüzey olarak ele alır. Bu nedenle Paulino’nun temsilleri, biyolojik gerçekliğin çok ötesine geçerek, bedeni sosyal, kültürel ve tarihsel anlamların kesiştiği bir alan hâline getirir. Siyah kadın bedeni, onun yapıtlarında hem hatırlamanın hem de direnmenin mekânıdır (Paulino, n.d.). Paulino bu durumu şöyle açıklar:

“Ben de siyah bir kadın olarak, köleliğin izlerini taşıyan bir toplumda kendime biçilen rolü sorguluyorum. Bu, benim için son derece önemli. Amacım, köleliğin siyah kadın bedeninde ve ruhunda, aynı zamanda Brezilya toplumunda bıraktığı izleri araştırmak.” (Tamarind, n.d.)

Rosana Paulino’nun “Assentamento #4” (Görsel 50) adlı litografisi, siyah kadın bedeninin tarih boyunca maruz kaldığı şiddeti ve sessizliği beden üzerinden yeniden düşünmeye çağıran bir çalışmadır. Beden, başsız bir şekilde resmedilmiştir; bu eksiklik, tarih boyunca siyah kadınların kimiksizleştirilmesini ve görünmezliğe itilişini sembolize eder. Gövdenin ortasında belirgin biçimde konumlandırılmış kırmızı bir kalp yer alır— bu kalp, geçmişin ve belleğin taşıyıcısıdır. Kalpten toprağa doğru uzanan kırmızı çizgiler, hem kökleri hem de bastırılmış hafızanın sızan izlerini hatırlatır.

Görsel 50

Assentamento #4



Not*: İki renkli litografi, 63,5 x 48,2 cm, 2012, Rosana Paulino

Kaynak: <https://tamarind.unm.edu/product/assentamento-4/>

Bu eserde beden, sadece fiziksel bir form değil; hatırlayan, acı çeken, ama aynı zamanda direnen bir varlık olarak karşımıza çıkar. Paulino, siyah kadın bedenini konuşan, geçmişle bağ kuran ve kendi varoluşunu yeniden yazan bir özneye dönüştürür. “Assentamento #4”, bu bedenın taşıdığı kolektif hafızayı açığa çıkarırken, aynı zamanda sömürgeciliğin, ırkçılığın ve ataerkilliğin mirasıyla da yüzleşmemizi ister. Bu yüzden eser, hissedilen, sorgulanan ve içselleştirilen bir deneyime dönüşür.

Bu bölümde ele alınan sanatçılar ve eserler, bedenın, politik bir alan olarak nasıl yeniden kurgulandığını açıkça ortaya koyar. David Hammons’tan Nancy Spero’ya, Lorna Simpson’dan Juan Sanchez’e, Jörg Immendorff’tan Kara Walker’a ve Rosana Paulino’ya uzanan bu çeşitlilik, bedenın fiziksel sınırların çok ötesine geçen bir ifade biçimine dönüşebileceğini gösterir.

Her bir sanatçının yaklaşımı farklı olsa da, ortak bir yerden ses verirler: Beden, iktidarın doğrudan müdahale ettiği, kimi zaman susturmaya, kimi zaman biçimlendirmeye çalıştığı, kimi zaman çoklu şiddete maruz bıraktığı bir yüzeydir. Siyah bedenın tarihsel bastırılışı ve nesneleştirilmesi (Hammons, Simpson, Walker, Paulino), kadın bedenının savaşın, devletin ve eril şiddetin doğrudan hedefi hâline gelmesi (Spero, Sanchez), ya da bireyin medyatik söylemlerle parçalanması ve gözetlenmesi (Kruger) gibi örnekler, bedenın nasıl politikleştirildiğini açıkça gösterir. Immendorff’un ise Alman militarizmini beden üzerinden ele alışı, bedenın aynı zamanda şiddetin failine de dönüşebileceğini düşündürür.

Tüm bu işler, bedenın sadece bir görsel öge olmadığını; aynı zamanda hafızayı taşıyan, tanıklık eden ve yer yer başkaldıran bir varlık olduğunu hatırlatır. Bu sanatçılar, beden üzerinden kurdukları görsel ve kavramsal diliyle sadece geçmişle hesaplaşmazlar; aynı zamanda izleyiciyi bugünün toplumsal yapılarıyla da yüzleştirirler. Bu nedenle beden, burada pasif bir temsil değil; direnç gösteren, sorgulayan ve çoğu zaman rahatsız eden bir eleştiri alanı hâline gelir.

3.2 Bedenın Yeniden Temsili: Feminist Yaklaşımlar

1960 sonrası dönemde beden, feminist sanatçılar için direnişin, kimliğin ve kişisel anlatının taşıyıcısı hâline gelir. Kadın sanatçılar, tarih boyunca eril bakışla tanımlanan ve nesneleştirilen kadın bedenını, bu bakışa karşı bir eleştiri üretmenin ve alternatif hikâyeler anlatmanın bir yolu olarak kullanır. Artık beden, pasif bir biçim değil; doğrudan

yaşanmışlıkların, toplumsal baskıların ve tarihsel travmaların izlerini taşıyan bir yüzeye dönüşür.

Bu bölümde, feminist sanat pratiği içinde bedenın nasıl dönüştüğünü farklı yönleriyle ele alan Joyce Wieland, Louise Bourgeois, Nancy Spero, Kiki Smith ve Wangechi Mutu'nun çalışmaları üzerinden inceleme yapılacaktır.

Joyce Wieland'ın "O Canada" (1970) (Görsel 51) adlı litografi çalışması, sanatçının hem kişisel göç deneyimini hem de Kanada'nın geçirdiği siyasi dönüşümleri beden üzerinden düşünmeye açtığı çarpıcı bir örnektir. Halifax'taki NSCAD Litografi Atölyesi'nde üretilen bu işte Wieland, litografi taşına rujla dudak izleri bırakarak çalışmayı oluşturur. Bu üretim biçimi, litografi tekniğinin temelini oluşturan yağ ve suyun birbirini itmesi prensibine dayanır. Dudak izleri burada kadın kimliğini, arzuyu ve ses üretimini simgesel düzeyde görünür kılan bir jesttir. Wieland bu çalışmayla Kanada ulusal marşını litografi taşına adeta "bedeniyle söyleyerek" aktarır. Bu eylem, hem bireysel hem politik bir performansa dönüşür (Noonan, 2007).

Dudaklar, burada kadın bedeninin, erkek egemen ulusal anlatıya karşı geliştirdiği eleştirel ve kadınsı bir karşı-sesin taşıyıcısı hâline gelir. "O Canada", sanatçının bedenini doğrudan kullanarak ürettiği bir tür sessiz ama güçlü direniş olarak okunabilir.

Görsel 51

O Canada



Not*: Dokulu kâğıt üzerine kırmızı litografi baskı, 57.4 x 76.4 cm, National Gallery of Canada, Ottawa, 1970, Joyce Wieland

Kaynak: <https://www.aci-iac.ca/art-books/joyce-wieland/key-works/o-canada/>

Joyce Wieland'ın "O Canada" (1970) adlı litografisi, kadın bedeninin ulusal anlatılara nasıl müdahale edebileceğini gösteren güçlü bir örnektir. Sanatçının litografi taşına rujla

bıraktığı dudak izleri, bir yandan bedenini kayda geçirirken, diğer yandan eril söyleme karşı kadınsı ve sezgisel bir karşı duruş oluşturur.

Wieland'ın bu çalışmasında beden, hissedilen ve anlam kuran bir varlık olarak öne çıkar. Rujla bırakılan dudak izleri, Merleau-Ponty'nin bedenin dünyayı algılayan ve yorumlayan bir özne olduğu yönündeki fenomenolojik beden anlayışıyla da örtüşür. Sanatçının bu sessiz ama doğrudan jesti, kadın bedenini bir ifade aracına dönüştürerek feminist sanatın geleneksel anlatılara karşı yeni bir söylem kurmasına alan açar.

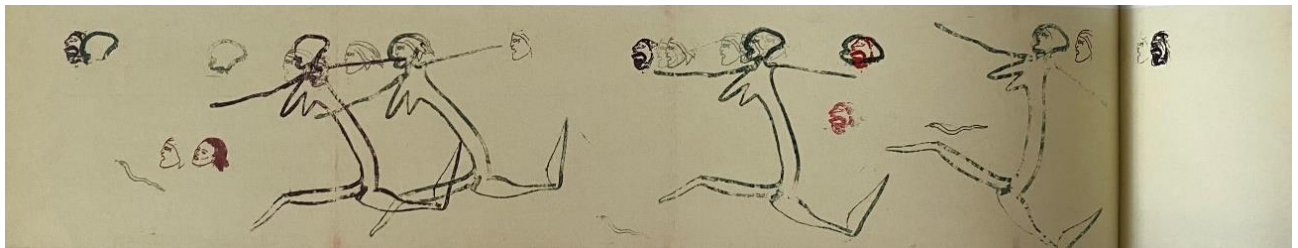
Nancy Spero ise kadın bedenini doğrudan tarihsel ve kolektif bir hafıza alanı olarak yeniden tarif eder.

Nancy Spero'nun *To the Revolution XI* adlı çalışması, kadın bedeninin sanatsal alanda nasıl yeniden temsil edilebileceğine dair güçlü ve özgün bir öneri sunar. 1970'lerde feminist sanatın ivme kazandığı dönemde üretmeye devam eden Spero, bu işinde bedeni kadınların ortak tarihine ait bir hareket, bir ses ve bir bellek alanı olarak kurgular. Eserde tekrar eden sade beden tasviri, sanatçının Aborjin tasarımlarından esinlenerek geliştirdiği biçimsel bir dilin ürünüdür. Bu beden, kimi zaman koşuyormuş gibi, kimi zaman dans ederken görülür; ritmik akışı sayesinde hem görsel bir tempo yaratır hem de bastırılmış kadın seslerinin çoklu katmanlarını üst üste bindirir.

Spero'nun bedeni herhangi bir bireye indirgenmez; portre niteliği taşımaz, idealize edilmez. Tam tersine, kadın bedenini hareket hâlinde, özgür ve başkaldıran bir özne olarak gösterir. “*To the Revolution XI*” (Görsel 52), ataerkil temsillere karşı açık bir karşı duruşu ifade eder. Bedenin yalın ama sürekli devinen yapısı, bir yandan kadınların tarihsel olarak görünmez kılınmasına işaret ederken, diğer yandan bu görünmezliğin içinden çıkan direnci vurgular (Wye, Artists & Prints, 2004).

Görsel 52

To the Revolution XI



Not*: Çinko levha üzerine kazıma, 51,4 x 280,4 cm, 1981, New York, Nancy Spero

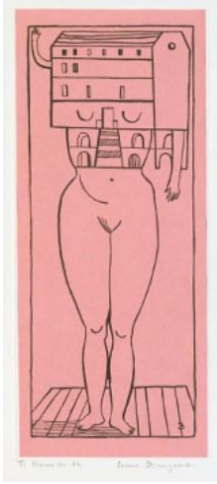
Kaynak: (Wye, Artists & Prints, 2004)

Louise Bourgeois ise kadın bedenini daha çok içsel çatışmalar, duygusal yükler ve mekânsal ilişkiler bağlamında çözümlemektedir.

Sanat pratiğini büyük ölçüde kişisel yaşam deneyimlerinden besleyen Bourgeois, beden ile mekân arasındaki ilişkiyi özellikle “kadın” teması etrafında kurgular. Eserlerinde sıkça karşımıza çıkan kadın figürleri, tamamlanmamış beden parçalarıyla temsil edilir; başlarında ev figürleri taşırlar (Görsel 53) ve bu evlerden saçlar, kollar ya da eller baca, pencere gibi mimari detaylardan dışarı sızar. Bu görsel dil, evin kadın bedenini çevreleyen, onu hem koruyan hem hapseden bir yapı olarak temsil edilmesine dayanır. Kadın bedeni burada evin içinde değil, neredeyse evin kendisiyle örtüşen ya da onun tarafından yutulmuş bir varlık gibi konumlandırılır. Bourgeois’ın bu yaklaşımı, geleneksel toplumsal cinsiyet rollerine doğrudan bir eleştiri içerir; kadını sadece evin içinde tanımlayan anlayışı sorgular ve tersyüz eder (Gür, 2020).

