



ANKARA

HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**GÜZELİN DEĞİŞEN GERÇEKLİĞİ VE PATOLOJİK
ETKİLER**

Özüm KOŞAR

**Tez Danışmanı
Prof. Mehmet YILMAZ**

**SANATTA YETERLİK
RESİM ANASANAT DALI**

ARALIK 2021



GÜZELİN DEĞİŞEN GERÇEKLİĞİ VE PATOLOJİK ETKİLER

Özüm KOŞAR

**SANATTA YETERLİK
RESİM ANASANAT DALI**

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

ARALIK 2021

ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Özüm Koşar

20.12.2021

Güzelin Değişen Gerçekliği ve Patolojik Etkiler
(Sanatta Yeterlik Tezi)

Özüm KOŞAR

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Aralık 2021

ÖZET

Bu tezde güzelliğin insan hayatına içkin ve kadın cinsi için olmazsa olmaz bir bedensel öznelilik olması hususu merkeze alınmıştır. Bu bağlamda güncel süreçte güzelliğin patolojikleştiği genel halin zaman içinde hangi fikirlerden etkilendiği araştırılmış; güzellik ile ilintilendirilen ve tezin bağlamına katkıda bulunan düşüncüler ifade edilmiş; güzel cinsin belirlenmesine ilişkin eril tahakkümün araçsallaştırdığı noktalar tartışılmış; tarihte yer etmiş önemli güzelleşme pratiklerinin tarihçesine yer verilmiş; neoliberal kapitalizmin şeyleri meta değeri üzerinden var etmesi ve bu minvalde güzelliğin bir sektör olarak işler hale gelmesi sorunsallaştırılmıştır. Bu gidişat üzerinden insana dair önemli bir sektör haline gelen güzelliğin çocukluğa ilişkin psikolojik altyapılara dayanması konu edilerek, bu bağlamda psikanalitik okumalara başvurulmuş ve özellikle Lacan'ın *ayna evresi* belirlenimi üzerinden vardığı *Corps Morcele (Parçalanmış Beden)* nosyonuna odaklanılmıştır. Tez bünyesinde altı çizilen tüm bu veriler ışığında *Güzelin Patolojisi* kavramı, güzelliğin günümüzde geçirmiş olduğu dönüşümün bir taşıyıcısı olarak tezin literatüre kazandırmak istediği temel sav olarak merkezileştirilmiştir. Güzelin Patolojisi olarak önerilen kavram çerçevesinde, güzelliğin tarihsel serüveninde kazanmış olduğu alt anlamların yanında tüketim toplumunda geçirdiği dönüşümün onu bir dış görünüş takıntısı haline getirmesi hususu gündeme getirilmiştir. Bu bağlamda patoloji kelimesi içeriğe hem tıbbi bir söylem dilini angaje etmesi hem de pathos kavramından sanatın aldığı ivmeye yaptığı gönderme bakımından önemsenmiştir. Sonuç itibarıyla ise günümüzde güzelliğin kazanmış olduğu yeni alt anlamlar nedeniyle iç gerçekliğinde yaşanan değişimin altı çizilmek istenmiştir.

Bilim : 40408
Kodu

Anahtar : Güzel, Güzellik, Estetik, Cinsiyet, Tüketim Toplumu, Biyopolitika, Sektörleşme,
Kelimeler Parçalanmış Beden, Plastik Cerrahi, Kozmetik.

Sayfa : 315
Adedi

Tez : Prof. Mehmet YILMAZ

Danışmanı

Öğrenci :

ORCID ID

The Changing Reality of Beauty and Pathological Effects
(Proficiency in Art Thesis)

Özüm KOŞAR

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY
THE INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES

December 2021

ABSTRACT

In this thesis, the nature of beauty inherent to human beings and its being an indispensable bodily attribute for the female gender is taken to be center. In this context, it has been investigated which ideas have affected the general state in which beauty becomes pathological in the current process; the things that are instrumentalized by the masculine domination regarding the determination of the beautiful sex have been discussed; important beautification practices in history have been included; the fact that neoliberal capitalism creates things through the value of commodities has been problematized. In this context, psychoanalytic readings have been examined in the subject of beauty, which has become an important sector for human beings, based on psychological infrastructures of childhood. Meanwhile, we focused Lacan's reading of *Corps Morcele (Fragmented Body)* which he reached through the *mirror stage*. In the light of all these data underlined in the thesis, the concept of Pathology of Beauty has been centralized as the main argument that the thesis wants to bring to the literature as a representative of the transformation that beauty has undergone today. Within the framework of the concept proposed as the Pathology of Beauty, besides the sub-meanings that beauty has gained in its historical adventure, has about the consumer society which has started an obsession to people about appearances. In this context, the word pathology has been given importance in terms of both referring to medical discourse language and giving a contribution to the art that the concept of pathos. As a result, it is desired to underline the change in the inner reality due to the new sub-meanings that beauty has gained today.

Science Code : 40408
Key Words : Beauty, Beautiful, Aesthetics, Gender, Consumption Society, Biopolitics, Sectoralization, Fragmented Body, Plastic Surgery, Cosmetics.
Page Number : 315
Supervisor : Prof. Mehmet YILMAZ
Student ORCID ID :

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
TABLoların LİSTESİ.....	viii
ŞEKİLLERİN LİSTESİ	ix
RESİMLERİN LİSTESİ	x
SİMGELER VE KISALTMALAR.....	xviii
1. GİRİŞ	1
2. GÜZEL VE GÜZELLİK ÜZERİNE DÜŞÜNME	7
2.1. Aşkın Güzellik.....	8
2.2. Matematik Güzellik: Sayılarla Kurulan İdeal	21
2.3. Estetiğin Doğuşu	43
2.4. Güzeli Yüceyle Düşünmek.....	48
2.5. Pozitivist Güzellik (Darwinci Bakışa Dair Bir Sorgulama)	62
3. GÜZELİN CİNSİYETİ.....	77
3.1. Kadın Doğmak	78
3.2. Kadının Tarihsel Algılanışı	88
3.3. Kadın Hakları Hareketi	108
3.4. 20. Yüzyıl: Beden ve Cinsellik Çağı.....	109
3.5. Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları.....	116
4. GÜZELLEŞMENİN TARİHİ.....	123
4.1. Kozmetiğe Giriş	123

4.2. Güzelliğe Tarihsel Bakış	130
5. GÜZELİN SEKTÖRLEŞMESİ	167
5.1. Üretimden Tüketime	168
5.2. Tüketim Toplumu.....	175
5.3. Sektörleşme	186
5.3.1. Medya	188
5.3.2. Moda.....	197
5.3.3. Kültür.....	201
5.3.4. Sağlık.....	219
5.4. Tüketilen Beden	235
6. GÜZELİN PATOLOJİSİ	247
6.1. Tüketilen Güzellik.....	247
6.2. Ayna Ayna.....	259
6.3. Corps Morcelé Serisi.....	274
7. SONUÇ	305
KAYNAKLAR	309
ÖZGEÇMİŞ	317



TABLULARIN LİSTESİ

Tablo	Sayfa
Tablo 2.1: Güzel ile yüce arasındaki ilişkisellik.....	60
Tablo 3.1: Bourdieu'nun kadın-erkek arasındaki ayrımı detaylı olarak özetlediği şema.....	83
Tablo 5.1: ISAPS (International Society of Aesthetic Plastic Surgery), 2018 yılı için hazırlanmış veri raporundan alınan bir tablo	233
Tablo 5.2: ISAPS (International Society of Aesthetic Plastic Surgery), 2018 yılı için hazırlanmış veri raporundan alınan bir tablo	233



ŞEKİLLERİN LİSTESİ

Şekil	Sayfa
Şekil 2.1: 5'lik sistemde Altın Oran	26
Şekil 2.2: Öklid'in Altın Oran Doğrusu	27
Şekil 2.3: Fibonacci Altın Oran Formülü	28
Şekil 2.4: Spiral Altın Oran grafiği.....	29



RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 2.1: Gentile da Fabriano, Müneccim Kralların Tapınması, 1423, tempera, 300×282 cm.....	20
Resim 2.2: Mario Merz, İsimless (Fibonacci), 1977, yerleştirme	28
Resim 2.3: Leonardo da Vinci, Tufan, 1517-18, kâğıt üzerine füzen, kalem, 16.2 x 20.3 cm	30
Resim 2.4: Polykleitos, Doryphoros (Mızrak taşıyan olarak da geçmektedir), MÖ 5.yüzyıl, Yunan bronz orijinalinden mermer kopya	31
Resim 2.5: Leonardo da Vinci'nin Pacioli için yaptığı bazı çizimler	33
Resim 2.6: Leonardo da Vinci, İnsan Yüzü Oranı (Pacioli için yaptığı çizimlerden), 1509	34
Resim 2.7: Leonardo da Vinci, Vitruvius Adamı, 1490, kâğıt üzerine mürekkep, 35 cm x 26 cm.....	35
Resim 2.8: Giovanni Paolo Gallucci (Albrecht Dürer'in çizimlerini revize etmiştir), İnsan'ın Proporsiyonları (farklı ölçeklerde ve vücut tiplerine göre kadın ve erkek beden orantıları), 1591.....	36
Resim 2.9: Giovanni Paolo Gallucci (Albrecht Dürer'in çizimlerini revize etmiştir), İnsan Proporsiyonları (farklı ölçeklerde ve vücut tiplerine göre kadın ve erkek beden orantıları), 1591.....	37
Resim 2.10: Giovanni Paolo Gallucci (Albrecht Dürer'in çizimlerini revize etmiştir), El ve Ayak Proporsiyonları, 1591.....	37
Resim 2.11: Albrecht Dürer, Melankoli 1,1514, gravür, 24 x 18,8 cm.	39
Resim 2.12: Tiziano, Urbino Venüs,1534, tuval üzerine yağlıboya, 119 x 165 cm.	40
Resim 2.13: Jean Auguste Dominique Ingres, Büyük Odalık, 1814, tuval üzerine yağlıboya, 89 cm × 162.5 cm.....	41
Resim 2.14: The Marquardt Güzellik Maskesinin bir portre üstündeki uygulaması.....	42

Resim 2.15: Diane Arbus, <i>Kendi Otel Odasındaki Meksikalı Cüce</i> , 1970, gümüş baskı, 50,8 x 40,6 cm.....	51
Resim 2.16: Viktorya Cennet Kuşu'nun erkeğinin, dışısını etkilemek için dans ederken çekilmiş bir görüntüsü.....	63
Resim 2.17: Bonobo (Pan paniscus) şempanzesi kızgınlık zamanında genital bölgesini sergilerken çekilmiş bir fotoğraf.....	64
Resim 2.18: Pelele uygulamasının bir örneği	67
Resim 2.19: Francis Galton, kompozit portre çalışmalarından örnek, 1878-82	72
Resim 3.1: Caravaggio, <i>Medusa</i> , 1597, tuval üzerine yağlıboya, 60x55 cm.....	85
Resim 3.2: Caravaggio, Baküs (Dionysus), 1595, tuval üzerine yağlıboya, 95x85 cm.....	88
Resim 3.3: Alexandros Antioch, <i>Milos Venüsü</i> , M.Ö. 101, 203 cm.....	92
Resim 3.4: <i>Willendorf Venüsü</i> , Taş Devri, Oolite adlı kireçtaşı, Viyana Ulusal Tarih Müzesi.....	93
Resim 3.5: Gustave Courbet, <i>Dünyanın Kökeni</i> , 1866, tuval üstüne yağlıboya, 46x55 cm.	113
Resim 3.6: Marilyn Monroe, Playboy- Chicago dergisinde 1959 yılındaki bir sayıdan sayfa örneği	115
Resim 3.7: Valie Export, <i>Genital Panik</i> , 1969, performanstan bir fotoğraf.....	116
Resim 3.8: Martha Rosler, <i>Mutfağın Semiyotiği</i> , 1975, video performans.....	118
Resim 4.1: Hyacinthe Rigaud, <i>XIV. Louis</i> , 1701, tuval üzerine yağlıboya, 277x194 cm..	125
Resim 4.2: Hans Baldung Grien, <i>Üç Çağ ve Ölüm ve Üç Tanrıça</i> , 1539, ahşap panel üzerine yağlıboya, 151x61 cm. (her biri).....	128
Resim 4.3: BBC tarafından çekilen <i>Armada: 12 Days To Save England airs Sunday</i> adlı belgeselde Kraliçe I. Elizabeth'i temsil eden bir görüntü.....	130
Resim 4.4: Jean-Léon Gérôme, <i>Kleopatra ve Sezar</i> , 1866, tuval üzerine yağlıboya, 183x129.5 cm.....	133
Resim 4.5: Tutmos, <i>Nefertiti</i> , y. M.Ö. 1345, Kireç taşı.....	134
Resim 4.6: Sandro Boticelli, <i>Venüs'ün Doğuşu</i> , 1485, tempera, 172x278 cm.	135

Resim 4.7: Sandro Boticelli, <i>Aziz Sebastian</i> , 1474, tempera, 195x75 cm.....	137
Resim 4.8: Rogier van der Weyden, <i>Bir Kadının Portresi</i> , 1460, tuval üzerine yağlıboya, 37x27 cm.....	141
Resim 4.9: Quentin Metsys, <i>Biçimsiz Çirkin Kadın</i> , 1513, tuval üzerine yağlıboya, 62,4 x 45,5 cm.....	142
Resim 4.10 Tiziano, <i>Bir Kadının Portresi</i> , 1536-1538, tuval üzerine yağlıboya, 89x75.5 cm (solda)	143
Resim 4.11: Giovanni Bellini, <i>Tuvalet Yapan Genç Kız (Venüs)</i> , 1478, tuval üzerine yağlıboya, 783 x 629 x 30 cm. (sağda)	143
Resim 4.12: Diego Velazquez, <i>Aynalı Venüs</i> , 1650, tuval üzerine yağlıboya, 122 x 177 cm.	145
Resim 4.13: Sandro Boticelli, <i>Venüs'ün Doğuşu</i> , 1485, tempera, 172x278 cm. (detay)...	147
Resim 4.14: Menstrual kanın yüz maskesi olarak uygulandığı bir örnek.....	148
Resim 4.15: Johannes Vermeer, <i>Süt Boşaltan Kadın</i> , 1658-1660, tuval üzerine yağlıboya, 46 x 41 cm.....	149
Resim 4.16: Jean-Etienne Liotard, <i>Türk Giysileriyle Marie</i> , 1753, tuval üzerine yağlıboya, 50x56 cm.....	152
Resim 4.17: 1851 yılında kullanılan korselerden bir örnek.....	154
Resim 4.18: Jacques-Louis David, <i>Madame Récamier portresi</i> , 1800, tuval üzerine yağlıboya, 174 x 224 cm.....	155
Resim 4.19: Pierre Carrier-Belleuse, <i>Korsesini düzelten genç kadın</i> , 1893, tuval üzerine pastel boya, 133,4 x 92,7 cm.....	157
Resim 4.20: Yüz beyazlatıcı bir malzeme için hazırlanan reklam afişi, 1961.....	160
Resim 4.21: Wilkenson Sword adlı jilet şirketinin 1915 yılında Harper's Bazaar dergisinin kapağında verdiği reklam.....	161
Resim 4.22: 1930'larda giyilen iç çamaşırlarına bir örnek	162
Resim 4.23: 1930'lu yıllarda Lucky Strike adlı ünlü sigara firmasının reklam afişi	163
Resim 4.24: Marilyn Monroe, <i>Erkekler Sarışınları Sever</i> , 1953, filminden bir görüntü.....	165

Resim 5.1: Charles Dana Gibson, <i>Gibson Kızı</i> , 1890'larda yapılmış bir dizi çizimden biri	192
Resim 5.2: Marilyn Monroe, 1940'larda pin-up posterleri için çekilmiş bir fotoğraf.....	194
Resim 5.3: Playboy magazin dergisine ait bir kapak resmi, 2019 Aralık.....	195
Resim 5.4: Andy Warhol, Yeşil <i>Coca Cola Şişeleri</i> , 1962, tuval üzerine akrilik baskı, 210,2 x 145,1 cm.....	215
Resim 5.5: Jeff Koons, <i>Kırık Yumurta (Mavi)</i> , 1994- 2006, şeffaf renkli kaplamalı ayna, cilalı paslanmaz çelik, 100x159,1x159,1 cm.	217
Resim 5.6: Ana Carolina Reston, 2006'da aneroaksiya hastalığı nedeniyle hayatını kaybetmeden önce Armani markasının mankenlerinden biriydi. Öldüğünde 1,74 metre boyunda ve 40 kilo ağırlığındaydı.	227
Resim 5.7: Hannah Höch, <i>Dompteuse</i> , 1930, 1963-64, kağıt üzerine kolaj, 35.5 x 26 cm	228
Resim 5.8: 1. Dünya Savaşı sonrasında bir askere gerçekleştirilen Rekonstrüktif cerrahi müdahalenin görüntüleri, 1916-18.....	229
Resim 5.9: Lorenz'in Güzellik Teorisi'nin biçimsel olarak ifadesi.....	231
Resim 5.10: Frederic Doazan, <i>Supervenüs</i> , 2013, kısa film, 2'38", videodan alınmış görüntüler.....	239
Resim 5.11: Orlan, <i>Azize Orlan 'ın Reenkarnasyonu</i> , 1990'da başladığı bir dizi ameliyatlardan bir görüntü.....	241
Resim 6.1: Özüm Koşar, <i>Kendine Bakış 2</i> , 2013, tuval üzerine yağlıboya, 150x200 cm.	259
Resim 6.2: Hans Holbein, <i>Elçiler</i> , 1533, tuval üzerine yağlıboya, 207x210 cm.....	262
Resim 6.3: Bartolomeo Veneto, <i>Flora'nın idealize edilmiş portresi</i> , 1505-1510, ahşap panel üzerine tempera ve yağlıboya, 43,6 x 34,6 cm.....	269
Resim 6.4: Charles Sorel, Sone Hanım, 1654, Extravagant Shepherd kitabı için hazırlanmış çizi.....	270
Resim 6.5: İsimsiz (Fontainebleau Okulu), <i>Gabrielle D'estrees ve Villars Düşesi</i> , 1594 civarı, tuval üzerine yağlıboya, boyut bilgisine ulaşılamamıştır	270

Resim 6.6: Hans Bellmer, <i>Bebekler serisi</i> ,1949, fotoğraf baskı, 101x101 cm.	272
Resim 6.7: Görsel 16: Hans Bellmer, <i>Bebekler serisi</i> ,1935, fotoğraf baskı, 101x101 cm.	273
Resim 6.8: Hans Bellmer, <i>Bebekler</i> serisinden (Detay),1936, pembe kağıda linol baskı, 16,7x12,8 cm.....	274
Resim 6.9: Özüm Koşar, <i>Corps Morcelé: BsG</i> , 2018, naylon çorap, keçe, elyaf, ip, 69x43x30 cm.....	276
Resim 6.10: Özüm Koşar, <i>İsimsiz</i> , 2017, tuval üzerine yağlıboya, 90x90 cm.	279
Resim 6.11: Boya denemeleri için naylon çorap geçirilmiş portrelerin fotoğrafla araştırılması.....	280
Resim 6.12: Meme implantasyonu ile yağ emdirme (Liposuction) işlemleri esnasında ve sonrasında çekilmiş referans görseller	282
Resim 6.13: Meme implantasyonu esnasında çekilmiş referans görseller	283
Resim 6.14: Özüm Koşar, <i>Corps Morcelé: BsG</i> , 2018, naylon çorap, keçe, elyaf, ip, 69x43x30 cm.....	284
Resim 6.15: Özüm Koşar, <i>Corps Morcelé: BsG</i> , 2018, naylon çorap, keçe, elyaf, ip, 69x43x30 cm.....	285
Resim 6.16: Özüm Koşar, <i>Corps Morcelé: GsB</i> , 2018, naylon çorap, keçe, elyaf, ip, 62x40x25 cm.....	286
Resim 6.17: Özüm Koşar, <i>Corps Morcelé: GsB</i> , 2018, naylon çorap, keçe, elyaf, ip, 62x40x25 cm.....	286
Resim 6.18: Özüm Koşar, <i>Corps Morcelé: BsM</i> , 2018, Naylon çorap, keçe, elyaf, ip, zımba teli, 30x25x71 cm.....	287
Resim 6.19: Özüm Koşar, <i>Corps Morcelé: BsM</i> , 2018, Naylon çorap, keçe, elyaf, ip, zımba teli, 30x25x71 cm.....	287
Resim 6.20: Özüm Koşar, <i>Corps Morcelé: MsB</i> , 2019, naylon çorap, keçe, elyaf, ip, zımba teli, 20x97x29 cm.....	288
Resim 6.21: Özüm Koşar, <i>Corps Morcelé: MsB</i> , 2019, naylon çorap, keçe, elyaf, ip, zımba teli, 20x97x29 cm.....	288

Resim 6.22: Özüm Koşar, <i>Corps Morcelé: MsB</i> , 2019, naylon çorap, keçe, elyaf, ip, zımba teli, 20x97x29 cm.....	289
Resim 6.23: Özüm Koşar, <i>Corps Morcelé: MsB</i> , 2019, naylon çorap, keçe, elyaf, ip, zımba teli, 20x97x29 cm. (Detay)	290
Resim 6.24: Özüm Koşar, <i>Corps Morcelé: MsB</i> , 2019, naylon çorap, keçe, elyaf, ip, zımba teli, 20x97x29 cm. (Detay)	290
Resim 6.25: Özüm Koşar, <i>Corps Morcelé: MsB</i> , 2019, naylon çorap, keçe, elyaf, ip, zımba teli, 20x97x29 cm. (Detay)	291
Resim 6.26: Özüm Koşar, <i>Op: Fragmanlar</i> , 2018, aydınır kağıdı üzerine yağlı boya, 30x30x2 cm (5 parça)	292
Resim 6.28: Özüm Koşar, <i>Op: Fragmanlar</i> , 2018, aydınır kağıdı üzerine yağlı boya, 30x30x2 cm (Detay)	292
Resim 6.29: Özüm Koşar, <i>Op: Fragmanlar</i> , 2018, aydınır kağıdı üzerine yağlı boya, 30x30x2 cm (Detay)	293
Resim 6.31: Özüm Koşar, <i>Op: Fragmanlar</i> , 2018, aydınır kağıdı üzerine yağlı boya, 30x30x2 cm (Detay)	293
Resim 6.32: Özüm Koşar, <i>Corps Morcelé: BsB</i> , 2018, naylon çorap, keçe, elyaf, ip, 110x98x78 cm.....	294
Resim 6.33: Özüm Koşar, <i>Corps Morcelé: BsB</i> , 2018, naylon çorap, keçe, elyaf, ip, 110x98x78 cm.....	294
Resim 6.34: Özüm Koşar, <i>Corps Morcelé: BsB</i> , 2018, naylon çorap, keçe, elyaf, ip, 110x98x78 cm.....	295
Resim 6.35: Özüm Koşar, <i>Corps Morcelé: OsB</i> , 2018, naylon çorap, keçe, elyaf, ip, 110x65x32 cm.....	296
Resim 6.36: Özüm Koşar, <i>Corps Morcelé: OsB</i> , 2018, naylon çorap, keçe, elyaf, ip, 110x65x32 cm. (Detay)	297
Resim 6.37: Yüz Gerdirme Operasyonlarına ait ameliyat esnasına ve sonrasına ait referans görseller.....	298

Resim 6.38: Özüm Koşar, <i>Corps Morcelé: BsY (Bugün Çok Gerginsin)</i> , 2019, Naylon çorap, keçe, elyaf, ip, 37x32x17 cm.	299
Resim 6.39: Özüm Koşar, <i>Corps Morcelé: BsY (Bugün Çok Gerginsin)</i> , 2019, Naylon çorap, keçe, elyaf, ip, 37x32x17 cm.	300
Resim 6.40: Özüm Koşar, <i>Corps Morcelé: BsY (Bugün Çok Gerginsin)</i> , 2019, Naylon çorap, keçe, elyaf, ip, 37x32x17 cm. (Detay)	300
Resim 6.42: Özüm Koşar, <i>Corps Morcelé: BSD</i> , 2019, naylon çorap, keçe, elyaf, ip, 31x24x18 cm.....	301
Resim 6.43: Mamut Art 2019 etkinliğinde gerçekleştirilen sergi kurulumundan görüntü	302
Resim 6.44: Mamut Art 2019 etkinliğinde gerçekleştirilen sergi kurulumundan görüntü	302
Resim 6.45: Mamut Art 2019 etkinliğinde gerçekleştirilen sergi kurulumundan görüntü	303
Resim 6.46: Mamut Art 2019 etkinliğinde gerçekleştirilen sergi kurulumundan görüntü	303
Resim 6.47: Mamut Art 2019 etkinliğinde gerçekleştirilen sergi kurulumundan görüntü	304

SİMGELER VE KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış simge ve kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Simgeler

cm

Açıklamalar

Santimetre

Kısaltmalar

Akt

Açıklamalar

Aktaran





1. GİRİŞ

Güzellik erken zamanlardan günümüze değin insanlık için en önemli olgulardan biri olmuştur ve insan zihnine çarpan her noktada yankı bulan yapısıyla yaşamın her alanında istemsizce aranılan bir görsel seçilimin en mühim parçası olarak konumlanmıştır. Güzelliğin bu bakımdan en başta gözle ilintili olduğu aşikardır. Nitekim sözcüğün Türkçedeki kökeni de ‘göz-el’dir. Güzel dilimizde, “göze ve kulağa hoş görünen, hayranlık uyandıran, hoş giden, beğenilen, iyi, doğru, çirkin karşıtı” (TDK, 2020) gibi anlamlar üzerinden sözlük karşılığını bulurken, aslında taşıdığı görecelik özelliğinden temel alarak geniş bir anlam alanı ortaya koymaktadır. Bu yapısı nedeniyle tarih boyunca iyilik, yararlılık, doğruluk, ahlaklılık, dürüstlük gibi başka kavramlarla eşdeğerlik ilişkisine sokulmuş ve sanat, felsefe gibi alanlarda çokça tartışılmıştır.

