



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Heykel Anasanat Dalı

**BEDENDEN NESNEYE, NESNEDEN BEDENE
(TRANSFER): FİĞÜR, FRAGMAN**

Tuğçe Bilgin

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2018

BEDENDEN NESNEYE, NESNEDEN BEDENE (TRANSFER): FİĞÜR, FRAGMAN

Tuğçe Bilgin

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Heykel Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2018

KABUL VE ONAY

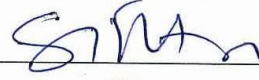
Tuğçe Bilgin tarafından hazırlanan “Bedenden Nesneye, Nesneden Bedene (Transfer): Figür, Fragman” başlıklı bu çalışma, 01.06.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.

İ m z a



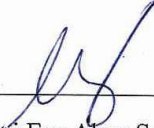
Prof. Ayşe Sibel Kedik (Başkan)

İ m z a



Dr. Öğr. Üyesi Şinasi Tek (Danışman)

İ m z a



Dr. Öğr. Üyesi Ece Akay Şumnu

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Pelin Yıldız

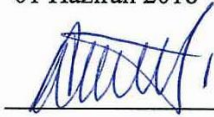
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- ☒ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☐ Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

01 Haziran 2018



Tuğçe Bilgin

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

- **Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.**

(Bu seçenekle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etmeniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

- **Tezimin/Raporumuntarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.**

(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

- **Tezimin/Raporumun.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.**

o Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi

01 / 06 / 2018



(İmza)

Tuğçe Bilgin

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında zgn olduğunu, **Dr. Öğr. Üyesi şinasi Tek** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.


(İmza)**Tuğçe Bilgin**



Babamın derin anısına...

Değerli Tez Danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Şinasi Tek'e

Savunma sınavı jüri üyeleri Prof. Ayşe Sibel Kedik'e ve
Dr. Öğr. Üyesi Ece Akay Şumnu'ya

Değerli Hocam Öğr. Gör. Tanzer Arıç ve değerli
arkadaşlarım Ezgi Ecem Okşin ve Erdem Ümit
Asmaz'a

Sevgili dostum Sibel Boyacı'ya

Sevgili ailem Semra Bilgin, Tuğba Bilgin ve
Engin Sarı'ya

Katkı ve desteklerinden ötürü teşekkür ederim.

ÖZET

BİLGİN, Tuğçe. “ *Bedenden Nesneye, Nesneden Bedene (Transfer): Figür, Fragman*”, Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Ankara, 2018.

‘Bedenden Nesneye, Nesneden Bedene (Transfer): Figür, Fragman’ isimli bu raporda, özne ve nesnenin algılanışının, biçimlenişinin, içkinliğinin ve öznenin duyu deneyimlerinin nitelikleri üzerinde durulmuştur. Nesnenin artık özne gibi konumlanması, hakikatin yerine geçen bir gerçeklik olduğu, beden retleri ve kendinde var olanın yok sayılması, kültürel ve sosyolojik farklılığın algılama biçimlerini nasıl değiştirdiği ve edinilen birikimlerin abject ve yabancılaşmayla kesişmesi konu edinilmiştir. Bedenin ve nesnenin, geçmiş ve şu an ile ilişkisi, bağlamsal ve kavramsal içerikleri mevzu edilerek, nasıl bir anlamsal kurgunun içinde barındığı değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmeden hareketle, sanatçıların bu mevzuyu nasıl anlamlandırdıkları ve hangi argümanlarla, kavramlarla, olgularla ve araçlarla çalıştıkları, bugüne hangi tetikleyici unsurlardan etkilenip ve hangi aşamalardan geçerek geldikleri örnekler üzerinden açıklanmıştır.

Raporun ilk bölümünde, bilincinin farkına varan öznenin bedenini nasıl konumlandığı, bedeninin sanat tarihinde nasıl ele alındığı ve öznenin, bedeni nesneyle nasıl ilişkilendirdiği çalışmanın amacı doğrultusunda belirlenmiştir.

İkinci bölümde, ‘abject’ kavramı kapsamında, özne ve nesnenin hangi durumlarda birbirinin yerine geçme eğiliminde olduğu tartışılmıştır. Çalışmanın konusuyla doğrudan ilintili ve bu raporu destekleyebileceği düşünülen sanatçılardan örnekler verilmiştir ve çalışmanın konusuna çekilmiştir. Belirlenen konu uygulama sürecinde ortaya çıkan çalışmalarla denenmiş ve irdelenmiştir.

Anahtar sözcükler

Beden, Nesne, Özne, Abject, Tekinsiz, İğrenç, Uzuvar, Protez, Figür, Nesne-Özne yer değişimi (Transfer)

ABSTRACT

BİLGİN, Tuğçe. “*Body to Object, Object to Body (Transfer): Figure, Fragment*”, MA Artwork Report, Ankara, 2018.

In this report titled as ‘Body to Object, Object to Body (Transfer): Figure, Fragment’, perception, shaping and intrinsicality of the subject and object as well as the properties of sensory experiences of the subject are emphasized. It has been argued in the report that the positioning of the object today as the subject is a reality replacing the truth. How rejection of the body, ignoring what exists within as well as cultural and sociological differences change the ways of perception and furthermore the intersection of acquired knowledge with abject and alienation concepts were also investigated. The relation of the body and the object with the past and the present has been mentioned addressing their contextual and conceptual content while evaluating what sort of semantic construct the body and the object belong. Based on this evaluation, how artists interpret this subject and what arguments, concepts, phenomena and tools they work with and what triggering factors they are influenced by and through which stages they have passed are explained with examples.

In the first part of the report it has been assessed in accordance with the purpose of this work, how the subject, whom realizes its own consciousness, positions the body, how the body is approached in the art history and how the object associates body with the subject.

In the second part, it has been argued in which situations the subject and the object tend to trade places with each other within the scope of ‘Abject’ concept. Artists who are directly related to the subject of the work and who are thought to be able to support this report are given and drawn to the topic of the work by examples. The subject matter has been studied and experimented with along the artworks that had been formed during the creation process.

Keywords

Body, Object, Subject, Abject, Uncanny, Foul, Limb, Prosthesis, Figure, Transfer, Object-Subject Removal

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
KABUL VE ONAY.....	i
BİLDİRİM.....	ii
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	iii
ETİK BEYAN.....	iv
ADAMA.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
ÖZET.....	vii
ABSTRACT.....	viii
İÇİNDEKİLER.....	ix
GÖRSEL DİZİN.....	x
1.BÖLÜM: BEDEN VE NESNE.....	1
1.1. CANLI VARLIK: BEDEN.....	1
1.2. ÖZNE BEDENİN SANATTAKİ SÜRECİ.....	4
1.3. BEDEN-NESNE İLİŞKİSİ.....	10
2.BÖLÜM: BEDEN VE NESNENİN ARASI.....	14
2.1. İĞRENÇ (ABJECT) VE TEKİNSİZ (UNCANNY).....	14
2.2. PROTEZ, UZUV, ANORMAL BEDEN.....	31
2.3. ÖZNE-NESNE, NESNE-ÖZNE YER DEĞİŞİMİ (TRANSFER) VE UYGULAMALAR.....	41
SONUÇ.....	53
KAYNAKÇA.....	54
TURNİTİN RAPORU.....	59

GÖRSEL DİZİNİ

	Sayfa No
Görsel 1. Leonardo Da Vinci, 1510, Anatomi Çalışmaları / Anatomy Studies.....	2
Görsel 2. Oma Vadisi Kabilesi.....	5
Görsel 3. Bakire TaçKapısı, Notre Dame Katedrali, 1163-1345.....	7
Görsel 4. Michelangelo Buonarroti, 1502-4, David.....	9
Görsel 5. Orlan, 1993, İsimsiz / Untitled.....	17
Görsel 6. Orlan, 1993, İsimsiz / Untitled.....	18
Görsel 7. Orlan, 1947, St. Orlan.....	19
Görsel 8. Kiki Smith, 1986, İsimsiz / Untitled.....	20
Görsel 9. Kiki Smith, 1992, Masal / Tale.....	21
Görsel 10. Berlinde De Bruyckere, 2012, Etten Kemikteniz / We are All Flesh.....	21
Görsel 11. Berlinde De Bruyckere, 2009-2010, Etten Kemikteniz / We are All Flesh..	22
Görsel 12. Berlinde De Bruyckere, 2006-2007, Kayıp II / Lost II.....	22
Görsel 13. Sasha Waltz, 1999, Beden / Körper.....	23
Görsel 14. Sasha Waltz, 1999, Beden / Körper.....	24
Görsel 15. Emil Alzamora, 2006, Seks Düşkünü / Voluptuary.....	25
Görsel 16. Emil Alzamora, 2004, Sarılma / Abrazo.....	25
Görsel 17. Emil Alzamora, 2005, Ahiret Sonradan Akla Gelen / Afterlife Afterthought.....	26
Görsel 18. Emil Alzamora, 2006, Minotaur.....	26
Görsel 19. John Rivers Coplans, 1984, Oto-Portre / Self-Portrait (Torse, Front).....	27
Görsel 20. John Rivers Coplans, 1984, Oto-Portre / Self-Portrait (Frieze No.2, Four Panels).....	27
Görsel 21. John Rivers Coplans, 1985, Oto-Portre / Self-Portrait (Hands Spread On Knees).....	28

Görsel 22. Yüksel Arslan, 1989, Artüre 401, L’Homme XLII.....	29
Görsel 23. Yüksel Arslan, 1965, Artüre 85.....	29
Görsel 24. Yüksel Arslan, 1980, Artüre 226.....	30
Görsel 25. Ovitz Ailesi, 1949, Tel-Aviv, İsrail.....	32
Görsel 26. The Alleles Design, 2017, Leg Covers.....	34
Görsel 27. The Alleles Design, 2017, Prosthetic Covers Fashion (Leg Covers).....	34
Görsel 28. Stelarc, 1980, Üçüncü El / Third Hand.....	35
Görsel 29. Stelarc, 2012, Askı / Suspension.....	35
Görsel 30. Stelarc, 2007, Koldaki Kulak / Ear On Arm.....	36
Görsel 31. Ana Mendieta, 1972, Vücuda Camla Baskı / Glass On Body İmprint.....	37
Görsel 32. Ana Mendieta, 1972, İsimsiz / Untitled (Glass On Body İmprint-face).....	37
Görsel 33. Bruce Nauman, 1988, Atlıkarınca / Carousel.....	38
Görsel 34. Bruce Nauman, 1991, Rinde Kamerayla Yüz yüze / Anthro-Socio (Rinde Facing Camera).....	38
Görsel 35. Bruce Nauman, 1987, Palyaço İşkencesi / Clown Torture.....	39
Görsel 36. Antonello Serra and Sara Renzett (Santissimi), 2016, Anne / Mom.....	42
Görsel 37. Antonello Serra and Sara Renzett (Santissimi), 2015, Enkaz / Êpave.....	42
Görsel 38. Choi Xoo Ang, 2008, Asperger Tip VII / The Islet Of Asperger Type- VII.....	44
Görsel 39. Choi Xoo Ang, 2008, Asperger Tip VII / The Islet Of Asperger Type.... VII.....	44
Görsel 40. Choi Xoo Ang, 2011, Kör İçin Kör (Dinleyici ve Konuşmacı) / The Blind For Blind (Listener and Speakers).....	44
Görsel 41. Choi Xoo Ang, 2011, Kör İçin Kör (Dinleyici ve Konuşmacı) / The Blind For Blind (Listener and Speakers).....	44
Görsel 42. Jose Manuel Castro Lopez, 1998, Parke Taşı / Adoquines.....	45
Görsel 43. Tuğçe Bilgin, 2014, Dört Sandalye / Four Chair.....	46

Görsel 44. Tuğçe Bilgin, 2014, Dört Sandalye / Four Chair.....	46
Görsel 45. Tatiane Freitas, 2016, Eski Yeni Sandalyem III / My Old New Chair III..	47
Görsel 46. Tatiane Freitas, 2016, Eski Yeni Sandalyem III / My Old New Chair III..	47
Görsel 47. Tuğçe Bilgin, 2014, Köşe I / Corner I.....	48
Görsel 48. Tuğçe Bilgin, 2014, Köşe I / Corner I.....	48
Görsel 49. Tuğçe Bilgin, 2014, Köşe II / Corner II.....	49
Görsel 50. Tuğçe Bilgin, 2016, Zigon / Nesting Table.....	49
Görsel 51. Tuğçe Bilgin, 2016, Zigon / Nesting Table.....	49
Görsel 52. Tuğçe Bilgin, 2017, Sürüden Biri / One Of The Flock.....	50
Görsel 53. Tuğçe Bilgin, 2018, Hoh / Breathe Upon.....	50
Görsel 54. Tuğçe Bilgin, 2018, Hoh / Breathe Upon.....	50
Görsel 55. Tuğçe Bilgin, 2018, Aksayan / Palsaid.....	51
Görsel 56. Tuğçe Bilgin, 2018, Aksayan / Palsaid.....	51
Görsel 57. Tuğçe Bilgin, 2018, Aksayan / Palsaid (Detay).....	51

1.BÖLÜM: BEDEN VE NESNE

1.1. CANLI VARLIK: BEDEN

‘Tüm insanlar, doğaları gereği bilmeyi arzular.’

Aristoteles

Tüm organların içinde bulunduğu, uzuvların tutunduğu yer vücuttur. İlk insandan günümüz insanına kadar, görünenin ardındaki arandığı beden, özdeksel olandır. Yaşayan bedenin en küçük yapısal birimi olan hücre, çoğalarak tüm doku ve organları oluşturur. Vücut, bir hücreden milyonlarca hücreye evrilir ve ettir, kandır, kemiktir. Bedenin hayati fonksiyonlarını sağlıklı ve normal düzeyde sürdürebilmesi için tüm organların gerektiği gibi çalışması koşulu vardır. Hayatın devamlılığı ancak onun eksiksiz çalışmasıyla sürebilir. Herhangi bir yerdeki noksanlık yaşamsal gereklilikleri sekteye uğratır. Vücut denilen şeyin önce somut, elle tutulan bir varlık oluşu, ilk modern insandan günümüze kadar vücudu inceleme istediğini doğurmuştur. Göz önünde olanı sorgulamak içgüdüselidir. Bedenin neden ve nasıl oluştuğunu bilme arzusu denebilir. “Bilime göre beden, ona yaşamını sağlayan doğal kimyasal elektronlardır. İnsanın yaşam gücü, acunsal (yasam) enerjiden kaynaklanır. Doğa ve uzay bu enerji ile doludur” (Reich, 1985, s. 161-163).

İnsanoğlu yaşamın başından beri nasıl oluştuğunu düşünerek, araştırarak ve deneyler yaparak bedeni anlamaya çalışmıştır. Sanat tarihine bakıldığında bu araştırmayı yapan en belirgin örnekler Leonardo Da Vinci ve Michelangelo’dur. Da Vinci sanatçı kimliğinin yanında pek çok disiplin üzerine de çalışmıştır ki bunlardan bir tanesi de anatomidir. Da Vinci döneminin zorlu koşullarına, beklentilerine ve retlerine karşın insan bedeni üzerine uzun zaman ayırmıştır. İnsan bedeninin işleyişini anlamak için kadvraları incelemiş, onları açmıştır. Çizdiği eskizlerdeki muazzam çözümlemeleri günümüze dahi ışık tutmuştur (Görsel 1).



Görsel 1. Leonardo Da Vinci, 1510, Anatomi Çalışmaları / Anatomy Studies, Erişim: 25.06.2017 goo.gl/XLmxSi

Michelangelo da Vinci gibi anatomiyle yakından ilgilenmiştir. Gombrich, Michelangelo için “Anatomi yasalarını, antik heykel sanatından, yani ikinci elden öğrenmekle yetinmeyip kadavra keserek, gerçek modeller çizerek, insan figürünün artık onun için gizli hiçbir yanı kalmayınca dek doğrudan çalışmıştır” der (1980, s. 230).

Bir sanatçı olarak Leonardo Da Vinci’yi de Michelangelo’yu da –kendi dönemleri ve çağdaşları arasında pek de lüzumlu görülmeyen, hatta engellenmeye çalışılan, anatomi uğraşları olmalarına karşın- bedeni araştırmaya iten ancak ve ancak onların bilme ve anlama arzusudur, güdüsüdür denilebilir.

Elbette ki beden bağımsız sistemlerden oluşan bir mekanizma değildir. Beden, tüm sistemin bağlı olduğu beyinle ve tüm sistemi kapsayan ve kaplayan tenle nesneler dünyasından ayrışır. İnsan algılayan, merak eden, anlayan, iletişim kurabilen bir canlıdır ve bu yetileri sayesinde eylem varlığına dönüşür. Salt araştırılacak bir beden değil aynı zamanda üzerine düşünülecek bir varlıktır. “Ben her şeyden önce bedenseldir; yalnızca bir yüzey varlığı değil, bir yüzeyin yansıtılmasıdır da” (Freud, 2016, s. 86). Antik Çağ’dan beri pek çok düşünür, beden ve ruh kavramları üzerine düşünmüştür.

