

**ÇAĞDAŞ SANATTA PASİF ÖZNE BAĞLAMINDA BEDENİN
YENİDEN ÜRETİMİ**

ADİL ÖKSÜZ

**SANATTA YETERLİK TEZİ
RESİM ANABİLİM DALI**

**DANIŞMAN
DOÇ. DR. BURCU GÜNAY**

DÜZCE, 2025

T.C.
DÜZCE ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

ÇAĞDAŞ SANATTA PASİF ÖZNE BAĞLAMINDA BEDENİN
YENİDEN ÜRETİMİ

Adil ÖKSÜZ tarafından hazırlanan tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından Düzce Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Resim Anabilim Dalı'nda **DOKTORA TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Burcu GÜNAY
Düzce Üniversitesi

Jüri Üyeleri

Doç. Dr. Burcu GÜNAY
Düzce Üniversitesi

Doç. Dr. Özden GEZER OĞUZ
Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi

Doç. Dr. Lütfi ÖZDEN
Düzce Üniversitesi

Prof. Ferhat ÖZGÜR
Düzce Üniversitesi

Doç. Dr. Ebru Nalan SÜLÜN
Marmara Üniversitesi

Tez Savunma Tarihi: 14/10/2025

BEYAN

Bu tez çalışmasının kendi çalışmam olduğunu, tezin planlanmasından yazımına kadar bütün aşamalarda etik dışı davranışımın olmadığını, bu tezdeki bütün bilgileri akademik ve etik kurallar içinde elde ettiğimi, bu tez çalışmasıyla elde edilmeyen bütün bilgi ve yorumlara kaynak gösterdiğimi ve bu kaynakları da kaynaklar listesine aldığımı, yine bu tezin çalışılması ve yazımı sırasında patent ve telif haklarını ihlal edici bir davranışımın olmadığını beyan ederim.

14 Ekim 2025

Adil ÖKSÜZ

ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI

14/10/2025

Bu tez çalışmasını hazırlarken ChatGPT, Gemini, DALL-E vb. üretken yapay zekâ programlarından destek almadığımı beyan ederim. Üretken yapay zekâ programlarından aldığım bilgilerin doğruluğunu kontrol ettiğimi bildiririm.

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

Adil ÖKSÜZ

TEŞEKKÜR

Doktora öğrenimim ve bu tezin hazırlanması süresince gösterdiği her türlü destek ve yardımdan dolayı çok değerli hocam Doç. Burcu GÜNEY'a en içten dileklerimle teşekkür ederim.

Tez çalışmam boyunca isabetli yönlendirmeleri sayesinde yön bulduğum ve tez çatısının oluşmasında değerli katkılarını esirgemeyen Tez İzleme Komitesi üyeleri Doç. Dr. Lütfi ÖZDEN ve Doç. Dr. Özden GEZER OĞUZ'a şükranlarımı sunarım. Tezin son dokunuşlarına çok değerli katkılarından dolayı Doç. Dr. Ebru Nalan SÜLÜN ve Prof. Ferhat ÖZGÜR hocalarıma da ayrıca saygı ve teşekkürlerimi sunarım.

Bu çalışma boyunca yardımlarını ve desteklerini esirgemeyen sevgili aileme ve çalışma arkadaşlarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

14 Ekim 2025

Adil ÖKSÜZ

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
GÖRSEL LİSTESİ.....	vi
ÖZET	viii
ABSTRACT	ix
1. GİRİŞ	1
2. BEDEN – ÖZNE – BİYO-İKTİDAR	5
2.1. PASİF ÖZNE BAĞLAMINDA BEDEN	5
2.2. İKTİDAR NESNESİ OLARAK BEDEN	7
2.2.1. Foucault - Biyo-iktidar	11
2.2.2. Dışsal Bedenlenme Metaforu Olarak İktidar	16
2.3. HEGEL DİYALEKTİĞİNDE BEDEN	24
2.5. POST TRUTH KAVRAMI BAĞLAMINDA BEDEN ve YANILSAMA.....	28
2.5.1. Simülakr, Simülasyon ve Bedenin Gerçeklik Kaybı	29
2.5.2. Bedenin Araçsallaşması	31
3. ÇAĞDAŞ SANATTA PASİF ÖZNE ve BEDENİN YENİDEN ÜRETİMİ	34
3.1. KİMLİKLİ BEDEN	34
3.1.1. Beden, Kimlik ve Bakış: Bakışın Nesnesi Olarak Beden	34
3.1.2. Armağan Beden -Pippa Bacca-	41
3.1.3. Meta-Beden: Bedenin Tüketim Estetiği	44
3.2. ÇAĞDAŞ BEDENİN DÖNÜŞÜMÜ	47
3.2.1. Siborg ve Melez Beden	47
3.2.2. İhale Edilmiş Beden.....	56
3.2.3. Uzamsal Beden.....	60
4. PASİF ÖZNE EKSENİNDE BEDENİN YENİDEN ÜRETİMİ ...	64
4.1. KİŞİSEL SANAT PRATİKLERİ BAĞLAMINDA PASİF BEDEN TEMSİLLERİ	64
4.1.1. Beden ve Dijitalleşme; Veri Olarak Beden	64
4.1.2. Beden Metaforları: Dijital Enformasyon Çağında Kaybolan Beden	73
4.1.3. Temsil ve Biçim: Soyut Beden	76
5. SONUÇ	83
6. KAYNAKLAR.....	85
7. GÖRSEL KAYNAKÇASI.....	90
EXTENDED ABSTRACT	92
ÖZGEÇMİŞ.....	1

GÖRSEL LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
Görsel 1. William Hogarth, Zalimliğin Bedeli, 1750.....	19
Görsel 2. Theodore Géricault, Kesilmiş Kol ve Bacaklar, 1819.....	20
Görsel 3. Francisco Goya, Savaşın Felaketleri Serisinden, 1810-1820	21
Görsel 4. Jake ve Dinos Chapman, Büyük Marifet! Ölülere Karşı!, (Goya'nın Savaşın Felaketleri serisinin yeniden üretimi olan iki farklı versiyonu), 1994-2001	24
Görsel 5. Yoko Ono, Fly (filmden kesit), 1970	37
Görsel 6. Cindy Sherman, İsimsiz Film Karesi (16), 1978	39
Görsel 7. Sherrie Levine, Walker Evans'tan Sonra, 1981	40
Görsel 8. Pippa Bacca ve Silvia Moro, 'Barış Gelinleri', (2008) adlı performansın görüntüleri	42
Görsel 9. Bingöl Elmas, 2010, 'Pippa'ya Mektubum' adlı belgesel filmden kesit.....	43
Görsel 10. Nancy Atakan, 'Atfedilen', 2 kanallı 3'26 dijital video, 2016.....	44
Görsel 11. Barbara Kruger, İsimsiz (I shop therefore I am/ Alışveriş yapıyorum, öyleyse varım), 1987.....	46
Görsel 12. David Nebreda, Otoportreler ve Küçük Ampütasyonlar, 2004.....	49
Görsel 13. Hannah Wilke, İntra Venüs Serisi (4), 1992-1993	50
Görsel 14. Stelarc, Üçüncü Kol, 1980.....	51
Görsel 15. Orlan, Azize Orlan'ın Yeniden Bedenlenmesi, 1990	53
Görsel 16. Jenny Saville, Matrix, 1999.....	54
Görsel 17. Kutluğ Ataman, Peruk Takan Kadınlar, 1999	55
Görsel 18. Santiago Sierra, Ücretlendirilmiş 6 Kişi Üzerine Dövmeyle Çizilen 250 cm'lik Çizgi, 1999.....	59
Görsel 19. Francis Alys, İnanç Dağları Yerinden Oynattığında, 2002	60
Görsel 20. Aziz + Cucher, Distopya Serisi, 1994-95.....	61
Görsel 21. Robert Gober, İsimsiz (Bacak), 1989	63
Görsel 22. Adil Öksüz, "Saplantılılar", 2023, Tuval bezi üzerine Yağlı boya, (2 adet) 27x35cm.	65

Görsel 23. Adil Öksüz, “Hafıza Okuyucusu”, 2025, Kâğıt veya duvar üzerine yerleştirme, Değişken boyutlarda	67
Görsel 24. Adil Öksüz, “Hafıza Okuyucusu”, 2023, Kâğıt veya duvar üzerine yerleştirme, Değişken boyutlarda	68
Görsel 25. Critical Art Ensemble, Flesh Machine (1997-1998) adlı performansın görüntüsü	69
Görsel 26. Adil Öksüz, “Veri Tortusu”, 2025, Pleksi levha üzerine dijital baskı ve Kâğıt üzerine sulu boya, Değişken boyutlarda	71
Görsel 27. Adil Öksüz, “Hassas İmge I” 2023, Çift katmanlı aydınlatma kâğıt üzerine dijital baskı, 45x32cm.	72
Görsel 28. Adil Öksüz, “Hassas İmge II” 2023, Çift katmanlı aydınlatma kâğıt üzerine dijital baskı, 45x32cm.	73
Görsel 29. Adil Öksüz, “Beden Metaforları (Bedensizler)” 2023, Buluntu hayvan küpeleri üzerine insan bedeni imgeleri, 30x30cm.	74
Görsel 30. Adil Öksüz, “Beden Metaforları (Bedensizler)” 2024, Kâğıt üzerine sulu boya (12 Adet), 55x70cm.	75
Görsel 31. Adil Öksüz, “İsimsiz (Organsız beden serisi)” 2025, Kâğıt üzerine sulu boya (4 Adet), Değişken boyutlarda	77
Görsel 32. Adil Öksüz, “İsimsiz (Organsız beden serisi)” 2025, Kâğıt üzerine sulu boya (2 Adet), 50x70 cm	79
Görsel 33. Adil Öksüz, “İsimsiz (Organsız beden serisi)” 2025, Kâğıt üzerine sulu boya (2 Adet), 50x70 cm	79
Görsel 34. Adil Öksüz, “Soyut Beden (Şiddet Metaforu)”, 2023, Tuval üzerine Yağlı boya, (2 Adet) 50x50cm	80
Görsel 35. Adil Öksüz, “İsimsiz (Organsız beden serisi)” 2025, Kâğıt üzerine sulu boya, Değişken boyutlarda	81
Görsel 36. Adil Öksüz, Adil Öksüz, “İsimsiz” 2025, Kâğıt üzerine sulu boya, Değişken boyutlarda.	82

ÖZET

ÇAĞDAŞ SANATTA PASİF ÖZNE BAĞLAMINDA BEDENİN YENİDEN ÜRETİMİ

Adil ÖKSÜZ

Düzce Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Resim Anabilim Dalı

Sanatta Yeterlik Tezi

Danışman: Doç. Dr. Burcu GÜNEY

Ekim 2025, 90 sayfa

“Çağdaş Sanatta Pasif Özne Bağlamında Bedenin Yeniden Üretimi” adlı sanatta yeterlik tezinde kullanılan ‘pasif özne’ kavramı, sosyal, politik ve kültürel ilişkiler temelinde beden imgesinin edilgen biçimini ifade etmek amacıyla ele alınmaktadır. Bu kavram, Michel Foucault’nun otorite ve iktidar temelli söylemlerinde ortaya koyduğu, iktidarın üretildiği kurumlar üzerinden şekillenen “Panoptikon” modeli/metaforu aracılığıyla; sürekli gözetlenme ve gözetlenebilirlik ilkeleri ekseninde değerlendirilir. Algı ve sanat bağlamında beden olgusu, hakikat ve yanılsama ikileminde ele alınarak, özellikle kitle iletişim araçları ve sosyal medya ile etkisini artıran popülizm üzerinden yeniden düşünülmektedir. Bu kapsamda, popülizmin günümüz sanatına etkileri incelenmekte ve post-truth kavramı üzerinden çağdaş sanatta beden temsiliyle ilişkisi kavramsal bir zemine oturtulmaktadır. Beden imgesinin tüketim kültüründeki konumu ise Jean Baudrillard’ın *Tüketim Toplumu* adlı yapıtında ele alınan nesneleşen ve edilgenleşen beden kavramı üzerinden kapsamlı bir şekilde değerlendirilmektedir.

Pasif özne bağlamında özellikle kadın bedeninin klasik ve çağdaş sanat yapıtlarında temsil ediliş biçimi, tarihsel olarak süreklilik gösterse de bu varoluş, genellikle uysal ve edilgen bir beden kurgusu içinde yer almaktadır. Cinsiyet ve cinsellik söylemleriyle biçimlenen beden idealleri, bedenin kendi öz varlığından uzaklaştırılarak dışsal kodlara göre şekillenmesine, yani uysal beden formuna dönüşmesine zemin hazırlar. Bu bağlamda dişil ve eril formlar, çoğunlukla yalnızca "bakılan" edilgen imgeler olarak konumlandırılmaktadır. Tezin araştırma ve gelişim sürecinde; klasik ve çağdaş sanat üretimlerinin günümüzde nasıl biçimlendiği, hazır-yapımlar ve türleri, bedenle kurulan ilişkiler, bedenin dönüşümü ve bedenin hem biçimsel hem de içkin yapısının yapıbozuma uğratılması gibi konular kuramsal ve kavramsal boyutlarıyla ele alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Panoptikon, Post-truth, Edilgen beden, Çağdaş sanat, Dijital beden

ABSTRACT

THE REPRODUCTION OF THE BODY IN CONTEMPORARY ART IN THE CONTEXT OF THE PASSIVE SUBJECT

Adil ÖKSÜZ

Düzce University

Graduate School, Department of Painting

Doctoral Thesis

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Burcu GÜNAY

October 2025, 90 pages

In the proficiency in art thesis titled “*The Reproduction of the Body in Contemporary Art in the Context of the Passive Subject*”, the concept of the *passive subject* is addressed in order to express the passive form of the body image based on social, political, and cultural relations. This concept is evaluated through the "Panopticon" model/metaphor, shaped by the institutions where power is produced, as presented in Michel Foucault's authority- and power-based discourses, and is considered within the principles of constant surveillance and observability. Within the context of perception and art, the phenomenon of the body is reconsidered through the dichotomy of truth and illusion, particularly in relation to populism, which has gained influence through mass communication tools and social media. In this context, the effects of populism on contemporary art are examined, and its relationship with body representation in contemporary art is conceptually grounded through the notion of *post-truth*.

The position of the body image in consumer culture is comprehensively evaluated through the concept of the objectified and consequently passive body, as discussed in Jean Baudrillard's work *The Consumer Society*. Within the context of the passive subject, although the representation of the female body in classical and contemporary art has shown historical continuity, this existence generally takes place within a fiction of a submissive and passive body. Body ideals shaped by gender and sexuality discourses prepare the ground for the transformation of the body into a submissive form, shaped by external codes and detached from its own selfhood. In this regard, feminine and masculine forms are often positioned as passive images in the state of merely being “looked at.” Throughout the research and development process of the thesis, subjects such as how classical and contemporary art productions are shaped today, the nature and types of ready-mades, relationships with the body, the transformation of the body, and the deconstruction of the body both in form and in immanence are examined on a theoretical and conceptual level.

Keywords: Panopticon, Post-truth, Passive body, Contemporary art, Digital body

GİRİŞ

Türk Dil Kurumu'na göre “pasif” kavramı; tepki göstermeyen, etkinlik sergilemeyen ve dış etkiler karşısında edilgen kalan durumları tanımlar. Bu kavram, “edilgen” ya da “edilgin” terimleriyle örtüşmektedir. Genel anlamıyla kullanıldığında edilgenlik; “...dilbilgisel bağlamda öznesi dolaylı ya da sözde özneye kullanılan eylemleri ifade ederken; bireyin tutumu ya da davranış biçimi açısından ele alındığında, devinimden ve etkiden yoksun, dış müdahalelere açık, olayların seyrini değiştirme ya da denetleme çabası göstermeyen bir durumu karşılar” (Püsküllüoğlu, 2004). Bu çalışmada ele alınan beden imgesi, söz konusu edilgenlik durumunu toplumsal, cinsiyet temelli ve politik bağlamlarda okunabilir kılan “pasif özne” kuramı üzerinden değerlendirilmektedir. Bu bağlamda “pasif özne”, salt etkin olma durumunun yokluğu değil; bedensel işlevlerin silinmesi, eylemselliğin bastırılması ve toplumsal cinsiyet bağlamında eril/dişil formların simgesel olarak iğdiş edilmesi gibi temsillerle ilişkilendirilmektedir. Çalışma boyunca, çağdaş sanat pratiklerinde bedensel temsillerin bu tür bir edilgenliğe nasıl evrildiği ve bu evrimin hangi politik, estetik ya da teknolojik koşullarla şekillendiği tartışmaya açılmaktadır.

Beden imgesini referans alan çalışmaların, sosyolojik alt yapıli bilimlerde sürekli irdelenen bir olgu olduğu görölmektedir. Bedenin salt kendisinin bir araştırma alanı olarak ele alınmasındaki temel nokta, batı düşüncesinin kartezyen yapısının artık eleştiriye açılmış olmasıdır; “Bu eleştirilerden önemli bir tanesi yapısalcılık-sonrası düşünörlere aittir. Bu düşünörlö, aydınlanma düşüncesinin özelde aynılık-ötekilik ayırımını, genelde karşıtlıklarla düşünöen tüm kartezyen yapısını ve düz-doğrusal tarih anlayışını eleştirirler” (Işık, 1998: 13). Bu düşünörlöden Michel Foucault, Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze ve Jean F. Lyotard bedenin kuramsal anlamda araştırılmasına zemin hazırlayan çözümlemeler yapmışlardır. Özellikle Lyotard, bedenin düşünce süreçlerindeki yerini tartışarak Kartezyen zihin-bedenden bağımsızlık anlayışını reddeder; “Lyotard, insanın da bilgisayarlar gibi, zihinsel karşıtlıklar yoluyla düşündöğü savına karşı çıkmaktadır” (Işık, 1998: 14). Beden imgesini bio-politika çözümlemesi ile ele alan Foucault, toplum içinde konumlanma biçimi olarak günümüz iktidar modellerinin bedene yaklaşımına odaklanmaktadır. Bu yaklaşımın temel kavramı olan

bio-politika; “18. yüzyıldan başlayarak, yaşayan insanların nüfus olarak tanımlanması, hükümet pratiğinde bu nüfusun kontrol edilmesi ve düzenlenmesine verilen addır” (Foucault, 1997: 73). Bu bağlamda Foucault'nun iktidar, birey ve topluma bakışındaki önemli konuların başında beden gelmektedir.

Tüketim sorunsalı temelinde ele alındığında, beden imgesinin akışkan bir zemin üzerinde sürekli metalaştırılan bir nesne görevi gördüğü anlaşılmaktadır. Bu bağlamda Jean Baudrillard'ın *Tüketim Toplumu* adlı kitabında geliştirdiği kuramsal yaklaşımlar, bedenin pasif bir nesne olarak konumlandırılmasına dair önemli ipuçları sunmaktadır. Baudrillard'a göre modern toplum arzusunun, bedenin, bilginin ve göstergelerin tüketimine dayalı bir düzende oluşturulmaktadır. Böylelikle beden, salt biyolojik bir varlık olmanın dışında kültürel olarak inşa edilen ve tüketim döngüsünde işlevselleştirilen bir göstergeye dönüşmektedir. Yanı sıra Baudrillard, çağdaş toplumda tüketimin maddi nesnelerle sınırlı kalmadığını; arzuların, bedenlerin, itkilerin ve göstergelerin de bu sisteme dahil edildiğini vurgular; “Tüketimle birlikte her düzeyde, ekonomi, bilgi, arzu, beden, göstergeler ve itkiler düzeyinde etkili olan *totaliter*, her şeyi kapsar hale gelmiş bir rekabet toplumundayız; artık her şey kesintisiz bir farklılaştırma ve aşırı farklılaştırma sürecinde değişim değeri olarak *üretiliyor*” (Baudrillard, 2013). Bu süreçte beden, öznel özerkliğini yitirerek kapitalist üretim mantığına göre şekillendirilen bir “yatırım alanı” halini alır:

“...beden “kapitalist” amaçlara bağlı olarak zaten bir yatırımdır: Başka bir şekilde söylenirse, eğer bedene yatırım yapılıyorsa, bu bedeni karlı kılmak içindir. Bu bedene öznenin özerk ereksellikleri açısından değil, normatif bir haz ve hedonist verimlilik ilkesine, yönlendirilmiş bir üretim ve tüketim toplunun kodu ve normlarına doğrudan endekslenmiş bir araçsallık zorlamasına göre sahip çıkılır. Başka bir şekilde söylenecek olursa, beden bir kültür varlığı gibi çekip çevrilir, düzenlenir, sayısız toplumsal statü göstergelerinden biri olarak güdümlenir (Baudrillard, 2013).”

Sistemin sürekliliği adına organize edilen tüketim stratejilerinin nesnesi haline gelen beden -özellikle kadın bedeni-, gösterge sisteminin merkezinde yer alan ve kültürel kodlarla biçimlendirilen bir imgeye dönüştürülür. Estetik, haz, normatif güzellik idealleri ve medyatik temsiller aracılığıyla sürekli yeniden şekillendirilen bu beden imgesi, toplumsal cinsiyet rolleriyle örtüşen bir biçimde yönlendirilir ve kontrol edilir. Bedenin bu şekilde kodlanması, onun hem temsil hem de denetim nesnesi haline gelmesini beraberinde getirir. Böylelikle kadın bedeni, özne konumunu kaybederek sistematik olarak edilgen, göstergeye indirgenmiş ve denetime açık bir yüzeye dönüşür.

Gilles Deleuze ve Jacques Derrida'nın bedenin anlamlandırılma süreçlerine yönelik çözümlemeleri, çağdaş düşüncede özne ve temsil anlayışına yöneltilen eleştiriler

bağlamında önemli katkılar sunmaktadır. Bu bağlamda Deleuze, bedeni sabit bir anlam taşıyıcısı olarak görmek yerine, sürekli akış halinde olan, arzu makineleriyle örülü bir yapı olarak tanımlar. “Organsız beden” kavramıyla, bedeni toplumsal kodlardan, normatif yapılardan ve iktidar biçimlerinden arındırılmış bir oluş alanı olarak yeniden düşünür. Bu bedensellik anlayışı, özneye dışsal olarak dayatılan yapıların çözülmesine ve bedenin edilgin bir temsil nesnesi olmaktan çıkarak farklı oluş olanaklarına açık bir yüzey olarak ele alınmasına olanak tanır; “Organsız beden, makine-organlara karşı kaygan, donuk ve gergin yüzeyini gösterir. Zincirlenmiş, bağlanmış ve kesilmiş akımların karşısına şekilsiz, farklılaşmamış bir akışkan çıkarır” (Deleuze & Guattari, 2014). Bu tanım, bedeni iktidar ve temsil rejimlerinden kurtulmuş bir potansiyel alanı olarak yeniden konumlandırırken, aynı zamanda bedenin toplumsal ve kültürel normlara indirgenmiş edilgen yapısını parçalamaya yönelik radikal bir düşünsel zemin sunar.

Çağdaş sanat pratikleri bağlamında beden imgesi, salt bir biçimsel unsur olmanın ötesinde, farklı kimlik arayışlarının temsiline olanak tanıyan çok katmanlı bir söylem alanı olarak yeniden ele alınmaktadır. Bu çerçevede 1960’lardan sonra sanatçılar, özellikle yeni ifade biçimleri ve eleştirel yaklaşımlar benimseyerek sanatın araç, teknik ve anlam sınırlarını genişletmişlerdir. Bu dönemde beden, salt bir gösterge ya da nesne değil, aynı zamanda iktidarın doğrudan etkilediği, biçimlendirdiği ve yeniden ürettiği bir alan olarak sanatın merkezine yerleşmiştir. Bu doğrultuda beden sanatıyla ilişkilendirilen pek çok sanatçı, bedenin hem politik hem de estetik bir yüzey olarak nasıl dönüştürülebileceğini sorgulamışlardır. Bu durumu Yılmaz şu şekilde açıklar; “ister erkek ister kadın, beden sanatçılarının hepsi bedene gizlenmiş iktidarın ipliğini pazara çıkarıp etkisiz hale getirmeye, bedeni yeniden kurmaya, anlamlandırmaya çalışmışlardır.” (Yılmaz, 2013: 380). Söz konusu yaklaşım doğrultusunda Yves Klein, Chris Burden, Gina Pane, Hermann Nitsch, Marina Abramović, Stelarc ve Orlan gibi sanatçılar, bedeni doğrudan eylem ve performans yoluyla sorgulama nesnesi hâline getirmiştir. Beden imgesinin biçim ve anlamına dair yeni anlam alanları inşa eden bu sanatçılar, daha önce görülmeyen ya da bilinçli olarak göz ardı edilen yönleri görünür kılmak adına beden üzerinde radikal müdahalelerde bulunmuşlardır.

Güncel sanat uygulamalarında ise beden, toplumsal ve kamusal meseleleri tartışmaya açan bir araç olarak kavramsallaştırılmakta; yerleşik beden algıları, sanatçılar tarafından eleştirel bir tutumla yapıbozuma uğratılmaktadır. Bu durum, sabit bir kimlik ya da anlamla özdeşleştirilemeyen, dolayısıyla sürekli bir kimlik çatışması ve

konumlandırılmama durumu yaşıyan ‘beden’ sorunsalının daha derinlikli biçimde ele alınmasına imkân tanımaktadır. Bu çalışmada, söz konusu dönüşüm bağlamında bedeni merkezine alan söylem ve yaklaşımlar incelenmiş; pasif özne kavramının çağdaş sanat ve beden sosyolojisi için işlevsel bir kavramsal çerçeve sunup sunmadığı sorgulanmıştır.



2. BEDEN – ÖZNE – BİYO-İKTİDAR

2.1. PASİF ÖZNE BAĞLAMINDA BEDEN

Beden-iktidar ikilemi, politik ve tarihsel söylemler çerçevesinde ele alınabilecek, bu yönüyle de farklı perspektiflerden okunabilen çok katmanlı bir ilişkiler ağıdır. Özellikle insan bedeni, yaşamsal formun en somut ve doğrudan temsili olarak, otoriter politikalar bağlamında kontrol altına alınması gereken bir organizma olarak değerlendirilir. Bu noktada beden, hem politik alanda sıkça tahakküm kurulan bir nesneye hem de iktidar tarafından kontrol edilen bir aygıt dönüşmektedir. Bu bağlamda bedenin iktidar ilişkilerindeki konumunu Michel Foucault'nun beden-iktidar çözümlemeleri üzerinden okumak mümkündür. Foucault, iktidarın işleyişini yalnızca makro düzeydeki kurumsal yapılar üzerinden değil, aksine bu yapıların dışında işleyen mikro düzeydeki iktidar ilişkileri üzerinden analiz eder. İktidarın beden üzerindeki etkisini açıklarken, bireyin yaşamına nüfuz eden gündelik pratiklere, düzenleyici rejimlere ve normatif disiplin mekanizmalarına dikkat çeker. Bu nedenle, beden Foucault için üzerinde iktidarın yeniden şekillendiği ve dirençle karşılaştığı bir mücadele alanıdır. Foucault, klasik anlamda yukarıdan aşağıya işleyen, merkezî ve baskıcı bir iktidar modelinden ziyade; iktidarın bireylerin bedenleri aracılığıyla, gündelik yaşam pratiklerine nüfuz ettiği aşağıdan yukarıya işleyen bir model önerir. Bu anlayış doğrultusunda beden hem iktidarın hükmettiği hem de direnişin ortaya çıktığı bir kesişim noktasıdır. Yine Foucault'ya göre bedenin görünüşteki bütünlüğü ve doğallığı tartışmalıdır, dolayısıyla beden, tarihsel ve kültürel bağlamlarda inşa edilen özgül bir varlık olma durumudur.

Bedenin sabit ve özsel bir yapıya sahip olduğu düşüncesinin yanı sıra sürekli biçimlenen, yönlendirilen ve yeniden üretilen bir potansiyel taşıdığı da söylenebilir. Dolayısıyla her toplum, bedenleri belirli normlar doğrultusunda şekillendirmek, denetlemek ve disipline etmek üzere çeşitli mekanizmalar geliştirir. Foucault'nun "iktidarın mikrofiziği" olarak adlandırdığı bu süreçler; bireylerin bedenlerini belirli toplumsal normlara uygun hâle getirmeyi hedefleyen eğitim, disiplin ve gözetim pratikleri aracılığıyla işler. Bu doğrultuda beden, ancak bu düzenleyici rejimlerle bir 'insan bedenine' dönüşür; arzularla donatılır ve cinsellik üzerinden toplumsal olarak kodlanır. Bu düşüncüyü Şentürk şu ifadelerle özetler:

"Beden kararsız ve şekilsizdir, koordine edilmemiş bir dizi potansiyelden oluşur. Bunlar her kültürde başka şekillerde uygulanan sosyal yönlendirme, düzenleme, uzun vadeli yönetim gibi

pratiklerle, Foucault'nun 'iktidarın mikrofiziği' dediği şeyle yapılandırılır. Beden bir insan bedenine dönüşür, bir ruha sahip olur. Bu üretilmiş bedenin cinsel arzuları aracılığıyla sosyal olarak kodlanması sağlanır. Bu üretim ve gelişim birçok eğitim ve disiplin rejimiyle olur (Şentürk, 2007, s.127)."

Bu bağlamda Judith Butler'ın bedenin söylemsel olarak inşa edildiğine yönelik yaklaşımı, pasif özne tartışmasına yeni bir boyut kazandırır. Butler'a göre beden, önceden var olan sabit bir anlam taşımaz. Bu düşünceyi şu sözleriyle dile getirir; "Anlamın öncülü olarak belirlenmiş beden her zaman öncül olarak belirlenmiş veya anlamlandırılmıştır. Bu anlamlandırma, kendi prosedürünün bir sonucu olarak bedeni üretir. Aynı zamanda, bu bedeni, kendi eyleminin önceleyeni olarak keşfetmeyi iddia eder" (Butler, 2011). Bedenin yalnızca kültürel kodlarla biçimlenen bir yapıya indirgenemeyeceğini savunan fenomenolojik yaklaşım ise farklı bir çerçeve sunar. Maurice Merleau-Ponty, bedenin salt nesne konumunda değerlendirilemeyeceğini, bunun yerine dünyayı algılayan, deneyimleyen ve bu yolla var olan bir özne olduğunu ileri sürer. Ancak bu özne oluş, aktif fail olmakla sınırlı değildir. Bu noktada beden, çevresel etkilerle şekillenen ve bu yönüyle pasif bir nitelik de taşıyan ara-varlık olarak konumlanır. Merleau-Ponty'nin beden felsefesi, özne ile nesne arasındaki ayrımı bulanıklaştırarak, bedenin algılayan ve algılanan bir organizma olduğunu ortaya koyar; "Bedenin alışkanlığa bağlı ve düşünüm öncesi karakteri Merleau-Ponty felsefesinde bilinç ve düşünmenin bedenlenmiş olmaktan ayrılamayacağını, bedene ait olan ile bilince ait olan gibi bir ayrımın yapılamayacağını ve dünya ile ilişkinin duysal ve bilişsel gibi ardışık evreler şeklinde tanımlanamayacağını gösterir" (Aydın, 2020).

Beden, iktidar ya da pasif özne bağlamlarının ötesinde, cinsiyet sorunsalı çerçevesinde de çoğunlukla feminist kuramlarla ilişkilendirilmektedir. Feminist düşünce, özellikle bedenin tarihsel ve toplumsal anlamlandırılış biçimlerinin kadın kimliğini nasıl şekillendirdiğini ve sınırlandırdığını sorgular. Bu bağlamda, Simone de Beauvoir kadının toplumsal konumunu ve bedeninin tarih boyunca nasıl bir ikincilik zemini üzerinde kurgulandığını ortaya koyması bakımından önemli okumalar sunmaktadır. Beauvoir'a göre, kadının bedeni tarihsel süreçte salt biyolojik bir yapı olarak değil, toplumsal normlar ve ataerkil değerler tarafından şekillendirilmiş bir "öteki" olarak konumlandırılmıştır. Bu anlamda kadınlık, doğuştan gelen bir yazgı olmanın dışında; erkek öznenin merkezde yer aldığı sistemlerde dışsal bir konumdadır; "Hareketsiz ve pasif bir varlık rolü kadına erkekler tarafından zorla kabul ettirilmiş, kadın kendini 'öteki' olarak görmek zorunda kalmıştır. Kadın bir nesne olarak 'dondurulmaya' ve kendi içinde kısıtlılığa mahkûm edilmeye çalışılmıştır" (Koç, 2015). Bu anlayış, kadının kendi bedeniyle kurduğu

ilişkinin özgürleşmeye değil, sınırlandırılmaya dayalı bir biçimde kurulduğunu göstermektedir.

Sonuç olarak, bedenin pasif özne bağlamında ele alınışı, yalnızca iktidar mekanizmalarının işleyişiyle değil, aynı zamanda söylemsel, kültürel ve toplumsal inşa süreçleriyle de doğrudan ilişkilidir. Michel Foucault'nun beden-iktidar çözümlemeleri, bireyin bedeni üzerinde işleyen mikro düzeydeki denetim biçimlerini görünür kılar; Judith Butler'ın söylem teorisi, bedenin söylem içinde sürekli yeniden inşa edilen bir oluş olarak kavranmasını sağlar. Bu yaklaşımlar, bedenin edilgen bir nesne olmanın ötesinde, toplumsal normlar, cinsiyet rolleri ve kültürel pratikler tarafından şekillendirilen bir yapı olduğunu ortaya koyar. Merleau-Ponty'nin fenomenolojik bakışı, bedenin dışsal biçimlendirilmelere açık bir yüzey olmanın dışında dünyayla kurduğu deneyimsel ilişkiler aracılığıyla anlam üreten bir özne olduğunu vurgular. Feminist kuramlar ise bu düşünsel arka plana toplumsal cinsiyet boyutunu ekleyerek, özellikle kadın bedeninin tarihsel olarak nasıl nesneleştirildiğini ve sınırlandırıldığını gözler önüne serer. Bu çerçevede beden, iktidarın işlediği, söylemin kurduğu, toplumsal normların yön verdiği ve deneyimin yaşandığı çok katmanlı bir kavşak noktası olarak okunabilir.

2.2. İKTİDAR NESNESİ OLARAK BEDEN

Yapıbozuma uğrayan beden imgesinin, Otorite/Yönetim/İktidar temelinde ele alındığında bilinçli pasifleştirme eylemi birçok filozof tarafından açılan bir konu olarak öne çıkmaktadır. Fransız düşünür Michel Foucault'un iktidarın tarihsel gelişim sürecini açıklamak için öncelikle iktidarın üretildiği sağaltıcı kurumlara dikkat çekmektedir. Bu bağlamda J. Bentham'dan aldığı ve mimari bir tasarı olarak karşımıza çıkan Panoptikon hapisane örneğinin sürekli bütünü gözetlemek veya kolayca gözetlenebilirlik ilkesini temel almaktadır; “1785 yılında tasarlanan bu yapı Panoptikon adıyla anılır. Panoptikon kelimesi “pan” ve “opticon” olarak bilinen iki farklı sözcükten türetilmiştir. Pan kelimesi bütün anlamına gelirken, opticon kelimesi ise gözlemlemek anlamına gelmektedir. Bu nedenle yapı yerine getireceği göreve uygun olarak “Bütünü Gözetlemek” anlamına gelen Panoptikon adını alır” (Özdel, 2012: 23). Panoptikon'da esas olan görülmeden gözetim altında tutmak, tanımaya olanak veren mekânsal birimler oluşturmak ve iktidarın otomatik işleyişini sağlayan bilinçli ve sürekli bir görülebilirlik halini yaratmaktır;

“Hapishane görünür olana ilişkindir: Yalnızca suçu ve suçluyu gözler önüne sermeye kalkışmakla kalmaz, aynı zamanda kendisi de bizzat bir görünürlük teşkil eder. Taştan bir figür

olmaktan önce bir ışık rejimidir ve kendini “Panoptizm” ile yani gözetimcinin kendisi görünmeksizin her şeyi gördüğü, mahkûmların da kendileri görmeksizin her daim göründükleri, görsel bir düzenek ve ışıksal bir ortamla tanımlar (Deleuze, 2013: 52).”