Güzelliğin atfedilen yan anlamlarının yanı sıra beğenilen bir şeyi betimlemek üzerine yoğun bir kullanımı söz konusudur. Bu bakımdan insan kendine ait olmasını istediği yahut sevdiği şeylerin aynı anda güzel olduğunu düşünmekte ve derinden bir arzuyla ona sahip olmak istemektedir. Yani aslında bir şeyin güzel olup olmadığı öznenin algısı üzerine şekillenmektedir, çünkü güzel gibi tözsel bir nitelik bilincin varlığını gerekli kılmaktadır. (Aşık Veysel: “Güzelliğin on par’etmez / Bu bendeki aşk olmasa”; Karacaoğlu: “Ben güzele güzel demem / Güzel benim olmayınca”). Nesne, bilinç sahibi bir varlık olmadığından kendi değerlendirme mekanizmasına sahip değildir, bu bağlamda güzel ve benzeri her türlü değer de bilinçli bir varlığa mahsus bir öznitelik olarak belirginleşmektedir. Bu nedenle hayvanlar ve eşyalarda benzeri bir güzellik kaygısına rastlanmazken, insanlarda gittikçe artan sınıflandırma ve değerlendirme biçimleri ortaya çıkmaktadır.

Peki şeylerin güzel olup olmadığı biz insanlar için neden bu kadar önemlidir? Kuşkusuz sanatçıların ya da filozofların da çoğu benzer bir soruyu kendilerine sormuş, defalarca yanıtını aramaya çalışmışlardır. Güzelin mutlak bir tarifi olmadığı ortada olmasına rağmen, bilinmezi anlamlandırma güdüsü de insana bu yönde bir gayret sağlamaktadır. Bu nedenle bilinmez olarak varlığını sürdüren her şey insan için araştırılmaya, üstüne düşünmeye değer bulunmaktadır. Güzel, algı ve zamanın ruhundaki görecelikten en çok nasibini almış kavram olarak devamlı sorgulama altına alınmaktadır.

Bir şeye veya birine güzel dendiğinde bu en başta hayranlık belirtisi olarak ortaya çıkmakta ve bu manada güzellik, hoşça giden, övgüyle bahsedilen bir duygulanımın ifadesi olarak konumlanmaktadır. Bir şeyin güzel olup olmayışı ise her insanın her zaman paylaştığı bir yargı olmadığı gibi biri için güzel olan şey diğer kişi için güzel olmayabilmektedir. Başka bir deyişle güzelliğin her kişiye göre değişken olduğu gerçekliğini en basit örnek üzerinden bile kestirmek oldukça kolaydır. Örneğin, benim hoşlandığım bir manzara görüntüsü başkasına oldukça çirkin gelebilmektedir. O zaman bu kişi, “bu manzara çirkin” dediğinde benimle farklı bir duygulanım içinde olmaktadır, fakat benim duyduğum hoşlanma ile onun hoşlanmama durumu çelişik bir durum ortaya koymamaktadır. Çünkü, bu değişen iki ifade iki farklı bireye aittir ve bu zaten göreceliğin en temel esasına dayanmaktadır.

Bu noktada güzelliğin neliğine ilişkin soru kendi kendini imha etmektedir, çünkü güzel, herkese göre değişebilen yapısıyla bakanın gözünde belirmektedir. Bu durum güzelliği belirli çerçeveler etrafında tutmaya çalışan teorik çabalarla çelişkili bir gerçeklik alanı yaratmaktadır. Öyle ki özellikle sanat ve felsefe alanında güzele ilişkin tükenmek bilmeyen bir sorgulama alanı ve neliğine dair birçok farklı görüş tarihi söz konusudur. Peki güzellik bakanın gözündeysen o halde bir şeyin güzel olup olmadığına ilişkin kıstaslar belirlemenin ya da çeşitli sınırlandırmalar getirmenin amacı nedir? Bu sorunun mutlak bir yanıtı olmasa da getirilebilecek en mantıklı yorum, insanın yeryüzünde *şeyler* üzerinde sağlamaya uğraştığı kontrol güdüsünden kaynaklı bir talepten ileri geldiğiyle alakalı olabileceği yönündedir.

Vecihi Timuroğlu’na (1927- 2014) göre anlama yetisinin, güzeli tam olarak kavraması olanaksızdır (Timuroğlu, 2013, s. 268). Güzele ilişkin belirlenim sorunu zihin yoluyla kavranamaz olan özüne tekabül etmektedir. Aynı zamanda tarihsel olarak değişen yapısı da yüzyıllardır düşünülegelen fakat bir türlü saptanamayan konumunu açığa çıkarmaktadır. Güzellik halen daha üzerine çeşitli fikirler üretilebilen, bu yönüyle de sonsuzluk hissi yaratan bir kavramdır. Biçimsel içeriğinin yanı sıra tinsel olana yakınlığı, psikolojik süreçlerin açıklanamazlığı açısından da bir tür sağlama niteliğindedir.

S. Moissej Kagan, kuramcıların güzelliğe verdiği önemin estetik olan ile güzel olan arasındaki özdeşlik ilişkisinden kaynaklandığını ve bu düşünceden dolayı estetik biliminin

güzel olanın felsefesi olarak düşünöldüğünü belirtmektedir. Bu gibi hallerde, tüm öbür estetik görünüşler, özel bir araştırma konusu edilmemekte; güzel olanın tekil biçimlerinden biri olarak, sanat da “güzel olanın yaratımı” olarak görölmektedir (Kagan, 2008, s. 115).

Özetle süreç boyunca birçok düşünöre konu olan güzel, kimi zaman işlevsel kimi zaman ise salt biçimsel bir boyut olarak algılanmış, zamanının sanat pratiklerini de benzer bağlamda etkilemiştir. Kavramsal olarak zihinlerde sorgulanan güzel, biçimsel olarak sanatsal yaratıda benzer bir süreci geçirirken dönemine has güzellik anlayışını benimseyerek, bu anlayışın belleğini tutmak açısından en önemli araçları yaratmıştır. Bu yönüyle bu tez çalışmasında kuramsal araştırmaları destekleyecek sanat yapıtlarına da önemli bir yer verilmiş, güzelliğin tarihsel izleği sanat yapıtlarına konu edilen güzellik tasavvurları aracılığıyla kaydedilmeye uğraşılmıştır.

Her sanatçı kendi süreciyle araştırısa da sanatta ortak olan hep bir “güzel” biçim yaratma arzusu olmaktadır. Bu nedenle zaman içinde sanat ile güzel arasında kusursuz bir bağ geliştirilmiştir. Yani aslında sanat, güzel olanla kurmuş olduğı bu bağ üzerinden çağının güzellik anlayışını kitleselleştirerek imge dünyamıza hükmetmektedir. Kiliselerde, müzelerde, sokaklarda, medya araçlarında, evlerde hayatın her noktasına sirayet eden sanat yapıtları, normatif bir güzellik anlayışının en eski zamanlardan bu yana taşıyıcısı olmuştur. Sanat aracılığıyla sunulan güzellik temsilleri, sıradan bireyler için ulaşılmaq istenen bir hedef oluştururken, oluşturulan fiziki yapıların mükemmelliği güzelleşmeye dair uygulamaları da ciddi anlamda ivmelendirmiştir.

Bu noktada sanat aracılığıyla yansıtılan güzelliğin esasında eril bakışla kurgulanmış bir tasavvur ortaya koyduğunu belirginleştirmek oldukça önemlidir. Özellikle kadın ressamların erkeklerle eşit sayılmadığı dönemler göz önüne alındığında tarihe mal olmuş çoğı güzellik temsiliinin erkek bakışın domine ettiğı bir dille kurulduğı oldukça nettir. Bu bakımdan güzelliğin cinsiyetçi bir perspektifin ürünü olduğunu belirtmek yerindedir. Camille Paglia (d. 1947), güzelliğin erkekler tarafından icat edilmiş olduğunu ifade ederken benzeri bir görüşten yola çıkmıştır. Öyle ki kadın, aslında doğa gibi doğurgan, bereketli ama kabadır; yani kadının doğaya içkin yapısında güzel ile ilintili bir öznitelik söz konusu değildir. Doğa, hoyrat, kaba, fırtınalı ilksel güçtür, güzellik ise erkeğin doğa karşısında edinmiş olduğı bir

silah gibidir (Paglia, 2004, s. 71). Güzellik, kadını ait olduğu doğadan uzaklaştırarak ehliileştirmekte, belli kalıpların içine yerleştirmektedir; simetri, oran gibi çeşitli sınırlandırmalara hapsederek doğanın akışını sekteye uğratmaktadır. Kadının doğasından koparılarak bu güzellik algısına yerleştirilmesi kadını ele geçirme uğraşlarından başka bir şey değildir. Bu noktada, eril imtiyaz tarafından domine edilen güzelliğin doğal bir mefhumdan ziyade daha çok kültürel bir fenomen olduğunu söylemek yerindedir.

Güzel olana ulaşmaya dair sonsuz çaba, insanın doğduğu andan itibaren tükenmeye yazgılı doğasına oldukça ters düşmektedir. Yer çekimine karşı savaşmak nasıl imkânsız ise her daim güzel görünmeye dair çaba da o kadar beyhudedir. Güzelin duygusal anlatımlarında altı çizilen görenin gözündeki eşdeğerliği bir yana, insanın ölümlü doğasına ters düşen değişkenliği nedeniyle bu saplantının sebebi büyük bir soru işareti yaratmaktadır. Gerçekten de yüzyıllardır durmaksızın bir talep yaratan bu güzelleşme takıntısının kaynakları nelerdir? Göreceliği esas olan böylesi bir özelliğin herkesin aynışmasına yönelik bir pratiği doğurması nasıl mümkün olmaktadır? Yahut güzellik denilen kavramın neliğini hangi otorite ne hakla belirlemektedir? Bu ve benzeri birçok soru, güzelliğin günümüzde vardığı noktada patolojik bir semptom haline geldiğine yönelik ana fikri derinden beslemiş ve bu düşünceye bazı cevaplar bulabilmek ereği bu çalışmayı hazırlamak için önderlik etmiştir.

Bu bakımdan güzelliği çeşitli açılardan ele almaya özen gösteren bu çalışmada, tüm bu soruları -ve daha da fazlasını- sorarak neoliberal kapitalizmin güzelliği bir sektör olarak konumlandığı günümüze değin geçen süreç ilk üç bölümde belirtilmeye uğraşılmıştır. Devamında ise tarihsel süreçteki güzelliğe bakışa yönelik kaygıları da bir miktar aydınlatan fakat merkezine güncel güzellik anlayışını kavramaya yönelik çabayı yerleştiren bir perspektif benimsenerek tez çalışmasının ana argümanı olan *Güzelin Patolojisi* kavramı ortaya konmak istenmiştir.

Kaynaklarda da görüldüğü üzere güzellik, kadına ait bir betimleme ifadesi olarak kullanılmıştır ve bir erkek için güzel kelimesi nadiren, hatta çoğunlukla da kadınsı bir özellik atfederken kullanılmaktadır. Bu nedenle insan suretine dair her güzellik değerlendirmesi, daima kadınların sahip olduğu bir öznelik olarak belirginleşmektedir. Kadın, daimî arzulan ve edinilen bir mübadele nesnesi olarak güzellikle örtüşürülmekte; güzellik,

kadın olmanın bir tür sağlaması ya da önkoşulu olarak karşımıza çıkmaktadır. Tezdeki *Güzelin Cinsiyeti* adlı başlık bu bakıştan hareketle oluşturulmuş ve meselenin kadınlıkla girmiş olduğu aitlik ilkesinin nasıl sınıfsal bir çatışma haline getirildiğine dikkat çekilmiştir.

Güzellik, zamanın ruhuyla doğrudan alakalı bir kavram olarak içinde bulunduğu toplumun kültürel, coğrafi, dini, politik her dinamiğinden önemli miktar etkilenen bir yapı sergilemektedir. Onun bu dış etmenlere bağlı değişen yapısı ise farklı değerler etrafında gelişmiş çeşitli güzellik anlayışlarının en önemli varlık kaynağı olmaktadır. Sözgelimi güzellik içinde bulunduğu topluma uygun biçimde kimi zaman doğa vergisi bir yaradılış özelliği kimi zaman ise kozmetik anlamda başarılmış bir hedef olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu husus, bu tez çalışmasının ikinci bölümü olan *Güzelleşmenin Tarihi* başlığı altında inceleme altına alınmış ve en erken zamanlardan günümüze değin geçen süreçte kadın güzelliğinin formlarına ilişkin bir belirlenim ortaya konmak istenmiştir.

Güzellik pratik bir alan olduğu kadar sosyolojik bir kavram özelliği de göstermektedir ve bu nedenle güzele dair tanım ve/veya tarifler konumuz gereği oldukça büyük önem arz etmektedir. Bu bağlamda dönemlerin genel yapısını algılayabilmek adına *Güzel ve Güzellik Üzerine Düşünme* adlı ilk bölümde, kavramsal olarak karşılık bulduğu çeşitli düşünceleri gündeme getirmek hedeflenmiştir. Bu noktada güzel üzerine gerçekleştirilmiş her düşünceye yer vermek başlı başına bir konu içeriği olması bakımından sınırlılıklarımızı aşmaktadır ve bu nedenle her bölümde olduğu gibi bu bölümde de yalnızca konunun gerektirdiği türden tartışmalara yer verilmesi uygun bulunmuştur. Güzellik, insanın bir durumu mudur? Yalnızca insana mı aittir yoksa hayvanlarda da güzelliğe ilişkin izler bulunabilmekte midir? Güzeli belirlemenin ölçüsünü “ortak duyum”lar üzerinden başarılabilmek mümkün müdür? Güzellik, tümel mi yoksa tikel bir dizgeye mi yerleştirilmelidir? Sınıfsal ya da ırksal anlamda bir ayrıştırma niteliği olarak güzelliğin vardıdığı boyutlar nelerdir? Yüce ile güzellik arasındaki bağlantı nasıl okunmalıdır? *Güzel ve Güzellik Üzerine Düşünme* adlı bölümde bu ve benzeri sorulara yanıtlar aranmış ve bu bağlamda kuramcılarının fikirlerine yer verilmiştir.

Kısaca kim tarafından ne amaçla yapıldığı tartışmalı olsa da en nihayetinde güzellik üzerine belli tasavvurlar belirlemek meselesi, tanrısal güzelliğin temsili olarak kutsanmış bir İsa resmiyle, idolleştirilmiş Marilyn Monroe figürünü ortak çatı altına alan mefhumu ortaya

koymaktadır. Bu iki figürün içerikte taşıdığı derin anlam farklılıklarının yanında, kendi çağının güzellik anlayışına dair benzer motivasyonları barındırdığını söylemek yanlış olmayacaktır. Öyle ki her ikisinde de benzer bir yüceltme duygusunun hakimiyetinde tanrısal teşekkülün taşıyıcısı olarak bir idealleştirmenin ürünü olma durumu söz konusudur. En nihayetinde ise iki bakış da suretini insandan alan bir abide yaratarak ona kendi yöntemiyle tapınmaktadır.

Güzellik, üzerine geliştirilmiş düşünüş biçimleri aracılığıyla günümüze önemli bir araçsallık işlevi kazanarak ulaşmıştır. Bu bağlamda özellikle *Matematik Güzellik* alt başlığı altında ele almış olduğumuz üzere güzelliğin normatiflik ve bedensel ölçüsellik ile girmiş olduğu yakın ilişki nedeniyle kabaca bu tarihten itibaren süregelen bir idealleştirme mekanizması işlerliğini korumuştur. Güzelliğin bir ideal imge sunma üzerine üstlenmiş olduğu bu görev, onu günümüz sektörlerine katkı sağlayan toplumsal bir norm olma yolunda daha da dayatmacı bir boyuta taşımıştır. Bugün patolojik bir semptom haline geldiğini savunduğumuz güzellik böylelikle insanlar için olmazsa olmaz bir öznelik olarak benimsenmeye ve özünde kendini teşhir etmeye dayalı bir pratiğe dönüşmüş durumdadır.

Güzelin Patolojisi adlı bu tez çalışmasında, güzelliğin güncel olarak bulunduğu nokta sorgulama altına alınmış ve bu bağlamda içinde bulunulan neoliberal kapitalizmin bu konuya etkileri araştırılmak istenmiştir. *Güzelin Sektörleşmesi* başlığı altında güncel bedenin nasıl bir metaya dönüştürüldüğü sorunsallaştırılarak, tüketim toplumu ve konu gereği önem arz eden başlıca sektörler içerikte irdelenmiştir. Tüketilen beden algısının kaynaklığını yapan bu bilgiler üzerine ise *Güzelin Patolojisi* olarak tez çalışmasıyla aynı adı taşıyan bölümde, elde edilmiş veriler ışığında kavram sabitleştirilmiştir. Bu noktada insan psikolojisinin dolayısıyla güzelliğe karşı geliştirilen patolojinin kaynakları psikanalitik okumalar çerçevesinde incelenerek, Lacan'ın *Corps Morcelé* kavramına başvurulmuştur. Aynı adı taşıyan bireysel çalışmalarımız da yine bu bölüm devamında konuyu belirginleştirmek üzere tartışmaya açılmıştır.

2. GÜZEL VE GÜZELLİK ÜZERİNE DÜŞÜNME

Güzel ve atfedilen bir nitelik olarak güzellik, tarih boyunca çokça düşünülmüş ve birçok farklı görüş üzerinden anlaşılmaya çalışılmıştır. Bunun en temel sebebi güzelliğin insanlığın en eski davranış biçimine sinmiş bir mefhum olması ve bu bağlamda konuya ilişkin çokça görüş beyan edilmesiyle alakalıdır. Öyle ki düşünürler, toplumsal birçok meseleyle olduğu kadar, güzellikle ilintili de çeşitli kavram-açılımlar getirmek işini en erken dönemlerden bu yana sürdürmektedirler.

Güzellik, özünde taşıdığı görecelik unsuru nedeniyle üzerine mutlak tanımlar getirilemeyen ve çerçevelerle anlatılamayan fakat buna rağmen uzunca bir süredir de bu tür kıstaslar koyma girişimlerini içinde barındıran bir kavram olagelmıştır. Göreceli doğasına rağmen her çağa hâkim belirgin güzellik anlayışları olmasının esas sebebi de bu girişimlerden ileri gelmektedir. Gidişatımız gereği güzellik üzerine geliştirilmiş her düşünceyi bir araya getirmek meselesi buradaki amacımızı aşmaktadır. Bu nedenle *Güzel ve Güzellik Üzerine Düşünme* adlı bu bölümde, *Güzelin Patolojisi* olarak önerdiğimiz kavrama yönelik altyapısal düşüncüler üzerinden belli sınırlandırmalar oluşturulmuş ve güzeli anlamlandırmaya yönelik temel bilgilerle birlikte güncel bağlamdaki güzellik anlayışına katkıda bulunan fikirler etrafında bir okuma amaçlanmıştır. Bu bölümde güzelin güncelde patolojikleşmesinin tarihsel dönemeçleri göz önünde bulundurulacak ve güncel bakışla güzele dair tanım getirme çabaları belli bağlamlar üzerinden yeniden değerlendirmeye tabi tutulacaktır.

Güzelin en erken algılanış biçimlerinde öne çıkan bakış *Aşkın Güzellik* algısında belirginleşmektedir. Bu nedenle aşkın güzellik tasavvuru konunun gidişatı ve güzelin ilerleyen dönemlerde yaşadığı dönüşümü algılamak açısından önemli bir başlangıç noktasıdır. Güncel bağlamda belli bir reçeteye oturtulan ve çeşitli ölçü biçimleriyle kişilere paket olarak satılan güzellik algısının temel çıkış noktası olarak *Matematik Güzellik* anlayışı yine oldukça önemli bir diğer başlık olmaktadır. Matematik dizge üzerinden bir formülasyon ürünü haline gelen güzellik özellikle güncel ortamdaki türden bir normatiflik fikrine referans sağlamaktadır. Yüce ile güzel arasındaki ilişki ise güzelin aşkınsaldan koptuğu ve başka bir çerçeveye oturtulduğu, aynı zamanda da güzelliğe dair cinsiyetli modern bakışın sağlamlaştırıldığı düşünceyi irdelemek açısından mühimdir. Elbette burada konu ilerleyişi

açısından farklı başlıklar altında belirlenen güzel ve güzellik tasavvurlarının, birbirinden ayrı şeylermiş gibi algılanmaması gerektiğini vurgulamak önem arz etmektedir. Bu noktada örneğin *Yüce ve Güzel*'de *Aşkın Güzellik*'in, *Aşkın Güzellik*'te ise *Matematik Güzellik*'in izlerine rastlamak ve birbirine geçmiş düşüncüler gözlemlemek oldukça muhtemeldir.

2.1. Aşkın Güzellik

Aşkınlık fikri, en geniş anlatımıyla, her bir parçası tek bir organizma gibi tasarlanmış olan bütünsel evren tasavvuruna inanmaktadır. Bu tasavvur yeryüzünde gelmiş geçmiş en kuvvetli duyguyu beraberinde taşıyan Tanrı inancıyla doğmuş ve onun tekliği üstündeki düşünceleri birbiriyle kavuşturmuştur. Yeryüzündeki her bir yapıyı birbirine bağlayan böylesi bir kudret, elbette birçok düşünürü üzerinde düşünmeye yönlendirmiş ve Antiklerden günümüze değin sürdürülen bir yönteme dönüşmüştür. Bu yöntem, uzunca bir süre güzelliğin aşkınsalın sahip olduğu hakikat fikriyle bütünleşik olarak konumlandırılmasına ve metafizik bir güzellik algısına sebep olmuştur.

Aşkın güzellik anlayışını savunan düşünürlerin hemen hepsinde görülen ortak payda, Tanrı figürünün evreni büyük bir düzen, uyum ve güzellik içinde tasarladığı düşüncesidir. Bu bakış aynı zamanda evrenin içinde bulunduğu bu mutlak uyum ve düzenin kaynağını oluşturan yaratıcı Tanrı'nın bunu yaparken bizzat kendi iç güzelliğini ortaya koyduğunu savunmaktadır. Yani Tanrı mutlak güzelin taşıyıcısı olduğu için evreni düzene sokarken kendindeki mutlak güzelliği yansıtmıştır. Mutlak güzel olan Tanrı, tüm ihtişamları kuşanmış büyük iradenin temsili ve evrende eriştiğimiz her güzelin yegâne adresidir.