Varlığı *idealar dünyası* ile açıklayan Platon, varlık dünyasını ideaların yansılarını taşıyan dünya olarak görür. Görünmeyen ancak akıl yoluyla bilinen idealar, maddeye düzen ve form kazandırır. ‘İnsan ruh ve bedendendir, bedeni harekete geçiren ruhtur.’ diyen Platon, insan ruhunu eksiksiz bir töz olarak görür. Ruh, bedene geçici kaplanmış. Platon’daki Tanrısal kaynaklı ruhsallığın yerine Aristoteles duyumsal etkinliğin sağladığı ruh fikrini getirir. Ruhun işlevi duyum ve düşünme işlevidir (Timuçin, 2010, s. 158, 179).

Antik Yunan filozofları, canlı varlık dünyasını Platon’a kadar, doğa güçlerinin meydana getirdiğini ifade eder. Platon’la birlikte canlı varlık *ruh* ve *beden* olarak iki ayrı varlık

olarak düşünölmeye başlanır. Canlıların oluşumunu doğaya bağlayanlardan farklı düşönen Platon gibi Aydınlanma çağının öncülerinden Descartes de bedeni *madde* ve *ruh* olarak iki ayrı yapı olarak düşünmüştür. Saffet Murat Tura, Freud'un psikanalitik kuramına göre bu konuya şöyle değinir,

[...] Freud bu çalışmasına kadar insanın dürtüsel yapılanmasını oluşturan temel güdülenmeleri iki ana grupta inceliyor ve normal veya nevrotik çatışmaların dinamiğinin kökeninde bu dürtüsel yapılanmaları görüyordu. Bu dürtü gruplarını "ben (veya kendini koruma) dürtüleri ile "cinsel dürtüler" oluştururken, bunlar da sırasıyla bireyin yaşamda kalmasını ve türün devamlılığını sağlıyordu"(2016, s. 7).

Fiziksel ya da mental dışarıdan gelen uyarıcıların toplamı bedenın bilincini oluşturur. Beden ve bilinç olarak ayrılan insan, içgüdüsel yönüyle hayvanla ortak paydada buluşsa da, toplumsal yönüyle ondan ayrılır. Bilincin oluşturduğu değeryargılarıyla toplumsal ve kültürel bir varlığa dönüşür. Heidegger "Dünyayı düşünmek, onunla ilgili düşünümde bulunmak için bir nedene ihtiyaç duyarız ve bu nedeni bize dünya ile ilişki kurmamızı sağlayan beden verir" der (Cevizci, 2005, s. 219).

'İnsan' olarak ayrışmamızın sonucunda var olduğumuz noktadan dünyaya bakmada, oradan bir şey almada ya da oraya bir şey vermede beden, bilinçle yol aldığımız katmanlardan oluşan bir 'yaşayan beden'e evrilir.

Bu bölümde insan bedeninin en temelde canlı bir varlık olduğu üzerine kısaca değinilmiştir. Bedenin bilince sahip, işleyen, aksayan tabiri caizse bir mekanizma olduğuna dikkat çekilmek istenmiştir ki bu sayede üzerine düşünüp, konuşulabilecek bir varlığa dönüşmüştür. Bundan sonraki kısımda, düşünüp taşınma işinin sanattaki belirli dönemleri incelenecektir.

1.2. ÖZNE BEDENİN SANATTAKİ SÜRECİ

Sanat alanında beden her zaman aynı biçimde ele alınıyormuş gibi görünse de aslında ilk çağlardan bu zamana değin hem biçimsel hem düşünsel dönüşüme uğramıştır. İnsan bedeni konusunun bireysel, toplumsal, tarihsel, düşünsel, siyasal tüm süreçlerle ilgili oluşu bu dönüşüme bir neden olarak gösterilebilir.

İlk mağara resimlerinden, arkeolojik kazılarda bulunan tüm araç-gereçlere, barınmak için yapılan evlere şu an durulan noktadan bakıldığında, bunları yapan atalarımızın daha yapacak çok şeyi varmış diye düşünülebilir. Fakat şimdinin gözüyle sanatsal ya da zanaatsal eksiklik gibi görünen şey o koşulların gerçeğidir. Ne amaç için kullanılacaksa yapılan şey yeterlidir. Fazlasını yapmayı gerek görmez yapan, diye değinir Gombrich.

“Tarih öncesi topluluklara şimdiki insandan daha basit olduklarından değil, düşünme biçimlerinin bugünkünden çok daha karışık ve insanlığın geldiği ilk zamanlara çok daha yakın olduklarından ilkel demekteziz” (1980, s. 20). İlkel diye ifade edilen atalarımızın, yaptıkları imgeleri, nesneleri sanat yapmak için kullanmamış oldukları araştırmalar sonucu öngörülmektedir. Gombrich duvarlardaki çizimlerden yola çıkarak ilkel toplumlardaki ‘imge’ algısını şöyle açıklar: “Bunlar, imgelerin etkisine ilişkin evrensel inanışın, en eski örnekleridir. Bu ilkel avcılar, belki de oklarını ve taş baltalarını kullanarak elde ettikleri avlarının yalnızca resmini yapmakla, gerçek hayvanların da kendi güçlerine boyun eğeceğine inanıyorlardı” (1980, s. 22). İmge aslında gerçeklikle bağlantısı olan, kendileri için kullandıkları bir yöntem gibi düşünülebilir.

İmgeyi kullandıkları yer yalnızca mağara yüzeyleri ya da kullandıkları nesnelerin yüzeyleri değildir. İnsanlık tarihinin en ilkel kabilelerinden beri beden kullanımı da görülmektedir. Hatta anlatı ve ifade için sözselsel-yazınsal bir dil olmadığından beden kullanım dili tek dildir denilebilir. Bu kullanımın yalnızca hareketlerden ibaret olmadığı bilinir. Bir bölgeye, bir inanışa, bir kültüre ait oldukları, bedenlerine sürdükleri boyalarla, vücutlarının belirli bölgelerine taktıkları nesnelerle, açtıkları boşluklarla anlaşılabilir ve bu bölgeden bölgeye, kültürden kültüre değişebilir. Dini ayinlerde, törenlerde ya da korktukları bir hayvandan kaçınmak veya daha güçlü görünmek için giydikleri kültürel kıyafetler ve taktıkları maskeler, ettikleri danslar beden kullanım diline dâhildir (Görsel 2).



Görsel 2. Oma Vadisi Kabilesi. Erişim: 15.09.2017. goo.gl/VK8JNV

Beden kullanımının kültürden kültüre farklılık göstermesi, kimlik ve bedenle ilgili sosyal değerleri sorgulamamıza neden olur. Afrika kıtasında, tarihin başlangıcından beri var olan, hatta mağara çizimlerinden bile daha eskiye dayanan beden sanatı da işte bu noktada karşımıza çıkmaktadır (Şeyhun, 2010, s. 15).

Aslında tüm bunlar ilkel insanların doğayı, inandıkları tanrıyı/tanrıları ve geri kalan her şeyi anlamlandırmaya çalışması olarak düşünülebilir. İlkel toplulukların, yaşam ve düşünme biçimlerine göre beden kullanımının hayatın her alanında kullanmak durumunda kaldıkları en önemli ‘aracı’dır denilebilir. İlkel dönemden sonra sanatı anlamak için bakılabilecek belirgin dönemlerden birisi de tüm Batı felsefesini etkileyen Antik Yunan dönemidir. Antik Yunan’ın düşünme tarzını ve bedeni hangi şekilde konumlandığına bakılabilir.

Antik Yunan’da karşılaşılan ilk kavram mimesis kavramıdır. Buna göre, sanatçı dünyanın ya da gördüklerinin taklidini yapar. “Yunanlılara göre sanat bir çeşit zevk vererek öğretme yöntemidir ve bunu da görünen dünyayı, öykünme (taklit) ve ülküleştirme (idealisation) yoluyla yapmaktadır” (Lynton, 1991, s. 55).

Antik Yunan’da taklitle yani doğaya öykünmeyle sanatsal bir üslup olarak belirlenmiş bir kavram olarak karşılaşılmaktadır. Buna göre sanatçı doğadan aldığı verilerle yetinmeli ve gördüğünü en iyi şekilde yansıtarak sanatını yapmalıdır.

Platon (M.Ö. 427-347) her şeyin aslının idealar dünyasında bulunduğunu, bu dünyada var olan her şeyin ideaların iyi veya kötü taklitleri olduğu görüşünü ileri sürmüştür. Platon’a göre içinde yaşadığımız dünyada gördüğümüz her şey taklitten (mimesis) ibarettir. Bizim dünyamızda, duyularımızla algıladıklarımızın dışında, bir de sadece zihnimizle algılayabileceğimiz bir idea’lar (biçimler) dünyası vardır. Asıl gerçek olan da bu idealarlardır. Bizim duyularımızla algıladığımız, her şey

aslında, bu zihinle algıladığımız biçimlerin yansımalarıdır. Dolayısıyla sanatçının yaptığı da taklidin taklidinden başka bir şey değildir (Turan, 2015, s. 3).

Robin George Collingwood Yunan doğa biliminin akılla dolu olduğunu ya da her yanına akıl sinmiş olduğu ilkesine dayandığını söyler. Sokrates ve öğrencileri bu Yunan akıl görüşünü benimsemişlerdir. Collingwood'a göre "Sokrates'in, Platon'un ve Aristoteles'in incelediği akıl, doğada her zaman en başta gelen, bedende bulunan, bedeni denetleyişiyle kendini gösteren bedenin aklıdır" (1999, s. 15).

Antik Yunan'da bedene bakış hem estetik açıdan hem de beden zindeliği açısından ele alınmıştır. Çok küçük yaşlardan itibaren verilen 'beden terbiyesi' hem müzikle hem de beden eğitimiyle kendini gösterir. Müziği ve beden eğitimi kullanmaktaki amaç ruha ve bedene ulaşmanın en etkili yolu olarak görülmesidir. Platon'un "Gerçek müzisyen ve sanatçı, müzikle beden terbiyesini en doğru oranda birleştirebilendir" sözü bahsedilen bakışı destekler niteliktedir. Sağlıklı bir bedene kavuşmanın beden eğitimiyle, iyi bir ruha kavuşmanın da müzikle mümkün olabileceği düşünülmüştür.

Antik Yunan'da insan bedeni, gücün ve ülke yönetimindeki iktidarın simgesi olmuştur. Kaslı, iri bir vücuda sahip olmak, en az hitabet yeteneği kadar önemlidir ve beden olarak belirli standartlara sahip olamayan kişiler asla yönetici sınıfına alınmazlardı. Bu sebepten dolayı Antik Yunan'da çocukların eğitim hayatının en önemli parçalarından biri de beden eğitimi idi (Karagöl, 2015, s. 1).

Antik Yunan'da zihin ve beden algısına değindikten sonra Orta Çağ ve Rönesans'ta da hayli konu edinilen beden işlenişine bakılabilir. Ortaçağ'ın 10. ve 13. yüzyıllarına yoğunlaşan Jacques Le Goff Orta çağ için şöyle der:

Ortaçağ'ın bu orta dönemi, daha geniş perspektiften baktığımızda, Batı'nın gelişiminde belirleyici olmuş, dışa kapalı bir dünyaya karşı dışa açık bir dünyanın tercih edildiği bir dönemdir. 13. Yüzyıl Hristiyanlık dünyası bu iki model arasında tereddüt etmiş olsa da, bu tercih gelişmeden yana, günümüz dünyasında bile temel sayılan kalıpların ortaya konmasından yana, henüz tam bilinçli olmayan ve kendi yağıyla kavrulma anlayışıyla dizginlenmiş bir tercihtir. Bu zaman dilimi, kentlerin (Ortaçağ kenti Eskiçağ kentinden farklıdır –Sanayi Devrimi kenti de farklı olacaktır) ve köylerin doğmasına, para ekonomisinin gerçek anlamda başlamasına, kırsal bölgeleri fethetmeye yarayacak teknolojik buluşların yapılmasına, sanayi öncesi el sanatlarına, geniş çaplı bir inşaat hareketine [...] tanık olmuştur (2015, s. 15-16).

Orta çağ felsefesi, Antik Çağ'ın bitiminde kendini göstermeye başlamıştır. Daha çok din merkezli bir felsefe olarak karşılaşılr. Burada bahsedilen din Hristiyanlık'tır. Dinsel

öğretileri temellendirmek ve Hristiyanlık dininin bir dünya görüşü olması amaçlanmıştır. Elbette ki bedene bakış da din merkezli ve manevi yüklemelerle doludur.

Hristiyanlıkta esas olan günahkar bedene verilen önem bu dönemde yapılan tasvirlerde karşımıza çıkmaktadır. Jacques Gélis'in ifade etmiş olduğu gibi, insanoğlu tutkularını bastıramadığı için değersiz bir şeymiş gibi algılanan günahkarın bedeni karşısında Adem ile Havva'nın cennetten kovulmadan önceki ahenkli bedenlerin olduğu belirtilebilir. Jacques Gélis'in ifadesine göre cennet, tüm cinsel arzulardan arınmış bilge bedenlerin mekânıdır. Ona göre cennetteki hayvanlar dâhil her şeyde ölçülü bir tavır vardır. Buradaki bedenlerin, o ilk günahı işleyene kadar tutkulardan arınmış bedenler olduğunu ifade etmektedir (Corbin, 2008, s. 226).

Doğal olarak Orta çağ sanatı da din eğilimli olarak gelişmiştir ve Hristiyanlığın resmi din olarak kabulünden sonra gelişim gösterebilmiştir. İlk olarak ölümlerin gömüldükleri 'Katakomb' denilen yeraltı şehirlerinin duvarlarına çok basit ve şematik resimler çizilmiştir. Okuma-yazma bilmeyen Hristiyanların dinsel olayları gözlerinde canlandırabilmeleri için yapılmıştır. Dinin yayılması, istilalarla pek çok kavimin yer değiştirmesi, bu göçler sonucu birbirine entegre olmuş güçlü bir sanat anlayışı ortaya çıkmıştır denilebilir. Bu dönemde mimarlığın ön planda olduğu görülmektedir. Diğer sanat dallarının mimariyi zenginleştirmek, anlatımı güçlendirmek için kullanılmış olduğu anlaşılır. Bu noktada heykel sanatı mimariden ayrı düşünülemez. Kiliselerin cephelerinde ayakta duran, oturan, konuyla alakalı çok sayıda kabartma figür görmek mümkündür. Yalnızca dış cephede değil, iç mekânda taşıyıcı sütunlarda da bu figürler görülebilir. Dönemin heykel ustaları sadece iç ve dış cephede değil, alınlıklarda, kapı kanatlarında da Tevrat ve İncil'den betimlenen sahneler yapmışlardır (Görsel 3).



Görsel 3. Bakire Taçkapısı, Notre Dame Katedrali, 1163-1345, Paris, Erişim: 09.06.2917.

goo.gl/7vBZUV

Heykel ve resim Rönesans'a kadar mimariyle bağıını sürdürür. Ancak katedral ve kilisenin bir parçası olan heykeller donuk ve katı duruşlarıyla dikkat çeker. İnsan bedeninin kullanımı maddi olarak taşıyıcı unsura, manevi olarak dini betimlemelere dayanır. Dinin ağırlığı altında ezilen heykellerin yumuşaması, doğal görünümün ön plana çıkması ancak Rönesans döneminde görülebilir.

Rönesans 15. ve 16. yüzyılda Avrupa'da felsefe, bilim, sanat ve edebiyat alanlarındaki yeniliklerin ortaya çıktığı zamana tarihlenir. Kilisenin gücünün zayıflaması, burjuvanın güçlenmesi, sanat, kültür ve eğitim alanlarında da burjuvanın çıkar ve gereksinimlerinin ön planda tutulduğu yeni bir dönem olduğu söylenebilir. Aynı zamanda deneysel düşünce ve insan yaşamı (hümanizm) üzerine yoğunlaşılın bir dönemdir.

15. yüzyıl İtalyan Hümanizma'sında kazanılan kültürel üstünlüğün yanı başında çağın olağandışı sanatsal kazanımları da vardır. Rönesans sanatının Hümanizma'yla ilişkisi ilk bakışta basit ve dolaysız görünmekle birlikte aslında öyle değildir. Geç Rönesans İtalyanları hümanist çalışmaların ve sanatın gelişmesini kapsamlı bir kültürel yenilenmenin, gerçek uygarlığın yeniden doğuşunun düpedüz iki koşut örneği olarak gördüler (Nauert, 2011, s. 108).

Rönesans'la birlikte insan bedeninin ele alınışı farklı bir tutum içine girmiştir. Orta Çağ'da bedenin dünyevi zevkleri terk etmenin, kötü betimlenen arzuların bir sembolü olarak kullanılmış olduğu söylenebilir. Fakat Rönesans'la birlikte beden en mükemmel haliyle tasvir edilmeye başlanır. “Rönesans, insani boyutu ön plana çıkan felsefesiyle mutlakçılığa, insanüstü ve tabi olana karşı çıkmış, geçmişin metafiziği ile doğa bilimlerini belirleyen insansızlaştırma ve kişiliksizleştirme sürecine karşı tavır almıştır” (Cevizci, 2005, s. 1428-1429). Kusursuz oran, denge ve zarafetin yer aldığı figürlerde ideal Rönesans insanının beden görüntüsü yansıtılır. İnsan bedeninin mükemmeliyetçi formunu kusursuz bir biçimde yontan, dönemin en önemli heykeltıraşlarından biri olan Michelangelo, David heykeliyle Rönesans'ta bedene bakışın en üst düzey anlatımını yansıtmıştır (Görsel 4).