Görsel 53 *Femme Maison*, Louise Bourgeois, 1984

Femme Maison



Not*: Foto gravür, 24x30 cm, 1984, Louise Bourgeois

Kaynak: <https://lb.moma.org/themes/architecture>

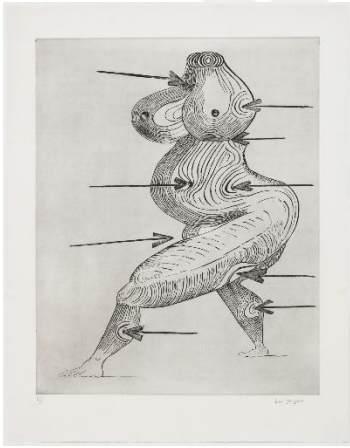
Louise Bourgeois, bir diğer işi olan “Sainte Sébastienne” başlıklı baskiresminin ilk versiyonunu 1990 yılında, Christian Guérin’in atölyesinde üretir. Kompozisyonda yer alan yukarıya doğru kıvrılmış saç formu, sanatçının üç oğlunu simgeler; her biri yumurta metaforu aracılığıyla, hem doğurganlık hem de kırılganlık temalarıyla ilişkilendirilir. Bu sembolik anlatım, Bourgeois’ın kişisel yaşam öyküsünü sanat diliyle iç içe geçirerek kurduğu özgün anlatılardan biridir. 1991 yılında çalışmayı yeniden ele alır, üzerinde

değişiklikler yapar ve eseri genişleterek 1992’de “St. Sébastienne (Large)” (Görsel 54) başlığıyla yayımlar (Wye & Smith, 1994)

Sanat tarihçisi Gerald Matt’a göre bu çalışma, duygusal düzlemde bir otoportre niteliği taşır. Bourgeois burada, saldırıya uğrayan bir bedenin ve bireyin iç dünyasında açılan soruları araştırır: “Kuşatma altındaki bir beden nasıl tepki verir? Direnir mi, geri çekilir mi, yoksa karşı mı çıkar?” Eser bu içsel sorgulamanın izlerini taşır. Sanatçı, Rönesans ikonografisinde sıkça rastlanan Aziz Sebastian figürünü bu kez başsız, dışı bir bedene aktarır. Geleneksel imgede olduğu gibi oklar ağaca bağlanmış kişi yerine; bu kez, kendisi ağaçla özdeşleşmiş bir bedene saplanır gibidir. Bedenin içine saplanan oklar, bir yandan acıyı sessizce taşırken, diğer yandan figürün ileri doğru attığı adımla direnişe dönüşür (Kılıç, 2022).

Görsel 54 St. Sébastienne, 1992, Louise Bourgeois

Sainte Sébastienne



Not:* Kuru Kazıma, 120 x 94 cm, 1992, Louise Bourgeois

Kaynak: (Wye, Artists & Prints, 2004)

Louise Bourgeois’nın “Femme Maison” (1984) serisinde başları ev formuyla örtüşen kadın bedenleri, toplumsal cinsiyet rollerinin kadına yüklediği mekânsal kısıtlamaları gözler önüne serer. Bu çalışmalarda beden, çevresi toplumsal normlarla örülmüş, kuşatılmış bir yapı olarak temsil edilir. Benzer bir temayı “Sainte Sébastienne” (1992) adlı eserinde daha çarpıcı ve doğrudan bir biçimde işler. Bu kez metaforik kuşatma yerini fiziksel şiddete bırakır; kadın bedeni hem kutsal hem de kurban konumuna itilmiş olarak karşımıza çıkar.

Bourgeois'ın beden ile psikolojik, toplumsal ve mekânsal yapılar arasında kurduğu çok katmanlı ilişki, Kiki Smith'in çalışmalarında daha somut bir dile bürünür. Smith, bedeninin biyolojik süreçlerini ve dışlanmış hâllerini odağına alarak, abject estetiğin sınırlarında dolaşan eserler üretir.

1954 doğumlu, Almanya kökenli Amerikalı sanatçı Kiki Smith, çağdaş sanat dünyasında kendi kuşağının en etkili figürlerinden biri olarak kabul edilir. Özellikle insan figürünü ele alış biçimiyle dikkat çeken sanatçı, 1980'lerde başladığı ve 1990'lardan itibaren yoğunlaştığı baskıresim çalışmalarıyla bu alanda özgün bir yer edinmiştir (Art M. o., n.d.).

Babası, heykeltıraş Tony Smith'in ölümünün ardından, sanatçının ilgisi bedeninin kırılganlığına ve fiziksel varlığına yönelir. Deri, iç organlar, boşluklar ve vücut sıvıları gibi bedensel öğeler, bu dönemdeki işlerinin merkezine yerleşir. Özellikle 1990'larda yaşanan AIDS krizi, birçok sanatçı gibi Smith'i de bedeninin savunmasızlığı üzerine düşünmeye ve bunu sanatına yansıtmaya iter. Bedeni bir varlık olarak kavrayan Smith, üretimlerini heykel, baskı, kolaj, tekstil ve çizim gibi farklı mecralar aracılığıyla sürdürür. Zamanla ilgisi mitolojik figürler, hayvan imgeleri ve masalsı kadın karakterlere kayarken, bedeninin politik ve kültürel temsiline dair eleştirel tavrını korumaya devam eder (Grygorenko, 2022).

Smith, "insan vücudunun iç ve dış parçalarının yalın, dokunaklı tasvirlerinde yaşamın kırılgan ancak kalıcı ruhunu ele aldı. Baskıresim sanatına olan heykelsi yaklaşımını da örnekleyen Smith, şablon olarak kendi vücudunu kullanarak bakır levha üzerinde uzandı ve matbaacıların beden taslağını çizmesine izin verdi" (Wye, Artists & Prints, 2004).

Kendi bedenini kullanarak serigrafi baskı tekniği ile yaptığı "Untitled (Pink Bosoms)" (Görsel 55) adlı çalışmasının "Her sayfası, bir kısmı sıvı damlayan bir parçanın veya deliğin ince bir çizimini içerir. Kâğıdın kenarları arasında yalnız ve yalıtılmış, her bölüm bir kişilik alırken tüm sıvılarda gözyaşlarına benzemektedir." (Wye, 1996).

Görsel 55

Untitled (Pink Bosoms)



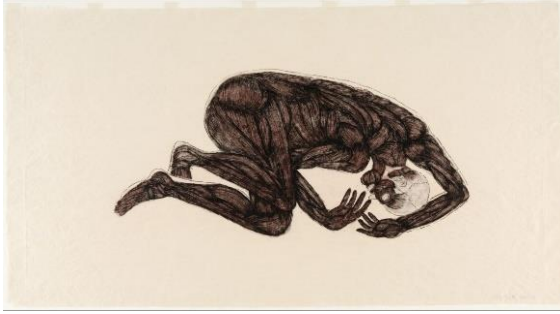
*Not**: Guaj ilaveli serigrafı, 52,5 x 83 cm, 1990, Kiki Smith

Kaynak: (Weitman, 2003)

Weitman’a göre, Kiki Smith’in üretim pratiğinde çizim ile baskı arasındaki geleneksel sınırlar büyük ölçüde bulanıklaşır. Çünkü sanatçının kâğıt üzerinde ürettiği birçok benzersiz çalışma, aslında baskı tekniklerine dayansa da birer çizim hissi uyandırır. Smith, erken dönem işlerinde bedenin içsel ve dışsal yapısını hem çok hassas hem de oldukça çarpıcı bir dille aktarır. Bu anlatım biçimi, bedenin, zamansızlığına ve taşıdığı duygusal yüklere de dikkat çeker. Sanatçı için bedenin görselleştirilmesi, sadece bir anatomik temsil değildir; aynı zamanda bilgi üretmenin, duygu durumlarını dışa vurmanın ve insan deneyimini kavramanın bir yoludur. “Sueño” (Görsel 56) adlı çalışmasında derisi soyulmuş bir figürün kas yapısını açığa çıkararak, bedenin savunmasızlığını ve çıplaklığını doğrudan izleyiciye aktarır. Smith’in baskı pratiği, bu yönüyle heykelsi bir duyarlılık taşır. Nitekim bir çalışmasında, kendi bedenini kalıp gibi kullanarak doğrudan bakır levha üzerine uzanmış ve baskı makinesinin vücut hatlarını takip etmesine izin vermiştir. Bu yaklaşım, sanatçının fiziksel mevcudiyetini eserin yüzeyine birebir taşıdığı, neredeyse performatif bir üretim biçimi olarak değerlendirilebilir (Wye, 2004).

Görsel 56

Sueño



Not:* Gravür, 106 x 195.8 cm, 1992, Kiki Smith

Kaynak: (Weitman, 2003)

Kiki Smith'in sanat pratiği, özellikle bedenin işleyişine, biyolojik yapısına ve içsel süreçlerine odaklanmasıyla öne çıkar. İç organlar, salgılar, deri ve bedensel artıklar gibi unsurları işlerken, bedeni hem fiziksel bir yapı hem de kavramsal bir tartışma alanı olarak ele alır. Sanatçının bu yaklaşımı, Julia Kristeva'nın "iğrençlik" (abjection) kavramı üzerinden okunabilir. Kristeva'nın 1980 tarihli "Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Bir Deneme" adlı eserinde, bedenin sınırları dışkı, kan, süt, kusmuk gibi salgılarla belirlenir; "ben" olan ile "ben olmayan" arasındaki ayrım, bedenin dışarı attıkları üzerinden kurulur. Kristeva'ya göre doğum yapan anne için yeni doğan da bu sınırların belirsizliğinde, hem kendinden hem yabancılaşmış bir beden olarak "abject"tir. Smith'in birçok işi, bu kuramsal çerçeveye örtüşür; sanatçının beden parçaları, üreme organları, cenin, kaburga, sindirim sistemleri gibi konuları işlemesi, bedenin hem içten hem dıştan nasıl kavrandığına dair güçlü görsel anlatılar oluşturur (Çolak, 2011).

Smith'in bu yönü, özellikle "1993" (Görsel 57) adlı çalışmasında çarpıcı biçimde görünür hâle gelir. Sanatçı, bu işte sindirim sistemini dilden anüse kadar uzanan, kıvrımlı ve uzun bir yol olarak betimler. Kazı ve akuatint teknikleriyle üretilen eser, Smith'in çoğunlukla doğrudan bedenle çalıştığı üretimleri arasında, bir ön çalışmadan türetilmiş ender örneklerden biridir. Bu işin temelinde, sanatçının 1980'lerde New York'ta üretim yaptığı Lower East Side Printshop'ta hazırladığı mavi-siyah bir serigrafı yer alır. Ayrıca, kil malzemeye yapılmış bir sindirim sistemi heykelinden esinlendiği bilinmektedir. Eserin arka planında yer alan akuatint dokusu, soyut dışavurumcu resimleri andıran lekelerle bedenin sıvı, geçirgen ve değişken doğasını çağrıştırır. İki ayrı baskı plakasından oluşan çalışmada, bağırsak detayları "Sueño" adlı işindekine benzer şekilde fırça darbeleri ve

parmak izleriyle tamamlanmıştır. Bu uygulama, hafif ve geçici bir varlık hissi kazandırır. “1993”, izleyiciyi dönüşüm, yenilenme ve süreklilik gibi kavramları da beden üzerinden düşünmeye çağırır. Smith, bu yapı aracılığıyla boşaltım sistemini yaşamın sürekliliği bağlamında estetik bir dile dönüştürür. Bedenin dışarıya açılan, sınırlarla oynayan, hem içteki hem dıştaki varoluşuyla kurgulanan hâli, sanatçının bu eserdeki bakışını hem fiziksel hem de metaforik bir düzlemde derinleştirir. (Weitman, 2003)

Görsel 57

1993



Not*: El yapımı Japon baskı kâğıdı üzerine gravür ve aquatint, 186,5 x 93 cm, 1993, New York, Kiki Smith
Kaynak: (Weitman, 2003)

Kiki Smith’in “1993” adlı işi, Julia Kristeva’nın “abject” kavramı çerçevesinde okunabilecek güçlü örneklerden biridir. Kristeva’ya göre *abject*, bedenin sınırlarını tehdit eden, hem içten gelen hem dışarıya ait olan, bu yüzden tiksinti ve rahatsızlık uyandıran unsurları kapsar. Smith’in sindirim sistemini dilden anüse kadar kıvrımlı bir yapı hâlinde detaylı biçimde betimlemesi, özellikle dışkılama gibi bastırılmış bedensel işlevleri görünür kılmasıyla, izleyicide hem merak hem de huzursuzluk uyandırır. Bu yönüyle eser, bedenin hem biyolojik hem de kültürel olarak dışlanan yanlarına dair estetik bir yüzleşme alanı yaratır.