Başta mimari bir tasarı olarak geliştirilen panoptikon zamanla mekân dışı bir gözetim biçimi olan panoptizm halini almaktadır. Bu anlamda panoptizm; bedenin üretkenliğini sorgulayan ve salt bedenin kendini kontrol altına almayı amaçlayan bir sistem geliştirmektedir; “Modern dönemde kapitalizm için iş gücü üreten ve üretmeyenin tespitini yapan panoptikon, yalnızca itaatkâr bedenler yaratma amacı taşımaz. Aynı zamanda toplumda iş gücü üretmeyenler saptanarak, panoptizm ile birlikte norma uygun hale getirilir ve üretim zincirine üretken bedenler olarak dâhil edilirler” (Erdoğan ve Ertop, 2021). Gözetim altında tutmanın eylemi itibarıyla kesintili olsa bile panoptizm, iktidarın bağımsız bir iktidar ilişkisini yaratan ve destekleyen bir makine olmasını sağlamaktadır. Gözetlenen bireylerin bizzat kendilerinin de taşıyıcısı oldukları bir iktidar durumunun içine alınmalarını sağlayan sistem, bireylerin davranışlarını kendilerinin kontrol etmeye başladığı ve sürekli işleyen bir sistem haline gelmektedir;

“Sürekli gözetlendiğini düşünen insanlar kendi davranışlarını “normallik” çerçevesi ile sınırlamaya başlarlar ki böylece iktidarı kendi içlerine kaydetmiş olurlar. Sürekli gözetim iktidarın içselleştirilmesini sağladığından dışsal bir iktidara, yani baskıya, gerek kalmadan iktidar öznelere üretirek kendi sürekliliğini temin eder. Böylece “ekonomik iktidar mekanizması” kurulmuş olur. Bu kurumlarda iktidar bilimsel söylemler eşliğinde “anormalliğin” (deliliğin, hastalığın, suçun vb.) tanımlanması üzerinden kurulur (Işık, 2012).”

Tüm bu bağlamlar göz önünde bulundurulduğunda panoptikon tasarımının sadece bir hapisane mimarisi olmadığı anlaşılmaktadır. Dolayısıyla panoptikon, Foucault’nun da değindiği gibi tüm iktidar formlarında etkisini gösteren ve görünmez baskıyı kamu kurumlarının her alanında dikte eden bir tasarı biçimidir. Öyle ki hapisane, okul, hastane, fabrika gibi iktidarın üretildiği kurumlarda uygulandığında toplumu bireyselleştirerek mikro pasif öznelere yaratmaktadır; “Gerçek bir tabi olma durumu, hayali bir ilişkiden mekanik olarak doğmaktadır, öylesine ki, mahkûmu iyi davranmaya, deliyi sakın olmaya, işçiyi çalışmaya, okul çocuğunu özenli olmaya, hastayı tedaviye uymaya zorlamak için güç kullanmaya gerek kalmamaktadır” (Foucault, 1992: 254).

Foucault, kastettiği iktidar temelli otomatik işleyiş biçiminin yalnızca devlet aygıtı, yönetici sınıf, hegemonik kastlar sorununa gönderme yapmadığını belirtmektedir. Bireylerin gündelik davranışlarında, bedenlerine varıncaya kadar üzerlerinde işleyen, giderek daha da incelen, tüm mikroskobik iktidarlara dizisidir. Toplumların iktidarın siyasi ağına gömülmüş yaşadığını belirtir (Foucault 2015: 48). Böyle bir açıdan bakıldığında Foucault, iktidar mekanizmasını mikro yönleri ve teknolojileri aracılığıyla gören bir

iktidar kavramı geliştirmiştir (Canpolat, 2005: 98). Bu bağlamda Foucault'ya göre iktidar, kendi bedenini veya davranış biçimini kendi kontrol altında tutabilen etkin-edilgen özneler oluşturan, toplumsal ilişkiler üzerinde dönüştürücü güç mekanizmasını sürekli etkin kılan stratejiler bütünü olarak anlaşılmalıdır; "Foucault devlet'in bambaşka bir düzeyde konumlanan ve bir "iktidar mikrofiziği" teşkil eden çarklar ve odak noktaları çokluğunun genel bir etkisi ya da sonucu olarak ortaya çıktığını söyler" (Deleuze, 2013: 45).

Zygmunt Bauman, Michel Foucault'nun modern çağda toplumsal denetimin bir aracı olarak "göz" tekniğinin gelişimine dikkat çektiğini belirtmektedir. Bu bağlamda modern dönem, insan davranışının tüm yönleriyle hizaya sokulduğu bir bedensel talim süreci olarak değerlendirilebilir. Ancak Bauman'a göre, Foucault'nun biyo-iktidar analizinde vurguladığı bu yeni dönemin kökenleri daha eskilere uzanır; dolayısıyla da modernlik öncesi dönem boyunca önemli bir toplumsal denetim mekanizması olarak varlığını sürdürmüştür. Bauman'ın ifadesiyle: "...bu tür bir iktidarın yeni olmadığını gördük; bu iktidar modern çağın gelişiyle doğmamıştır. Modernlik öncesi dönem boyunca önemli bir toplumsal denetim yöntemi olarak varlığını sürdürmüştür. Aslında erken modern çağda olan şey, gözetim gücünün geleneksel faillerinin iflas etmesiydi" (Bauman, 2003: 55). Bu doğrultuda Bauman, geleneksel gözetim tekniklerinin etkinliğini sürdürebilmek için yeni bir düzenleyici güce ihtiyaç duyduğunu ve bu işlevi üstlenen yeni failin ise modern devlet olduğunu belirtir.

Bauman'a göre 16. Yüzyıl, Fransa ve İngiltere'de yeni hukuki kavramların ortaya çıktığı, devletin yetki alanlarının ve meşru çıkarlarının yeniden belirlendiği, yeni ceza ve disiplin etme metotlarının icat edildiği bir dönemi işaret etmektedir. Ancak; tüm bunların yanı sıra bir de iktidar aygıtı ve toplumsal istikrar karşısında tehlike belirtisi olarak köksüz ve efendisiz insanlar, daha sonra onlara verilecek olan adla "tehlikeli sınıflar" (Bauman, 2003: 57) varlığını sürdürmektedir. İktidar tarafından öncelikle başıboş insanların gözetim altında tutulabilmesi, bir düzen temelinde örgütlenmesi ve bu sorunun özenle ele alınması gerekiyordu;

"En basit yöntem, her sığır yetiştiricisinin bildiği bir uygulamanın akla getirdiği yöntemdi: Damgalamak, I. James yönetiminde, daha önce başıboş koyunlarla sınırlı olan bu uygulamanın kapsamı, başıboş insanları kapsayacak şekilde genişletilmişti. 1604 tarihli yasa, damgayla ilgili şu talimatı veriyordu: "deriye ve ete o şekilde dağlanıp, işlenmeli ki, 'R' harfi görülsün ve böyle bir alçağın (rogue) üzerinde yaşamı boyunca sürekli bir işaret olarak kalsın "(Bauman, 2003, s.57)."

Burada bedenın fiziksel işaretleme yolu ile görünür olması veya pasifleştirilmesi sağlanmaktadır. Bu sayede iktidar tarafından zaten görmezden gelinen bedenın -aylaklar- gözetlenmesi ve kontrol altında tutulması daha kolay olacaktır. İktidar tarafından özne bedenın kalıcı olarak izlenen konumuna işaret eden Bauman, Foucault'nun modern çağın iktidar aygıtında ele aldığı biyo-iktidarın nüfusu düzenleyici politikalarından ayrılmakta ve iktidarın gözetleme mekanizmasını daha da eski tarihlere dayandırmaktadır.

Elias Canetti'nin iktidar tanımında ise her şeyi ele geçirme eylemi vardır; “Av vücutta uzun bir yol izler ve yolda bütün özü emilir; geriye artık ve pis koku kalana kadar yararlı her şey alınır. Her ele geçirme eyleminin sonunda bulunan bu işlem bize genel olarak iktidarın doğasına ilişkin bir ipucu verir” (Canetti, 2006: 212). Ancak, Canetti iktidar olgusunu Foucault'nun iktidar mekanizmasının kurumları ve siyasi stratejilerinden ayırarak antropolojik bir  z mlleme ve kendi a ımladığı iktidar unsurları üzerinden -g  , hız, soru-cevap ve affetme veya merhamet etme- analiz etmeye çalışır. Bilinmeyenın birey üzerinde yaratmış olduğu korkuyu analizinde daha spesifik ve psikolojik bir yönteme başvuran *Kitle ve İktidar* adlı yapıtı, korkunun insan üzerindeki en açık analizi ile başlar; “İnsanı, bilinmeyenın dokunuşundan daha çok korkutan hiçbir şey yoktur” (Canetti, 2006: 15). ‘Bilinmeyenın dokunuşu’ dokunuştan çok bilinmeyenın verdiği korkudur aslında ve nihayetinde bir pasifleştirme eylemine içkindir, tanrısal veya herhangi bir bilinmeyene karşı duyulan korku gibi. Böylece kalabalığın ve gücün temel argümanı, insanların korkmasıdır, g   veya iktidar panoptikon tasarısında olduğu gibi kendini bilinmeyenın beden üzerindeki korkutucu etkisi ile göstermektedir. Canetti, insanların bilinmeyenle temasını en aza indirgemek için evlerde yaşadığını ancak yine de ondan kurtuluşun olmadığını iddia etmektedir; “İnsanların etraflarında yarattıkları bütün mesafelerin nedeni bu korkudur. Kendilerini başka hiç kimsenin giremeyeceği evlere kapatırlar ve ancak orada bir dereceye kadar güvende hissederler. Hırsız korkusu yalnızca soyulma korkusu değildir, aynı zamanda karanlığın içinden aniden uzanan beklenmedik bir elden duyulan korkudur.” (Canetti, 2006: 15).

İktidarın unsurlarından biri olan affetme veya merhamet, Canetti'de iktidarın çok yüksek ve yoğunlaşmış bir ifadesi olarak kendini göstermektedir. Canetti affetme iktidarını başta öznenin içsel durumu üzerinde ele almaktadır; “Kendisine karşı kabahat işleyen birini affetmenin yarattığı iktidarı, her bireyin kendisine sakladığı, hepimizin sahip olduğu bir iktidardır” (Canetti, 2006: 301). Affetme veya merhamet kavramları somut iktidar bağlamında ele aldığında ise iktidar politikalarının etkin rol oynadığı g r lmektedir. Bu

bağlamda iktidarın belirlenen herhangi bir cezayı affetme ayrıcalığı verilen cezanın infaz edilmesinden daha etkili olduğu politikası olarak düşünülebilir. Ayrıca Canetti'ye göre, iktidarın kendini en iyi dışavurumu infaz edilme anında yani son anda affetmektir; “İdam cezasının infazı kaçınılmaz olunca, darağaçlarında ya da idam mangasının önünde, af yeni bir hayat demektir. İktidarın zayıf tarafı, ölüleri tekrar hayata getiremez oluşudur; uzun süre bekletilen bağışlama edimlerinde, kudretli olanlar kendilerini bu zayıflığı aşmış tahayyül edebilirler” (Canetti, 2006: 302).

Tüm bu bağlamlar göz önünde bulundurulduğunda bedenin iktidar karşısındaki konumu, gözetim, disiplin ve normatif denetim mekanizmalarının şekillendirdiği bir alan olarak düşünülebilir. Foucault'nun panoptizm kavramı, modern toplumlarda bireylerin iktidar tarafından sürekli izlenen ve denetlenen varlıklara dönüştürüldüğünü gösterirken, bu mekanizmaların bireyin iç dünyasına nüfuz ederek onun davranışlarını içselleştirmesine ve kendi üzerinde iktidar uygulamasına neden olduğunu ortaya koyar. Bauman ise bu gözetim modelinin modern öncesi dönemlerde de var olduğunu belirterek, iktidarın sürekliliğinin tarihsel bir zemine oturduğunu vurgular. Canetti'nin iktidarı korku, temas, bilinmeyen ve affetme üzerinden okuyan yaklaşımı ise, iktidarın psikolojik boyutlarıyla beden üzerinde nasıl hüküm sürdüğünü derinleştirir. Böylelikle beden, edilgen bir nesne ya da gözetlenen bir yüzey olmaktan çıkar ve iktidarın sembolik, biyopolitik ve duygusal düzeylerde sürekli yeniden üretildiği bir mücadele alanına dönüşür. Bu çerçevede, modern iktidarın bedenle ilişkisi, sadece zor kullanmaya dayalı bir tahakküm biçimi değil, aynı zamanda öznenin arzuları, korkuları ve içsel mekanizmaları üzerinden işleyen çok katmanlı bir iktidar stratejisidir.

2.2.1. Foucault - Biyo-iktidar

Biyo-iktidar ve Biyo-politika kavramları Michel Foucault'nun *Cinselliğin Tarihi* 'nde ele aldığı ve iktidar mekanizmasının beden üzerindeki tahakkümünü açıklamak için kullandığı kavramlardır. Foucault tarafından özellikle batıda 18. ve 19. yüzyıllarda ortaya çıkan güç mekanizmasını tanımlamak ve analiz etmek amacıyla 1970'lerin sonlarında College de France'daki derslerinden özetlenmiştir. Öncelikle bu kavramların hangi amaçlarla kullanıldığını anlamak için iki kavramın diyalektiğine bakmak gerekir. Bu anlamda Biyo-politika, yaşamın ve nüfusun yönetimini özne üzerinden ele alan politik bir rasyonellik olarak anlaşılabilir; yaşamı sağlamak, sürdürmek ve çoğaltmak, yaşamı düzene sokmak gibi. Bu anlamda Biyo-iktidar, biyo-politiğin toplumda işleyiş biçimi

olarak karşılanmaktadır. Batı klasik çağında 'iktidar mekanizmalarının kapsamlı dönüşümü' olarak tanımlanabilecek bu kavramları Foucault, şöyle açıklamaktadır;

“Egemen iktidarın simgelediği eski öldürme gücü, yerini artık titizlikle bedenlerin yönetimine ve yaşamın hesapçı bir biçimde işletilmesine bırakır. Klasik çağ boyunca hızla farklı disiplinler -dil, okullar, kolejler, kışlalar, atölyeler- gelişir ve aynı zamanda siyasal pratikler ve iktisadi gözlemler alanında doğurganlık, uzun yaşama, kamu sağlığı, konut, göç sorunları belirir; yani bedenlerin boyun eğmesini ve nüfusların denetimini sağlamak üzere çeşitli ve çok sayıda tekniğin pıtrak gibi bitmesine tanık olunur. Böylece bir “biyo-iktidar” çağı başlar (Foucault, 2017: 100).”

Biyo-politika, bedeni sayısal veriler ve bedenin kendi istenci doğrultusunda kendini kontrol edebilen ve özne üzerinde üstünlük kurabilen politik bir aygıttır. Bu bağlamda doğrudan bedeni ve toplum popülasyonunu belirli amaçlarla yöneten biyo-iktidarı kuran yönetim ve söylem biçimi olarak görülebilir.

Foucault biyo-iktidarı, egemenlik ve disiplin ile ortaya çıkan ve bu yöntemleri tamamlayan bir kavram olarak görmektedir. Egemenlik nihayetinde yaşamı alma gücünü ve disiplini bedeni eğitmeye yönelik bir güç biçimine atıfta bulunurken, biyo-iktidar 18. yüzyılda ilk kez yeni rasyonalitelerin geliştirilmesiyle mümkün hale gelen nüfusun yönetimiyle ilgilidir. Foucault'ya göre modern dönemden önceki iktidarın özneyi disipline etmek amaçlı kullandığı güç mekanizmasının işleyiş biçimi, modern dönemde tümüyle değişime uğramıştır. İktidarın özne üzerinde tahakküm yaratmak amacıyla kullandığı geleneksel disipline etme metodları yerini daha güncel ve içerisinde öznenin öz kontrol mekanizmasını kendi sağladığı bir sisteme bırakmıştır; “Foucault, bu değişimin nedenini 18. yüzyıldan itibaren Batı toplumlarına hâkim olan yeni bir iktidar biçimi olarak görür. Olumsuz, sınırlayıcı olan ve hükümranın yaşamı almak ya da affetme hakkıyla belirlenen, eski iktidar biçimlerinin tersine, bu yeni iktidar biçimi olumlu, üretken ve yaşamın desteklenmesine yöneliktir” (Canpolat, 2005: 102). Yanı sıra, Foucault'ya göre Biyo-iktidar, bedenin ötesinde başka ikincil bir beden algısı (ruh, aldatıcı özbilinç,) yaratma anlamlarını da beraberinde getirmektedir;

“Bedenin biyolojik varoluşunun ötesinde, güç ilişkilerinin merkezinde beden yer almaktadır. İktidarın güç ilişkileri yoluyla bedenin üstünde, çevresinde ve beraberinde ruh üretilir. Ayrıca o, gerçekliğe sahiptir ve siyasi anatominin aracı, yansımasıdır. Cezalandırılan, o değildir. Eski değerlendirmenin aksine, Foucault'ya göre, ruh, bedenin hapishanesidir. Modern dönemde ise dışarıya kapatma, özgürlüklerle ruhların hapsedilmesi söz konusudur. Foucault bu dönemi biyo-politik kontrol ve iktidar çağı olarak ele alır (Işık, 1998: 107).”

Foucault iktidarın özneyi disipline etmek için kullandığı metodları, bedenin her alanda gözetlenmesini veya kontrol edilmesini mümkün kılan ve özne bedenlerin sorgusuz kabullenmesini sağlayan pasifleştirme yöntemleri olarak tanımlamaktadır. Bu yöntemler kendilerini dağınık sistemler ağı ve mikrofizik ayrıntılarda gösterme eğilimi

içerisindedirler; “...modern insan kavramını anlamak, iktidarın mikrofiziğini anlamayı gerektirir. Çünkü insan, bu yeni iktidar biçiminin cezalandırılanlar, denetlenenler, ehlileştirilenler, ıslah edilenler, deliler, çocuklar ve yaşamının sonuna kadar aynı yerde aynı işi yapmaya mahkûm olanlar üzerindeki işleyişinin bir ürünüdür” (Keskin, 1996: 121). Yanı sıra, bedeni ölçmeyi, sınıflandırmayı ve değerlendirmeyi amaçlayan iktidar mekanizması, belirli bir bölgenin içkin özellikleri, doğum ve ölüm oranları, nüfus sayısı, tarımsal çıktılar ve girdiler gibi yeni istatistiksel araçların ortaya çıkması yeni bir müdahale alanı oluşturmaktadır. Bu sayede ölçümlerin ve salgın hastalık, rahatsızlık ve yoksullukla ilgili rakamların icadı yoluyla, mikro birey özne bir görünürlük ve müdahale alanına dönüştürülmektedir; “Nüfusun biyo-politiği; insan türünün, biyolojik süreçlerinin zemini olarak hizmet veren, beden üzerine yoğunlaşır. Üreme, doğum ve ölüm, sağlık düzeyi, ölüm yaşı ortalaması, yerleşim, göç. Bunlar biyo-politiği ilgilendiren ana sorunsallardır” (Canpolat, 2005: 102). İktidarın özneyi pasifleştirme metodlarından biri olan sayısal veriler mikro bireyi sürekli kayıt altına alır; güncel teknoloji ile daha da ileri boyutlara ulaşan devlet aygıtının dijital veri deposu, bireyin tüm bilgilerini içeren sayısal depo veya sürekli işleyen bir veri kayıt ağına dönüşür;

“Foucault'ya göre bireyselleştirmek, gözetim altında tutmak ve cezalandırmak yani egemen olmaktır. Böylece modern iktidar çocuğu okulla, hastayı hastaneyle, deliyi tımarhaneyle, askeri orduyla, suçluyu hapishaneyle kuşatarak, bireyselleştirmiş, kaydetmiş, sayısal hale getirmiş, egemen olmuştur. Herkes bir yerde kayıtlı hale gelince, denetim altında olacak, gözetim altında tutulacaklardır (Sipahi, 2002).”

Biyo-iktidar, nüfus düzeyinde insan yaşamının batı toplumlarında ayrı bir siyasi sorun olarak ortaya çıktığı süreçleri ifade eder. Bu kapsamda Foucault'nun Biyo-iktidarı Marksist iktidar ve devlet teorilerinin ötesinde düşünmeye yönelik daha geniş bir girişimin parçası olarak görülebilir; “Biyo-iktidar kapitalizmin gelişmesinde vazgeçilmez bir unsurdur; çünkü kapitalizm bedenin üretim sürecine denetimli bir şekilde girmesini ve nüfusun ekonomik süreçlere uygun kılınmasını gerektirir” (Keskin, 1996: 121). Bu sayede modern çağda insan bedeni ile öznenin tüm yaşamında ortaya çıkan bir iktidar ağları dizisi oluşturulmaktadır. Bu iktidar ağları, başta mikro topluluk olmak üzere aile, cinsellik, okul, fabrika ve ordu düzeninde kendini hissettirir.

Devlet mekanizması içerisinde biyo-iktidarın oluşum zeminini hazırlayan nedenlerine başka düşünürler de değinmişlerdir. Foucault'nun biyo-iktidar analizi post-Marksist bir siyasi yönetim metodunu formüle etmeye yönelik yaklaşımının bir parçası olarak okunabilir. Bu bağlamda Hegel, devleti evrensel aklın soyut diyalektik düzenlemesi

olarak görürken, Marx, devletin daha ziyade egemen sınıfın özel çıkarlarının somut düzenlemesi olduğunu savunmaktadır. Marx ve Hegel'in kuramsal modelleri, her ikisi de siyasal devletin doğasını açıklarken sivil toplumun önceliği varsayımına dayanmakla birlikte, bütünüyle karşıt yargıların formüle edilmesiyle sonuçlanır. Bu varsayım, Hegelci sorunsalda, devletin sivil toplum karşısında belirleyici bir konuma yerleştirilmesine; Marksist sorunsalda ise, devletin sivil toplumdaki sınıf ilişkilerinden türetilmesine yol açar (Yetiş, 2011). Antonio Gramsci, devleti mantıksal rıza veya hegemonya oluşumu üzerinde bir mücadele alanı olarak konumlandırmaktadır; “Diyalektik olarak hegemonya tahakkümle bir zıtlık içerisinde bulunsa bile esasta zor ve rıza, tahakküm ve hegemonya yan yanadır. Devlet aygıtının zorlamalarına karşın ekonomik ilişkilerin yeniden düzenlenmesini sağlayan hegemonya, bir yandan zorlamayı geri plana iterken aynı zamanda onun gizlenmesini sağlar” (Dural, 2012). Louis Althusser'e göre Devlet, okul, kilise, hapisane, fabrika ve medya gibi ideolojik aygıtlar aracılığıyla maddi üretim ilişkilerinin toplumsal yeniden üretimini koordine etmeye çalışır; “Devlet, yönetici sınıfların (19. yüzyılda burjuva ve büyük toprak sahipleri sınıfı) artıdeğerin zorla elde edilmesi sürecine (yani kapitalist sömürüye) boyun eğmesi için, işçi sınıfı üzerindeki egemenliklerini güven altına almalarını sağlayan bir baskı ‘makinası’dır” (Althusser, 2002: 27). Ancak, Foucault'ya göre bu devlet kavramları, işlevselci ve determinist'tir, çünkü devleti daha genel bir siyasi yönetim ekonomisi içinde hem canlandıran hem de aşan çok yönlü güç ve bilgi biçimlerinin de düşünülmesi gerekmektedir.

Sonuç olarak Foucault'a göre biyo-iktidar sınırları içerisinde bakıldığında beden, otorite aracılığıyla sürekli dönüştürülen, tüm alanlarda sayısal verilerle kayıt altında tutulan ve dolayısıyla da pasifleştirilen bir form biçimi almaktadır; “Beden, Foucault'nun soykütüğünde bütünleşememiş bir parça olarak karşımıza çıkar; üzerinde sayısız pratiklerin etkili olduğu bir parça. Beden, diyetler, spor, çalışma ve dinlenmeyle, toplumsal değerlerle tarihin yıpratıcılığına terkedilen şeydir” (Işık, 1998: 111). Yanı sıra, biyo-iktidarın oluşumuna zemin hazırlayan 18. yüzyıldan sonraki ekonomik hareketler göz önünde bulundurulduğunda, bedenin kapitalizm ekseninde nasıl bir dönüşüme uğradığı da görülmekte. Bu bağlamda, tüm hareket alanları ile birlikte pasif özne alanına itilen beden, biyo-iktidar temelinde yeniden şekillenen uysal bir varoluşa terkedilmektedir.

İktidarın Biyo-politik çerçevede kendini var edebilmesi için beden ile Hegel’ci diyalektiğin dışında bir birlikteliğe ihtiyacı vardır. Bu diyalektik biçim bedeni özgür ve

kendi iradesi varmış gibi gösterip aslında her alana yayan bir iktidar yanılması üzerine kuruludur. Bu bağlamda beden, etrafında olan her şeyin bir parçasıymış gibi gösterilir ve yeterince rahatsız etmediği sürece özgür iradesiyle hareket etmesine müsaade edilir. Gerçekte olan ise bedenin tüm alanlarının iktidar tarafından kontrol altına alındığı, kuşatıldığı ve içine yerleştiği bir beden yapısıdır. Bunu fark eden özgür beden, iktidara karşı kendini inatla arzulamaya devam etmesi gerektiğinin bilincindedir. Ancak bu arzulama ediminin istikrarı bile iktidarın izin verdiği ölçüde gerçekleşir ve nihayetinde iktidarın saf olmayan diyalektik varlığı bu noktada beden üzerinde görünür olmaya başlar;

“Bedene hâkim olma, beden bilinci, ancak iktidarın bedeni kuşatmasıyla elde edilebilmiştir: Jimnastik, idmanlar, kas geliştirme, çıplaklık, güzel bedenin yüceltilmesi... Tüm bunlar, çocukların, askerlerin bedeni üzerinde, sağlıklı beden üzerinde iktidarın uyguladığı kararlı, inatçı, titiz bir çalışmayla insanı kendi bedenini arzulamaya götüren hattadır. Ancak, iktidar bu etkiyi yaratır yaratmaz, bizzat iktidarın bu kazanımlarıyla aynı hatta iktidara karşı bedenin talep edilmesi, ekonomiye karşı sağlığın talep edilmesi, cinselliğin, evliliğin, erdemin ahlaki normlarına karşı zevkin talep edilmesi kaçınılmaz olarak ortaya çıkar (Foucault, 2015, s.39).”

Yanı sıra, kendi oluşturduğu diyalektik sistem ile bedenin içine yerleşen iktidar yerleşmiş olduğu beden içinde esnek bir yapıya bürünmektedir. İktidarın bu esnek tutumu, aynı anda hem güçlü olmasına hem de beden tarafından gelecek her türlü saldırıyı kabullenebileceğini gösterir. Dolayısıyla, bu tür bir saldırının gerekliliğini göz önünde bulunduran iktidar, mağdur bir profil çizerek içten ve dıştan kuşatmış olduğu mikro bedenler ile sürekli bir savaş halindedir ve bu savaş otoritenin devamlılığı için gerekli bir savaştır;

“İktidar bedenin içinde mesafe katetmiştir, yine bedenin içinde saldırıya uğramış bulur kendini... Toplumsal beden kurumlarının (doktorlar, politikacılar) serbest ilişki ya da kürtaj fikri karşısında duydukları paniği hatırlayın... Aslında, iktidarın kararsızlık gösterdiği izlenimi yanlışır. Çünkü iktidar geri çekilebilir, yer değiştirebilir, başka yeri kuşatabilir... ama savaş sürer (Foucault, 2015: 40).”

Sonuç olarak, Foucault’nun biyo-iktidar kavramı, iktidarın salt yasaklayan ve cezalandıran bir aygıt olmadığı dahası, üretken, düzenleyici ve yaşamı yönetici bir formda işlediğini göstermektedir. Bu yeni iktidar biçimi, bireylerin bedensel, duygusal ve zihinsel varoluşunu doğrudan etkileyerek onları “özne” haline getirirken, aynı zamanda bu özneliği denetim ve gözetim altında pasif kılar. Bedenin mikro düzeyde disipline edilmesi, istatistiksel verilerle kayıt altına alınması, arzularının yeniden yapılandırılması ve sözde özgürlükler aracılığıyla yönlendirilmesi, biyo-iktidarın temel stratejileri arasında yer alır. Böylece beden, sadece bir kontrol nesnesi değil, iktidarın kendi sürekliliğini sağladığı bir alan hâline gelir. Bu çerçevede iktidar, bedenin içinde

konumlanarak hem ona biçim verir hem de ona karşı geliştirilecek her türlü direnişi önceden tahmin eden esnek ve yaygın bir yapıya bürünür. Nitekim bu iktidar biçiminin günümüzde aldığı hâl, bireyin kendisi üzerinde tahakküm kurduğu, dışsal denetime ihtiyaç duymadan içsel bir denetim mekanizması geliştirdiği yeni bir hegemonik düzeni işaret etmektedir;

“Modern anlamıyla ‘kamusal insan’ın, ‘politik insan’ın çöküşü, son kertede, herkesin kendi kendi üzerinde iktidar uyguladığı bir hegemonyanın bütün hayatı kuşatmasıdır. İnsanların kendilerini, kendi kendilerinin patronu, amiri, başkanı gibi yönetmeye başlamalarıdır; adeta bireysel şirketler gibi hayatlarını sürdürmeleridir. Neo-liberal biyopolitika veya ütopya... (Artun, 2016).”

Nihayetinde biyo-iktidar, bedeni kuran, arzularını şekillendiren ve görünüşteki özgürlüğünü denetleyen çok katmanlı bir iktidar teknolojisidir. Bedenin bu iktidar biçimi karşısındaki konumu, pasif bir nesne olmaktan çok, sürekli biçimlendirilen ve biçimlendikçe direnişin yeni potansiyellerini içinde taşıyan dinamik bir yapıya işaret eder.

2.2.2. Dışsal Bedenlenme Metaforu Olarak İktidar

Geleneksel yönetim metotlarında iktidar, beden üzerinde tahakkümünü görünür hale getirmek ve bunun devamlılığını sağlamak için beden üzerinde sürekli dışsal bir müdahaleye ihtiyaç duymuştur. Bu anlamda beden, cezalandırma politikasını elinde bir güç olarak tutan iktidarın gösteri alanına dönüşmüş ve sürekli bir işkenceye maruz bırakılmıştır. Bedenin maruz kaldığı bu gösteri alanı aynı zamanda Debord’un Gösteri Toplumu’nda değiştiği üzere iktidarın uzmanlaşma alanlarından biridir ve iktidarın beden üzerindeki tahakkümünü güçlendirmektedir; “Gösterinin kökeninde yatan şey, en eski toplumsal uzmanlaşma, yani iktidarın uzmanlaşmasıdır. Dolayısıyla, gösteri bütün diğerleri adına konuşan uzmanlaşmış bir etkinliktir. Gösteri, bütün diğer ifadelerin yasaklandığı hiyerarşik toplumun kendisi karşısındaki diplomatik temsilidir” (Debord, 2016: 40). İktidarın beden üzerindeki dışsal bedenlenme biçimi çeşitli işkence aletleriyle bedene yapılan müdahaleler sonucu ortaya çıkar ve bu anlamda da bir gösteriye dönüşür. Bu bağlamda bedeni birbirinden ayırmak için kullanılan giyotin gibi işkence aletleri iktidarın en etkili infaz ve gösteri araçlarından biri olarak görülebilir. Giyotin ile bedenin birbirinden ayrılması bir yandan bilindik bütüncül beden yapısının tamamen işlevini yitirmesi anlamını taşıırken bir yandan da bedenin teatral bir biçimde gösteri unsuru haline getirilme politikasının göstergesidir. Yanı sıra, geleneksel iktidar modelinin geniş kitlelere gözdağı verme şekli olan bu yöntem, bedenin dışında geliştirilen bir eylem olduğundan iktidarın en açık dışsal bedenlenme biçimidir. Bu politika ile tek bir beden

üzerinden diğer bedenleri de tahakkümü altına alan iktidar, bedeni cezalandırmak için kamuya açık ve geniş alanlar seçerek gücünü pekiştirmeyi amaçlar;

“İnsanlık tarihinin büyük bölümünde infazlar halkın gözü önünde kentsel mekânlarda yapılmıştır ve ceza verenin gücünün zihinlerde kazınmasına, bir başka ifadeyle ibret olmasına hizmet eden gösteri biçimine bürünmüştür. Gösteriye katılanlar açısından kimi zaman adeta bir eğlence haline dönüşen infaz, özünde bir güç gösterisidir ve bu gösteri, infaz için seçilen mekânın merkeziliği ve taşıdığı sembolik anlamıyla da pekiştirilir (Aşkın, 2019).”

Bedenin kamuya açık alanlarda herkesin görebileceği şekilde cezalandırılması, işkenceye uğraması ve bütüncüllüğünü kaybetmesi, bir bakıma iktidarın bedeni sağaltım adı altında öldürme yetkisini de meşru kılmaktadır. İktidara meşruluk kazandıran bu öldürme eylemleri, iktidarın toplumsal kitleyi kendi amacına hizmet etmeye ikna edebilmesi için kullanılan bir güç gösterisidir. Yanı sıra, kamusal alanlarda gerçekleştirilen bu güç gösterileri iktidarın yeniden üretilmesini ve devamlılığını sağlayan uyarıcı birer nitelik taşırlar; “Muktedirler, bu gösterilerle yığınlar cezalandırma gücüne sahip tek merci olduklarını hatırlatırlar ve biat etmenin yegâne hayatta kalma biçimi olduğu mesajını verirler” (Aşkın, 2019). Bedenin kamuya açık alanlardaki infazından sonraki süreçte ise artık nesneye dönüşen bedenin bilimsel olarak parçalanma yani teşrih yoluyla halka açık gösterimi evresine geçilmektedir. Bu evre, bedenin anatomik yapısını incelemek ve bilimselliğini ortaya koyan bir operasyon gibi görünse de aslında iktidarın etki gücünün gösterilmeye devam edildiği ikinci bir aşamadır. Başka bir deyişle halka açık salonlarda yapılan teşrih işlemi ile hedeflenen şey, bedenin parçalanmasını izlemeye gelen tüm insanlarda büyük bir dehşet uyandırmak ve bir suç işlediklerinde başlarına neyin geleceği hakkında onları ikinci kez uyarmaktır; “On sekizinci yüzyıl İngiltere'sinde yaklaşık 160 suçun cezası asılarak idam edilmekte. 1752 yılında Parlamento katillere daha ağır infazlar uygulanmasına karar verdi. Buna göre katiller ya zincirlerle asılacak ya da cesetleri teşrihe verilecekti. Teşrihle, bilimin geliştirilmesi kadar halkın uyarılması da hedefleniyordu” (Leppert, 2009: 169).

Modern bilim ile bağlantı kurularak parçalanan beden bu noktada yine iktidar kurumlarında bedeni parçalama üzerine eğitilmiş kişiler tarafından gösteriye sunulmaktadır. Bu kişiler bedenin tüm anatomisi üzerinde ustalaşmış kişiler arasından seçilir ve anatomi gösterisi için kullanılan kadavralar da çoğunlukla idam edilmiş kişilere aittir; “...cellatlar, -asıcılar, kelle vurucular bedeni dörde bölenler- ‘aynı zamanda tıp pratiği olan ve otopsi yapan insanlardı.’ Avrupa'nın büyük bir bölümünde, anatomik teşrih için kullanılan kadavraların asıl kaynağı idamlardı” (Leppert, 2009: 169). Bu

bağlamda William Hogarth'ın Zalimliğin Bedeli adlı çalışmasında gösterildiği gibi beden bilimsel araştırma ışığı altında parçalara ayrılmakta ve bütüncül beden bağlamından koparılmaktadır. Bağlamından koparılan bedenin incelenmeye hazır organları yine anatomik incelemeler başlığıyla başka bir gösteri alanına itilir. Dolayısıyla Hogarth'ın çalışmasında merkezde konumlandırılan beden, parçalanmaya ve gösteriye hazır biçimde yansıtılmaktadır. Öyle ki idam edilenin infaz edilirken kullanılan ip hala boynundadır ve bedenin uğradığı teşhir bağlantısını görsel olarak daha da görünür hale getirmektedir. Beden anatomisi aracılığıyla bedenin uğradığı bu parçalanma ve beden bütünlüğünün bozulma evresi tüm gerçekliğiyle teatral bir biçimde izleyicilere sunulmaktadır.