Görsel 4. Michelangelo Buonarroti, 1501-1504, David, 5.17cm. Erişim: 07.07.17, goo.gl/mQ2dmp

Rönesans’la başlayan ve sonrasında tüm sanat akımlarında devam eden beden kullanımı günümüze değin değişerek gelmiştir. Değişmedeki kasıt ele alınış biçiminin gelişmesi ve bedeni kullanım yönteminin genişlemesidir. Bedene bakışın yüzyıllar içindeki evrimi, sanatçıya üzerinde her zaman düşündüğü insan bedeninin kullanım olanaklarını açmıştır. Beden hep bir ifade aracı olmuştur. Ancak ‘bedeni düşünme’ işi öyle evrimleşmiştir ki beden bir malzemeye, bir nesneye dönüşmüştür. Bir dönem iyinin, güzelin, mükemmelin temsili iken, başka bir dönem kötünün, çirkinin, iğrencin temsili olmuştur ve bu süreç farklı açılardan tekerrürlerle ilerlemiştir. Preserved Smith bu sürece şöyle değinir;

Her sanat dalı, daima değilse de sıklıkla, aynen insan yaşamını anımsatan bir toyluk, mükemmele ulaşma ve bozulma döngüsünden geçer. Ancak yeni alanların tüketilmesinden sonra, bu sanatın takipçilerinin eski unsurları, çoğunlukla fantastik bir üslupla tekrar bir araya getirmekten başka seçenekleri yoktur (2007, s. 217).

Buraya kadar bedenin hem fonksiyonel hem de düşünsel olarak nasıl görüldüğü ve ele alındığı incelenmiştir. Kasıtlı olarak dört dönem üzerinde durulmuştur ki birincisi insanın kendini fark etmesi ve bilinç kazanmasıyla bedenini nasıl kullandığı, ikincisi doğayı ve ruhu anlamlandırmaya çalışan öznenin, bedeni, doğanın içinde nasıl konumlandığı, üçüncüsü dinsel eğilimler içinde bedeni nasıl konumlandığı ve son olarak insani zihniyetin ön plana çıktığı, sadece bedenin değil sanatsal ve hümanist bakış açısının da olumlandığı bir dönemde bedenin nasıl konumlandırıldığı araştırılmıştır. Bedenin ve onun üzerinde durma şeklinin günümüze kadar belirlenmesi ve temellerinin atılması, bu dönemler üzerinde durulmasına bir sebep olarak gösterilebilir.

1.3. BEDEN- NESNE İLİŞKİSİ

Beden, canlı varlıkların maddi bölümüdür¹. Düşünme ve bilinç yetisini barındırdığı için, nesneler dünyasında kendisini tanımlayabilen varlıktır. Sorgulama ve tahayyül etme yetisine de sahip olan özne, etken bir varlığa dönüşür. Ve bu etken varlık (özne) dış dünyayla ilişkilendiğinde bir toplumun parçası olur, bir toplumu temsil eder. “Bedeni yaşamdan ayrı ele alamayacağımızı söyleyen Lucien Febvre, bedenin tarihine bakmak için öncelikle ‘somut’ insanı, ‘yaşayan’ insanı, ‘etten kemikten’ insanı yeniden kurgulamak gerektiğini ifade eder” (Corbin, Courtine, Vigarello, 2008, s. 7).

Bedenin iç-dış yapısı ile eylemlerinin dışavurum durumu ve bu durumun bireyler tarafından algılanması da beden algısını yakından etkiler. İnsanoğlu beden kullanımının farkındalığından itibaren bedeni değersiz görmüştür. Zira fark yaratan, ayrıcalık sağlayan ‘düşünme’ yetisi olmuştur. Beden pek çok dönemde zihinle, ruhla mukayese edilmiştir. Beden, kötülen, aşağı görülen olarak addedilir. Çünkü beden zihinle paralel giden olarak görülmez. Zihnin akışını, işleyişini bozduğu düşünülür. İnsanlara bir şekilde aktarıldığı düşünülen, atalarından miras içgüdüleri, düşünen ve karar mekanizması olan, ahlak ve toplumsal bilince sahip özneyi hayvanlaştırır. Bir şekilde beden, reddedilen, istenmeyen konumuna düşer. Çağlar boyunca ve pek çok dinde de beden, ruhun içine hapsedildiği bir kafes gibi tasavvur edilmiş, öteki dünya için yapılması gerekenlerin önünde bir engel olarak kabul görmüştür. Bununla ilintili olarak Yücel:

Tarih boyunca insan bedenine baktığımızda aşırılık görürüz. İnsan ilk zamanlarından beri beden bakışını çok değiştirmiştir. İlkel zamanlarında diğer hayvanlardan ayırt edilemezken gün geçtikçe bir üst canlı oluvermiştir. Kendini böyle görmesindeki sebep beden değil ruhtur. İşte bu yüzden metafiziğin ilk zamanlarından beri ruh yüceltilmiştir. Beden hayvani zevklere yönelen, kontrol edilmesi gereken bir araçtır (2013, s. 1).

Aklın üstünlüğü ve kalıcılığı ile ilgili Çüçen de şöyle der:

Düşünce tarihi boyunca, Sokrates’le başlayan akılcı felsefede, akıl ile beden ikileminde, aklın bedenden daha üstün tutulduğunu görmekteyiz. Bedenin geçici, aklın ise ebedi ve gerçek bilgiye ulaşabilecek en önemli unsur olduğu görüşü Platon’da da mevcuttur. Augustinus’a göre de insan, ruh ve bedenin birleşimidir (2003, s. 386).

¹ TDK, Beden Nedir?, Erişim:30.11.17, goo.gl/4kogK3

Sadece içinde yaşanılan ve ehlileştirilmeye çalışılan bir varlık olan bedeni anlamak, ruh ve bedeni birlikte görmeyle mümkündür. Bedenin ilk sorgulandığı zamandan bu yana ona bakış ve onun üzerine düşünüş artmıştır. Artık bedenden kaçınmak, onu görmezden gelmek yerine bedeni irdeleme, içini dışını çıkarma isteğinin giderek arttığı gözlemlenebilir. Diğer canlılara kıyasla bilinç sahibi insan, farkındalığını beden üzerinde de kullanmıştır. Bu farkındalıkla ve bunu gösterme isteğiyle, insanlar bedeni için karar verme yetilerini kullanmaya başlamıştır. Artık beden bütünüyle ele alınandır denilebilir. Bedene artık başka açılardan bakılma fikri, onu nesneler dünyasına dâhil eder. Bu bakış açısı, bedenin üzerine konuşabilme, bağlamını değiştirebilme, yerinden edebilme esnekliği sunar. Zira etken olduğu kadar edilgen olarak da ele alınmıştır denilebilir.

Nesne, öznenin dışında bulunan, bir ağırlığı ve kütlesi olan, dokunulabilen, görülebilen varlıklar toplamıdır². İnsan bilincinden bağımsız olarak, öznenin dışında bulunan ve onun bilmesini konu alan ve bilmenin konusu olan her şey ‘nesne’ , bu durumun karşısında olan bilinç sahibi insan ‘özne’ dir³. Özne ve nesne bir bütünü oluştururlar ve birbirlerini etkilerler. İnsan nesnenin bilgisine ulaşarak nesneyi kendine göre yorumlar ve bu yorumlamayla kendini de değiştirir. Öznenin dışında kalan şeyler nesnedir ve karşıda durur. Herhangi bir fikri tetikleyen ya da bir yaratım sürecini başlatan güdü nesne kaynaklı olabilir. Nesnenin, zihinde öğrenilmiş bilgisiyle ve duyu verileri dolasıyla oluşan algılama ve anlama durumu vardır. Bunun yanı sıra her özne farklı şekillenebilen yansıyan nesne, önemli bir an’dır aslında çünkü yansıyan nesne olmasaydı bilinçsel ve öznel yansıma da olmayabilirdi. Zira insanlar kendi süreçlerini hem nesnelerin koşullarıyla hem de bilgisiyle oluşan ve nesnel koşullardan edindikleri öznel erekların doğrultusunda yönetirler.

Nesnenin bilgisi, algılanmış olmasından gelir. Bir algılayan olmadığında nesnelerin varlığından bahsetmek zorlaşır. Madde diye algılanan nesneler dışta değil, algılayanın bilincinde, öğrenilmiş nesne bilgisidir. Bilgi ile gerçeğin uyumu bilginin doğruluğunun sağlamasıdır. İnsan düşünür ve varlığın farkına varır, özne nesneyi fark eder. Bilgiye,

² TDK, Nesnenin Tanımı, Erişim:30.11.17, goo.gl/xTty4Q

³ Felsefe, Nesne Nedir?, Erişim:30.11.17, goo.gl/Cr3jfk

öznenen nesneye hareketle ulaşılabilir. Ponty’de, beden ve dışımızdaki varlıklar üzerine kurduğu bağlamda şunu vurgular;

Geometride olduğu gibi psikolojide de vücutsuz bir zihnin önünde uzanan yekpare, homojen bir uzam düşüncesinin yerini, vücudumuzun özellikleriyle ve dünyaya fırlatılmış varlıklar olarak bizim durumumuzla ilişki kuran, ayrıcalıklı doğrultuları olan heterojen bir uzam aldı. İnsan bir vücut ve ruh değil, bir vücut *ile* bir ruhtur. İnsan vücudu adeta şeylere çakılı olduğu içindir ki onların hakikatine erebiliyoruz. Bu yalnızca uzam için geçerli değil, dışımızdaki her varlığa ancak ve ancak vücudumuz üzerinden erişebiliyoruz; dışımızdaki her varlık da böylelikle insan özelliklerine bürünüp bir ruh ve vücut karışımı haline geliyor (2005, s. 26).

Dünyayı algılamak, gündelik hayatta, yaşamsal edinimlerin doğrultusunda gerçekleşir. En temelde bakıldığında, beden ve etrafındakiler vardır. Bedenin nesneye kurduğu ilişki, bedene sahip öznenin, zihninde tasavvur ettiği yaşamsal odaklanmalarıyla temellenir. Bir nesneyi sahiplenme durumunun, henüz bilincin devreye girmediği dönemlere uzandığı söylenebilir. Herhangi bir nesneye kurulan bağ, öncelikle onu kendine ait hissetmeyle bilinçte şekillenir. Çocukken sahip olunan oyuncaklar, binilen ilk bisiklet... Bunlar geçmişe dönük belki de hayatta sahip olma duygusunun ilk kez deneyimlendiği, bir nesneye bağ kurmanın öğrenildiği ilk şeylerdir. Çünkü bir nesnenin özne tarafından kabul görme durumu, kendi kabul ölçütleriyle paralel bir yöndeysen eğer, kolaydır. Yani öznenin bir nesneye sahip olması, o nesnenin geçmiş deneyimlerindeki mevcudiyeti ve o nesnenin öznenin kafasında bir anıya ya da öngördüğü bir fikre denk gelmesi, bir fikri çağrıştırması o nesneyi özümsemesine olanak sağlar. Öznenin nesneyi ben’e katması, onu kendi mantığına ve yönelimlerine oturtmasıyla mümkündür. Öznenin nesneyi özümsemesine izin vermek, zamanla ve yaşamsal edinimlerle, bu özümseme yollarının temel nosyonlarını belirginleştirir. Bir nesneyi var olduğu uzamında kavramak, o nesnenin yalnızca duyu organlarına hitap etmesini gerektirmeyebilir. Kavramak, yalnızca hacmi ve kütlesi olan nesnelerle ölçülmemektedir. Bir nesne kabul görmüş halinin dışında görülsün bile, yine de o nesne olduğu bilinir. Değişken olma durumu, kendisini yani nesneyi değiştirmez. Maurice Merleau Ponty, nesneye bakışı şöyle bir örnekle açıklar:

Balmumunu eritsem, renksiz bir sıvıya dönüşse, kokusunu alamaz olsam ve dokusu parmağıma direncini yitirse... Buna karşın aynı balmumu hala orada diyorum. Peki bu iddiayı nasıl anlamalı? Geçirdiği durum değişikliğine karşın kendisi aynı kalan şey, niteliksiz bir madde parçası, son çözümlemede bir uzam kaplama, değişik biçimlere bürünme yeteneği... Ama işgal ettiği bu uzamın ya da büründüğü bu

biçimin belirli hiçbir yanı yok. Balmumunun gerçek ve değişmez nüvesi bu öyleyse. Belli ki balmumunun gerçekliği kendini yalnızca duyulara göstermiyor işte, çünkü duyularım bana hep belli bir büyüklüğü ve biçimi olan nesneler sunuyor. Asıl balmumu gözle görülüyor o zaman. Balmumunu ancak zihinle kavrayabiliriz. Ben balmumunu gözümle gördüğümü sanıyorum ama duyularıma rastgelen niteliklerin ötesinde bu niteliklerin ortak kaynağı olan niteliksiz çırlıçıplak balmumunu ben aslında *düşünüyorum* (2005, s. 13-14).

Temelde nesnenin gözle görülmesinin yanında, dokunarak, koklayarak, duyarak ve düşünerek de algılandığı söylenebilir. Nesne, bütün bir beden olarak idrak edilir. Hiç karşılaşılmamış bir nesne karşısında verilen tepkiyle, aşına olan bir nesneye verilen tepki arasında belirgin bir farktan söz edilebilir. Yalnızca görme duyusuyla algılanmamış bir nesneyle bilinmeyen olarak karşılaşmak, öznenin karşısında tamamen yabancı durabilir. Zira beden yani özne içerisi ve dışarısı olarak kendini nesne yerine koymaya eğilimlidir. Hastalık, bedende bulunan yara, herhangi bir uzvun kaybedilmesi... Bunların içeride nelerin olduğunu bilememe durumuna denk geldiği söylenebilir. Bu bağlamda bedeni kaplayanın deri olduğu aşıkârsa, tenden söz edilebilir.

Ten görünendir. İçi dıştan, dışı içten ayırır. Saklar, korur; cansız değildir. Dışarıdan bir müdahale olmadıkça içi göstermez. Sağlığı, mutluluğu, gençliği temsil edebileceği gibi, iğrenç olanı, hastalığı, yaşlılığı, acıyı da temsil edebilir. Pürüzsüzdür ya da bozulmuş. Hissetmemizi ve dokunmamızı sağlayan organdır. Dokunan ve dokunulan, tenle ilgili algılananı değiştirir (Kunak, 2013, s. 1).

Bedenin içerisinde ne olduğunun bilinmeme durumu bedenin bütünlüğünün bozulmasından, topyekûnlüğün eksilmesinden korkma ve bedene yabancılaşmayla aynı bağlamda düşünülebilir. Çünkü öznenin bedenine dair duyumsadığı bilinmezlik tıpkı bilinmeyen bir nesneyle karşılaşıldığında duyumsanan bilinmezlikle denktir. Öznedeki, bedenin içinin ne'liğinden çekinme mevcutken, aynı zamanda bilinene çekme güdüsü de vardır. Özne bedeni düşündüğü şekilde görmek ister fakat bilinçaltı düşünce - görülmek istenmeyeni- tanımlanamayan yabancılaşma duygusunu ortaya çıkarır.

Bu bölümde beden, nesne ve beden-nesne ilişkisi gözden geçirilmiştir. Öznenin nesneyi algılamasının belirli koşullara dayandığı ve öznenin kurduğu ilişkinin nesneyi ne şekilde değiştirdiği araştırılmıştır. Bu değiştirme şeklinin esasları ikinci bölümde irdelenecektir.

2. BÖLÜM: BEDEN VE NESNENİN ARASI VE UYGULAMALAR

2.1. İĞRENÇ (ABJECT) VE TEKİNSİZ (UNCANNY)

Abject, öznenin kendisiyle özdeşleşmesini istemeyip reddettiği, kendinden çıkan ama kabul etmek istemediği, kurtulmak istediği şeyler anlamındadır. Türkçeye ‘zillet, iğrenç ya da atık’ olarak çevrilen sözcük, her türlü bedensel atığı tanımlar. İğrenç karşıda duran, adlandırılan veya tahayyül edilen bir nesne (ab-ject) değildir. “Julia Kristeva tarafından ne özne ne de nesne, ama bir şekilde birincisine dönüşmeden öncesi (anneden tamamen ayrılmadan öncesi) ya da ikincisine dönüştükten sonrası (nesnelik durumuna bırakılan ceset) olarak tanımlanmış bir varlık (olmayan) kategorisi olan *abject*” (Foster, 2017, s. 19). Kristeva'ya göre en karmaşık haliyle zillet mefhumunu ortaya atan George Bataille'dır. “Bataille göre *informe* (formsuz), bir tasnif ve form sistemi olan anlamlar dünyasını parçalar; tanımları yok eder; dili alaşağı eder. Bu konu bedenin safralarından toplumun safralarına uzanır: lümpenler, fahişeler, caniler, serseriler, aylaklar, istenmeyenler, dışlananlar, ötekiler” (Artun, 2015, s. 1). Bataille, “Evrenin hiçbir şeye benzemediğini söylemek formsuzluktur... Evrenin örümcek veya tükürük gibi bir şey olduğunu söylemeye varır”, der (Artun, 2015, s. 1). Abject unsurlar nesne değil, özne ve nesnenin birbirinden ayrışmasını sağlayan birer ara formlardır. İkisinin arasında fazlalık ya da mevcut eksiklik ilişkisi vardır. Bir tür aşırılık ve dillendirilmeyen üçüncü taraftır. Özne, abjecti dışlamasıyla kendi sınırlarını çizebilir ve kimliğini tanımlayabilir. Özne, dış dünyadan kendini ayırarak özne olabilmıştır. Kusursuzluk fikri, abjecti dışarda bırakır. Abject, öznenin ben'e dönüşebilmek için kendisinden uzaklaştırdığı nesne olmayandır denilebilir. Nitekim abject (zillet), bilinçaltının derinliklerine doğru itilmeye çalışılır. Öznenin bütün ve tamamlanmış olması için, kusurun bedenden atılması gerekir (Sayar, 2015, s. 1). Kristeva abject'i şöyle açıklar;

İğrenmenin en temel ve arkaik biçimini belki de yiyecekten tikslenme oluşturur. Demek ki iğrenç kılan, kirlilik ya da hastalık değil, bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız edendir. İğrenç sınırlara, konumlara ve kurallara saygı göstermeyen bir şeydir. Arada, muğlak ve karışmış olandır. Bir anlamda sityasyonisttir (durumcu). Ama gülmeyi bilir; çünkü gülmek, tiksilmeyi konumlandırmanın ve konumundan etmenin bir biçimidir (2014, s. 14).