Sanatçının bedenle kurduğu bu ilişki sadece “1993” adlı işle sınırlı değildir. “Untitled (Pink Bosoms)” çalışmasında, yalnız ve yalıtılmış göğüs imgeleri üzerinden kadın bedenini parçalanmış bir temsil hâline getirir. “Sueño” adlı gravüründe ise, derisi

soyulmuş kas dokusuyla bedenın savunmasız doğasını açığa çıkarır. Smith'in bu üretimleri, Kristeva'nın "iğrençlik" kavramıyla doğrudan örtüşür; çünkü sanatçı, bedenın bastırıldığı, dışladığı ya da görmezden geldiğı unsurları yeniden görünür kılar ve onları sahiplenmenin yollarını arar. Beden burada yeniden kurulur.

Kiki Smith'in bireysel bedeni çözümleyerek parçalarına ayırması ve sonra yeniden örmesi, Wangechi Mutu'nun melez kültürel kimlikleri temsilen kurguladığı sanat anlayışıyla yeni bir boyut kazanır.

Mutu, beden ve kimlik temsillerine yönelik müdahalelerinde, göç deneyimiyle şekillenen çalışmalar üretmektedir. Sanatçının kendi ifadesiyle, "bir bitkinin yalnızca tek kökü varsa bu onu güçlü tutmaz; farklı yerlere kök salmak güçlendiricidir." Bu yaklaşım, onun beden üzerinden yapılandığı kimlik anlatılarında da belirgin biçimde hissedilir. Kolaj, heykel, performans ve baskı gibi farklı disiplinlerde üretim yapan Mutu, kadın figürünü geleneksel anne, bakire ya da tanrıça imgelerinden kopararak; çok anlamlı, melez formlara dönüştürür (Tylecz, 2023).

Sanatçının *Girl* (2021) (Görsel 58) adlı çalışması, bu pratiğın sade ama etkili örneklerinden biridir. Eserde başını eline dayamış bir kadın yer alır; doğrudan izleyiciyle göz teması kurar. Siyah dudaklar, sanatçının üretiminde sıkça tekrar eden bir motif olarak dikkat çeker. İletişimle ilişkilendirilen bu bölgeye odaklanılması, sessizlik ve ifade arasındaki gerilimi görünür kılar. Yüzdeki donuk ifade, elin konumu ve göz çevresine uygulanan altın tonları figürün duygusal hâline dair belirsiz ama yoğun ipuçları sunar. Biçimsel olarak sade bir kompozisyon sunmasına rağmen, "Girl" tıpkı Mutu'nun diğer çalışmaları gibi, beden, kimlik ve temsil üzerine düşünmeye açık bir zemin kurar.

Görsel 58

Girl



*Not**: Elle uygulanmış altın pigmentli litografi ve serigrafi, 38.1 × 38.1 cm, The Metropolitan Museum of Art, Sharon Coplan Hurowitz, 2021, Wangechi Mutu

Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/430816>

Wangechi Mutu'nun *Girl* (2021) adlı eseri, yalın biçimine rağmen çok katmanlı bir kimlik anlatısı sunar. Siyah dudak motifiyle iletişim, sessizlik ve temsil meselesini sorgulayan sanatçı, bedenın etrafına örülen kültürel klişeleri parçalayarak onu birden fazla aidiyetin taşıyıcısı hâline getirir. Bu yönüyle Mutu'nun sanatı postkolonyal bir söylem ve feminist direniş pratiği olarak da okunabilir.

Bu bölümde incelenen sanatçılar, bedeni tarihsel, toplumsal ve kültürel kodların üst üste bindiği bir ifade alanı olarak yeniden kurar. Joyce Wieland'ın dudak izleriyle ulusal marşı şekillendirdiği *O Canada* adlı işi, bedenin hem kadınsı arzuları hem de politik eleştiriyi bir arada taşıyabileceğini gösterir. Louise Bourgeois'ın *Femme Maison* ve *Sainte Sébastienne* serileri, kadın bedenini evle, mekânla ve şiddetle ilişkilendirerek hem içsel hem dışsal tahakküm biçimlerini görünür kılar. Nancy Spero'nun *To the Revolution XI* ve *Torture of Women* gibi işleri ise, kadın bedenini hem tarihsel şiddetin hem de kolektif direnişin görsel dili olarak konumlandırır; figürleri çoğaltarak sesini bastıran sisteme karşı bir kadın korosu kurar. Kiki Smith'in parçalanmış, akışkan ve savunmasız beden temsilleri, Julia Kristeva'nın *abject* kavramıyla örtüşür biçimde, bedenin bastırılmış yönlerine dair bir yüzleşme ve yeniden sahiplenme önerir.

Wangechi Mutu ise bedenin melezliğini, çoğul kimliğini ve kültürel geçişkenliğini vurgulayarak, ataerkil kalıpları kırmayı amaçlar. Feminist sanatın bu yaklaşımı, bedeni

pasif bir biçimden çıkararak, tarihsel yükler ve çağdaş çatışmalarla örülü aktif bir anlatı alanına dönüştürür.

3.3 Bedenin Gözlemi, Bozulması ve Soyutlanması

Sanatçılar için beden, taşıdığı anlamlarla, kırılganlıklarıyla, hafızasıyla ele alınan bir alan hâline gelir. Kimisi bedeni parçalayarak anlatır derdini, kimisi susan bir beden üzerinden konuşur. Bazıları geçmişin yükünü bu bedenlere kazırken, bazıları da temsil edilmeyenin izini sürer. Aşağıda yer alan sanatçılar, baskiresim aracılığıyla bedeni farklı açılardan ele alırken, aslında bize tek bir şeyi hatırlatıyor: Beden, sadece görülen değil; hissedilen, bastırılan, unutulan ve hatırlanan bir şeydir.

Georg Baselitz'in baskiresimle kurduğu ilişki, sanatsal ifadenin sınırlarını zorlayan bir araştırma alanı olarak öne çıkar. Kariyeri boyunca binin üzerinde baskı üreten sanatçı, bu alana ilk adımını Batı Berlin'deki bir belediye sanat atölyesinde atmıştır. Başlangıçta gravür tekniğiyle çalışan Baselitz, kısa süre içinde tahta baskıya yönelmiş ve bu teknikle özgün bir dil geliştirmiştir (Wye, 2004).

Georg Baselitz'in sanatı, figürün sınırlarını zorlayan ve geleneksel beden temsiliğini altüst eden bir yaklaşımla dikkat çeker. Doğu Almanya'daki çocukluk yıllarının yarattığı bastırılmışlık ve savaşın izleri, onun beden imgelerini parçalanmış, çarpıtılmış ve sıklıkla baş aşağı bir şekilde tasvir etmesine zemin hazırlamıştır. Bu baş aşağı figürler, bir formal deneme değildir. Sanatçının anlamdan çok biçime, teknikten çok sezgiye yönelmesini sağlayan bilinçli bir kırılma noktasıdır. Bedenin bu şekilde bozulmuş ve parçalanmış olarak sunulması, izleyicide hem estetik hem de varoluşsal bir huzursuzluk yaratır. Baselitz'in bedenle kurduğu ilişki, klasik bir temsil meselesi değil, aksine bedenin yüklediği tarihsel, psikolojik ve politik anlamları çözümleyen bir strateji olarak okunabilir. Bu yaklaşım, onu çağdaş sanatın beden üzerinden kurulan diliyle hesaplaşan bir figür hâline getirir (Utkan Özden, 2024).

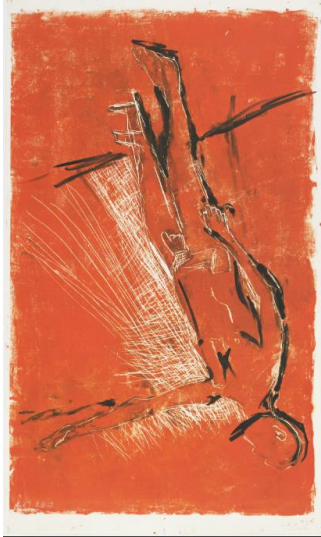
Georg Baselitz'in "Nude with Three Arms" adlı linol baskısı, sanatçının hem teknik hem de kavramsal yaklaşımını yansıtan önemli örneklerden biridir. Eserdeki figür, anatomik bütünlüğün bilinçli bir şekilde bozulduğu, üç kollu bir çıplak kadın olarak betimlenmiştir. Bu deformasyon, Baselitz'in beden temsiline dair geleneksel kalıpları reddeden tavrını açıkça ortaya koyar. Sanatçı, bedeni idealize etmek yerine, parçalayarak yeniden kurar; böylece beden hem fiziksel hem de sembolik anlamda sorgulanan bir yapıya dönüşür.

Teknik olarak ise bu baskı, linol kesme yönteminin sınırlarını zorlayan bir yüzey anlayışına sahiptir. Baselitz, geleneksel mürekkep kullanımı yerine yağlı boya tercih ederek, baskıya resimsel bir yoğunluk kazandırır. Bu tercih, hem yüzeydeki dokusal zenginliği artırır hem de figürün ifadesini güçlendirir. Figürün baş aşağı yerleştirilmiş olması, sanatçının sıklıkla başvurduğu bir stratejidir ve izleyicinin alışıldık bakış açısını tersine çevirerek algısal bir kırılma yaratır (Wye, 2004).

“Nude with Three Arms” (Görsel 59), Baselitz’in bedenle kurduğu deneysel yaklaşımı, teknik müdahaleleriyle birleştirdiği, hem biçimsel hem de içeriksel açıdan dikkat çeken bir çalışmadır. Bu yönüyle, sanatçının baskıresmi çoğaltma amacıyla değil, bağımsız bir ifade alanı olarak değerlendirdiği anlayışını da yansıtır.

Görsel 59 Nude with Three Arms, G. Baselitz, 1984

Nude with Three Arms



Not*: Yağlı boya ile linol baskı, 263 × 157 cm, 1984, Germany, Georg Baselitz

Kaynak: (Wye, 2004)

Georg Baselitz’in “Kadın ve Kadın” (1993–1994) (Görsel 60) adlı ağaç baskısı, sanatçının beden imgesine yönelik yaklaşımını yansıtan önemli bir örnektir. Siyah zemin üzerine sarı renkle işlenmiş iç içe geçmiş iki beden, ilk anda soyut gibi görünse de, yakından bakıldığında parçalanmış ve çarpıtılmış kadın bedenlerine dair izler taşır. bedenler, bütünlükten uzak ama hareket ve duygu yüklü bir etki bırakır. Bu yaklaşım, Baselitz’in idealize edilmiş bedeni bozma, onu başka bir anlatım diline dönüştürme arzusuyla örtüşür. Ağaç baskının kendine özgü fiziksel direnci, figürlerin keskin ve pürüzlü çizgilerle oluşmasına zemin hazırlar. Yüzeydeki bu hamlık, bedenin kırılğan ve

sert yanlarını aynı anda hissettirir. Işık ve gölgenin güçlü karşıtlığı, bedenın duygusal ve varoluşsal gerilimlerini görünür kılan bir anlatım aracıdır. Figürlerin tersine çevrilmiş ya da parçalanmış halleri, Baselitz'in sadece görsel düzeni değil, izleyicinin algısını da bozmayı amaçladığını gösterir (Composition Gallery, n.d.)