Bizim burada seçmiş olduğumuz *aşkın* kelimesi aynı zamanda, *ilahi*, *metafizik*, *tanrısal* vb. birçok başka terim tarafından da benzer bir anlam alanı ortaya koymaktadır. Bu kavramlar beraberinde aşkın-içkin, ilahi/semavi-dünyevi, metafizik-fizik, tanrısal-beşerî gibi yaşamsal diyalektikleri ortaya koyarak bir çerçeve oluşturmaktadır. Aşkın anlayışta önemli olan şeylerin doğru biçimde bir araya gelmeleridir. Bu bakış, iyi'den kötü'yü, güzel'den çirkin'i ayırmadan hepsinin bir bütün olarak okunması gerektiğini savunmaktadır. Bu konuya, resimsel bir kompozisyonda koyu değerler olmadan açık ya da orta değerlerin bir anlamı

olmadığı fikri veya do, re, mi gibi nota temsillerinin yalnız başlarına sadece sestten ibaret iken bir araya geldiklerinde bir müzik meydana getirmeleri örnek olarak verilebilmektedir. Bu bağlamda aşkın fikrin, evren üzerindeki tüm değerleri bir araya getiren bir kuvvetin varlığından yola çıkarak çeşitli teşekküllerin atfedildiği kapsayıcı bir güzellik anlayışına sahip olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Böylece, siyah ile beyaz, güzel ile çirkin, iyi ile kötü gibi ikilemlerin Tanrı tarafından kusursuz biçimde bir araya getirildiği fikri merkeze oturmaktadır. Dolayısıyla, yeryüzü üzerinde böylesine büyük yaptırımları olan insan ötesi bir varlık olarak Tanrı'nın üstünde bir değer söz konusu olmamaktadır. Bu bakış açısı güzelliği, böylesi büyük ve kusursuz bir kuvvetin özelliği olarak en yüksek noktaya konumlandırmaktadır. Güzellik, tek tek nesnelerin değil onu yaratanın bir özelliği ve Tanrı'nın büyüklüğü için sarf edilen insani birimlerden biri olarak düşünülmektedir. Bu nedenle çoğu zaman doğruluk, iyilik, erdemlilik, ahlaklılık gibi Tanrı'ya atfedilen diğer sıfatlarla eş konumda tutulmuştur. Bu bağlamda, Sokrates (MÖ 470-399) başta olmak üzere birçok düşünür güzeli bu kavramlarla beraber değerlendirme altına almıştır.

Sokrates'e göre güzel, arzuların sessiz nesnesi olan bilinçsizce aradığımız iyi'yi bulmaya yardım etmektedir. Güzelin koşullarına dair sorulan her soru gereksizdir çünkü güzel iyi'nin duyumsanabilir bir formundan başka bir şey değildir. Neticede Sokrates güzel ile iyi arasında bir fark görmezken bir yandan da kişiler bazında göreceli yapısına vurgu yapmaktadır. Nitekim ona göre, birisi için yararlı ve güzel olan şey bir başkası için zararlı ve çirkin olabilmektedir; yani bir şey kimin işine yarıyorsa ona göre o iş, iyi ve güzeldir (Akt. Şimşek, 2014, s. 336).

Sokrates'teki güzel ve iyi özdeşliği, öğrencisi ve aşkın güzellik anlayışının önemli bir temsilcisi olan Platon'da (MÖ 427-347) varlığını sürdürmektedir. Platon, hocası Sokrates'in düşüncelerinden epey etkilenmiş ve onun ardılı olarak aynı zamanda düşüncesinin taşıyıcısı konumunu da üstlenmiştir. Nitekim Platon, *Büyük Hippias* diyalogunda üstünde ısrarla durduğu *Güzel Nedir?* sorusunu Sokratesvari bir düşünce noktasından cevaplamaktadır. Sokrates ve Hippias arasında geçen diyalog boyunca Hippias'ın getirdiği güzellik anlayışlarını çürüten Sokrates, bir yargıya varmadan önce güzelin iyi ve yararlı olan

arasındaki bağıntısını çözümlemeye uğraşmıştır. Düşüncelerini nihai bir noktaya taşıdıktan sonra ise güzeli duyular yoluyla alınan hazla bağdaştırmıştır. Platon, Sokrates'in güzel ve iyi arasında kurduğu özdeşliğe boyut kazandırarak, onu bir tür baba-oğul ilişkisi içinde değerlendirmiştir:

Sokrates: Eğer böyle söylüyorsak, o halde güzel insanlar, güzel gelenekle ya da bahsettiğimiz diğer şeyler de kazanç sağladıkları için güzel olmaktadır.

Hippias: Çok doğru.

Sokrates: O halde artık güzel olan kazanç sağlayandır diyebiliriz.

Hippias: Kesinlikle.

Sokrates: Kazanç sağlayan iyiyi oluşturan şeydir.

Hippias: Doğru.

Sokrates: Oysa iyiyi oluşturan dediğimiz bir nedendir, değil mi?

Hippias: Tabii ki.

Sokrates: Yani bu durumda güzel olan iyyinin nedenidir.

Hippias: Evet

(...)

Sokrates: yani neden nedenin nedeni değil, var ettiği şeyin nedeni olmak zorunda. Bu durumda güzel olan iyi olanın nedeniyse, iyyinin var olması güzele bağlı olacaktır. Bizler de bu nedenle bilgelik ve diğer şeyler hakkında bu kadar istekli olmaktadır. Çünkü onlardan doğan bir iyi istenebilecek bir şeydir. Bu durumda ulaştığımız sonuca göre güzel iyyinin babası gibi bir şey.

Hippias: Çok haklısın Sokrates, gerçekten de güzel bir açıklama yaptın.

Sokrates: Peki bu söylediğime ne diyeceksin? Baba ve oğul birbirleriyle aynı değildir.

Hippias: Tabii ki söylediğin doğru.

Sokrates: bunlar ortaya çıkan şeylerin nedenleri değil, ayrıca var olan şey de bir neden değildir.

Hippias: Haklısın.

Sokrates: Sevgili dostum! Zeus adına yemin ederim ki bu durumda güzelin ve iyyinin birbirleriyle aynı olmadıkları açık. Sana göre daha farklı bir durum söz konusu olabilir. (Platon, 2016, s. 50-51)

Orta Çağ düşünürlerinden Auvergne'li Guillaume'un *İyilik ve Kötülük Üzerine İnceleme*'sinde (1228) dürüst eylemin güzelliği üzerinde durmakta ve duyulur ile duyular üstü olan arasındaki boyut farklılıklarından oluşan iki ayrı özdeşlik kurmaktadır. Bu bağlamda sezgisel boyuttaki güzelin eşdeğerliğini iyi ile duyulur olanını ise zarafetle ilişkilendirir. Ona göre, eğer her şeyin ortak noktası iyi ile güzele doğru yönelmekse, o zaman iyi ile güzel aynı şeydir, fakat iki öznitelik olarak şeyin nesnelliği ile Tanrı'dan yaratılmış varlıklara yayılan iyicil yaratıcı süreçlerin birleşmesi durumunda iyi ile güzel de kavramsal çerçevede birbirinden uzaklaşmaktadır (Akt. Eco, 2018, s. 52-53).

İyi ve güzeli yakın bağlantılar içinde iki ayrı olgu olarak kabul eden Orta Çağ düşünürleri bu ayrımı yönelim açısından keskinleştirmektedir. Böyle bir kesinleme aslında metafizik ile fizik arasındaki ayrımı da doğrudan yapmakla alakalıdır. Nitekim güzellik, metafizik boyutta tüm nesnelere ait bir özellik olarak evrensellik nosyonunu güvence altına almakta, Tanrısal bir yansıma alanı olarak nesne, oran ve ölçüleri düzenlenmiş bir biçimi yansıtmaktadır. Böylesi bir ayrım, Aziz Tommaso'nun *pulchrum* (güzellik) ile *bonum* (iyilik) kavramları arasındaki ilişkiyle açıklanabilmektedir. Ona göre, güzel ile iyi aynı gerçeklik boyutunda bulunan biçimsel niteliklerdir. İyilik arzu nesnesi iken, güzellik salt bilginin nesnesidir:

İyilik arzulama yetisiyle ilişkilidir, çünkü her varlık iyiyi arzular, ayrıca iyiliğin bir amacı vardır, çünkü arzulama bir şeye doğru ilerlemedir. Buna karşılık güzellik bilme yetisiyle ilişkilidir: gerçekten de görülmeleri bizde zevk uyandıran şeylere güzel deriz. Bu yüzden, güzellik uygun orandan oluşur çünkü duyularımız iyi oranlı şeylerden, yani duyulara benzer şeylerden zevk duyar; başka herhangi bir bilme yetisi gibi duyu da bir tür orandır Bilgi özümseme yoluyla elde edildiği, benzerlik de biçimle ilişkili olduğu için, güzellik biçimsel neden fikrini içerir. (Eco, 2018, s. 145-146)

Umberto Eco'ya (1932-2016) göre Sokrates, görünürde en azından 3 estetik kategori belirleyerek güzeli parçalı bir yapıda ele almıştır. Bunlar: doğayı parçalarının bir araya getirilmesiyle ifade eden *İdeal Güzellik*; ruhu göz aracılığıyla anlatan *Ruhsal Güzellik* ve *Yararlı* ya da *İşlevsel Güzellik*'tir (Eco, 2007, s. 48). Benzeri bir parçalı güzellik olgusu Platon'da da mevcuttur ve ona göre ilahi ile dünyevi güzelin sınırlarını belirginleştirmek gerekmektedir. Platon güzelliğe dair birçok fikri kavramsallaştırmış ve çoklu görüşler ortaya koymuştur. Diyaloglarında bu hususa yönelik uzunca tartışmalar bulunmakta, bu konuşmalar arasında güzel olanın tanımlanamazlığına yönelik yorumlar ve ifadeler de yer almaktadır.

Platon'un güzele ilişkin öz itibariyle aşkın fakat pratik anlamda çeşitli değişimlere uğrayan düşünceleri, güzelin hep bahsettiğimiz çelişkili doğasını gözler önüne sermektedir. Örneğin *Büyük Hippias* diyalogunda aşkın olanın duyularüstü yankısına rağmen duyulur dünyadaki güzellik fikrinden kopuk bir düşünce biçimi geliştirmemiştir. Bu bağlamda güzellik, bir yandan mutlak hakikatin değişmez bir yanı olarak ifade bulurken, diğer yandan da dünyevi olanın duyumsanabilir özneliliğiyle yoğrulmaktadır. Bu iki uçlu güzellik nosyonunu Platon herkes tarafından anlaşılamayan bir *kendinde güzel* olma durumuyla özetlemektedir. Ona göre, bu dünya bize yalnızca onu anlayacak güce sahip insanlar için saltık değer ve en büyük

sevinç olan *gerçek güzellik*’i anımsatır: *Yaşamda yaşanmaya en değer an, insanın kendinde güzeli seyrettiği andır*, bu da *gerçekle ilişkide olan en yüce güzelliştir* (Bodei, 2008, s. 64). Ona erişmek, duyuların aşıldığı noktada belirmektedir ve bu tarif birçok noktada Tanrı’yı tasvir etmektedir: Tanrı, tahayyüllerde biçimsiz, kokusuz, renksiz yalnızca usla kavranabilen bir varlıktır.

Platon’un *kendinde güzeli* akla Martin Heidegger’in (1889-1976) *aydınlık (lichung)* kavramını getirmektedir. *Sanat Yapıtının Kökeni*’nde (1935) hakikat üzerinden gerçekleştirdiği okumada Heidegger, Tanrısal olan ile olmayan arasındaki gerilimin varlıktan ötürü olduğunu vurgulamaktadır. Varlık, içinde sınırlı bir gerçeklik taşıdığı için mutlak olana erişmeyi imkansızlaştırmaktadır. Bu bağlamda, varlığa dair bildiklerimiz görebildiğimizle sınırlıdır. Bütünü parçayla görebilmeye çabalarken ise var olanın içindeki açıklık belirmektedir. Heidegger buna *aydınlık* adını verir. “Var olandan hareketle düşünülürse, bu var olandan daha var olandır. Bu açık orta ide, var olanla çevrelenmemiştir. Aydınlatan orta, bizim hiç bilmediğimiz hiçlik gibi, bütün var olanı çevreler” (Heidegger, 2011, s. 47). Bu noktada, sanat yapıtları kendini gizleyen özü açığa çıkarmada önemli bir işlev kazanmaktadır. Nitekim, kendi gerçekliğinden öteye giderek yeni bir varlık alanı oluşturan yapıt sayesinde, kendini gizleyen varlık aydınlanmaktadır. Bu noktada Heidegger, Van Gogh’u örnek göstererek Van Gogh’un ayakkabıyı konu edinerek ona yeni bir hakikat boyutu kazandırdığını savunmaktadır. Böylelikle Heidegger, Platon’un anlayacak güce sahip olacak kişi dediği konuma sanatçıyı getirmiş ve sanatçı aracılığıyla yapıta eklenmiş parıltının hakikatin güzelliği olduğunu ifade etmiştir. Aslında buna benzer bir düşünce pratiği Heidegger’den çok önce Antik düşünürler tarafından tanrısal parıltı olarak ifade edilmiştir. Bu düşünceye göre güzellik, yalınlığının yanı sıra doğru ve iyiyi yanına katan bir mükemmellik ve tanrısal ışımaya sahiptir. Bu yönüyle ışık-aydınlık, Tanrı’nın hakikati duyulur dünyada metaforik bir anlatımın ögesi haline gelmektedir.

Farago’ya göre Platon, güzellikten aşkın bir öz yaratmaktadır fakat güzelliğin, duyumsanabilir ve deneysel dünyaya ait bazı objelere katılımı açığa çıktığını kabul etmektedir (Farago, 2011, s. 119). Bu görüş, Yunan düşüncesinde *kalokagathia* kavramıyla örtüşmektedir. Nitekim bu kavram genel manada aşkın bir mutlaktan bahseden fakat nesnel dünyanın gerçekliğinden de payını alan bir konumdur. Fiziksel güzellik ile içsel olanın

sonsuz uyumu üzerinde yoğunlaşan bu anlayışa göre, güzel, iyi ve erdem gibi karakter özellikler öz itibariyle hem dışsal hem içsel ifadelerde ideal insanda toplanması beklenen nitelikler olmaktadır.

Platon, duyulur olanla duyular üstü arasındaki farkı netleştirmek adına büyük bir oranda *idealar* kuramına yaslanmış ve böylelikle, aşkın-içkin arasındaki ayrımı net bir biçimde belirlemiştir. Değişmez öz olarak *idea*, bir tür *ilkörnek* anlayışını temsil etmektedir; o, Tanrı biçiminde kendini dışa vuran manevi özden yansıyan bir varlık, bir tür mutlaktır. Bu bağlamda, *idea* Tanrı'nın sahip olduğu hakikatin bir parçası olarak da düşünülebilmektedir. Platon'a göre bizim dünyamız, duyular tarafından sürekli değişime uğradığı için mutlak bir öze sahip değildir, idealar dünyası bunun tam tersidir. Bu noktada bizim dünyamız, yalnızca idealar dünyasının duyusal boyuttaki bir yansıması-kopyası gibidir. Dolayısıyla doğadaki her varlık da ideaların taklidinden başka bir şey değildir.

Bu düşünceden hareketle güzellik de doğruluk- iyilik gibi en yüksek özelliklerin bulunduğu hakikat alanına ait, fizik ötesi bir *idea* olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu metafizik güzellik anlayışı onu dünyevi olanın öznelliğinden sıyırmakta ve manevi bir forma taşımaktadır. Böylelikle nesnel anlamda algılanabilir olan bir özsel nitelikten beyhude maddi boyutu, görünüşü, heyecanı, duyguları ve düşünceleri devre dışı olmuş başka bir güzellik anlayışından bahsedilmektedir. Bu bakımdan aşkın bakışın, hali hazırda maddeler ve güzellikleriyle çevrili dünyamızın taban tabana zıttı bir düşünce tarzı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Fakat bu durum, güzelin fiziksel bir boyutta varolmadığı fikrini uyandırmamalıdır. Platon, fiziksel dünyada estetik bir öz bulamadığı için güzelin sınırını, maddi olan ile ideal olan arasındaki ilintide aramıştır. Bu bağlamda, duyulur olanın özünde aradığı *mutlak idea* güzeli bulmak açısından yolları hep Tanrı'ya çıkarmaktadır. Dolayısıyla fiziksel olanın güzelliğinde de hep bir aşkın öz bulunmaktadır. Bu kimi zaman bir doğa parçası kimi zaman ise bir insanın suretinde karşımıza çıkabilmektedir.

*

Platon Phaidros diyalogunda güzel ile aşk arasında bir bağıntı kurarak, aşk kavramını güzeli elde etmenin yöntemi olarak ifade etmiştir. Tanrı'ya duyulan aşkın bir yansıması olarak da kabul edilebilecek bu anlayışta Platon, iki insan arasındaki aşk ilişkisinin delilikle ilintili

olduğunu savunmaktadır. Platon'a göre, iki türlü delilik vardır: biri hastalık olan, diğeri ise zamanla davranışlarımızın tanrısal bir biçim almasını sağlayan delilik. Buradaki kasıt saf bilme edimiyle buluşan filozofların deliliğine bir gönderme yapmaktır ve Platon, aşıkların da benzer bir delilik yaşadığını belirtmektedir. Aşkın bir aracısı konumundaki güzellik ise bedensel boyutu aşmakta ve içsel bir güzellik fikrine ulaşmaktadır. Ona göre, bedensel olanın güzelliği gelip geçicidir, esas olan ise tanrısal olanın güzelliğidir; zaten Platon'a göre her insan kendi tanrısına benzer özellikler gösteren insanlara âşık olmaktadır.

Herkes güzeller arasında kendisine uygun aşkı bulur, onu adeta tanrısıymış gibi onurlandırır ve bir heykel gibi süsler. Zeus'a bağlı olanlar ruhu Zeus'a benzemeye çalışanları izlerler. Bundan dolayı doğasında filozofluk ya da yönetmek olan insanları bulurlar. Onları bulup âşık oldukları zaman da ellerinden geldiğince onlara daha fazla benzemeye çalışırlar. (Platon, 2017, s. 61, 252)

Platon'da hakikate ulaşmanın bir yolu olarak karşımıza çıkan aşk kavramı, islami filozoflardan Farabi'nin (872-950) de üstünde durduğu bir konu olmuştur. Farabi, *İdeal Devlet (941-94)* adlı yapıtında aşk ve güzellik üzerine olan düşüncelerine yer vermiştir. Farabi'ye göre, her varlığın güzelliği ve hoşluğu Bir'in güzelliği ve hoşluğundan başka bir şey değildir. Varlıkların tek kaynağı olan Allah, güzel varlıkla ilintili bir duygu olan aşkın da esas sağlayıcısıdır. Bu nedenle aşk, mükemmellik ve fazilet demektir, çünkü o mutlak olanın en önemli temsilcilerindendir; Bir, hem âşık, hem maşuk hem de aşk duygusunun bütününi temsil etmektedir.

Her mevcudun güzelliği, revnakı ve ziyneti kendi üstün varlığına kavuşmasında ve kendisinin en son mükemmelliğine erişmesindedir. İlk mevcudun varlığı ise en üstün varlık olduğundan, güzelliği her güzelliğin fevkindedir. (Farabi, 2001, s. 26)

Binaenaleyh idrakimizle onun idraki arasında bildiğimiz şeylerle onun bildikleri arasında, kendi güzelliğimizle zatının güzelliği arasında hiçbir nisbet yoktur. (Farabi, 2001, s. 27)

Şu kadar ki onda seven sevilenin aynıdır; beğenen beğenilen aynıdır; âşık maşukun aynıdır. (Farabi, 2001, s. 28)

*

Platon'un zaman içinde, Sokrates'in etkisinden çıkarak başlangıçtaki güzellik fikrinde çeşitli değişiklikler yaşadığını gözlemlemek mümkündür. Nitekim, olgunluk çağıyla birlikte güzelliğin ontolojik boyutunu daha çok hesaba katarak yeni değerlendirmelerde

bulunmuştur. Tıpkı güzel ile kurduğu ilişkide olduğu gibi benzer bir değişim onun aşk (literatürde sevgi olarak da geçer) değinilerinde de gözlemlenmektedir. Bu noktada Platon Şölen diyalogunda güzellik ve aşkı bedensel boyuta taşımıştır. Buradaki aşk, Yunanca'daki eros kavramına tekabül eder ve eros, aşkın ya da sevginin tutkulu cinsel bir arzu halini yansıtmaktadır. Haz, güzelde bir şey yaratma olarak ölümsüzlüğe doğru yönelişi temsil etmektedir. Güzellik bu açıdan basit bir arzu nesnesi olarak insani kudretin iyiyi doğurmak yolundaki aracı rolünü üstlenmektedir. Platon, aşkı muğlak alana taşıyarak onun bedensel olan üzerindeki sınırlarını belirlemeyi hedeflemekte ve güzelliği de benzer bir ara noktada bulundurmaktadır. Daha evvel de belirttiğimiz gibi bu ayrım nihayetinde tanrısal mutlağa ulaşmak için Platon'da önemli bir basamak olarak kullanılmıştır. Şölen'de Diotima ve Sokrates arasındaki diyalogda bu ifade şu şekilde dile getirilmektedir:

Diotima: (...) güzel olmayan çirkin, iyi olmayan kötüdür deme. Sevgi de böyle. Onun için iyidir, güzeldir demediğine göre, çirkindir, kötüdür de deme, ikisi arası bir şey olarak düşün Sevgi'yi.

(...)

Diotima: Demin dedim ya, ikisi ortası, ölümlü ile ölümsüz arası bir şey. (...) Büyük bir cin Sokrates, çünkü cin dediğimiz Tanrı ile insan arası bir varlıktır. (Platon, 2006, s. 40-41)

Tanrı ile insan arasında konumlandırılan bu aşk duygusu, yani eros, güzeli bedensel bir özellik olarak belirginleştirmektedir. Güzele dair bu yönelim tanrısal olana ulaşma yolunda bu sefer doğurma pratiği üzerinde odaklanmakta, sözelimi kadın bedeni yegâne yaratıcı olan Tanrı'nın katına kendi yaratı gücüyle yakınlaşmaktadır. Bu bağlamda kadın bedeni, içkin doğum kabiliyeti üzerinden aşkın olanın tacı olan güzellik ile ödüllendirilmektedir. Güzelin deneyimiyle kendini beşerî bir başarı olarak gösteren doğurma pratiği beraberinde mutluluğu getirmektedir. Böylece, güzellik ile mutluluk arasında doğurma yöntemi üzerinden bir ittifak oluşmaktadır. Başka bir deyişle Platon'un aşk teorisi, güzellikte mümkün olan doğurmayı mutluluk duygusu üzerinden bir tür baskıcı başarıyı sağlamaya girişmektedir.

Stendhal (1783-1842)¹, *Aşk Üzerine (1822)* adlı denemesinde Platon'un bu bakışını güncellemiştir. Ona göre insan, yalnızca güzellik sayesinde üretken-doğurgan

¹ Marie-Henri Beyle gerçek adıdır ama genel olarak Stendhal adıyla bilinmektedir.

olabilmektedir ve bu ilahi bir iştir. Aynı zamanda doğurma işi güzelliğin deneyiminde olasıdır ve bu deneyim beraberinde başarmanın vermiş olduğu bir mutluluk duygusu getirmektedir. Burada hemen hemen Platon’la aynı görüşü paylaşan Stendhal’ı Menke şöyle değerlendirmiştir:

Güzel olana duyulan heves, klasik şiir bilgisinin zannettiği üzere form oluşturmanın bütünlüğü, ya da modern estetiğin alternatifinin zannettiği gibi özneliliğin şahsi deneyimi ve kendini güvenceye alması hakkında değildir; güzellik hakikatin görüntüsü değildir. Güzellik Stendhal’e göre daha ziyade görünümdür, çünkü halihazırda deneyimlediğimiz heveste, mutluluğumuzu oluşturan neşe ve zevk aynı anda hem mevcut hem de namevcut; namevcut olarak mevcut ve mevcut olarak namevcuttur: Güzel görünüm hayatın mutluluğunu vaat eder- güzel görünüm “belirtidir”. (Menke, 2015, s. 46)

Tanrı’nın yansıması olarak nesnelleşen bu güzellik anlayışı, Hristiyan estetiğinin de temel öğretisi olmuştur. Bu bakış açısında güzelin ifası, bedensel olanı aşma boyutunda estetik bir edime dönüşmektedir. Burada soyut bir anlam alanından başlayan ve sonucunda yine soyut bir kavrama düzeyine gelen aşkın güzellik düşüncesi söz konusudur.