İğrenç yüceyle çevrelemek mümkündür. Aynı paralellikte ilerlemese bile, iğrenç ve yüceyi var eden, aynı özne ve aynı söylemdir. Zira yücenin de nesnesi yoktur. İğrenç, henüz dürtülerden ayırt edilemeyen bir nesnenin en arkaik hali olarak görülebilir. İğrenç, önceden oluşan, ama yalnızca ikinci bastırmanın (nesnelik durumu) eksikliğinde görünür hale gelen bir yapay-nesnedir. Dolayısıyla iğrencin ilk bastırmanın (anneden ayrılmadan öncesi) nesnesi olduğu düşünülebilir. Anne ve çocuk, doğum yoluyla birbirinden ayırır ve doğumla birlikte artık birbirlerinin uzamı içinde yer almayan ayrı varlıklara dönüşürler. Dolayısıyla anne ve çocuk, birbirlerinin abject’idir. Birbirlerini dışarı fırlatarak, ayrı birer bedene ve benliğe kavuşurlar (Kristeva, 2014, s. 15,16). İğrençle karıştırılan ve mukayese edilen ‘Tuhaf ve Yabancılık’ kavramları, öznenin ruhsal durumlarını, dünya ve çevreyle olan ilişkisini açıklamada yardımcı olabilir. Bu bağlamda öznenin nesneyle olan ilişkisini de aydınlatılabilir. Tuhaf, farklı ve bilinmez olan olarak hiçbir temsile gönderme yapmaz. Özne tarafından, olduğu gibi algılanır, anlam deneyimi, anlamlandırmayı çağırır, hatta onu askıya alır. Yabancılık ise, tuhaf olanın niteliğinin belirlenmesidir. Özne tarafından algılanan, ne içeride, ne dışarıda olan, hem yansıtmacı hem de içe yansıtmacı devinimini yüklenen bir öğeyi duygulanımın ele geçirmesidir. Bu durumda yabancılık, ilk elde aciliyeti olan, dolayısıyla manik bir anlam verme hareketini yüklenmiş nesnenin bir anlamda ruhsallaştırma sürecini başlatır. Yabancılık, nesneyi ruhsallaştırmaya çalışmanın göstergesidir (Guerin, 2012, s. 228-230).

Kristeva’nın ‘abject’ kavramı, 1919 yılında Sigmund Freud tarafından tanımlanan ‘uncanny’ (tekinsiz) kavramı ile bazı noktalarda benzerlik gösterir. Uncanny (tekinsiz), aşina olmadığımız bir durumun içinde bulunan rahatsız edicilik olarak tanımlanır. Almanca sözcük ‘unheimlich’ ‘heimlich’ (evsel), ‘heimisch’ (yerli) sözcüklerinin karşıtıdır ve ‘tekinsiz’ olanın, bilinen ve tanıdık olmayışı nedeniyle korkutucu olduğu sonucuna yönelir. Freud tekinsizliği, daha önce karşılaşılmamış yeni durumlar üzerinden yorumlar. Kişinin tanıdık olmayana verdiği ruhsal ve düşünsel tepkilerdir. Aynı zamanda bu yabancılaşma halinin temelini kişinin geçmişte yaşadığı olaylarla kurduğu bağlarla şekillendiğini ileri sürer. Sigmund Freud tekinsizlik makalesinde şöyle der:

Doğalında yeni ve bildik olmayan her şey korkutucu değildir ancak bu ilişki tersine çevrilmeye uygun değildir. Sadece yeni olanın kolaylıkla korkutucu ve tekinsiz bir hale gelebileceğini söyleyebiliriz. Bazı şeyler korkutucudur ama her koşulda değil.

Onu tekinsiz kılmak için yeni ve yabancı olana bazı şeyler eklenmek zorundadır (1919, s. 2).

Freud tekinsizlikten bahsederken hayatın gündeliği ve kültürel eserlerin algılanışları arasındaki ayrımın önemini vurgular. Önce bir ayrım belirterek, yaşanan tekinsizlikle, sanatta tekinsizliği birbirinden ayırır. Her şeyden önce Freud için yaşanan tekinsizlik, daima bir zamanlar tanıdık olan bastırılmışın geri gelişine bağlanırken, sanatta tekinsizlik, gündelik hayatta yaşanan tekinsizlikten daha çok şey barındırır (Talpin, 2012, s. 115). Bir zamanlar tanıdık olan nesnelerin, ansızın beklenmedik formda geri dönmesi tekinsizliği doğurur. Geçmişle kurulan gündelik bağlar içinden sıyrılarak zihinde şekillenir. Tekinsizliğin oluşumu Freud'a göre tamamen öznenin belleğinden gelen, geride bıraktığını düşündükleri arasından çıkar. Dışarıdan gelen, daha az ya da daha çok şiddetle yeniden belirlemek üzere nesnede bir zemin yahut bir ön biçim bulan ruhsal değer, bir yaratım yüklenir. Bastırma ve yansıtma bu noktada devreye girer ve özneye özgü olanı ve bir anlamda tuhafın ve yabancılığın başlangıçtaki modeli üzerinden yabancılaşmış olanı öznenin bağımsız olarak içeriye ve dışarıya atfeder (Guerin, 2012, s. 233). 'Tekinsizlik' ve 'abject' psikanalizin kuramcıları tarafından öne sürülen fakat sanat alanına da bulaşan kavramlardır. Bu konunun ele alınması hem sanatçılar hem eleştirmenler için farklı açılardan bakma şansının yakalanmasına olanak sağlamıştır. Özellikle bedeni merkez alan performanslara bakıldığında Fransız sanatçı Orlan iyi bir örnektir. Orlan, genel-geçer güzellik düşüncesinin aksine çalışır. Yaptırdığı pek çok estetik operasyonla tanınan sanatçı, estetik bir görünümün aksine anestetik bir dönüşüm geçirir. 'Carnal Art' olarak adlandırdığı sanatsal performanslarında Orlan, kadın öznenin toplumdaki yerini ve erkek iktidarını güzellik kavramını eleştirmek için bir dizi estetik ameliyatla vücudunu ve yüzünü yeniden biçimlendirir (Görsel 5-6). Diğer kadınlar estetik cerrahiyi gençleşmek ve genel kabul görmüş, standartlaşmış türde bir güzelliğe sahip olmak için kullanırken, Orlan bu estetik ameliyatlara güzellik kavramını yeniden yapılandırmak ve kendi tarzına uygun bir şekilde bu kavramı yeni baştan yaratmak için kullanır (Akman, 2014, s. 36). Yapılan bu operasyonlar Orlan'ın genel güzellik anlayışının aksine olmasının yanında, tekinsizliği ve abjecti de barındırır niteliktedir. Orlan'ın ameliyatlarında yalnızca lokal anestezi kullanması, o an ne olup bitiyorsa bunu bilinci açık halde yaşaması tekinsiz ve abject bir durum yaratmaktadır. Sahip olunan bedenin içini görmek, normalinin dışında hamlelerde bulunmak

yabancılaşmayı beraberinde getirmektedir. J. Marc Talpin, öznenin kendi bedeniyle ilişkisi üzerine kurulu ve klasik ya da romantik sanatta bedenin estetikleştirilmesinin, yabancılığı, potansiyel tekinsizliği azalttığını, hatta yok ettiğini düşünür. A. Linhares'in vurguladığı üzere, klasik ya da romantik sanatta nü, bedenin gerçekliğinden ziyade bir estetik kategoridir. Bir nü'ye bakarken, gerçeklikten gelen haliyle bir bedeni değil de, kendi boyutlarıyla beraber bir resmi görürüz. Yirminci yüzyılın bedeni simgeleştirilmesinin dini alan tarafında olduğu gibi estetik tarafından da erozyona uğratılması tekinsizliğin taşıyıcısı olarak ileri sürülen bedenin, olduğu haliyle sanat sahnesine çıkmasına yol açmıştır. Tekinsizlik, öznenin bedeniyle ilişkisinde sorunlu olan şeyin merkezine yerleşir, özne bu sorunu performans biçimlerine göre ele alır. Bu noktada özne -Orlan'ın yani kadının- bedeniyle ilgili olarak yaşadığı tekinsizliği, eserinde ele alıp işler (2012, s. 117,118).



Görsel 5. Orlan, 1993, İsimsiz / Untitled. Erişim: 25.08.2017. goo.gl/ivkc2W

Orlan, bir rahim dışı ameliyat geçirir ve operasyon sırasında hem izleyen hem hasta rolünü üstlenebildiğini görür. Sonrasında cerrahiyi performans sanatına dönüştürmeyi amaçlar. Bugünkü anlamda sergilemeye başladığı operasyon/performanslar, müzik, şiir ve dans eşliğinde ve sanatçının kendi yönetiminde gerçekleştirilir. Operasyonlar için gerekli olan yüklü miktardaki masrafı, performansları sırasında çekilen fotoğraf, video ve teninden kopan et parçalarını satışa çıkararak karşılar. Onun operasyonlarında, sadece sahnedekiler değil, izleyiciler de etkileşim içinde olan katılımcılara dönüşür, kendi rollerini oynar ve gerçek bir acıya tanık olurlar (Akman, 2005, s. 37).



Görsel 6. Orlan, 1993, İsimsiz / Untitled. Erişim: 25.08.2017. goo.gl/ivkc2W

Orlan, ilk sergisinde beden meselesini ele almıştır. En temelde ergenlik sorunsalından yola çıkarak kendisine rağmen dönüşüm geçiren beden deneyimi tarafından harekete geçer, bu da bedeni tekinsiz hale getirir. Bu durum ‘Orlan Kendini Doğuruyor’ eserinde mevcuttur ve bir doğumu oynayan çıplak bedenin teşhir edilmesidir. Eserdeki bu imgeye bakış, tekinsizliği, düşlemsel zenginliği ve muğlaklığı beraberinde getirir. Bu bakışla okunan eser büyülenme, korku, tikslenme, uyarılma, namevcut kılınma gibi duyguları çağırıştırır. Sanatçı bu hamlesiyle tekinsizlikten kaçan seyirciyi, kendi görülmesini istediği yöne doğru çeker (Talpin, 2012, s. 130). Orlan ergenlik meselesinin devamı olarak fotoğraf çalışmalarına ve büyük eserlere geri döner, özellikle barok eserler (Bernini’ nin *Azize Tereza*’ sı) (Görsel 7) üzerinde çalışır.



Görsel 7. Orlan, 1947, St. Orlan. Erişim: 25.08.2017. goo.gl/ivkc2W

Eğer ilk yapılmak istenen bedenden gelen tekinsizliği tasvir ederek seyirciye tanıdıklaştırmaksa, ikinci adım tanıdık olanı tuhaflaştırmak/yabancılaştırmaktır. Tekinsizliğin tuhaf/yabancı olanın yönünü değiştirmenin bir yolu olduğu söylenebilir. Freud'un ve devamında Otto Rank'ın ikiz eş mantığı kapsamında, tekinsizlikle bağlantılı etkilerini vurguladıkları ölümle ilgili meselelerin yol açtığı ve harekete geçirdiği tuhaflık/yabancılık duygusu da tekinsizdir. Fakat tekinsizliği ölümden ziyade, bedensel bütünlüğün zarar görmesi harekete geçirmiş görünmektedir. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann'ın Freud tarafından incelenen 'Kum Adam' hikâyesindeki gözlerini kaybetme korkusuyla örtüşebilir. Orlan'ın çalışmalarına bakıldığında, Freud'un öncelik verdiği iğdiş edilme kaygısından değil, daha arkaik kaygılardan özellikle bedenin bütünlüğüyle alakalı kaygılardan kaynaklanır (Talpin, 2012, s. 130, 131). Bedenin yabancılaşma kavramsallaştırması ve bu bağlama ait sanatsal tutum nitekim yine abjectle ilişkilendirir. Kristeva'cı düşünüş biçiminin yeni olanakları estetik güzellik bir yana, bütünüyle anti estetik ve geleneksel yöntemlerin karşıtı bir biçim duyumsamasına sahiptir. Kiki Smith'in on iki cam kavanoz içerisinde kadın bedeninin salgıladığı vücut sıvılarından oluşan çalışmasında, her şişenin üzerinde gotik harflerle içerisindeki sıvıyı tanımlayan yazı, tam olarak içeriyle dışarı arasında bağlantı kurmaya zorlar (Görsel 8). Görmezden gelineni, gözler önüne sererek duygu alanına müdahale eder. Kiki Smith'in abjectle ilişkilendirilmesi bir yanıyla nesne ve özne karşıtlığıdır.

Kristeva iğrençliği, ruhun sınırlarını tehdit eden her şeyi dışlayarak gerçekleştirilen bir işleyiş olarak betimler. İğrenç doğaldır ve günlük hayatta karşılaşılan ölüm, ter, dışkı, koku, bozulma gibi durumlara denktir. Abject iki taraflı düşünülebilir; birincisi, iğrenç olanla özdeşleşmek, travmanın yarattığı psikolojiyle yüzleşmek ve onu kabul etmek, ikincisi ise, iğrençlik yaşanırken onu eylem esnasında yakalamak, geri yansıtmak, hatta iyice tiksindirici hale getirmek için işleyişini abartmaktır (Çolak, 2011, s. 38, 46).



Görsel 8. Kiki Smith, 1986, İsimsiz / Untitled, Erişim: 25.08.17, goo.gl/wC63M5

Kiki Smith işlerinde, çürüme, ölüm, vücut parçaları ve sıvıları, beden atığı gibi gündelik hayatta karşılaşılmayacak nesneler ve durumlar üzerinden çalışır. Bu çalışmalarıyla Smith, bedenle olan barışı sağlamaya, ondan gelen her şeyi kabullenmeye sevk eder. Çünkü beden iyisi-kötüsü olmaksızın bir bütündür (Görsel 9). Kristeva'ya göre her gün dışkılanan 'iğrenç şeyler' sayesinde beden anonimlikten sıyrılır ve 'benim bedenim' olur.



Görsel 9. Kiki Smith, 1992, Masal / Tale, Erişim: 25.08.17. goo.gl/7aATPd

Hayvan derileri ve beden parçalarıyla çalışan Belçikalı sanatçı Berlinde De Bruyckere, heykellerinde vücut hakkında yanılsamalar yaratarak bazı duygular uyandırır. Balmumu, ahşap ve at derisi kullanan sanatçı, izleyiciyi beden kavramı ile bir hesaplasmaya iter. Yarım kalan veya normalin dışında yerlerde bulunan uzuvlar, formsuz bir yığın üzerinde ortaya çıkarak onu bir anda biçimsiz bir beden gibi idrak edilmesini sağlayan minik göğüs uçları, sırt yayları, beden parçalarını hatırlatan formlardan ortaya çıkan balmumu heykellerle beden kavramını topyekûn soyut bir şekilde işlediği görülmektedir (Görsel 10-11). Sanatçı, izleyiciyi rahatsız etmeye yeten ve bedenle olan ilişkiyi düşünmeye iten çalışmalar sunar (Ansen, 2012, s. 10).



Görsel 10. Berlinde De Bruyckere, 2012, Etten Kemikteniz / We Are All Flesh, Erişim: 25.08.17. goo.gl/PMUjcR



Görsel 11. Berlinde De Bruyckere, 2009-2010, Etten Kemiktesiniz / We Are All Flesh, Erişim: 25.08.17. goo.gl/VAvdqw

Berlinde De Bruyckere, atlara duyduğu ilgiden dolayı at figürleri üzerine çalışır. Sanatçı Belçika'daki In Flanders Fields Müzesi'nin arşivinden elde ettiği pek çok ölü at fotoğraflarından yola çıkarak oluşturduğu çalışmalarını, duvar veya tahta masa gibi yüzeylerin üzerine yerleştirir. Ayakları bulunduğu yüzeyden aşağı doğru sarkan ceset imgesi vücut kavramını yabancılaştırmaya yöneltir (Görsel 12). Bedeni ve derisi ile hemen hemen formları hiç bozulmamış bu atlara bakınca ölü bir hayvandan çok yaşamsızlık görülür (Ansen, 2012, s. 10).