Görsel 60

Woman and Woman



Not*: Ağaç baskı, 74.6 x 103.8 cm, Munich, 1995. Georg Baselitz

Kaynak: (Wye, 2004)

Bu eser, sanatçının bedenle kurduğu ilişkiyi sadece biçimsel değil, duygusal ve maddesel bir alan olarak ele aldığını açık biçimde ortaya koyar. “Kadın ve Kadın”, Baselitz'in baskı pratiği içinde bedenın ne kadar esnek, kırılgan ama aynı zamanda dirençli bir yapı olarak düşünüldüğünü gösteren güçlü bir örnektir.

Lucian Freud'un baskıresim üretimi ise, bedenın hem bir gözlem nesnesi hem de doğrudan sanatsal sürecin malzemesi hâline geldiği bir yaklaşıma dayanır. Gravüre ilk kez 1946'da yönelen Freud, bu teknikle esaslı biçimde 1982'de yeniden çalışmaya başlar ve 1988'den itibaren tüm baskılarını Londra'daki Studio Prints atölyesinde üretir. Freud, bakır levhaları doğrudan şövale üzerine yerleştirip, poz veren model karşısında çalışır; bu yöntem, çizimin kendisini teknik bir uygulamadan çok, bir karşılaşma anına dönüştürür. Tıpkı resimlerinde olduğu gibi baskılarında da beden, herhangi bir idealize edilmiş forma değil; yaşlılığa, ağırlığa, yorgunluğa ve estetikten uzak bir çıplaklığa sahiptir. Model çoğunlukla aile üyeleri, arkadaşlar ya da sanatçı çevresinden kişilerdir; yani izleyiciye sunulan bedenler tanıdık ama aynı zamanda rahatsız edicidir. Özellikle “Benefits Supervisor Sleeping” (Görsel 61) gibi işlerinde beden neredeyse ezici bir ağırlıkla kâğıda yayılırken, fiziksel varlığı ile yüzey arasındaki gerilim açıkça hissedilir. Freud, baskıyı

çizimin yerini alan, resimden önce gelen, hatta tüm yaratım sürecinin merkezine oturan bir mecra olarak kullanır. Gözlemlediği bedenler kırılıgandır, kırışıktır, biçimsizdir; çizgiyle kazınmış bu formlar, yüzeye adeta birer iz gibi yerleşir. Freud'un bu yöntemle yarattığı gerilim, bedenin temsilini estetik bir çözümleme olmaktan çıkararak, doğrudan deneyimlenen bir fiziksel yük hâline getirir (Wye, 2004).

Görsel 61

Benefits Supervisor Sleeping



*Not**: Gravür Baskı, 82.1 x 67,6 cm, 1995, London, Lucian Freud

Kaynak: (Wye, Artists & prints, 2004)

Freud'un bedenleri, neredeyse tüm ağırlığıyla yüzeye çöker; çizgilerinde bedenin yükü hissedilir. Laylah Ali'nin bedenleri ise bu yükten sıyrılmış gibidir—hafif, tanımsız ve nereye ait oldukları belirsiz bir yerde dururlar.

Laylah Ali'nin bedenleri, ilk bakışta çocukça bir sadelikle karşılar bizi; ancak bu yalın formların ardında, bedene dair katmanlı bir sorgulama gizlidir. Ne tam anlamıyla insan ne de bütünüyle yabancı olan bu bedenler, kimliğin sabitlenemezliğine dair güçlü bir anlatı kurar. Figürlerin cinsiyet, ırk ya da yaş gibi tanımlayıcı özelliklerden arındırılmış oluşu, onları evrensel ama aynı zamanda belirsiz kılar. Böylece Ali, bedeni politik bir alan, bir anlatı zemini, bir boşluk olarak düşünmeye çağırır bizi. Beden, burada ne temsilin hizmetindedir ne de biyolojik bir gerçeğin kanıtı... Aksine, Ali'nin figürleriyle karşılaşmak, bedenin anlamını baştan düşünmek gibidir. Çizgiler net, ama kimlikler akışkandır (Gordon, 2019).

Bu düşünsel yaklaşım, Laylah Ali'nin 2024 tarihli "Pink figure (acknowledging absence of brown figure)" (Görsel 62) adlı litografi çalışmasında da belirgin biçimde kendini

gösterir. Sekiz renkli bu iş, insan bedenini görünür kılar ama onu doğrudan tanımlamaktan özenle kaçınan bir karakteri merkeze alır. Abartılı sarı saç, kapalı gözleri, bol çorapları ve yırtık taytı; bedenün gündelik ve sıradan olanla, yabancı ve tuhaf olan arasında gidip geldiğini hissettirir. Ali, bu çalışmada temsil edilenle değil, temsil edilmeyenin gücüyle de ilgilenir. Eserin başlığında geçen “brown figure”ın yokluğu, hem görsel düzlemde bir eksiklik duygusu yaratır, hem de temsilin kimleri sessizleştirdiğine dair soru işareti bırakır. İzleyici, bu figürle karşılaştığında gördüğü bedeni değil; görünmeyen, dışarıda bırakılan bedenleri de düşünmek zorunda kalır. Bu bağlamda Ali’nin litografisi, bir bedenle ve aynı zamanda bir eksiklik hâliyle konuşur.

Ali’nin figürlerinde cinsiyet, ırk ve kimliğe dair ipuçlarının özellikle belirsizleştirilmesi, Judith Butler’ın kimliğin doğuştan gelen değil; toplumsal olarak inşa edilen ve performans yoluyla sürekli yeniden kurulan bir yapı olduğu fikrini de çağırıştırır.

Görsel 62 Pink figure (acknowledging absence of brown figure)

Pink figure (acknowledging absence of brown figure)



Not*: Sekiz renkli litografi, 101.1 x 73.3 cm, 2024, Laylah Ali

Kaynak: <https://tamarind.unm.edu/product/laylah-ali-pink-figure-acknowledging-absence-of-brown-figure-2024-19-336/>

Baselitz’in parçalanmış bedenlerinden, Freud’un ağır bedenlerine; oradan Ali’nin tanımsız, sessiz ama sorgulayan bedenlerine uzanan bu yolculuk, bedenün sanatçılar için ne denli farklı anlamlar taşıyabildiğini gösteriyor. Beden, kimi zaman travmanın sesi olurken, kimi zaman da temsilin sessizliğidir. Baskıresim, bu farklı yaklaşımları mümkün kılan teknik bir araç olmanın ötesinde, sanatçının bedenle kurduğu ilişkinin izini sürme

biçimine dönüşür. Böylece her çizgi, her katman, her eksik parça bize bedenin hissedilen, hatırlanan ve çoğu zaman da bastırılan bir varlık olduğunu tekrar tekrar hatırlatır.

3.4 Üretim Sürecinde Araç Olarak Beden

Modern sanatta önemli kırılma anlarından biri, bedenin doğrudan üretim sürecine katılan bir öge hâline gelmesidir. Özellikle baskı teknikleri, bedenin iz bırakma kapasitesi sayesinde sanatçılara kimlik, aidiyet ve temsiliyet gibi kavramlara doğrudan temas edebilecekleri bir alan açar. Bedenin bir baskı kalıbı, yani matris olarak kullanılması; sanatçının fiziksel varlığını yüzeye taşımaz, aynı zamanda iz, tekrar, dokunuş ve maddesellik üzerinden bir sorgulama alanı da yaratır. Bu bölümde, bedenin sanat üretimi içinde nasıl hem bir içerik hem de biçimsel bir öge olarak etkinleştirildiğine odaklanılacaktır.

Bu tür işlerde beden bakılan bir şey değil, bizzat görüntüyü üreten, yüzeye dokunan, iz bırakan bir özneye dönüşür. Jasper Johns'un 1963 tarihli "Skin with O'Hara Poem" adlı işi, bu yaklaşımın erken ve etkileyici örneklerinden biridir.

Jasper Johns'un 1963 tarihli "Skin with O'Hara Poem" (Görsel 63) adlı eseri, sanatçının baskı tekniğiyle bedeni bir araya getirdiği en dikkat çekici çalışmalarından biri olarak öne çıkar. Johns, bu işte bedenini doğrudan üretim sürecine dahil eder; böylece kavramsal bir ifade yaratır. Mekanik üretim ile bedenin dokunuşunu aynı yüzeyde buluşturan bu baskı, izleyiciyi hem maddesel hem düşünsel bir yüzleşmeye davet eder. Sanatçı bu çalışmada yüz, el ve kol gibi bedeninin bazı bölgelerini yağ bazlı mürekkeple kaplayarak doğrudan litografi taşına bastırır. Ortaya çıkan izler, taş yüzeyinde kimyasal süreçle sabitlenir ve bu müdahale, bedenin kendiliğinden hareketiyle oluşmuş bir görüntüye dönüşür. Bu izlerin hemen yanında, şair Frank O'Hara'nın bir şiiri yer alır. Metnin tipografik netliği ile bedenin belirsiz, akışkan izleri yan yana gelir. Bu karşıtlık, dil ile beden, kontrolle rastlantı, düşünceyle duyum arasında bir gerilim yaratır ve aynı zamanda sessiz bir diyalogun kapısını aralar. Johns'un bu çalışması, onun litografiyle kurduğu ilişki açısından da özel bir yere sahiptir. Baskı yüzeyinin katmanlı yapısı, sanatçının bu işi neredeyse bir palimpsest gibi kurgulamasına imkân tanır—hem silinmiş hem yeniden yazılmış olanın aynı anda var olduğu bir zemin. "Skin with O'Hara Poem", bu yönüyle hem bedensel bir iz hem de dilsel bir ifade taşır; kişisel olan ile şiirsel olan arasında iki yönlü bir anlatım düzlemi kurar (Noonan, 2007).

Görsel 63

Skin with O'Hara Poem



Not*: Litografi, 55.9 x 86.4cm, 1963-65, Jasper Johns

Kaynak: (Wye, 2004)

Jasper Johns'un bedenle oluşturduğu litografik yüzeyler, sanatçının kendilik deneyimini hem fiziksel izler hem de dilsel öğeler üzerinden düşünmeye açar. Johns'un çalışmasında bedenın bıraktığı izler ile Frank O'Hara'nın şiiri arasında kurulan bu ilişki, görsel olanla sözel olan arasında bir diyalog önerir. Bruce Conner ise bu bedensel iz bırakma hâlini çok daha uç bir noktaya taşır; bedeni değil, bir başparmak izini kullanarak sanatçının bedenini ve varlığını radikal biçimde sadeleştirir.

Bruce Conner, Los Angeles'taki Tamarind Litografi Atölyesi'nde katıldığı iki aylık sanatçı programı sırasında, baskı dünyasında alışılmışın dışında bir yaklaşım sergilemiştir. Conner eserlerini başparmak iziyle imzalama konusunda ısrarcı olur—bu, litografi pratiğinde oldukça alışılmadık, hatta kural bozucu bir davranıştır. Zira geleneksel olarak bir baskıda parmak izi, üretim hatası olarak görülür ve eserin atılmasına neden olur. Ancak Conner, bu durumu bilinçli bir jest hâline getirir ve bu ikonoklast tutumunu “Thumb Print” (26 Nisan 1965) adlı çalışmasıyla en uç noktaya taşır. Sanatçı bu işi, Tamarind'de ürettiği toplam on dört baskı içinde “en önemli” olan olarak tanımlar (Fuller, 1976).

Conner'ın bu çalışması, kimlik ve beden ilişkisini fiziksel iz üzerinden sorgulayan bir düşünceye dayanır. Burada beden, bir imza gibi kişisel değil; iz bırakan, tekrarlanabilir ve nesneleşmiş bir veri gibi konumlanır.