“Hogarth kurbanın iç organlarını alabildiğine zemine yaymış. Yayılan iç organlarının ucunda, sıksa ve belli ki aç bir köpeğin ağzında kurbanın kalbini görüyoruz. Anatomi bilginlerinin "ceza" uyguladıkları üç adamın kadavrayı parçalamasıyla tamamen açıklığa kavuşturuluyor: Biri ayaklarda: ikincisi bir elinde büyük bir bıçak tutarken öbür elini vücudun bir oyuğuna sokuyor: ve kurbanın baş tarafındaki üçüncü adam da gözlerden birini çıkarıyor. Hogarth teşrihi ikinci bir cinayete dönüştürüyor. Ve bütün bunlar bir gösteri mahiyetinde, sınıftaki bir dersle halka yarı açık bir eğlencenin tuhaf bir karışımı olarak sunuluyor (Leppert, 2009: 169).”

Hogarth'ın, çalışmada merkeze aldığı parçalanmış beden, iktidarın öldürüldükten sonra vücutlarının parçalanma ihtimaline karşı diğer insanlarda korku uyandırmanın açık bir göstergesidir. Bu anlamda bu tür anatomik teşrihlerin halka açık bir şekilde yapılması olası bir suçtan caydırma özelliği taşıdığından iktidarın en etkili ve en çıplak gösterileri arasındadır. Bu bağlamda bedenin teşhir amacıyla parçalara ayrılması bir yandan anatomi bilimi bir yandan da iktidarın yürüttüğü infazları görünür kılmaktadır. Yanı sıra, bu tür çalışmalarda konu edinilen infaz ve bedeni parçalara ayırma göstergeleri, sanatçılar tarafından iktidarın gücünü pekiştiren imgeler olarak gösterilmektedir.



Görsel 1. William Hogarth, Zalimliğin Bedeli, 1750
(Metmuseum. Erişim: 08.07.2024 <https://bit.ly/3Mg4A1c>)

Bedenin anatomik olarak incelenmesi klasik dönem sanatçıları arasında birçok sanatçının ilgisini çeken bir konudur. Özellikle Avrupa'nın birçok yerinde 15. ve 18. Yüzyılları arasında kurulan anatomi tiyatroları bu konuda sanatçıların beslendikleri bir alan olmuştur. Bu bağlamda, beden teşrihinin güçlü bir gösteriye dönüştüğü anatomi tiyatrolarını resimlerinde tema olarak kullanan birçok sanatçı bedenın tüm çıplaklığıyla parçalara ayrıldığını gösteren kompozisyonlar üretmişlerdir. Bunların en bilindik başka bir örneği ise Hogarth'tan önce yaşamış olan Hollanda'lı ressam Rembrandt'tır. Özellikle anatomik araştırmaların gösterildiği kompozisyonlarda Rembrandt, Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi adlı çalışmasında bedenın açık teşrihine dair güçlü bir referans sunmaktadır. Sanat tarihi açısından bakıldığında klasik dönemde iktidarın bedenın dışında konumlanışını betimleyen daha birçok sanatçı örneği verilebilir. Ancak, bu konuda diğer sanatçılardan belirgin bir şekilde ayrılan Theodore Géricault ve Francisco Goya, bedenın dışsal müdahale sonucu uğradığı vahşetin boyutunu gösterme konusunda daha gerçekçi bir yol izlemektedir. Bu bağlamda, Géricault'nun giyotin ile gövdelerinden ayrılmış insan başları, Goya'nın Savaşın Felaketleri serisinde bedenın uğradığı işkence sahnelerinin olduğu resimleri sert bir anlatım diline sahiptirler.

Bedenın anatomik gösteri alanı dışında iktidarın dışsal bedenlenmesinin ilk aşamasını betimleyen bu sanatçılar çalışmalarında bedenın uğradığı işkencenin en çıplak halini

gösterme eğilimindedirler. Aslında sanat tarihi açısından bakıldığında ölüm ve parçalanma gibi temalar sıkça işlenen konular arasındadır, ancak Géricault'nun insan uzuvlarının herhangi bir nesne gibi betimlenmiş olmaları korkunç bir vahşetin göstergesidir. Dolayısıyla parçalanmış insan bedeninin en eksiksiz ve gerçek nesnelleştirmelerinden birini yansıtan sanatçı, bedeni bilinçli bir bilinçsizlik alanına iter. Bu bilinçsizlik alanı bedenin işlevinden tamamen koparıldığı ve natürmort gibi gösterildiği bir alandır. Bu bağlamda, Géricault'nun İki Kesik Baş adlı çalışmasında henüz kesilmiş ve muhtemelen giyotinle gövdelerinden ayrılmış iki insan kafası resmedilmiştir. Resimlerde kullanılan eksik veya parçalanmış beden uzuvları ve ölülerin eksiksiz bedenlerine olan zamansal yakınlık aynı zamanda öznenin veya bilincin yokluğuna işaret eder. Bu noktada bilinç ve öznenin koparılmış beden imgesinin her türlü eksik görüntüsü izleyeni dolaylı bir nesnelleştirme eylemine tabi tutar. Ancak, Géricault'nun bedenleri her ne kadar nesnelleştirilmiş bedenler olsalar da beden bütünlüğünün bozulduğu ölçüde politiklerdir.



Görsel 2. Theodore Géricault, Kesilmiş Kol ve Bacaklar, 1819
(E-flux. Erişim: 20.07.2024 <https://bit.ly/47e8J8R>)

Géricault'nun parçalanmış ve nesnelleştirilmiş bedenlerinin yanı sıra bedenin uğradığı çeşitli işkenceleri teatral bir biçimde ele alan İspanyol sanatçı Francisco Goya, 1810-1820 yılları arasında toplamda seksen iki adet gravür baskıdan oluşan bir dizi çalışma üretmiştir. Savaşın Felaketleri adı altında toplanan bu seri, bedenin uğradığı onlarca saldırı ve vahşet sahnesinden oluşmaktadır. Her bir sahnede gösterilen imgelerde en vahşet uyandırıcı şey ise iktidarın başka bir güç gösterisi olan savaş sonucunda bedenin çeşitli işkencelere ve şiddetin en çıplak şekline maruz kalmasıdır. Bu maruz kalma biçimi

görüntülerde sadece şiddete uğrayan kurbanların yer alması ve düşmanın doğrudan gösterilmemesi gibi nedenlerle tek taraflıdır. Tam da bu noktada Goya'nın şiddet sahneleri, izleyiciye yönelik açık bir politik mesajı ilettiği söylenebilir. "Görüntüler içerik olarak doğrudan düşmanı göstermeyen ama düşmanın konumunu ve yapabileceği şiddetin göstergesi olması bakımından önemlidir. Diğer bir deyişle bu görüntüler, düşmanı kurbanlar üzerinden tanımlayan/tanımlatan türden görüntülerdir" (Çalışkan, 2019). Bu anlamda şiddet uygulayıcısının metaforik karşılığı olarak kurban beden, Savaşın Felaketleri'nde gösteri unsuru haline gelmiş ve asıl bağlamından koparılmış nesneleri simgelemektedir. Dolayısıyla, Goya'nın Savaşın Felaketleri'nde işkenceye maruz bırakılmış ve iktidarların gösteri nesnesine dönüşen beden, bütünlüğünün ortadan kaldırıldığı başka bir gerçeklik alanına itilmektedir; "Burada gösterilen şey, en rahatsız edici haliyle sefilliktir: Gerçeğin kanunsuz vahşetinin dışarı taşmasına izin verildiğinde toplumun geri döndüğü biçimsizlik olgusu parçalanmış bedenler olarak yeniden var olur" (Shaw, 2003).



Görsel 3. Francisco Goya, Savaşın Felaketleri Serisinden, 1810-1820
(Wikipedia. Erişim: 11.08.2024 <https://bit.ly/3MpycTh>)

Başka bir açıdan bakıldığında Savaşın Felaketleri, şiddete uğrayan bedenin resimsel göstergeleri ile birlikte bakan kişide belli bir dereceye kadar haz uyandıran imge çokluğundan oluşmaktadır. Bu anlamda, insanda bedene ait tüm bozulmaları içeren görüntülere karşı bakma arzusu, merak duygusunun çekiciliği ile açıklanabilir ancak. Bu kez bozulmuş olana bakmanın verdiği haz ile şekillenen beden, anlam ve fiziksel olarak bölünmesi ile erotik kodlamalarla nesneleşen bir imgeye dönüşmektedir; "Cinsellik

çelişkiye, anlamın bölünmesine ve ayrışmasına dayanıyorsa, o halde Goya'nın imgeleri rahatsız edici derecede erotiktir” (Shaw, 2003). Bu bağlamda Savaşın Felaketleri'nde bölünmüş beden parçaları ve Goya'nın bu vahşeti gösterme çabası, bütüncül olanın parçalanmışlığını reddeden bir alana yerleşir. Bu alan, bedenin işlevinden uzaklaştırılması ve erotik nesneye dönüşerek başka bir gerçeklik alanına dâhil edilmesi gibi çok yönlü bir bakış açısıyla şekillenmektedir. Goya'nın bedenlerindeki erotik parçalanmışlık Philip Shaw'ın Lennard Davis'ten aktardığı şekliyle özetlenecek olursa; “...bu tür bir yaklaşımın kökeninde parçalanmanın erotikliğine duyulan bir arzu olabilir; bu, hadım etme ve bedenın sembolik iyileşmesinin haz ilkesine uygun olduğu dönüşümlü bir durumdur” (Shaw, 2003). Goya'nın bedenın parçalara ayrılmasına, bütünlük ve tamamlanma metaforu olarak bedenın bozulmasına olan ilgisi, bu açıdan bakıldığında yerinde gibi görünmektedir. Yanı sıra, bedenın uğradığı şiddetin tüm çıplaklığıyla gösterildiği bu çalışmalarda, bakış; çekim ve itme diyalektiğinin oluşturduğu zıtlık alanına da dâhil edilmiş olur.

Bir kuramcı ve eleştirmen olan Susan Sontag ise, bedenın bozulmasını içeren görüntüleri ve bu görüntülerin verdiği haz duygusunu göstergebilimsel bir yaklaşımla ele almaktadır; “Çekici bir bedenın zedelenmesi, parçalanması veya bozulmasını sergileyen bütün görüntüler belli bir dereceye kadar pornografiktir” (Sontag, 2004: 96). Bu noktada skopofilik bakışın dışında gelişen bölünmüş bedene bakmaktan duyulan haz veya bu tür görüntülerin çekiciliği, iktidar gösterisinin korkutucu etkisi ile ruhsal haz duymanın bir arada yaşandığı bir ikileme dönüşmektedir. Dolayısıyla Sontag, Goya'nın Savaşın Felaketleri'ni bu merak ve çekicilikten ayrı bir konumda tutmaktadır. Öyle ki, Goya'nın işkence sonucu parçalanmış bedenleri bir anlamda bakışın sunduğu şehvetin dışında vahşet uyandıran imgelerdir;

“Bu resimlere verilen tepkilerin hepsi aklın ve vicdanın denetiminde değildir. İşkence ve eziyet görmüş, sakatlanmış bedenlerle ilgili çoğu görüntü şehvi bir ilgi uyandırmaktadır. Savaşın Felaketleri bu açıdan çarpıcı bir istisnadır: Goya'nın resimlerine şehvetli bir merakla bakılamaz. Onlar insan bedenının güzelliğini yansıtmazlar; Goya'nın bedenleri sıkıntılıdır ve kat kat giysiler altına gizlenmişlerdir (Sontag, 2004: 96).”

İktidarlar aracılığıyla savaşın tüm vahşeti ve olası sonuçlarının çeşitli işkence metotları ile beden üzerinde gösterildiği ve bedenın maruz kaldığı çıplak şiddet, Savaşın Felaketleri ile bir uyarıya dönüşmektedir; “Savaşın Felaketleri'nde iğrenç zalimliklerin sergilenmesiyle hedeflenen, besbelli ki o görüntülere bakanları uyandırmak, sarsarak şok etmek ve derinden yaralamaktır” (Sontag, 2004: 44). Sontag'ın da değindiği üzere bu tür vahşet göstergeleri ile gösterilmek istenen asıl şey, bakan kişide bir şok etkisi yaratmak

ve olası iktidar felaketleri konusunda uyarılmaktır. Şiddete konu olan bedenin güncel yansımalarını Savaşın Felaketleri bağintısında ele alan Jake ve Dinos Chapman kardeşler, Goya'nın günümüz sanatı ile ilişkisi noktasında önemli referanslar sunmaktadırlar. Bu bağlamda Goya'nın Savaşın Felaketleri'ni yeniden ele alan Chapman'lar, bedenin şiddete uğramış klasik bir referansını kopya ederek şiddetin en güncel halini de gösterme eğilimindedirler. Aslına bakılırsa sanatçının klasik bir sanat nesnesini alıntılama yoluyla günümüze uyarlaması, bir bakıma içindeki bağlam ve imgeyi yapıbozuma uğratarak kendine mal etmesi demektir; "Görsel yabancılaşma yaratan sanat nesnesi, bir öncekini yapıbozum ve yapısöküme uğratar. Öznel olan yurtsuzlaşır" (Çalışkan, 2019). Chapman'lar bunun aksine çalışmaların orijinaline olabildiğince sadık kalarak sadece şiddetin failini değiştirmekle yetinirler. Bu anlamda Savaşın Felaketleri'ni grotesk bir yaklaşımla yeniden düzenleyip görünmez iktidar ve kapitalizmin güncel bir anlatısı olarak tekrar ele alırlar. Ancak bu güncel anlatım dilinde, klasik savaş sahnelerinde gösterilen ve çoğunlukla acı çeken beden yerine, belirli sistem ve iktidar mekanizmaları ile şekillenen günümüz beden imgesinin görünmezliği üzerine yoğunlaşmışlardır;

"Jake ve Dinos Chapman, sözde düşmanla "doğrudan karşılaşma eksikliğinin" belirtisi olarak "postmodern dışkılamanın abesliğini" taklit etmektedirler: Goya'yı yeniden yorumlanışındaki performatif bayağılık, günümüzün savaş imgesinin bedenlerden arındırılmışlığı üzerine kurulmuştur. Bu yönü ile beden imgesinin, "öznenin parçalanmış beden (imago) nostaljisini postmodern bir fanteziye dönüştürdüğünü" gözler önüne serer (Çakırlar, 2017: 70)."

Bununla birlikte, günümüzde savaş veya başka nedenlerle şiddet görmüş bedenin uğradığı fiziksel müdahale, bir önceki dönemlere göre daha az görünürdür hatta görünmezdir. Ancak, bu görünmezlik sadece bedene ait değildir; yanı sıra modern iktidarın bedene içkin olarak kendini bedenin içerisine yerleştirmesiyle oluşan iktidarın da görünmezliğidir. Foucault'nun da biyo-politikada değindiği üzere, günümüz iktidarı çeşitli kurumlar aracılığıyla kendini bedenin içine yerleştirmiş ve bedeni kuşatmıştır. Dolayısıyla da günümüz iktidar modelleri bedene içkin sistemlerdir ve aynı zamanda görünmezdirler. Bu bağlamda bedeni kuşatmış ve bedene içkin bir oluş biçimi olarak modern iktidar, beden üzerinde dışsal bir müdahaleyi gereksiz bulur.



Görsel 4. Jake ve Dinos Chapman, Büyük Marifet! Ölülere Karşı! (Goya'nın Savaşın Felaketleri serisinin yeniden üretimi olan iki farklı versiyonu), 1994-2001
(Banga. Erişim: 22.08.2024 <https://bit.ly/3Mt6xB4>)

Sonuç olarak, Chapmanlar'ın Goya'nın alıntılarına yaptıkları tüm müdahaleler zaman zaman kurbanların birer yaratık veya gülünç bir imgeye dönüştüğünü ve bununla birlikte de görünmez bir alana itildiğini göstermektedir. Bu bağlamda sanatçıların parçalanmış beden imgesine duydukları bu türden bir ilgi, postmodern bedeni grotesk bir zeminde ele aldıklarının göstergesi olarak görülebilir. Başka bir deyişle geleneksel anlamda bilinen şiddet metaforunu günümüze uyarlayan Chapman'lar, Savaşın Felaketleri'nde kullandıkları maske ve palyaço gibi göstergelerle bedenin iktidar ve şiddet ekseninde yeniden tartışılmasının önünü açmışlardır; "...Goya'nın ölü bedeninin sergilenmesi, teşhir edilmesindeki etkinin mizahla ele alındığını göstermektedir. Fakat bu ilk anda göze çarpan mizah, altında günümüzde yaşanan şiddet kurbanlarının, düşman ve öteki tartışmalarını da tartışmaya açmaktadır" (Çalışkan, 2019). Yanı sıra, savaş ve ölümün tüm gerçekliğinin mizah ile sansürlendiği bu çalışmalar, iktidar ve iktidarın oluşturduğu tüm sistemlerin dönüştürmüş olduğu gülünç beden imgesini görünür hale getirmiştir.

2.3. HEGEL DİYALEKTİĞİNDE BEDEN

Özbilinçliliğin öteki olmadan tamamlanamayacağı düşüncesi üzerine inşa edilen Hegel felsefesi, özbilincin nesnel bilinç karşısında nasıl yapılandığını "efendi-köle diyalektiği" bağlamında, istençli bir karşılaşmanın zorunluluğu çerçevesinde tartışır. Bu bağlamda birey, insana özgü arzusunu doyuma ulaştırabilmek için insansallığını görünür kılmak durumundadır; ne var ki bu görünürlük, yalnızca ötekiyle kurulan diyalektik bir ilişki üzerinden mümkündür. Bu ilişkinin temelinde yer alan "öteki" figürü hem olumlanmalı hem de simgesel düzeyde ortadan kaldırılmalıdır. Diyalektik olarak "yok etme" edimi, doğrudan ötekinin özerkliğini hedef alır; zira ötekinin bilinci ve yaşamsal varlığı

muhafaza edilmelidir ki özne, kendini öteki karşısında onaylayabilsin. Bu bağlamda, bireyin ötekini dönüştürmesi zorunlu bir eylemdir; “İnsanı, edilgin bir dinginlik içinde tutan bilgiye karşıt olarak İstek, onu tedirginliğe sokar ve eyleme sürükler istekten doğmuş olan eylem, isteği gidermeye yönelir ve bunu ancak, istenen nesnenin ‘olumsuzlanmasıyla’, tahrip edilmesiyle ya da en azından dönüşüme uğratmasıyla gerçekleştirebilir” (Kojève, 2001: 80).

Hegel’in düşüncesine yaptığı özgün katkılarla öne çıkan Kojève, efendi ve köle arasında kurulan bu diyalektik ilişkiyi, pasif öznenin varlık koşulu üzerinden temellendirir. Ona göre varoluşsal diyalektiğin temeli, hayvansal istek ile insansal istek arasındaki ontolojik ayırmada yatar. Burada “istek”, özbilince ulaşma yönündeki itkisel güdüyü temsil etmektedir. Kojève’nin ifadesiyle; “İnsansal gerçeklik, biyolojik bir gerçeklik, hayvansal bir hayat içinde meydana gelebilir ve varlığını sürdürebilir. Ne var ki, hayvansal istek, kendininbilincinin zorunlu koşulu olsa da yeterli koşulu değildir. Hayvansal istek, tek başına, ancak kendinin duygusunu meydana getirebilir” (Kojève, 2001: 80). Bu ayırım, insansal isteğin ötekiyle kurduğu olumlayıcı ilişkiyi kuramsal olarak meşrulaştırır; çünkü bireyin kendiliğini açığa çıkarabilmesi ve özümseyebilmesi, yalnızca öteki bir bilinçle giriştiği karşılaşma aracılığıyla mümkündür. Bu karşılaşma, ancak isteğin öteki karşısında olumsuzlanmasıyla gerçekleşebilir; “Kendi -için- varlığının salt soyutluğunda ele alınan insan-bireyinin kendini açığa vurma, onun, kendi nesnel -ya da- şeyci varlık tarzını olumsuzlama yoluyla kendini göstermesi olgusundan ibarettir” (Kojève, 2001: 89). Bu kendini açığa vurma edimi, çift yönlü bir süreçtir: hem ötekinin eylemini hem de öznenin kendine yönelen etkinliğini içerir.

Hegel’in diyalektiğinde beden, özbilincin oluşum sürecinde belirleyici bir mekân ve araçtır. Öznenin kendini tanıması, ancak ötekiyle kurduğu gerilimli ilişkide ve bu ilişki içindeki bedensel etkileşimlerde mümkün olur. Bu bağlamda beden hem tanınma arzusunun dışavurulduğu hem de dönüşümün gerçekleştiği bir düzlemdir. İnsansal istek, ötekinin tanınmasını ve onun üzerinden kendi varlığının olumsuzlama yoluyla açığa çıkarılmasını gerektirirken, bu süreç doğrudan bedensel bir karşılaşmayı ve dönüşümü içerir. Dolayısıyla Hegelci özbilinç kuramı, bedeni edilgin bir taşıyıcı olmaktan çıkararak, özneleşme sürecinin asli sahnesi ve koşulu haline getirir. Bu yaklaşım, çağdaş felsefi ve sanatsal tartışmalarda bedenin salt temsilinin dışında öznenin kurulduğu etkin bir varlık olarak yeniden düşünülmesini mümkün kılar.

2.4. BAUDRİLLARD- BEDENİN TÜKETİM SORUNSAI

Tüketim temelinde ele alındığında bedenin pasif bir tüketim nesnesi olarak kullanımı yalnızca sanat alanıyla sınırlı kalmaz; aynı zamanda tüketim kültürünün her alanında bir değer nesnesine, sıradan bir metaya dönüştürülür. Baudrillard, bedeni tüm nesneler arasında en kıymetli tüketim objesi olarak değerlendirir; “Tüketilen şeyler arasında diğer nesnelerden daha güzel, daha kıymetli, daha eşsiz –tüm diğer nesneleri özetlemesine rağmen otomobilden bile daha fazla yan anlamlarla yüklü bir nesne vardır: Bu nesne BEDEN’dir” (Baudrillard, 2013). Ona göre beden artık ne dini bir perspektifte yalnızca “et”tir, ne de endüstriyel mantıkta yalnızca “emek gücü”dür; bu çerçevede güzellik olgusu, tüketim toplumunun dayattığı bir norm olarak özellikle kadın bedeni üzerinden mutlaklaştırılır. Güzellik yalnızca estetik bir kategori değil, aynı zamanda ideolojik bir zorunluluk hâlini alır. Dedeoğlu’nun da belirttiği gibi; “Güzelliğin kadın için mutlak, dinsel bir buyruğa dönüştüğü bir bağlamda, ‘moda etiğinin ta kendisi olan güzellik etiği, bedenin tüm somut değerlerinin, tüm kullanım değerlerinin (enerji, hareket, cinsellik) tek bir işlevsel değişim değerine indirgenmesi’ anlamına gelir” (Dedeoğlu, 2005). Böylece güzellik, bireyin öznel varoluşundan kopartılarak, piyasada dolaşıma sokulan ve yeniden üretilen bir tüketim normuna dönüşür.

Tüketim toplumunda beden, biyolojik bir varlık olmaktan çıkarak, sürekli yeniden şekillendirilen ve sunulan bir göstergeye işaret eder. Bedeni görünür kılmak uğruna, özneliği ve bireyselliği silen güzellik ürünlerinden estetik cerrahi müdahalelere kadar uzanan uygulamalar, bedenin doğal ve özgün anlamlarını taşıyan göstergelerini tahrip eder; bu tahribatın ardından beden, yerini yeni protez ve yapay oluşumlara bırakır. Bu müdahaleler yalnızca estetik kaygılarla sınırlı değildir; aynı zamanda bireyin toplumda kabul görme ve arzu nesnesi olma arzusunun bir sonucudur. Bu bağlamda Köse bu sürecin yıkıcı niteliğini şu ifadelerle ortaya koyar;

“Bedenin daha belirgin kılınmak suretiyle ortadan kaldırılması, bedene yapılmış ölümcül bir müdahaledir. Beden üzerinde uygulanan bu işlemlerin tümü, mükemmel bir tüketim toplumunda daima “vitrinde” olmak ve arzu edilesi bir varlık olarak algılanmaya devam etmek için zorunludur. Çünkü tüketim çağının “birey”i için artık arzu edilebilir bir varlık olma koşullarının ortadan kalkması demek kişinin “kullanımdan kalkması” demektir (Köse, 2011).”

Bedenin, özellikle de kadın bedeninin ‘öteki’lik bağlamında denetimi, günümüzün küresel yaşam koşullarında yeni bir biçim kazanır ve denetim mekanizmalarındaki dönüşümle birlikte daha da karmaşık bir hâle gelir; “Modern dönemlerde dışarıdan bir denetim ve tahakküme maruz kalan beden, bu yeni çağda dışsal herhangi bir gücün

ağırlığına gerek kalmaksızın bir özdenetim mekanizmasının dolaysız etkisi altındadır” (Köse, 2011). Bu durum, bireyin arzularını ve bedenine yönelik müdahalelerini dışsal baskılar olmadan, içselleştirilmiş normlar üzerinden gerçekleştirmesine yol açar. Nitekim artık “iyi görünmek” yalnızca bir estetik tercih değil, bireyin sosyal kabulü ve görünürlükteki meşruiyeti açısından zorunlu bir pratik olarak görülmektedir. Işık’ın da ifade ettiği üzere; “İyi görünmek ve bedeni korumak tüketici yaşam tarzının kaçınılmaz parçasıdır” (Işık, 1998). Bu bağlamda güzellik, denetim ve arzunun kesişiminde konumlanan beden, tüketim toplumunun yeniden ürettiği bir norm olarak varlığını sürdürür.

Bu noktada bedenin tüketim ile birlikte gösterinin merkezi bir unsuru hâline geldiği de söylenebilir. Guy Debord’un *Gösteri Toplumu*’nda vurguladığı gibi; “Gösteri, kendini tartışılmaz ve erişilmez devasa bir olumluluk olarak sunar. ‘Görünen şey iyidir, iyi olan şey görünür’ der, başka bir şey demez. İlkesel olarak talep ettiği tutum bu edilgen kabullenıştır” (Debord, 2016). Bu çerçevede beden, gösteri toplumunda anlamını görsellik üzerinden kazanan bir temsil nesnesine dönüşmektedir. Gösterinin hüküm sürdüğü bu alanda birey, toplumsal kabul için kendi bedenini sürekli biçimlendirmek ve sergilemek zorunda bırakılır. Öte yandan Debord’un 1980’lerde Jean Baudrillard’ın hiper-gerçeklik kavramını önceleyerek dile getirdiği gibi, kapitalist toplum üretim odaklı olmaktan çıkarak tüketim odaklı bir yapıya evrilmiş; bu süreçte kitlelerin manipüle edilerek “malların akılsız ve edilgen tüketicileri” hâline getirilmeleri sağlanmıştır (Heartney, 2011). Bu dönüşüm, bedenin de bu gösteri ekonomisinin vazgeçilmez bir parçası olarak metalaşmasına, tüketim kültürünün dayattığı normlarla sürekli yeniden üretilmesine ve bireysel varoluşun temsillere indirgenmesine yol açar.

Sonuç olarak, çağdaş tüketim toplumunda beden, salt bireysel bir varlık olmanın yanında piyasanın, görsel uyuşmanın ve ideolojinin bir ürünü olarak bir varlık zeminine yerleştirilir. Güzellik normları, sürekli biçimlendirilen ve tüketilen beden imgeleri üzerinden bireylerin kimliklerini, arzularını ve sosyal meşruiyetlerini belirler. Gösteri toplumu, bu süreci sürekli yeniden üreterek, bireyin gerçekliğini temsillere indirger; birey ise var olabilmek için bu temsilleri içselleştirir ve kendi bedenini bir vitrin nesnesine dönüştürür. Bu bağlamda beden, bir yandan özgürlüğün ve bireyselliğin simgesi olarak yüceltilirken, diğer yandan denetimin, tüketimin ve gösterinin tahakkümü altına girmiştir.

2.5. POST TRUTH KAVRAMI BAĞLAMINDA BEDEN ve YANILSAMA

Günümüzde sıklıkla kullanılan post-truth kavramı, gerçekliğin ve hakikatin yerini yanılsama ve manipülasyona bıraktığı bir çağın betimleyicisidir. Oxford sözlükleri bu kavramı; “Nesnel gerçeklerin, kamuoyunun şekillenmesinde, duygulara ve kişisel inançlara hitap edilmesi kadar etkili olmamasıyla ilişkili ya da buna delalet eden durumlar” (McIntyre, 2019). Olarak tanımlamaktadır. Bu bağlamda post-truth toplumsal algının, bireysel kimliklerin ve özellikle bedenin temsiline de temel belirleyicilerinden biri haline gelmiştir. Foucault, hakikatin doğrudan iktidar ilişkileriyle örüldüğünü ve bu ilişkiler içinde üretildiğini vurgulayarak “hakikat rejimi” kavramını ortaya koyar; “Hakikat; kendisini üreten ve destekleyen iktidar sistemleriyle ve kendisinin meydana getirdiği ve kendisini yayan iktidar etkileriyle döngüsel bir ilişki içindedir. Hakikat rejimi” (Foucault, 2016). Bu görüş, post-truth çağında bedenin toplumsal bir gerçeklik olduğu varsayımından iktidarın ürettiği ve dolaşıma soktuğu bir yanılsama nesnesine dönüştüğünü düşündürmektedir.

Yuval Noah Harari’nin de ifade ettiği gibi, insanlık tarihi boyunca insanlar “hakikat sonrası” bir zihinsel çerçeve içinde var olmuş ve güçlerini çoğunlukla kurmaca anlatılara inanarak sürdürmüşlerdir; “Homo sapiens hakikat sonrası döneme ait, gücünü kurmacalar üreterek onlara inanmaktan alan bir canlı türüdür” (Harari, 2018). Ancak modern çağın farkı, bu kurmacaların artık bireysel düzlemde çıkıp kitlelerin manipülasyonuna hizmet eden küresel simülasyonlara dönüşmesidir. Bu noktada Hannah Arendt’in politika ve hakikat ilişkisine dair çözümlemeleri önemli analizler sunmaktadır. Arendt’e göre, hakikat ile politika yapısal olarak uyumsuzdur; siyasal alanda olgusal gerçeklik sürekli eğilip bükülür, yok sayılır ya da manipüle edilir. Arendt, olgusal hakikatlerin yalanlar tarafından kuşatıldığında yalnızca doğruların değil, aynı zamanda bireylerin gerçek dünyada yön bulma yetisinin de yok olduğunu vurgular; “Sürekli ve bütünüyle yalanların olgusal hakikatin yerine geçmesi, yalanların artık hakikat olarak kabul edilmesi ya da hakikatin iftira edilerek yalan sayılması değil, bilakis gerçek dünyada yön bulmamızı sağlayan duygunun yok olmasıdır” (Arendt, 2005). Bu kavramsal çerçevede beden, post-truth çağında manipüle edilen, şekillendirilen ve gösterilen bir imgeye, bir simülakr’a dönüşür.

Gerçeklik ile yanılsama arasındaki sınırların bulanıklaştığı bu ortamda bedenler, iktidarın ve medyanın yönlendirdiği söylemlerin taşıyıcısı haline gelir. Burada bedenin temsili

artık gerçek olanın dışında, gerçekmiş gibi sunulanın alanıdır. Tüm bu kuramsal çerçeve ile beden hakikati de tıpkı siyasal hakikat gibi istikrarsızlaşmakta ve bireyler, kendi bedensel varlıklarının dahi hangi düzeyde gerçek olduğu konusunda bir belirsizlik içine sürüklenmektedir. Bu bağlamda, post-truth çağında hakikat, siyasal ve toplumsal düzeyde olduğu gibi bireysel ve bedensel düzeyde de aşınmaktadır. Hakikatin yerini yanılsamanın alması, bireylerin hem kendilerine hem dünyaya dair gerçeklik algısını kaybetmelerine yol açar. Bu süreçte beden de tıpkı hakikat gibi, manipülasyonun, iktidarın ve simülasyonun nesnesi haline gelir.

2.5.1. Simülakr, Simülasyon ve Bedenin Gerçeklik Kaybı

Jean Baudrillard'ın simülakr ve simülasyon kavramları, çağdaş toplumda gerçeklik algısının dönüşümünü ve bu dönüşümün beden üzerindeki etkilerini anlamak açısından önemli bir öneme sahiptir. Baudrillard'a göre simülakr, bir "gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm"dür. Yani, hakiki bir temele sahip olmaksızın, gerçekmiş gibi davranan ve öyle algılanmak isteyen bir temsildir. Bununla bağlantılı olarak simüle etmek, "gerçek olmayan bir şeyi gerçekmiş gibi sunmak, göstermeye çalışmak" anlamına gelir. Bu noktada simülasyon, salt bir temsil ya da sahte bir görünüm olmanın ötesine geçerek, gerçeğin yerini alan yapay bir düzlemi ifade eder. Baudrillard'ın ifadesiyle; "bir araç, bir makine, bir sistem, bir olguya özgü işleyiş biçiminin incelenme, gösterilme ya da açıklanma amacıyla bir maket ya da bir bilgisayar programı aracılığıyla yapay bir şekilde yeniden üretilmesi simülasyonun temel mantığını ortaya koyar" (Baudrillard, 2011: 7).

Simülasyon evreninde gerçek ile imge arasındaki sınırlar bulanıklaşır; temsiller, dayandıkları gerçekliğin yerini alır ve sonunda gerçek, simülasyonun içinde eriyerek kaybolur. Baudrillard bu süreci şöyle özetler; "Bundan böyle her türlü düşsel ve gerçek ayırımından yoksun, yalnızca aynı yörünge çevresinde dolanan modellere dayalı ve farklılık simülasyonu üretiminden ibaret bir hipergerçekten söz edebiliriz" (Baudrillard, 2011: 14). Bu hipergerçeklik çağında bireyler, kodların ve sanal temsillerin dünyasında yaşamaya başlar. Bu bağlamda gerçeklik olgusu, yalnızca temsillerin arkasında belli belirsiz bir iz olarak var olmaktadır. Bu dönüşümden en çok etkilenen alanlardan biri ise otoriter tahakküm sınırları içerisinde kalan ve dolayısıyla pasif hale getirilen bedendir. Bu noktada maddi, duyuşsal ve somut olan beden; simülasyon çağında bir gösteren, bir imge veya bir program haline gelmektedir. Günümüzde dijital teknolojiler, sanal gerçeklikler ve medya temsilleri aracılığıyla beden, sürekli yeniden üretilen, manipüle

edilen ve kopya yoluyla çoğaltılan bir yapıya bürünür. Artık beden hem sanat alanında hem de gündelik yaşamda bir veri dizisine, sayısallaştırılmış bir yüzeye indirgenmiştir. Gerçekliğin kaybı, bedenin de ontolojik anlamda çözülmesine ve hipergerçek bir imgeye dönüşmesine yol açmaktadır. Bu bağlamda, Baudrillard'ın çizdiği simülasyon evreni, bedensel deneyimin de bir simülasyona dönüşerek anlamını kaybettiği bir çağın başladığını işaret eder.