Görsel 12. Berlinde De Bruyckere, 2006-2007, Kayıp II / Lost II, Erişim: 25.08.2017. goo.gl/oBRsMJ

Berlinde de Bruyckere'nin 1980'li yıllardaki ilk heykelleri demir, çelik, beton gibi katı malzemelerle çalışılmış soyut ve geometrik heykellerdir. Daha sonraki yıllarda kullanılan malzeme yumuşamaya başlamış, formlar organikleşmiştir. 2012'de İstanbul

Arter’de yaptığı ‘Yara’ adlı serginin katalogunda Selen Ansen sanatçının çalışmalarına istinaden şunları yazmıştır:

De Bruyckere’nin yarattığı figürler, tek başlarına olsalar da, kimsesiz değildir. Aynı dünyadan geldikleri için, zıtlar kanununa meydan okuyan organik bir özü açığa vururlar. Soydaşlıkları, dizisel bir mevcudiyet kipi ve tekrar tekrar karşımıza çıkan, bir topluluk yaratmaya katkıda bulunan malzemeler (kumaş, balmumu veya ahşap) ve biçimler (melez, şekilsiz, parçalı, örtülü, açık) aracılığıyla sağlanır. Bu biçimler, dokunma duyusuyla yaratılmışlardır ve kendi tenlerini tehlikeye atmak pahasına da olsa, oluşumlarını temas aracılığıyla sürdürürler. Kendi yoğunlaşmış bedeninde inkar edilmiş olan ‘hayvan tarafını’ kendisini ona açmak suretiyle sonunda kabullenebilir (2012, s. 28).

Alman dansçı ve koreograf Sasha Waltz’ın 1999 yılında yaptığı çalışması ‘Körper’ (Beden), üç seriden oluşan çalışmaların ilkidir. “Körper”den sonra “S” adlı çalışmasında cinselliği vurgulamıştır. Serinin son çalışması “noBody”le de ruh/enerji ve beden ötesinin altını çizmiştir. Körper, çıplak bedenlerin üst üste yığılmasıyla dikkat çeker. Bedenin tüm mahremiyetini yerle bir eder. Yerde gelişigüzel yuvarlanan bedenler, herhangi bir nesneden farksız gibidirler. Performans esnasında dansçıların birbirlerini derilerinden tutup sürüklemeleri, sıkışmış ve istiflenmiş bedenleri, bedenin beden gibi algılanmasına olanak sağlamıyor gibidir (Görsel 13).



Görsel 13. Sasha Waltz, 1999, Beden / Körper, Erişim: 25.08.17. goo.gl/yUTfFG



Görsel 14. Sasha Waltz, 1999, Beden / Körper, Erişim: 25.08.2017. goo.gl/WodhRU

Tüm performans boyunca çıplak bedenlerle karşılaşmaktadır. Fakat hiçbir cinsel çağrışımın bulunmadığı gözlemlenebilir. Aksine kişiler pek çok sahnede cinsiyetsizleştirilmiş gibidir (Görsel 14). Sasha Waltz, Körper’de klonlama, genetik cerrahi, organ trafiği, estetik cerrahi ve soykırım gibi bedenle ilgili pek çok konu üzerine çalışmıştır. Koreografinin tasarımı insan bedenini insana yabancılaştırır. Yapıtın etkileyici öğelerinden birisi de imgelerin çıplak bir netlikle sergilenmesidir. Yapıt genel olarak beden ve onun yansıma biçimleri üzerine odaklanır. Eserde, ayinleri, primitif hareket şekillerini ve başkalaşmayı anımsatan imajlar da bulunur. Böylece, bedensel realite ve imgesel kavram birlikteliği görülmektedir. Beden, bazen saf bir dans gösterisi halini alırken bazen de kavramsal çalışmaları andıran bir objeye dönüşmektedir. Beden, tüm maddeselliğiyle gözler önüne serilmektedir (Kalem, 2007, s. 1).

Perulu sanatçı Emil Alzamora alışık olduğumuz insan vücudu formunu bozarak çalışmaktadır. İşlerinde seramik, alçı, beton ve bronz gibi materyaller kullanan Alzamora, insan vücudunun duygusal durumlarını göstermek ve hikayelerini anlatmak için figürlerini eğip-büker, şişirir ya da sündürür (Görsel 15-16). Pürüzsüz yüzeylerle forma ve ölçeğe dikkat çekmek istemektedir.



Görsel 15. Emil Alzamora, 2006, Seks Düşkünü / Voluptuary, Erişim: 03.10.17.
goo.gl/mBRHeh



Görsel 16. Emil Alzamora, 2004, Sarılma / Abrazo, Erişim: 03.10.2017. goo.gl/mBRHeh

Sanatçı figürlerinde duygusal durumları yansıtırken, yapı bozumuna uğrattığı bedenlerle tanıdık olmayı gün yüzüne çıkarır. Figürlerindeki sünmeler ve form başkalaşımı gözün tamamlayıcılığını bozmasından ötürü izleyiciyi yabancılaşma hissine sürükler (Görsel 17-18).



Görsel 17. Emil Alzamora, 2005, Ahiret Sonradan Akla Gelen / Afterlife Afterthought, Erişim: 03.10.2017. goo.gl/mBRHeh



Görsel 18. Emil Alzamora, 2006, Minotaur, Erişim: 03.10.2017. goo.gl/mBRHeh

Tanıdık olmayanın tekinsiz duygu durumu, klasik vücut algısına bir karşı duruş oluşturur. Bu tekinsiz duygu Alzamora'nın işlerini izleyen izleyicide, kendi iç dünyasında seyreden durumlara denk düşmesiyle oluşur.

Tanıdık olmayanın yabancılaşmasının yanında bir de zaten bilinen ancak henüz deneyimlenmemiş durumlar da vardır. Bunlardan bir tanesi bedenin yaşlanmasıdır. İngiliz fotoğraf sanatçısı John Rivers Coplans, yaşlı ve çıplak vücudunu siyah-beyaz fotoğraflayarak oluşturduğu serisiyle tanınır. Portresi hariç, ellerinden ayaklarına kadar tüm vücut yüzeyini fotoğraflamaktadır (Görsel 19).



Görsel 19. John Rivers Coplans, 1984, Oto-Portre / Self-Portrait (Torso, Front), Erişim:
27.10.17. goo.gl/vX6Tp6



Görsel 20. John Rivers Coplans, 1994, Oto-Portre / Self-Portrait (Frieze No. 2, Four Panels),
Erişim: 27.10.17. goo.gl/EAdnZP



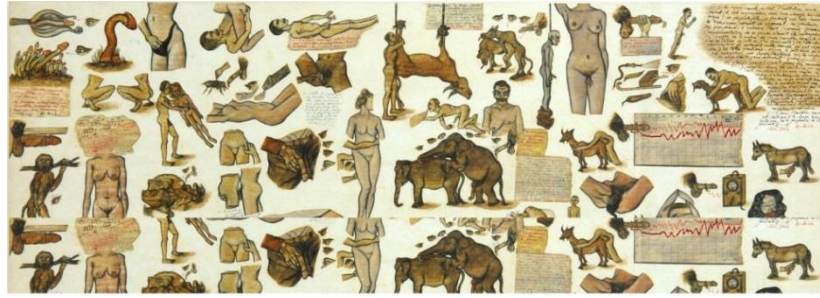
Görsel 21. John Coplans, 1985, Oto-Portre / Self-Portrait (Hands Spread on Knees),

Erişim:27.10.17. goo.gl/vX6Tp6

Coplans'ın fotoğraflarında yaşlanma süreci ve fiziksel çökme konu edinilir. Portresini çekmeyerek kimliğini gizler. Amacı kendi yaşlanma sürecini değil, bir tabu olan insanın yaşlanma sürecini fotoğraflamaktır. Yaşlanmak, etin sarkması, buruşması ve deformasyonu her zaman engellenmeye çalışılan bir süreç olmuştur. Sarkmış ve çökmüş vücudu, özne kendi bedeni üzerinden düşündüğünde pek tabii itici bulacaktır. Seyircinin bu fotoğraflarla karşılaşmasıyla kendi bedenini tasavvur etmemesi kaçınılmazdır (Görsel 20-21). Dolayısıyla bu durum karşısındaki seyirci, kendiyle özdeşleştirdiği yaşlı bedene karşı bir his yaşar ve bu durum da 'abject' kavramıyla doğrudan ilintilidir.

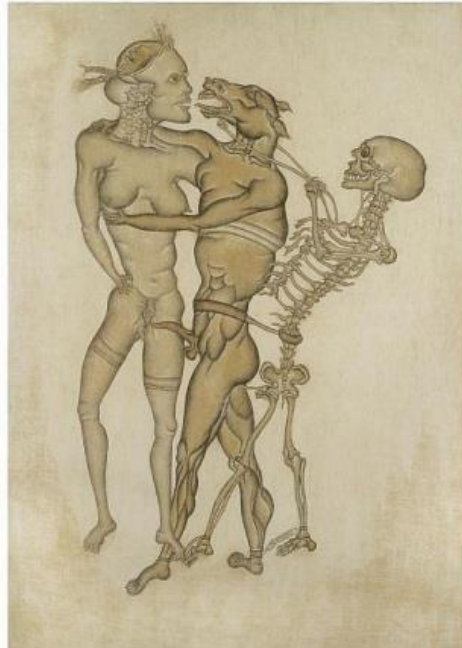
Abjecte resim alanından yaklaşan ve aslında resim diye nitelendirilmeyen, kendi sanatını art ve üre kavramını birleştirerek 'artüre' olarak isimlendirmiş olan Yüksel Arslan, Karl Marx'ın Kapital'inin etkisiyle çizdiği serisiyle de bilinir.

[...]Artüreler; hiçbir çizgiyle çakışmayan ama hep uzayan bir çizgi olma durumu. Böyle bir ön kabulden hareket ettiğimizde Yüksel Arslan'ın artürelerini ancak atık, zillet kavramlarına paralel bir çizgi ile anlamlandırabiliriz.[...]Eğer atık'a bir yer bulmaya kalkışırsak bu yerin obje, diğer bir deyişle, tanıma gelmezliğinden dolayı 'şey' ile süje arasında olduğunu göreceğiz. Yüksel Arslan'ın resimlerine baktığımızda ise en genel haliyle onları sanat ve anti-sanat arasında bir yerde görebiliriz. İşte bu Yüksel Arslan'ın artüresidir. Artüreler bilerek resim ile resim olmayan arasında, yazı ile yazı olmayan arasında, düşünce ile düşünce olmayan arasında olmak gibi ara noktalarda durmaktadır. Tıpkı 'atık' gibi. Bunun temel nedeni Arslan'ın bir ressamın, ressamdan çok filozof gibi, şair gibi çalışması gerektiğine dair inancıdır. Bu inançtır onun artürelerini atık'a yaklaştıran. Yoksa Arslan'ın kan, sperm, ilik gibi vücut atıklarını, üreyi kullanması değil (Öztürk, Şener, 2007, s. 552).



Görsel 22. Yüksel Arslan, 1989, Artüre 401, L'Homme XLII, Erişim: 07.11.17. goo.gl/pcVPbA

Yüksel Arslan, Kapital serisinden sonra ilgisini bireye çevirmiştir. Freud ve Jung çözümlmeleri üzerine çalışmalar yapmış, bilinçdışı, psikanaliz ve hipnozla ilgili işler üretmiş, güçlü cinsel imgeleri sıklıkla kullanmıştır. Sanatçı, Oparin'den ilhamla 1986 - 2000 yılları arasında çalıştığı L'homme (İnsan) serisinde tekhücreli canlılardan, yosunlardan yola çıkıp insana ulaşmış, dahası insanın ruhsal ve zihinsel hastalıklarını da çalışmıştır (Görsel 22). Seriden Artüre 424 kadın ve erkek bedeninin parçalarıyla, Artüre 401 ise cinsel organlar, insanlar, hayvanlar arası ve zoofil cinsel ilişki çizimleriyle, Arslan'ın yapıtında cinsellik ve beden kavramlarının başat örnekleri arasında yer almaktadır (Yılmaz, 2017, s. 1).



Görsel 23. Yüksel Arslan, 1965, Artüre 85, Erişim: 07.11.17. goo.gl/JESERN



Görsel 24. Yüksel Arslan, 1980, Artüre 226, Erişim: 07.11.17. goo.gl/ZjpKdm

Artüreler bizzat kendi yaratıcıları tarafından sanatın dışına atılmışlardır. Artüreler kişinin kendinden uzaklaştırdığı kötü kokulu, kan, sperm, sümük gibi vücut atıkları, biçimsizliğin *-informenin* estetiği ile okunabilirler. Bir tür taşkınlık halini, görmenin henüz estetikle sınırlandırılmamış olduğu, insanın ilkel konumunu geri kazandırmayı amaçlar gibidirler. [...] Belli belirsiz figürler her an insandan hayvana, hayvandan insana kayar vaziyettedir (Öztürk, Şener, 2007, s. 555) (Görsel 23-24).

Arslan, resmin süregelmış geleneğini reddederek aslında ta en başından kendi sanatının devrimini yapmıştır denilebilir. Kapital serisiyle başlayan, insan bedeni, parçaları ve tek hücreli canlılarla devam eden bir tumdengelimdir. Beden en başta, bir karşı duruşu somutlayacağına göre, kültürün kabul görmüş toplumsal söylemlerinde bedenden ayrı bırakılan tüm şeylerle, düşmüş yanlarıyla, yani vücudun atıkları olan idrar, kan, ter, irin, dışkıyla aktarılmıştır. Sanatçı bedenin en pis tarafından başlamıştır (Kırmızı, 2010, s. 4).

2.2. PROTEZ, UZUV, ANORMAL BEDEN

Abjection bilinmeyen, aşına olmayan bir beden veya nesneyle karşılaşınca yaşanan bir his olmasının yanında, doğrudan öznenin kendi bedeni üzerinden de yaşayabildiği bir durumdur. Bu kez abject alanının öznesi de nesnesi de ben'dir. En nihayetinde bedenin bütünlüğünün bozulması korkusunu içinde barındırır. Bir uzvun kaybı bu duruma örnek gösterilebilir. Emre Şan, hayalet uzuv için, kişinin kaybettiği uzvunun hala oradaymış gibi davranması halidir ve bu yalnızca psikolojik bir sorun değil aynı zamanda nörolojik bir durumdur ki beyin hala olmayan uzva komutlar yollar, der (2015, s. 233-234). Hayalet uzuv aslında her ikisinin beraberliğinden doğar. Bir kişinin kaybettiği uzvunun olmayışına bir direnç göstermesi ya da bir kabullenme sürecidir denilebilir. Abjectin izleyicisi olmakla, izleneni olmak arasında bir fark vardır. Görüp, tasavvur ederek yaşanan abjectin aslında öznesi olmak, izleyici olmanın güvenliğini alt üst eder ve kişiyi dehşete düşürür. Bu durum kaçmak istenen duygunun tam da ortasında kalmak olarak çözümlenebilir. Hem biyolojik hem mental açıklamaları biçimsizleştiren bu duruma, dünyada bulunma perspektifinden bakılabilir. Kişinin bir organın kaybını veya yetersizliğini kabul etmemesinin sebebi insanlarla olan ilişkide dünyaya bağımlı bir özne oluşudur. Yetersizlikleri ve kayıpları olmasına karşın özne, dünyada var olmayı sürdürür. Bu ölçüde haklı olarak yetersizliklerini ve kayıplarını tanımaz. Yetersizliğin reddi ile dünyayla ayrılmazlığın karşı tarafı kişinin hedeflerini, kaygılarını ve ailevi ilişkilerini yadsımasıdır. Hayalet bir uzva sahip olmak, ancak o uzvun yapabileceği bütün eylemlere açık olmak ve uzvu kaybetmeden önce elde edilen pratik alanı korumaktır. Beden, dünyada var olmanın aracıdır ve bir canlı için bedene sahip olmak, bir ortama katılmak, bazı projelere karışmak ve onlara sürekli bağlı kalmak olarak açıklanabilir (Şan, 2015, s. 240). Dünyayla kurulan ilişki, en temelde bireyin kendi bedenini temel alarak kurduğu ilişkidir. Eksiklikler, fazlalıklar ya da farklar elbette ki bu ilişkinin belirleyicisidir. Normalin dışında kalmak tüm yaşamsal ve mental faaliyetleri değiştirir ve özne bundan rahatsızlık duyar.

Bedene bakışın yüzyıllar içinde bir süreçten geçtiği ve bedenin doğalında topyekûnlüğü ya da noksanlığıyla bir bütün olduğu fikri üzerinden düşünüldüğünde bedensel anormali

de (gövdeden birbirine yapışık olma, yengeç el, cücelik, fil-adam, kolsuz çocuk, deve-kadın vb.) bu bütünün bir parçasıdır. 18. yüzyılda merkezi Paris olmak üzere Freak Show denilen bedensel anormalliğe sahip bireylerin sergilendiği eğlence merkezli yerler türemeye başlamıştır. O dönemde bu bedenlere bakan toplumun, doğuştan bedensel tuhaflıklarla doğan bireyleri ‘ucube’ olarak adlandırmasıyla toplum için ne ifade ettiği açıkça görülebilmektedir.