“Thumb Print” (Görsel 64) adlı litografide, tüm yüzey boş bırakılmış; sadece iki başparmak izi yerleştirilmiştir: biri sol üst köşeye, yani genellikle eserin içeriğinin bulunduğu alana; diğeri ise sağ alt köşeye, geleneksel olarak imzanın yer aldığı noktaya

konmuştur. Bu yerleştirme, görsel anlamda yapıtı boşaltır. Conner, imza yerine bıraktığı parmak izleriyle hem kendini geriye çeker hem de eseri sahiplenir—bir tür paradoks yaratır. Zaten Conner’ın sanatı tam da bu çelişkiler üzerinden işler. İzleyiciyi netlikten uzaklaştıran, sabit anlamlara direnen ve sınırları bulanıklaştıran bir yaklaşımı vardır. “Thumb Print”te” sanatçılık rolünü hem inkâr eder hem pekiştirir: görünmez olurken izini bırakır, geri çekilirken çalışmaya damgasını vurur (Adler, 2019).

Görsel 64

Thumbprint



Not*: Litografi 105.1 cm x 76.2 cm, 1965, Bruce Conner

Kaynak: <https://www.sfmoma.org/essay/bruce-conner-thumb-print-april-26-1965/>

Parmak izinin sanatsal üretimde kullanımı, bireysel kimliğin izlenebilirliğini ve çoğaltılabilirliğini hatırlatan bir jesttir. Bu durum, Michel Foucault’nun modern toplumda bedenın bilgiye, kimliğe ve denetime tabi tutulan bir nesneye dönüştüğü yönündeki düşüncesiyle örtüşür (Foucault, Hapishanenin Doğuşu, 1992). Conner’ın başparmak iziyle kurduğu bu sahiplenme biçimi, aynı zamanda gözetim ve kimlik kontrolü gibi yapılarla da kavramsal bir temas kurar.

Bruce Conner’ın başparmak iziyle eser üretmesi, sanatçının kimlik izini doğrudan baskı yüzeyine taşıdığı bir sahiplenme jestidir. Bu yaklaşımda bedenin kavramsal bir iz bıraktığı görülür. David Hammons ise bu fikri daha da genişletir; kimlik ve temsil meselelerini parmak ucuna değil, tüm bedenine yayar. Onun çalışmaları, siyasal ve kültürel katmanları beden üzerinden baskıya dâhil eden bir anlatı sunar.

1960'ların sonlarından 1970'lerin ortalarına kadar Hammons, vücuduna ya da giysilerine yağ veya margarin sürdükten sonra onları doğrudan tahta ya da kâğıt yüzeylere bastırır. Ardından bu yüzeylerin üzerine grafit ya da pigment serpererek izleri belirginleştirir. Ortaya çıkan baskılar, hem bedenin fiziksel mevcudiyetini belgeleyen hem de politik bir duruş taşıyan görsel ifadelerdir. Bu erken dönem örneklerinden biri (Görsel 65), sanatçının ellerini dua eder şekilde birleştirdiği silüet görüntüsüdür. Tam da ülke genelinde protestoların, ırk temelli isyanların ve Vietnam Savaşı karşıtı hareketlerin yükseldiği bir dönemde üretilen bu işler, Hammons'un "siyah bir sanatçı olarak toplumsal olarak hissettiklerimi grafik olarak belgelemek benim ahlaki yükümlülüğüm" sözünü somutlaştırır (MoMA, n.d.).

Hammons, bu üretim sürecini "bir cinayet mahallinde parmak izi tozu serpmeye" benzetir. Nasıl ki suç yerindeki izler failin kimliğini ve bedensel varlığını açığa çıkarıyorsa, Hammons'un beden baskılarındaki izler de sanatçının hem varlığını hem de kimliğini açık eder. Bu izler, bedenin tanıklığına, hatta hafızasına dair güçlü birer işaretir (Noonan, 2007, s. 124).

Görsel 65 Untitled, David Hammons, 1969

Untitled



*Not**: Tahta Üzerine Pigment, 92 x 63.8 cm, 1969. David Hammons

Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/127864>

Hammons'un bu işleri, aynı zamanda Yves Klein'ın 1960 tarihli "Antropometri" serilerine dolaylı bir gönderme niteliği taşır. Ancak Hammons'un yaklaşımı, Klein'ın performatif estetiğinden farklı olarak daha kişisel ve politik bir zeminde gelişir. Bu seride sanatçı, hem özne, hem de baskı kalıbı rolünü bizzat üstlenir. Kendi bedenini hem araç hem de içerik olarak kullanır ve bu yolla varoluşunu doğrudan yüzeye aktarır.

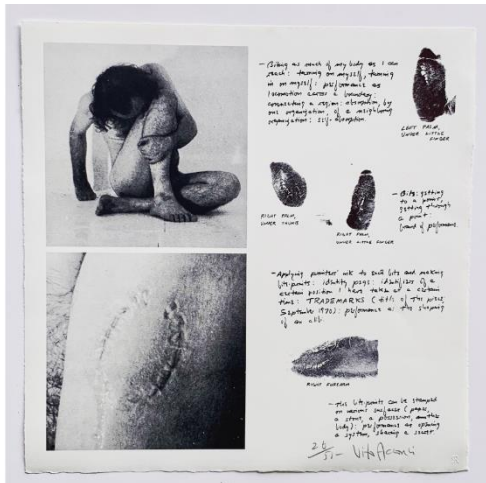
David Hammons'un bedenle kurduğu doğrudan ilişki, siyasal ve kültürel bağlamları iz üzerinden düşündürürken; Vito Acconci bu yaklaşımı daha fiziksel, hatta sınır zorlayıcı bir noktaya taşır.

Acconci, bedenine müdahale ederek baskı sürecinin bizzat kendisi hâline getirir. "Trademarks" (1970) (Görsel 66) adlı çalışması, bu anlamda hem performans hem de beden odaklı baskı üretimi açısından çarpıcı bir örnektir. Bu işte sanatçı, eline ve koluna yağ sürdükten sonra kendi bedenini dişler; oluşan izleri ise doğrudan litografi taşına aktarır. Ortaya çıkan izler, sadece fiziksel müdahalenin bir kaydı değil, aynı zamanda bedeninin yüzeyle kurduğu temasın hafızası gibidir. Acconci burada tenini bir matris, yani baskının taşıyıcısı hâline getirir. Bu süreçte uyguladığı fiziksel eylem geçici bir performans değil, baskı yoluyla kalıcı bir görsel dile dönüşür. Litografi tekniğinin tercih edilmesi de bilinçlidir; çünkü bu yöntem, en hafif izleri bile hassasiyetle yüzeye aktarabilecek niteliktedir. Baskı süreci iki aşamalı ilerler: ilk olarak yağlı diş izleri yüzeye aktarılır, ardından performansa dair el yazıları ve fotoğraflar taş yüzeye yerleştirilir. Böylece ortaya çıkan eser bedensel bir izden ibaret kalmaz. Metinsel ve görsel katmanlar arasında gidip gelen bir anlatıya dönüşür (Noonan, 2007).

Acconci'nin bu işi, bedeninin sadece temsil edilen bir nesne değil, aktif olarak iz bırakan, dönüşen ve dönüştüren bir yüzey olduğunu gösterir. Beden burada hem gözlemlenen hem de izleyen, hem fail hem de tanık bir figürdür. Ve nihayetinde, kişisel olan bir eylem, kamusal alanda karşılık bulan kalıcı bir sanat yapıtına evrilir.

Görsel 66

Trademarks



*Not**: Alman Gravür kağıdına basılmış renkli litografi, 51x51 cm, 1971, Vito Acconci

Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/vito-acconci-trademarks-2>

Sanatçının kendi bedenini dış izleriyle bir matris olarak kullanması, Julia Kristeva'nın "abjection" (tikinti) kavramına dair bir yaklaşım sunar (Kristeva, 2009). Bu noktada beden, hem yaralanan hem de üreten bir yüzey olarak devreye girer—aynı anda hem kurban hem de faildir.

Bedenin hem temsil hem eylem alanı olduğu bu düşünsel zemin, Mendieta'nın doğayla kurduğu bedensel ilişkiye yeni bir katman ekler.

Ana Mendieta, Silueta Serisi'nde bedeni hem kişisel bir anlatının hem de tarihsel bir belleğin taşıyıcısı olarak konumlandırır.

Bu seride ve devamında geliştirdiği toprak-beden temelli işlerde, doğayla kurduğu ilişki aidiyet, kimlik ve varoluş üzerinden şekillenir. Sanatçının bu dönem üretimleri, ilk bakışta Yeryüzü Sanatı'nın doğa malzemesi kullanımı ve eylem-belgeleme mantığıyla benzerlik taşısa da, Mendieta'nın yaklaşımı, derinlemesine kişisel ve kültürel bir temellendirmeye dayanır. Çalışmalarını galeri gibi kontrollü iç mekânlardan çıkarıp doğrudan açık alana taşıması, onun için mekânsal bir yönelim değildir. Bu, kendisini ve bedenini doğanın bir parçası olarak konumlandığı, aynı zamanda kültürel köklerini – özellikle sürgün deneyimiyle parçalanmış olan aidiyetini – toprağa, yani fiziksel bir belleğe işlediği bir tür geri dönüş ve birleşme eylemidir (Oktay, 2023).

Ana Mendieta'nın bedenini kırmızıya boyayarak doğrudan kumaş bir yüzeye bastığı bu Silueta işi (Görsel 67), acının, kaybın ve varoluşsal kırılganlığın yoğun bir temsiline dönüşür. Kırmızı pigment, izleyiciye, kanı, yarayı ve silinemez bir hafızayı çağırıştırır. Bu kurgu, kadının tarihsel olarak hem kutsallaştırılan hem bastırılan varlığına dair çok katmanlı bir metafor yaratır.

Görsel 67

Untitled



*Not**: Kumaş üzerine beden baskısı, 1976, Ana Mendieta

Kaynak: <https://www.moca.org/collection/work/silueta-works-in-mexico-12>

Mendieta'nın baskı ve performansı buluşturan bu işi, bedenün üreten, iz bırakan ve belleği taşıyan bir özne olduğunu vurgular. Bu bağlamda beden, doğayla bütünleşen bir varlık olmanın ötesine geçer; tarihsel acının, kimlik mücadelesinin ve direnişin yaşayan yüzeyi hâline gelir.

Elisabeth Walden'in pratiği de, bedenün doğrudan üretim aracı olduğu bir süreci örnekler (Görsel 68). Sanatçı, yüksek lisans eğitimi sürecinde geleneksel otoportre ve baskı teknikleriyle bedenini ifade etmede zorlandığını belirtir. Bu ifade çıkmazı, 2013 yılında beden baskısı tekniğiyle tanışmasıyla aşılmıştır. David Hammons'ın beden izlerinden ilham alan Walden, önce vücudunu bitkisel yağla kaplayarak büyük boyutlu kâğıtlara doğrudan iz bırakmaya başlamış, ardından pigmenti doğrudan cildine uygulayarak boya karışımını bedeni üzerinde gerçekleştirmiştir. Kimi zaman kâğıdı bacakları arasına alarak, kollarıyla sıkıştırarak, üzerine oturarak ya da tenini kâğıda katlayarak yaptığı baskılar, sanatçının üretiminde fiziksel bir iz sistemine dönüşmüştür. Ortaya çıkan bu işaretler, çoğu zaman suluboya, monoprint ve kolaj teknikleriyle geliştirilmiş karma medyatik eserlerin temelini oluşturur. Her ne kadar kompozisyonlar zaman zaman soyut bir manzara estetiğine yaklaşıp da, bedenün dokusunu, ağırlığını ve etkileşimini taşıyan bu izler, tümüyle bedensel bir varoluşun görsel hafızasını yansıtır (Walden, nd.). Walden'in pratiği de Hammons'un pratiği gibi, bedenün aktif bir biçimde üretim sürecine katılan bir özne olarak yeniden tanımlanabileceğini gösterir

Görsel 68

Anointed



*Not**: Beden baskısı, 223.5 x 188 cm, 2013, Elizabeth Walden

Kaynak: <https://www.elisabethwalden.com/bodyprints>

Bu bölümde yer alan örneklerin ortaklaştığı temel nokta, bedenin doğrudan üretime katılan etkin bir varlık hâline gelmesidir. Bu yaklaşımlar, bizi bedeni iz bırakan, çoğaltılabilir, sorgulayan ve üretime doğrudan katılan bir özne olarak ele almaya davet eder. Bedenin baskı yüzeyine doğrudan temas etmesi, sanatçı ile eser arasındaki sınırları bulanıklaştırmaktadır. İzleyiciyi de bu fiziksel izler aracılığıyla hem sanatçının hikâyesine hem de bedenin kendi anlatısına tanıklık etmeye çağırır.