Baudrillard'ın simülasyon kuramının sanat, medya ve toplumsal gerçeklik üzerindeki etkilerini derinlemesine ele alan Hal Foster, simülasyonun sanatı dışlayarak hafife alınamayacak kadar güçlü bir toplumsal araç haline geldiğini vurgular. Simülasyon yalnızca bir kuramsal kavram değil, aynı zamanda medya gösterileri, ideolojik manipülasyonlar ve toplumsal olayların kurgulanması gibi somut pratiklerle gündelik yaşamın her alanına nüfuz eden bir gerçekliktir. Bu çerçevede Foster şu soruyu ortaya koyar; “Olayların simülasyonu, eski kuralcı gözetimler ve medya gösterileriyle birlikte, bugün önemli bir toplumsal caydırma yöntemi haline geldiğine göre, olaylar taklit edildiğinde veya sahte olaylarla değiştirildiğinde onlara nasıl müdahale edilir? (Foster, 2017)” Bu soru, simülasyon çağında hakikatin nasıl şekillendirildiği ve toplumsal tepkilerin nasıl yönlendirildiği konusundaki derin kaygıyı ifade eder. Simülakr imgelere dayalı bu yeni gerçeklik, ideolojik temsillerin daha da güçlenmesine yol açar. Foster'ın bu noktada Jean Baudrillard'a referansla belirttiği gibi; “Simülakral imgeler bu anlamda ideolojik tasvirleri geliştirebilir veya Jean Baudrillard'ın yazdığı gibi: ideoloji sadece göstergelerle gerçekliğe ihanet edilmesidir; simülasyon gerçekliğin kısa devre yapması ve gösterge tarafından taklit edilmesidir” (Foster, 2017: 146). Bu perspektiften bakıldığında beden de aynı simülakral imgeler gibi, gösterge düzlemine çekilmiş, gerçekliğin ve öznenin yerini alan bir temsile dönüşmüştür. Gerçek olayların, deneyimlerin ve bedenlerin yerini simülasyonların aldığı bu dünyada, hakikatin yitirilmesine karşı eleştirel bir farkındalık geliştirmek sanatın ve düşüncenin temel uğrak noktalarından biri haline gelir.

Baudrillard'ın simülasyon teorisi ve Foster'ın eleştirileri ışığında değerlendirildiğinde, bedenin simülasyon evreninde maruz kaldığı dönüşüm, salt estetik bir konu olmanın ötesine geçmektedir. Bu bağlamda beden, kodlanabilir, manipüle edilebilir ve yeniden üretilebilir bir imgeye dönüşmektedir. Baudrillard'ın simülasyon evreleri, bu dönüşümün farklı aşamalarını kavramsallaştırmak için kullanılabilir: beden önce temsil edilir, ardından temsili sahteleşir ve bunun sonucunda temsil, bedenin yerini alarak hipergerçek

bir biçim halini alır. Günümüzde bu süreç, sosyal medya avatarlarından sanal bedenlere, artırılmış gerçeklik deneyimlerinden yapay zekâ temsillerine kadar geniş bir yelpazede karşımıza çıkar. Bu noktada kritik bir soru gündeme gelir: bedenin simülasyon katmanları içinde herhangi bir direniş veya hakiki deneyim imkânı var mıdır? Foster'ın da işaret ettiği gibi, simülasyonların ideolojik manipülasyonlara zemin hazırladığı bu çağda, sanat pratikleri ve eleştirel düşünce, gerçekliğin izlerini sürmek ve sahte temsilleri teşhir etmek için önemli bir alan sunar. Bedenin, tüm bu simülakral imgeler arasında kaybolmadan, eleştirel bir bakışla yeniden anlamlandırılması, çağdaş sanat ve düşünce için hâlâ olanaklı ve gereklidir.

2.5.2. Bedenin Araçsallaşması

Simülakr ve simülasyon evreninde bedenin gerçeklikten kopuşu, aynı zamanda onu kitle psikolojisinin hizmetine sunulan bir araca da dönüştürür. Elias Canetti'nin *Kitle ve İktidar* adlı yapıtında vurguladığı gibi, kitlelerin doğası gereği bireyler, kimliklerinden, farklılıklarından ve bedensel özgünlüklerinden sıyrılarak homojen bir varoluş düzlemine çekilirler. Canetti bu durumu şu sözlerle açıklar; “İdeal durumda, kitle içinde herkes eşittir; kitle içinde cinsiyet dahil hiçbir ayrımın önemi yoktur. Kitlenin içinde kendisini iten her kimse, o da kendisi gibi biridir. Onu, kendisini duyumsuyormuş gibi duyumsar. Birdenbire her şey tek ve aynı bedende oluyormuş gibi olur” (Canetti, 2006: 16). Bu eşitlik, bireyselliğin ve bedensel farklılıkların tamamen silindiği, bedenin kitlenin bir parçası olarak anonimleştiği bir durumu tanımlar. Simülakr çağında bu anonimlik, dijital temsiller, medya imgeleri ve algoritmik yönlendirmeler aracılığıyla bedenlerin kimliksizleşmesini ve kolayca yönlendirilebilir araçlara dönüşmesini mümkün kılar. Böylece beden, toplumsal ve ideolojik düzeyde de bir manipülasyon nesnesine indirgenir. Bu noktada, hem Canetti'nin kitle psikolojisine ilişkin analizleri hem de simülasyon kuramı, bedenin nasıl edilgenleştirildiğini ve araçsallaştırıldığını kavramak için birbirini destekler.

Slavoj Žižek, çağdaş ideoloji eleştirisinin önde gelen isimlerinden biri olarak, tüketim kültürü ve popüler kültür aracılığıyla ideolojinin bireylerin gündelik yaşam pratiklerine nasıl sızdığını kapsamlı bir şekilde analiz eder. Žižek'e göre ideoloji, salt dışsal bir baskı mekanizması değil, bireylerin bilinçdışı düzeyde içselleştirdikleri bir yapıdır. Bu süreçte tüketim kültürü ve popüler imgeler, ideolojinin en etkili araçlarından biri haline gelerek bireylerin arzularını, algılarını ve kimliklerini yönlendirir. Böylece bireyler, görünürde

özgür tercihler yapıyor gibi görünseler de aslında ideolojik yapıların etkisi altında kalarak davranırlar (Sağır Keskin, 2024). Bu ideolojik yönlendirme, bedenın araçsallaştırılmasını da beraberinde getirir. Žižek, bu durumu şöyle açıklar; “Nesneleri şekillendirme etkinliği yoluyla özne kendisini gerçekleştirir, ‘bir nesneye dönüşür’; insan şekli kılığında kendi öznel içsellikinden, çevresindeki nesnelerden bağımsız bir varoluş edinir” (Žižek, 2011a: 66). Bu dönüşüm ile birlikte beden, ideolojik kurgunun taşıyıcısı ve ürünü haline gelir; böylece bireysel beden, bir nesne gibi işlevselleştirilir ve anlamdan arındırılır.

Žižek'in Lacancı teoriden beslenen analizinde beden, öznenin gerçek ile simgesel arasındaki uçurumu kapatmak için oluşturduğu fantezi düzleminin de merkezine yerleşir. Ona göre; “Özne, simgesel sistemin bir türlü sınırların içine alamadığı gerçek'in bir türlü açıklanamayan, anlamlandırılmayan bu ‘fazla’sı ile başa çıkabilmek için, daha bir ‘ben’ olarak ilk oluştuğu yıllardan başlayarak bir fantezi nesnesi yaratır” (Žižek, 2011b: 249). Bu bağlamda beden, ideolojik fantezilerin üzerine entegre edildiği bir yüzey haline gelir. Gerçekliğin yetersizliğini ve açıklanamazlığını gizleyen bu fanteziler, bireyin hem kendi bedenine hem de toplumsal beden imgelerine yönelik algısını sürekli yeniden üretir.

Bu tartışma zeminine Paul Virilio'nun hız, teknoloji ve iktidar ekseninde geliştirdiği kavramsal çerçeve de önemli bir katkı sunar. Virilio, modern toplumda bedenın araçsallaştırılmasını hızın tahakkümüyle ilişkilendirir. Ona göre;

“İnsan bedeninin işlevselleştirilmesini merkeze koyan askeri hız mantığı bir bakıma güçsüz bedenleri toplumsal süreçlerin içerisinde kullanarak yeniden var etmiştir. Bu yönüyle Batı'nın hareket diktatörlüğü işlevsel bir beden algısı üzerinden kurulmuştur. Güçsüz bedenlerin hızlanmasını olanaklı kılan bu strateji, dromokratik bir toplumun kuruluşunu ilan etmiştir (Aykutalp, 2017).”

Burada beden, hızın ve teknolojinin hizmetine koşularak makineleşir ve toplumsal işlevselliğe indirgenir. Bu durum, bireyin bedensel özerkliğini kaybetmesine ve anonimleşmiş bir parça haline gelmesine yol açar. Virilio ayrıca, hızın tahakküm ilişkilerini nasıl derinleştirdiğini de vurgular; “Hızın artması insanın kültürel, sosyal, politik ve ekonomik hayatı içerisinde iktidar ve tahakküm ilişkilerinin derinleşmesine neden olmuştur. İnsanın yaratıcılığından çok, makinelerin, taşıma araçlarının gelişimi ile birlikte insandaki otomatlaşma sürecine dikkat çekmiştir. Işık hızına ulaşmış mutlak iktidar, toplum üzerinde totaliter bir işleve dönüşmüştür” (Aykutalp, 2017). Bu bağlamda Virilio'nun analizleri, simülakr çağında bedenın hızın mutlaklaştırıldığı çağdaş toplumsal yapı içinde nasıl araçsallaştırıldığını ve tahakküm altına alındığını kavramsallaştırmak açısından önemli bir çerçeve sunar.

Bedenin araçsallaştırılması, çağdaş toplumun çok katmanlı ideolojik, teknolojik ve kültürel dinamikleri içinde şekillenen karmaşık bir süreç olarak düşünülebilir. Elias Canetti'nin kitle psikolojisine ilişkin çözümlemeleri, bireyin bedensel farklılıklarını kaybederek kitlenin anonim bir parçasına dönüşmesini vurgularken; Jean Baudrillard'ın simülakr kuramı, bu dönüşümün dijital temsiller ve medya imgeleri aracılığıyla nasıl daha da derinleştiğini göstermektedir. Slavoj Žižek'in ideoloji eleştirisi ise bu sürecin bilinçdışı düzeyde nasıl içselleştirildiğini ve bedenin ideolojik bir yüzey olarak nasıl işlevsiz hale geldiğini açıklayarak bu dönüşüme önemli bir boyut kazandırır. Paul Virilio'nun hız ve teknolojiye odaklanan analizleri, bedenin teknolojik bir tahakküm mekanizması içinde araçsallaşma durumunu ortaya koyar. Hızın iktidar ilişkilerini derinleştiren etkisi, bireysel özerkliği aşındırırken, bedeni işlevsellik, verimlilik ve kontrolün merkezine yerleştirir. Böylece beden hem fiziksel hem simgesel düzeyde anlamdan arındırılmış ve otomatlaşmış nesne halini alır. Dolayısıyla bu yaklaşımlar çağdaş toplumda bedenin nasıl edilgen hale geldiğini ve iktidar aygıtları tarafından nasıl araçsallaştırıldığını ortak bir zeminde birleştirir. Beden, ideolojik fanteziler, teknolojik hız ve toplumsal manipölasyonlar aracılığıyla denetlenen ve kontrol altına alınan bir yapıya bürünmektedir. Bedenin araçsallaşma durumunu bu çerçevede ele almak, günümüz iktidar, teknoloji ve kimlik tartışmalarını anlamlandırmak için kavramsal bir zemin sunmaktadır.

3. ÇAĞDAŞ SANATTA PASİF ÖZNE ve BEDENİN YENİDEN ÜRETİMİ

3.1. KİMLİKLİ BEDEN

3.1.1. Beden, Kimlik ve Bakış: Bakışın Nesnesi Olarak Beden

Erkek egemen kültürün belirlemiş olduğu kadınlık rollerine karşı sorgulayıcı bir tavır geliştiren feminizm, zamanla erimeye maruz bırakılmış kadın kimliğinin görünürlüğü açısından önemli yaklaşımlar sergilemiştir. “Victor Burgin’in eril kimliği sorgulaması, radikal feminizmin yükselişi ile paraleldi. 1970’li yıllar boyunca kadınlar, çocuk doğurmakla veya evle ilgili roller üstlenmekle ilişkilendirilen geleneksel kültürel klişelere giderek daha fazla itiraz ettiler” (Hopkins, 2018). Feminist eleştiri ekseninde beden sınırlarının erimesi, beden temsili ve beden-kimlik ikilemi gibi konular, çoğu zaman çağdaş sanatın ele aldığı konular olmuşlardır. Bu kapsamda ele alınabilecek feminist sanat, feminizm sınırları içerisinde karşıt edilgen olarak kendini gösteren beden öznesinin bir tür kimlik arayışıdır. Yanı sıra, feminist söylemlerin oluşmaya başladığı çağdaş sanat ortamında kadın sanatçıların farklı malzeme ve teknik arayışları, yeni oluşmakta olan kimlik arayışlarının bir parçası olarak görülebilir.

Feminist sanatın kimlik ve temsil arayışları, tarih boyunca kadın bedeninin sanat alanındaki konumuna dair eleştirilerin de önünü açmıştır. Bu eleştiriler, kadın bedeninin sanat tarihinde nasıl konumlandığını sorgulayan daha geniş bir tartışmayı da beraberinde getirir. Bu bağlamda, tarihsel olarak kadın bedeni, çoğunlukla edilgen ve göstergesel bir değere indirgenmiştir. Baudrillard bu durumu: “Kadının beden/nesne modeline uygun olarak örtük biçimde kuşatılan en önemsiz nesne bile, aynı biçimde fetişleşir. Tüm ‘tüketim’ alanının erotizmle dolu olması da bundan ileri gelir” (Baudrillard, 2013) şeklinde ifade eder. Bu ifade, kadın bedeninin yalnızca arzusun değil, aynı zamanda kültürel anlamın da nesnesi haline geldiği bir düzenin parçası olduğunu gösterir.

Kadın bedeni uzun süre bakışın nesnesi olarak konumlanmış; çoğu zaman salt bakılan, edilgen bir imgeye indirgenmiştir. Ancak çağdaş sanatın ilk yıllarında oluşmaya başlayan çoğulcu sanat ortamı, bu tek yönlü temsilleri sorgulama ve ötekiyle iletişim kurma imkânı yaratmıştır. Bu bağlamda sanat üretme pratiklerinin cinsiyet ve kimlik ekseninde daha kapsayıcı bir rol üstlenmesi, kadın bedenine karşı eril bakışın sorgulandığı bir zemin oluşturmaktadır. Başka bir açıdan ise, kadın bedeninin kendisine yöneltilen bakışları

politik bir sentezden geçirmesi için, beden üzerinden okunabilecek politik bir alana ihtiyaç vardır; “Altmışlar sonları ve yetmişlerin başlarının feministleri bedeni yalnızca sosyal değil aynı zamanda politik bir konum olarak tanımlayan ilk kişiler arasındaydılar” (Fineberg, 2014). Bu bağlamda, feminist sanat eleştirisi, kadın bedeninin salt kendi temsiliyetine odaklanırken aynı zamanda ona yöneltilen bakışları politik bir zeminde ele alarak yapıbozuma uğratmaktadır. Ancak, yapıbozumsal anlamda gelişen bu politik atmosferin alt zeminini oluşturan kuramsal feminizmin ortaya çıkışı ve postyapısalcı felsefenin geliştirmiş olduğu teorileri de göz ardı etmemek gerekir;

“Sanatta feminist hareket 1960'lı yılların sonlarında, birkaç yıl öncesindeki genel feminist hareketin ve siyasi aktivizmin etkisiyle başlar. En başından itibaren, ABD'nin batısındaki sanatçılarla doğusundaki sanatçıların öne çıkardığı konular farklı olmuştur. New York sanatçıları kurumsal cinsiyet ayrımcılığını eleştirerek ekonomik eşitliği ve sergilerde eşit temsili hedeflerler; Batı'daki sanatçılar ise estetiğe ve kadın bilincine ağırlık verirler (Antmen, 2014: 19).”

Bedenin bakma/bakış gibi metaforlar bağıntısında etkin veya edilgin olarak nitelendirilmesi ise bedenin -bakışlar- sonucu maruz kaldığı farklı inşa modellerini de beraberinde getirmektedir. Ancak bu inşa süreci, eril/erkek bakışın sahip olma içgüdüğü ve dolayısıyla uzamsal sonsuz bakış alanı olarak gördüğü kadın bedeninin edilginliği ile sonuçlanır; “Cinsler arası dengesizlik üzerine kurulu bir dünya düzeninde, bakmaktan alınan zevk, etkin/erkek ile edilgin/kadın arasında bölünmüş durumdadır. Belirleyici olan erkek bakışı, fantezisini kadın figürüne yansıtır; kadın figürü de buna göre inşa edilir” (Antmen, 2014: 286). Antmen'in değindiği gibi, kadın bedeninin eril bakışın inşa alanı olarak nitelendirilmesi, cinsiyetçi bakışın beden imgesini ne tür skopofilik bir forma dönüştürdüğünü göstermektedir. Bu bağlamda skopofilik bakışın edilgin hale getirdiği beden, cinsiyetçi beden araştırmaları üzerinden okunduğunda yeni bir analiz sürecine girme ihtiyacını hisseder. Bedenin kendisine yöneltilen bakışları olumsuzlamayı koşullandıran bu süreç, kadın bedeninin etkin rol aldığı aktif bir mücadeleyi hayata geçirmeyi amaçlar.

Sanat üretimi olarak bakıldığında, beden-cinsiyet-kimlik sorunsalı olarak ele alınabilecek feminist eleştiri, kadın bedenine karşı daha hassas ve duyumsal bir bakış önermektedir. Bu bağlamda ele alınan sanatta cinsellik, ötekileştirme ve feminizm gibi daha çok ikincil meseleler bireyin cinsiyet sorunsalı üzerinden beden ile ilişkisini ortaya koymaktadır. Çeşitli sanatçılar tarafından ele alınan bu türden bir ilişki pasif özne olarak bedenin yeniden inşa edilmesi pratiğine odaklanır. Bu inşa sürecinde kadın bedenine yöneltilen nesnel bakışların değişmesi ve bedenin cinsiyetli kimlik oluşumu açısından performans

sanatının önemli etkileri vardır. Feminizm eleştirisinde bir diğer araştırma alanı da kadın cinselliğidir. Bu bağlamda ilk feminist sanatçılar çalışmalarında geçmiş dönemlerde erkek egemen bakışın şekillendirdiği kadın bedeni ve cinselliğinin edilginliğini sorgulayan yeni anlatım yolları geliştirmişlerdir; “Feminist sanat hareketinin başladığı 1970'ten bu yana feminist sanatçılar "bedenleriyle, cinsel duygularıyla temas kurup bunlar üzerindeki haklarını geri alıyorlar, sanatlarında ifade ediyorlar” (Antmen, 2014: 42).

Cinsiyet ve kimlik sorunsalının irdelenmesi açısından feminist hareketin çağdaş sanattaki ilk yansımalarına ise Japon sanatçı ve bir aktivist olan Yoko Ono’nun sergilediği performans çalışmalarında rastlanmaktadır. Kendi sanat yapma pratiğini sanat yapmak değil, bilinç üretmek olduğunu söyleyen Ono’nun, bilinç ile önermede bulunduğu şey, özellikle kadın bedeninin eril bakış tarafından şekillendirilen formuna ilişkindir. Bu bağlamda sanatçının, 1970 yılında kısa film olarak ele aldığı ‘Sinek’ (Fly) adlı video çalışmasında sinek ve sineğin yerde uzanan çıplak kadın bedeni üzerindeki hareketlerine odaklanmak, bilinç üretme pratiğinin analizi açısından yeni bakış açıları sunacaktır. Yeni bir bakma/bakış gerektiren bu bilinç, beden üzerindeki sineğin hareketleri ve beden imgesini uzam alanı olarak işgal etmesi, sineğin bedene içkinliğinin yansımalarıdır. Ancak, buradaki bakış çok yönlü okunabilir; bedene içkin bir varlık olarak sineğin önemsiz ve küçük bir sinek mi, yoksa rahatsız edici bir haşere metaforu mu olduğu? gibi. Aslında beden üzerinden okunduğunda bunların pek bir önemi yoktur ya da artık yoktur, çünkü film boyunca sinek, bedenin hiç tepki vermediği etkisiz bir varlıktır artık. Kadın bedeninde gezinen huzursuz edici sineğe dönüşen bakış, bu kez bedenin tepkisizliği karşısında etkisini yitirmekte; böylece sinek, Ono’nun kurgusunda bedenin yeniden üretildiği bir bilinç alanının simgesine dönüşmektedir.



Görsel 5. Yoko Ono, Fly (filmden kesit), 1970
(İmdb. Erişim: 11.02.2024 <https://imdb.to/4beL7SA>)

Yoko Ono ve daha pek çok kadın sanatçı tarafından ele alınan performans sanatı; bedenın tüm toplumsal kodlamalarına karşın ‘yeni’ dolayısıyla daha önce sahiplenmemiş bir disiplin olarak önermelerde bulunmaktadır; “Feminist sanatçıların 1960’lı yıllarda özellikle performansa yönelmesinin ardında, bir yandan erkekler tarafından ele geçirilmiş uzun bir tarihinin olmayışı, öte yandan nesneleştirilmiş kadın bedenini özne olarak sahiplenme dürtüsü yatar. Performans yapan sanatçı, bu açıdan kadın bedenine/kimliğine yönelik kültürel algıları yıkmaya yönelir” (Antmen, 2017: 176). Bu bağlamda, bedenın kültürel kodlamalarına karşın alternatif bakış açıları geliştirmeyi amaçlayan yeni malzeme ve teknik arayışları yine beden üzerinden okunabilen bir tür ‘kimliğe’ dönüşmektedir.

Feminist sanatçılar, kadın bedenine atfedilen toplumsal rollerin eleştirisini sanatın merkezine yerleştirmiştir. Bu bağlamda, Cindy Sherman’ın çalışmaları bu rolleri sorgulayan feminist bir perspektif sunar; “Feministlerin sanat eleştirisinde, sanat eserlerinin izleyici tarafından algılanmasında cinsiyetin etkisinin olduğunu varsaydıklarını düşünürsek; bu doğrultuda Sherman’ın tarihte kadının değişen rollerini, geleneksel erkek bakışında kadının algılanması ve rolünü feminist bir eleştiri ile sunduğunu da söyleyebiliriz” (Girgin, 2018: 63). Kadına atfedilen rollerin akışkan zeminler ve toplumsal normlar içerisinde sürekli değişkenlik göstermesi bedenın belli şekillendirilmeler sonucu edilgin olma durumunu gösterir. Bu açıdan bakıldığında arzu veya haz nesnesi olarak sürekli şekillenen kadın bedeni, akışkan ve kaygan bir kimlik alanına itilmiştir. Akışkan, kaygan, edilgin gibi kavramlar ekseninde kimlik dönüşümüne uğrayan beden, bu sorunsalı aşmak için tek bir bedeni farklı kimlikler üzerinden ele alarak

tekrar inşa eder. Bu bağlamda ele alınabilecek Sherman'ın 1977 yılında çekmeye başladığı İsimli Film Kareleri, kadın temsiliyetinin bu akışkan zemindeki değişkenliğine odaklanmaktadır. Salt kadın bedenine yönelen bu değişkenlik durumunun alaycı bir yansımaları içeren film kareleri, kadın bedeninin medyada gösterilen/şekillendirilen tüm edilginliğini dışavurmaktadır;

“...Sherman, "İsimli Film Kareleri"yle yapmaya çalıştığı şeyi görece sade bir dille ifade eder: "Benim kare'lerim rol yapmanın sahteliği kadar görselleri yanlışlıkla seksi sanacak olan baskıcı 'eril'e yönelik bir küçümsemeyle de ilgiliydi." Ancak daha erken tarihli feminist sanat üretimi, feminenliğe dokunacak her şeyden imtina ediyordu. Sherman diğer sanatçılara kadınlıkla ilgili mefhumlarla oynarken aynı anda eleştirel olmanın da mümkün olduğunu gösteriyordu (Godfrey, 2024: 91).”

Sherman'ın fotoğrafları, kadınların medyada temsil edilme biçimini sorunsal hale getirirken eril bakışın bedene duyduğu hazzı yönelik karşı bir duruş sergilemezler. Ancak sanatçının bilinçli olarak kullandığı değişken kimlikler, kadın bedeninin medyadaki edilgin konumuna yönelik farkındalığı görünür kılar. Yanı sıra, kadın bedeninin toplumsal bakış ve medyada gösterildiği şekli ile çoğunlukla akışkan bir kimliğe sahip olması, kadın imgesinin maruz kaldığı parçalanmış benlik duygusunun da bir tür göstergesidir; “...feminist film kuramcısı Laura Mulvey, klasik Hollywood sinemasının özünde kadınları erkek bakışı aracılığıyla arzu nesnesi haline getirdiğini ve onları bu şekilde davranacak şekilde eğittiğini ileri sürüyordu. Bu filmleri severek ve izleyerek büyüyen Sherman, "film kareleri"nde Mulvey'in iddiasını çok daha erişilebilir bir biçimde ifade eder” (Godfrey, 2024: 91). Bu anlamda Sherman, arzu nesnesi olarak kurgulanan bedenin çoklu kimliklere maruz kalışını, tek bir beden üzerinde gerçekleştirdiği manipülasyonlarla görünür kılar.



Görsel 6. Cindy Sherman, İsimsiz Film Karesi (16), 1978
(Artsy. Erişim: 22.02.2024 <https://bit.ly/3UEuTLI>)

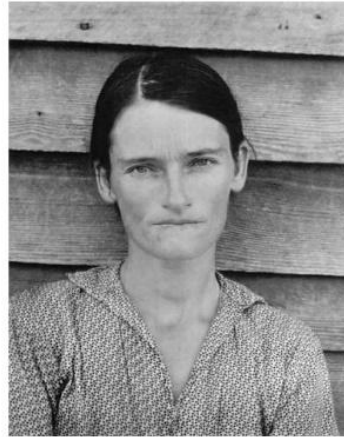
Sherman'ın bu yaklaşımı, çağdaş sanatın temellük ve alıntılama pratikleriyle de örtüşür; bu bağlamda çağdaş sanatta sanatçı, başka çalışmalarla diyalog kurarak; alıntılama, temellük etme ya da yeniden yorumlama gibi yöntemlerle üretimde bulunur. Farklı disiplinlerin iç içe geçmesiyle birlikte sanatın sınırları esner; bu da cinsiyet ve kimlik gibi kavramların yeniden tanımlanmasına olanak tanır. Bu ekseninde temellük sanatının eleştirel yönü ve imgeleri kendine mal etme dürtüsü, feminizmin kimlik olgusunu yeniden inşa süreci ile ilişkilendirilebilir. Bu ilişkilendirmede pasif özne olarak beden, kendini yeniden inşa sürecinde öteki ile olan bağların irdelendiği bir tür hesaplama/yüzleşme zemininde konumlandırır. Bu yüzleşme eylemi, feminist sanatçı tarafından temellük edilen çalışmaya karşı eleştirel bir şekilde kendini gösterir; “Taklit, kopya, benzer üretim sanatta yüzyıllar geçtikçe başkalaşım gösteren yöntemler. Sherrie Levine'in Duchamp'ın pisuarını yeniden yaptığı Çeşme isimli yapıtı ilk bakışta bir taklittir. Ama bu taklidin içinde "taklit" in barındırdığı "öğreti" anlamı hiçbir şekilde yoktur” (Girgin, 2018: 46).

Temellük sanatının, yapıtı yeniden üretme edimi üzerinden özgünlük fikrini sorgulaması; feminist sanatın temsil, kimlik ve beden politikalarıyla kesiştiği noktaları açığa çıkarır. Bu bağlamda feminist sanatta taklit, beden imgesine yönelen bakışların eleştirisini yapıbozumcu bir yaklaşım üzerinden görünür kılar;

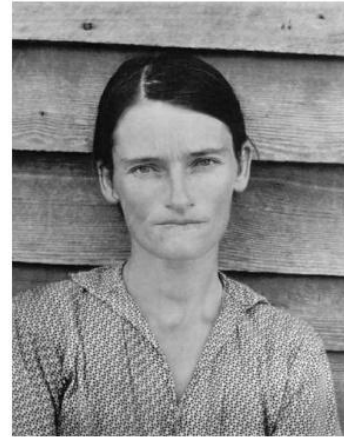
“...temellük sanatı Sherrie Levine'in modernist ustaların resimlerini kopyaladığı erken bir örnekte olduğu gibi, resimsel biricikliği sorgularken fotoğrafik yeniden üretilebilirliği kullanır. Aynı zamanda fotoğrafik yanılsamacılığı ya Prince'in ilk yeniden fotoğraflarında olduğu gibi

patlama noktasına kadar götürür ya da Barbara Kruger'in ilk foto metinlerinde olduğu gibi fotoğrafın belgesel gerçeğini, temsiliyetin göndergesel değerini sorgulamak için bu yanılsamacılığın çevresinde dolaşır. Böylece bu postmodern sanatta methedilen temsiliyet eleştirisi, sanatsal kategorileri ve belgesel türleri, medya efsanelerini ve cinsel prototipleri de eleştirir (Foster, 2017: 195)."

Çağdaş sanatta sanatçıların başka yapıtları temellük etme eylemleri, sanat yapıtlarında orijinallik fikrine dair tartışmaları da beraberinde getirmektedir. Bu tartışmalar, çalışmaların özgün olma durumlarını üretim süreçlerinin yanı sıra, onu ortaya çıkaran eylem ve bağlamla ilişkilendirir, nitekim; "Carl Hausman, özgünlüğün yaratımlar ile yaratıcı eylemler arasında orijinali olan veya sergileyen ile onu ortaya çıkaran şey arasındaki ilişki açısından değerlendirilmesi gerektiğine değinmektedir" (Van Camp, 2007: 252). Burada odaklanması gereken orijinal olanı kendine mal etme sürecinde sanatçının başvurduğu yeni bağlamlar ve bir tür bunalım geçiren temsilin tekrar ele alınmasıdır. Bu bağlamda Sherrie Levine'in üretimleri, sanat tarihinde belli bir konuma sahip erkek sanatçıların çalışmalarını çoğunlukla müdahalede etmeden olduğu gibi kullanması, sanatta eril bakışa karşı bir duruş olarak ele alınabilir. Sanatçının 1981 yılında Walker Evans'a ait bir fotoğraf çalışmasını olduğu gibi alıntılararak kendine mal etmesi bu konuya referans olma niteliği taşır.



Walker Evans
Alabama Tenant Farmer Wife, 1936
Gelatin silver print



Sherrie Levine
After Walker Evans 1981

Görsel 7. Sherrie Levine, Walker Evans'tan Sonra, 1981
(Pvdamydarbyshire. Erişim: 12.01.2024 <https://bit.ly/4bexEKC>)

1936 yılında Walker Evans tarafından çekilen 'Alabama Kiracı Çiftçinin Karısı' adlı fotoğraf çalışmasını 'Walker Evans'tan Sonra' diye değiştiren Levine, bilinçli olarak alıntılama/kendine mal etme yöntemlerinin en yalın biçimini sergilemektedir. Levine burada başka bir Walker Evans yaratma ya da onu manipüle etme amacı gütmaz. Bununla birlikte fotoğrafın orijinaline olabildiğince sadık kalarak geçmişle bir hesaplaşma

içerisine girer. Bu hesaplaşma, sanat tarihinin eril bakışına karşı, kadın sanatçının kendi temsilini Evans'ın yanında konumlandığı eşitlikçi bir eyleme dönüşür. Başka bir açıdan ele alındığında; sanatçı tarafından ilk adımı atılan bu hesaplaşmanın olumlayıcı bir yönü de vardır. Öyle ki; çalışmanın ölçüleri ve ı ışık değerlerinin herhangi bir müdahaleye başvurulmadan olduğu gibi kullanılması eşitlikçi bir birlikte var olma düşüncesini de beraberinde getirir. Böylece Levine'in müdahalesi, uysal görünen ancak eşitlikçi temelde etkin bir ikilik yaratır.

3.1.2. Armağan Beden -Pippa Bacca-

Bedenin edilgin kimlik ekseninden performatif etki alanına girmesine olanak tanıyan performans sanatı, bedensel olarak salt sanatsal bir eylem olmanın yanında her türlü toplumsal ötekileştirmenin politik karşı duruşunu içeren bir alandır. Bu tür bir karşı duruş, içerisinde bedenın temsili veya metaforik bir biçimde kurban/armağan olarak beden söylemlerini de beraberinde getirir. Bu bağlamda kurban veya armağan bedene ilişkin olarak İtalyan sanatçılar Pippa Bacca ve Silvia Moro'nun 'Barış Gelinleri' adlı performansı bedenın aktif bir eylem uğruna pasifleşmesi/pasifleştirilmesi gibi okumalar önermektedir. Sanatçı ikilisinin 2008 yılı 8 mart dünya kadınlar gününde başladığı 'Barış Gelinleri' adlı performans, başladıktan yaklaşık üç hafta sonra Pippa Bacca'nın tecavüze uğradıktan sonra cinayete kurban gitmesiyle sonuçlanmıştır. Performansın amaç ve kapsamı veya önermede bulunduğu şey çok açıktır aslında; kadının toplumsal rollerinin bir temsili olarak gelinlik giysisi ile yine kendi bedeni üzerinden ulus sınırları arasında barışı önermek. Ancak nihayetinde bu önerme veya sanatçının aktif olarak başladığı hareket/eylem kadınlık sınırlarını aşma gerekçesiyle kadın sanatçının aktif-edilgin ekseninde bir tür çatışma alanına sürüklenir;

"Barış gelinleri performansı belli bir dava uğruna gerçekleştirilen, o davada kadınların aktif rol oynayabileceği inancı üzerine kurulan bir performans olarak karşımıza çıkmaktadır. Hareket gününün 8 mart oluşu, toplumsal cinsiyet rolleriyle ilişkilendirebileceğimiz gelinlik kıyafetleri, yerle bir etmeyi başaramadıysa da otostop kavramındaki erkek sürücü-kadın kurban şeklindeki cinsiyetçi klişenin üzerine gidişi, savaş ve barış mesajı bağlamında pasif mağduriyeti yerine aktif mücadele kavramını ön plana çıkarma çabası, özellikle 1960'lardan günümüze belli bir feminist performans geleneğiyle ilişkilendirmemizi mümkün kılar (Antmen, 2017: 176)."

Bedenin, cinsel kimlik çatışma alanından çıkarılıp evrensel bir barış önermesi olarak ele alındığı bu tür bir eylem, metaforik bir eylem kurgusundan doğar. Ancak, başlangıçta kurgusal bir eylem planı olarak yürütölen performans, sanatçının ölümü ile birlikte bedeni sert gerçeklik alanına iter. Böylece, kadın bedeninin uzun süredir maruz bırakıldığı pasif alan yerini önceden ihtimalleri düşünölmüş aktif bir teslimiyet veya eylemsizliğe bırakır;

“...Barış Gelinleri olarak ilan eden iki sanatçı tarafından gerçekleştirilen bu performansın temel konusu, zaten, hiç kuşkusuz ki teslimiyettir. “Barış Gelinleri”nin teslimiyeti, görünürde pasif bir konumu çağrıştırırken aslında kadınlara atfedilen pasif rolü had safhada ters yüz eden bir durum olarak ortaya konmuştur” (Antmen, 2008: 12).



Görsel 8. Pippa Bacca ve Silvia Moro, ‘Barış Gelinleri’ (2008) adlı performansın görüntüleri (Womensbody, Erişim: 10.03.2024. <https://bit.ly/3QypIfc>)

Bacca’nın performans projesinin üzücü bir şekilde yarıda kalmış olması, eril bakışın kadın bedenini kendi çizdiği edilginlik sınırları içerisinde ne tür bir eritmeye maruz bıraktığını göstermektedir. Bu tür bir eritme/yok etme eylemi ancak sınırları önceden belirlenmiş bir beden metaforu ile mümkündür. Öyle ki, sınırları eril bakış açısıyla çizilen kadın imgesi, Pippa Bacca örneğinde olduğu gibi sadece otostop çektiği için sahip olunabilecek bir beden imgesi veya sınır belirleyicisi olarak erkeğin ihlal edebileceği sınırları eritilen bir alandır. Sınır ölçütünde ele alındığında Bingöl Elmas’ın ‘Pippa’ya Mektubum’ adlı belgesel filmi, beden sınırlarının erime olgusunu daha net bir biçimde ortaya koyması açısından önemli ipuçları önermektedir. Belgesel, sanatçının ölümünden iki yıl sonra yarıda kalan performansını bu kez siyah gelinlikle kaldığı yerden sürdürmeyi üstlenen Elmas’ın kendisini konu edinmektedir. Özellikle kadın olarak otostopla bir yerden bir yere ulaşmaya çalışmanın zorluğu anlatılan filmde, Elmas’ın yolculuk boyunca karşılaştığı bakışlar, tanıştığı kişiler gerçek ve sorgulayıcıdır. Ancak, bu sorgulama sınırları önceden belirlenen otostop-kadın ikileminin yanı sıra sorgulamaya olabildiğince karşılık vermeye çalışan Elmas’ın diyalektik sorgulaması üzerinden gerçekleşir. Böylece Elmas, Suriye sınırına kadar sürdürmeyi planladığı yolculuğunda bu kez eril bakışı edilginlik sınırlarının dışında sorgulamakta ve konunun tüm gerçekliğini detaylandırmaktadır. Bu anlamda belgesel, kadın imgesinin salt bedensel varoluşunun hala toplumsal norm ve düşünce biçimleriyle sınırlı olduğunun kanıtını sunarken diğer yandan edilgin olanın aktif eylemine odaklanmaktadır.