Görsel 25. Ovitz Ailesi, 1949, Tel-Aviv, İsrail. Erişim: 21.12.17. goo.gl/7CWMNg

Ucubelerin tarihi bu bakımdan üzerlerine çevrilen bakışların da tarihidir ve bu bakımdan ucube bedenleri özel bir görünüş rejiminde belli bir yere oturtan somut altyapıları, onları temsil eden işaret ve kurguları ve ayrıca şekil bozukluğunun görenlerde yarattığı hisleri ortaya koyar. Bunlara gözün nasıl baktığını bir tarih meselesi olarak sorguladığımızda 20. yüzyılda bu beden gösterisi karşısındaki hissiyatın radikal bir dönüşümden geçtiğini görürüz. [...] Nasıl olur da ürküntüden eğlence, iğrenmeden neşe, korkudan zevk çıkarabiliyorlardı? [...] Bunlar yabancı olduğu sorular değildir, fakat genellikle *bedenleri* değil *işaretleri* algıladığımız zaman –kanlı sahneler, korku sineması, televizyonda iğrençliği işleyen bazı formlar- aklımıza gelirler. Zira tedirginlik verecek kadar yakınımızdaki ucube bedenle aramıza yavaş yavaş mesafe koymuş, onun radikal ötekiliğini birtakım emarelerle saklamaya çalışmış, verdiği huzursuzluğu hafifletecek mizansenler icat etmiş, bu ‘itici’ bedenleri çağdaş kitlesel eğlence anlayışının ilk aktörleri arasında bu halde sahneye çıkarmış bulunuyoruz (Courtine, 2013, s. 169-180).

Bu noktada anormal beden bir abject alan oluşturur. Abject çoğunlukla iki yöne eğilimlidir. İlki abjecte yaklaşmak, kabullenmek ve onunla özdeşleşmektir. İkincisi, işleyişini harekete geçirmek ve ortaya çıkarmak için abjection durumunu temsil etmektir. Abjectionı oluş halindeyken yakalamak, teşhir etmek, hatta başlı başına tiksiniç hale getirmek olarak açıklanabilir (Foster, 2017, s. 25). Bahsedilen eğlence mekânlarına giden seyirci, Kristeva’nın söyleminde olduğu gibi, korkuyu, iğrenici, tasavvur edilen

normalin dışında kalanı kabullenmeyi yani onunla özdeşleşmeyi ancak ona gülerek, eğlence ve komiklik alanına çekerek kabullenebilmiştir. Karşıda görülen aslında bir ‘abject beden’dir. Tıpkı yaşlanma gibi (bedenin deformasyonundan ya da işleyişinin bozulacağından korkma) henüz deneyimlememiş ya da bu süreçte olan kişiler için, bilinmeyen bir alan olarak seyircinin karşısında duran ‘ucube beden’lere karşı duyulan his, korku, nefret, iğrenme barındırır. Bu hissin oluşması en temelde kendini karşının yerine koymayla başlar. İnsan ancak istemli veya istemsiz karşı durumun içinde olduğunu varsayarak bir durumu, bir hissi anlayabilir ya da anlamayabilir. 19. yüzyılla beraber anormal bedene bakışta değişimler olmaya başlamıştır. Tıbbın gelişmesi, insanî değerlerin ön plana çıkmasıyla, anormaliye sahip bireylere bakış artık komik yahut irite olan bir bakış değil aksine bu kez de merhamet ve acıma alanına çekilen bir bakış olmuştur. Bu da abject alanıyla başa çıkmanın bir başka yoludur denilebilir.

Uzun zaman ucubelikle, canavarlıkla özdeşleştirilen şekil bozukluğunun algılanış şekli parçalanmaya başlamıştı. Sakat beden adım adım ucube bedenden kopacak, tıp, bu sefer yeniden eğitmek amacıyla onun üzerine eğilecekti. 18. Yüzyılın sonunda, Aydınlanma Çağı’nın tıp anlayışında sağır ve körlere koruma altına alınmasıyla başlamış olan bu projenin kapsamı 19. yüzyılda fiziksel sakatlığı da içine alacak şekilde genişleyecek, bu tür kurumlar, ortopedik teknikler gelişecek, meşguliyetle tedavi ön plana çıkacak, bahtsızlara yardım görevi din dışı alana taşınarak devletin hükmüne girecekti. [...] Bununla birlikte sakatlığın kabulü, beden algısıyla ilgili toplumsal normlar arasında ancak Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra daha net hissedilir oldu. Savaş malulü kitlelerin sivil topluma geri dönmesi, kol ya da bacağı kaybetmenin yaygın bir tecrübeye dönüşmesi, parçalanmış bedenlerin göz önünde olması, cesetlerin günlük hayatın bir parçası haline gelmesi ve derin psikik travma ve ıstırap gibi etkenlerin sonucunda; biçimsizlik, çarpıklık ve bedenin dayanıksızlığı algısal kültürün merkezine oturdu (Courtine, 2013, s. 197)

Şimdiki zamana gelindiğinde ise artık bedensel anormaliye sahip bireyin toplumsal değer görmeye başladığını -eskiye oranla- söylemek mümkündür. Onları hayatın normal akışına katmak için düzenlemeler yapılmış, yardım kurumları ve bireysel teşviklerle insanlar cesaretlendirilmiştir. Kolu ya da bacağı olmayan ya da kopmuş insanlar için bir nevi sanat eseri denilebilecek protezler üretilmeye başlanmıştır. Bedensel engel bir kusur gibi görülüp, onlardan kaçılırken, bedenin noksanlıklarıyla bir bütün olduğu kabulü sayesinde üretilen protezler herkesin isteyip, heveslenebileceği bir aksesuar gibi tasarlanmıştır (Görsel 26-27). Abject alanında yaşanan yabancılaşma ve iğrenmenin kabulü de bir dönüşüm sürecindedir. Toplumsal algının yaşanan olaylarla değişmesi, bir

gün kendi başına da gelebilme ihtimali dâhilinde, insanlar artık merhamet göstererek, yaşanan hislerle başa çıkmayı öğrenmeye başlamıştır.



Görsel 26. The Alleles Design, 2017, Leg Covers, Erişim: 27.11.17. goo.gl/ppQbbx



Görsel 27. The Alleles Design, 2017, Prosthetic Covers Fashion (Leg Covers), Erişim: 22.11.17. goo.gl/EMQMGV

Bedenin işlevini, sınırlarını ve olasılıklarını araştıran, Kıbrıs asıllı Avusturalyalı sanatçı Stelarc (Stelios Arcadiou), performanslarında kendi bedeninde tıbbî cihazlar, protezler ve robotlar kullanarak çalışır (Görsel 28).



Görsel 28. Stelarc, 1980, Üçüncü El / Third Hand, Erişim: 22.11.17. goo.gl/NWm2th

Stelarc, bedenini çengellerle astığı performansında, bedeni internete bağlıdır ve onun bedenini kullanıcılar kullanır (Görsel 29). Asılmış bedene bakarken, izleyiciyi, derinin esnemesi ve salınımıyla çekilen acıyı hissetmeye ve neler olduğunu anlamaya zorlar. Bu tepkiler istemsizdir ve yapılan performansın deneyimlenmesine olanak sağlar. İnsan bedeninin geliştirilmesi, genişletilmesi, protezlerle uzatılarak yeniden tasarlanması gerektiğine inanan Stelarc, beden, işlevi bozulmaya, yaşlanmaya ve ölmeye mahkumdur der.



Görsel 29. Stelarc, 2012, Askıda / Suspension, Erişim: 22.11.17. goo.gl/BKDomL



Görsel 30. Stelarc, 2007, Koldaki Kulak / Ear On Arm, Erişim: 22.11.17. goo.gl/1tdkWV

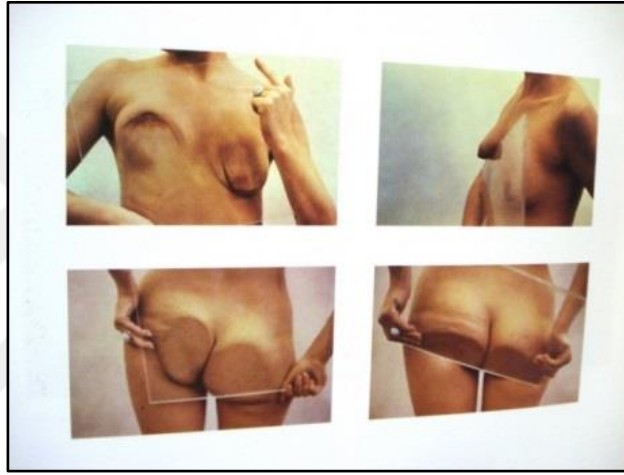
Stelarc'ın makine-beden ilişkisine yönelerek hayalet beden, üçüncü kol, ping beden, parazit gibi işleri, siber protezlerle ve/veya bedenin robotik olarak büyütülmesi esasına dayanır. Beden internete bağlı haliyle, kullanıcıların attıkları pinglerle iradesi dışında davranmıştır. Zaten Stelarc'a göre beden hem cyborg hem de zombi, istila edilmiş, istemsiz, gayri-iradi bir organizma ve gerçekte olmayan sinir sistemleri, protez kafalar ve kollar, dış iskeletler, monte edilmiş bluetooth takılı üçüncü kulaklar, kas makineleri ve bilgi ağlarına uyumlanarak geliştirilebilir bir yazılım gibidir (Uçkan, 2009, s. 1).

Sanatçının işlerini izlemek, izleyicide ister istemez, öngörülmeğe çalışılan gelecekte bedenin başına nelerin gelebileceğini düşündürür (Görsel 30). Deneyimlenmemiş, tanınmamış alanlar insanın doğası gereği tekinsiz bir his yaşatır. Öznenin kendini kullanılan bir araç gibi tasavvur etmesi, artık tamamen nesne konumuna geçmesidir. İnsanın var oluş biçiminde bu durum hayli zor bir kabulleniş olabilir. “Biz daima kendi kendimizi etkin kılma ihtiyacı içindeyiz. Hatta bu, özümüzün temel ihtiyacıdır” (Worringer, 1985, s. 14). Zira insan bilmeye güdümlüdür, bilinmeyen, karşıdaki nesne olmak kaçınılan şeydir.

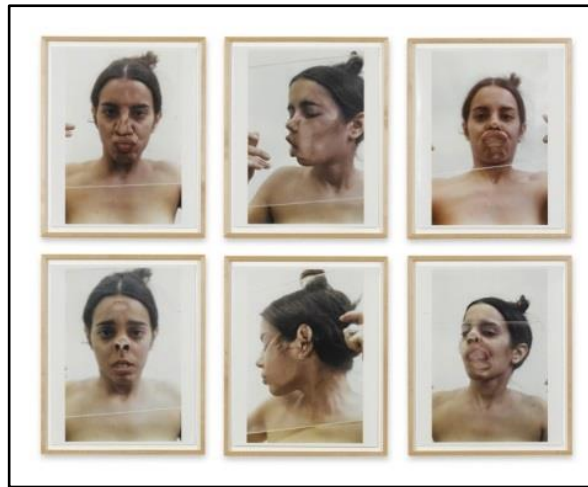
Bir beden, bir özne üzerinden ilişkilendiriliyorsa abject kavramı, bu alana dahil olan feminist sanatçılardan da bahsedilebilir. Cinsiyet üzerinden beden yabancılaşmasını konu edinen Kübalı sanatçı Ana Mendieta, işlerinde şiddet, ölüm, aidiyet ve feminizmi işleyen bir performans sanatçısıdır. Sanatçı ilk feminist performansını öğrenciyken yapmıştır. Performansı Iowa Üniversitesi'nde tecavüze uğrayıp dövülerek öldürülen bir kız öğrenciyi konu almaktadır. Öğrencinin ölümü üzerine sanatçı tüm vücudunu kana bulayıp kendini masaya bağlayarak şiddetin ve tecavüzün dehşetini ıssız bir yerden alıp

mekâna taşımıştır. Bu işi ile sanatçı edilgen sanat izleyicisini etken bir tanığa çevirmiştir (Sever, 2014, s. 2). Sanatçı, kare plexiglass levhaları vücudunun belli bölgelerine basar ve o bölgelerde deformasyonlar oluşturur. Genel-geçer güzellik algısına bir gönderme olabilecek bu işler, vücudun yapısını bozarak hoşla gitmeyen, biçimsiz formlara dönüşür (Görsel 31-32).

[...] İğrenç olanla özdeşleşme, travmanın yarattığı yarayı deşmek için bir şekilde ona yaklaşmak, gerçeğin müstehcen nesne- bakışıyla temas etmektir. [...] İğrençlik sürecini abartarak iğrenci eylem esnasında yakalamak, geri yansımali, hatta kendi açısından tiksindirici hale getirmek için işleyişini abartmaktır. Bununla birlikte bu taklit de iğrençliği pekiştirir (Foster, 2009, s. 197).



Görsel 31. Ana Mendieta, 1972, Vücuda Camla Baskı / Glass On Body İmprint, Erişim:22.11.17. goo.gl/i5Aatk



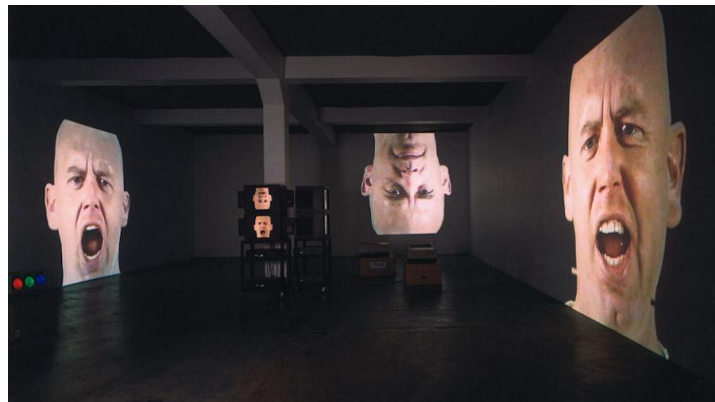
Görsel 32. Ana Mendieta, 1972, İsimsiz / Untitled (Glass on Body Imprints-face), Erişim: 22.11.17. goo.gl/FRHNCy

Amerikalı sanatçı Bruce Nauman, estetik kaygısı gütmeyen, işlerinin alt metninde var oluş ve yabancılaşma kavramlarının görülebileceği, heykel, video, film, neonlu rölyefler ve performans gibi disiplinler arası çalışan bir sanatçıdır. “1980’lerin ortalarından itibaren genellikle heykel ve video sanatı üzerine çalışmalar gerçekleştiren sanatçı, bu dönemde insan ile hayvan vücudunun parçalarına öykündüğü, izleyeni huzursuz eden, psikolojik ve fiziksel temalı çalışmalar geliştirir” (Bayer, 2007, s. 1).

Sanatçının ‘Carousel (Atlıkarınca)’ isimli çalışmasında, uzuvları eksik hayvanların kendi etraflarında dönmeleri ve yere sürtündüklerinde çıkardıkları ses oldukça rahatsız edicidir (Görsel 33). Oyuncak ve oyunla üretilmiş ayınlar vasıtasıyla ve yine sesi baz alan döngüsel mekanizmalardan oluşmaktadır. Taksidermi mulajlarından yapılmış, boyunlarından tavana asılmış bu heykeller, başlığın işaret ettiği oyun bağlamının aksine, karanlık bir tarafa doğru yönelir (Tezkan, 2015, s. 18).



Görsel 33. Bruce Nauman, 1988, Atlıkarınca / Carousel, Erişim: 14.12.17. goo.gl/hHkrqB



Görsel 34. Bruce Nauman, 1991, Rinde Kamerayla Yüz Yüze / Anthro/Socio (Rinde Facing Camera), Erişim: 14.12.17. goo.gl/sCGtZg

Nauman, ‘Anthro/Socio (Rinde Facing Camera)’ başlıklı video yerleştirmesinde şan sanatçısı Rinde Eckert ile çalışır (Görsel 34). Video ekranında yakın planda Eckert’in bağırarak yüzünü izlerken, ‘Feed Me, Eat Me, Antropology’; ‘Help Me, Hurt Me, Sociology’ ve ‘Feed Me, Help Me, Eat Me, Hurt Me’ satırları art arda duyulur. Videoyu izlerken bağırılan bu sözlerle oluşan hissin bir abject alan oluşturduğunu söylemek mümkündür. Yerleştirmenin yarattığı fiziksel şiddet sadece seslerden değil, seyircinin karşılaştığı mekân düzenlemesinden de kaynaklanmaktadır. ‘Beni besle, bana yardım et, beni ye’ sözleriyle sosyolojiyi ve antropolojiyi yan yana getiren bu sözler insana ait olan endişeleri toplumsal tarafa çeker ve mevzu edilen iletişim kurma biçimi insanın karşısındakine ve kendine uyguladığı aşırılıkta ortaya çıkar. Şiddetin her türlüşünün -kendi üzerimizden ya da bir başka beden üzerinden- maruz bıraktığı his yabancılaşma hissidir (Tezkan, 2015, s. 17).