Bir sonraki bölümde baskıresim odaklı performans çalışmalarında bedenin nasıl kullanıldığını inceleyeceğiz.

3.5 Performans ve Baskı Kesişiminde Bedenin Matris Hâline Gelişi

Baskı sanatında iz bırakmak zamanda varlıkla temas etmenin ve onu dönüştürmenin bir biçimidir. Bu temas, performansla birleştğinde beden üretimin merkezine yerleşen bir matris hâline gelir. Bu dönüşüm, 1. bölümde ele alınan ritüelistik beden kullanımlarıyla benzer bir yapısal örüntü taşır. Geçmişte büyüsel, dinsel veya törensel alanlarda bedenin doğrudan iz bırakıcı bir işlev üstlenmesi gibi, burada da beden, kutsallıktan arındırılmış ama anlamla yeniden yüklü bir matris olarak işlemeye başlar.

Bedenin baskı yüzeyine dönüşmesi, hem maddesel bir iz bırakma eylemini hem de bu iz aracılığıyla belleğe, kimliğe ve politikaya dair sorular üretmeyi mümkün kılar. Bu durum,

sanatçının kendi bedenini araçsallaştırdığı ama aynı zamanda ona yeniden anlam kazandırdığı bir alana işaret eder.

Beden artık pasif bir gösterge değil; üretir, bastırır, karşı koyar, görünürlük kazanır. Bu üretkenlik, Aydınlanma sonrası bedenin akıl karşısındaki edilgenliğinden uzaklaşarak, kendi başına bir anlam üreticisi hâline gelişini işaret eder. Burada beden, hem ruhsal hem de fiziksel düzlemde eyleyen bir varlık olarak sahneye çıkar. Bu noktada performans ve baskı birbirine karışır; eylem, iz ve anlam aynı düzlemde buluşur.

Carlos Leppe (1952–2015), Şili'nin Santiago kentinde doğmuş ve ülkesinin çağdaş sanat sahnesinin öncülerinden biri olarak öne çıkmıştır. 1970'li yıllarda Şili'deki baskıcı Pinochet rejimi altında sanat üretmenin anlamını sorgulayan Leppe, bedeni açıkça politik ve estetik bir direnç yüzeyi olarak kullanmıştır. Sanatında otobiyografik unsurları toplumsal eleştiriyle harmanlayan sanatçı, cinsiyet kimliği, toplumsal normlar ve sanat kurumlarının otoritesine yönelik eleştirilerini doğrudan kendi bedeni üzerinden gerçekleştirmiştir (Aninat Galeria, n.d.)

Bu bağlamda Carlos Leppe, 1981 tarihli “Prueba de Artista” (Görsel 69) adlı işiyle, bedenin doğrudan baskı yüzeyi ve anlam taşıyıcısı hâline geldiği güçlü bir örnek sunar. Görsel Sanatlar Atölyesi'nin litografi atölyesinde gerçekleşen bu performansta Leppe, gövdesini bir matris gibi kullanır ve üzerine "ACTIVO / PASIVO" (aktif/pasif) ifadelerini basar. Bu toplumsal normlara, cinsiyet kimliklerine ve iktidar yapılarına dair bir sorgulamanın görsel dili hâline gelir. Sahne, baştan sona sembollerle örülüdür: neon ışıklardan oluşturulmuş artı ve eksi işaretleri, eylemin sınırlarını çizerken; bir yanda üst üste yığılmış gazeteler, merdaneler, mürekkepler ve “ACTIVO” yazılı bir şablon yer alır. Leppe ve sanatçı Marcelo Mellado, sessizlik içinde sahneye çıkarlar. Beyaz gömleklerini çıkarıp kolları arkalarından bağlanmış şekilde, hareketsizce beklerler. Bu duruş bile bir tür gerilimli hazırlık hâlidir. Ardından Mellado, şablonu Leppe'nin göğsüne dikkatle uygular, kâğıt yerleştirilir, baskı alınır. Kısa süre sonra Leppe, göğsünden kâğıdı sökerek "ACTIVO" kelimesini açığa çıkarır. Bu kelime, iki bedenin sert ve teatral bir şekilde sarıldığı anda ters şekilde Mellado'nun göğsüne yansır ve baskı eylemi tamamlanmış olur (Bernal, 2014). Leppe'nin bedenine basılan “ACTIVO / PASIVO” ifadeleri, sadece fiziksel değil, aynı zamanda sembolik bir müdahaledir. Bu yönüyle performans, Butler'ın bedenin söylemsel olarak şekillendiği ve iktidar yapıları içinde konumlandığı fikrinin görsel bir ifadesi hâline gelir.

Görsel 69

Prueba de Artista



Not*: Beden üzerine stencil baskı, 1981, Carlos Leppe

Kaynak: <https://carlosleppe.cl/1981-prueba-de-artista/>

Bu performans, baskiresmi, bedenler arası bir aktarım, bir iktidar ve kimlik müzakeresi olarak düşünmeye davet eder. Leppe burada sadece bir matris değil; baskının üretildiği, taşındığı ve sorgulandığı canlı bir yüzeye dönüşür. Performansın sonunda ortaya çıkan baskı, cinsel kimliğe, iktidara ve toplumsal temsile dair kırılmaların fiziksel ve simgesel karşılığıdır.

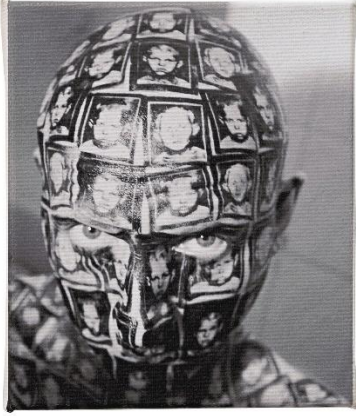
Valeriy Schiau, 1969 yılında Moldova'nın Colibaşi kasabasında doğmuş, sanat pratiğini Bükreş'te sürdüren disiplinlerarası bir sanatçıdır. 1991 yılında Bükreş Ulusal Sanat Üniversitesi'nden mezun olan Schiau; baskiresimden, performansa uzanan farklı medyumlarla çalışan üretken bir figürdür. Çalışmaları Romanya, Polonya, Almanya ve Moldova gibi ülkelerde düzenlenen grup sergilerinde yer almış; 2016'da ise Bükreş'teki WASP Working Art Space and Production programında misafir sanatçı olarak yer almıştır. Sanatsal pratiğinin merkezinde, Sovyet travmasının kültürle kesiştiği alanlar yer alırken; post-Sovyet ve post-komünist dönemin birey üzerindeki etkilerini sorgulayan işler üretir (Imago Mundi Collection, n.d.).

Bu tematik doğrultuda geliştirdiği çalışmalarından biri olan “Born in USSR 2” (Görsel 70), Schiau'nun baskı ve performansı bir araya getirerek bireysel bedenle tarihsel hafıza arasında kurduğu çarpıcı bir köprüdür.

Romanya’da düzenlenen 5. Uluslararası Deneysel Baskı Bienali kapsamında gerçekleştirilen bu çalışmada Schiau, Stalin döneminin zulmüne uğramış kurbanların portrelerini kendi başına ve göğsüne bastırır. Bu portreler, sanatçının bedeninin üzerine kazınan kolektif travmanın görsel ifadesi hâline gelir. Ancak performans burada sona ermez: sanatçı, bu yüzleri sanki korkunç bir kabustan uyanır gibi silerek ortadan kaldırır. Bu eylem, hafızayla, inkârla ve geçmişle yüzleşmenin bedensel bir ritüeline dönüşür. Schiau’nun çalışması, insanlık tarihindeki barbarlığa tanıklık eden bir sessiz çılgılık gibidir (Bernal, 2014).

Görsel 70

Born in USSR 2



*Not**: Baskı, 10x12 cm, Moldova, 2009, Valeriy Schiau

Kaynak: <http://www.imagomundicollection.org/artworks/valeriu-schiau-born-ussr-2/>

Video ile belgelenmiş bu performans, baskı sanatının bir tek kâğıt üzerinde değil, bedeninin kendisi üzerinden de nasıl derin bir ifade aracına dönüşebileceğini gösterir. Bu iş, baskının iz bırakan doğasını, unutulmaya direnen imgeler aracılığıyla beden ve hafıza arasında kurulan bir bağ olarak yeniden tanımlar.

Scott Kolbo ve Lance Sinnema, 2012 yılından bu yana birlikte üretim yapan, performans ve görsel sanatlar alanında ortak işler yürüten Amerikalı bir sanatçı ikilisidir. Her iki sanatçı da akademik geçmişlerini baskiresim, resim ve çizim alanlarında tamamlamış; Kolbo, 1996’da Boise State Üniversitesi’nde Resim ve Baskiresim üzerine lisansını, 2000’de ise Wisconsin-Madison Üniversitesi’nde yüksek lisansını tamamlamıştır. Sinnema ise 1999’da Whitworth Üniversitesi’nde lisans, 2003’te ise Washington State Üniversitesi’nde yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır. Kolbo ve Sinnema,

alışmalarında mizahı gl bir araç olarak kullanır; özellikle ağdaş toplumsal ve siyasi iklimde giderek sertleşen, şiddet içeren ve yozlaşan dilin izini sürerler. Bu doğrultuda gerçekleştirdikleri performanslar, çoğu zaman fiziksel komedi öğeleriyle bezeli olsa da; alttan alta politik ve kültürel yapıları sorgulayan bir eleştirel derinlik taşır. Sanatçılar, üretimlerinde sadece bireysel ifadeye değil, aynı zamanda kolektif hafızaya ve toplumsal tepkiye alan amaya çalışırlar (Artist Trust, n.d.)

Scott Kolbo ve Lance Sinnema'nın 2013 tarihli "Escalation" (Görsel 71) adlı performansı, bedeninin bir ifade alanı olarak nasıl dönüştürülebileceğine dair etkileyici bir örnek sunar. Beyaz takım elbiseler giymiş iki sanatçı, günümüzün anlamsızlaşmış politik atmosferine tepki olarak, tipografik tahta baskı kalıplarıyla birbirlerine saldırır. Her darbe, bedenlerine yeni bir kelime basar; her temas, bedeninin hem fiziksel hem kavramsal sınırlarını zorlayan bir iz bırakır. Performans boyunca beden, adeta bir savaş alanına dönüşür; kelimeler, yumruk gibi iz bırakır ve eleştiri doğrudan bedene kazınır (Bernal, 2014).

Görsel 71

Escalation



Not*: Tahta baskı kalıpları ile performans, 2012, Scott Kolbo, Lance Sinnema

Kaynak: <https://www.scottkolbo.net/escalation-and-the-stinktown2/942qwuc0pl1exr195bvr9yzkxcozi4>

Tüm bu örneklerde görüldüğü üzere, beden artık yalnızca bir temsile konu olan nesne değil; anlamın retildeği, aktarıldığı ve sorgulandığı canlı bir yüzey, bir matris işlevi görmektedir. Leppe'nin baskı eylemini politik bir duruşa, Schiau'nun bedenine bastığı portreleri tarihsel travmaya, Kolbo ve Sinnema'nın karşılıklı müdahaleleri ise güncel eleştiriye dönüştürmesi; baskı ve performansın kesişiminde bedeninin ne denli esnek,

dirençli ve çok katmanlı bir ifade aracı olabileceğini ortaya koyar. Bu bağlamda baskı sanatı, yalnızca bir çoğaltım tekniği olmaktan çıkarak; bedensel hafızanın, toplumsal çatışmaların ve bireysel kimliklerin işlendiği bir sahneye dönüşür. İz bırakmak burada bir estetik tercih değil; politik, tarihsel ve varoluşsal bir eylemdir.