Görsel 9. Bingöl Elmas, 2010, ‘Pippaya Mektubum’ adlı belgesel filminden kesit
(Kameraarkası. Erişim: 13.03.2024 <https://bit.ly/3WwDSRY>)

Bacca ve Elmas örnekleri, kadın bedeninin eril bakış tarafından nasıl sınırlandırıldığı ve bu sınırların aktif eylemle nasıl sorgulanabileceğini gösterir. Bu çerçevede, cinsiyet, ekonomi, siyaset ve tüketim ekseninde sürekli şekillendirilen kadın bedeni, kimlik olgusu ve beden temsiliyeti gibi konular etrafında tartışılmaya devam etmektedir. Bedenin – özellikle kadın bedeninin- temsil biçimine yönelik çözümünü feminizm ile gün yüzüne çıkarmak isteyen kadın sanatçı örnekleri, konuyu her açıdan irdelemeye çalışmışlardır. Ancak, çağdaş sanatla birlikte cinsiyet ve kimliğin inşa sürecinin günümüze kadar geldiği düşünüldüğünde bedenin temsili bağlamında hala çözülemeyen ve eksik kalan temsiliyet sorunlarının olduğu görülmektedir. Bu bağlamda, Nancy Atakan’ın Emergency adlı çalışması, cinsiyet temelli bedenin çözülemeyen temsil durumunu ve çözümün aciliyetini önermede açık bir çağrı niteliği taşımaktadır.

“Belki de kadına yapılan baskının bir sembolü, iğne oyasına geçişimin bir ifadesi ve belki de pandeminin bir önsezisi olarak, 2016’da “Atfedilen” videomu yaptım. Şu an New Jersey, ABD’deki Noyes Müzesinde sergilenen bu videoda, aynı yaşlarda iki kadın derin, karanlık bir boşlukta cümle kurmaktan aciz oturuyor. Hayal kırıklıkları, uzun bir çılgılığa yol açıyor, ardından teslim oluyorlar ve günümüz dünyasının durumu olan EMERGENCY (Acil durum) uyarısını işliyorlar (söyleşiden kesit <https://bit.ly/3JOnXH1>).”



Görsel 10. Nancy Atakan, ‘Atfedilen’, 2 kanallı 3’26 dijital video, 2016
Güncelsanatarşivi. Erişim: 17.04.2024. <https://bit.ly/3JOnXH1>

Videonun başında ve sonunda sanatçının sergilediği sessiz ve huzursuz bakış, toplum tarafından kadına atfedilen bir roldür aslında. Ancak, kadına atfedilen bu rolün bir çılgılık ile kesintiye uğraması ve sonrasında temsili olarak kadınlar tarafından nakış olarak işlenen EMERGENCY (Acil durum) sözcüğü, atfedilen bu sessizlik rolünün acil olarak irdelenmesi gerektiğini çağrıştıran bir çılgılığa dönüşmektedir.

3.1.3. Meta-Beden: Bedenin Tüketim Estetiği

Özellikle kadın bedenini konu edinen her türlü tüketim biçimi bedeni nesneleştiren politik bir zemin üzerinde yaratılmaktadır. Tüketim politikaları içerisinde ve cinsiyet söylemlerinin dışında salt tüketim nesnesi haline getirilen beden, görünürde var olan ancak tüm özneliliği pazarlanan ürün veya nesneye dönüşen bir edilginlik ile sunulmaktadır. Tüketicinin herhangi bir ürüne sahip olma arzusunu kışkırtmak için kadın bedenine duyulan arzuyu kullanmayı amaçlayan bu tüketim politikasında kadın, imge-beden olarak vitrine sürülür. Böylece pazarlama stratejisi olarak kullanılan kadın bedeni, vitrine sürüldükten sonra önceden belirlenmiş olan ideal beden ölçütleriyle yeniden şekillenmektedir;

“Çağdaş tüketim toplumunda, zevkin, arzusunun ve estetiğin buluştuğu bir alandır beden. Öyle ki, idealize edilmiş bu imge ne fazla şişmandır ne de fazla zayıf. Temizlenmiş, süslenmiş, masaj yapılmış, sportif kılınmış, gereksiz tüylerden arındırılmış, kırıksıklıkları giderilmiş (pazarda yaratılmış, estetize edilmiş) bir bedendir bu, imge-beden. Tıpkı diğer mallar gibi, imge-beden de dolaşıma sokulmakta, pazarlanmaktadır (Yılmaz, 2013: 361).”

Bedenin pazarda bir tüketim nesnesi olarak sunulması gündelik sıradan nesnelerin bile olabildiğince erotize edildiği bir kadın bedeni yaratmaktadır. Öyle ki, daha çok tüketime teşvik etmek için tüketicinin her türlü tüketim açlığını arzulanır olan ile örtüştüren bu tür

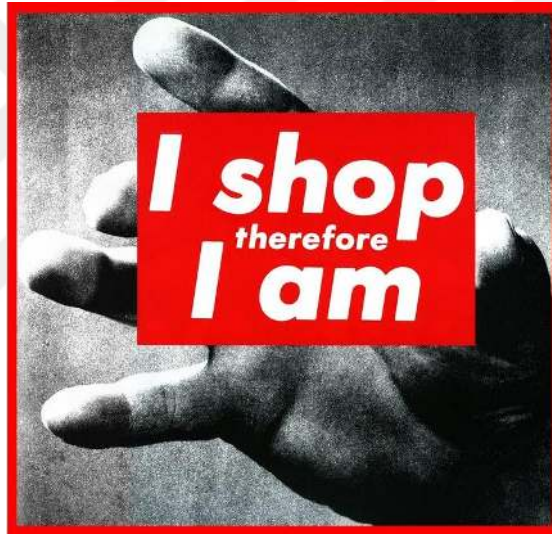
bir yaklaşım, mantıksal alanın dışında duygulara hitap eden politik bir alandır. Bu duygular, cinsellik, haz, arzulama ve alıcı/sahip erkeğin yetkin olma durumu gibi kavramlar etrafında şekillenir. Bu nedenle, modern reklam ve pazarlama stratejilerinde cinsellik, özgür bir deneyimden çok, tüketim arzusu ile örtüştürülen bir araç olarak işlev görür; bu durumu Berger şu şekilde ifade eder: “Her türlü ürünü ya da hizmeti satabilmek amacıyla reklamlarda cinselliğe gittikçe daha çok başvuruluyor. Ne var ki bu cinsellik hiçbir zaman kendi başına, özgür bir cinsellik değildir. Cinsellikten daha büyük bir şeyin, yaşarken istediğimiz her şeyi ele geçirebileceğimiz güzel bir yaşamın simgesidir. Satın alabilecek durumda olmak cinsel bakımdan istenir olmakla eşitlenir” (Berger, 2014: 144). Bu bağlamda tümüyle baştan çıkarıcı bir alan olarak tüketim; kadın bedeni veya diğer ürünler üzerinden yaratılan erotik alanın parçası haline gelmektedir.

Tüketim temelinde bakıldığında toplumların nesneleşen ideal bedenlerini yaratmak için özellikle reklamcılık ve moda sektörünün kullanıldığı görülmektedir. Bu sektörler nesne-bedenin sürdürülebilirliğini sağlamak adına rasyonel ölçütlerde geliştirdikleri bakış açıları ile tüketim politikalarını çeşitleyen birtakım metalar geliştirmektedir. Bunlardan biri ve belki de en önemlisi cinselliktir. Baudrillard, ‘Baştan Çıkarma Üzerine’ adlı kitabında tüketimin gerekliliğini bedenlerin akışkan olma durumu ile karşılaştırmakta ve nesneleşen beden cinsellik üzerine kurulan meta halini şöyle açıklamaktadır;

“Ruhsalın, cinselin ve bedenlerin akışkanlığını, akışını, hızlandırılmış dolaşımını gerektiren bu baskı, ticari değeri yöneten baskıya verilmiş eksiksiz bir karşılıktır. Sermayenin dolaşıma girmesi lazım, hiçbir sabit nokta olmaması lazım, yatırım ve yeniden yatırım zincirinin hiç durmaması lazım, değerlin fasılasız yayılması lazım bütün bunlar, günümüzde değerin gerçekleşmesinin bir biçimidir. Cinsellik ve cinsel model bunun bedenler düzeyinde belirmesinin bir yoludur (Baudrillard, 2005: 53).”

Moda ve reklam sektörü tarafından kadın bedeninin toplumsal açılımı ve kimliğini belirleyen tanımlamalar ve genellikle kadınlıkla ilgili üretilen söylemler, eril bakışın tüketimi etrafında şekillenmektedir. Moda ve reklamın ürettiği bu tür cinsiyet odaklı ideolojilerin başka bir boyutu da kadın bedeninin ve kadınlığa dair tüm pratiklerin bir meta olarak yeniden kodlanmasıdır. Bedenin tüketim ideolojisi tarafından bu tür bir kodlanmaya maruz bırakılması meta-bedenin somut bir göstergesi olarak görülebilir; “...bedenin kendisi “metasal bir ikonografi”dir. Bedenin her bölgesi moda ve tüketim endüstrisinin sömürgeleştirmeye çalıştığı kârlı bir “iş/uğraş” alanını oluşturmaktadır. Beden, artık, tüm doğallığını yitirmiş bir hipergerçeklik formudur; o, artık bize ait bir şey de değildir, tüketim endüstrileri için kârlı bir tasarı, çok boyutlu, post-modern bir yeni zaman icadıdır” (Köse, 2011). Bu ilintide Barbara Kruger tarafından sanatsal bir zemin

üzerinde ele alınan beden, tüketim politikaları ile şekillenen meta-bedenlerin güçlü referanslarını sunmaktadır. Kruger'in çalışmalarında kullandığı politik fotomontajlar, tipografik metinler ve fotoğraflar çoğunlukla feminist bir söylem dili üzerine inşa edilmiş olsa da tüketim kültürü içerisinde metalaşan beden imgelerini de gösterge haline getirmektedir. Yanı sıra, çalışmalarında sıklıkla kullandığı ve kısırtıcı yönünün ağır bastığı bu metinsel dil, sanatçının tüm politik ideolojilere karşı sergilediği 'kadın ben'in temsil biçimi olarak görülebilir; "Kruger'in sesi, "Sizin kültürünüze göre doğayla oynamayacağız," "Kendimizin en iyi düşmanı olmayacağız," "Parçalanmış objeleri sömürgeleştiriyorsunuz," gibi ifadelerle, öfkeli ve suçlayan bir sestir. Kruger ayrıca bilerek hem metnin sesini hem de istenilen dinleyiciyi anonimlik içinde bırakır" (Fineberg, 2014: 462). Tüketim kültürü içerisinde çoğunlukla reklam sektöründeki afiş geleneğini kullanan sanatçı, bir yönüyle de vitrin bedenleri konu edinmektedir.



Görsel 11. Barbara Kruger, İsimli (I shop therefore I am/ Alışveriş yapıyorum, öyleyse varım), 1987 (Artsy. Erişim: 28.06.2024 <https://bit.ly/4cyyZNm>)

Sanatçının *I Shop Therefore I Am* (Alışveriş Yapıyorum, Öyleyse Varım) adlı eserinde, bedenın tüketim gerekliliklerini yerine getirerek sürekli sergilenme hâline eleştirel bir yaklaşım sunulmaktadır. Burada özne kapitalizme katkı sağladığı ölçüde öznedir veya değildir. Bunu belirleyen şey kapitalizm tarafından oluşturulan tüketim sisteminde tüketici olarak öznenin oluşturulan tüketim zincirine ne kadar katkı sağladığıdır. Bu bağlamda özne-ben'in inşası yalnızca tüketime bağlı eleştirel ve sorgulayıcı bir zeminde ele alınmaktadır;

"Barbara Kruger'in Alışveriş Yapıyorum O Halde Varım çalışması, öznenin, kapitalist sistem içinde "tüketici" olarak varoluş kimliğine gönderme yapar. Irk, etnisite, din vs. zaten tüketim metaları olarak sistem tarafından kullanılsa da odak kimlik, tüketici olmasıdır. Böylece, insanı var eden ve var ederken de belli bir tanım içine hapseden kimlik politikasını, fantezisini onaylamış olur" (Selmanpakoğlu, 2015).

Burada zaten tüketim kültürü içerisinde metalaşan kadın öznenin ikinci kez metalaşma durumuna karşı bir eleştiri söz konusudur, öyle ki; herhangi bir alışveriş vitrininde meta olarak gösterilen beden bu kez de vitrinde gösterdiği şeyi tüketme durumunda bırakılmıştır. Bu da özne bedeninin bilinç özgürlüğü kendisine verilmiş gibi gösterilen ancak tüketime bağımlı hale getirilerek başka bir bilinçsizlik alanına itildiğini göstermektedir;

“Alışveriş Yapıyorum Öyleyse Varım mesajında, “varlıktan kast edilen “ben” oluşturmaz. Kişi, benliğine ancak alışveriş yaparak kavuşabilmektedir. “Sen tükettiğin şeysin” sloganının yaygın olarak kullanılmasıyla gelişen bu benlik ya da varoluş duygusu insanların bilinçaltına işlemektedir”. Bu aynı zamanda sistemin yaratmak istediği etkidir. Böylece kadın bağımlı bir bilinç durumundan ‘ben’ olma durumuna ulaşmak için alışveriş yapmaya yönlendirilmekte, ama aslında bu yönelim onu tam olarak bağımlılığın merkezine yerleştirmektedir (Gültekin, Tokdil, 2018).”

Burada eleştirel olan özne bedeninin kendini var edebilmesi için gerekli olan özbilincin her türlü tüketim politikası ile yapay bir bilince dönüşmesidir. Bu tür bir bilinç tüketime bağlı bağımlılık gerçekleştirdiği için kendi özbilincini bulmakta zorlanacaktır. Kruger’in önerdiği şey de tam olarak bu bağımlı bilinç halinden uzaklaşıp öznenin kendi özbilincini yaratmasıdır.

3.2. ÇAĞDAŞ BEDENİN DÖNÜŞÜMÜ

3.2.1. Siborg ve Melez Beden

Çağdaş sanatta beden imgesinin melezleşme halini öznellik stratejileri (bedenin akışkanlığı, beden metalaşması, hibrit ve cinsel bedenler gibi) altında okumak mümkündür. Bu öznellik stratejileri daha çok bedeninin kimlik, cinsiyet ve etnisite gibi bedeni travmatik bir şekilde parçalara ayıran ve asıl işlevinden uzaklaştıran olgular etrafında şekillenmektedir. 1960 sonrası dönemde beden, dramatik dönüşümler barındıran bir zeminde yeniden ele alınırken modernitenin bedeni algılayış biçiminden de uzaklaşmıştır. Dolayısıyla bu dönemde beden, modernitede olduğu gibi cinsellik eksenli seyirlik bir imge olmaktan ziyade temsiliyet sorunsalı üzerinden kendini var etme çabası olan bir imgeye dönüşmektedir;

“Son otuz-kırk yıldır, potansiyel (veya ilişkisel) olarak, performans sanatında beden, saplantılı bir biçimde kendi bölünmüşlük travmasıyla karşı karşıya kalmıştır. Bir yandan metalaştırılırken, saplantılı bir mantıksal zorunlulukla giderek daha da etkili bir biçimde gelişmeye zorlanmıştır. Öte yandan, bedenin yarattığı boşluğun giderek yok olması, yeni seçenek ve perspektifleri olası kılar. Böylesi geniş bir çerçeveden ele alındığında, tehlikeli bağlantıların görünüşü olarak çağdaş beden, derin değişikliklere tabi tutulmuştur. Bu, bildiğimiz Batı bedeninin acil bir değişim geçirmesi ve politik ve etik sorunsallarının açığa vurulmasıdır (Şahiner, 2015: 177).”

Özellikle 1960 sonrası salt kendi bedenini veya her türlü bedensel eylemi sanat olarak ortaya koyan sanatçıların ortak özellikleri giderek somutlaşan öznelliğin sınırsız yapısını kullanmalarıdır. Bu sanatçılar arasında Stelarc, Orlan, Rebecca Horn, David Nebreda, Carolee Schneemann, Hannah Wilke ve Jenny Saville gibi sanatçılar öne çıkan sanatsal yöntemleriyle dikkat çekmektedir. Kavramsal olarak kendi öznelliğini ortaya koymayı amaçlayan bu sanatçılar kullandıkları güncel dil sayesinde geleneksel anlamlandırma biçimleri ve sınıflandırmadan da uzaktır. Öyle ki, günümüzde kimlik ve cinsiyet eksenli tartışmaların sürekli kendini güncellemesi bedenin modernist tanımlamalardan sıyrılıp acı çeken, kusurlu ve dönüşen biçimiyle beden üzerine yeni bir tartışma zemini oluşturulmuştur; “...bedenler artık daha öncekilere göre -sızdıran, savunmasız, acıyan, ölümcül- organik bir örneğe, doğanın rahatsız edici bir kalıntısına ve kültürün bir saplantısına indirgenmiş biçimde açığa vurulmaktadır” (Şahiner, 2015: 180). Bu tartışma alanı farklı bakış açıları ile şekillenmiş yeni bir bedenlenme önerisinde bulunurken geçmiş dönemlerin ideolojik olarak kodladığı beden imgesinden uzaklaşmaktadır.

Tüm geleneksel ideolojik kodlamaların dışındaki bedenlenme haline İspanyol fotoğraf sanatçısı David Nebreda'nın çalışmaları örnek verilebilir. Çoğunlukla kendi bedenini sanat üretimlerinin merkezine alarak çektiği fotoğraf çalışmalarında sanatçı, ideal beden düşüncesinin yerine sağlık sorunlarından dolayı güçsüz ve zayıf bir beden önermektedir. Bu bağlamda sanatçı, acı ve zihinsel bir hastalığı kayıt altına alarak ideal beden algısına ters düşmekte ve ideal bedenlenme halini farklı bir konuma taşımaktadır. Başka bir deyişle, bedeninin tüm noksanlığını sergileyerek ideal bedenlenme halini reddetmekte ve öncesinde kodlanmış tüm ideal beden durumlarını güncellemektedir; “Nebreda'nın bedeni, çağdaş bedenin irkiltici gerçekliğinde başka bir boyutu canlandırmaktadır. Bu, ilaçlar, tedavi yöntemleri ve sağlıklı olma ülküsüyle kuşatılmış çağdaş bedenini zafiyetini acımasızca deşifre eden bir durumu görünür kılar. Tüm toplumsal, psişik kurgulamalara ters düşen bir bedenlenme...” (Şahiner, 2015: 181). Bedenin düşkün olan bu tür bedenlenme hali politik bir şekilde toplumsal olanı reddederken aynı zamanda melez, zayıf ve görünmez olan beden temsiliyetinin de görünür olmasını dayatmaktadır. Bu bağlamda bedenin temsil ettiği salt kendi olma gerçekliği hangi şartlarda olursa olsun bir şekilde kendini dışavurmaktadır; “İster hastalık isterse güzellikle ilişkilendirilmiş olsun bedene yüklenen anlam, insanın geride bıraktığı her dönemde farklılıklar göstermiş olsa da beden daima bir mücadele ve temsiliyet alanı olarak var olmayı sürdürmüştür” (Akkaya, 2024).



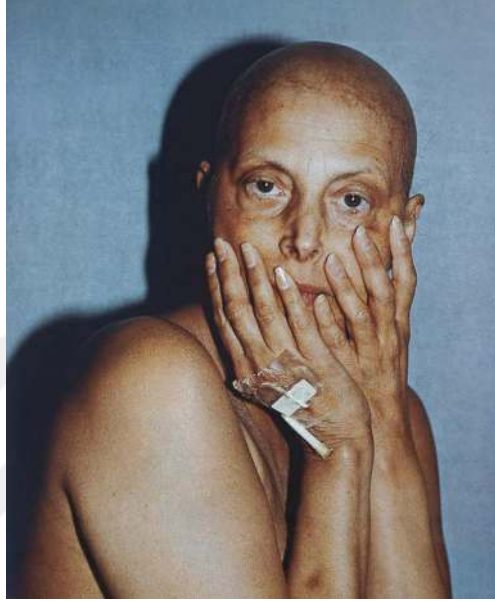
Görsel 12. David Nebreda, Otoportreler ve Küçük Ampütasyonlar, 2004
(Elestudiodepascual. Erişim: 18.06.2024 <https://bit.ly/4cjdzDH>)

Nebreda ile benzer bir şekilde bedeninin tüm kusurlarını ve noksanlığını kendi sanat uygulamalarına yansıtan Hannah Wilke, geleneksel beden kodlamalarını tümüyle dışlayan bir üretim biçimi benimsemektedir. Sanatçının 1992-1993 yılları arasında gerçekleştirdiği “Intra-Venus” adlı serisinde bedeninin kanser nedeniyle uğradığı fiziksel değişimleri konu edinmektedir. Wilke, seriye verdiği isimden de anlaşılacağı üzere güzellik tanrıçası Venüs’ün sanattaki estetik temsilini kendi hasta bedenine uyarlayarak sanatta yer edinen klasik güzellik algısını tersyüz eder; “Hannah Wilke’nin Intra-Venus serisi, Venüs imgesiyle özdeşleştirilen ideal kadın bedeni ve hastalıklı beden temsillerine ilişkin yerleşik anlayışları karmaşıklaştıran estetik stratejisiyle karşımıza çıkar” (Akkaya, 2024). Bu bağlamda sanatçı, tüketim ideolojileri ve toplumsal algının dayattığı gibi eksiksiz ve sağlıklı olarak kodlanan beden yerine hastalıklı ve günden güne eriyen kendi bedenini kullanarak önceden kodlanmış tüm ideal beden nosyonunu manipüle etmeye çalışmaktadır;

“...lenfomadan hayatını kaybetmeden önce sanatçı cesur resimler vermiş, bu defa kendi hastalığa maruz kalmış bedenini Intra-Venus (1993) başlıklı bir seri fotoğrafa yansıtmıştır. Artık ideal kadını resmi göstermeyen bu fotoğraflar, kanser tedavisinin bozduğu, şişkin ve yara bere içindeki bir bedenin temsidir. Sanatçının kendisinin ve arkadaşlarının gözünde, çıplak insanı betimlemek toplumun cinsellik, toplumsal cinsiyet ilişkileri ve fiziksel güzellik idealleri konularındaki tutumlarını kontrol etme isteğinin bir yolu haline gelmişti (Heartney, 2011: 225).”

Wilke ve benzer stratejiler kullanan diğer sanatçılar çağdaş sanat ile birlikte bedeninin maruz kaldığı tüm geleneksel kodlamaları reddederek bedeni yeniden şekillendirmektedir. Böylece bedeninin yeniden varoluş süreci beden imgesinin en saf ve geleneksel güzellik kodlamalarına karşın çirkin halini göstermek durumundadır; “İzleyicinin görsel haz nesnesine dönüşmesi beklenen ideal bedenlerin yerini, normlardan sapmış olsa da kasıtlı olarak normalin sınırlarında teşhir edilen *abjekt* beden temsilleri alır. İdeal olanın bozulmasıyla dönüşen bedeninin rahatsız edici tavrı, doğrudan ölümü

işaret ederek izleyicinin huzurunu kaçırmada saklıdır” (Akkaya, 2024). Bozulmuş bir şekilde bedenin kendini yeniden var etmesi ve tüm eksikliği ile kendini görünür kılması huzursuzluk verdiği kadar bedenin özgürleşmesini öneren kavramsal bir dönüşüme zemin hazırlamaktadır. Yanı sıra, bedenin hastalıklar sonucu bozulmasını konu edinen bu sanatçılar eksik beden olgusunu seyirlik bir nesne olarak konumlandırırken aynı zamanda izleyicinin görsel tüketme biçimini de dönüştürmektedirler.



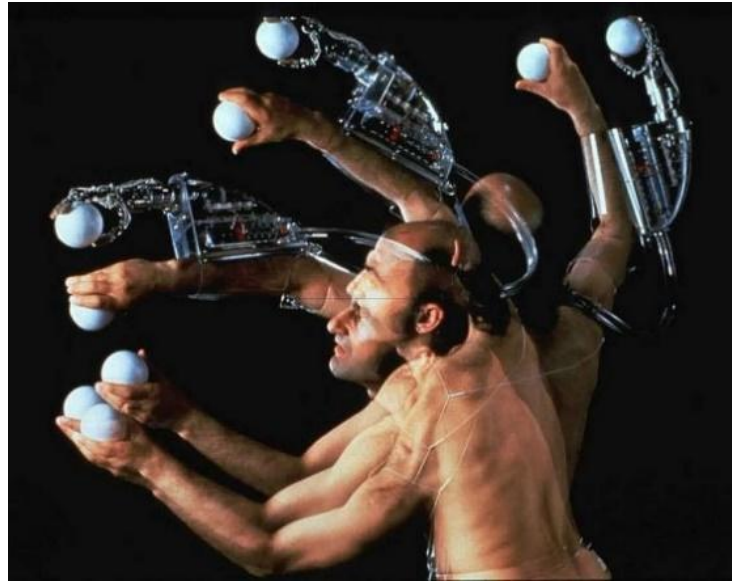
Görsel 13. Hannah Wilke, İntra Venüs Serisi (4), 1992-1993
(Feldmangallery. Erişim: 24.06.2024 <https://bit.ly/3W6DA1Y>)

Beden imgesini eksilen, bozulan ve çürüten bir organizma dışında konumlandırarak melez bir beden üretmek ise Donna Haraway’ın siborg beden tanımlamasıyla mümkün hale gelmektedir. Bedensel dönüşümün eklektik veya istemli operasyonlarla gerçekleştirildiği bu dönüşüm, bedeni tüm ideolojilerden koruma üzerine şekillendirilir. Bu bağlamda, güncel beden tanımlamaları ve veri kayıt mekanizması içinde sürekli kontrol altında tutulmaya çalışılan beden, zamanla kendini yöneterek farklı alternatifler bulmaya çalışmaktadır. Böylece, iktidar ve bedeni tahakkümü altına alan tüm ideolojilerin kodlama alanından uzaklaşan beden, Donna Haraway’ın siborg beden tanımı ile başka bir sınıflandırma alanına girer. Bu alanda bedenin yeni bir tanımlamaya ihtiyacı yoktur ve etrafındaki nesneler ile ilişkilerinin bulanıklaştığı bir zeminde tekrar ele alınmaktadır;

“Donna Haraway’ın siborg beden açılımı, insan merkezliliğini, robot, insan olmayan, insan sonrası, biyo-merkezli eşitlik ve ilişkisellik lehine yerinden eder. Aslında bu, Deleuze’ün hayvan-oluş (becoming animal) kavramının, anti insan merkezci yaklaşımının radikalleşmesidir. Melezler

(siborglar) bağlantılı bir varlık tanımlar. İnsan/makine, doğa/kültür, erkek/kadın ve diğer karşıtlıkların sınırları bulanıklaşır (Erkenez, Ciravoğlu 2020)."

Bu anlamda melez beden, etrafında olan her şey ile sınırlarının muğlaklaştığı ve pasif özne kavramına karşıt bir sav olarak kendini yenileyen konumdadır; "Siborg beden performatif özelliğe sahiptir. Yani bedenın pasif, yönlendirilebilen konumundan etkin konuma geçişidir. Bedenin kazandığı bu performatif yapı aslında pasif kabul ettiğimiz unsurlara da hareket ve etkinlik kazandırır" (Erkenez, Ciravoğlu 2020). Bedene yöneltlen toplumsal rol ve cinsiyet odaklı tüm sınırlandırmaların ortadan kaldırılmasını öneren siborg beden, bedenın işlevsellik bakımından yeniden ele alınma biçimi olarak görülebilir. Bu bağlamda 1960'lerden günümüz dijital çağına kadar geçen zaman aralığında beden ve dijital makine arasındaki mesafe giderek bulanıklaşmaktadır. Çağdaş sanatta ise siborg beden kavramı özellikle performatif sanat ile kendini göstermektedir; "...güncel sanat pratiklerinde bedenine yeni, organik olmayan teknolojik aygıtları sibernetik implantlarla eklettiren, bedenini bir laboratuvar ortamına dönüştüren sanatçılar kendilerini siborg beden olarak tanımlamaktadırlar" (Kılıç Gündüz, 2023). Siborg kavramı üzerinden protezci yaklaşımla şekillenmiş melez bir beden imgesi öneren Stelarc, 'Üçüncü Kol' ve 'Üçüncü Kulak' adlı çalışmalarında genetik veri ve bilgi bakımından bedenın ilişkiselliğini korurken aynı zamanda beden üzerinden ele alınan tüm kodlamaların yeniden oluşturulmasını sağlamaktadır. Buna göre veri kayıtları ve bilindik tanımlamalarla var olan bedenın tüm sınırları istikrarsızlaşmakta ve kendine edilgenlik sınırları dışında yeni bir alan açmaktadır.



Görsel 14. Stelarc, Üçüncü Kol, 1980
(Sfgate. Erişim: 09.08.2023 <https://bit.ly/3OR87id>)

Bedenin geçirdiği cerrahi operasyonlar sonucu dönüşen melez bedene ise Orlan'ın kendi bedenine uyguladığı estetik operasyonlar örnek verilebilir. Sanatçı, 1990 yılında bedenini ve yüzünü titizlikle planlanmış bir dizi cerrahi müdahaleyle dönüştürerek yeniden şekillendirmiştir. Sanatçı, kendi bedenini bütünsel olarak değiştirdiği ameliyat/performanslarını gerçekleştirirken mitoloji ve sanat tarihi içerisinde seçtiği kadın imgelerini kullanmaktadır. Bu imgeleri kullanırken birbiriyle ilişkili veya ilişkisiz birçok yeni alternatif sunarak onları yaşamsal hale getirir ve eleştirel bir perspektif sunar; “Orlan, bedeni dışlayarak ve manipüle ederek yaptığı işlerde, bedenle ruh arasındaki eğlenceli dikotomileri (ikilik) kullanarak bedeni yeni bir yapılaştırmaya tabi tutar. Paradoksal olarak, bu tür bir yaşantılaştırma daima transendental ve ideal olanın (bunlar azizeler, Meryem, Jean d'Arc, Mona Lisa) varlığına vurgu yapar” (Şahiner, 2015: 188). Orlan'ın geleneksel çeşitlemeleri kullanarak oluşturmuş olduğu bu yeni ideal beden görüntüsü aynı zamanda parçalanmış ve farklı katmanların bir araya getirilerek oluşturulduğu canavar bir kimlik yaratmaktadır.

Kullandığı kadın imgeleriyle toplumsal güzellik ve beden algısını farklı bir bakışla sunmayı amaçlayan sanatçı, tüm bu kalıplaşmaları kendi bedeni üzerinde uygulayarak yapı bozuma uğratmaktadır; “Postmodern dünyada kadına atfedilen tek tip bedenleşmeye, kalıplaşmış güzellik algısına, bir nevi meydan okuyan sanatçı, bedenini ve özellikle yüz kısmını yapı bozuma uğratmak için birçok operasyon geçirmiş ve bu esnaları video ve fotoğraflarla görselleştirmiştir” (Gündüz, 2023). Beden imgesinin bir anlatım unsuru olarak kullanıldığı bu operasyonlar; cinsiyet, güzellik, kadın bedeni, acı ve kimliğin belirmesi gibi kavramları yeniden ele alırken, iktidar ve bedenin çatışması, özne-nesne ilişkileri gibi kavramları da sorgular. Bu bağlamda, her türlü ideolojik tahakküme maruz bırakılan pasif beden imgesinin kendi kendini dönüştürmesiyle girdiği aktif operasyonlar, bedenin yeniden tanımlanmasına olanak sağlamaktadır;

“Orlan, kadın ve insan oluşunun sorunlarını, iktidarın beden üzerindeki dayatmalarını, zekice hazırlanmış performanslarıyla tartışır. Bedenine kendisi hükmeder ve verili fizyolojik yapısını öznel iradesine bağlı olarak, dilediğince dönüştürür. Bir başka beden üzerinde tahakküm uygulamaz. Kesilen, biçilen ve yeniden kurulan Orlan'ın kendisidir (Akman, 2021: 111).”

Bedeni diğer sosyal bağlamlarından soyutlayan Orlan'ın performansı, fiziksel bir acı eylemi de barındırmaktadır. Ancak, sanatçı tarafından bedene uygulanan fiziki müdahale ve acı, lokal anesteziler sayesinde performansı izlemeye gelen izleyiciden daha az hissedilmektedir. Dolayısıyla Orlan geçirdiği operasyonlar sırasında acı çekmez, acı çeken izleyicidir ve bilinci açık olan sanatçı artık izlenme nesnesi olmaktan çıkmaktadır.

Yanı sıra, kitlesel beden organizmaları iktidar aygıtları tarafından dinlerin, totaliter siyaset ve ideolojilerin tahakkümüne maruz bırakılırken, sanatçı bu durumu üzerinden atmaya çalışmaktadır; “Orlan’ın direnişi, milyonların teslimiyetinin fonunda anlam kazanıyor. "Azize Orlan", postmodern zamanların kendi dışında hiçbir şeyi dönüştürme çabası ve öncülük iddiası olmayan, dişil ve minör "Mesih"i gibi duruyor” (Akman, 2021: 111). Böylelikle sanatçı tüm bedenler yerine yeni bir bedenlenme eylemi içerisine girerek iktidarı üzerinden kovmakta ve ona verdiği radikal yanıt izleyiciye ancak medya üzerinden ulaşmaktadır.



Görsel 15. Orlan, Azize Orlan’ın Yeniden Bedenlenmesi, 1990
(Requiredtaste. Erişim: 20.06.2024 <https://bit.ly/3RSI5w6>)

Bedenin melez dönüşümünü cinsiyet farklılıkları üzerinden estetik operasyonlar sonucu geçirdiği değişimlere odaklanan bir diğer sanatçı da Jenny Saville’dir. Sanatçının çalışmalarında kullandığı figürler genellikle bireysellikten yoksun ve fiziksel görünüşleriyle insanlıklarını tümüyle kaybetmenin eşiğinde görünmektedirler. Bu bağlamda beden imgesini bir uzam alanı olarak gören sanatçı, zaman içerisinde idealleştirilmiş çıplaklığı değişikliğe uğratarak bedeni cinsiyet rolleri ekseninde yeniden ele almaktadır;

“Sanatçının eserlerinde neredeyse yalnızca kadınlar vardır; bedenler manzaratlar gibi yayılmıştır ve doğa ile kadının doğurgan yetenekleri arasında bir oyun yaratılır. Çizilen kişilerin büyük boyutlu olması, kalçalarda odaklanılması ve kalın fırça vuruşları kullanılması, beden ile manzara arasındaki ayrımı bulandıran öğelerdir. Belirli toplumsal cinsiyet ayrımları da zaman zaman aynı şekilde bulanık bırakılır. Matrix’de (1999), öne yayılmış ve iri göğüslerle tamamlanan kadın cinsel organları, uzamış traşından su götürmez bir erkek olduğu anlaşılan bir erkek başının altına yerleştirilmiştir (Heartney, 2011: 224).”