Aşkın güzellik anlayışı bizimki gibi tasavvufi bir gelenekten beslenen toplumlarda da oldukça önemli bir yer edinmiştir. Daha önce Farabi örneğinde de verdiğimiz üzere özellikle İslam felsefesinin Bir’lik anlayışında metafizik güzellik algısı oldukça gelişmiştir. Batı’da bakma-görme olarak ele aldığımız edim, tasavvufta temâşâ kavramında karşılığını bulmaktadır. Temâşâ, Doğu insanının kendine has görme biçimine getirilen addır ve maddenin gerçekliğinden sıyrılmayı ifade etmektedir. Bu kavram, tasavvuf literatüründe maddi ve manevi alemlerdeki ilahi güzellikleri müşahade etme ve Allah’ın isim, fiil ve sıfatlarının tecellilerini seyretme anlamında kullanılmaktadır (Bozkurt, 2016, s. 156). Temâşâ, bir insan ya da nesne üzerinde düşüncenin yoğunlaşması ve bu yoğunlaşma sonucunda varlık alanından koparak hakikate ulaşılmasını ifade etmektedir. Burada temâşâ’nın basit bir görme eylemi olmadığının altını çizmek önemlidir. Öyle ki, sufi düşüncede nesnel bir varlığa bakmak her zaman hakikati görmek anlamına gelmemektedir. Temâşâ’da gerçekleştirilen görme eylemi, varlığa karşı bilinçli bir yönelim, hakikati keşfetme için girişilmiş bir tefekkür olarak düşünülmelidir.

İslam’ın getirmiş olduğu Allah tasavvuru, Fuzuli’nin (1480-1556) güzellik anlayışını

derinden etkilemiştir. Bu bağlamda, tasavvufi güzelliği konumlandırmak adına Fuzuli'nin düşüncesine ve yapıtlarına başvurmak konu gereği elzemdir. Ona göre, varlığın kendi kendini var etme ya da güzel-çirkin olarak belirleme kudreti olmadığından bu gibi nitelikler tüm varlıkların yaratıcısı olan Allah'tan gelmektedir. Varlığın en büyük sağlayıcısı olarak Allah, yeryüzü üzerindeki her tür oluşumda kendi suretini yansıtmıştır. Bu bağlamda, nesnelerin sahip oldukları güzelliğin temâşâsı bir bakıma Allah'ın güzelliğinin temâşâsına dönüşmektedir. Bu dolaylı yansıma durumu, Fuzuli'de ayna benzetmesiyle, yeryüzündeki varlıkların Allah'tan yansıyan bir oluşum içinde olduğunu ve aynı biçimde Allah'ın da bu ayna aracılığıyla kendini seyrettiği fikrini ifade etmektedir.

Fuzuli'de ayna olarak simgeselleşen güzelliğin temâşâ boyutu, Mevlâna'nın (1207-1273) Tanrısal içkinlik düşüncesini anımsatmaktadır. Mevlana'ya göre Tanrı mutlak aşkıdır ancak evrene müdahalesi bakımından ise içkinlik özelliği göstermektedir. Mevlana'daki bu iki uçlu Tanrı tasavvurunda aşkın olan taraf, değişmez mutlak bir yapıda ve tanım ötesi bir boyutta bulunmaktadır. Bu bağlamda bir Tanrı parçası olarak evren üzerindeki içkinlik yukarıda bahsettiğimiz genel algıyı yeniden doğrular niteliktedir. Kavramsal anlamda içkinlikten kasıt, evrende olan her şeyden taştan Tanrı'nın aynı biçimde evrenin içinde nasıl bulunduğuyla alakalıdır. O, tüm varlıkların üstünde ve ayrı, ama aynı zamanda her birine ait içsel bir parçanın temsilidir.

*

Platon'un erken öğretileri kuşkusuz güzel üzerine gerçekleştirilen her görüş için bir referans noktası olmaktadır. Onun Antik düşünüşünü daha ileri tarihlere taşıyanlar Yeni Platoncular'dır ve önemli savunucuları Plotinos (MS 204-70) ile onun çok sonrasında Marsilio Ficino (1433- 1499) olmuştur. Platon'un metafizik güzellik anlayışının bu güncellenen yorumlarda tanrısal yönünde hemen hemen birebir kaldığı, sanat bakışında ise bir takım yeni özellikler kazandığı söylenebilir. Öyle ki, Platon'un ideal Devlet'inde yerini bulamayan sanat burada güzelin taşıyıcısı konumunda değer kazanmıştır. Platon, hakiki güzelliğin ancak felsefe yoluyla (bir tür tefekkür haliyle) kavranabileceğini savunurken sanatın, güzelin ideasına dair gerçek olmayan bir taklit (mimesis) sunduğunu savunmuştur. Plotinos ise sanatın sunduğu bu taklidi bizi hakikate daha çok yaklaştıran bir tür aracı olarak

görmektedir. Plotinos, tanrısal olana erişmek için bedensel benliğe egemen olmak gerektiğinin altını çizer. Ona göre, var olan her şeyde tanrısallık mevcuttur ve bu düşünce Tanrı'nın varlık üstü boyutunu yeryüzüne indirmektedir. Plotinos'un şeyler üstünde konumlandığı ideal güzellik anlayışını Peter Brown şu şekilde özetlemiştir:

Görünür ile görünmez arasındaki, ifade edilemeyen iç dünya ile onun dış dünyadaki anlamlı ifadesi arasındaki ilişkiyi savunmak, doğal nesnelerin ruh sayesinde önem kazanmasının mümkün olduğu düşüncesini devam ettirmek, işte Plotinos'un çağdaşlarına ve ardıllarına verdiği hizmet buydu. (Akt. Polat, 2019, s. 98)

Plotinos'un deneyimsel mistik anlayışı Orta Çağ için önemli bir referans noktası olmaktadır. (Aynı zamanda Sufilik açısından da başvurulabilecek bir kaynak yaratmıştır.) Orta Çağ'ın güzele bakışı, kavranabilir bir boyutta olmadığı gibi güzeli ahlaki uyum çerçevesinde aşkınsal manada konumlandırmaktadır. Fakat bu onların, yeryüzündeki güzellikleri görmedikleri anlamına gelmemektedir. Bilakis, onlar her türlü güzelliği ve zevki görselerde esas amaç güzele sırt dönebilmekte saklıdır. Bu nedenle Orta Çağ'daki aşkınlık, Fuzuli'nin Zahid karakteriyle vurguladığı gibi inancını göstermeci bir şekilde dünya nimetleri üzerinde geçiştiren bir karakterin zıttı, bir tür ermiş, keşiş gibi dünyevi güzelliklere sırtını dönmekle alakalıdır. Örneğin, Aziz Bernard benzer olan görüşünü şu şekilde dile getirmiştir:

Biz keşişler ki toplumdan yüz çevirmişiz, Hz. İsa adına dünyadaki tüm değerli ve güzel şeylerden vazgeçmişiz, biz ki Hz. İsa'yı kazanmak için güzellikle parıldayan, seslerin tatlılığıyla kulağı okşayan, güzel kokan, tadı güzel olan, dokunması zevk veren her şeyi, kısacası bedensel haz veren her şeyi pislik olarak görmüşüz. (Akt. Eco, 2018, s. 25)

Erken düşünüşlerde vazgeçilmesi gereken bir olgu olarak konumlanan maddi evren fikri Marsilio Ficino ile değişime uğramıştır. Ficino, Bir'in içinde bulunduğu belirsizliği ve uyumsuzluğu kendi içinde Hristiyanlığın sembolizmiyle uyumlu hale getirmiş ve oran ile uyum konularında güzelliğe yeni bazı boyutlar kazandırmıştır. *Şölen Üzerine Yorumlar (1474-75)* adlı kitabında Ficino dünyanın estetik tarzda yaratılması üzerine şöyle yazmaktadır: Tanrısal olan, form ve idea'ların birleşimi olan, bizlerin Latince *mundus*, Yunancada ise *cosmos* dediği bu şey bir düzenlilik (Akt. Polat, 2019, s. 135). Bu düzenliliği nesnel olanın özünde arayan Ficino'ya göre, bir insanda ya da doğa parçasında canlılık, zarafet, uyum olarak karşımıza çıkan şey Bir'in o parçaya yansımalarıyla doğru

orantılıdır. Bu noktada metafizik olanın güzelliğini kavramak için yeryüzündeki her türlü nesneye başvurulabileceği görüşü belirginleşmektedir.

Ficino, Tanrı'nın izlerini nesnel olanın görüntüsel anlamda taşıdığı güzellikte aramaktadır. O, bedenlerin güzelliğinin parlaklık ve çekicilikten, pırıl pırıl bir uyumdan, sayı ve doğru ölçüden oluştuğu kanatındadır (Polat, 2019, s. 136). Ficino açısından altın gibi parlak ve ışıık yayan her türlü madde de bu bağlamda önem kazanmaktadır. Ficino'nun dünyevi olana dair bu düşüncesi Orta Çağ'ın bir kesimi tarafından benimsenmiştir, fakat aşkınlığı nesneler üstü bir noktada tutan Orta Çağ insanının renkli ve ışıık olana dair ilgisini tam anlamıyla bertaraf edemediği de bilinen bir gerçektir. O halde, aslında Orta Çağ'ın güzellik anlayışına dair belirleyici bir betimleme yapmak olası görünmemektedir.

Orta Çağ düşünüşünde karşımıza çıkan Işıık metafiziği (Heidegger örneğinde bahsedilen aydınlık kavramıyla örtüşme içerisindedir, belki de Heidegger'e kaynaklık etmiştir), Tanrı'yı bir ışıık kaynağı olarak görürken yeryüzüne düşen ışııkları da onun bir parçası olarak övmektedir. Işıık, kendiliğinden güzeldir, çünkü onun doğası yalıındır ve kendinde bütün şeyleri kapsar (Eco, 2018, s. 89). Bu konu hakkında Aziz Bonaventura, benzer bir ışıık metafiziğini Aristoteles'in (M.Ö. 384-322) *hilomorfizm*² düşüncesinden temellendirmiştir. Bonaventura'ya göre ışıık, nesnelerin neliğini apaçıklaştıran bir özsöl kaynaktır; dünyevi ile semavi arasında ortak olan doğadır ve bir varlık bu ışııkla ne kadar aydınlanırsa o kadar gerçək bir varlığa sahip olmaktadır³. Bu ortaklık fikri, Platon'daki eros'la hemen hemen aynı yeri belirtmektedir. Platon, bu aralığı bir muğlaklık noktası olarak işaretlerken, Bonaventura daha belirgin bir gerçəklik tasavvuru olarak açıklamaktadır.

Işıık, her güzelliğın vazgeçilmez ilkesi olarak kabul edilir ve bu noktada, parlamaya uygun olan maddeler ve ışııkla canlanan renkler oldukça güzel addedilir. Bu anlayışa göre taşlar, gözler, mermerler, parlaklığı ve renkleri bakımından oldukça güzeldir. Işııkla birlikte maddeye yüklenen bu ilahi anlam, Orta Çağ'da başlamış ve neredeyse tüm Rönesans'ı etkisi

² Hilomorfizm, Grekçe hylē “madde” ve morphē “form” kelimelerinden türemiştir. Aristoteles'in felsefesinde yer alan bu görüş, her bir doğal bedeni meydana getiren birbirinden ayırt edilemeyen iki ilke, “madde (potansiyel) ve temel form (fili)” olduğundan bahsetmektedir. Bu iki temel unsur, birbirinden bağımsız bir varlık alanına ait değildir ve entelektüel anlamda anlaşılabilir metafizik bir temelde yer almaktadır.

³ Detaylı bilgi için: Eco, U. (2018). Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik. (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Can Sanat Yayınları. S.91-92

altına almıştır. Nitekim ışıksal metafizik, Orta Çağ'ın figür yasağının kalkmasıyla birlikte Rönesans'a kadar uzanan bir süreçte sanat yapıtlarında rahatça gözlemlenebilen bir özellik olmuştur. Resimlerde yer alan güzel figürler, tanrısal olanın yarattığı bir ışık hüzmeleri içinde, altın sarıları ve canlı renklerle tasvir edilmiştir (Resim 2.1).



Resim 2.1: Gentile da Fabriano, Müneccim Kralların Tapınması, 1423, tempera, 300×282 cm

Ficino'yla başlayan göksel idenin duyulurdaki temsili, Orta Çağ düşüncesinde tam anlamıyla yorumlanabilmiş değildir ve bunun için Rönesans'ı beklemek gerekmiştir. Rönesans ile birlikte beden ve yaşamsal olana dair güzellik daha da değer kazanmış ve duyulura ait güzellik gündelik pratikler bazında yeni bir boyuta taşınmıştır. Rönesans bu manada Orta Çağ'dan daha net bir aşkın modele inansa da bedensel güzelliği bu düşünceyle harmanlamayı bilmiştir. Bu noktada Rönesans düşüncü genel çerçevede Platoncu bir ideal güzellik anlayışına sahiptir, fakat Platon'un doğanın kusurlu bir kopya ya da sanatın da o kusurlu doğanın kötü bir taklidi olarak süregelen düşüncesini bertaraf etmeye çabalamıştır. Nitekim, Kagan'ın da belirttiği gibi Rönesans idealinin başlıca özelliği insan ile doğanın birliğinin kurulmasına, doğanın bilinmesine ve ondan sevinç alınmasına gösterilen çabadır; çünkü doğanın en kusursuz yetiştirmesi olan insan nasıl güzelse, doğa da öylesine güzeldir (Kagan, 2008, s. 125).

Rönesans aşkınlığındaki dönüşümün önemli bir kaynağı aslında insana ve insana ait düşünüşe daha çok değer biçilmesiyle doğru orantılıdır. Nitekim, matematiksel incelemelerin bu dönemde ivme kazanması bu durumun en büyük kanıtıdır. Perspektif ve beraberinde sivrilen tekniklerle birlikte, varlık aleminin göksel olanın idealine ulaşmadaki azmi her alanda göze çarpmaktadır. Sanatçıların, teknik ve matematik sayesinde elde ettiği kusursuzlaştırma modelleri ise hem yeniliği hem de doğanın kusursuz bir taklidini yaratma konusunda karşılığını bulmaktadır. Bu noktada Rönesans'taki aşkın güzel, hem bilimsel kurallara tabi bir doğa taklidindeki hem de göksel teşekküle ait içsel olandaki kusursuzluğu keşfe çıkmıştır.

2.2. Matematik Güzellik: Sayılarla Kurulan İdeal⁴

Güzelin matematik olarak konumlandırılması, Antik döneme kadar uzanan bir düşüncedir ve Yunan estetiğinin önemli bir kısmını oluşturmaktadır. Temel olarak bütünü oluşturan parçaların kendi arasındaki uyumuna dayanan bu güzellik anlayışında, sayısal veriler üzerinden bir belirlenim ön planda tutulmaktadır. Bu noktada *uyum, ölçü, ahenk, armoni, oran, simetri, ritim* gibi ifadeler matematik güzellik tariflerinde karşımıza çıkan yaygın kavramlardır. Matematik kıstaslar göz önüne alınarak özelliğin görmezden geldiği bu güzellik anlayışında nesnel bir normatiflik oldukça belirgindir. Esasen günümüzde önemli bir öneme sahip olan 90x60x90 gibi bedensel ölçüleri doğuran da bu normatif güzellik tahayyülünden ileri gelmektedir. Duyulur olana dair güzelliğin matematik ilkeler açısından ele alınması ve bu bağlamda güzelliğin belli ölçüs çerçevelerine oturtulması güncel güzellik kavrayışımızı derinden etkilemiş ve bir tür gelenek olarak kodlarımıza işlemiştir. Bu noktada güzelin sürecini kavrayabilmek ve *Güzelin Patolojisine* dair zemini doğru oturtmak adına Matematik güzellik anlayışı gidişatımızda önemli bir duraktır.

⁴ Bu bölüm tezden yayın olarak hazırlanmıştır. Künye bilgisi şu şekildedir:

Koşar Özüm, Yılmaz Mehmet (2020). Matematik Güzellik: Sayılarla Kurulan İdeal. International Journal Of Social Humanities Sciences Research (Jshsr), 7(62), 3487-3502., Doi: 10.26450/Jshsr.2180 (Yayın No: 6769739)

Matematik sözcüğü, eski Yunan’da *matesis* (*benin sahip olduğu bilgi*) ve ondan türeyen *mathema* (*bilgi, bilim*) kelimesine dayanmaktadır. Antik düşünüşte kelime kökeninden çok uzağa gitmemiş ve *insana ait bilginin tümü* şeklinde algılanmıştır. Bu noktada matematik, evrene dair bilinmezlikleri aydınlatan bir kaynak ve insana dair en eski yöntemlerden biri olmaktadır. Bu bölümde de matematiği şeyleri sayısal birer veriye dönüştürmek için bir araç olarak benimseyen bakışı ve ondan doğan güzellik fikrini değerlendirme altına almak hedeflediğimiz noktadır. Matematiği evrensel bir dizgeye oturtma fikrinin ilk olarak ortaya çıktığı Antik Yunan’daki Pythagoras okuludur. Başta Pythagoras olmak üzere bu konuyu tartışan ilk filozoflar, dünyanın tanrısallık bir yansıması olarak belli bir ölçü ve uyumla yaratılmış olduğunu düşünmüşlerdir. Bu noktada güzelliğin özü, fiziksel-matematiksel bir düzenli biçimlilikle bağdaştırılmıştır.

Pythagoras’a (MÖ 570 – 495) göre her şeyin başlangıcı sayıdır. Sonsuzluk fikrinin apaçıklığı Pythagoras tarafından dehşet verici olduğu için o, gerçekliği sınırlamak adına düzen ve anlaşılabilirliği artırmayı amaçlamaktadır. Matematik yasalar, sayı ve ölçü bu sınırı koymanın en önemli araçlarıdır. Pythagoras bunu yaparak hem doğadaki bütünün salt çevrimsellik ve tek biçimlilik görüngüleri içinde düşünülen evreni örneklemekte hem de ölçü idealini dinsel alandan felsefi alana taşımaktadır (Bodei, 2008, s. 20). Pythagoras’ın getirdiği bu yenilik, evren üzerindeki tahayyülü matematiksel bir estetik bakışla kuşatmakta ve güzelliği küresel bir dizgeye oturtmaktadır. Böylece güzellik, kadınların süslenmesi ya da makyajını tarifleyen *kozmetikin* kökeni olan *kozmos*’a tekrar bağlanarak özünü bir yineleyici anlayışa doğru evrilmektedir.

Pythagoras’a göre güzel, uyum (*harmonia*) ile aynı şeydir ve çok parçalı yapılar, bir düzen ve ölçü içinde bulunduğu için varolmaktadır. Pythagoras’ın bu oran anlayışı, parçaların oluşturduğu bütünlük yahut parçaların orantılarından ve uygunluğundan sağlanan birliktelik olarak özetlenebilmektedir. Buradan çıkan sonuç şudur: tek başına bir şey güzel olmak için yeterli değildir; bir şeyin güzel olması için, onu destekleyecek bir ikinciye ihtiyaç söz konusudur; ve varlığın taşıdığı zıtlıklar belli bir denge halinde bulunmalıdır. Örneğin bu düşünce ışığında sarı rengin tek başına güzel olduğu söylenemezken sarı ile mavi renkler arasında sağlanmış bir uyumdan güzel ortaya çıkabilmektedir.

Pythagoras'ın uyum nosyonu kuşkusuz daha önce Platon'un mutlak olanın güzelliğinde bahsedilen *parçaların uyumlu birliği* fikriyle büyük bir örtüşme içerisindedir. Her iki düşünür de evrenin belirli bir dizge içinde yaratılmış olduğunda hem fikirdir. Zaten bu örtüşmeyi Platon da fark etmiş ve yaşlılık döneminde Pythagoras'tan etkilenecek matematik olanın güzelliği üzerine çeşitli değerlendirmelerde bulunmuştur. Özellikle Philebos ve Timaios diyaloglarında güzelin orantısız boyutuna kafa yormuş ve tanrısal olanın mükemmelliğini yansıtan bu uyumluluk olduğunu savunmuştur. Nitekim Philebos'taki diyaloglarda varoluşsal karşıtlıkların belli bir oran ve ölçü içinde olması durumunda hazzın doğduğundan bahsetmektedir. Yine aynı diyalogda akıl ve bilgeliğin en güzel ve kutsal olduğunu dile getirmekte ve duyulur güzelliğe dair matematik anlayışını şu şekilde sivirtmektedir:

(...) görüntü güzelliği dediğimde güzel beden ya da resimlerden söz etmiyorum. Ne dediğimi iyi anladıysan düz çizgi, daire, cetvel, pergel ya da gönyeyle çizilmiş güzel şekillerden bahsediyorum. Çünkü bu şekiller bazı açılardan değil, her açıdan ve özleri gereğince her zaman güzeldirler. (Platon, 2013, s. 94)

Evrenin matematik olanın içerisindeki uyumu Orta Çağ ve Rönesans dönemlerinde kuramsal ve sanatsal alanlarda belirleyici bir rol üstlenmiştir. Nitekim bunun idraki için Dante Alighieri'nin (1265- 1321) *Cennet* tasavvuruna bakmak yeterlidir:

Nesnelerin arasında bir düzen gelişmiştir; evreni Tanrı'ya benzeten işte bu düzendir.

Yüksek yaratıklar, öncesiz sonrasız değerini izini görürler burada, bu değer ana erektir gördüğün düzen onun için geliştirilmiştir.

Her yaratık, dediğim düzende içinde bulunduğu koşula göre ilkesinin az ya da çok yakınında yer alır; her birinin büyük varlık denizinde kendisine verilen içgüdüyle bir başka limana gitmesi bundandır. (Alighieri, 2011, s. 548-549, *Cennet* I: 106,109,112)

Matematik güzellik, duyulur dünyaya dair olanın sayısal bir nesnellikle bütünleşik bir anlayışını ortaya koymaktadır. Bu noktada nesnel bir güzellik anlayışı belirlemek meselesi, güzelin duyularla olan ilişkisi hususunda da bir okuma alanı yaratmıştır. İnsanın sahip olduğu beş duyu güzeli algılama açısından önemsenmeye başlamış ve bu duyular kendi içinde bir tür hiyerarşik belirlenim geçirmiştir. Nitekim koku, dokunma ve tat duyularının, büyük ölçüde öznel, tarıfsız ve gerçek anlamda içsel başka bir duyum alanı daha yarattığı görüşü üzerinde durulmuştur; görme ve duyma duyuları ise, özellikle kendi algılamalarını

ölçülebilir (dolayısıyla us yoluyla çevrilebilir) kıldıkları için nesnel bir güzelliği ortaya koyabilecekleri düşünülmüştür⁵. Güzeli algılamada temel iki duyu olarak konumlandırılan görme ve duyma, böylelikle günümüze değin ısrarla sürececek merkeziyete sahip olmuşlardır.

Gerçekten de “göze ve kulağa hoş gelen” şeyleri aramaya yönelik düşkünlüğümüz bunu kanıtlar niteliktedir. (Bir süre sonra görme duymayı bastırarak ana duyumuz halini almıştır) Bu bakımdan, matematik güzellik arayışında görsel ve işitsel olan çözümlemelerin ağırlıkta olması da oldukça kaçınılmazdır. Birçok sanatçı ve kuramcı, sayısal ve orantısal anlamda bu güzelliği formülize etmeye uğraşmıştır. Nitekim Dabney Townsend (d. 1941), matematik güzelliğin en önemli türünün müzik olduğunu söylerken böyle bir ayırımdan yola çıkmaktadır. Matematik ile müzik arasındaki ilişki ona göre şunları ifade etmektedir:

Müzik, seslerin düzenliliğinden ve uyumundan oluşur. Uyum yoksa düzen de olmaz. Düzenli ses uyumu, belirli sesler arasındaki matematiksel ilişkide bulunur. Bu ilişkilerin yalnızca duyduğumuz seslerde değil, aynı zamanda evreni oluşturan tüm cisimler arasındaki benzer matematiksel ilişkilerde de var olduğuna inanılır. Klasik filozoflar bu matematiksel ilişkileri kavramaya büyük önem vermiştir. Bu nedenle, *uyum* terimi tek tek müzik yapıtlarını betimlerken kullanıldığı gibi, düzenli matematiksel ilişkilerde betimlenebilen özellikler için de kullanılır. Bu ise hemen hemen her şey demektir. Sözgelimi, kürelerin müziğinden söz edebiliriz. (Townsend, 2002, s. 27)

Pythagoras için müzik, kendi başına matematiksel bir sistemin ürünüdür. Ona göre müzik asla basit bir eğlence aracı değildir, aksine kaos ve uyumsuzluğa düzen getiren tanrısal ilkenin, kutsal harmonianın bir ifadesidir (Polat, 2019, s. 24). Nitekim Pythagoras, güneş, ay ve gezegenlerin müziktekine benzer bir uyumluluk içinde olduğunu ve her ikisinin de aynı kaynaktan geldiğini düşünmektedir. Bu noktada gezegenlerin hareketlerinin bizim duyu alanımızın dışında bir müzik icra ettiğini, duyular ötesi bu bilgiye ise ancak matematik yöntemler sayesinde erişilebildiğini ifade etmektedir. Evrenin sahip olduğu matematik esasların belirginleştiği sağlayıcı olarak müzik, aralığı belirlenmiş bir güzelliğin temsili olması bakımından da Pythagoras’ın amacını tam tamına sağlamaktadır. Müzikte yakalanan harmoni, görme duyusu bakımından sayı ve ölçü birimlerince başka bir denge birimi olarak mimari, heykel ve resimde de simetri ve *Altın Oran* anlayışını doğurmuştur.