Sonuç

Bu tez, sanat tarihinde uzun zamanlar boyunca tartışılan bir meseleye; yani bedeninin temsiline odaklanmakla birlikte, bu temsilin özellikle 1960 sonrası çağdaş sanat ikliminde nasıl dönüştüğünü anlamaya çalışmaktadır. Bedenin tarih boyunca hep bir anlam taşıdığı görülür. Bu anlam kimi zaman kutsal, kimi zaman günahkâr, kimi zamansa doğrudan bir fiziksel varlık olarak karşımıza çıkar. Fakat çağdaş sanatta, özellikle de son yüzyıl içinde, beden artık gösterilen bir şey değildir. Anlatan, direnen, yıkan, dönüştüren hatta anlam üreten bir özneye dönüşür.

Bu çalışma, 1960 sonrası çağdaş baskıresim sanatında bedeninin temsiline odaklanarak, bedeni yalnızca biçimsel değil; tarihsel, politik, toplumsal ve estetik bir mesele olarak ele almıştır. Tezin temel iddiası, bedeninin bu dönemde artık yalnızca temsil edilen bir form değil; anlam üreten, hafıza taşıyan, direnç gösteren ve kimlik inşa eden aktif bir yüzey hâline geldiğidir. Bu çerçevede yapılan incelemeler, bedeninin sanat pratiğinde nasıl çoğul biçimlerde ele alındığını ortaya koymuştur.

Tezin ilk bölümünde bedeninin düşünce tarihindeki yeri, inanç sistemlerindeki anlamları ve felsefi dönüşümleri ele alınmıştır. Bu bölüm, çağdaş temsillerin aslında nasıl bir arka plandan beslendiğini görmek açısından önem arz etmektedir. Çünkü bir kavramın bugün neye dönüştüğünü anlamak, onun nerelerden geçtiğini bilmeden pek mümkün değildir.

İkinci bölümde ise sanatın farklı dönemlerinde bedeninin nasıl temsil edildiğine bakılmıştır. Resimden heykele, performanstan fotoğrafa uzanan bu yolculukta, sanatçılar beden üzerinden hangi soruları sorarak, hangi cevaplara ulaştılar ve bazen de neyi sessiz bıraktılar; tüm bunlara dikkat edilmiştir.

Tezin merkezinde yer alan 1960 sonrası dönem ise, disiplinler arası üretimin yaygınlaştığı, sanatsal sınırların esnetildiği ve kavramsal sanatın öne çıktığı bir kırılma anıdır. Bu bağlamda, baskıresim hem teknik hem de kavramsal olarak dönüştürülmüş; geleneksel çoğaltım işlevinin ötesinde, bir iz bırakma, müdahale etme ve hafızaya yerleşme aracı olarak yeniden ele alınmıştır.

Araştırma sürecinde elde edilen en önemli bulgulardan biri, bedeninin sadece görsel bir temsil olmaktan çıkarak maddesel, politik ve performatif bir aktöre dönüşmesidir. Beden artık pasif bir nesne değil; sınırları zorlayan, iz bırakan, direnen ve yeniden anlam üreten bir araçtır. Bu yeni yaklaşım, baskıresmin geleneksel çoğaltım işlevini dönüştürerek, onu

belleğin, kimliğin ve travmanın taşıyıcısı olan katmanlı bir üretim alanı olarak konumlandırır.

Sanatsal anlatıdaki bu dönüşüm, aynı zamanda baskı tekniklerinin ve mecralarının genişlemesine de paralel bir şekilde gelişmiştir. Malzemenin fiziksel direnci, yüzeyin dokusu, iz bırakma pratiği ve tekrar etme imkânı; bedenin hem temsil hem de deneyim alanı olarak sanat içinde nasıl yeniden şekillendiğini göstermektedir. Bu yönüyle baskı, yalnızca bir görsel üretim aracı değil, aynı zamanda bedensel eylemle bütünleşen bir performans zemini hâline gelir.

Tezin ulaştığı bir diğer önemli sonuç ise, baskıresimle kurulan bu yeni ilişkinin, sadece bireysel ifade biçimlerine değil; kolektif belleğe, politik söylemlere ve toplumsal temsillere de alan açmasıdır. Bedenin sanat içindeki görünürlüğü, kimlik, cinsiyet, aidiyet ve hafıza gibi meselelerin hem sorgulandığı hem de yeniden kurulduğu bir düzleme dönüşmüştür. Böylece iz, artık yalnızca estetik bir unsur değil; toplumsal ve kültürel anlamlarla yüklü bir hafıza kayıdır.

Sonuç olarak, bu çalışma çağdaş baskıresim sanatında bedenin biçimsel bir unsurdan öte, kavramsal ve eleştirel bir araç hâline geldiğini ortaya koymuştur. Beden artık sanatın sadece konusu değil, aynı zamanda kendisi de bir üretim yüzeyidir. Bu yüzey, geçmişle temas kurar, toplumsal yapılarla yüzleşir ve izleyiciyi hem görsel hem de düşünsel bir etkileşime davet eder. Tez boyunca ortaya konulan analizler, bedenin çağdaş baskıresimde ne denli güçlü bir anlatım potansiyeline sahip olduğunu ve bu potansiyelin, sanatın ifade gücünü nasıl dönüştürdüğünü göstermektedir.

Kaynakça

- Adler, S. (2019). *SFMOMA*. <https://www.sfmoma.org/essay/bruce-conner-thumb-print-april-26-1965/> adresinden alındı
- Akkol, N. (2018). Acıyı Deneyimleme: Gina Pane Performansları. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7(50), s. 1229-1233.
- Altındere, H. (1999). Çağdaş Sanatta Sanat Nesnesi Olarak Beden. (*Yüksek Lisans Tezi*), 48-49. Marmara Üniversitesi.
- Aninat Galeria. (n.d.). <https://www.aninatgaleria.org/carlos-leppe> adresinden alındı
- Antmen, A. (2022). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: SEL Yayıncılık.
- Antmen, A. (2022). *Kimlikli Bedenler*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arıkan, H. (2016, Aralık). Resimlerarası Alıntı Bağlamında Eugene Delacroix'in "Halka Yol Gösteren Özgürlük" Adlı Eserinin Yeniden Yorumlanması. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17(2), s. 49-60.
- Arın Ensarioğlu, S. (2020). Bernini'nin "Apollo ve Daphne" heykeli. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, s. 460-478.
- Art Institute of Chicago. (n.d.). <https://www.artic.edu/artworks/142584/ophelia-s-death-plate-13-from-hamlet> adresinden alındı
- Art, M. o. (n.d.). *MoMA*. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/133> adresinden alındı
- Art, T. M. (tarih yok). *MoMA*. <https://www.moma.org/collection/works/127864> adresinden alındı
- Artist Trust. (n.d.). <https://artisttrust.org/artists/kolbosinnema/> adresinden alındı
- Artun, A. (2021). *Modernizm Kavramı ve Türkiye'de Modernist Sanatın Doğuşu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aydın, A. (2018). Çağdaş Sanat Üzerinden Güncellenen Bazı Eski Resmetme Teknikleri-Münhasır Sanatsal Yaklaşımları İlişkisine Bir Örnek Olarak Yves Klein. *Journal of Institute of Economic Development and Social Researches*, 4(9), s. 153-161.

- Aydın, F. (2021). *Hint Dinlerine Giriş (Hinduizm, Cayinizm, Budizm, Sihizm)*. Ankara: Eski Yeni Yayınları.
- Aydın, G. (2025). Çağdaş Sanatta Feminist Perspektiften Kimlik, Beden ve Cinsiyet Eşitliği Üzerine İmgeler. *Bodrum Journal of Art and Design*, 4(1), s. 75-93.
- Aydın, G. (2025). ÇAĞDAŞ SANATTA FEMİNİST PERSPEKTİFTEN KİMLİK, BEDEN VE CİNSİYET EŞİTLİĞİ ÜZERİNE İMGELER. *BODRUM JOURNAL OF ART AND DESIGN*, 4(1), s. 75-93.
- Aygün, N. (2022). 20. YY BATI SANATINDA BEDEN İMGESİ VE TEMSİLİ. *Yüksek Lisans Tezi*. ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ.
- Baudrillard, J. (2010). *Tüketim Toplumu*. (H. Deliçaylı, & F. Keskin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.
- Bernal, M. d. (2014). PRINTMAKING AND PERFORMANCE [Removing the concept of object in printmaking]. *G&E Print and Art Edition Magazine*, s. 51-61.
- Blackshaw, G. (2007). The Pathological Body: Modernist Strategising in Egon Schiele's Self-Portraiture. *Oxford Art Journal*, 30(3), s. 77-401.
- Boydaş, O. (2022). Ortaçağ ve Rönesans Dönemi Sanat Eserleri Örnekleri Üzerinden Ezoterizm. *Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences*, 8(57), s. 1422.
- Boynukalın, A. R., & Doğan, N. (2020). Tektiplen Beden ve Siborg Sanat. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 10(3), s. 881-893.
- Bozkurt, N. (2013). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Broude, N., & Garrard, M. D. (Dü). (1994). *The power of feminist art: The American movement of the 1970s, history and impact*. Harry N. Abrams.
- Burke, P. (2009). *Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları*. (Z. Yelçe, Çev.) İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Butler, J. (1986). Sex and gender in Simone de Beavoir's second sex , 35-49. *Simone de Beavoir: Witness to a Century*(72), s. 35-49.

- Butler, J. (2020). *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. (B. Ertür, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Cabanas, M. K. (1999). Ana Mendieta "Pain of Cuba, Body I Am. *Woman's Art Journal*(Vol.20, No.1, Spring/Summer), s. 12-17.
- Calak, K. (2008). Barbara Kruger, your Body is a Battleground. *Women's Studies Program*.
- Canatan, K. (2011). *Beden Sosyolojisi*.
- Cantekin, Y. (2024). The Complete Marbles: Marc Quinn'in İdeal Beden ve Öteki Kavramlarına Katkısı. *Art-E Sanat Dergisi*, 16(32), s. 864-879.
- Cole, J. P. (2010). *Kierkegaard'da Kendilik Kavramı*. (D. Önder, Dü., & K. Gödelek, Çev.) İstanbul: Say.
- Composition Gallery*. (n.d.). <https://www.composition.gallery/art/georg-baselitz-woman-and-woman/> adresinden alındı
- Corbin, A., Courtine, J.-J., & Vigarello, G. (2008). *Bedenin Tarihi 1, Rönesans'tan Aydınlanma'ya*. (S. Özen, Çev.) İstanbul: YKY.
- Corbin, A., Courtine, J.-J., & Vigarello, G. (2013). *Bedenin Tarihi 3*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çabuklu, Y. (2004). *Toplumsalın Sınırında Beden*. İstanbul: Kanat Kitap.
- Çapar, M. (2017). Beden Sıvı ve Atıklarının Sanatsal Üretim Malzemesi Olarak Kullanım. *Pamukkale Üniversitesi I. Uluslararası Sanat Eğitimi Sempozyumu*.
- Çolak, B. (2011). Yapıt Okuma; Bedenin İçerisi - Dışarı; Kiki Simith'in Çalışmalarında Bedensel Süreçler Ve Abjection. *Fe Dergi*, 3(1), s. 37-46.
- Çüçen, K. A. (2003). *Felsefeye Giriş*. Bursa: Asa Kitabevi.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *Anti-Oedipus : Capitalism and Schizophrenia*. London : Continuum.
- Direk, Z. (2002). *Dünyanın Teni - Merlau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Dixon, A. G. (2010). *Sanat Atlası: Dünyanın en kapsamlı müze kitabı*. İstanbul: Boyut Yayınları.
- Düz, N., & Boza, S. Y. (2021). Sanatsal Bir Bakışın Odağında Beden ve Kimlik Analizi: Marc Quinn. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 14(88), s. 89-106.
- Eliade, M. (2003). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi Cilt 1 - Taş Devrinden Eleusis Mysteria'larına*. (A. Berktaş, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Eliade, M. (2017). *Dinler Tarihine Giriş*. (L. Arslan Özcan, Çev.) İstanbul: Alfa.
- Erkızan, H. N. (2003). *Felsefe Ansiklopedisi Cilt I*. (A. Cevizci, Dü.) İstanbul: Etik Yayınları.
- Esmer, H. (2024, Haziran). Baskıresimde Deneysel Arayışlar. The Art in Society, Sapienza University of Roma, Yayınlanmış Bildiri.
- Farthing, S. (. (2012). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (G. Aldoğan, & F. Candil Çulcu, Çev.) İstanbul: Hayal Perest Yayınları.
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. (M. A. Kılıçbay, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.
- Foucault, M. (2019). *İktidarın Gözü*. (I. Ergüden, & O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fuller, M. (1976). "You're Looking for Bruce Conner, the Artist, or What Is This Crap You're Trying to Put Over Here? 2(1), s. 8-12, 58-59.
- Gombrich, E. H. (2013). *Sanatın Öyküsü*. (E. Erduran, & Ö. Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gordon, M. S. (2019). *Art 21*. <https://art21.org/read/in-the-studio-laylah-ali/> adresinden alındı
- Gökalp, N. (2004). DESCARTES VE SPİNOZA DÜŞÜNCESİNDE GERÇEK İYİ KAVRAMI. *Felsefe dDünyası*(40), 20.
- Göktepe, M. (2020). Romantizm Sanat Akımı ve Sanatçılar Üzerine Değerlendirme. *Journal of Arts*, 3(1), s. 45-66.
- Grabowski, B., & Fick, B. (2009). *Printmaking A Complete Guide to Materials & Processes*. Pearson Education,.