Jenny Saville, bedenin tüm detaylarını ifşa ederken aynı zamanda bedene atfedilen toplumsal sorunların da yeni anlatım biçimlerini oluşturmaktadır. Öyle ki, bedenin

geçirdiği estetik operasyonlar, çift cinsiyet, bedene ait kadavra ve cerrahi operasyon görüntüleri gibi günümüz çağdaş bedeni yansıtan tüm müdahale biçimleri, toplumsal eleştiri zemininde yeniden gösterilmektedir. Yanı sıra, bedeni ideal güzellik kalıpları içerisinde şekillendiren cinsiyet değişim operasyonları ve bedeni şekillendirme gibi klinik müdahaleler, bedeni melankoli ve dinginlik arasında bir duygu yitimine uğratmaktadır; “Saville, şişman bedenleri, yapışık ikizleri, yaralı insanları üst üste istifleyerek görsel bir ameliyata hazırlar. Çağdaş yaşamın oldukça ucuza getirdiği ve yaygınlaştırdığı ameliyatlar, komaya girmiş kanser hastaları, bilinçsiz felçli çocuklar, resim düzleminde duyguların ve düşüncelerin yitime uğradığı radikal bir travma alanı haline gelmektedir” (Renkçi, 2014). Bu bağlamda bedenin cinsiyet geçişleri, kadavra örnekleri ve uğradığı her türlü travmayı sert imgeler bütünüyle gösteren sanatçı, bedene ait tüm çağdaş kaygıları görünür hale getirmektedir.



Görsel 16. Jenny Saville, Matrix, 1999
(Mutualart. Erişim: 25.06.2024 <https://bit.ly/4cYsdAf>)

Bedenin tüm otorite ve toplumsal kodlamalara karşın geliştirdiği biçim değiştirme-başkalaşma eylemi, melez ve protez bir beden yapısıyla yeniden şekillenmektedir. Bu sayede politik veya herhangi bir nedenden dolayı tahakküm altına alınan beden, kendini tüm ideolojilerden soyutlamak ve kendi temsil biçimini sabote etmek için zaman zaman kılık değiştirmektedir. Bu bağlamda, bedenin politik ve sosyokültürel yapılar içerisinde maruz kaldığı kimlik dönüşümlerinin işlenmesi bakımından Kutluğ Ataman'ın *Peruk Takan Kadınlar* adlı çalışma serisi önemli göstergeler sunmaktadır. Çalışmada yan yana dizilmiş ekranlardan politik ve toplumsal nedenlerden dolayı peruk takmak zorunda bırakılmış dört farklı kadın konu edinilmektedir;

“WWW(Women Who Wear Wigs-Peruk Takan Kadınlar), çeşitli sebeplerle peruk kullanmak zorunda olan dört kadınla yapılan röportajlardan oluşmaktadır. Yönetmen, peruk kullanan dört

‘özel’ kadının birbirinden ‘bağımsız’ yaşamlarının gizli bağımlılık alanlarına, ‘peruk’ nesnesi üzerinden Türkiye’deki ‘kadın’ öznesine sosyolojik bir kazı gerçekleştirmiştir. Bu kazı-röportajlar, her biri 45-60 dakika arasında değişen sürelerle sahip olan dört ayrı projeksiyonda duvara yansıtılarak yan yana gösterilmiştir. Bütün projeksiyonların bir arada verilmesiyle nerede, ne zaman ve neden peruk taktıklarını anlatan kadınların kişisel öyküleri, Türkiye’nin tarihsel ve ideolojik panoramasını sunmuştur (Yılmaz, 2009).’’

Video enstalasyonunda röportaj yapılan dört kadından ilki, siyasi nedenlerden dolayı kimliğini gizlemek durumunda kalan Melek Ulagay’dır. İkinci kadın, o yıllarda üniversiteye girişlerde başörtüsü yasak olduğundan başörtüsünün üzerine peruk takarak eğitim alma durumunda kalan bir üniversite öğrencisidir. Videodaki kadın kimliğinin gizli kalmasını istemiş ve görüntüsü kullanılmayan kadının yerine ekran boş bırakılmıştır. Üçüncü kadın, göğüs kanseri olan ve hastalıktan dolayı saçları dökülen gazeteci Nevval Sevindi’dir; “Sevindi, peruk takarak, kadınlığı için bir eksik olarak gördüğü ‘saçsızlık’ı nasıl gizlediğini, kadın kimliğinin bu hastalık sonrasında nasıl etkilendiğini, ilişkilerinde bu durumdan dolayı yaşadıklarını ve konunun toplumsal boyutunu anlatmaktadır” (Yılmaz, 2009). Dördüncü kadın, transseksüel, feminist ve aynı zamanda cinsiyet aktivisti olan Demet Demir’dir; kullanılan peruk ise hem cinsiyet kimliğinin hem de başkaldırının simgesine dönüşmüştür.



Görsel 17. Kutluğ Ataman, *Peruk Takan Kadınlar*, 1999
(Yarıninkültürü. Erişim: 02.07.2024 <https://bit.ly/3S5PdoH>)

Kimlik sorunsalı, sanatçının çalışmalarında özellikle yer verdiği önemli unsurlardan biridir. *Peruk Takan Kadınlar*’da ise beden, kendi içinde kimlik olgusunun sürekli değişken zorunluluğuna tabidir ve akışkan bir dönüşümün/melezliğin çerçevesine dâhil edilir. Bu anlamda videolarda kullanılan beden, özellikle durağan bir kimlik yapısına

sahip olmayan insanlardan seçilmiştir ve bir noktada kimliğin beden üzerindeki değişken doğasına vurgu yapılmıştır; "...kimlikler kimi zaman peruk gibi basit bir nesne ile dönüşür, kimi zaman yerinden edilmeye karşı bir direnişin içinde yer bulur, kimi zamansa parçalanmış halde olmasına rağmen tek bir gövdede varlığını sürdürür" (Özkan, 2017). Dolayısıyla daha çok toplumsal yapının değişkenleri bağlamında ele alınan ve otoriter kimlik sistemlerinin birey üzerindeki etkilerinin gösterildiği bu çalışmalarda beden, sürekli biçim değiştiren bir imge görevi görmektedir.

3.2.2. İhale Edilmiş Beden

İhale edilmiş beden kavramı, Claire Bishop'un *Yapay Cehennemler* adlı kitabında değindiği 'İhale Edilmiş Performans' kavramı ile ilişkilendirilmekte ve performatif bedenin temsil biçiminin öteki bedenler aracılığıyla etkileşimi ele alınmaktadır. Bu bağlamda, Bishop'un ele aldığı 'ihale edilmiş performans' özellikle 1989'dan sonra performans sanatçısının anlatı olarak kendi bedenini kullanmak yerine, gerçekliği başka bedenler üzerinden dışarıdan temin etmesi üzerine yoğunlaşmaktadır;

"Bu türün ayırt edici özelliği, performansın sanatçıların kendileri tarafından yapılmasından ziyade meslekten olmayan icracıların çalıştırılmasıydı. Beden sanatı geleneği sanatçının kendi bedeni üzerinden canlı mevcudiyete ve dolaylısızlığa değer biçerken, son on yılda bu mevcudiyet tek bir performansçı yerine toplumsal bir grubun kolektif varlığına bağlandı" (Bishop, 2018: 235).

İhale edilmiş beden performans örneklerinde bedeni sömürü alanından alıp farklı bir izlenme alanına iten ve bu kez sanatçı tarafından ihale edilen bir beden yaratımı söz konusudur. Böylece 1990'lı yıllardan sonra performans sanatçıları tarafından ele alınan ilk ihale edilmiş beden performansları, özellikle bedenin gerçek kimliğini canlandırma üzerine yoğunlaşır;

"...ilk türden ihale edilmiş performans, bir galeride veya bir sergide, profesyonel olmayan kişilerin, kendi kimliklerinin bir yönünü canlandırmaya davet edildikleri icraları içeriyor. "Canlı enstalasyon" diye adlandırabileceğimiz bu eğilimin örnekleri arasında Paweł Althamer'in ilk dönem çalışmaları evsizlerle çalıştığı Gözlemci (1992), ve kadın sınav gözetmenleriyle çalıştığı, Zachęta'da açılan sergisi Filizlenmeler (1994), veya Elmgreen & Dragset'in kulaklıklarla galeride aylıklık etmek üzere gey erkekleri Dene (1997), ya da galeri gözetmenleri olarak işsiz erkek ve kadınları istihdam ettiği Gözetmenler (Yeniden Gözetleme) Hakkında (2005), sergileri sayılabilir (Bishop, 2018: 236)."

Kendi bedeni yerine herhangi bir yaşam biçimi veya sorunsalın gerçek muhatabını olduğu gibi izleyici ile buluşturmayı hedefleyen bu sanatçılar, zihinlerinde kavramsallaştırdıkları konuları kolektif bir biçimde ele almaktadırlar. Bu bağlamda, gerçeğin dışarıdan temin edilmesi ile oluşturulan bu kolektif yapıda beden, sanatçının kurgusal bedeninden ayrılıp kendi gerçekliğini sergileme olanağı bulur. Başka bir deyişle sanatçı tarafından gerçeğin

dışarıdan temin edilmesi, aslında hep var olan gerçek sorunların sanatçının kendi bedeni üzerinden teatral gösterimi yerine ‘gerçek bedenler’ üzerinde yani yerinde irdelenmesidir. Gerçek, artık sanatçının bedeni gibi dolaylı bedenler aracılığıyla değil, belli ücretler karşılığında çalışmak durumunda olan bedenler ile kendini göstermekte ve bir noktada kapitalizmi bedenler üzerinde daha da görünür kılmaktadır.

Beden ihalesi, çeşitli otoriteler tarafından bedenler üzerinde finansal bir tahakküm ve kullanım hakkı amaçlayan bir kavram olarak da düşünülebilir. Beden olgusuna bu türden bir yaklaşım kapitalizmin kitle bedenler üzerindeki tahakkümünü görünür hale getirmeyi kolaylaştırmaktadır. Öyle ki, bedene ait tüm kodlamaların satın alınabilirlik ilkesi üzerinden ele alındığı kapitalizmde beden, her türlü ideolojiye kolaylıkla entegre edilebilen bir organizmaya dönüştürülebilir. Bu bağlamda, kapitalizmin beden üzerindeki kontrol mekanizmalarını Foucault’nun biyo-politika ve biyo-iktidar kavramlarıyla açıklamak mümkündür; “Biyo-iktidarın kapitalizmin gelişmesinin vazgeçilmez bir ögesi olduğu kuşku götürmez; çünkü kapitalizm, bedenlerin denetimli bir biçimde üretim aygıtına sokulması ve nüfus olaylarının ekonomik süreçlere göre ayarlanmasıyla güvence altına alınmıştır” (Foucault, 2017: 100). Bu bağlamda kapitalizm, biyo-politikanın çıkarlarını gözeterek bedenden olabildiğince yararlanmaya çalışır ve beden bu çıkar doğrultusunda tahakküm altına alınır, üzerinde iktidar kurulur ve müdahaleye uğrar. Dolayısıyla Foucault’nun biyo-politika ve kapitalizm arasında kurduğu ilişki bedenler üzerinde mevzilenmiş iktidar sonucunda bedenin uğradığı edilginlik ile sonuçlanır.

Kapitalizmin bedenler üzerindeki tahakkümünü görünür hale getiren sanatçılar arasında çalışmalarında ihale edilmiş bedenler kullanan İspanyol sanatçı Santiago Sierra sayılabilir. Sierra’nın ihale edilmiş bedenler üzerinden gerçekleştirdiği performanslar, sıklıkla küreselleşmenin olumsuz sonuçlarını yaşayan ülkelerde, özellikle de Orta ve Güney Amerika’da gerçekleştirilmiş ve belirli ücretler ödenerek performansa dâhil edilen beden işçilerini konu edinmektedir. Yanı sıra, Sierra’nın performanslarına dâhil ettiği beden işçileri üzerindeki sözde kullanım hakkı, tıpkı kapitalizmin bedene yaklaşma biçimine benzemektedir. Dolayısıyla, ortalama bir beden işçisinin günlük çalışma ücreti karşılığında bir sanat galerisinde müdahaleye uğraması, kapitalizmin bedenler üzerindeki işleyişini yineliyormuş gibi bir algıyı da beraberinde getirir; “...Sierra kapitalizmin eşitsizliklerini tekrarlamaktan başka bir şey yapmamakla, özellikle de gelişmekte olan ülkelerde düşük ücretli işçilerle emeği "dışardan temin eden" ya da "sınırötesi" yapan küreselleşmeyi tekrarladığı için ağır eleştiriler almıştır” (Bishop, 2018: 239). Ancak, işçiler

için ödenen ücret çıktılarının çalışmaya dâhil edilmesi, sanatçının konu hakkındaki muhalif ve eleştirel yaklaşımı, kapitalizmin özellikle bedenler üzerindeki emek gücünün sömürüsüne dikkat çekmektedir. Bu anlamda var olan politik ve ideolojik sisteme karşı bir tavır sergileyen sanatçı, biyo-politika ekseninde yaşamın her alanına dahil olmuş kapitalizmin eşitsizliklerine göndermede bulunur;

“Düşük ücretlerle tutulan işçilerin hayata geçirdiği, görünürde amaçsız veya anlamsız eylemler merkezinde gerçekleşen, her seferinde sarsıcı etkiler yaratan çalışmaları beden işçiliği hususunda yaşanan adaletsizliklere dikkat çeker. Sierra, eleştirdiği kapitalist sistemin sömürü düzenini yineliyormuş gibi görünen ancak sefalet ve zulüm bağlamında ticaretin kaba mantığını vurgulayan muhalif bir tutum benimser (Wilson, 2015: 334).”

Sierra, her ne kadar erken dönem çalışmalarında bedeni görünür kılan performanslar gerçekleştirilmesine de, sonraki süreçlerde bedeni direkt ve ekonomik bağlamıyla gösteren çalışmalar üretmiştir; “1999'dan önce, Sierra'nın çalışmaları minimalizm ve kentsel müdahalelerin güçlü bir bileşimini içeriyordu; o yıl, düşük ücretli işçilerle üretilen enstalasyonlar yerine bizzat işçilerin gösterildiği işler yaptı ve enstalasyonların dayandığı ekonomik işlemleri ön plana çıkardı” (Bishop, 2018: 238). Çalışmalarının ana temasını oluşturan ve bedenin ihale edilmesi fikrinin ilk örnekleri arasında sanatçı, işçilerin kendilerinin görünmediği ancak aldıkları ücret bilinen *“Maaşlı İşçilerin Bir Günlük Mesai Süresince Taşıdığı 24 Beton Blok”* adlı çalışma yer almaktadır. Çalışmada 24 adet büyük beton blok bir galeri mekânında gelişigüzel bir şekilde yerleştirilmiştir. *“Karton Kutuların İçinde Oturmak İçin Ücretlendirilmiş İnsanlar”* adlı bir diğer çalışmada ise, toplumsal görünmezlik metaforu olarak düşük ücretli işçilerin karton kutulara gizlenen bedenlerini konu almıştır. Ancak sanatçının ihale ettiği katılımcıların ilk kez görünür kılındığı çalışma, *“Ücretlendirilmiş 450 Kişi”* adlı çalışmasıdır. Bu çalışmanın devamı olan ve minimum ücretle en zor ve onur kırıcı işlerde çalışmaya hazır 6 kişinin yer aldığı *Ücretlendirilmiş 6 Kişi Üzerine Dövmeyle Çizilen 250 cm'lik Çizgi* adlı çalışmada sömürü nesnesi haline gelen beden, tüm gerçekliğiyle sergilenmektedir.

Sierra ürettiği projelerde kullanılmak üzere beden kaynaklarını tıpkı bir taşeron gibi iş bulma ofisleri aracılığıyla dışarıdan sağlamaktadır ve işçiler için ödenen ödeneğin her detayı çalışmaya dâhil edilir. Bu bağlamda işçi bedenlerinin salt konumlanışlarının yanında işçiler için ödenen günlük ücrette ön planda tutularak ekonomik bağlamın kendisi de performansın birincil malzemesi haline getirilir. Başka bir açıdan bakıldığında çalışmaya dâhil edilen bu bedenler, politikleştirilmiş kimliklerdir ve performans esnasında sanatçı tarafından kendi bedeninin dışarıda tutulması, oluşturulan politik ortamın belli bir ironi ve mesafeyle izlenebileceğini göstermektedir.



Görsel 18. Santiago Sierra, Ücretlendirilmiş 6 Kişi Üzerine Dövmeyle Çizilen 250 cm'lik Çizgi, 1999
(E-skop. Erişim: 29.07.2024 <https://bit.ly/4dhhFnz>)

Sanatçılar tarafından performansa dâhil edilen beden, kimi zaman bireysel bir özne olmaktan çıkarak kolektif bir eylemin parçasına dönüşmektedir. 1986 yılından bu yana Meksika’da yaşayan Francis Alÿs, sıklıkla Avrupa’ya özgü değerleri farklı kültürler aracılığıyla yeniden düşünmeye yönelir. Sanatçı, tek başına veya başka sanatçılarla kolektif olarak gerçekleştirdiği projelerinde, eylem ve yürüyüş gibi gündelik pratikleri sanatsal bir jest olarak dönüştürür. 2002 yılında gerçekleştirdiği *İnanç Dağları Yerinden Oynattığında* adlı performansında, Lima yakınlarında bulunan dev bir kumulun yerini on santimetre değiştirmek için beş yüz gönüllüden oluşan bir grubun kolektif emeğinden yararlanmıştı. Bu çalışma, mülkiyet hakkı, kolektif eylem, inanç ve dayanışma kavramlarını gündeme getirirken, sanatın gündelik yaşamla kurduğu mitsel ilişkiyi de görünür kılar; “Sanatın gündelik yaşam içinde var olan mitsel yanıyla ilgilenen Francis Alÿs, sosyal gerilimleri metafor yaratan performanslara dönüştürerek toplumun yerel tarihine yeni söylentiler ekliyor” (Kavcar, 2009). Bu doğrultuda Alÿs, Robert Smithson ve Michael Heizer gibi arazi sanatçılarının anıtsal projelerine göndermede bulunarak, Güney Amerika’daki toplumsal gerçekliği kolektif eylem ve inanç metaforu üzerinden yeniden üretmektedir; “Sanatçı, Robert Smithson ve Michael Heizer gibi arazi sanatçılarının anıtsal toprak kaydırma projelerini alaya alırken, dikkatleri de şehrin eteklerindeki barınaklarda yaşayan ve hayatta kalmak için inançtan çok daha fazla şeye ihtiyaç duyan topraksız insanların üstünde topluyordu” (Heartney, 2011: 400).



Görsel 19. Francis Alys, İnanç Dağları Yerinden Oynattığında, 2002
(E-flux. Erişim: 02.08.2024 <https://bit.ly/4dOTcOZ>)

Gerçekliğin dışarıdan temini, kapitalizm ve kitlesel beden örgütlenme gibi aygıtların eleştirel yorumlamaları beden imgesinin biyo-politika ekseninde işleyiş biçimini ön plana çıkarmaktır. Beden ihalesi üzerine çalışma üreten başka sanatçılara; Tino Sehgal ve Dora Garcia gibi daha birçok sanatçı örnek gösterilebilir. Tino Sehgal'in performans sanatına sitüasyonist yaklaşım biçimi veya Dora Garcia'nın iletişim üzerine ürettiği çalışmalar, ihale edilmiş beden talimatlarıyla bireysel çeşitlilik ve gündelik hayat estetiğine alan yaratmaktadır. Homojen gerçekliğin dışarıdan temin edilmesi ile elde edilen bu tür ihale beden performansları ve bu performanslarda yer alan kişiler, genellikle sanat veya performans dışında herhangi bir alanda yetkinlik kazanan kişilerdir. Yanı sıra, belirli bir toplumsal sınıf veya ırkın temsilcileri olarak değil, herhangi bir konuda profesyonel kimlikleri göz önünde bulundurularak performansa dâhil edildikleri için, bu tür beden ihalesi barındıran çalışmalar, diğerleri kadar tartışma veya kuşku yaratmamaktadır. Eleştirel açıdan bakıldığında ise, çalışmanın kavramsal çerçevesi ve performansının performansa dâhil edilmiş belirli yetenekleri performansın ana hatlarını oluşturmaktadır.

3.2.3. Uzamsal Beden

Modern sonrası sanat pratiklerinde beden; temsil, anlam ve deneyim alanlarında sürekli olarak yeniden üretilen bir mekân haline gelmiştir. Bu ekseninde "Uzamsal beden", bedeni sabit bir özne olmanın dışında; tarihsel, kültürel ve teknolojik etkilerle şekillenen, dağılan ve çoğu zaman pasifleşen bir yüzey olarak ele almaktadır. Bu bakış açısıyla şekillenen beden, hem fiziksel hem de simgesel uzamlar içinde parçalanır ve farklı kurgularla

yeniden sunulur. Pasif özne olarak bedenin uzamla kurduğu bu ilişkide, bireysel deneyimler, toplumsal baskılar ve dijitalleşmenin etkileri iç içe geçmektedir. Sanatsal bağlamda ele alındığında Aziz + Cucher'ın dijital teknolojileri kullanarak bedeni neredeyse tanınmaz hale getirdiği çalışmaları ve Robert Gober'in iç mekânla bütünleşen, travmatik ve simgesel beden temsilleri beden imgesinin uzamsal alanına yakın örneklerdir. Sözü edilen sanatçıların çalışmalarında beden, bir yüzey olmaktan çıkarak izleyiciyle kurduğu mekânsal ilişkiler üzerinden anlam kazanmaktadır.

Aziz + Cucher (Anthony Aziz ve Sammy Cucher), 1990'ların başından itibaren dijital teknolojileri kullanarak insan bedenini yeniden üretmenin yollarını araştırmışlardır. Bu ekseninde "*Distopya Serisi*" adlı çalışmaları, dijital imgelerin bedeni nasıl bir temsil krizi içine soktuğunu güçlü biçimde yansıtır. Bu seride yer alan portrelerde ağız, burun ve göz gibi temel duyu organları dijital olarak silinmiş, insan yüzü bir yüzey haline getirilmiştir. Bu müdahale, öznenin dış dünyayla ilişki kurma kapasitesini askıya alır; iletişim, duyum ve ifade neredeyse imkânsız hale gelir. Bu ekseninde bedenin pasifleşmesini ve izole edilmesini görsel düzlemde sergileyen sanatçı ikilisi, beden olgusunu bireysel kimlikten yoksun, dijitalleşmiş birer 'boşluk' olarak dönüştürmektedir. Burada beden, bir uzam olarak tekrar yapılandırılır ve algılanan mekân ile dijital müdahale arasında bir geçiş alanı yaratır. Dolayısıyla beden, sadece bir temsil nesnesi olmanın dışında izleyiciyi içine çeken ya da iten bir dijital uzam haline gelir.



Görsel 20. Aziz + Cucher, *Distopya Serisi*, 1994-95
(Azizcucher. Erişim: 12.03.2025 <https://bit.ly/43xlQAF>)

Bedenin pasif düzlemde dijital müdahale ile sessizleştirildiği bir temsil biçimi sunan *Distopya Serisi*nde yüz ve cinsiyet gibi temel kimlik göstergeleri, dijital olarak silinmiş, bireylerin göz, ağız ve burun gibi duyu organları deriyle kapatılmıştır. İzleyicide hem

rahatsızlık hem de bir boşluk hissi yaratan bu müdahale, günümüz dijital toplumunda bedenin giderek daha fazla medya ve teknoloji tarafından yapılandırıldığını gösterir. Yanı sıra çalışmaların dijital ortamda üretilmiş olması, bedeni fiziksel bir varlıktan çok bir veri yüzeyi, bir simülasyon nesnesi haline getirir. Bu anlamda uzamsal beden, dijital olarak yeniden inşa sürecine girmiştir. Bu yeniden inşa süreci, teknolojik estetikle birleşerek bedenin temsilini travmatik ve pasif bir alana çeker. Başka bir ifadeyle bu durum, bedeni aktif bir özne olmanın dışında, toplumsal ve teknolojik normların baskısıyla edilgen hale gelmiş bir nesne olarak yorumlamayı da mümkün kılar.

Bedeni uzamsal olarak ele alan diğer bir sanatçı Robert Gober'in çalışmaları ise, bütünsel beden temsili yerine bedenin parçaları, izleri ya da boşlukları üzerinden bir anlatı geliştirir. Bu eksende sanatçının çalışmaları, bedenin parçalanmış, sıradan objelere ya da mimarî öğelere entegre edilmiş temsilleriyle tanınır ve bu çalışmalarında beden doğrudan gösterilmez, bunun yerine bedenin izleri, parçaları ya da yokluğu ön plandadır. Sanatçının beden imgesini merkeze alan yerleştirme çalışmalarında bacaklar, kollar, lavabo ya da pencere gibi nesnelerle birleşen insan uzuvları, bedenin travmatik temsiline dair imgeler üretir. Özellikle 1980'li ve 90'lı yıllarda AIDS krizi ve kimlik politikaları bağlamında gelişen sanat pratiği, beden olgusunu siyasi, cinsel ve kişisel anlamlarla yüklü bir mekânsal alan olarak yeniden ele alır. Dolayısıyla Gober'in yerleştirmelerinde beden, parçalanmış ve mekâna gömülmüş halde görünür. Bir iç mekânda duvardan çıkan bir bacak ya da yere gömülmüş bir kol, bedenin mekânla bütünleştiği ama aynı zamanda silindiği bir temsil biçimi sunmaktadır. Bu biçimsel yaklaşım, bedenin edilgenliğini pekiştirirken, özne ise parçalanmış ve yalnızca mekânla birleşmiş bir iz olarak varlığını sürdürmektedir.



Görsel 21. Robert Gober, *İsimsiz (Bacak)*, 1989
(Tate. Erişim: 17.03.2025 <https://bit.ly/43R19B0>)

Sanatçının 1989 yılında yaptığı *İsimsiz (Bacak)* adlı çalışmasında, gerçekçi bir erkek bacağı duvardan dışarı çıkmış gibi yerleştirilmiştir. Çalışmada yer alan ve bedenin bir parçasına ait bu uzuv, mekâna gömülü bir nesne olarak var olmaktadır. Bu temsil, bedeni travma, kimlik ve hafıza konularıyla ilişkilendirirken öznenin parçalanmışlığını ve sessizliğini de eşit derecede vurgular. Ancak, farklı okumalar önermesi açısından oldukça güçlü bir imgeye sahip çalışmada göze çarpan ilk şey bedenin işlevsiz olma halidir; “Bazılarına göre duvardan çıkan ayak, vücudun parçalarının birbirinden ayrılarak işlevsizleştirilmesi; kimileri ölümü temsil ettiğini savunur, kimilerine göre ise gizli bir erotik fetişizmi barındırmaktadır” (Aydın, 2012). Bu eksenle sanatçı, bedeni pasif özne olarak gösterirken, izleyiciyi aktif konuma yerleştirmektedir. İzleyici, eksik ya da kopuk bedensel uzuvların yerleştirildiği steril mekânlar içinde boşluğu, eksikliği ve sessizliği deneyimler. Böylece bedenin uzamsal temsili, fiziksel bütünlükten çok psikolojik ve tarihsel kırılmalar üzerinden kurulur. Sonuç olarak hem Aziz + Cucher hem Gober bedeni artık merkezi ve etkin bir özne olmanın dışında uzam içinde bozulmuş, bastırılmış ya da görmezden gelinmiş bir yapıya dönüştürür. Aziz + Cucher bunu dijital estetikle ve görsel silinmeyle sağlarken; Gober, fiziksel mekâna yerleştirme ve parçalama üzerinden gerçekleştirir. Dolayısıyla, söz konusu sanatçıların ele aldığı bedenin uzamsal durumu, bedenin edilgenliğini hem estetik hem politik bir biçim olarak tekrar ele almaktadır.

4. PASİF ÖZNE EKSENİNDE BEDENİN YENİDEN ÜRETİMİ

4.1. KİŞİSEL SANAT PRATİKLERİ BAĞLAMINDA PASİF BEDEN TEMSİLLERİ

Bu bölümde, tez kapsamında gerçekleştirilen sanatsal üretimler “pasif özne” kavramı çerçevesinde ele alınmakta ve çağdaş sanatta bedenin yeniden üretimi katmanlı bir biçimde sorgulanmaktadır. Pasif özne olarak ele alınan beden, dijitalleşme, temsil, denetim ve soyutlama gibi dinamiklerle sürekli yeniden şekillenen, dışsal müdahalelere açık ve giderek daha fazla nesneleşen bir imge hâline gelmektedir. Bu ekseninde ele alınan çalışmalar, üç temel kavramsal çerçeve etrafında şekillenmiştir. İlk olarak, dijital teknolojilerle birlikte bedenin bir veri nesnesine dönüşme süreci incelenmektedir. Bu bölümde, gözetleme sistemleri, dijital bellek ve biyopolitik yapılar aracılığıyla bedenin nasıl sayısallaştırıldığı, arşivlendiği ve edilgen bir konuma yerleştirildiği sorgulanır. Burada beden, veri olarak işlenen ve sürekli gözetlenen bir form olarak görünür kılınmaktadır. İkinci başlık altında, dijital enformasyon çağında bedenin kaybolan, silikleşen ve dolayısıyla parçalanan temsilinin metaforik dönüşümü ele alınmaktadır. Dijital imgeler içinde sürekli bir akışa maruz kalan beden, artık stabil veya bütünlüklü bir gösterge olmaktan uzaklaşmakta ve yerini, çeşitli semboller, sansürlü katmanlar ve kavramsal göstergelere bırakmaktadır. Bu ekseninde üretilen çalışmalar, bedenin görünürlükten gizliliğe, gerçeklikten simülasyona doğru geçirdiği dönüşümün izlerini irdelenmektedir. Son başlıkta ise, bedenin soyutlanarak yeniden kurgulandığı çalışmalar aracılığıyla, temsil ve form arasındaki gerilim irdelenmektedir. Bu bölümde beden; toplumsal ve kültürel kodlarla çözülüp yeniden yapılandırılan bir forma dönüşmekte ve böylece somut bedensel gösterimlerden uzaklaşarak soyut imgeler aracılığıyla tekrar ele alınmaktadır. Bu üç konu başlığı etrafında geliştirilen sanatsal üretimler, çağdaş sanat bağlamında bedenin temsiline yönelik eleştirel bir zemin sunmayı hedeflemekte ve dijitalleşme, bellek, şiddet, mahremiyet ve biçim sorunları ile bedenin hem kavramsal hem de görsel olarak nasıl dönüştüğünü ortaya koymaktadır.

4.1.1. Beden ve Dijitalleşme; Veri Olarak Beden

Çağdaş sanat pratiklerinde bedenin dijitalleşme ile birlikte nasıl yeniden biçimlendiği sorusu, teknolojik araçların salt birer temsil aracı olmadığı, aynı zamanda bedenin varoluşsal anlamını dönüştüren aygıtlar hâline gelmesiyle güncellik kazanmıştır. Beden

olgusunun ‘beden ve dijitalleşme’ adı altında irdelendiği bu başlıkta, bedenin veriyle özdeşleşmesi, gözetim altındaki varlığı ve dolayısıyla edilgen bir öznelliğe indirgenmesi gibi konulara değinilmektedir. Bu doğrultuda, bedenin sayısallaştırılmış hâli, bedenin anatomik ve fiziksel temsil biçimlerinin dışında –kimliksel ve bilişsel nitelikleriyle– veri nesneleri üzerinden okunur hale gelmektedir. Bu yaklaşımla ele alınan *Saplantılılar* adlı çalışma serisinde dijital gözetimin en yaygın örneklerinden biri olan mobese kameraları üzerinden, izleyen ile izlenen arasındaki tek yönlü bakış ideolojisine dair eleştirel bir bakış sunulmaktadır. Kamusal alandaki izleme pratiklerinin anonimleşmiş şiddetini görünür kılan kameralar, biçimsel olarak insan bedenine göndermede bulunmaktadır. Çalışmalarda kullanılan beden görünümlü kameraların özellikle morarmış bir yüzeye sahip olmaları ise hem bedenin fizikselliğine hem de gözetim mekanizmasının kendi üzerindeki baskısını görünür kılmayı amaçlar. Bu noktada sadece izlenenin değil, izleyen de rahatsızlık duyduğu bir özneye dönüşümü vurgulanır. Gözetleyen aygıtın kendisi, izleme eylemini gerçekleştirdiği ölçüde kendi varoluşsal huzursuzluğunu da üretmektedir.



Görsel 22. Adil Öksüz, “Saplantılılar”, 2023, Tuval bezi üzerine Yağlı boya, (2 adet) 27x35 cm

Çalışma serisi kapsamında, Foucault’nun ‘Panoptikon’ kavramına alternatif olarak Thomas Mathiesen’in ortaya koyduğu ‘Sinoptikon’ yaklaşımı başvurulan ikinci bir kavram olarak görülebilir. Mathiesen’in sinoptikon kavramına ilişkin tanımı, modern gözetim toplumunun panoptik olduğu kadar sinoptik bir yaklaşımının da olduğunu vurgulamaktadır. Bu noktada Mathiesen’e göre sinoptikon, çok sayıda kişinin dikkatinin belirli bir odakta yoğunlaştığı bir durumu ifade eder; “Sinoptikon, Yunanca ‘birlikte’ ya da ‘aynı anda’ anlamına gelen syn ile, görsellikle ilişkili opticon sözcüklerinin birleşiminden türetilmiştir. Kavram, panoptik düzende azınlığın çoğunluğu gözetlemesinin tersine çoğunluğun azınlığı izlemesi üzerine yoğunlaşmaktadır”

(Mathiesen, 1997). Bu bağlamda gözetim ilişkisini tersine çevirerek çok sayıda bireyin az sayıda özne ya da nesneyi izlediği bir yapıyı tanımlayan Sinoptikon, çoğunluğun azınlığa göre şekillendiği bir yapıyı da temsil eder;

“Sinoptikon, Panoptikon’dan farklı olarak, çoğunluğun azınlığı izleme, azınlığın söylemleriyle eylemde bulunma ve gördükleri, izledikleri azınlığa göre kendilerini şekillendirmesidir, onlarla kendini özdeşleştirip, onlar gibi davranmasıdır. Diğer bir anlamda, azınlığın pasifize edici yönlendirmesiyle çoğunluğun kendisini pasifleştirmesidir. Sinoptikon, özellikle görsel kitle iletişim araçları üzerinden gerçekleştirilir. Sinoptikon’un temel medyası radyo ve özellikle televizyondur (Demir, 2017).”

Çalışmada kullanılan mobese kameraları birer denetim aygıtı olarak teşhir edilen ve sürekli izlenen nesneler olarak ele alınır. Dolayısıyla kameralar, salt bir gözetleme aracı olmaktan çıkıp görsel temsilin kendisine, hatta bir beden formuna dönüşmektedir. Bu dönüşüm, aynı zamanda gözetleyen ile gözetlenen arasındaki ilişkinin muğlaklaştığı, özne ve nesne konumlarının iç içe geçtiği bir yapıyı da işaret eder. Gözetim aygıtlarının dışsal bir tehdit olarak kendi varoluşlarını sorgulayan diyalektik anlatı biçimlerinin ardından, bedenin veriyle özdeşleştiği başka bir düzleme geçilir. Bu bağlamda *Hafıza Okuyucusu* adlı çalışma serisinde bu kez, dijital teknolojilerin birey üzerindeki etkileri, bedenin doğrudan bir veri taşıyıcısı olarak konumlandırılmasıyla ele alınmaktadır. İnsan derisi görünümü kazandırılmış bellek kartlarından oluşan çalışma serisinde, veri kaydının fiziksel bir bedenle bütünleşmiş olma durumu söz konusudur. Burada beden, salt temsilin ötesinde hafızayı taşıyan, bilgiyi depolayan, kimliği saklayan bir nesneye dönüşmektedir. Yanı sıra, öznenin dijital sistemler içerisinde işlevini yitirmesi, kimliğin parçalanması ve dijital bir veriye indirgenmesi gibi konular netlik kazanırken beden, Foucault’nun biyopolitikada değindiği gibi iktidarın işlemekte olduğu alanlardan biri hâline gelir.