Nauman’ın dört ekranda gösterilen videolarında, birinde hayır diye bağırarak, diğerinde sinir bozucu çocuk şakaları yapan, bir diğerinde akvaryum kâselerini tartarak ve sonuncusunda halk tuvaletine oturan bir palyaço gösterilir. Bu videolarda sanatçının vurgulamak istediği şey katlanma ya da katlanamama, fiziksel stres ve gözetleme gibi durumlar üzerinden okunabilir. Abjecte dahil olan bu durumların duygu bulanıklığı ve yabancılaşma yarattığı söylenebilir (Görsel 35).



Görsel 35. Bruce Nauman, 1987, Palyaço İşkencesi / Clown Torture, Erişim: 22.11.17. goo.gl/YP33D9

Abject kavramı, öznenin yaşam sürecinde karşılaşılabileceği durumlar üzerinden araştırılmış ve sanat alanında da görülen örneklerle desteklenerek açıklanmıştır. Abjectin yalnızca tesadüfî karşılaşmalarla yaşanmadığı, bir öznenin hem kendi bedeni üzerinden hem de karşı nesne veya beden üzerinden de yaşanabileceği vurgulanmak istenmiştir.



2.3. ÖZNE-NESNE, NESNE-ÖZNE YER DEĞİŞİMİ (TRANSFER) VE UYGULAMALAR

Bu bölümde beden ve nesnenin birbirleri üzerindeki etkileriyle oluşan, aynı zamanda öznenin zihinsel verilerinin nesneye aktarımıyla bu durumun sonucu olan birbirinin yerine geçme olarak isimlendirilebilecek abject-beden ve abject-nesne araştırılacaktır.

İnsanın nesneyi anlamasının temelinde, öznenin kendisinde ortaya çıkan oluşumlarla, ide ya da duyu algılarıyla, var olan nesneler hakkında karara varması yatmaktadır. Bir nesneye ilişkin bilgi, o nesnenin özne üzerindeki etkisinden kaynaklanır. Öznenin ilgi alanında olan bir nesnenin imgesi, nesneden ayrılarak, nesneyle özne arasında yol alır. Bu imge, özneye ulaştığında, o nesneye dair kendi bilgisini kazanır. Foster abject için, “Abject ne nesne (object) ne de özne (subject) olan ama hem özne hem de nesne olandır” der (2017, s. 13). Aynı doğrultuda Jean Piaget ise, bilişin kaynağı olan eylem, özne-nesne etkileşiminden ortaya çıkar. Bilişin çıkış noktası, ne öznedir ne de nesne, diye değinir. Bu çıkış noktasının ayırıcı özelliği karşılıklı olan bağlantıdır. Bu bağlantıyı algılayan özne, zekanın ya da mantığın işleyiş biçimini kendiliğinden koordine eden bilinç sayesinde nesneyi keşfeder ve kavrar. Karşılıklı bağlantı içindeki algı sistemiyle, gerçek nesneler arasında kurulan ilişki, bir haritayla gerçek yüzey şekilleri arasındaki ilişkiyle örtüşebilir. Harita, arazinin kendisi değildir. Zira haritayı okuyabilen kişi, haritanın kapsadığı alandaki gerçek nesnelerin karşılıklı ilişkilerini açık bir biçimde anlar. Bu anlayış doğrultusunda gidilirse eğer, öznenin, bir nesneye ulaşmasını sağlayan yolun, dış gerçekliği yaklaşık olarak yansıtan, o gerçekliğe ancak bazı bakımlardan benzeyen, kendi beynindeki imgeler olduğu sonucuna varılabilir (Lektorsky, 1998, s. 32-46). Özneye nesnenin birbirine geçişini sağlayan edime bu bağlamda bakıldığında, nesnenin bilinçteki imgesi yani harita, öznenin karşılaştığı nesneye dair olan bilgisi yani nesnenin gerçekliğine dair kurduğu bağlantı, birbirine geçişi sağlayan edimi açıklar. Öznenin herhangi bir nesneye anlam, duygu veya imge yüklemesi, o nesneyle her karşılaştığında bilincinde bağladığı yere gider ve ortaya çıkar. Bununla birlikte, öznenin karşılaştığı nesneye dair sahip olduğu bilgi de hala öznedeki mevcuttur. Bedenden nesneye, nesneden bedene transfer, nesnenin bilinçteki imgesiyle, bilgisi arasında olur. Özne bu oluşu deneyimleyendir.

İtalyan Antonello Serra ve Sara Renzetti adlı sanatçılardan oluşan Santissimi, organik ve rahatsız edici heykeller üzerine çalışır. Gerçekliğe oldukça yakın et formunu başarılı bir şekilde yorumlayan sanatçılar, beden ve güzellik algısı arasındaki ilişkiyi sorgular. İzleyici için, koca bir et parçasının bedenin hangi bölümü olduğunu algılamaya çalışmak ve bir örtü gibi kaidenin üzerinde salınan, sünmüş, yaşamsız bedene bakmak rahatsız edicidir (Görsel 36-37). Karşılaşılan beden, sıkışmış, taşmış ve uzamış kısımlarıyla aşına olanın iptali olarak beden algısına ters düşer, izlenen konumuna geçer ve nesneye dönüşür. Bu noktada beden-nesne transferinden söz etmek mümkündür. Etken olan bedenin düşürüldüğü durum, edilgen olan bir ‘şey’ dir. Bedeni olasılıklarının dışında, hiç olmayacak bir konumda görmek bedenden nesneye olan akıştır. Bedene dair olan imgeyle, beden hakkında olan bilgi çakışır ve geçişi gerçekleştirir.



Görsel 36. Antonello Serra and Sara Renzetti (Santissimi), 2016, Anne / Mom, Erişim:18.01.18, goo.gl/EgSyZm



Görsel 37. Antonello Serra and Sara Renzetti (Santissimi), 2015, Enkaz / Épave, Erişim:18.01.18, goo.gl/EgSyZm

Güney Koreli sanatçı Choi Xoo Ang, fantastik ama gerçekçi yanı güçlü olan figürleriyle insan hakları ihlalini konu edinir. Yok edilen, sömürülen, acı çeken insanlığın altını çizer. Sömürü ve ihlal abject alanına dâhildir ve abject yalnızca nesne veya beden üzerinden değil düşünsel algılayış biçimleri üzerinden de ortaya çıkar.

Sanatçının Asperger Sendromu'yla ilişkilendirdiği -normal dilsel ve bilişsel gelişimine rağmen toplumla bütünleşmekte zorlanan ve temel sosyal iletişimden yoksun kişiler- “Asperger Tip 7'nin Adaları” figürlerinde, ‘Asperger’ patolojik terimi ile sosyal etkileşimlerde olan bozulmaya atıfta bulunur (Görsel 38-39).

The Blind for Blind figürlerinde, çift olarak sergilenen, elini kaldıran bir erkek figürü (Konuşmacı) gösterirken, kadın figürünü (Dinleyici) pasif bir şekilde oturur halde gösterir. Sanatçı, erkek figürünün elini, ağzını ve kadın figürünün kulaklarını açıkça tasvir ederken, vücudun geri kalan kısımlarını bulanık olarak şekillendirir (Görsel 40-41). Toplum, kolektif ve kültürel yapıların temaları için önemlidir ancak her zaman bireysel insanlardan oluşmaktadır. Choi'nin heykelleri, öznenin farkındalığının, sıradan insanların iç çatışmalarının ve bireysel özelliklerin önemini vurgular. Sanatçı aynı anda iki cisim sunarak, aktif ve pasif, hakim ve itaatkâr, maruz kalmış ve gizlenmiş, değişken ve sabit olan nesne ve nesnelerin anlaşmazlıkları aracılığıyla kişilerin psikolojisini ve tutumlarını görselleştirir (Ryu, 2014, goo.gl/CBdgmo).



Görsel 38-39. Choi Xoo Ang, 2008, Asperger Tip 7 Adaları / The Islet of Asperger Type-VII, Erişim:18.01.18, goo.gl/4E34Xc



Görsel 40-41. Choi Xoo Ang, 2011, Kör İçin Kör(Dinleyici ve Konuşmacı) / The Blind For Blind(Listener and Speakers), Erişim:18.01.18, goo.gl/4E34Xc

Bedene ait bir özelliğin veya öznenin kurabildiği imgenin nesneye aktarımı özneyi, bilinçteki imge ve gerçek nesnenin bilgisi kapsamında, nesneden-bedene transfer söylemini anlamaya yaklaştırır. Özneye atfedilen duyuşsal veya maddesel verilerle nesne üzerinden karşılaşmak, nesneyi gerçek bilgisi bağlamından koparır ve ona bedensel veriler yükler. Bu durum bir eksiklik üzerinden açıklanacak olursa, bedensel eksikliğe sahip bir öznenin kullandığı protez olmayan bir uzvun boşluğunu doldurur ancak o uzvu mevcut kılmaz. Aksine o boşluğa ışık tutar. Protez bir bedende takılı değilken, uzuv şeklinde bir nesnedir. Yalnızca bir bedene kavuştuğunda ve olmayan uzvun yerine geçtiğinde bir organmış gibi davranır. Aslında uzvun orada olmadığını bilen özne, karşılaştığı nesneye karşı ikileme düşer. Örneğin insan saçı ve tırnağının özneye ait bir parça oluşunun güzelliği, normali, alışlageleni temsil etmesi ancak bedenden ayrıldığı andan itibaren tiksnilen ve rahatsız olunan bir nesneye dönüşmesi bahsedilen ikilemi açıklar niteliktedir. Bu kez de bedene bağlanan protez rahatsız ve tekinsiz bir alan oluşturur. Protezin, ne işe yaradığı, ne amaç için üretildiği bilinse de, bir bedende karşılaşılması, bedenin bütünlüğünün bozulduğuna dair bir işarettir ve öznde yabancılaşmaya sebep olur.

İspanyol sanatçı Jose Manuel Castro Lopez, heykellerinde taş kullanır. Sanatçı taş gibi sert bir malzemeyi ustalıkla işler ve algıyı bozar. Taşa kırışmış, sünmüş, eğilip bükülmüş bir et-deri gibi şekil veren sanatçı, taşın doğasında bulunmayan nitelikleri taşa aktarır (Görsel 42). Yani bir bedene ait olan yumuşaklık ve organiklik taşa geçer. Artık taşın bilgisiyle, imgesi birbirine karışır ve nesne bir beden gibi organikleşir.



Görsel 42. Jose Manuel Castro Lopez, 1998, Parke Taşı / Adoquines, Erişim:18.01.18, goo.gl/jscECL



Görsel 43-44. Tuğçe Bilgin, 2014, Dört Sandalye / Four Chair, Keçi derisi, Ahşap, Değişken Boyut

Görsel 43 – 44 de (Dört Sandalye) üç adet bazı parçaları olmayan sandalyeler kullanılmıştır. Dördüncü sandalyenin yalnızca oturma bölümü ele alınmış olup, deri kalıp konmuştur. Ahşabın yaşayan bir malzeme olmasından yola çıkılarak, olmayan parçalar deriyle tamamlanmıştır. Derinin canlı bir varlığa ait olduğu ve insan bedeninin bir parçası olmasından dolayı, nesneden bedene bir transfer olarak görülebilir. Şöyle ki, “Sandalye yalnızca bir şey, bir nesne, bir makine yapımı, bir el yapımı, bir ürün değil, daha çok bir ilişki ögesi, onun niteliğini belirleyen işlev ve bağlantıların bir karşılaşma noktasıdır” (Francalanci, 2012, s. 95). Bu karşılaşma noktasında bir sandalyenin olmayan parçalarını deriyle tamamlamak, ona insana ait bir öge yüklemek, uzvuşuz bir nesneyi tekrar uzva kavuşturmak olarak düşünülür ve bu durum da sandalyeyi bilinen bilgisi bağlamından koparır. Sandalye artık bilinmeyen bir nesneye dönüşür. Bu bilinmeyen nesne tıpkı Stephen Hawking’in sandalyesinin, ondan ayrı düşünülemeyen organik bir parçası olması, topyekûn bir vücuda takılmış bir protez, tekerlekli sandalye bilgisini kaybedip bilinmeyen bir nesne, bilinmeyen bir uzuv ve bilinmeyen bir beden olması gibidir (Francalanci, 2012, s. 94). Estetik obje ve bilgi objesi üzerinden bir bağlam kurulursa, bu bağlam sandalyenin bilgisiyle, sandalyenin imgesini açıklayabilir. Estetik nesnenin temelinde bilgi nesnesinin olması sanatçının, yapıtında doğadan elde ettiği bilgi nesnesini somutlaştırmasına olanak sağlar. Bahsi geçen sanatçı ressamısa, algıladığı ve kendince kanıya vardığı bir varlığı, örneğin ağacı resmeder. Sanatçı tarafından algılanan ağaç, aslında onun bir bilgi nesnesi olarak idrak edildiğini işaret eder. Bu idrak durumu, onun yorumlanması olarak görülebilir. Böylece sanatçı,

değerlendirdiği nesneyi, yani bilgi nesnesini tuvale geçirir. Ancak tuvalde form bulmuş olan bilgi nesnesi, artık bir bilgi nesne değildir, estetik bir nesneye evrilmiştir. Tam olarak bu noktada sandalyede bir bilgi nesnesi olmaktan çıkar ve abject nesnesine dönüşür. Bilgisi ve imgesi arasında kalan sandalye, artık tanınmayan bir nesnedir (Tunalı, 2017, s. 30). Bahsi geçen transferle aynı doğrultuda fakat özneye ait zihinsel bir verinin de nesneye aktarılabilceği söylenebilir. Brezilyalı sanatçı Tatiane Freitas, bazı parçaları kopmuş, işlevini yitirmiş ahşap mobilyalara plastik protezler takarak çalışır (Görsel 45-46). Sanatçı tamir ettiği mobilyaların kırılmış yerlerini düzeltmeye çalışmaz. Eşyanın geçmişte yaşadığı travmalarına saygı duyarak çalıştığı bilinen sanatçı, kırıkları kapatmak yerine, aksine onları ahşabın tam zıttı olan saydam plastikle, daha da görünür kılar ve yeniden kullanımına olanak sağlar. Ancak bilince sahip bir öznenin yaşadığı ve hatırladığı travmaları olabileceği bilgisi üzerinden düşünülürse, özneye ait bu kez zihinsel niteliklerin nesneye aktarıldığını ve nesneden bedene geçişin sağlandığını söylemek mümkündür.



Görsel 45-46. Tatiane Freitas, 2016, Eski Yeni Sandalyem III / My Old New Chair III,

Erişim:18.01.18, goo.gl/uxr5Fz

Öznenin varlığıyla karşılığını bulan bu transfer söylemi, İsmail Tunalı'nın estetik tavır alma ile ilgili bağlamı kapsamında incelenebilir. Bilinç sahibi insanın kendi varlığı dışında bulunan nesneleri kavradığı gibi, kendi bilincini de varlığını gözlemleyerek kavrar. Bu kavrayışa bilme denir. Bilme hadisesinde kavrayan bilinç varlığına, özne; algılanan, kavranan varlığa da nesne denir. Bilgi olayı ilgisindeki özne, bilgi öznesi adını alır. Bir yanda doğanın bir parçası, güzel olarak nitelendirilen bir varlık, bir sanat eseri, estetik nesne bulunur, diğer yanda, bu estetik mevcutla estetik ilgi içinde bulunan, varlığı estetik olarak algılayan, onu hoş bulan ya da estetik haz duyan bir özne bulunur.

Estetik bir nesne ile bahsedildiği gibi bir ilgi içinde bulunan özne, artık sadece bilgi öznesi olmaktan çıkar, estetik bir özneye dönüşür. Dolayısıyla estetik özne, bir nesneyi estetik olarak hoş bulan, o nesneyi algılayan, kavrayan ve o nesneden estetik haz duyan bilinç varlığı, ‘ben’ anlamına gelir. Bu estetik özne, estetik bir nesneyi kavrarken, ondan hoşlanırken ve haz duyarken estetik nesneye karşı bir tavır almış olur. Zira bir nesneden haz duymak, onu algılamak ve kavramak onun karşısında tavır almak demektir (2017, s. 23). Bu tavır alma her zaman güzel bir varlığa yahut hoş giden bir sanat eserine karşı alınan tavırla aynı olmamaktadır. Abject beden ya da abject nesnenin karşısında alınan tavırla, güzelin, hoş gidenin karşısında alınan tavır aynı yolda ilerler lakin aynı sona ulaşmazlar. Beraber ilerledikleri yol, kavrama ve bilme yoludur. Özne bir nesne karşısında ikileme düşerse, nesnenin bilgisi ve imgesi çakışırsa özne bir tavır alır. Bu alınan tavırdan, haz aldığı söylenebilir ancak bu haz hoşlanma, beğenme gibi bir haz değildir. Sefil ve içler acısı bir hazdır. Bir nesneye karşı böyle bir ilgide olan bir özne, nesnenin bilgisi ve imgesi arasında sıkışır ve bu bilinç varlığı da ‘ben’ anlamına gelir.