- Grygorenko, Y. (2022). ZİLLET KAVRAMI BAĞLAMINDA 90 SONRASI ÇAĞDAŞ SANATTA BEDEN İMGESİ. *Yüksek Lisans Tezi*. DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ.
- Gür, N. (2020). DONALD RODNEY, LOUISE BOURGEOIS VE ANTONY GORMLEY'İN ESERLERİNDE KIRIL(G)AN EV: BEDEN. (48), s. 355-363.
- Hakan Verdu Martinez, E., & Demiral, A. (2014). 20. ve 21. YY.da Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı. *Sanat Ve Tasarım Dergisi*, 6(6), s. 180-201.
- Hamilton, E. C. (n.d.). *Smart History*. <https://smarthistory.org/reframing-art-history/african-american-art-social-justice/> adresinden alındı
- Haraway, D. (2006). *Siborg Manifestosu : Geç Yirminci Yüzyılda Bilim, Teknoloji ve Sosyalist Feminizm*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Haraway, D. (2006). *Siborg Manifestosu: Geç Yirminci Yüzyılda Bilim, Teknoloji ve Sosyalist-Feminizm*. (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Hasgüler Bunulday, S. (2012). Sanat ile Teknolojiyi Performansta Birleştiren Sanatçı: Stelarc. *MSGSÜ Sosyal Bilimler*(5), s. 39-49.
- Hogarth, B. (1993). *Sanatsal Anatomi*. (B. Bolan, Çev.) İstanbul: Troya Yayıncılık.
- Homberger, E., & Patterson, C. (2009). Kiss and tell: The conservation of lipstick-based work by Rachel Lachowicz. *Objects Specialty Group Postprints*, s. 37–54.
- Imago Mundi Collection*. (n.d.). <http://www.imagomundicollection.org/artworks/valerius-schiaiu-born-ussr-2/> adresinden alındı
- Işık, E. (1998). *Beden ve Toplum Kuramı*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Kahraman, B. H. (2005). *Cinsellik görsellik Pornografi*. İstanbul : Agora Kitaplığı.
- Kara, O. (2017). Tüketim Kültürü Nesnesi Olarak "Beden" ve Tarihsel Değişimi. *Nişantaşı Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 5(1), 186.
- Karakuş, G. (2021). Bir yapıtı politik ve kültürel kodlarından okumak; Şehit Arayan #2. *Sanat Ve Tasarım Dergisi*, 11(2), s. 538-547.
- Kierkegaard, S. (2004). *Kaygı Kavramı*. (T. Armaner, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası.

- Kılıç, G. A. (2022). 1960 SONRASI KADIN SANATÇILARIN BASKİRESİMLERİNDE BEDEN İMGESİ. *Art-E Sanat Dergisi*, 15(29), s. 89-107.
- Kılıç, G. A. (2022). 1960 SONRASI KADIN SANATÇILARIN BASKİRESİMLERİNDE BEDEN İMGESİ. *Art-E Sanat Dergisi*, 15(29), s. 89-107.
- Kılınç, G. M. (2017). Batı Sanatında İktidarın Beden Üzerindeki Yansımaları . *Inonu University Journal of Arts and Design*, 153-169.
- Korkmaz Ekici, F. D. (2010). Dada'dan Günümüze Plastik Sanatlarda Anti-Estetik Form Olarak Beden, Sanatta Yeterlik Eser Metni. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Krausse, A.-C. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. (D. Zaptıoğlu, Çev.) Almanya: Literatür Yayıncılık.
- Kristeva, J. (2009). *Kara Güneş Depresyon ve Melankoli*. (N. Demiryontan, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Le Breton, D. (2016). *Bedene Veda*. (A. U. Kılıç, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta anlamın görüntüsü : imgelerin toplumsal işlevi* . İstanbul: Ayrıntı.
- Levin, K. (2022). Chiharu Shiota and the inner landscape of sensing. I. P. Bruun, & A. K. Pappas (Dü) içinde, *Multiple Realities: Chiharu Shiota* (s. 18-57). Frederiksberg: Frederiksberg Museerne.
- Lynn, G.-A., & Parr, D. R. (Dü). (2021). *Olfactory Art and the Political in an Age of Resistance*. Tyler & Francis.
- Lynton, N. (1993). *Modern Sanatın Öyküsü*. (C. Çapan, & S. Öziş, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- MacPhee, J. (Dü). (2009). *Paper Politics: Socially Engaged Printmaking Today*. Oakland: PM Press.
- Magee, B. (2007). *Felsefenin Öyküsü*. (B. S. Şener, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- MoMA. (n.d.). <https://www.moma.org/collection/works/127864> adresinden alındı

- Muraz, Ö., & Dokak, H. (2019). Çağdaş Sanat Nesnesi Olarak Beden. *Fine Arts*, 14(2), s. 136-144.
- Musee-Orsay. (n.d.). <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/des-glanceuses-342> adresinden alındı
- Noonan, J. H. (2007). ROMANCING THE STONE: PRINTMAKING AND THE BODY IN THE 1960S AND 1970S. The Pennsylvania State University.
- Oktay, G. (2023). DOĞADA HEYKELLEŞEN BEDEN: ANA MENDIETA’NIN SİLÜETA SERİSİ. *Sanat Ve Tasarım Dergisi*, 13(2), s. 649-659.
- Özdemir, D. (2016). Femisnist Eleştiri Bağlamında Kadın Sanatçıların Eserlerinde “Beden İmgesi”. *Sanat Dergisi*(29), s. 45-56.
- Özden, L. (2015). Çağdaş Sanatta Gösteriye Dönüşen Acı. *Aydın Sanat*(2), s. 41-54.
- Özlü, D. (2011). Sanatta Çıplak. *P Kültür Sanat Antika Dergisi*(18), s. 11.
- Özüdoğru Tokdemir, I. (2012). Sanatta Beden Kavramı Ve Beden Sanatı. (*Sanatta Yeterlik Tezi*, 42. Hacattepe Üniversitesi.
- Panofsky, E. (1955). *The Life and Art of Albrecht Dürer*. New Jersey: Princeton University Press.
- Paulino, R. (n.d.). *Rosana Paulino*. <https://www.rosanapaulino.com.br/blank-1> adresinden alındı
- Pejic, B. (2002). Bedende-oluş : Marina Abramoviç’in sanatında tinsel/ruhsal olan üzerine. *Anadolu Sanat*(13), s. 149-158.
- Platon. (1994). *Yasalar XII*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Platon. (1998). *Phaidon*. Newbury Port, Mass.
- Platon. (2001b). *Phaidon*. (H. R. Atademir, & K. Yetkin, Çev.) İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Renkçi, T. (2014). Çağdaş Bedenin Sanatçısı: Jenny SAVILLE. *Akdeniz Sanat*, 7(13), s. 137-147.
- Robb, L. (2024). <https://www.agsa.sa.gov.au/collection-publications/about/international-art/curators-insight-absence-embodied/> adresinden alındı

- Robb, L. (2024). <https://www.agsa.sa.gov.au/collection-publications/about/international-art/curators-insight-absence-embodied/> adresinden alındı
- Rose, B. (1993, February). Orlan: Is It Art? Orlan and the Transgressive Act. *Art in America*, 8(12), s. 83-125.
- Rudolf, A. (2007). *Görsel Düşünme*. (R. Ögdül, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Salih, S. (Dü.). (2002). Judith Butler. Taylor & Francis Group. Nisan 29, 2025 tarihinde <http://ebookcentral.proquest.com/lib/anadolu/detail.action?docID=170639> adresinden alındı
- Sayın, Z. (2020). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Serhat, S. (2018). BAROK SANATI'NDA TIBBÎ PATOLOJİLERİN BETİMLENMESİ. *İdil Dergisi*, 7(48), 932.
- Solomon, R. C., & Higgins, K. M. (2013). *Felsefenin Kısa Tarihi* (M. Topal, Çev., s. 82). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.
- Soytok, E. (2008, Kasım). F. W. NIETZSCHE'NİN FELSEFESİNDE BEDENİN ANLAMLI ÜZERİNE. *Felsefe Günleri: Anlam, Bildiri Özetleri Kitapçığı*, 71.
- Şahiner, R. (2015). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Şangüder Karakuyu, M. (2016). Cyborg Formations in Art. *International Journal of Social Relevance&Concern.*, 4(8), 8-18.
- Tamarind. (n.d.). <https://tamarind.unm.edu/artist/rosana-paulino/> adresinden alındı
- Tanilli, S. (1994). *Yüzyılların Gerçeği ve Miras-İnsanlık Tarihine Giriş I İlk Çağ*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Tanilli, S. (2006). *Yaratıcı Aklın Sentezi*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Taşkesen, S. (2018). Soyut Dışavurumculuk Akımının Performans Sanatına Etkisi Ve Rol Değitiren Beden Olgusu. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*(41), s. 166-182.
- The Met. (n.d.). [metmuseum.org: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336222](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336222) adresinden alındı

- Timurturkan, M. G. (2008). Felsefi Bedenden Sosyolojik Bedene. *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*(1/4), 5.
- Turani, A. (2010). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2014). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tük Dil Kurumu. (2024, 12 17). <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı
- Tylcz, D. (2023). MoMA: <https://www.moma.org/artists/28097-wangechi-mutu#works> adresinden alındı
- Utkan Özden, H. (2024, Ekim 10). ArtDog: <https://artdogistanbul.com/george-baselitzin-gizemli-dunyasi> adresinden alındı
- Walden, E. (nd.). *Elizabeth Walden*. <https://www.elisabethwalden.com/bodyprints> adresinden alındı
- Weitman, W. (2003). *Kiki Smith Prints, Books & Things*. New York: The Museum of Modern Art.
- Whitham, G., & Pooke, G. (2013). *Çağdaş Sanatı Anlamak*. (T. Göbekçin, Çev.) İstanbul: Optimist.
- Wye, D. (1996). *Thinking Print: books to billboards, 1980-95*. New York: Museum of Modern Art.
- Wye, D. (2004). *Artists & prints*. New York: Museum of Modern Art.
- Wye, D. (2004). *Artists & Prints*. New York: Museum of Modern Art.
- Wye, D., & Smith, C. (1994). The Prints of Louise Bourgeois. *The Museum of Modern Art*.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. (A. N. Yılmaz, Dü.) Ankara: Ütopya Yayınları.
- Zengin, N. (2003). *Görülmeği Görmek: Et Kavramı Üzerine*. İstanbul: Metis Yayınları.

Özgeçmiş