Görsel 23. Adil Öksüz, “Hafıza Okuyucusu”, 2025, Kâğıt veya duvar üzerine yerleştirme
42x42 cm

Beden ve kimliğe dair tüm verilerin bir bellekte toplanması, özneyi sabit, nesnel ve müdahaleye açık bir zemin üzerinde yeniden okumaya olanak sağlamaktadır. Sanat kuramcısı Ali Artun’un da belirttiği üzere, veri kullanımı bağlamında öznenin pasifleşmesi, dijital enformasyon çağında beden işlevinin dijitalleşmesi ile doğrudan ilişkilidir; ‘Baltadan, çekiçten beri aletler bedenimizin bir uzantısı, yani bir tür protezlerimiz. İşte şimdi bu protezler giderek iyice bedenimize, biyolojimize nüfuz ediyor. Akıllı telefonlar belki de parça parça bedenimize nakşedilecek. Beyine dijital protez aşamasındayız. Beynin fonksiyonlarını dijitalleştirilmesi kapıda’(Artun, 2016). Bedenin dijital-enformatik dönüşümü, evrimsel teknolojik süreçlerin dışında iktidarın özne üzerindeki tahakküm biçimlerinin yeniden örgütlendiği bir zemin gibi görülebilir. Bu bağlamda, dijital enformasyonun beden üzerinde kurduğu denetim mekanizması biyopolitik bir araç hâline gelmekte ve öznenin varoluşsal sınırları, veri, algoritma ve genetik kodlar üzerinden yeniden ele alınmaktadır.



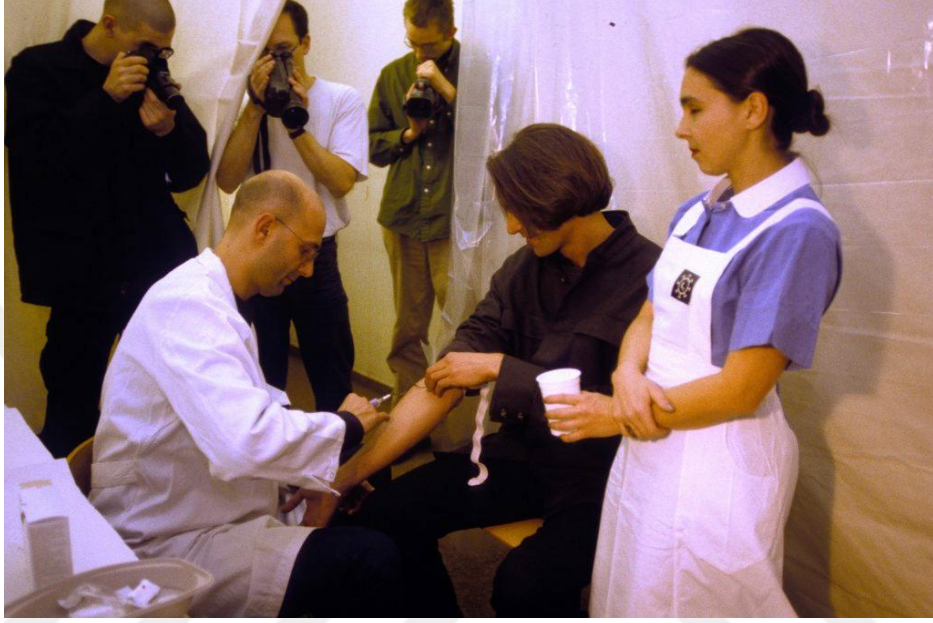
Görsel 24. Adil Öksüz, “Hafıza Okuyucusu”, 2023, Kâğıt veya duvar üzerine yerleştirme
32x32 cm

Critical Art Ensemble (CAE)’ın özellikle DNA müdahaleleriyle gerçekleştirdiği projeler, bu süreci görünür kılarak teknolojinin biyolojik ve politik beden üzerindeki etkilerini sorgulayan güçlü sanatsal müdahaleler olarak görülebilir; “Eleştirel Sanat Topluluğu, pratik ve teorik çalışmaları neoliberal ekonomi ve teknolojik-kapitalizmle ilgili konuları beden ve toplumu etkileyen konuları eleştiren bir sanatçı girişimidir” (Yurttaş, 2023). Yanı sıra, CAE’nin sanatsal pratikleri, sadece teknolojiyi araçsallaştırmakla kalmaz bunun yerine izleyiciyi bu teknolojilerin etik, politik ve epistemolojik boyutlarıyla yüzleşmeye davet eder. CAE’nin beden politikaları alanındaki eleştirel müdahaleleri bağlamında ele alınabilecek *Flesh Machine (Et Makinesi)* (1997–1998) adlı çalışma projesi, çağdaş sanatta biyopolitika, genetik mühendisliği ve eleştirel bedene örnek teşkil eder. *Flesh Machine*, ziyaretçileri zekâ, mizaç, sağlık gibi kriterlere göre genetik taramadan geçirerek, kapitalist toplumda üreme açısından uygun olup olmadıklarını değerlendiren ve uygun bulunanlardan DNA bağısı talep eden ironik bir performanstır. Bu bağlamda *Flesh Machine*, genetik olarak "mükemmel" bireyler yaratmayı hedefleyen modern öjeni anlayışını sahte bir biyoteknoloji şirketi simülasyonu aracılığıyla sorgulamaktadır;

“Öjeniğin 20. yüzyılın başlarında kullanılıp ortadan kalktığı düşünülse de bedeni kapitalizmin sosyo-kültürel yapısına uygun şekilde rasyonelleştirmek amacıyla varlığını sürdürdüğü belirtilmektedir. Onlara (CAE) göre beden; bir şehir, fabrika ya da başka bir kültürel yapı gibi, kültürün baskın değerlerine göre düzenlenir, manipüle edilir ve yeniden üretilir. *Flesh Machine (Et Makinesi)*, “üreme teknolojisinin bilimsel süreçlerini kamusal alana taşıyarak” bedenin

tüketimine dair bir farkındalık yaratmayı amaçlar ve bu bağlamda ekonomi ile biyoteknolojinin kesiştiği süreçleri ele alır (Yurttaş, 2023). ”

Teknolojinin iktidar üretici ve özne biçimlendirici bir mekanizma olarak nasıl işlediğini eleştirel bir perspektifle ele alan projede asıl amaç beden öznesinin kendisidir. Öyle ki, sanatın bilimsel otoriteye karşı taktiksel bir direniş biçimi olabileceğini göstererek, izleyiciyi hem teknolojik sistemlerin bir parçası hem de eleştirmeni konumuna yerleştirir.



Görsel 25. Critical Art Ensemble, *Flesh Machine* (1997-1998) adlı performansın görüntüsü (Criticalartnet. Erişim: 10.05.2025 <https://bit.ly/3FOFikM>)

Ayşen Ciravoğlu'nun beden–DNA–mekân ilişkisi üzerinden yaptığı çözümlemeler, bu serideki çalışmaları salt estetik olmalarının dışında mekânsal ve kavramsal düzlemde de derinleştirmeye olanak tanır. Bu bağlamda Ciravoğlu'nun yaklaşımı, bedeni biyolojik veya fiziksel bir varlık olarak tanımlamanın dışında teknolojik müdahalelerle şekillenen bir yapı olarak ele almaktadır;

“İnsan merkezci dönemin itaat mekanizması olan makine-beden ile organsız bedenin ilişkiselliği ve oluş durumu bağlanarak yeni bir ilişkiel topluluk, öbekleşme meydana gelir. Yani tahakküm yapılarının yarattığı makine-beden tarihsel süreçte yeni oluşturduğu ilişkilerle hiyerarşiyi kıran bir sisteme dönüşür. Artık beden teknolojik bir bedendir. Böylece sınırları ve kodları yeniden programlanabilir (Erkenez, Ciravoğlu, 2020). ”

Bu perspektiften bakıldığında beden, yalnızca gözetlenen ya da dijital sistemlerde depolanan bir veri nesnesi değildir. Bunun yerine sürekli yeniden yazılabilen, kodları dönüştürülebilen ve taşıdığı anlamlar değiştirilebilen dinamik bir zemin üzerine inşa edilmektedir. Bu bağlamda David Lyon'un *Vesikalı Yurttaş* adlı kitabında ortaya koyduğu “etiket bedenler” kavramı da dijital sistemlerin bireyleri belirli kategorilere ayırma ve sınıflandırma mekanizmalarıyla doğrudan ilişkilendirilebilir. Lyon'a göre;

“Yeni kimlik kartlarının yurttaşlığa etkilerini ele almadan önce bir başka boyutu da tartışmak gerekmektedir: 'Etiket bedenler.' Etiket bedenlerden kastım, kusursuz onaylama amacıyla insan bedeninin niteliklerinden faydalanmaktır. Parmak izi, göz taraması ve yüz tanıma teknolojisi gibi beden datası yönelimlerini değerlendirmek, yeni kimlik tanımlama planlarının küresel boyutunu incelemek kadar önemlidir (Lyon, 2012).”

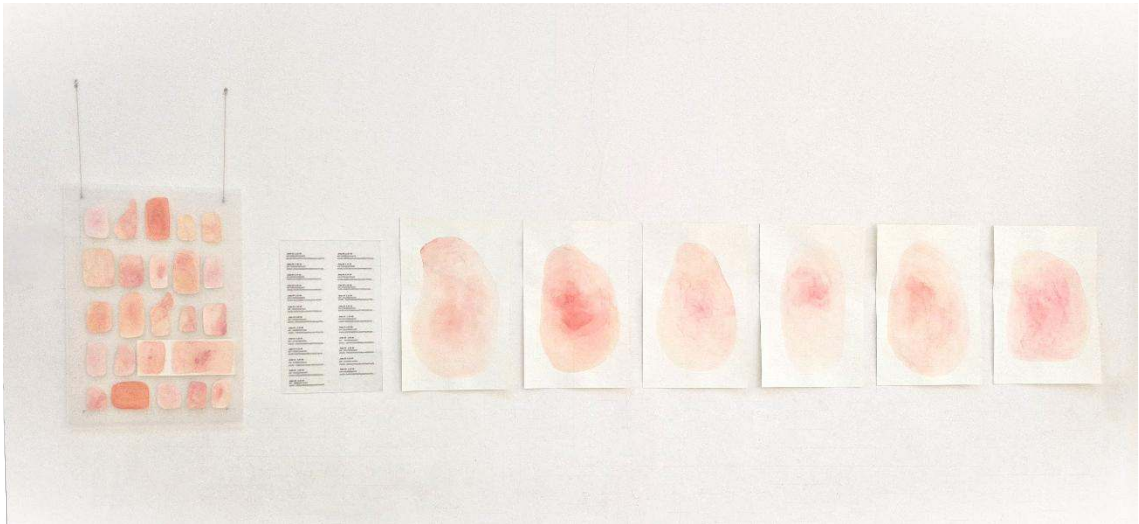
Bu ifade, dijital kimlik politikalarının merkezine yerleştirilen beden, sürekli izlenen ve tanımlanan bir veri kaynağı olarak nasıl işlev gördüğünü açık biçimde ortaya koymaktadır. Benzer şekilde, Sertaç Timur Demir’in *Aygıt-İnsan, İnsansız-Yaşam* başlıklı metninde, teknolojinin duyu, bellek ve beden üzerindeki etkilerini yeniden tasarladığına ilişkin vurgular yer alır. Demir’e göre: “Parmak ucuyla dokunarak ya da dokunmaksızın bakışla yönetilen, bedene temasla aktive edilen ve verileri otomatik işleyen her bilgi iletişim teknolojisi otomasyon kültürünün bir uzantısıdır. Dahası bu uzantılar, içinde yürütülen tüm insani ilişkileri biçimlendirmekte ve geçmiş (anılar) ile gelecek (beklentiler) kurgusunu yeniden içeriklendirmektedir” (Demir, 2022). Geline son noktada bedenin teknolojik aygıtlar aracılığıyla veri olarak dijital sistemlere aktarılması, çoğunlukla beden üzerinde tahakküm kurma ve onu denetim altında tutma ideolojileriyle ilişkilendirildiği görülmektedir. Ancak son yüzyılda, özellikle tıp alanında yaşanan gelişmeler, bedeni anatomik-fizyolojik bir bütün olmanın dışında, bilgi akışları ve iletişimsel örüntüler aracılığıyla anlamlandıran yeni beden tanımlamalarının gelişmesine ön ayak olmuştur. Bu konu hakkındaki görüşlerini aktaran Yuval Noah Harari dijital biyopolitikanın gelecekte alabileceği boyutlara dikkat çeker;

“Durmadan biyometrik verilerle beslenen büyük veri algoritmaları önümüzdeki yıllarda sağlığımızı 7/24 gözlemleyebilir. Bir gribin, kanserin ya da Alzheimer hastalığının başladığını, biz bir sorunumuz olduğunu fark etmeden çok daha önce tespit edebilirler. Bunun akabinde fiziksel yapımıza, DNA ve kişiliğimize göre özel olarak tasarlanmış tedavi, diyet ya da günlük rejim önerilerinde bulunabilirler (Harari, 2018).”

Bedenin bilgiye dönüşmesi veya sanallaşması durumunu genetik bilimi ve adli tıp zemininde ele alan Irma van der Ploeg ise, bedeni bilgi yüklü bir organizma olarak tanımlarken, anatomik bedenden oldukça farklı bir beden anlayışı benimsemektedir. Van der Ploeg’e göre; “20. yüzyılın başlarında gelişen endokrinolojik beden anlayışı, bedeni bir biyokimyasal varlık olarak kavrar; burada beden, mesajlar, sinyaller ve geri bildirim döngüleriyle tanımlanan kimyasal maddelerden oluşur” (Van der Ploeg, 2005). Bu tür bir yaklaşım, bedenin enformasyon teknolojileriyle olan bağlarının yanı sıra kimyasal, cerrahi ve genetik kodlarla birlikte tanımlanmasına olanak tanımaktadır. Nitekim genetik bilim ve uygulamaları da bedeni bilgi olarak ele alan bir beden ontolojisi üretmiş, insan genomu ve DNA bedenin kalıtsal okumalarını sağlayacak şekilde çözümleyen kodlar olarak görülmeye başlanmıştır. Van der Ploeg’in ifadesiyle; “genetik biliminde söz

konusu olan ‘madde’, her ne kadar biyokimyasal terimlerle (örneğin proteinler) tanımlanabiliyor olsa da özü kodlama işlevinde yatar” (Van der Ploeg, 2005). Tüm bu bağlamlar çerçevesinde ele alınan çalışmalar, bedeni salt gözetlenen bir nesne olmanın yanında saklanan, erişilen, depolanan ve gerektiğinde yeniden düzenlenen bir bilgi nesnesi olarak konumlandırmaktadır. Deri dokusunu andıran ve teknolojik bir ağıta dönüşen yüzeyler, bir zamanlar hissedilmiş olanın artık yalnızca bir veriye dönüştüğünü gösterir. Böylece bu üretimler, dijital çağda bedenin duyuşsal, politik ve teknik olarak nasıl yeniden yazıldığını sorgulayan bir bellek estetiği önerir.

Bu ekseninde üretilen *Veri Tortusu* adlı seri, dijitalleşmenin hızla dönüştürdüğü çağımızda bedenin giderek silikleşen temsillerini ele almaktadır. Bedenin yüzeyinden alınmış renk ve doku fragmanları, fiziksel temasın yerini alan dijital izlerin görsel karşılığına dönüşür. “Veri tortusu” kavramı, biyolojik bütünlüğün yerini alan, dijital sistemlerde depolanan kırılğan izleri; yani bedensel hafızanın dijitalleşme sürecinde maruz kaldığı dönüşümü ifade eder. Bu noktada beden, kimliğin bütüncül bir temsili olmaktan çıkar; parçalanmış, adlandırılmayan ve ancak veri biçiminde yeniden okunabilen bir yapıya bürünür. Seride yer alan her bir çalışma, tanımlanabilir anatomik izlerden çok, yalnızca bir “iz” olarak varlığını sürdüren belirsiz formlardan oluşur. Bu formlar, bir zamanlar canlı ve bütün olan bedenin, veri tabanlarında kodlara, piksellere ve fragmanlara ayrışmasından geriye kalan “tortu”yu simgeler.



Görsel 26. Adil Öksüz, “Veri Tortusu”, 2025, Pleksi levha üzerine dijital baskı ve Kâğıt üzerine sulu boya, Değişken boyutlarda

Bedenin dijital sistemler içinde bir veri nesnesine dönüşmesinin ardından, bu kez bedenin görünür olmaktan çıkarak gizlenen bir imgeye dönüşüm süreci, *Hassas İmge* adlı

Çalışmalarda ele alınmaktadır. Bu seride, şiddete maruz kaldığı için başkalaşan ve bu nedenle dijital alanlarda geri plana itilen beden imgeleri üzerinden, ‘görünürlük’ ile ‘gizlenme’ arasındaki muğlak yapı irdelenmektedir. Bu bağlamda, görünürlüğün politik bir işleyiş biçimi olduğunu vurgulayan Judith Butler, şiddete uğrayan bedenlerin medya ve siyaset aracılığıyla nasıl görünmez kıldığını ya da temsillerinde nasıl araçsallaştırıldığını ortaya koyan analizlerde bulunmuştur. Butler, şiddetin medyada nasıl temsil edildiğine dair sunduğu etik ve politik çözümlemelerinde, bazı bedenlerin kamusal alanda temsile layık görülmemesi sorununa dikkat çeker ve şöyle der; “Kamu, belli imgelerin medyada belirmemesi, belli ölü isimlerinin dile getirilmemesi, belli kayıpların kayıp ilan edilmemesi ve şiddetin gerçeklikten çıkarılıp yayılması koşuluyla yaratılır” (Butler, 2005).



Görsel 27. Adil Öksüz, “Hassas İmge I” 2023, Çift katmanlı aydınır kâğıt üzerine dijital baskı
45x32 cm

İki katmandan oluşan bu çalışmalarda, üst yüzeyde şeffaf kâğıda basılmış beden imgeleri yer alırken, alt katmanda dijital alanlarda sıkça karşılaşılan uyarı yazıları ve sembollerine yer verilmiştir. Bu katmanlaşma hem gizleme işlevi gören hem de bizzat o görüntünün çağrışımını güçlendiren bir yapıya işaret eder. Görüntünün üzerindeki uyarı metinleri, beden hem sansürlendiğini hem de başka bir tür imgeler bütününe dönüştürüldüğünü gösterir. Böylece izleyici, beden imgesine doğrudan ulaşamasa bile kavramsal düzeyde bir imgelem üretmeye zorlanır. Söz konusu çalışmalar, dijital ortamda beden hem korunması gereken bir “veri” hem de sansürlenmesi gereken bir “görüntü” olarak nasıl çifte bir kodlamaya maruz kaldığı üzerine şekillenmektedir. Kişisel verilerin korunmasına dair yasal düzenlemelerle görünmez kılınmaya çalışılan beden, aslında sistemin dijital

gözlemleriyle çoktan taranmış, sınıflandırılmış ve depolanmış bir varlık hâlidir. Bu anlamda şeffaflık, kavramsal düzeyde bir ironiye dönüşür ve şiddet görmüş bedenler, şeffaf bir katman üzerinden sunulurken daha da görünür hale gelir.



Görsel 28. Adil Öksüz, “Hassas İmge II” 2023, Çift katmanlı aydınlatılabilir kâğıt üzerine dijital baskı 45x32 cm

Medya ve dijital platformlarda sıklıkla karşılaşılan “Hassas İçerik: Bu görsel bazı kişiler için rahatsız edici olabilir” gibi uyarı metinleri, doğrudan bedeni değil, onun yarattığı etkiyi temsil eder hâle gelmektedir. Bu noktada kavramların kendisi birer imgeye dönüşürken, imgeler de kavramsal bir örtüyle birlikte gösterilmektedir. Dolayısıyla bu çalışmalar, dijital çağda temsil edilen bedenin kavramlar aracılığıyla okunmaya başlandığına işaret eder. Şeffaf katmanın altında konumlanan uyarılar ve kavramsal simgeler, bedenin şiddet sonrası tekrar tekrar dolaşıma girdiği görsel bir zemin yaratır. Bu yapı, şiddetin kendisi kadar, onun sürekli gizlenip tekrar gösterilmesiyle oluşan çelişkili görseleğe işaret eder. *Hassas İmge*, böylelikle dijital gözetim sistemlerinin bedenle kurduğu ilişkinin yalnızca izleme ve kayıtla sınırlı kalmadığı, aynı zamanda sansür, koruma ve travmatik tekrar üzerinden işlediğini eleştirel bir biçimde ortaya koyar.

4.1.2. Beden Metaforları: Dijital Enformasyon Çağında Kaybolan Beden

Beden Metaforları adlı çalışma serisi, doğada çeşitli nedenlerle bedenden ayrılmış ve artık özgün bağlamlarından kopmuş olan, numaralandırılmış hayvan kulak küpeleri ile dijital temsil unsurlarının ve insan bedeni imgelerinin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Bu hibrit yapı, bedenin hem maddesel hem de simgesel düzeyde yaşadığı dönüşümü görünür kılmayı amaçlar. Numaralandırılmış küpeler, başlangıçta ait

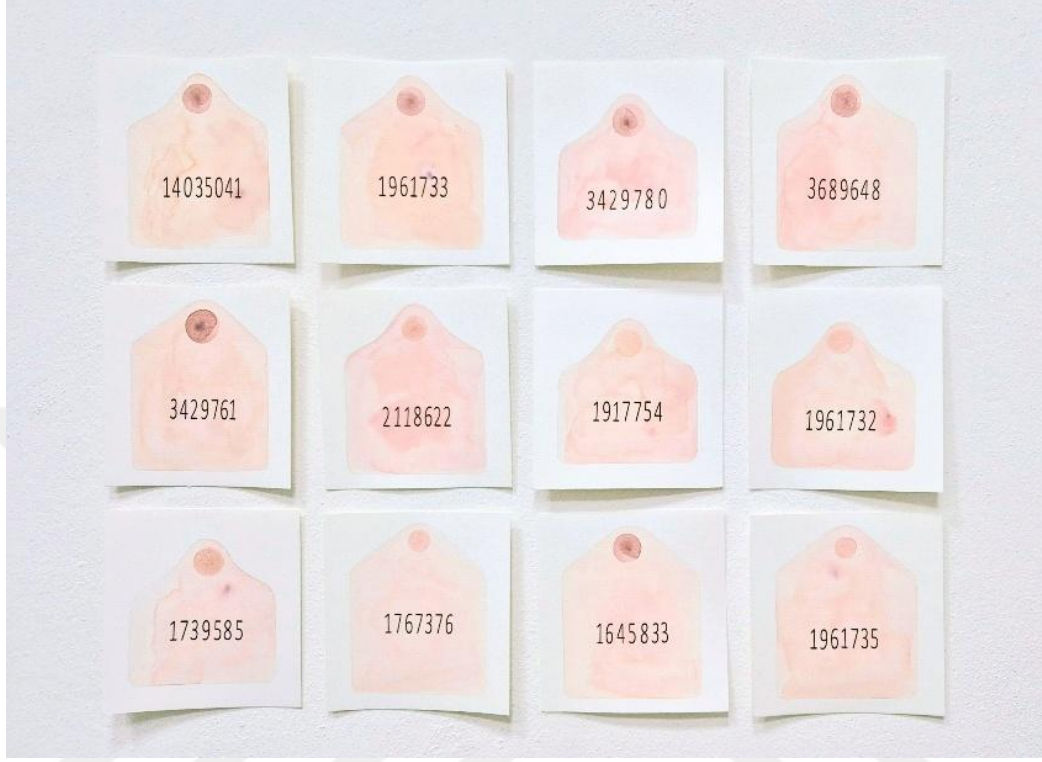
oldukları bedene dair kimliksel bir göstergedir; ancak bedenden kopmalarıyla birlikte, bir kimlik izinden çok bir boşluk, kayıp ya da eksiklik olarak işlev kazanmaya başlarlar. Bu bağlamda, çalışma serisinde kullanılan küpe imgesi, bedene dair bir göstergenin artık onu temsil etmekten uzaklaştığı ve hatta yerinden edilmiş bir kimlik izine dönüştüğü bir durumu temsil eder. İnsan bedeni imgeleriyle bu nesnelerin bir araya gelişi, ortaya çıkan yapının antropomorfik bir nitelik kazanmasına neden olur. Dolayısıyla antropomorfik formlar, yalnızca biçimsel bir birleşmeyi değil, aynı zamanda temsil düzeyinde karmaşık bir anlam üretimini de beraberinde getirir. Dijital enformasyon çağında bireyin, artık yalnızca biyolojik varlığı üzerinden değil, veriler, kimlik numaraları, algoritmalar ve sanal temsiller aracılığıyla tanımlandığı bir dönemde, *Beden Metaforları* serisi bu yeni temsil rejimlerine karşı eleştirel bir görsel söylem sunmaktadır.



Görsel 29. Adil Öksüz, “Beden Metaforları” (Bedensizler) 2023, Buluntu hayvan küpeleri üzerine insan bedeni imgeri, 30x30 cm

Seride yer alan her bir çalışma, dijitalleşme sürecinin etkisiyle hem fiziksel bedenin maddi varlığının hem de ona dair kimliksel göstergelerin nasıl dönüşüme uğradığını, silikleştiğini ya da yerinden edildiğini ortaya koyar. Bedenin temsilineki bu kırılma, özellikle hayvan küpeleri gibi kimlik belirleyici unsurların bağımsız bir biçimde sunulmasıyla görünür kılınır. Bedenden kopmuş, ancak hâlâ bir kimlik izini taşıyan bu nesneler, dijital çağda bireyin kimliğe dair göstergelerle kurduğu ilişkinin ne kadar kırılgan, geçici ve sistem bağımlısı olduğunu işaret eder. *Beden Metaforları* bu yönüyle,

bedenin yüzeysel bir görsel temsil hâline indirgenmesini ele alırken aynı zamanda kimlik, aidiyet ve temsil meselelerinin iç içe geçtiği çok katmanlı bir düşünsel tartışma alanı yaratır.



Görsel 30. Adil Öksüz, “Beden Metaforları (Bedensizler)” 2024, Kâğıt üzerine sulu boya (12 Adet) 55x70 cm

Bu düşünsel alan, özellikle David Lyon’un *Gözetlenen Toplum* (2006) adlı yapıtında dile getirdiği “kaybolan bedenler” kavramıyla kesişir. Seride kullanılan hayvan küpeleri, başlangıçta birer kimliklendirme aracıken artık hiçbir bedene ait olmayan, bağlamından kopmuş ve dolayısıyla işlevi değişmiş nesnelere dönüşmüştür. Bu bağlamda birer “buluntu nesne” olarak sunulan küpeler, gözetim toplumunda bedenin maddesel karşılığının nasıl silindiğine dair somut bir metafor işlevi görür. Lyon, modern iletişim ve bilgi teknolojilerinin yaygınlaşmasıyla birlikte bedenlerin fiziksel mevcudiyetlerinin giderek görünmez hâle geldiğini, ilişkilerin artık ortak bir mekânda var olma zorunluluğu taşımaksızın sürdürülebildiğini belirtir; “1960’lardan beri bedenler artan bir oranda yok olmaya başladı. İletişim ve bilgi teknolojileri sadece fax ve sabit telefonları değil, aynı zamanda e-posta, kredi kartı işlemleri, cep telefonları ve interneti de günlük hayatın içine sokmuştur. Bu da ortak mevcudiyet olmadan başka pek çok ilişkinin mümkün kılındığı anlamına gelmektedir” (Lyon, 2006: 35). Bu bağlamda *Beden Metaforları*, bedenin maddesel ve temsil düzeyindeki görünürlüğü, dijitalleşmenin baskın olduğu

günümüzde yeniden gözden geçirme konusunda önermede bulunur. Numara verilmiş ancak bedenden kopmuş nesneler ile insan bedeni temsillerinin birleşiminden oluşan bu yerleştirme serisi, izleyiciyi modernitenin ana sorunsallarından biri olan “bedenin kaybolması” üzerine düşünmeye davet eder. Yanı sıra bu kayboluş, kimliğin, ait olmanın ve belleğin dijital sistemler içinde yeniden inşa edilme ya da tamamen silinme ihtimaline işaret eder.

4.1.3. Temsil ve Biçim: Soyut Beden

Bedenin sosyal ve toplumsal metaforlar bağintısında biçiminin değişmesi, çağdaş sanatçının kimliği ve bulunduğu ortamın politik atmosferi çevresinde konu edinilmiştir. Bu bağlamda klasik ve çağdaş sanat pratiği içerisinde beden, aşırı şiddet ve travmaya bağlı toplumsal ve politik huzursuzluk, dolaylı ya da dolaysız her türlü işkence ve acı ile ilişkilendirilmiş ve genellikle politik bir araç olarak kullanılmıştır. Francis Bacon’un çarpıtılmış figüratif formları, Jenny Saville’in bedensel deformasyonları ve Ana Mendieta’nın bedeni yok eden ritüelistik eylemleri, bu tür temsillerin çağdaş sanatta aldığı farklı yönelimlere örnek teşkil eder. Bu bağlamda soyut beden imgelerinin bulunduğu bu çalışma serisinde, bedenin dolaylı veya dolaysız şiddet içeren değişimi ve aidiyet, kimlik, cinsiyet, dijitalleşme gibi kavramlar ışığında dönüşümü yansıtılmaktadır. Soyut bir biçim olarak bedenin uğradığı bu dönüşüm, kadın veya erkek bedeni gibi toplumsal cinsiyetçi bakışı olumsuzlaması ile kendine içkin bir form veya biçim olarak ele alınmaktadır. Bu tür bir önerme ile soyut beden imgeleri, her bağlamı kendi içinde eriten ve soyutlayan beden parçaları olarak göndermede bulunmaktadır. Bu yönüyle çalışma serisinin, bedenin parçalanması, çürümesi ya da anonimleşmesi üzerine düşünen Louise Bourgeois ve Rebecca Horn gibi sanatçılarla kavramsal bir paralellik taşıdığı da söylenebilir.

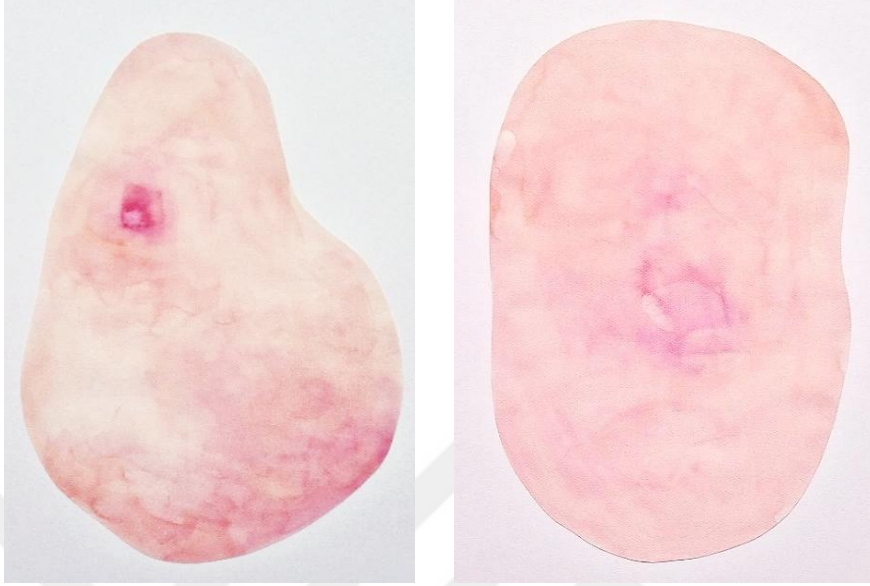
Bedenin biçimi, yalnızca biyolojik ya da görsel bir yapı olmaktan çok, tarihsel, kültürel ve politik kodlamaların etkisiyle sürekli dönüşen bir göstergeler sistemidir. Çağdaş sanat bağlamında beden, salt estetik bir nesne değil; aynı zamanda iktidar, toplumsal cinsiyet, kimlik, ötekilik, şiddet ve direnç gibi çok katmanlı anlamların taşıyıcısıdır. Bu bağlamda soyut beden imgelerinin bulunduğu bu seri, bedeni soyutlama yoluyla hem fiziksel varlıktan uzaklaştırır hem de toplumsal cinsiyet ve normatif kimlikleri askıya alır.



Görsel 31. Adil Öksüz, “İsimsiz (Organsız beden serisi)” 2025, Kâğıt üzerine sulu boya (4 Adet)
Değişken boyutlarda

Sanatsal üretim sürecinde, bedenin soyut biçimlerle temsil edilmesi, bir yandan şiddet ve travma temsillerini gündeme getirirken, öte yandan temsil edilemeyeni de ima eder. Bu bağlamda, biçimsel bütünlüğünü kaybeden, şekilsiz ve tanımlanamaz hale gelen beden parçaları, öznenin sınırlarının çözülmesine işaret eder. Bedenin bu çözülme hâli, hem benlik ile nesne arasındaki ayrımı bulanıklaştırır hem de bedensel bütünlüğe dair algıyı tehdit eder. Bu tehdit, Julia Kristeva’nın “abject” (iğrenç, dışlanan) kavramıyla ilişkilendirilebilir. Kristeva’ya göre *abject*, öznenin sınırını tehdit eden; ne tamamen reddedilebilen ne de tamamen kabul edilebilen, aynı zamanda bedeni nesneyle tehlikeli bir biçimde yakınlaştıran bir oluşumdur; “İğrenç, nesnenin niteliklerinden yalnızca özne-ben’in karşıtı olma niteliğine sahiptir. Nesne, özne-ben’e karşıtlığıyla ben’i bir anlam arzusunun kırılğan yapısında dengeye kavuşturur; bu anlam arzusu ben’i nesneyle belirsizce ve sonsuzcasına türdeşleştiren bir anlam arzusudur” (Kristeva, 2014). Bu çerçevede, soyut beden imgeleri serisinde yer alan formlar, klasik anlamda tanımlanabilir bir beden formuna ait olsalar da sınırları muğlak, yer yer çürümüş ya da morarmış

dokularla izleyiciyi rahatsız eden bir anlam üretir. Dolayısıyla beden mor leke ile yaralanmış gibi sunulması hem travmanın izini taşır hem de bedeni bir sınır ihlali olarak konumlandırır.



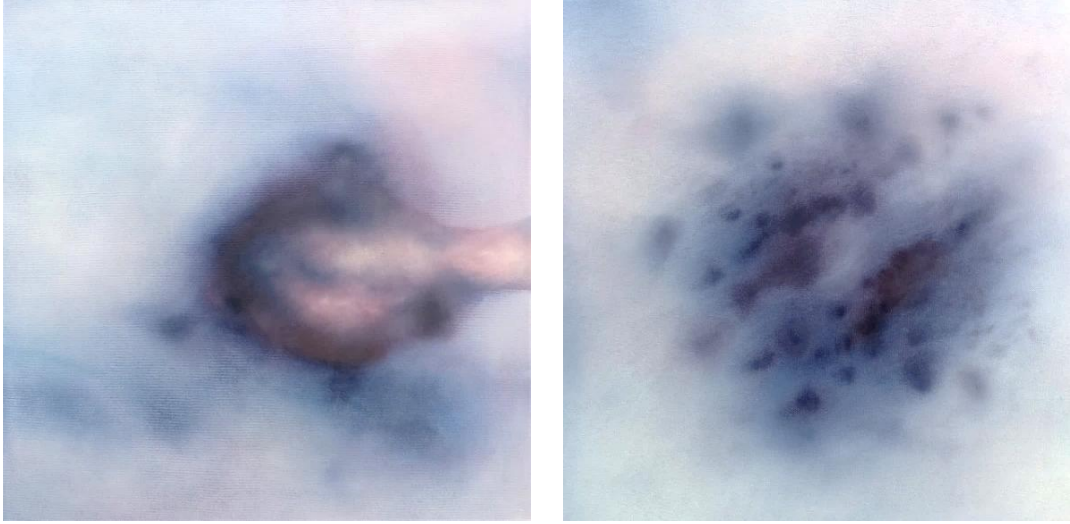
Görsel 32. Adil Öksüz, “İsimsiz” (Organsız beden serisi) 2025, Kâğıt üzerine sulu boya (2 Adet) 50x70 cm

Cinsiyet düzleminde bakıldığında bu beden imgeleri ne tam olarak bir kadına ne de erkeğe aittir. Kristeva’nın önerdiği gibi özne ile öteki arasındaki sınırın belirsizleştiği yerde dururlar. Dolayısıyla, toplumsal cinsiyetin ikili sistemine karşı duran, eril-dişil ayrımlarını yıkan bir temsil stratejisi geliştirilmiştir. Aynı zamanda, bu imgelerdeki biçimsel çözülme ve çürüme, Foucault’nun disiplinci beden anlayışıyla da karşıtlık kurar. Foucault’ya göre modern iktidar, bedeni denetleyerek onu üretken, itaatkâr ve tanımlanabilir kılmaya çalışır. Ancak burada sunulan soyut beden imgeleri, bu denetim ağlarından kaçır, sınıflandırılması ve geleneksel anlamda tanımlanması zor hale gelir.