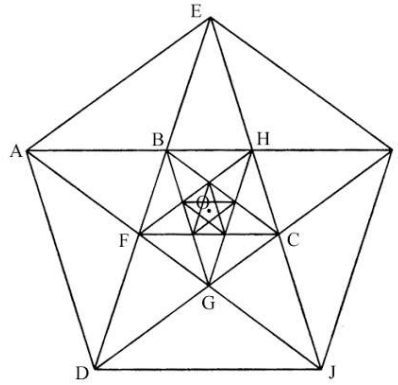
⁵ Detaylı bilgi için bakınız: Bodei, R. (2008). *Güzelin Biçimleri*. (D. Kundakçı, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi. s. 38-39

Matematik bakış, dünyanın sayılar aracılığıyla duyulur olana ulaşabilme tasavvurunu ortaya koymaktadır. Bu bakışta sayılar, insana hem doğasına ilişkin bilgileri hem de yaradılışa ait hakikati vermek konusunda en önemli araçlar olarak konumlandırılmıştır. Sayılar kuşkusuz kaos içindeki yaşamın düzenliliğini ve saptanabilirliğini de artırmaktadır. Bu yönden düzenin getirmiş olduğu güzelliğin insanın içinde bulunduğu kaosu yönetme biçimi olduğu da söylenebilmektedir. Antik düşünürler, doğanın ulaştırma gücünü onun düzen koyucu yapısıyla örtüştürmüş ve sanatta da düzenin benzer bir biçimde sağlanması gerektiğini düşünmüşlerdir. Bu düşünceden hareketle kimi sayıların doğasına atfettikleri cinsiyetler de söz konusu olmuştur. Örneğin, müzikteki basit harmonik oranlar olan $1/2$, $2/3$, $3/4$ gibi sayılar açısından tek sayıların eril, çift sayıların ise dişil olduğu görüşü öne çıkmıştır. Bu düşüncede, tek sayılar erkek öznitelikleri ve oldukça önyargılı bir şekilde ılık ve iyilikle ilişkilendirilirken, çift sayılara kadınsal nitelikler verilmiş ve karanlık-kötülükle bir tutulmuştur (Livio, 2002, s. 31).

Antikler için doğanın birçok durumda 4 sayısı ile ifadesini bulması da bu cinsiyetli bakışla doğrudan alakalıdır. Nitekim en eski tarihlerden bu yana toprak kadını, gök erkeği temsil etmiştir. Detaylı bakılacak olduğunda da gerçekten yeryüzünde dişil bir 4 sayısının hâkim olduğu düşüncesi dikkat çekmektedir. Eco'ya göre dünya bölgelerinin sayısı dördtür, öğelerin sayısı dördtür, ilksel niteliklerin sayısı dördtür, asal rüzgârların sayısı dördtür, bedensel bünyelerin sayısı dördtür, ruhun yetilerinin sayısı dördtür, vb (Eco, 2018, s. 72). Nitekim, mevsimler 4 tanedir, insan bedeninde 4 temel uzuv vardır, benzer biçimde bu uzuvların birbiri arasındaki uyumu sağlamak için beden bir dörtgen-kare içine oturtulması gerekliliğinden bahsedilmektedir vs. 4 sayısına olan bu düşkünlüğün sebeplerinden biri, en basit sayma aracı olarak kullandığımız parmaklarımızın 4'ünün yan yana durmasıyla da ilişkilendirilmektedir. Tabi sahip olduğumuz parmak sayısı düşünülecek olursa, 5'e ve 10'a dair de benzer bir tutum izlenebileceğini kaydetmek gerekmektedir. Bu bağlamda, 4, 5 ya da 10 gibi sayılar bizim bedenimizde taşıdığımız ve dolayısıyla şeyleri kavramamızda bize yardım sağlayan ve en başından bizimle beraber olan sayılardır. Bu bağlamda diğer sayılar ile kıyaslandığında bunların algımızda daha farklı bir yeri söz konusudur.

Pythagorasçı düşüncenin en önemli ürünlerinden biri olan 5 sayısı, Altın Oran'a giden yolda önemli bir dayanak noktasını oluşturmaktadır. İlk dişil sayı (2) ile ilk eril sayıyı (3) bir araya

getiren 5, aşk ve evliliğin bir temsili ve pentagram⁶ ile pentagonun⁷ da kaynağıdır (Livio, 2002, s. 34). Pentagram, Antik düşünüşte kardeşliğin ve sağlığın sembolüdür, aynı zamanda bir tür sonsuzluk anlamı taşımaktadır. Tüm kenarları eşit bir beşgeni yine kenarları eşit olarak birleştirdiğimizde 5 köşeli bir yıldız şekline ulaşılır, bu işlem her sefer tekrarlandığında ise Şekil 2.1’de görüldüğü üzere, kendi içinde aynı döngüyle sonsuzca devam eden bir biçim oluşmaktadır. Bir beşgenin köşelerinde oluşan beş ikizkenar üçgen ve bu üçgenlerin her birinin, uzun tarafın daha kısa olana (zımnı taban) oranında çıkan sayı: 1.618... olmaktadır.



Şekil 2.1: 5'lik sistemde Altın Oran

Sayılar üzerinden kurulan oran bağıntıları, mükemmel rakamları buluşturarak bir “Altın Oran” kavramını, henüz kavram dolaşıma girmeden çok öncesinde var etmiştir. Bu bağlamda tarihsel süreçte kurulan birçok ilişkisel bağıntıda bu oran tesadüfi bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Altın Oran’a dair genel kanı, insan gözünün onu istemsizce fark ettiğini ve bu orana sahip şeylere karşı belirgin biçimde ilgi duyduğu yönündedir ve bu nedenle, Altın Oran göz nizamıyla da doğrudan alakalı olarak düşünülmüştür. Mario Livio (d. 1945) Altın Oran ile ilgili detaylı çalışması *Altın Oran: Fi’nin Hikayesi, Dünyanın En Şaşırtıcı Sayısı* (2002) adlı kitabında, sayıların istemsizce hayatımıza dahil olduğunu ve hatta mutfakta bir atıştırma hazırlarken bile bize kolay gelen sayılara doğru tercih geliştirdiğimizi ifade etmektedir. Bu düşünceye göre insan zihni, dolaylı bir sayma işlemi yapmakta ve o sayıları ise belki de hiç bilmediği bir orantı sistemine göre

⁶ Beş köşeli yıldız

⁷ Beşgen

gerçekleştirmektedir. Doğada da benzer bir sayısal oran takibi vardır, örneğin bir gülün yaprak dizilimi ya da bir elmanın tohumundan çıkan filizler incelendiğinde sonuç bizi yine Altın Oran'a götürmektedir.

Matematik bir terim olarak Altın Oran ilk kez Öklid (MÖ 330-275) tarafından *Elementler (Elements)* tezinde, bir doğrunun bölünebileceği en ekstrem nokta olarak, 1.6180339... noktası olarak, belirtilmiştir. Altın oran, en genel tanımıyla, iki parçaya bölünmüş bir doğru parçasının küçük parçası ile büyük parçası arasındaki oran ile büyük parçanın bütüne olan oranı arasındaki eşitliktir. Özetle doğru parçaları arasındaki ilişkisellik Şekil 1.2'de de görüleceği üzere, AC arasındaki mesafesinin CB arasındaki mesafeye oranının, AB ile AC arasındakine eşit olması sonucunu önermektedir. Kısaca bu formül şöyle ifade edilebilir: $AC/CB = AB/AC$.



Şekil 2.1: Öklid'in Altın Oran Doğrusu

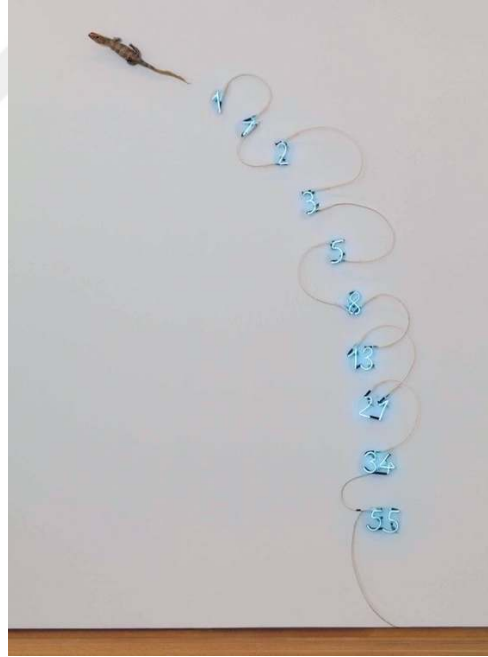
Orta Çağ matematikçilerinden Leonardo Fibonacci'nin (1170-1250) çalışmaları Altın Oran açısından oldukça önemli bir konumdadır. Fibonacci'nin *Liber Abaci (1202)* adlı kitabı onun sayısal anlayışını ve Altın Oran yöntemini kavramak için önemli bir bilgi kaynağıdır. Bu kitapta Fibonacci'nin, ardışık tavşan popülasyonunun üremesiyle bağdaşık olarak oluşturduğu sayı dizisi, Altın Oran yönteminin bel kemiğini oluşturan Fi sayısını ortaya koymaktadır. Bu dizinin terimleri çok basit bir kurala, tavşanların üreme sayısına bağlı kalarak, ardışık bir sayı dizisi oluşturmaktadır. Önerme şöyledir: eğer, bir çift tavşan her ay yeni bir çift tavşan doğurursa ve her yeni çift tavşan doğumlarından iki ay sonra yavrulamaya başlarsa, bir çift tavşandan bir yılda kaç çift tavşan üretilebilir (Akt. Livio, 2002, s. 96)? Fibonacci'nin tavşanların üremesine yönelik formülize ettiği bu sayı dizisi, önce bir çift ile başlar ve sonrasında yukarıdaki belirlenimler üzerinden gittikçe artar:

1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89....

$F(n)$	$F(n-1)$	$F(n)/F(n-1)$
1	1	1
2	1	2
3	2	1.5
5	3	1.666666667
8	5	1.6
13	8	1.625
21	13	1.615384615
34	21	1.619047619
55	34	1.617647059
89	55	1.618181818

Şekil 2.3: Fibonacci Altın Oran Formülü

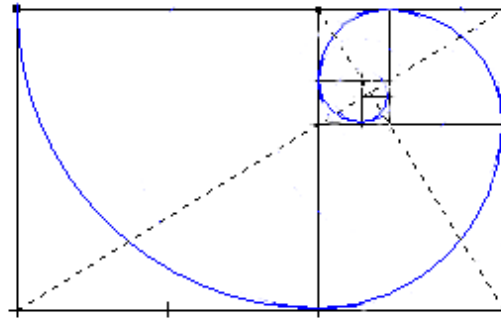
Şekil 2.3'te Fibonacci'nin tavşanların üremesiyle ilintili oluşturmuş olduğu dizinin F_n ile F_{n-1} sayıları olarak kurulan bir formülü gösterilmektedir. Fibonacci dizisine ait bu sayılar arasında kurulan bağlantı, dizideki iki değerin birbirine oranı ile ulaşılan sonuçları ortaya koymaktadır. Görüldüğü üzere dizinin 11. değeri ile 10. değerinin birbirine oranı bize 1.618... sayısını vermektedir. Daha önce Pythagoras ve Öklid'in de başka yollarla ulaştığı bu sayı, Fibonacci'nin formülü ile F_i sayısı olarak literatüre geçmiştir.



Resim 2.1: Mario Merz, İsimsiz (Fibonacci), 1977, yerleştirme

Fibonacci'nin kurduğu bu sayısal dizinin, ilerleyen zamanlarda birbiriyle ilintisiz birçok doğal fenomen için yinelenen bir orantısallığı gösterdiği ilk kez Johannes Kepler (1571-

1630) tarafından öne sürülmüş ve sonrasında 18. yüzyılda Robert Simson (1687-1768) tarafından bu durum matematik olarak tam anlamıyla kanıtlanmıştır (Livio, 2002, s. 101). Bu durumda Fi sayısını icat eden Fibonacci iken, onu Altın Oran adıyla evrenin her yerinde gözlemlenebilen bir ideal sayı olarak konumlandıran ise Kepler olmuştur. Böylelikle Fi sayısı bizim de halen mucizevi olarak konumlandığımız ve ne kadar zaman geçerse geçsin üstünde durduğumuz bir konu olarak yerini almıştır. Fi sayısı, halen birçok bilimsel araştırmaya konu olmakta ve örneğin Mario Merz gibi (Resim 2.2), sanatçılar için üzerine birçok yapıt üretilecek bir konu olarak ya da doğaya referans vermek üzere ele alınmaktadır.



Şekil 2.4: Spiral Altın Oran grafiği

Altın Oran, doğal fenomenler için kaynaklık etmeye başladığından itibaren onun ideal yapısına uygun olarak birçok doğal şekil belirlenmeye başlamıştır. Bu noktada doğada çokça bulunan spiraller, yapılan hesaplamalar ışığında kendi içinde Fi sayısını taşıyan en önemli biçimlerden biri olarak tespit edilmiştir. Nitekim doğa, deniz kabukları, hortumlar, anaförler, devasa galaksiler spiral biçimleriyle evrenin süsü olarak sürekli karşımıza çıkarmaktadır (Livio, 2002, s. 117). Bu noktada spiral biçim, Altın Oran'ı görselleştirmek hususunda özellikle sanatçılar için de önemli bir referans kaynağı olmuştur. Birçok sanatçı doğanın bu spirallerini görmek konusunda oldukça önemli bir bakışa sahiptirler. Örneğin, Leonardo da Vinci *Tufan* adlı çiziminde bu spiral formu defalarca kez tekrarlayarak hem forma ve içinde bulunan Altın Oran'a bir vurgu yapmış hem de kopan bir tufanın yaratacağı kaosu gözler önüne sermiştir. İlginç olan şu ki, başından beri doğayı matematik olarak açıklama girişiminin onu bir düzene oturtma fikrinden ileri geldiğini savunsak da bu bakışın aynı zamanda kendi içinde düzenli bir kaos oluşturduğu yanılması da Vinci'nin yapıtıyla birlikte bir tür çelişki olarak gün yüzüne çıkmaktadır.



Resim 2.2: Leonardo da Vinci, Tufan, 1517-18, kâğıt üzerine fûzen, kalem, 16.2 x 20.3 cm

Sayılar üzerinden kurulan Altın Oran formülasyonu ile simetri anlayışı insan bedeni üzerindeki proporsiyonları belirleme hususundaki çalışmaları da teşvik etmiştir. Proporsiyon, günlük anlamda birbiriyle çeşitli ölçü birimlerince kıyaslandığında farklı parçaların göstermiş olduğu uyumlu birliktelik olarak anlaşılmaktadır; matematikte ise, sayılar arası benzer bir uyum ya da eşitlik bağıntısı olarak kullanılmaktadır. Bu bağlamda Altın Oran'ın bu proporsiyon tanımlarında benzer bir uyumluluk arzusundan doğduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu konuda ilk örnekler Pythagorasçı matematik bakışını benimseyen Polykleitos ile onun sistemini geliştiren Vitruvius olmuştur.

Bedensel olanın simetrisine ve proporsiyonuna dair arayışlar alanların kendi iç gereklilikleri üzerinden gerçekleşmiş ve temelini Polykleitos'un (MÖ 480-420) heykel üzerindeki orantılama sisteminden almıştır. Simetri, antik düşüncede güncel olarak algıladığımız ayna yansıması şeklinde değil, bir nesnenin içine gömülü olan bir ölçü esası (modül) olarak düşünülmüştür (Hersey, 2003, s. 94). Nitekim Polykleitos çağdaşlarıyla benzer olarak, varlığın sayısal verilere dayandığını düşünmüş ve simetriyi bunun bir kanıtı olarak görmüştür. Polykleitos, sayıların insan formu üzerindeki rasyonel dizilişleri ve simetriler üzerinden *Kanon* adlı bir öğreti geliştirmiştir. İnsan bedeni üzerindeki belirlemeler bakımından bir tür yasa gibi tarif edilen bu öğreti, Polykleitos'un yazdığı bir kitap ve yapmış

olduğu heykeller aracılığıyla erken çalışmalara kaynaklık etmiştir. Ne yazık ki, bu kitap kaybolmuş dolayısıyla günümüze taşınamamıştır.



Resim 2.3: Polykleitos, Doryphoros (Mızrak taşıyan olarak da geçmektedir), M 5.yüzyıl, Yunan bronz orijinalinden mermer kopya

Polykleitos'un kayıp sayılarını günümüze taşıyan ve kuşkusuz bu hususta en çok başvurulan düşünür Vitruvius'tur (M 80/70-15). Vitruvius, Polykleitos'un Kanon öğretisinden faydalanarak *Mimari zerine On Kitap* adlı çalışmasında mimari başta olmak üzere parçalar arasındaki orantı hususunda detaylı bir inceleme gerçekleştirmiştir. Vitruvius'a göre orantı, bir yapıtın öğeleri arasındaki belli bir öğeye göre uygunluğudur (Vitruvius, 2005, s. 51). Bu bağlamda Vitruvius, her tür yapının aynı proporsiyon ilkesini temel alarak, tıpkı insan bedeninde olduğu gibi, mkemmmelliğe sahip olması gerektiğini düşünmektedir. Nitekim, 3. kitabında tapınakların ve sütunların llendirilmesinden önce insan bedeni lğini konu edinmesi de benzer bir yönelim olarak görülebilir. Vitruvius Polykleitosvari bir orantı biçimi kullanarak bedenin sayısal verilerini detaylıca tarif etmiştir:

İnsan vücudunun doğal tasarımında, yüzün, çeneden alın üstüne ve saçların en dipteki köklerine kadar, boy uzunluğunun onda biri olması ön görülmüştür; el açık olduğunda da, bilekten orta parmağın ucuna kadar aynı oran vardır; baş, çeneden başlayarak üste kadar sekizde bir, göğüs üzerinden, boyun ve omuzlardan saç diplerine kadar altıda bir, göğüs ortasından başın te pesine kadar da dörtte bir oranındadır. Yüzün kendi yüksekliğini alırsak, çene altından burun deliklerinin alt bölümüne kadar olan kısım bunun üçte biri; burun da burun deliklerinin altından kaşların arasındaki bir çizgiye kadar aynı orandadır. Oradan, alnı da içererek, saç diplerine kadar olan kısım yine çehrenin üçte biridir. Ayak uzunluğu, boy uzunluğunun altıda biri; ön kol ve göğüs genişliği ise dörtte biridir. Diğer uzuvların da kendi bakışımı oranları vardır. (Vitruvius, 2005, s. 51)

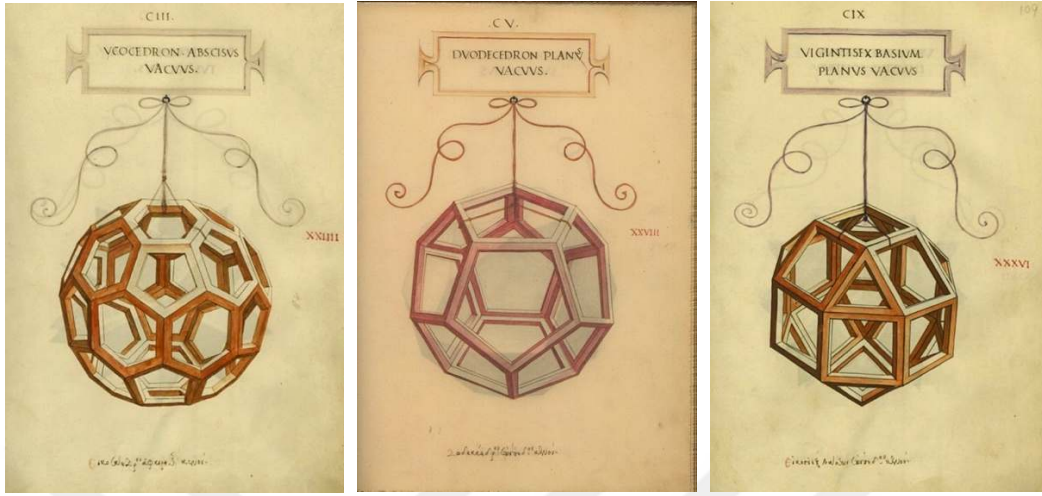
Vitruvius'un sayısal verileri, bedensel orantılama sisteminde merkeze alınacak sayılar bakımından kararsızlık gösterir. O ilk başta beden proporsiyonunu, eskiler olarak tanımladığı düşünürlerden ödünç alarak (büyük ihtimalle bu kişi Platon'dur⁸), 10 sayısından almaya yönelmiş ve insanın sahip olduğu parmakların sayısının da 10 oluşunu bir tür sağlama olarak kabul etmiştir. (Ayrıca ona göre, 11 ya da 12 gibi sayılar insan proporsiyonu için büyük bir ölçeklendirme ortaya koymaktadır.) Fakat Vitruvius, matematikçilerin mükemmel sayıyı 6 olarak belirginleştirdiklerini belirterek bu sayı üzerine de fikir yürütmüştür. Vitruvius'un aktardığına göre 6 rakamının mükemmelliği şöyle bir bağlantı üzerinden kurulur: 1, 1/6'dır; 2, 1/3'tür; 4, 2/3 ve 5, 5/6'dır. Ayrıca ayak, insan boyunun altıda biridir ve ayakla belirtilen boy uzunluğunun sınırı da altıdır (Vitruvius, 2005, s. 52).

Proporsiyon ve Altın Oran ile ilgili karşımıza çıkan en önemli çalışmalardan bir diğeri de Luca Pacioli'nin (1447-1517) *İlahi Oran (1509)* adlı kitabıdır. Pacioli, bu kitabında bizim Altın Oran olarak adlandırdığımız sisteme neden İlâhi Oran denilmesi gerektiği hususunda çeşitli düşüncelerini aktarmıştır. Ona göre, Altın Oran ilâhi bir kudretin simgesi ve Hristiyanlıktaki Kutsal Ruh üçlüsünün yeryüzündeki sembolüdür. Platoncu aşkınlığın bir taşıyıcısı olan Pacioli kitabında Altın Oran ile proporsiyon anlayışına dair önemli bilgiler aktarmış ve Altın Oran meselesini kavramsal bir boyuta taşıyarak onu üzerine tartışılacak bir konu haline getirmiştir. Ayrıca kitabında Altın Oran'a dair fikirlerinin Leonardo da Vinci'nin çizimleriyle birlikte vurgusunu artırmıştır⁹. Da Vinci'nin bu kitap için

⁸ Vitruvius. (2005). Mimarlık Üzerine On Kitap. (S. Güven, Çev.) Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları. S.52

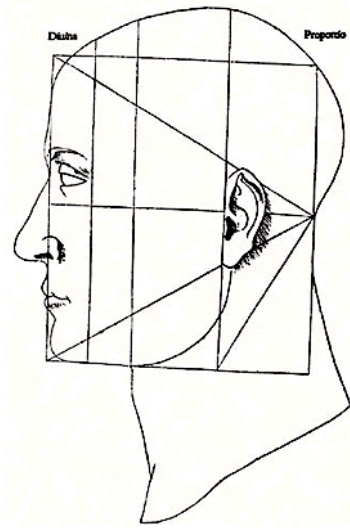
⁹ Detaylı bilgi için bakınız: Livio, M. (2002). Golden Ratio: The Story of Phi, the World's Most Astonishing Number. New York: Broadway Books. S.132-134

gerçekleştirdiği çizimlerde (Resim 2.5), beşgen gibi çok kenarlı geometrik cisimlerin iskelet yapılarına dair önemli görselleştirmeler gerçekleştirilmiştir.