Görsel 47-48. Tuğçe Bilgin, 2014, Köşe I / Corner I, Keçi Derisi



Görsel 49. Tuğçe Bilgin, 2014, Köşe II / Corner II, Keçi Derisi

Görsel 47-48 ve 49'da (Köşe I, Köşe II), kırılmış duvar köşelerine deriyle uygulama yapılmıştır. Olmayan bir uzvun protezle tamamlanması gibi olmayan köşeler deriyle tamamlanmış ve olmayan uzva (köşeye) dikkat çekilmek istenmiştir. Olmayan köşeleri deri gibi organik, bedensel bir veriyle tamamlamak nesneden bedene akışı gerçekleştirir. Karl Gross'a göre, nesnelerle olan ilgide, içten gelen bir nesneleri taklit etme isteği duyulur. Bu taklit etme isteği içinde kişilik, seyredilen nesneye aktarılır. Özne, o devinimsiz nesneyi tinsel veriyle, ona kendi his ve ruhsal tarafını vermekle birdenbire harekete geçirir. Akabinde de, yalnızca duygusal olarak kavranan nesne, aniden ruhsal ve hissi bir nitelik kazanmış olur. Ama bu duygusal-tinsel özellik, nesnenin kendinden ziyade ona bu nitelikleri veren öznenin kaynağını almaktadır (Tunalı, 2017, s. 42).



Görsel 50-51. Tuğçe Bilgin, 2016, Zigon / Nesting Table, Keçi Derisi, Ahşap, 45x30x50 cm



Görsel 52. Tuğçe Bilgin, 2017, Sürüden Biri / One Of The Flock, Ahşap, Çim, Kuzu Paçası, 40x30x55 cm



Görsel 53-54. Tuğçe Bilgin, 2018, Hoh / Breathe Upon, Suntalam Plaka, Alçı, 35x45x25 cm



Görsel 55-56. Tuğçe Bilgin, 2018, Aksayan / Palsied, Ahşap, Metal, Koyun Paçası, 70x40x120 cm



Görsel 57. Tuğçe Bilgin, 2018, Aksayan / Palsied, Ahşap, Metal, Koyun Paçası, 70x40x120 cm (Detay)

Abjectin, en başta bedenin atıkları üzerinden yaşanan, aynı zamanda bir nesneye ve bedene karşı duyulan tikslenme ve iğrenme alanı oluşturan, öznenin psikolojik ve travmatik durumlarını nesneye aktarmasıyla da oluşabilen bir kavram olduğu öngörülmüştür. Tüm bu bilgiler dâhilinde abjectin, duyu organlarıyla da tetiklenmesi beklenir. Görme, insanın bir durumu veya bir nesneyi kavramasında birincil görev alır. Ancak işitme, koku alma ve dokunma da hafızayı doğrudan harekete geçiren duyulardır. Bir uyarana yönelmeden önce o uyarın işitilir. Görmeye gerek olmadan birisi sesinden tanınabilir. Tehlikenin ilk algılandığı organ olduğunu söylemek mümkündür. Hoşa

giden, korkulan, kaçınılan bir ses, beynin ses hafızası denilen bölümünde karşılığını bulur. Özne ona göre bir tavır alır. Aynı paralellikte koku alma, bir ses, bir görme nesnesi olmadan da öznenin hafızasını harekete geçirir. Abject anını yaşamak için, bir nesneden, bir bedenden alınan yahut nerden geldiği anlaşılmayan bir kokuya maruz kalmak, kokunun iğrenç ya da güzel kokmasıyla ilişkili değildir. Öznenin duyulan kokuya dair olan bilgisiyle belirlenir ve bu durum oldukça öznedir. Elbette aşına olan, kötü koku denilen koku bilgisi, hafızada öncüdür. Ter, dışkı, idrar, bozulmuş yiyecek... Bu kokuların güzel bir koku olduğu idea edilmez. Dokunma duyusunun en öznel duyu olduğunu söylemek mümkündür. Öznenin dokunma hafızasıyla ilişkili olan bu duyu her özneye farklı bir algı yaşatabilir. Dokunma duyusu, görme, işitme ve koku alma duyuları aradan çıktığında salt korku barındırır ve korku abject alanına dâhil olan güçlü bir duygudur.

Görsel 50, 52 ve 53 de işitme ve koku alma duyuları üzerinden abject araştırılmıştır. Bir ayağından asılı olan ‘Zigon’ ve bir parça çime basan ‘Sürü’ uygulamalarında ses ögesi kullanılmıştır. Gündelik bir ev nesnesi olan zigon, ortadan kesilmiş ve kesilen kısmı deriyle tamamlanmıştır. Kullanılan ses ögesi damlama sesidir. Deri transferi ve sesle, nesnenin canlılık kazanması hedeflenmiştir. Zigon, gündelik bir ev nesnesinden ziyade duyulur, canlı bir abject nesnesine dönüşmüştür. Aynı doğrultuda bir oturma nesnesi olan taburenin ayaklarından ikisi koyun paçasıyla tamamlanmıştır ve ayaklar doğalında bastığı yer olan çime basmaktadır. Bu çağrışımdan kaynağını alan ses, sürü çanıdır. Bir mekânın nesnesi olan tabure, artık kendi mekânını oluşturur ve o mekân içinde özneleşir. Suntalam plaka üzerine yerleştirilen mask ‘Hoh’ (Görsel 53), insan atığı sayılabilecek ağız kokusu üzerinden uygulanmıştır. İnsan atıkları arasında yalnızca tek duyu organıyla varlığı kavrananlardan biri olan ağız kokusu, irite edici bir kokudur. Kokuyla yaşanabilecek abject bir alan oluşturur. Görsel 55’deki (Aksayan) hareket halinde olan koltuk değneği uygulaması, koltuk değneğinin yürüme güçlüğü çeken insanlar için yürümeye yardımcı bir nesne olmasından hareketle uygulanmıştır. Yani koltuk değneği, bir nevi ayak görevi üstlenir. Bu ayaklar koyun paçasıyla tasvir edilmiştir. Bir güçlüğü kolaylaştırmak için kullanılan nesnenin kendi içinde aksaması, bilgisi ve imgesinin çakışması demektir. Bu uygulama, aksaması sebebiyle yere vurduğunda çıkan sesiyle bütünlük kazanır. Zira yalnızca aksama sesini duymak dahi bilincin, duyulan bedenle ilgili karara varmasına neden olur.

SONUÇ

Bu rapor, bedenın işleniş ve algılanış biçimlerini, abject kavramı doğrultusunda, kapsamaktadır. Bilincinin farkına varan ilk insandan, günümüze kadar gelen beden kullanımı araştırılmıştır. Bedenin öncelikle yaşayan bir organizma oluşunun, öznenin bedenini ve zihnini nasıl kullanacağını keşfetmesi ve beden kullanım olanaklarının yüzyıllar içinde devşirilmesiyle bedenın düşünsel evrime uğraması konu edinilmiştir.

Abject kavramının tanıdık olmayan bir durum veya bir nesne üzerinden yaşanabileceği düşünülmüş, bunun yanında öznenin bedeni, zihni, duyuları ve kendine ait nesnesi ya da karşı beden ve aidiyeti olmayan nesne üzerinden de yaşanabileceği çıkarımında bulunulmuştur. Bu çıkarım sonucunda da beden ve nesnenin birbirinin yerine geçebilme eğilimi olduğu sonucuna varılmıştır. Wilhelm Worringer, artık obje'nin yalnızca biçiminden değil de, obje'ye bakan öznenin davranışından hareketle bir sonuca gidildiğine dair bir bağlam kurmuştur. "Estetik haz, bir obje'de kendi kendimizden duyduğumuz hazdır. Estetik olarak haz duymak demek, benim dışımda bulunan duyulur bir obje'de kendimden haz duymam, kendimi onda yaşamam demektir", der (1985, s. 13). Estetik haz için olan bu söylem abject kavramıyla bağlanırsa, Kristeva'nın söylemiyle, iğrencin (abjectin) ne olduğu bilinmez ve iğrenç arzulanmaz ancak ondan haz alındığı söylenebilir. Fakat bu estetik hazzın aksine yoğun ve acı dolu bir hazdır. Bir nesneye ya da bedene duyulan bu haz, o nesne veya bedenın var olma sebebinin karşısında duran bir söylem olarak, ancak bir özneyle mümkündür. Karşılaşma ne olursa olsun, muhatabı öznedir.

KAYNAKÇA

Akman, Kubilay (2005). Orlan'ın Suretleri. *Asal Sayı, sayı: 37*, s. 37. Erişim: 23.04.17, goo.gl/vA2DDD

Ansen, Selen (2012). *Yara*. İstanbul: Arter Sanat.

Aristoteles, (t.y). goo.gl/rsQVoA

Artun, Ali (2015). *Georges Bataille'da Erotizmle Ölümün Birliği ve Sanat*. Erişim: 18.04.18, goo.gl/ikLz9d

Bayer, Canan (2007). *Bruce Nauman*. Erişim: 15.12.17, goo.gl/ev94hB

Cevizci, Ahmet (2005). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Collingwood, R.George (1999). *Doğa Tasarımı* (K. Dinçer, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.

Corbin, A. , Courtine, J.J. , Viragello, G. (2008). *Bedenin Tarihi 1: Rönesanstan Aydınlanmaya* (S. Özen, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Corbin, A. , Courtine, J.J. , Viragello, G. (2011). *Bedenin Tarihi 2: Fransız Devrimi'nden Büyük Savaş'a* (O. Türkay, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Corbin, A. , Courtine, J.J. , Viragello, G. (2013). *Bedenin Tarihi 3: Bakıştaki Değişim: 20.yüzyıl* (S. Özen, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Çolak, Banu (2011). Yapıt Okuma; Bedenin İçerisi-Dışarı: Kiki Smith'in Çalışmalarında Bedensel Süreçler ve Abjection. *Fe Dergi, sayı. 1*, s. 38-46.

Çüçen, Abdülkadir (2003). *Felsefeye Giriş*. Bursa: Asa Kitabevi.

Felsefe Sözlüğü (t.y). Erişim: 30.11.17, goo.gl/Cr3jfk

Francalanci, E. Luciano (2012). *Nesnelerin Estetiği* (D. Kundakçı, Çev.). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

Freud, Sigmund (1919). *The Uncanny*. s.1. Erişim: 03.05.2017, goo.gl/QrWv1e

Freud, Sigmund (2016). *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd* (A. Babaoğlu, Çev.). İstanbul: Metis Yayınevi.

Foster, Hal (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü* (E. Hoşsucu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foster, Hal (2017). *Yeni Kötü Günler* (F. B. Aydar, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Guerin, Christian (2012). Tuhafın Büyüsünden Yabancılığın Simgeleştirilmesine Roger Caillois. *Cogito: Tuhaflik ve Yaratıcılık*, sayı 72, s. 115-136.

Gombrich, E.H. Josef (1980). *Sanatın Öyküsü* (B. Cömert, Çev.). Ankara: Remzi Kitabevi.

Kalem, Aylin (2007). *Sasha Waltz*. Erişim: 21.12.17, goo.gl/bBwHLX

Karagöl, Aylin (2015). *Batı'nın Bedenle İmtihanı: Bitmeyen Savaş*. Erişim:25.05.2017, goo.gl/rdgZGM

Kırmızı, Z. Zeki (2010). *Okumanın Sonuna Yolculuk*. Erişim: 07.11.17, goo.gl/EqjuLG

Kristeva, Julia (2014). *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme* (N. Tatal, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kunak, Göksu (2013). *Hem İç Hem Dış Hem Parça Hem Tekrar*. Erişim: 17.04.2016, goo.gl/JCUVBZ

Lektorsky, Victor (1998). *Özne Nesne Biliş* (Ş. Alpagut. Çev.). İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.

Le goff, Jacques (2015). *Ortaçağ Batı Uygarlığı* (H. Güven, U. Güven, Çev.). Ankara: Doğu-Batı Yayınları.

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

Nauert, C. Garfield (2014). *Avrupa'da Hümanizma ve Rönesans Kültürü* (B. Tırnakçı, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Öztürk, H. , Şener, S. (2007). *Bir Tuis'in Arturesi İçin Tozla Örülmüş Bir Okuma*. Türkiye Estetik Kongresi Bildirileri Kitabı. Ankara: TMMOB Mimarlar Odası ve SANART Estetik ve Görsel Kültür Derneği Yayını.

Ponty, M. Merleau (2005). *Algılanan Dünya* (Ö. Aygün, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Reich, Wilhelm (1985). *İnsanın Doğadaki Yeri* (B. Onaran, Çev.). İstanbul: Payel Yayıncılık.

Ryu, Han-seung (2014). *Choi Xoo Ang Blind for Blind*. Erişim: 18.01.18, goo.gl/CBdgm0

Sayar, Meral (2015). Güncel Sanat Okumaları VI / Jujin- Regl / Sere Mehe. *Lebriz Sanal Dergi*, s. 1, Erişim: 18.04.18, goo.gl/jpchg

Sever, H. Lara (2014). *Ana Mendieta, Carl Andre ve Ölümü*. Erişim: 13.12.17, goo.gl/TfFjgP

Smith, Preserved (2007). *Rönesans ve Reform Çağı* (S. Çağlayan, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Şan, Emre (2015). *Merleau Ponty*. İstanbul: Say Yayınları.

Şeyhun, Melis H. (2009). ‘Bir Tuval Olarak Beden’. *Sanat Dünyamız, Sayı: 15*, s. 15.

Talpin, J. Marc (2012). Tanındığı Yabancılaştırmak/Tuhaflaştırmak, Yabancıyı/Tuhafı Tanıdıklaştırmak, Performans Sanatında Beden. *Cogito: Tuhaflık ve Yaratıcılık, Sayı: 72*, s. 228-2230.

Tezkan, Melis (2015). Aşındırıp İz Bırakana Direnen Nauman. *Art Unlimited, Sayı: 32*, s. 16-18.

Timuçin, Afşar (2010). *Düşünce Tarihi 1*. İstanbul: Bulut Yayınları.

Turan, E. Yıldız (2015). Platon’un İdealar Kuramı Ekseninde Mimesis Olarak Sanat. *Tarih Okul Dergisi, Sayı: 22*, s. 3.

Tunalı, İsmail (2017). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitapevi.

Türk Dil Kurumu (t.y). Erişim: 30.11.17, goo.gl/xTty4Q

Uçkan, Özgür (t.y). *İstanbul’dan Bir Cyborg Geçti: Stelarc*. Erişim: 07.12.17, goo.gl/PE41gh

Yılmaz, Özge (2017). *Gerçeküstünün Sularında Gezerken Bir Arşiv Yaratmak*. Erişim: 07.11.17, goo.gl/fXRNhU

Yücel, D. Murat (2013). *Modern Beden Algısı*. Erişim: 05.07.2017, goo.gl/tC2DUC

Worringer, Wilhelm (1985). *Soyutlama Ve Özdeşleyim* (İ. Tunalı, Çev.). İstanbul: Remzi Kitapevi.



BEDENDEN NESNEYE, NESNEDEN BEDENE (TRANSFER): FİĞÜR, FRAGMAN

Yazar Tuğçe Bilgin

Gönderim Tarihi: 03-May-2018 04:23PM (UTC+0300)

Gönderim Numarası: 958240152

Dosya adı: tu_e_bilgin.docx (5.36M)

Kelime sayısı: 11941

Karakter sayısı: 81268

BEDENDEN NESNEYE, NESNEDEN BEDENE (TRANSFER): FİĞÜR, FRAGMAN

ORJİNALLİK RAPORU

%9	%9	%2	%2
BENZERLİK ENDEKSİ	İNTERNET KAYNAKLARI	YAYINLAR	ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1	acikerisim.deu.edu.tr İnternet Kaynağı	%1
2	www.mekanar.com İnternet Kaynağı	%1
3	www.johschool.com İnternet Kaynağı	%1
4	cins.ankara.edu.tr İnternet Kaynağı	%1
5	earsiv.atauni.edu.tr İnternet Kaynağı	%1
6	www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080 İnternet Kaynağı	<%1
7	www.scribd.com İnternet Kaynağı	<%1
8	www.aliartun.com İnternet Kaynağı	<%1

9	issuu.com İnternet Kaynağı	<%1
10	www.dmy.info İnternet Kaynağı	<%1
11	insanvehayat.com İnternet Kaynağı	<%1
12	izinsizgosteri.net İnternet Kaynağı	<%1
13	www.e-skop.com İnternet Kaynağı	<%1
14	www.metisbooks.com İnternet Kaynağı	<%1
15	melihapa.blogspot.com.tr İnternet Kaynağı	<%1
16	www.rojamed.net İnternet Kaynağı	<%1
17	edebiyatokyanus.tr.gg İnternet Kaynağı	<%1
18	www.slideshare.net İnternet Kaynağı	<%1
19	www.ykykultur.com.tr İnternet Kaynağı	<%1
20	Submitted to Middle East Technical University Öğrenci Ödevi	

		<%1
21	docplayer.biz.tr İnternet Kaynağı	<%1
22	www.researchgate.net İnternet Kaynağı	<%1
23	Zehra Seda Boztunali, Fatih Basbug. "ANALYSIS OF NATURE IN PAUL CEZANNE'S ART", SED Journal of Art Education, 2017 Yayın	<%1
24	www.felsefe.gen.tr İnternet Kaynağı	<%1

Alıntılar çıkart

Kapat

Ekleşmeleri çıkar

Kapat

Bibliyografyayı Çıkart

Kapat