Görsel 33. Adil Öksüz, “İsimsiz” (Organsız beden serisi) 2025, Kâğıt üzerine sulu boya (2 Adet)
50x70 cm

Bedenin görünürlüğü olmadan öteki ile etkileşim kurması veya fiziki olarak uzaklaşması aynı zamanda bedenin isimsiz olarak nitelenebilecek şekillendirilmemiş soyut bir zemin üzerinde tekrar ele alınması anlamına gelmektedir. Buradaki beden yapısının salt kendinde ve kapalı bir varlık olarak ele alınma biçimi Deleuze’un ‘Bedensiz Organ- Organsız Beden’ kavramları ile de ilişkilidir. Organsız beden, bedeni işlevsel parçalara ayıran klasik biyopolitik düşünceye karşı durur. Bu bağlamda soyut beden imgeleri, fonksiyonel organlardan arındırılmış, cinsel kimlikleri dışlamış, nötr ve karşı konulamaz formlar olarak bedenin başka türlü temsil biçimlerini gündeme getirir; “Organsız Beden, ilk bakışta, azaltıcı, indirgeyici, tekleştirici bir arınım edimi görünümündedir. Bedeni organlardan ibaret kabul eden montajcı fikrin, bedendeki tikelliği unutturan faydacılığına karşı bir panzehir olarak sunulan Organsız Beden kavramı, her şey alındığında geriye kalan şeydir” (Şentürk, 2007: 142). Yanı sıra Deleuze, insan bedeni üzerinde işleyen ve hayatı olumlayarak normatifleştiren tüm mekanizmaların bedeni kodlamalarına karşın “yersizyurdsuzlaşma” ve “beden çizgileri” gibi kavramlar da önermektedir.



Görsel 34. Adil Öksüz, “Soyut Beden (Şiddet Metaforu)”, 2023, Tuval üzerine Yağlı boya, (2 Adet) 50x50 cm

Bu eksenle direkt beden üzerinde işleyen kapitalizm ve diğer mekanizmaların bedeni var olan sisteme içkin bir organizma olarak kodlamaları, yersizyurdsuz ve organsız beden kavramları ile bir çıkış yolu bulmaktadır; “...kodlanmış beden imgesine karşı çıkış yolu ‘organsız beden’dir. Organsız beden, kaotik, anarşik bir oluşu ifade eden, üzerine kazınmış bütün sabit kimlikleri söküp atar. Hem erkek hem kadın kimliklerini dışlar. Böylece ikili karşıtıllara dayalı cinsiyet, etnisite gibi bütün ayrımları ortadan kaldırır” (Erkan, 2019). Deleuze’ün “yersizyurdsuzlaşma” kavramı da burada önem kazanır: beden artık sabit bir mekâna, kimliğe ya da cinsiyete indirgenemeyen akışkan ve çok anlamlı hale gelir. Dolayısıyla, soyut beden imgeleri; beden anatomik biçimi veya herhangi bir bölgesi gibi algılanabilir, ancak tam olarak hiçbirine indirgenemez. Biçimi tanımlamaya çalışırken hep bir belirsizlikle karşılaşmak mümkündür. Bu bağlamda, aşağıdaki yerleştirmede, beden parçalarının farklı boyutlarda ve düzensiz bir düzlemde sunulması, parçalanmışlık ve bütünlük arasında bir gerilim oluşturmaktadır.

Çalışma serisinde kullanılan renk tercihlerinin morarma, kızarma, solgunluk gibi etkilerle sunulması, fiziksel şiddet ya da duygusal travmanın izlerini çağırıştırır. Bu izler, temsilin ötesine geçerek beden hafızasını, yaşanmışlıklarını da taşır. Dolayısıyla bu soyut bedenler hem bilinmezliği -anonim olmayı- hem de deneyimi bir arada bulundurmaktadır. Bu anlamda çürüme eylemi, kavramsal bir bozulmayı da temsil eder ve bu; doğrudan bir ölüm ya da yok oluş değil, bir çözülme ve yeniden oluş halidir. Bozulan beden, yeni anlamlar, yeni formlar üretir. Bu da Kristeva’nın abject bedeninin üretken yönüyle örtüşmektedir; abject olan dışlanır ancak aynı zamanda anlamın sınırında konumlanarak verimli bir alan yaratır.



Görsel 35. Adil Öksüz, “İsimsiz (Organsız beden serisi)” 2025, Kâğıt üzerine sulu boya, Değişken boyutlarda

Sonuç olarak soyut beden temsillerinin bulunduğu bu üretim süreci, bedenin çağdaş sanattaki yeniden biçimlenme olanaklarını kavramsal, politik ve ontolojik düzeyde tartışmaya açan bir zemin oluşturur. Bu üretimler, bedeni hem nesnel temsillerden hem de normatif kimlik stratejilerinden arındıran alternatif bir görsel biçim önermektedir. Çalışma serisinde kullanılan soyut bedenler, tamamen görünür olmamakla birlikte tümüyle silinmiş değillerdir, bu bağlamda ontolojik sınırlar içerisinde, huzursuzluk uyandıran ve sorgulayan formlardır. Dolayısıyla bu imgeler, Julia Kristeva’nın abject kavramıyla ele alındığında özne ile öteki arasındaki sınırda yer alan, bastırılan ya da dışlanan bir bedenselliğin dışavurumu olarak görülebilir. Bu yönüyle beden, soyut anlatım olanakları ile temsilin kurulu düzenine sızan, onun bütünlüğünü bozan ve görselliğin kodlarını ihlal eden bir olgu haline gelmektedir. Michel Foucault’nun beden üzerindeki iktidar stratejilerine dair çözümlemeleriyle birlikte düşünüldüğünde ise, bedenin disipline edilerek itaatkâr hale getirilmesine karşı bir direniş biçimi olarak ortaya çıkar. Tanımlanamaz, bölünmüş, çürüyen ya da yeniden biçimlenen beden formları, disipliner otoritelerin beden üzerindeki epistemolojik tahakkümünü boşa çıkarır. Aynı zamanda Gilles Deleuze ve Félix Guattari’nin *Organsız Beden* kavram anlayışı ile bu

üretimlerde beden, sabit tanımlamalardan, işlevsel organ tasarımlarından ve toplumsal rollerden özgürleştiren düşünsel bir arka plan sunmaktadır.



Görsel 36. Adil Öksüz, “İsimsiz” 2025, Kâğıt üzerine sulu boya, Değişken boyutlarda

Organsız beden, normatif bedensel düzenlerle bağını kopararak yeni bir varoluş ve temsil düzlemi kurar. Bu düzlemde beden, akışkan, geçirgen ve direnç üretebilen bir oluş haline gelir. Böylece soyut beden imgeleri, çağdaş sanatın temsil, kimlik ve ötekilik üzerine yürüttüğü eleştirinin görsel bir arayüzüne dönüşür. Geleneksel beden tanımları içinde sürekli kayganlaşan bu formlar, bilinç ile madde, anlam ile belirsizlik arasında bir gerilim alanı yaratır. Bu bağlamda, soyut beden temsilleri, bedeni yeniden inşa etmekten çok, onun çözülme ve kaçma potansiyelini açığa çıkarır. Buradaki amaç görünmeyeni görünür kılmak değil; görülebilirliğin sınırlarını sorgulamaktır. Başka bir deyişle, beden artık yalnızca temsil edilen değil; temsilin kendisini bozan, açan ve dönüştüren bir faildir.

5. SONUÇ

Bedenin toplumsal, politik ve kültürel süreçler içerisinde edilgin hale gelme durumunun araştırıldığı bu tez çalışmasında, pasif özne olarak bedenin çağdaş sanat pratiklerinde nasıl temsil edildiği ve dönüştürüldüğü ele alınmıştır. Tezin kuramsal çerçevesi Michel Foucault'nun beden-iktidar ilişkisi ve biyo-iktidar kavramları üzerine kurulmuş; bu doğrultuda bireyin bedeni üzerindeki iktidar biçimleri, gözetim, disiplin ve öz-denetim mekanizmaları üzerinden analiz edilmiştir. Foucault'nun Panoptikon modeli, modern toplumların bireyleri denetim altına almak için geliştirdiği iktidar teknolojilerini açıklamak açısından temel alınmış, böylece bedenin görünürlük, denetlenebilirlik ve üretkenlik ekseninde nasıl pasifleştirildiği ortaya konmuştur. Judith Butler'ın toplumsal cinsiyetin söylemsel olarak inşasına yönelik yaklaşımları, bu çalışmanın bedenin edilgin olma durumuna dair tartışmalarını derinleştirmiştir. Bu noktada, özellikle kadın bedeninin tarih boyunca edilgen bir imge olarak temsili, cinsiyet normlarıyla şekillenen bir sürecin parçası olarak ele alınmıştır. Sanatta dişil bedenin salt bakılan bir imgeye indirgenmesi ve bu edilginliğin çağdaş sanatçılar tarafından sorgulanması, tezin önemli odak noktalarından biri olmuştur.

Jean Baudrillard'ın tüketim toplumu analizleri ise bedenin bir tüketim nesnesi olarak ne tür bir şekillendirmeye maruz kaldığını gözler önüne sermiştir. Bedenin metalaştırılması, gösterge değerine indirgenmesi ve sürekli biçimlendirilen bir arzu nesnesi haline getirilmesi, tüketim kültürünün dayattığı normlarla ilişkilendirilmiştir. Bu bağlamda, estetik müdahaleler, güzellik idealleri, bedenin görselleştirilmesi ve gösteri toplumunun dinamikleri, bedenin pasif bir nesneye dönüştürülmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Çalışmada, post-truth çağının beden temsillerine etkisi de incelenmiş ve bu eksenle hakikatin yerini yanılsama, manipülasyon ve kurmaca anlatıların aldığı bu dönemde bedenin nasıl bir simülakr'a dönüştüğü tartışılmıştır. Günümüzde dijitalleşme, bedenin görünürlüğünü ve temsillerini kökten değiştirmiş ve dolayısıyla da gerçek ile kurgu arasındaki sınırlar bulanıklaşmıştır. Bu bağlamda beden, dijital platformlarda sürekli manipüle edilen ve tüketime sunulan bir imge olarak ele alınmıştır. Post-truth çağında bireylerin gerçeklik algısının dönüşmesi, bedenin de bu dönüşümden bağımsız olmadığını göstermiştir.

Çalışmanın önemli sentezlerinden biri, bedenin pasif özne bağlamında değerlendirilmesinin, toplumsal ve bireysel zeminde nasıl bir iktidar mekanizmasına

işaret ettiğini göstermesidir. Bu bağlamda beden, salt dışsal bir tahakkümün sınırları içerisinde olmanın yanı sıra, bireyin içselleştirdiği normlar ve söylemler aracılığıyla da pasif hale gelmektedir. Bu noktada Foucault'nun iktidar temelinde ele aldığı mikrofizik çözümlemeler ile Judith Butler'ın toplumsal cinsiyet kuramları arasında kavramsal bir köprü kurulmuş; bireyin bedenini disipline eden ve aynı zamanda içselleştirerek yeniden biçimlendiren çok katmanlı bir iktidar yapısına dikkat çekilmiştir. Tezde ayrıca, Gilles Deleuze'ün organsız beden kavramı ile Jacques Derrida'nın yapıbozum yaklaşımından yola çıkarak bedenin sabit bir anlam taşıyıcısı olmaktan çıkarılıp akışkan ve çok katmanlı bir düzlemde ele alınması sağlanmıştır. Bu yaklaşım, çağdaş sanat pratiklerinde bedenin radikal müdahalelere açık, değişken ve sınırları muğlak bir varlık olarak konumlandırılmasına katkı sunmuştur. Bu doğrultuda, Stelarc, Orlan, gibi beden sanatının öncü isimlerinin üretimleri referans alınmış ve bu ekseninde bedenin çağdaş sanatta nasıl anlamlandırıldığı irdelenmiştir. Sanatsal üretim sürecinde ise bedenin dijital temsiller üzerinden soyutlanması, parçalanması ve yapıbozuma uğratılması ele alınmış ve bedenin edilginliğine yönelik eleştirel bir yaklaşım geliştirilmiştir.

Sonuç olarak bu tez, çağdaş sanatta bedenin edilgin olma biçimlerini çok disiplinli bir yaklaşımla ele alarak, pasif özne kavramını hem kuramsal hem sanatsal açıdan derinleştirmiştir. Bedenin sürekli biçimlendirilen, denetlenen, tüketilen ve temsillere indirgenen bir imge olmasının dışında direniş, dönüşüm ve özgürleşme potansiyellerini de taşıdığı vurgulanmıştır. Dolayısıyla bu çalışma, çağdaş sanat alanında beden temsillerine yönelik eleştirel düşüncüyü besleyen ve bedenin politik, toplumsal ve estetik boyutlarını farklı zeminlerde ele alan bir katkı sağlamaktadır. Bu ekseninde gelecek araştırmalar, bedenin dijitalleşme, yapay zekâ, artırılmış gerçeklik ve kimlik politikaları bağlamında nasıl yeniden biçimlendiğine odaklanarak, bu dönüşümün birey, toplum ve sanat üzerindeki etkilerini daha geniş bir perspektifle inceleyebilir.

6. KAYNAKLAR

- Arendt, H. (2005). *Truth and Politics. Truth: Engagements Across Philosophical Traditions* (Ed. J. Medina & D. Wood) 295-314. Blackwell Publishing.
- Aşkın, A. C. (2019). Bir İktidar Gösterisi Olarak Halka Açık İnfazlar. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi* (4), 35-48.
- Akkaya, Ş. (2024). Hannah Wilke'nin Abjekt-Oluş'u: Otopatografik Venüs. *Sanat Yazıları* (50), 171-186.
- Akman, M. K. (2021). Orlan'ın Suretleri, (Ed: Ö. N. Soykan). *Sanat Sosyolojisi-Kuram ve Uygulama*. İstanbul: Bilge Yayıncılık.
- Althusser, L. (2010). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (Çev. Y. Alp & M. Özışık). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Antmen, A. (ed.) (2014). *Sanat/Cinsiyet- Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Antmen, A. (2017). *Kimlikli Bedenler*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2008). Feminist Performansta Metafordan Gerçeğe: "Barış Gelinleri" Olayı. *Hacettepe Üniversitesi GSF Sanat Yazıları* (19), 9-15.
- Artun, A. (2016). Modernliğin Parçalanması ve Çağdaş Sanat. *Hacettepe Üniversitesi GSF Sanat Yazıları* (35), 330-344.
- Aydın, A. (2020). Merleau-Ponty'nin Bedenlenme Fenomenolojisi: Bilinç ve Beden Bütünlüğü. *Kilikya Felsefe Dergisi*, (1), 77-90.
- Aydın, S. (2012). Robert Gober'in Çalışmalarında Beden ve Nesne Gerilimi. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*. 11 (41), 231-244.
- Aykutalp, A. (2017). Hız Siyaseti: Paul Virilio'nun Dromoloji Kuramı. *The Journal of Academic Social Science Studies*. (61), s.429-440.
- Baudrillard, J. (2005). *Baştan Çıkarma Üzerine*. (Çev. A. Sönmezay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (Çev. O. Adanır). Ankara: Doğubatı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2013). *Tüketim Toplumu*. (Çev. H. Deliceçaylı & F. Keskin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2003). *Yasa Koyucular ile Yorumcular*. (Çev. K. Atakay). İstanbul: Metis Yayıncılık.

- Berger, J. (2014). *Görme Biçimleri*. (Çev. Y. Salman). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bishop, C. (2018). *Yapay Cehennemler: Katılımcı Sanat ve İzleyici Politikası*. (Çev. M. Haydaroglu). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Butler, J. (2005). *Kırılğan Hayat: Yasın ve Şiddetin Gücü*. (Çev. B. Ertür). İstanbul: Metis Yayınları.
- Butler, J. (2011). *Maddeleşen/Sorunlaşan Bedenler*. (Çev. C. Çakırlar). *Cogito Dergisi*, sayı 65-66. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Canpolat, N. (2005). Foucault, (Ed. N. Rigel). *21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar: Kadife Karanlık I* (75-138). İstanbul: Su Yayınevi.
- Canetti, E. (2006). *Kitle ve İktidar*. (Çev. G. Aygen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çalışkan, S. (2019). Jake ve Dinos Chapman'ın Eserlerinde Yeniden Üretim ve Francisco Goya İlişkisi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Art-e Sanat Dergisi* 12 (23), 142-156.
- Çakırlar, C. (2017). Estetik Atalet, Dokunaksız Ölüm: Jake ve Dinos Chapman'ın Alabildiğince Banal Sanatı Üzerine. (Ed. S. Evren). *Jake ve Dinos Chapman-Anlamsızlık Aleminde*. İstanbul: Arter Yayınları.
- Debord, G. (2016). *Gösteri Toplumu*. (Çev. O. Taşkent & A. Ekmekçi). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dedeoğlu, A. Ö. & Savaşçı, İ. (2005). Tüketim Kültüründe Beden Güzelliği ve Yemek Yeme Arzuları: Kadınların Tüketim Pratiklerine Yansıması. *Ege Akademik Bakış Dergisi*. 5 (1), 77-87.
- Deleuze, G. (2013). *Foucault*. (Çev. B. Yalım & E. Koyuncu). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2014). *Anti-Ödipus Kapitalizm ve Şizofreni*. (Çev. F. Ege, H. Erdoğan, M. Yiğitalp). Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Demir, A. (2017). Panopticon ve Synopticon Geriliminde Özgürlük Paradoksu. *Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*. 28 (28), 1303-4251.
- Demir, S. T. (2022). Aygıt-İnsan, İnsansız-Yaşam: Teknolojinin Gölgesinde Bedenin, Duyuların ve Hafızanın Yeniden-Tasarımı. *Kültür ve İletişim Dergisi*. 25(1): 238-265
- Dural, B. (2012). Antonio Gramsci ve Hegemonya. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*. 11 (39), 309-321.
- Erkan, Ü. (2019). Gilles Deleuze Felsefesinde Temel Kavramlar ve Yeni Toplumsal Hareketler. *Opus-Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*. 13 (19), 2629-2652.

- Erkenez, S. & Ciravoğlu, A. (2020). Güncel Beden Kuramlarının Mekânı Dönüştürme Olasılıkları. *Megaron Dergisi* 15(3), 399-411.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Foster, H. (2017). *Gerçeğin Geri Dönüşü. Yüzyılın Sonunda Avangard*. (Çev. E. Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. (Çev. M. A. Kılıçbay). Ankara: İmge Kitabevi.
- Foucault, M. (2016). *Entelektüelin Siyasi İşlevi*. (Çev. I. Ergüden, O. Akınhay, F. Keskin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (1997). *Ethics: Subjectivity and Truth. The essential Works I*. (Ed. Rabinow P.) London: Penguin Press.
- Foucault, M. (2000). *Özne ve İktidar*. (Çev. I. Ergüden & O. Akınhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2015). *İktidarın Gözü*. (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2017). *Cinselliğin Tarihi*. (Çev. H.U. Tanrıöver). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Girgin, F. (2018). *Çağdaş Sanat ve Yeniden Üretim*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Gültekin, T & Tokdil, E. (2018). Hegel'in Efendi Köle Diyaloğunun Barbara Kruger'in Eserinde Bağımlı ve Bağımsız Özbilinç Göstergeleri ile Çözümlemesi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 8 (2), 128-144.
- Godfrey, T. (2024). *Çağdaş Sanatın Öyküsü*. (Çev. E. B. Alpay). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Harari, Y.N. (2018). *21. Yüzyıl İçin 21 Ders*. (Çev. S. Sıral). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Heartney, E. (2011). *Sanat ve Bugün*. (Çev. O. Akınhay). İstanbul: Akbank.
- Hopkins, D. (2018). *Modern Sanattan Sonra 1945-2017*. (Çev. F.C. Erdoğan). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Işık, E. (1998). *Beden ve Toplum Kuramı*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Işık, S. (2012). Foucault'da İktidar, Özgürlük ve Direniş *Ekev Akademi Dergisi*, 16 (51): 103-114.
- Kavcar, E. (2005). Günümüz Türk Heykel Sanatının Sorunları. *Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Sayı 2, 197-205.

- Keskin, F. (1996). Foucault'da Şiddet ve İktidar, *Cogito Dergisi*, YKY. 6-7, 117-122.
- Kılıç Gündüz, Y. (2023). Performans Sanatıyla Bedenin Yeniden İnşası Siborg Bedenler: Stelarc Örneği. *İdil Dergisi*, (102) 167–181.
- Kojève, A. (2001). *Hegel Felsefesine Giriş*. (Çev. S. Hilav). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Köse, H. (2011). Tüketim Toplumunda Bir Sosyal Beden Kurgusu Olarak Kadın, *Selçuk İletişim Dergisi*, Sayı 6, 76-89.
- Lemke, T. (2013). *Biyopolitika*. (Çev. U. Özmakas). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamların Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi*. (Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lyon, D. (2006). *Günlük Hayatı Kontrol Etmek-Gözetlenen Toplum*. (Çev. G. Soykan). İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- Mathiesen, T. (1997). *The Viewer Society, M. Foucault's Panopticon Revisited, Theoretical Criminology*. London: Sage Publications.
- McIntyre, L. (2019). *Hakikat Sonrası (Post-Truth)* (Çev. M. F. Biçici). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Özdel, G. (2012). Foucault Bağlamında İktidarın Görünmezliği ve “Panoptikon” İle “İktidarın Gözü” Göstergeleri, *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC* 2 (1), 22-29.
- Özgenç Erdoğan, N. & Ertop, S. (2021). Foucault'nun Heterotopyaları: Kapatma ve Kapanma Pratiklerinin Çağdaş Sanata Yansıması. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 25, 133-146.
- Özkan, O. (2017). *11 Eylül'den Sonra Ortadoğu'da Çağdaş Sanatın Kurumsallaşması ve Sermayenin Etkisi: The Abraaj Group Sanat Ödülü*. (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi.) Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Püsküllüoğlu, A. (2004). *Arkadaş Türkçe Sözlük*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Renkçi, T. (2014). Çağdaş Bedenin Sanatçısı: Jenny Saville. *Akdeniz Sanat Dergisi*, Cilt 7 (13), 137-147.
- Sağır Keskin, G. (2024). Tüketim İkonları ve İdeoloji: Slavoj Žižek'in Perspektifinden Coca Cola, Kinder Sürpriz Yumurta ve Starbucks. *New Era International Journal Of Interdisciplinary Social Researches*. 25 (9), 34-51.
- Selmanpakoğlu, C. (2015). Gerçekliğin kimlik kurgusuna ajansal sanat girişimi. *Sanat, Gerçeklik ve Paradoks Uluslararası Sanat Sempozyumu*, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, 513-526.

- Sipahi, E. Y. (2002). Michel Foucault- Foucaultcu İktidar, Söylem ve Özne Kavramları. *Kurgu Dergisi*. (19), 271-282.
- Shaw, P. (2003). Abjection Sustained: Goya, the Chapman Brothers and the Disasters of War. *Art History* 26 (4), 479-504.
- Sontag, S. (2004). *Başkalarının Acısına Bakmak*. (Çev. O. Akinhay). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Soykan, Ö.N. (Ed.). (2021). *Sanat Sosyolojisi-Kuram ve Uygulama*. İstanbul: Bilge Yayıncılık.
- Şahiner, R. (2015). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi-Çağdaş Kuramlar ve Güncel Tartışmalar*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Şentürk, L. *Modulor'un Bedeni*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, 2007. Erişim Adresi: <https://bit.ly/4lpRE2c>.
- Van Camp, J.C. (2007). Originality in Postmodern Appropriation Art. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 36 (4), 247-258.
- Van Der Ploeg, I (2005). Biometrics and the body as information: normative issues of the socio-technical coding of the body. (Ed. D. Lyon). *Surveillance as Social Sorting*. Londra: Routledge, 57-75.
- Wilson, M. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur*. (Çev. F. C. Erdoğan). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Yetiş, M. (2011). Marx ve Sivil Toplum. *Praksis*. (10), 35-72.
- Yılmaz, A. N. (2009). Cinsellik ve Ötekilik Kavramları Bağlamında Kutluğ Ataman'ın Videoları. *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*. (3), 117-140.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yurttaş, M. K. (2023). Posthuman body: A post-dualistic entity in bio(technological)-art. *Yıldız Journal of Art and Design*. (10), 95-103.
- Zizek, S. (2011a). *Olumsuzla Oyalanma*. (Çev. H. Gür). Ankara: İmge Yayınevi.
- Žižek, S. (2011b). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. (Çev. T. Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.

GÖRSEL KAYNAKÇASI

- Görsel 31.** William Hogarth, Zalimliğin Bedeli, (The Reward of Cruelty) 1750 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/400041> (Erişim tarihi: 08 Temmuz 2024)
- Görsel 32.** Theodore Géricault, Kesilmiş Kol ve Bacaklar, 1819 <https://www.e-flux.com/criticism/583017/what-is-wrong-with-us> (Erişim tarihi: 20 Temmuz 2024)
- Görsel 33.** Francisco Goya, Savaşın Felaketleri Serisinden, 1810-1820 https://en.wikipedia.org/wiki/The_Disasters_of_War (Erişim tarihi: 11 Ağustos 2024)
- Görsel 34.** Jake ve Dinos Chapman, Büyük Marifet! Ölülere Karşı!, (Goya'nın Savaşın Felaketleri serisinin yeniden üretimi olan iki farklı versiyonu), 1994-2001 <https://banga.tv3.lt/t/jake-and-dinos-chapman/852194> (Erişim tarihi: 22 Ağustos 2024)
- Görsel 35.** Yoko Ono, Fly (filmden kesit), 1970 <https://www.imdb.com/title/tt0270951/> (Erişim tarihi: 11 Şubat 2024)
- Görsel 36.** Cindy Sherman, İsimsiz Film Karesi (16), 1978 <https://publicdelivery.org/cindy-sherman-untitled-film-stills/> (Erişim tarihi: 22 Şubat 2024)
- Görsel 37.** Sherrie Levine, Walker Evans'tan Sonra, 1981 <https://pvdamydarbyshire.wordpress.com/sherrie-levine/> (Erişim tarihi: 12 Ocak 2024)
- Görsel 38.** Pippa Bacca ve Silvia Moro, 'Barış Gelinleri', (2008) adlı performansın görüntüleri <https://www.womensbody.it/2019/08/28/pippa-bacca/> (Erişim tarihi: 10 Mart 2024)
- Görsel 39.** Bingöl Elmas, 2010, 'Pippa'ya Mektubum' adlı belgesel filmden kesit <https://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/belgeseller/pippayamektup.html> (Erişim tarihi: 13 Mart 2024)
- Görsel 40.** Nancy Atakan, 'Atfedilen', 2 kanallı 3'26 dijital video, 2016 <https://guncelsanatarsivi.com/anlatilar-soylesi-serisi-nancy-atakan/> (Erişim tarihi: 17 Nisan 2024)
- Görsel 11.** Barbara Kruger, İsimsiz (I shop therefore I am/ Alışveriş yapıyorum, öyleyse varım), 1987 <https://www.artsy.net/artwork/barbara-kruger-untitled-i-shop-therefore-i-am> (Erişim tarihi: 28 Haziran 2024)
- Görsel 12.** David Nebreda, Otoportreler ve Küçük Ampütasyonlar, 2004 <https://elestudiodepascual.blogspot.com/2012/07/david-nebreda-autorretratos-de-una.html> (Erişim tarihi: 18 Haziran 2024)

- Görsel 13.** Hannah Wilke, İntra Venüs Serisi (4), 1992-1993
<https://feldmangallery.com/exhibition/164-intra-venus-wilke-1-8-2-19-1994>
(Erişim tarihi: 24 Haziran 2024)
- Görsel 41.** Stelarc, Üçüncü Kol, 1980 <https://www.sfgate.com/bayarea/article/Delayed-S-F-art-exposition-fared-well-2878330.php> (Erişim tarihi: 09 Ağustos 2023)
- Görsel 15.** Orlan, Azize Orlan'ın Yeniden Bedenlenmesi, 1990
<https://requiredtaste.blogspot.com/2013/05/an-analysis-of-reincarnation-of-saint.html> (Erişim tarihi: 20 Haziran 2024)
- Görsel 16.** Jenny Saville, Matrix, 1999
<https://www.mutualart.com/Artwork/Matrix/AA7198249B62FDDE> (Erişim tarihi: 25 Haziran 2024)
- Görsel 17.** Kutluğ Ataman, Peruk Takan Kadınlar, 1999
<https://yarininkulturu.org/2023/11/03/istanbul-modern-notlarim/> (Erişim tarihi: 02 Temmuz 2024)
- Görsel 18.** Santiago Sierra, Ücretlendirilmiş 6 Kişi Üzerine Dövmeyle Çizilen 250 cm'lik Çizgi, 1999 <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-emek-ihale-edilmis-performans-i-sahiciligi-taseronlastirmek/2778> (Erişim tarihi: 29 Temmuz 2024)
- Görsel 19.** Francis Alys, İnanç Dağları Yerinden Oynattığında, 2002
<https://ensembles.org/items/when-faith-moves-mountains-lima-peru-april-11-2002> (Erişim tarihi: 02 Ağustos 2024)
- Görsel 20.** Aziz + Cucher, Distopya Serisi, 1994-95
<https://www.azizcucher.net/work#/dystopia-1994-95/> (Erişim tarihi: 12 Mart 2025)
- Görsel 21.** Robert Gober, İsimsiz (Bacak), 1989
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/gober-untitled-t06658> (Erişim tarihi: 17 Mart 2025)
- Görsel 25.** Critical Art Ensemble, Flesh Machine (1997-1998) adlı performansın görüntüsü <http://critical-art.net/flesh-machine-1997-98/> (Erişim tarihi: 10 Mayıs 2025)

EXTENDED ABSTRACT

THE REPRODUCTION OF THE BODY IN CONTEMPORARY ART IN THE CONTEXT OF THE PASSIVE SUBJECT

Adil Öksüz
Düzce University
Graduate School, Department of Painting
Doctoral Thesis
Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Burcu GÜNAY

October 2025, 90 pages

This doctoral dissertation, titled "The Reproduction of the Body in Contemporary Art in the Context of the Passive Subject," critically examines the ways in which the human body has been transformed, objectified, and rearticulated within contemporary art practices through the theoretical framework of the passive subject. By drawing upon interdisciplinary perspectives from philosophy, sociology, cultural studies, and art theory, the research investigates how bodies are shaped by power structures, social norms, and aesthetic ideologies in the 21st century. The study underscores the significance of rethinking body representations in an era marked by digitalization, consumer culture, and post-truth politics. The central concept of the "passive subject" refers to the condition in which individuals and their bodily existence are molded, controlled, and regulated by external forces such as authority, ideology, surveillance, and social conventions. Inspired by Michel Foucault's theories on disciplinary power and the Panopticon, the thesis explores how the body, historically and contemporarily, becomes the site where control mechanisms operate through visibility, normalization, and internalized surveillance. The body is not merely a biological entity but rather a cultural and political construct, continuously produced and reproduced within networks of power.

One of the key focuses of the research is the historical and ongoing representation of the female body as passive and objectified within the visual arts. Through feminist theory, particularly the works of Judith Butler and Simone de Beauvoir, the study critically interrogates how gendered discourses shape bodily ideals and how women's bodies have been systematically rendered passive, desirable, and controllable. The notion of the "docile body," as introduced by Foucault, serves as a foundational framework for understanding how social conditioning creates bodily compliance and subordination. The thesis also delves into Jean Baudrillard's analysis of consumer society, where the body is

commodified and transformed into an object of visual consumption. The aestheticization of the body, especially through beauty standards, plastic surgery, and media representations, is examined as a mechanism that perpetuates passivity by transforming the body into a signifier within a system of symbolic exchange. In this context, the body is no longer valued for its inherent human qualities but for its marketability, desirability, and conformity to constructed ideals.

An essential contribution of the study is the integration of the "post-truth" condition, in which the boundaries between reality and fiction are increasingly blurred. In this environment, the representation of the body becomes a hyperreal construct, manipulated and curated through digital technologies and social media. The research highlights how this phenomenon leads to the destabilization of authentic bodily experience and furthers the alienation of individuals from their own corporeality. Yuval Noah Harari's and Hannah Arendt's insights into the manipulation of truth and the political instrumentalization of narrative provide a philosophical backdrop for this analysis. In contrast to passive embodiment, the thesis incorporates Gilles Deleuze and Félix Guattari's concept of the "body without organs" as an alternative model of bodily potentiality. This concept imagines the body as a dynamic, fluid, and desiring field that resists fixed identities and normative constraints. By highlighting artistic practices that embrace fragmentation, hybridity, and performativity, the research emphasizes the possibilities for reimagining the body as a site of resistance and creative agency.

The methodology of the research combines theoretical inquiry with artistic practice. The author engages in a dual approach: analyzing key philosophical texts and conducting visual analyses of selected contemporary artworks, while simultaneously producing original artistic works that reflect the deconstructed and digitized body. The artistic practice involves the creation of mixed-media installations, digital manipulations, and interactive performances that embody the theoretical concerns of the research. This practice-based approach not only enriches the theoretical discussion but also offers experiential insights into the affective and material dimensions of the body. Significant findings of the study indicate that while the passive subject remains a pervasive trope in both media and art, a growing number of contemporary artists are actively challenging these representations by subverting traditional aesthetic norms and introducing alternative corporealities. The thesis discusses the works of Marina Abramović, Orlan, Stelarc, and other influential figures who use their own bodies as mediums to question authority,

control, and identity. Such practices reveal the potential of art to act as a critical site where passive representations can be deconstructed and new narratives of embodiment can emerge.

The dissertation also reflects on the dual role of digital technologies, which both reinforce hegemonic ideals and open up new avenues for bodily expression and agency. The digital body, as examined in the research, exists at the intersection of surveillance, commodification, and creative resistance. Artists utilizing digital tools are able to transcend physical limitations and explore speculative, fragmented, and post-human identities, thereby expanding the conceptual boundaries of the body. The study concludes that the passive subject serves as a valuable analytical tool for understanding contemporary art's engagement with issues of power, identity, and representation. By situating the body within intersecting frameworks of gender, surveillance, consumption, and digital culture, the thesis underscores the importance of critically interrogating how bodies are constructed, regulated, and displayed in contemporary society. Furthermore, it highlights the transformative potential of art as a space for envisioning alternative modes of embodiment that challenge and destabilize dominant power structures.

Ultimately, this research contributes to ongoing debates in contemporary art, body politics, and critical theory by proposing that the body, far from being a static object, is a contested, mutable, and performative site of negotiation. In a world increasingly dominated by visual culture, digital mediation, and ideological manipulation, the body remains central to the struggle over meaning, identity, and autonomy. Through both theoretical exploration and artistic creation, the thesis affirms that while bodies are often shaped by power, they also retain the capacity to resist, subvert, and transform the very forces that seek to define them.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : Adil Öksüz

Yabancı Dili : İngilizce

ÖĞRENİM DURUMU

Derece	Alan	Okul/Üniversite	Mezuniyet Yılı
Doktora	Resim	Düzce Üniversitesi	2025
Y. Lisans	Resim	Hacettepe Üniversitesi	2019
Lisans	Resim	Hacettepe Üniversitesi	2016
Lise		MEB Açık Öğretim Lisesi	2012