Resim 2.4: Leonardo da Vinci'nin Pacioli için yaptığı bazı çizimler

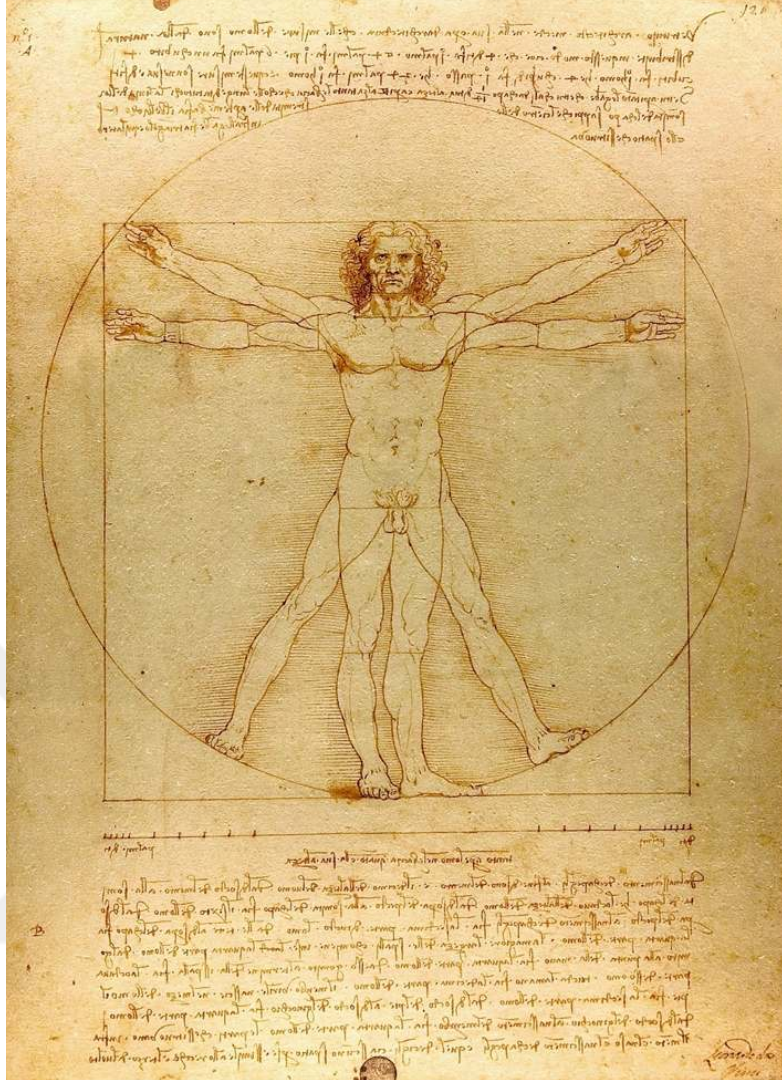
Pacioli'nin kitabı aynı zamanda insan bedeninin proporsiyonlarında doğanın mucizevi olanaklarıyla üretilmiş bir orantısallık aramaya da yönelmiştir. Pacioli, bu konuda Vitruviusçu bir tavır takınarak onun izinden gitmeyi tercih etmiştir. İlk başta geometrik formların iskeletleri üzerinden yapılan çizimler, sonrasında insan bedenine ve parçalarına yönelmiştir. Hutson'a göre bu illüstrasyonlar (Resim 2.6), sonraki orantı çalışmaları için vazgeçilmez olsa da insan bedeninin farklı kısımlarında bulunan oranları göstermek hususunda uygulamalarda sınırlı kalmıştır. Orantısal çalışmalar yoluyla tüm insan türlerini kategorize edecek olan sanatçıya, Pacioli'nin başlattığı ve Leonardo'nun görselleştirdiği çalışmaya devam etmek kalmıştır (Hutson, 2020, s. 8). Bu kitaptaki ilksel çalışmalar göz önüne alınacak olduğunda Pacioli'nin *İlahi Oran* kitabının Leonardo'nun *Vitruvius Adam*'ı yaratmasında önemli bir itki sağladığını söylemek yanlış olmayacaktır (Resim 2.7).



Resim 2.5: Leonardo da Vinci, İnsan Yüzü Oranı (Pacioli için yaptığı çizimlerden), 1509

Da Vinci'nin *Vitruvius Adamı*'nin, adından da anlaşılacağı gibi, Vitruvius'un orantılama sisteminden oldukça yararlanmış olduğu belirgindir. Fakat, bu tıpkı Vitruvius'un da Polykleitos'tan edindiği kaynaklık gibi birebir bir aktarım şeklinde gerçekleşmemiştir. Bu yüzden, Leonardo'nun bu çizimlerde kimi zaman yöntemsel olarak farklı bir yolu tercih etmiş olduğunu belirtmek önemlidir.

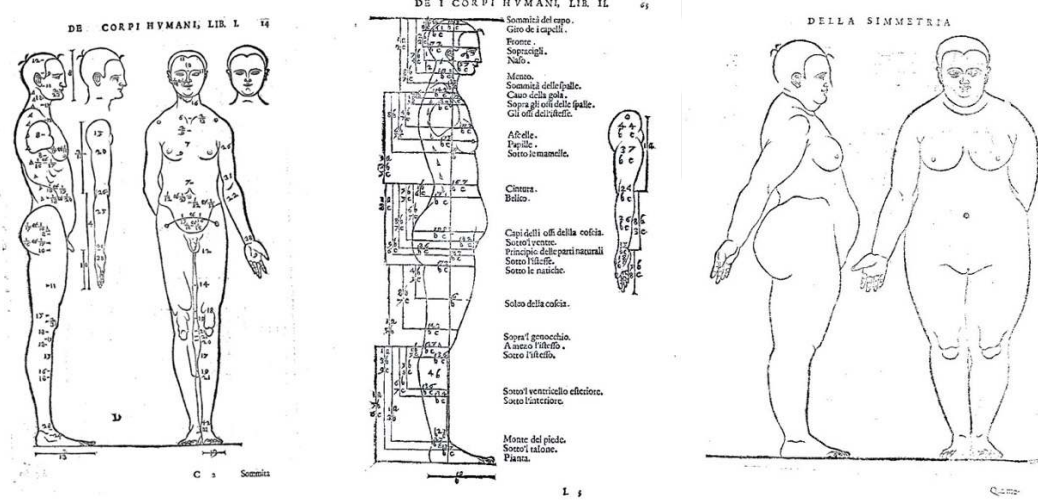
Vitruvius Adamı'na kaynaklık eden beden ölçütlenmesi, *Mimarlık üzerine On Kitap*'ta daha önce belirttiğimiz 10'luk sistem üzerinden detaylıca tarif edilmiştir. Vitruvius'a göre, bir insan bedeninde merkez göbek deliği olarak tayin edilmiştir. Bunun en önemli açıklaması, bir insanın elleri ile ayakları açık olarak konumlandığında ve pergelin merkezine göbek deliği alındığında, el il ayak parmaklarının çizilen yuvarlakta tam olarak aynı hizadan geçiyor olmasıdır. Vitruvius, insan bedeninin yuvarlaktakine benzer bir biçimde kare içine de pekâlâ oturtulabileceğini düşünmektedir. Ayak tabanının başın tepesine olan uzaklığını ölçer ve bu ölçüyü yana açılan kollara uygularsak, tıpkı kare gibi düz yüzeylerde olduğu gibi, genişlik uzunluğa eşit gelecektir (Vitruvius, 2005, s. 51). Resim 2.7'de açıkça görüldüğü üzere Vitruvius'ta bahsedilen bu özellikler da Vinci'nin çizimiyle önemli ölçüde örtüşme içerisindedir. Bu bilgiler ışığında ideal bir insanın, 90 derece kolları açıkken kollarının uzunluğu ile kendi boyu eşit olmalıdır.



Resim 2.6: Leonardo da Vinci, Vitruvius Adamı, 1490, kâğıt üzerine mürekkep, 35 cm x 26 cm

Vitruvius Adamı, Rönesans dönemi için ikonikleşmiş bir figürdür ve güzelliğin organik ve geometrik formlar üzerinden idealleştirilmiş bir temsili haline gelmiştir; aynı zamanda, Rönesans'ın eril bakışı kuşanmış bir askerini ve evrenin mikro kozmik merkezi olarak insanı temsil etmektedir. Hümanizm anlayışıyla kavru lan bu insan tasavvuru, her tür Altın Oran için de en önemli referans noktasına insanı yerleştirmektedir. Bu bakımdan Rönesans için Altın Oran'ın insana dair başat bir özellik haline geldiğini söylemek yerindedir. Nitekim bu dönemde insan elinden çıkan her şey ve özellikle de sanat yapıtları bu orantısallık üzerine yoğun bir çabayı ortaya koymaktadır. Bu çaba uğruna ise sanatçılar güzeli bulmak için Altın Oran'a, Altın Oran'ı bulmak için ise güzele defalarca başvurmuşlardır.

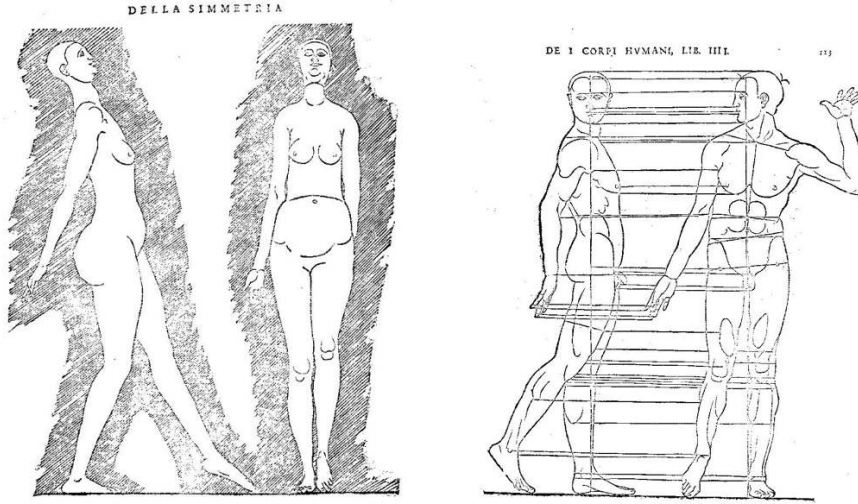
Leonardo da Vinci'den sonra insan bedeni üzerinde orantı çalışmaları yapan bir diğer önemli isim Albrecht Dürer'dir (1471-1528). Dürer'in *İnsan Proporsiyonu Üstüne Dört Kitap* (1529) adlı kitabı, onun bedensel oranlar üzerinden güzellik idealini kurmak için kendi Altın Oran anlayışını geliştirdiği ve hem sanata hem de matematik alanına katkı sağlayan önemli bir kaynaktır. Dürer kitabında tek bir beden tipi yerine çok çeşitli beden tipleri üzerinden detaylı bir çalışma gerçekleştirmiş ve kadın, erkek, çocuk bedenlerine ait onlarca gerçekleştirdiği çizimde birçok farklı ölçü kombinasyonlarıyla bedensel ilişkiler kurmuştur¹⁰. İlk üç bölümde, bedeni daha çok düz bir duruşla, ön, yan, arka duruşlarda (Resim 2.8) ve portre, el, ayak gibi bölgeleri de ayrıca parçalı olarak resmetmiş (Resim 2.10), son bölümde ise farklı duruş şekilleri ve beden hareketlerinin ölçeklendirilmesinin üstünde durmuştur (Resim 2.9).



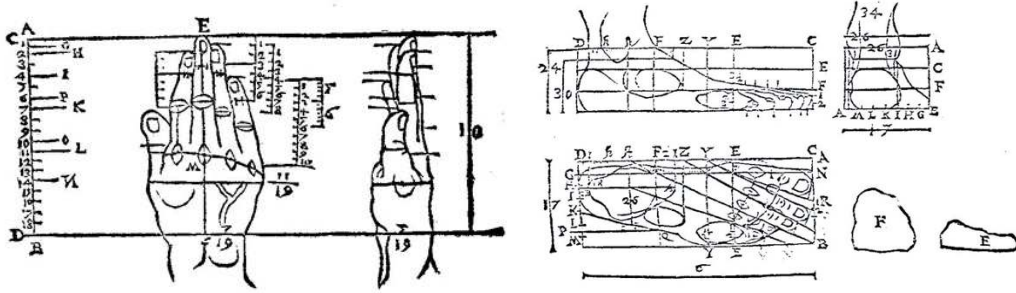
Resim 2.7: Giovanni Paolo Gallucci (Albrecht Dürer'in çizimlerini revize etmiştir), *İnsan'ın Proporsiyonları* (farklı ölçeklerde ve vücut tiplerine göre kadın ve erkek beden orantıları), 1591.

¹⁰ Dürer'in Proporsiyon Üzerine Detaylı Bir İnceleme için bakınız: Hutson, J. (2020). Gallucci's Commentary On Dürer's Four Books On Human Proportion : Renaissance Proportion Theory. Cambridge, UK: Open Book Publishers.

Ayrıca, bu linkten Dürer'in orantı sistemine yönelik Gallucci'nin çizimlerinin tamamına ulaşılabilir: <https://archive.org/details/dialbertodurero00gallgoog/page/n15/mode/2up>



Resim 2.8: Giovanni Paolo Gallucci (Albrecht Dürer'in çizimlerini revize etmiştir), İnsan Proporsiyonları (farklı ölçeklerde ve vücut tiplerine göre kadın ve erkek beden orantıları), 1591.



Resim 2.9: Giovanni Paolo Gallucci (Albrecht Dürer'in çizimlerini revize etmiştir), El ve Ayak Proporsiyonları, 1591.

Dürer, kapsamlı bir şekilde insan bedeninin mükemmel oranlarını kurgularken aynı zamanda sanat ve güzelliğe dair anlayışını da bu çerçeve üzerinden geliştirmiştir. Nitekim bir resim için yalnızca insan bedeninin orantısallığı söz konusu olmadığından, mükemmel resim kompozisyonu onun için şeyler arasındaki düzenin sağlanması ve hayvan ya da insan parçalarının doğru oranlara göre bir metot kullanılarak oluşturulması üzerinden kurulmaktadır. “Doğru, sanatsal ve güzel bir resmi yapmak hiç de kolay değildir” diyen Dürer'e göre, bir resimdeki form hayata ne kadar uygun olursa, o kadar çok düzgün görünecektir (Akt. Polat, 2019, s. 147-148). Dürer'in bu vurgusu, hayata dair tüm zıtlıkların birbiri arasında bir uyuma bağlı olduğu fikrini belirginleştirmektedir.

Dürer'in Altın Oran anlayışını belirgin bir şekilde yansıtan önemli yapıtlarından biri

Melankoli I'dir. Dürer, *Melankoli I*'de gravür üzerine tüm becerisini kullanarak matematiğe olan düşkünlüğünü belirgin biçimde gözler önüne sermiştir. Yapıtın genel atmosferi büyük bir kasvet ile hüznü taşımaktadır ve bunun bilinen en önemli nedeni Dürer'in o zaman aralığında annesini yeni kaybetmiş olmasıyla alakalıdır. Hatta yapıtın merkezi figürü olan kadının da yine onun annesini sembolize ettiği düşünülmektedir. Atalet içinde oturan bu kadın figürünün tüm kayıtsızlığının yanında elinde tuttuğu ölçüm pusulası ve yine etrafında çeşitli ölçüm araçlarının bulunması bu resmin yalnızca Altın Oran'ın kompozisyon olarak kusursuzca uygulandığı bir resim olmadığını anlamamızı sağlamaktadır. *Melankoli I*, literatür anlamda da bu durumu teyit eden, sayısız görüşü sayısız makale ve kitapta buluşturan geniş bir ikonografiye sahiptir. Bu konuda yapılan kimi çalışmalar geometrik formların ve verilen sayıların peşine düşerek bunu anlamlandırmaya çalışırken, kimi çalışmalar ise onun Platoncu bir aşkın bakışla yapılan bir resim olduğu fikrini savunmuşlardır.

Daha önce yapılmış çalışmaların yanında yalnız gördüklerimizi yorumlamamız gerektiğinde dahi tek bir görüşte karar kılmamız mümkün olmamaktadır. Bu bağlamda merkezdeki kadın figürü temsil ettiği konu bakımından izleyiciyi çelişkiye sürüklemektedir. Örneğin, sırtındaki kanatlara bakıldığında bu kadının yeni ölmüş ve göğe yükselmek üzere olan bir insanı ya da gökten inmiş bir meleği de temsil ettiği söylenebilmektedir. İlk seçeneğe bağlı kalındığında bu resmin insanın ölümüyle gelen kaosu yansıttığını söylemek olasıdır. Kadın ikinci seçenek içinde değerlendirildiğinde ise Tanrısal teşekkülün yeryüzündeki yansıması olarak sanki yeryüzünün yaratılışına bizi götürmektedir. Bu noktada melek pekâlâ yeryüzünü çeşitli ölçü araçları sayesinde bir düzene sokmak için Tanrı tarafından görevlendirilmiş olabilir. Bu bakışla bunun evrenin yaratılışında hüküm süren bir kaos olduğu ve göksel olanın tüm bu kaosu müthiş bir uyumluluk-ölçü içinde bir araya getirdiği yorumunu yapmak olanaklıdır. Nitekim genel anlayışını düşündüğümüzde Dürer'in bu resimde, henüz canlılar ve şeyler arasında Tanrısal orantının kurulmadığı bir ortamda kaos ve melankolinin hüküm süreceğini söylüyor olması oldukça muhtemeldir.



Resim 2.10: Albrecht Dürer, Melankoli 1,1514, gravür, 24 x 18,8 cm.

İnsan bedeni üzerine gerçekleştirilen oran çalışmaları bir sonraki aşamada ideal kadın güzelliğini yaratmaya yönelik bir çabaya doğru evrilmiştir. Mükemmelliyetçi bir bakışla yönlendirilen bu güzellik algısı, simetri ve oranlara dayalı sayısal verilerle özellikle kadın bedeninin maddi boyutta sınırlandırılması hususuna önemli bir miktar katkı sağlamıştır. Bu bağlamda, bir kadın bedeni matematik verilerin ışığında bir nesne gibi sayısal hesaplara tabi tutulmakta ve beden-ruh ayrımı kesinkes yapılmaktadır. Kadın bedeninden kişilik özelliklerin bu denli yok sayılması, bedenin metalaştırılması adına atılan en önemli adımlardan biridir. Artık kadın bedeni ve güzelliği, erkek bakışın matematikleştirerek cinsel fantezilerini yönlendirdiği bir nesneden farksız hale gelmektedir.



Resim 2.12: Tiziano, Urbino Venüs, 1534, tuval üzerine yağlıboya, 119 x 165 cm.

İdeal kadın imgesine ulaşmaya çabalayan bu yapıtlar, insanın ölmeye içkin doğasını hiçe sayarak, hiç yaşlanmayan bir kusursuzluk temsili yakalamak için kendini Tanrı'nın yerine koyan ve ölümü ele geçirilmiş ve üstesinden gelinmiş bir hedef olarak belirleyen sanatçı temsilini de belirginleştirmektedir. Sanat aracılığıyla girilen bu durum, kadına has doğurmayı eril bakışın üstlenerek tanrı komplekslerini dışavurmaya ve ölümlülük ilkesini hiçe sayan bir tutkuyu gün yüzüne çıkarmaya yaramaktadır. Bu bağlamda eril bakışın üstlendiği bu yaratıcılık vasfı, Platon'un her doğuranın beşiği-kundağı olarak belirlediği güzele varmaktadır (Platon, 2006, s. 45). Kadın olmaksızın gerçekleşen bu doğurma eylemi, erkeğin ödipal komplekslerinin tatminine yaramakta ve en derin fantezilerini beslemektedir. Bu bağlamda Olimpia, Venüs, Odalık gibi kültleşmiş kadın tasvirleri, erkeğin hem erotizminin yüzeye yansımaları hem de yaratmaya dair yaralı bilincinin duvarlarından sızan bir kompleksi aynı anda ortaya sermektedir. Bu durum, bir heykeltıraş olan Pygmalion'u konu edinen hikâyeye de bir örtüşme içerisindedir. Hikâyeye göre, kadınlardan ilgisini çeken ve evlenmemeye karar veren Pygmalion kendi dileğine uygun bir kadın heykeli yontmaya karar vermiştir. Fildişinden büyük bir özenle yonttuğu bu kadın tasvirine büyük bir aşkla bağlanan Pygmalion, çareyi aşk tanrıçası Afrodite'ten bu heykele benzeyen bir gelin isteyerek bulmuş ve sonrasında dönüp heykeli öptüğünde heykel canlanmıştır. Bunun yeni sanatçı anlayışındaki türden bir senaryoyu yansıttığı belirgindir. Nitekim Tanrı'nın eli

olarak kutsanan yeni sanatçı modelinde, yapıt üzerinde yaratılan idealize güzellik karşısında karşılıksız bir aşk hissi kaçınılmaz olarak gerçekleşmektedir.

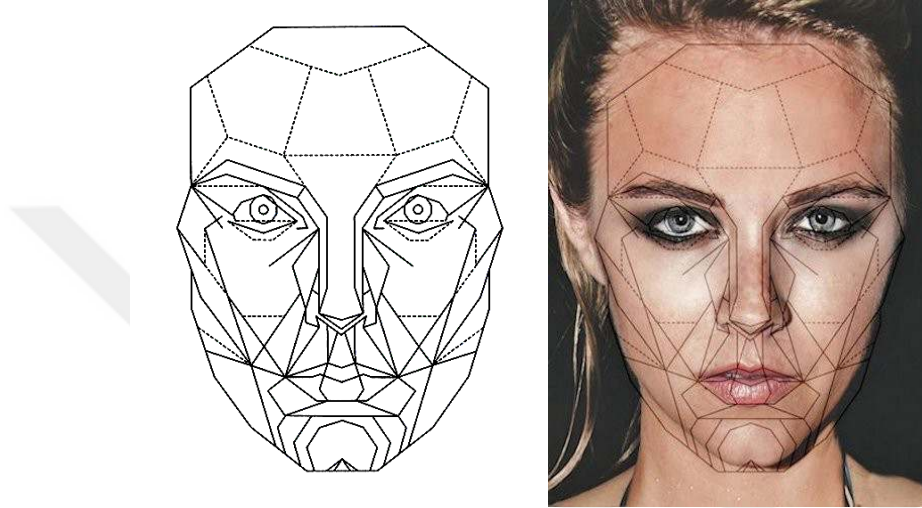


Resim 2.113: Jean Auguste Dominique Ingres, Büyük Odalık, 1814, tuval üzerine yağlıboya, 89 cm × 162.5 cm.

Özetle güzelliğe biçilen matematik bileşenler sanatçılarda her parçası hesaplanmış bir ideali yeni baştan inşa etmeye yönelik fikri ateşlemiştir. Böylelikle ideal orantılara sahip ve kusursuz bir kadın imgesini yaratmaya uğraşan erkek sanatçılar, tüm doğal güzellerden daha güzel ve hiçbir zaman yaşlanmayacak (bu güzelliğin baki taşıyıcısı olacak) bir kadın tasvirini oluşturmak üzere hummalı bir çalışma gerçekleştirmişlerdir. Batılı bakışın görmeye atfettiği değerlilik ile harmanlanan bu güzellik ideali, günümüzde hat safhaya ulaşan dış görünüşe yönelik kimlik inşasında önemli bir dönüm noktası olmuştur. Günümüzde büyük sektörlerin en önemli varlık sahası haline gelen güzellik algısı, en büyük kaynağını güzelliği normatif bir niteliğe dönüştüren matematik bakıştan almaktadır.

Bu bağlamda *Marquardt Güzellik Maskesi*, Altın Oran araştırmalarının güncel versiyonlarından biridir ve ideal güzelliğe dair insanların görünüşlerini değerlendirmeye yarayan bir araç olarak işlevselleştirilmiştir. Yüze uygulanan bu maske, en güzel ve çekici insanların sahip olduğu bir tür ortaklık şeması oluşturarak, insan yüzüne dair idealize bir form ortaya koymak üzere hazırlanmıştır ve bu sayede kişiler kendi yüzlerinin standart kalıplara ne kadar uygun olduğunu görebilmektedir. Marquardt maskesi, bilimsel bir kanıt

niteliğine sahip olmamasına rağmen, bir kişinin DNA'sında kodlanan özelliklere dayalı bir güzelliğin hesaplanabilirliği fikrini güçlendirmektedir. Bu bağlamda şemanın aslında Leonardo ya da Dürer'inkine benzer bir niyetle dijital yöntemle hazırlanmış yeni bir varyasyon olduğu söylenebilir. Marquardt maskesinin aracılık yaparak yüzeye çıkardığı veriler, öncelikle geçici formüller olan fotoğraf filtrelerini uygulamaya yahut kalıcı olarak plastik cerrahi aracılığıyla telafî edilmeye yönelik çabanın nedenlerinden biri olmaktadır.



Resim 2.14: The Marquardt Güzellik Maskesinin bir portre üstündeki uygulaması

Özetle, matematik güzellik başlığı altında ortaya koymuş olduğumuz veriler göz önüne alındığında, Φ sayısı ile başlayan Altın Oran mantığı günümüze değin süren büyük bir geleneği yaratmıştır. Kaynakları bu kadar eskiye dayanan ve aslında matematik gibi bilimsel verilerle kendini ortaya koyan bir bilim aracılığıyla öznel olarak nitelediğimiz güzelliği bu bağlamda birleştirmek ise garip bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada güzellik gibi bireysel beğenilere hitap eden bir olguyu, sayısal bir veriye çevirmek durumunun güzelliği idealize edilmiş konsantre bir yapıya ittiğini söylemek önemlidir. Bu bağlamda Altın Oran kavramının bedensel proporsiyonları araştırmak ve özellikle sanatsal ifade araçlarını ve tekniklerini geliştirmesi açısından önemi yadsınamaz. Fakat diğer yandan, güzeli çeşitli kalıplara ve sınırlara yerleştirmenin onu günümüze taşıdığı noktada çeşitli patolojilerin yaratılmasında önemli bir rol oynadığı da açıktır.

2.3. Estetiğin Doğuşu

Matematik güzellik anlayışının güzeli sayısal bir çerçeveye oturarak, formülize bir anlayışla öznenliğin-göreceliğin yok sayılması bir önceki bölümde irdelenmiştir. Bu matematik algı Rönesans hümanizmiyle birlikte en yüksek noktasına Altın Oran fikriyle ulaşmış, sonrasında ise güzelliğin ölçüler ve oranlar bazında değerlendirme altına alınması durumu 17. yüzyıldan itibaren kademeli olarak değişime uğramaya başlamıştır. 17. yüzyıldaki ilk dönüşüm, Rene Descartes'ın Cogito'suyla birlikte gerçekleşmiş ve ilk kez metafizik olanın yerine insan aklının yüceltildiği bir süreç böylelikle başlamıştır.

Aydınlanma Çağı olarak adlandırılan bu dönem, toplumsal her türlü değişimi beraberinde getirmiş ve Batılı aklı dünyanın merkezine oturtmuştur. İnsan aklına yapılan bu övgünün birçok alanda gerçekleştirilmiş başarılar ve teknolojiler aracılığıyla bir tür devrim niteliğinde olduğunu belirtmek önemlidir. Tarihsel olarak o zamana kadarki genel yargının metafizik ile matematiği kavuşturan anlayışla domine ettiği her alan artık yavaş yavaş kendi iç sınırlarını çizerek daha özerk bir yapı kazanmaya başlamıştır.

Aşkın Güzellik başlığı altında da değindiğimiz üzere, Aydınlanma'ya kadar olan süreçte güzellik Tanrısal olanla ilintili bir duyular ötesi kavram olarak algılanmıştır. Matematik bakımdan güzellik ise, Tanrı parçası olarak güzeli yeryüzüne indirse de onda hakikate dair biçimsel formüller aramıştır. Aydınlanma'yla birlikte aşkın olanın ulaşılamaz yapısına bir eleştiri yöneltilmiş ve duyulur dünyanın yalnızca insan için var olduğu düşüncesi sivrilmiştir. Bu yeni düşünce böylelikle Tanrı'yı insanın içine yerleştirerek, Tanrı parçası olarak yeni bir insan bakışı yaratmıştır. Böylelikle insan aklı yükselen değerler güneşi olarak yeryüzüne hâkim olan güç ilan edilmiştir. Bu emsalsiz ters yüz ediş duyulur olanın ve sonlu bilginin, yani en basit anlatımıyla insanlık durumunun, özerkliğini ilan ederken tanrısal olanı devre dışı bırakmadan yeni bir muğlak alan inşa etmiştir.

İnsan aklına atfedilen teşekküller, 18. yüzyıl'da gerçekleşen sanat ile zanaat ayrımının da önemli bir dayanağı olmuştur. Sanatçılar zaten Maniyerizm ve Barok'ta ayak sesleri duyulan dönüşümü, metafizik ve matematik güzellik dizgesinden tamamen kopararak, diyalektik yeni bir sanat-güzellik anlayışı geliştirmeye başlamışlardır. Sanatçılar gibi düşünürler de değer normu belirlediği ve insani duygulanımların bu sürece kadar yok sayılan fikirlerden

uzaklaşarak aklın ön planda olduğu yeni bir güzellik anlayışı benimsemeye yönelmişlerdir. Nitekim Descartes yazdığı bir mektupta, bu yeni güzele ilişkin düşüncesini şöyle ifade etmiştir:

... güzelin mantığını anlamak istersek eğer... ne güzel ne de hoş, yargımızın nesneyle ilişkisinden başka bir şeydir ve insanların yargısı birbirinden farklı olduğu için ne güzel ne de hoş herhangi kesin bir ölçüye sahiptir. Dolayısıyla güzelin bir bilimi (ya da felsefesi) olamaz, zira bir şeyin bir bilimi olabilmesi için onun evrensel bir kapsamının olması gerekir. (Akt. Polat, 2019, s. 160)

Güzelin, sayılar, geometrik biçimler, oran-orantı formülleri üzerinden tayin edilemez olarak ilan edilmesi onu belirlemek konusunda yeni bir alanın doğuşuna doğrudan öncülük etmiştir. Bizim bugün estetik, sanat felsefesi ya da kimi zaman güzel bilimi olarak adlandırdığımız alanlar bu ihtiyacın bir ürünü olarak bu vesileyle ortaya çıkmıştır. Estetiği belirleyen bu gidişat güzel ile beğeni ölçütlerinin araştırılmasını temel edinmektedir. Bu noktada estetik tahayyülün genel belirlenimi, nesnel ile öznel olan arasındaki gerilimde kendini göstermektedir. Güzelin neliği ise tek tip bakışın kırılmasıyla üstünde mutabık kalınacak yeni bir tanım arayışını mecbur kılmıştır. Güzellik artık, insana özgü olarak ortaya çıkmakla kalmaz, aynı zamanda insan duyarlılığı, tanrısal bakış açısının tümüyle göreceleştiremeyeceği kendine has bir yapı olarak temsil edilmeye de başlanır (Ferry, 2012, s. 34). Güzel nesne, bilimsel olanla net bir biçimde sınırlarını ayırırken, estetiğin kucağında bilime kafa tutmaya başlayacaktır.

Güzelin bu radikal değişiminde, insandaki en öznel şey olan beğeni kavramının devreye girmesi böylelikle gerçekleşmiştir. Nesneye dair koşulsuzca duyumlanan şey bu nesnenin güzel olması durumunda bizde beğeni duygusu uyandırmaktadır. Güzelde olduğu gibi beğenin de bu bağlamda göreceli bir doğası olduğu söylenebilmektedir. Ancak estetik, beğenin koşutlar aracılığıyla yeniden değerlendirilerek geliştirilebileceğini savunmaktadır. Bu nedenle beğenin doğuşu ile birlikte ilk yönelim onun öznelliğine doğru olsa da estetiğin yarattığı güçlü etki onu yargıların da devreye girdiği yeni bir boyuta ulaştıracaktır. Bu noktada estetiğin genel anlamda beğeniye zapturapt altına alma girişimlerini yarattığı söylenebilmektedir. Bu bakımdan estetik, herkes tarafından kabul görececek bir “ortak payda” belirleme açısından girilen çabalar üzerine kurulmuştur. Estetik, beğenin değişken doğasını kendi safına geçirerek, bakan gözü eğitmek yönünde bir tür

retinasal standart oluşturma girişimi olarak da yorumlanabilmektedir. 18. yüzyıl düşünürlerinde genel anlamda gördüğümüz bu çaba, nihayetinde estetik adı altında insanların beğenilerine dair çerçevelerin oluşturulduğu bir felsefi disiplin ortaya koymuştur.

Estetik terim olarak Alexander G. Baumgarten (1714- 1762) tarafından yazılan *Aesthetica* (1750-1758) adlı kitapla literatüre girmiştir. Baumgarten hem terimi hem de güncel anlamda güzelin felsefesi olarak estetiği ilk kez bu kitapta önermiş, konusunu ve sınırlarını da yine bu kitapta belirlemiştir (Tunalı, 1998, s. 13). Estetik kelime olarak, Platon'un *aisthetike episteme* (duyumbilim öğretisi)'sinde karşılaştığımız, Yunanca *aisthetike* (duyum, duyumsal algı, duyumbilim) sözcüğünden türemiştir (Timuroğlu, 2013, s. 40); çünkü, etik ve mantık kavramlarının Yunanca'daki kökenleri, *ethos* (töre, karakter) ve *logos* (söz, akıl)'dan gelmektedir (Kagan, 2008, s. 13). Baumgarten bu antik düşüncüyü 18. yüzyıla taşıyarak, onu duyulur olana dair yargıları belirlemenin genel başlığı haline getirmiştir. Estetiğin konusu, ne salt beğeni ya da öznel hoşlanma veya hoşlanmama duygusu; ne de salt duyumdur, yani bir uyarıma tepkide bulunan öznenin duygusudur; fakat belli bir bilgi tarzı'dır: duyu bilgisidir (Altuğ, 2007, s. 11). Daha önce de belirtmiş olduğumuz gibi estetik, insana dair duyumları belli bir dizgeye ve kurala oturtarak, kişilerin kavrayışlarını belirleme eğilimi göstermektedir. Taylan Altuğ (d. 1950) bu durumu, güzelin sistematikleşmesi olarak ifade etmiştir.

Antik çağlardan günümüze değin estetik deneyim, temelinde güzellik olgusu yer alan bir kavram olarak ifade edilmiştir. Esasen estetik, güzel, çirkin, yüce, iyi, trajik, hoş gibi kavramları bünyesinde bulunduran bir üst başlıktır, fakat estetiğin düşünülen anlamı daha çok güzel ile eşdeğerlik kazanmıştır. Nitekim, estetik ve güzel kavramları çoğunlukla birbirlerinin yerine geçerek anlamdaş gibi muamele görmektedir. Bu durum kuşkusuz estetik ve sanata dair genel yargının güzelle yaşadığı önkoşulsal biraradalıktan kaynaklanmaktadır. Tarihsel algılanış biçimleri bu genel yargının örnekleriyle doludur. Kagan, estetik ile güzellik arasındaki bağlantının daha farklı işlediğini ifade etmektedir. Ona göre güzellik ile sanat ya da estetik olan ile sanatsal olan birbirinden görece bağımsız iki ayrı alanı oluşturmaktadır. Bu yüzden, sanatsal-olanı estetik olandan ayıran, sanatın özünü çok dar, yetersiz, tek yanlı yorumlayan hiçbir düşünür kadar; sanatsal-olanın estetiksel olandan mutlak bağımsızlığını ilan eden hiçbir kuramcı da sanat ile güzellik arasındaki bağıntı

sorununa herhangi bir çözüm getiremez; kapıdan kovdukları misafir pencereden içeri girer (Kagan, 2008, s. 15).

Estetiğin en önemli sorusu kuşkusuz, bir şeyin güzel olup olmadığıyla alakalıdır. Güzellik sözcüğünden ne anlıyoruz? “Çok iyi”, “yetkin” olan bir şeyi mi? yoksa “etik bakımdan yüksek” ya da “çok hoş” olan bir şeyi mi? (Kagan, 2008, s. 14) Bu sorgulama alanına giren düşünürler estetiği tanımlarken kendilerine bu ve benzeri sorular sorarak, kendi güzel anlayışlarını da aynı anda ifade etmiş olmaktadırlar. Ludwig Wittgenstein (1889-1951) estetiğin güzeli belirlemede giriştiği bu çabayı, sarkastik bir dille eleştirmiştir. (19. ve 20. yüzyıllarda birçok sanatçı ve düşünür benzer bir eleştiri gerçekleştirmiştir.) Wittgenstein, Baumgarten’ı hedefe alarak şöyle der: “O, estetiğin ve güzelin ne olduğunu -bu konuda konuşmak neredeyse gülünçtür-bize söyleyen bir bilim olduğu düşünülebilir. Sanırım o zaman onun bize hangi kahve türünün lezzetli olduğunu söyleyebilmesi de gerekir” (Akt. Soykan, 2015, s. 36-37).

Güzellik bu noktada bizi nesneye yönlendirir ve estetikte de iki tür güzellik anlayışı bu şekilde belirlemektedir: Bunlardan ilki doğal nesnelerin güzelliği, ikincisi ise yapay nesnelerin güzelliğidir. Baumgarten, estetiğin tanımını gerçekleştirirken bunun yalnızca sanat ya da yalnızca doğal güzellikler için olduğuna dair bir fikir belirtmemiştir. Baumgarten’da muğlak olan bu alan, Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770- 1831) gibi bazı filozofların ise tepkisini çekmiştir. Hegel’e göre sanat güzelliği, doğa güzelliğinden tinsel yapısıyla ayrılmakta ve daha yüksekte konumlanmaktadır. Esasen insana dair olan basit bir düşünce bile yapısı gereği doğal olandan üsttedir, insanla olan dolayimli ilişkisinden ötürü sanatsal güzellik de benzer olarak tinsel olanla özdeşleşmektedir. Hegel bu bakışla içeriği bakımından doğal oluşumları önemsiz addetmekte ve güzel olarak ele almayı reddetmektedir (Hegel, 2019, s. 6).

Hegel’e göre güzel sanata ait bir kavramdır ve estetik sözcüğü bu bağlamda bütünüyle doyurucu değildir; çünkü “estetik” daha çok “duyu bilimi” anlamına gelmekte ve güzel sanatı ifade etmede yetersiz kalmaktadır. Fakat Hegel’e göre estetik yerine yeni bir ad önermek mümkün olmadığından, onu yalnızca bir ad olarak alıkoymak ve kavramın altını onun “Güzel Sanat Felsefesi” olarak nitelendirdiği bakışla doldurmak ona tek çare gibi

görülmektedir. Hegel gibi düşünen başka filozoflar da estetiği aynı yöntemle salt bir ad olarak kullanmış, kavramı kendi ifadeleriyle yönlendirmeyi seçmişlerdir.

Doğal ya da yapay her güzellik o veya bu şekilde bir beğeni duygusu uyandırmaktadır. Ancak konu güzeli kavramsallaştırmak boyutuna vardığında bu konu daha kompleks bir hal almaktadır. Öyle ki, bir insan güzelliği, manzara güzelliği ya da sanat güzelliği arasında öz açısından önemli ayrılıklar söz konusudur, fakat en nihayetinde onu algılayan olarak insana döndüğümüzde gerçekten arada bu denli bir fark var mıdır? Burada önemli olan insanın bakmadaki niyeti ya da estetik olarak alımlama kabiliyeti midir? Yoksa o nesnenin taşıdığı değer yalnızca alımlayan tarafından beğenilmesi bir anlam ifade etmemekte midir? Estetik düşünürlerinin genel kanısı, şeyler arasındaki güzellik yargılarının estetik aracılığıyla doğru kavranabilmesi için güzel olana bir sınırlandırma getirilmesi gerektiği yönünde olmuş ve güzel bu denli bir sınırlandırmaya tabi tutulmazsa onun sonsuz biçimde ve şekilde tezahürüyle karşılaşılacağını savunmuşlardır. Bu nedenle estetik düşünürler, güzeller arasında çeşitli sınıflandırmalar yaparak estetiğin konusunu sanattaki güzelle sınırlı tutmaya çalışmışlardır. Bu gelenekle kavrulan bizler için, güzelliğin (ve tersi durumda, karşıtının) daha çok sanatla ilişkilendirilmesi, örneğin, tartışılmaya bile değmez bir besbellilik gibi görünür (Bodei, 2008, s. 11).

Güzeli doğal olandan ayırma isteği aslında, önceki iki yüzyıl boyunca doğanın tek güzellik kaynağı olduğu düşüncesine bir tepki olarak da düşünebilmektedir. Taklit geleneğinden gelen ve değişim isteyen sanat dünyası için, büyük dilimi almak iade-i itibarın bir parçası olmuş olabilir.

Güzellik, yapısı gereği kuşatıcı'dır; etik, siyasal, yararsal olarak ve daha başka yollarda değer biçilen her nesne, aynı zamanda, estetik olarak da bir değerlendirmeye girmektedir (Kagan, 2008, s. 77). Bu nedenle estetik, tıpkı sanat gibi, insana ait değişimler ve tarihsel dönemeçlerle sürekli etkileşim içinde olan bir alandır. Bu bağlamda toplumların ve düşüncelerin geçirdiği dönüşümler estetiğin içindeki değişimleri de kaçınılmaz olarak gerçekleştirmiştir. Bu noktada bir çağa dair tek bir estetik anlayıştan bahsetmek imkansızdır.

Özetle, 18. yüzyılın ikinci yarısında belirginleşen modernleşme fikri estetik ve sanat üzerine yeni özerkleşme çabalarının görüldüğü bir mücadele sahnesi olmuştur. Sanatla zanaatın

ayrışmasından kaynaklanan sanatın-sanatçının sınırlarının belirlenmesi, aynı zamanda estetiği yeni bir düşünme pratiği olarak doğurmuştur. Sanat düşüncesi özerkleştikçe sanat alımlayıcıları da belli bilgi birikimi ve bakış açısına doğru uzmanlaşma eğilimi göstermişlerdir. Artık sanat, sanatçıların bireysel olarak karar verdikleri biçimleri taşımakta ve sanat izleyicisi ise estetik anlayışı gelişmiş, belli bir birikime sahip kişilerden oluşmaktadır.

2.4. Güzeli Yüceyle Düşünmek

Aydınlanma'yla birlikte insanı merkezine alan bakışın gelişmesi, aşkınlığı konumlandırmak hususunda yeni bir yön tayinini hayati kılmıştır. Bu noktada 18. yüzyıl filozoflarından Edmund Burke (1729- 1797) ve Immanuel Kant (1724- 1804), güzelin üstüne yüce kavramını koyarak aşkınsal tasavvuru yüce kavramıyla aşmayı hedeflemişlerdir. Edmund Burke *Yüce ve Güzeli Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma* (1757) adlı kitabında güzel ile yüce kavramları üzerine estetik anlayışını ortaya koymuş ve bu kavramlara yönelik daha önce ayrımı yapılmamış noktaları belirginleştirmiştir. Burke'ün bu kitabından ve estetik üzerine söylemlerinden oldukça etkilenen Kant ise *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler* (1764) ve *Yargı Yetisinin Eleştirisi* (1790) adlı kitaplarında yüce ve güzel kavramlarına yönelik kendi yaklaşımını oluşturmuştur. Yüce ve güzel'in bu vesileyle kendi iç sınırlarını benimsemesi, aşkını yüceye dair olan olarak yeniden konumlandırmış ve güzelliği insana dair olan her şeye iade etmiştir. Bu ayrımın elbette yüce ile güzelin birbirinin karşıtı bir anlam alanına sahip olmadığını ve güzel ile çirkin arasında olan ilişkiye benzer bir kontrast yaratmadığını söylemek mühimdir. Aksi takdirde insan Tanrı'nın karşısına konmuş olur ki, bu da ne Kant'ın ne de Burke'ün düşüncesini yansıtmış olmamaktadır.

Burke'ün estetiği, aklın kurallarına göre yargılanan bir beğeni fikrinden oldukça uzaktır ve beğeni, zihnin, imgelemin ya da güzel sanatların ürünleriyle alakalı bir yargıdan başka bir şey değildir. Ona göre beğeni, öznel yargıyı ortaya koyduğu için oldukça önemlidir ve öznel yargının belirlenmesi için tek bir akıl yerine çoklu ortak bir aklın benimsenmesi gerekmektedir. Beğeniye en geniş anlamıyla temel hazların algılanışlarıyla ilintilendiren

Burke, onun insanın tutkuları, davranışları ve eylemlerinin vardığı sonuçların kısmi bir bileşimi olduğunu öne sürmektedir.

Yüce ile güzelin girmiş olduğu bu ilişkisellik, özü itibariyle bir aşkınlık ve içkinlik meselesi olarak özetlenebilmektedir. Öyle ki yüce bu bakış açısı doğrultusunda aşkın olanın özelliklerine bürünürken; güzellik ise insana içkin olan temel dinamikler üzerinden değerlendirmeye yönlenmektedir. Bu bağlamda Burke yüceyi en kuvvetli duygu durumlarını uyandıran bir kavram olarak düşünmüş, insanı birinci dereceden etkileyen korku, acı, şaşkınlık gibi olumsuz duygularla ikinci dereceden etkileyen hayranlık, huşu, saygı gibi olumlu duyguları yücenin alanına yerleştirmiştir. Güzeli ise bakıldığında haz veren ve şefkat, sevgi gibi duygulara hitap eden toplumsala dair bir nitelik olarak belirlemiş ve yalnızca şeyler için değil insanlar ve hayvanlar için de kullanmayı uygun bulmuştur. Güzel olanı şeylerin hissedilebilir özellikleriyle sınırlayan Burke, bu bakımdan aşkı da taşıdığı başka özellikleriyle kişide etki uyandırdığını düşündüğü arzu ve şehvetten ayırmıştır. Ona göre:

Dikkate değer güzellikte olmayan bir kadını çok arzulayabildiğimiz gibi, insanlarda ya da diğer varlıklardaki en üstün güzellik aşk uyandırır bile hiç arzu uyandırmayabilir. Bu da güzelliğin ve güzelliğin uyandırdığı, aşk adını verdiğim tutkunun, bazen arzuyla birlikte bulunabilmesine rağmen, arzudan farklı olduğunu gösterir. (Burke, 2008, s. 95)

Güzeli görme duyusundan gelen haz ilkesiyle bağlantılandıran Burke için, aydınlığın karanlıktan daha çok keyif veriyor olması da bu yüzdendir. Şunu da eklemek gerekmektedir ki, görme duyusunun verdiği haz diğer duyular kadar karmaşık ve çetrefilli olmayıp, değişime daha az uğramaktadır. Bu da görme duyusuyla devreye giren bilinirliğin güvencesini artırmakta, onu yücenin alanından koparıırken güzel olanın alanına yaklaştırmaktadır. Bir başka deyişle herkes tarafından görülebilen şeylerde güzeli arama fikri, aynı zamanda onun bilinirliğinin yarattığı şeffaflıktan kaynaklanmaktadır. Böylelikle ister insan ister hayvan veya bitki olsun, güzel bir şey yüz kişiye bile gösterilse, kimsenin o şeyin güzel olduğuna itiraz etmesi söz konusu değildir; her ne kadar, bazıları o şeyi beklentilerinin altında bulabilecek ya da başka şeyleri daha güzel kabul edebilecek olsalar da (Burke, 2008, s. 20).

Burke, g zelliikle zarafetin birbirinden çok uzak kavramlar olmadığını ve zarafetin duruş ve hareketteki güzellik olduğunu düşünmektedir. Ona göre duruş ve hareket açısından zarif olmak için beden fazla eğilip b k lmemeli ve uzuvlar birbirlerine engel olmayacak şekilde durmalıdır. Rahatlıktaki, yuvarlaklıktaki, tavır ve hareketteki narinlik, i te zarafetin bütün büyüsü ve Medici Venüsü'n , Antonous'u ya da çok zarif olduğu genel kabul gören herhangi bir heykeli dikkatle inceleyen herkesin açıkça göreceği şey budur (Burke, 2008, s. 123).

Burke, güzele dair düşüncesini ifade ederken onun orantılardan ve matematik tasarımlardan olabildiğince bağımsız olması gerektiğini savunmuştur. Bu bakımdan Rönesans estetiğini de belirlemiş olan Matematik Güzellik fikrinin karşısında konumlanmaktadır. Burke orantının düzenle ve uyumla ilgili bir kavram olduğunu ve bu nedenle de duyular ya da imgelemi etkileyen bir neden olmak yerine anlığın bir aracı olarak düşünülmesi gerektiğini savunmaktadır. Bu bağlamda güzellik, bu tür çeşitli araçlarla bulunmaya, incelenmeye ya da araştırılmaya gerek olmayan bir kavram olarak orantıyla alakalı d   n lemezdir. Burke bu duruma verdiği kuğu örneğinde, onun vücuduna oranla oldukça uzun kalan boynunun bu orantılılık ilkesini boşluğa düşürdüğünü savunmaktadır. Burke'e göre bu tür standartları a an ve farlılık gösteren birçok güzellik vardır. Bedensel orantılık durumunun hayvanlarda olduğu gibi insanlardaki g zelliikle de doğrudan ilişkisi olmadığını savunan Burke, beden parçaları arasında kurulan böyle si bir orantının g zelliikle alakasını sorgulamaya giri mektedir:

Güzel bedenlerde boyunun, bakağın baldır bölümüyle ölçülü olması gerektiğini söylüyorlar. Yine boyun, el bileğinin çevresinin iki katı olmalıymış. Birçok kişinin yazdıklarında ya da söylediklerinde bu türden bir sürü gözlem olduğu görülecektir. İyi de, baldır ile boyun arasında ya da bunların herhangi biriyle bilek arasında ne ilişki vardır? Güzel bedenlerde bu orantılar elbette bulunabilir. Ama insan uğra ırsa, aynı orantıları çirkin bedenlerde de bulabilir. Hatta bilmiyorum ama en güzel bedenlerin bazılarında bu orantılar kusurlu olabilir. (Burke, 2008, s. 101)

Bedenin her parçasını böyle bir orantısal dizgeye oturtmanın anlamsızlığına değinen Burke, bir ressamın isterse bu orantıları tamamen bozarak ortaya çok çirkin bir biçim çıkarabileceğini ve bunun da çok güzel bir figür ortaya koyabileceğini belirtmektedir. Bu noktada Burke, insanlarda görülen cüceliği  rnekleyerek ortaya çıkan görüntünün naho luğundan bahsetmektedir. Zira Burke için boyu bir metreyi geçmeyen böyle si bir kişi

için zarafet taşıması durumu onu bir sevgi ve güzellik nesnesi haline getirebilmektedir. Yani Burke için bir insanın bedeninin taşıdığı orantıdan ziyade o kişinin taşıdığı bazı diğer özellikler güzelliği ortaya koymaktadır. Böylesi bir durumda duyacağımız hazzı muhtemelen engelleyecek tek şey, biçimleri ne olursa olsun böyle insanların alışılmadık olmaları ve bu nedenle de anormal olarak görülmeleridir (Burke, 2008, s. 160-161). Burke'ün bu bakışı Diane Arbus'un (1923- 1971) fotoğraflarını anımsatmaktadır. Nitekim Arbus, toplumsal olarak ötekileştirilmiş bireyleri kendi fotoğraflarının konusu yaparak bakıştaki önyargıları kırmaya yönelik bir çaba göstermektedir. Arbus yapıtları üzerinden, normatif olanı eleştirmekte ve bedensel bozuklukları ya da doğuştan gelen çeşitli orantısızlıkları merceğine yerleştirerek onların taşıdığı değerlere dikkat çekmektedir.



Resim 2.15: Diane Arbus, *Kendi Otel Odasındaki Meksikalı Cüce*, 1970, gümüş baskı, 50,8 x 40,6 cm.

Burke'ün orantısal güzellik anlayışına yönelik en büyük eleştirisi, orantısal bir verinin gerçek anlamda güzelliği bulmak açısından doğru bir veri olmadığı yönündedir. Şekil bozukluğu genel orantıların eksikliğinden kaynaklanır, ancak herhangi bir nesnede bu orantıların bulunmasının kaçınılmaz sonucu o nesnenin güzel olması değildir (Burke, 2008, s. 106). Yani bedensel proporsiyonları düzgün olan bir insanın güzel olması olağandır, çünkü bu orantılar zaten çoğu insanda bulunmaktadır. Ancak bu orantıların güzellik olmadan da bulunduğu ve güzelliğin sıklıkla bu orantılar olmaksızın mevcut olduğu ve bu güzelliğin,

bulunduğu yerde, her zaman için daha az belirsiz nedenlere bağlanabileceği gösterilebilirse, bu durum doğal olarak bizi orantı ve güzelliğin aynı nitelikte olmayan kavramlar olduğu sonucuna götürecektir (s.107-108).

Burke orantı fikrinin bu denli önemszenmesini, güzelliğin zıttı olduğu düşünülen şekil bozukluklarını çirkinin tarafına çekmek ereğinden kaynaklandığını düşünmektedir. Ona göre bu tür biçimsel bozukluklar, sözgelimi bir ayağın diğerinden kısa olması gibi durumlar, o eksiksiz insan formunun karşısında durmaktadır ve normatif olanı değillemektir. Bu da şeylerin biçimselliğini mükemmelleştirmek çabasıyla ters düşmektedir. Burke'e göre mükemmelliğin çoğu zaman güzellikle bir tutulan bir diğer kavram oluşu normatifliğe öykünen bakıştan kaynaklanmaktadır. Fakat mükemmellik güzelliğin nedeni olmaktan oldukça uzaktadır. Burke bu konuyu güzelin önemli bir temsilcisi olan kadınların, kusurlu yapısını örnekleyerek aşmaktadır. Ona göre kadınların zayıflık, güçsüzlük, kusurlulukla eşleşen doğası mükemmelliğin güzellikle eşdeğer olmayışının en önemli kanıtıdır. Burke bu noktada kadınlardaki güzelliğin önemli ölçüde onların zayıf ve narin yapısından ileri geldiğini bir kez daha vurgulamaktadır. Gürbüz, güçlü bir görünüm güzelliğe zarar verirken, narin, hatta kırılgan bir görünüm güzelliğin olmazsa olmaz unsuru olmaktadır (Burke, 2008, s. 119). Nitekim erdemlilik, yiğitlik, bilgelik gibi öznitelikler insanlarda korku ya da saygı; yumuşak başlılık, nezaket, şefkat gibi özellikler ise daha yumuşak nitelikler olarak hoşlanma ve sevgi hislerini uyandırmaktadır. Sözgelimi, erdemlilik, yiğitlik gibi özellikler birçok yönden mükemmelliğe daha yakın özellikler olarak güzelle ilişkili duyguları yaratmamakta, daha çok yüceye yaklaşmaktadırlar.

Burke, orantılılık anlayışında güzellikle ilintili olduğu düşünülen yararlılık kavramına da bir açıklama getirmiştir. Orantının bir parçası olarak yararlılık niteliği, orantıya hizmet eden bir uzvun aynı zamanda yararlı ve güzel olduğu düşüncesinden ileri gelmektedir. Bu bakımdan Burke'e göre mide, akciğer ya da diğer bütün organlar da yararlılıkları bakımından güzel addedilmelidir.

Eğer insan bedenindeki uzuvlar orantılı oldukları ölçüde aynı biçimde sürekli olarak güzel bulunsalardı, ki kesinlikle öyle değildirler ya da böyle bir karşılaştırmadan haz ortaya çıkacak biçimde yerleştirilmiş olsalardı, ki nadiren böyledirler; ya da ister bitkilerde ister hayvanlarda, güzelliğin eşlik ettiği bir takım saptanabilir orantılar bulunsaydı, ki durum hiç bir zaman böyle olmamıştır; ya da amaca çok uygun

oldukları yerlerde uzuvlar her zaman güzel olsalardı ve faydanın olmadığı yerde güzellik de olmasaydı, ki tüm tecrübeler bunu tersini göstermektedir, o zaman güzelliğin orantıya ya da faydaya bağlı olduğu sonucuna varabilirdik. Ama her bakımdan durum bunun tam tersi olduğu için, kaynağı başka ne olursa olsun, güzelliğin bunlara bağlı olmadığına kanat getirebiliriz. (Burke, 2008, s. 113)

Burke, elbette, orantı ve yararlılık üzerine gerçekleştirdiği değerlendirmelerde onların güzellikten tamamen muaf özellikler olduğunu söylememektedir. Nitekim Burke için, Tanrı'nın cömertliği ve yararlı olan şeylere verdiği güzellik sorgulanamaz noktadadır. Ancak, yararlı olanın içinde bir özellik olarak güzelin de bulunması, her yararlı şeyin güzel olduğu gibi bir veriyi ortaya koymamaktadır. Sonuç olarak, orantı ile onun alt katmanları olan diğer özelliklerin güzelin niteliklerinden biri olmadığı bu noktada netleşmektedir. Güzel böylelikle orantı ve uyum gibi hesaplanabilirlik ilkesinden uzaklaştığında, normatiflikten koparak deneyselliğe doğru hızla ilerlemeye başlamaktadır. Biçimle biçimsiz, görünürle görünmez, sesle gürültü arasındaki engeli kaldırarak kendini öznel ya da kolayca belirlenemeyen kurallara bırakmaktadır (Bodei, 2008, s. 42). Bu kuralsızlık düsturu ise kimi zaman Pollock'un tuvallerinde kimi zaman da John Cage'in deneysel müziğinde kendini göstermektedir.

Burke için güzelle ilintili olan en önemli niteliklerden biri pürüzsüzlük ve düzgünlüktür. Burke bu konuyu bir adım daha ileri götürerek, bu özelliklerin güzellik için olmazsa olmaz temel özellikler olduğunu ifade etmektedir. Ona göre, güzelliği sorgulanmaz birçok şeyde, sözelimi ağaçlar, yapraklar, manzaralar, güzel kadınlar, mobilyalar'da, mutlaka bir pürüzsüzlük ve düzgünlük söz konusudur. Zira güzelliğin etkisinin önemli bir bölümü, hatta en önemli bölümü bu nitelikten kaynaklanmaktadır (Burke, 2008, s. 117-118). Pürüzsüzlük güzele dair bir özellik olarak, görmenin yanına başka duyuları da ekleyerek güzelin duygulanım alanını genişletmektedir. Güzel ve pürüzsüz olana dair duygulanım görmeden dokunmaya hızla geçmeye sebep olur. Pürüzsüz yüzeyler kişiyi kendisine çekerek dokunma arzusu üzerinden tüm duyuşal hazları beraberinde getirmektedir.

Burke, insandaki pürüzsüzlüğün fizyolojik güzellik açısından da önemli bir öznelik olduğunu belirtmektedir. Zira pürüzsüzlük ve narinlik, güzelin etkisini artırmanın önemli bir yoludur, çünkü pürüzsüz bir zemine dokunmak hem keyifli hem de yatıştırıcı özelliğe sahiptir. Burke'e göre, pürüzsüzlük yoluyla diğer duyu organlarını devreye sokmak, görsel

güzelliğin sağlamasını yapmayı kolaylaştırmaktadır. Pürüzsüzlüğün dokunma, tat, koku ve işitme duyuları için ana haz kaynağı olduğu anlaşılırsa, aynı özelliğin görsel güzelliğin bir unsuru olduğu da kolaylıkla kabul edilecektir (Burke, 2008, s. 154).

Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'sinde netleştirdiği estetik teorisinde, beğeni, haz, güzel, yüce ve sanata dair görüşünü özelleştirmiş ve böylelikle *modern sanat* anlayışının dayandığı temelleri burada belirginleştirmiştir. Kant tüm bunları değerlendirirken düşüncesini belki de diğer birçok düşünürden daha kompleks bir yöntemle geliştirmiştir. Bu bağlamda onun estetiğini anlamak için bazı anahtar bilgileri baştan belirtmek önemlidir. Kant'a göre estetik, bilme ve isteme duygularından ayrı bir alan tarafından yani yargı yetisi tarafından belirlenmektedir. Kant'ın oluşturduğu bu yeni alan, estetiği anlama girişimlerinde bilgi ile usun arasında kalan muğlaklık alanı olarak yorumlanabilmektedir. Yargının bir diğer özelliği ise, kavramdan bağımsız olmasıdır. Kavramdan bağımsızlık aynı zamanda her türlü çıkardan da bağımsızlık anlamına gelmektedir ki bu da ortaya haz duygusunu çıkarmaktadır.

Kant'a göre bir insan ancak içindeki eğilimleri tatmin ettiği ölçüde mutluluk duyduğu için ona büyük hazlar yaşatabilen duygular kesinlikle hafife alınmamalıdır (Kant, 2017, s. 49). Bu nedenle Kant, estetik teorisini şekillendirirken ilk olarak duyular yoluyla algılanan şeyler arasındaki ayrımı netleştirmiştir. Kant için *duyum* sözcüğü, duyunun nesnel bir tasarımını ifade etmektedir. Ona göre, bir manzara karşısında algılanan -örneğin, denizin mavisi- bir duyu ürünü olarak *nesnel* olan duyuma, bunun hoş olduğuna dair getirilen yorum ise *öznel* olan duyuma aittir. Bu noktada Kant, duyular yoluyla algılanan ile duyular yoluyla algılanan şeyin yorumu arasındaki farkın altını çizmektedir.

Hazzın duyumuyla oluşan şeyi hoşlanma olarak belirten Kant, hoşlanma ya da hoşnutsuzluğu yaratan şeyin her insanın bu duyguları yaratmadaki yatkınlığına bağlı olduğunu düşünmektedir. Kant'ın bu görüşü, duygulara dair nesnel yaklaşım yerine öznel bir yaklaşımı önemseyerek, kişiden kişiye göre değişen bu hoşlanma durumunun göreliliğine dikkati çekmektedir. Bu noktada hoş olan, nesneyi duyuya bağlayan bir ussal ilkeye, yani amaçlılığa ihtiyaç duymaktadır. Kant, salt araç olarak hoş gidene *bir şey için iyi*, ama kendi için hoş giden şeyi *kendinde iyi* olarak belirlemiştir. Her iki iyi için de daima bir amaçlılık ve dolayısıyla bir çıkar söz konusudur. İyi' de karşımıza çıkan bu nesnel amaçlılık ilkesi, onu

yalnızca bir kavram yoluyla bilinebilir olarak konumlandırmaktadır.

Hoş olan aynı zamanda *doyum verendir*, fakat haz veren şey yalnızca *güzel* olandır. Güzelden hoşlanma ise bir nesne üzerine olan ve herhangi bir kavrama (ne denli belirsiz olsa da) götüren derin-düşünmeye bağlı olmalıdır ve böylece bütünüyle duyum üzerine dayanan *hoş* olandan ayrılmaktadır (Kant, 2016, s. 42). Hoşlanmanın en çıkarsız olanı *güzel* olanda gerçekleşendir, çünkü duyunun ya da usun onaylanması zorlama kabul etmemektedir. Güzel, kavramlar olmaksızın, bir evrensel hoşlanmanın nesnesi olarak tasarımılandır (s.45). Kant, bu nedenle, iyiyi güzelden net bir biçimde ayırmaktadır. İyinin nesnel bir amaçlılık taşıması onun kavramlarla ilgili doğasını ortaya koymaktadır, fakat güzel olan kendi içinde bir amaç taşımayan ve kavramlarla alakalı olmayan başka bir şeydir.

Güzel, temel olarak salt biçimsel bir amaçlılık yani Kant'ın deyişiyle *amaçsız amaçlılık* taşımaktadır. Yani güzelin taşıdığı amaçlılığın ona içkin bir yapısı vardır ve bu yapı çıkarsızca var olmaktadır. Kant'ın güzele dair bu belirlenimi, onu belli kurallarla denetlenebilir olandan ve *a priori* bir kanıttan muaf tutmaktadır. Evrensel bir ilkeye bağlanamaz konumda olan güzellik, belirlenemezliği açısından tartışmalı bir noktaya yerleşmektedir. Fakat her zevk yargısının öznel olduğu düşünüldüğünde ise güzele dair böylesi evrensel bir belirlenim oluşturmak meselesi de oldukça tartışmalıdır. Kant bu problematiği güzelin, herkesin mutabık kaldığı bir *ortak duyum* (sensus communis) taşıdığını belirterek çözümlemektedir. Güzel, kolektif bir yargı ürünü tarafından kazanılmış bir değer değil, öz itibarıyla hali hazırda taşımış olduğu bir değer olarak belirlemektedir. Bu bağlamda genel kanıya hitap etmiyor olsa bile bu onun güzel olmadığı anlamına gelmemektedir. Bu bağlamda deha kuramını geliştirecek olan Kant, dehanın elinden çıkan şeyde bu içkin güzelliğin bulunduğu fikrini sağlamlaştıracaktır.

Kant'a göre sanat, hoş bir uğraş ya da oyun değildir; emek verilen ve etkisi yoluyla çekici olarak görülen şeydir. Güzeldeki kavram olmaksızın haz verme özelliği onun bir biliminin değil ancak eleştirinin ürünü olduğunu ve bu nedenle güzel bilimi yerine güzel sanat fikrinin daha doğru yankılandığını söylemek gerekmektedir. Nitekim Kant da bir şeyin güzel olup olmadığına bilimsel zeminler yoluyla karar vermenin onu beğeni yargısından koparacağını ifade etmektedir. Kant'a göre, bir şey dolaysız amacı olarak haz duygusunu alırsa, ona *estetik*

sanat denir ve bu ya *hoş* ya da *güzel* sanattır (Kant, 2016, s. 118). Bu noktada estetik olan sanat ile bir topluluğa keyif verebilen hoş sanatı birbirinden ayırmak önemlidir. Hoş sanat, eğlenceli anlatılar içeren ve yalnızca keyif veren ve salt yararlanımı amaçlayan sanatlardır. Buna karşın güzel sanatlar, yalnızca kendi için amaçlılık özelliği gösteren yani hususi bir eğlendirmeyi kendine görev edinmeyen bir tasarım türüdür.

Güzel sanat anlayışına bu yetiye sahip bir sanatçı tanımını ekleyen Kant için bu kişi yalnızca bir *deha* sahibi olabilmektedir. Deha kuramı, güzelin şeydeki içkinliği meselesini de bu kuramla sağlamlaştırmaktadır. Ona göre deha, yaradılışsal bir yetenektir ve herkeste bulunmaması yönünden sanata da bir kural çizmektedir. Kant'ın deyişiyle *deha*, doğuştan anlık yatkınlığıdır (ingenium) ki, doğa sanata kuralı *onun yoluyla* vermektedir (Kant, 2016, s. 119). Bu bağlamda deha, doğa vergisi üstün bir yetenek sahibidir ve başka konulardan öykünme yapmayan kendi başına bir özgünlüğün anahtarıdır; Tanrı'nın yaratma gücünü insani olanın üstünde gösterme kabiliyeti olan özel bir kişi olarak düşünülmektedir. Deha aynı zamanda Aydınlanma'nın insana verdiği kıymetin Kant'taki yansıması gibidir. En özgünü yaratma yetisine sahip özel bir kişi olarak deha yüceltilirken aynı anda onun elinden çıktığına inanılan sanat yapıtları ve dolayısıyla sanat da benzer bir yüceltmenin ürünü olarak inşa edilmektedir.

Beğeni, hiçbir çıkar ilişkisine bağlı olmayan hoşlanma eylemidir, dolayısıyla aynı zamanda güzeli yargılama yetisidir ve bir bilgi yargısından ziyade estetik bir yargıyı ortaya koymaktadır. Fakat Kant'a göre her beğeni yargısı arı beğeni yargısı değildir. Burada Kant tarafından ikiye ayrılan beğeni: biçimsel olarak çıkara bağlı hoşlanma (öznel bir görüş) ve nesnenin varoluşunun tasarımıyla oluşan hoşlanma (çıkarsız ve arı bir beğeni yargısı) olarak ifade edilmiştir. Yani Kant için arı beğeni yargısı, güzel üzerine yapılan en yansız ve çıkarsız yargıdır; bir nesnenin tasarımından değil, hazzın duyumundan kaynaklanan hoşlanmayla ortaya çıkmaktadır. Kant'a göre, bir şeyin güzel olduğunu söylerken ve bir zevkimin olduğunu tanıtlarken, onda nesnenin varoluşuna bağımlı olduğum şey ile değil, ama bu tasarımdan kendi içimde yaptığım şey ile ilgilenirim (Kant, 2016, s. 40). İşte bu içselleşmiş duyum bize çıkarsız hoşlanma etkinliğini vermektedir.

Kant'ta salt beğenin nesnesi üzerinden gerçekleşen güzel yargısı, öznel bir veri değil

herkes için ifade edilmiş bir özellik olarak ele alınmaktadır. Güzel olan kavram olmaksızın evrensel olarak haz verendir (Kant, 2016, s. 51). Kant bu düşüncenin ışığında estetiği, nesnelerin kavramları üzerine dayanmayan bir evrensellik olarak belirtmektedir. Estetik yargılar, *genel geçerlik* özelliği taşımakta ve her özne için haz ya da hazzsızlık duygusu ile bağlantılı bir geçerli durum ortaya koymaktadır. Kant estetik yargılar içinde de bir ayrım yapılabileceğini, sözgelimi bir nesnenin hoş ya da nahoşluğuyla, güzelliğini bildiren yargıların birbirinden farklı değerlendirilmesi gerektiğini savunmaktadır. Hoşlanmayla ilgili olanlar duyuşsal yargılarken, güzel üzerine olanlar asıl beğeni yargılarıdır. Bir beğeni yargısı öyleyse ancak hiçbir görgül hoşlanma, salt görgül olarak, onun belirlenim zemini ile karşılaşmadığı sürece arı olmaktadır (Kant, 2016, s. 54). Bir başka deyişle birisi bir şeyi güzel olarak ifade ettiğinde bu onun için çekici olan bir şeyle karıştırılmamalıdır, kişiye özel beğeniler yalnızca kişileri ilgilendirirken güzele dair olan ifadeler herkesi kapsamaktadır. Bir şeye güzel denildiğinde o herkes için ortak bir yargı ortaya koymuş olmaktadır.

Kant'ın güzele ilişkin düşüncelerinde onun biçimsel çekiciliğini artırmaya yönelik çabalar olumsuz ve rahatsız edici öğeler olarak yorumlanmıştır. Kant'a göre güzele çekiciliğini artırmak adına eklenen şeyler çoğu zaman ona zarar vermektedir. Bu durumda Kant'ın güzel algısı, sadelikten yana ve süslemeden olabildiğince uzaktadır. Kant'a göre eğer süslemenin kendisi güzel biçimden oluşmuyorsa ve eğer altın bir çerçeve gibi salt çekiciliği yoluyla tabloya alkış kazandırmak için kullanılıyorsa, o zaman ona *gösteriş öğesi* denmektedir ve bu gerçek güzelliğe zarar vermektedir (Kant, 2016, s. 56).

Kant güzel üzerine düşüncesini *ideal güzelin* neliğini sorgulayarak detaylandırmıştır. Ona göre *idea* *usa* dair bir kavramdır, *ideal* ise *idea* için yeterli tekil bir varlığın tasarımını imlemektedir (Kant, 2016, s. 61). Güzellik ideali, bu bağlamda, beğenin yeterli tekil bir tasarımın sergilenmesiyle oluşan imgelemdir; amaçlılık ilkesine dayanarak saptanmış bir güzellik olarak entellektüelleşmiş bir beğeni yargısının nesnesidir¹¹. Kant, güzel çiçeklerin, güzel mobilyaların yani güzel bir görünümün bir idealinin düşünülemez olduğunu

¹¹ Kant, salt estetik yargı yetimizin dışında bir de entelektüel yargı yetimizin olduğunu ve bu yargının salt biçimsel *a priori* bir hoşlanmayı belirlediğini ifade etmektedir.

savunmaktadır. Benzer biçimde bir ereğe bağlı güzelliğin de ideal olarak tasarımlanamayacağını ifade etmektedir. Kant’a göre:

Varoluşunun ereğini kendi içinde taşıyan yalnızca insandır ki, kendi için ereklarını us yoluyla belirleyebilir, ya da onları dış algıdan alması gerektiği yerde gene de özsel ve evrensel ereklar ile karşılaştırabilir ve böylece onlarla uyumlarını estetik olarak yargılayabilir; öyleyse dünyadaki tüm nesneler arasında yalnızca bu *insan* bir *güzellik* idealine yeteneklidir, tıpkı onun kişiliğinde insanlığın, us olarak, eksiksizlik idealine yetenekli olması gibi. (Kant, 2016, s. 61-62)

Kant’a göre yüce de güzel gibi, duysal ve mantıksal belirleyici bir yargıya değil, derin düşünme yargısında var olmaktadır. Yüce, haz ile ilintiliyken, hoşlanmayla ya da iyi olandakine benzer bir belirli kavramla bağlantılı değildir. Bu cümle, yücenin kavramlarla bağıntılı bir yapısı olmadığı anlamına gelmemelidir. Bu bağlamda yüce, ussal bir kavramın sergilenişinde kendini göstermekte ve sonuç olarak güzelinkinden farklı bir haz sunmaktadır. Yücenin duygusu bir hazdır ki, yalnızca dolaylı olarak doğar, yani yaşam güçlerinin kıpsal bir engellenişinin ve bunu hemen izleyen daha da güçlü bir boşalışlarının duygusu yoluyla üretilir; böylece imgelem yetisinin etkinliğinde bir heyecan olarak oyun değil, ama ciddi bir şey olarak görünür (Kant, 2016, s. 71-72). Kant bu minvalde yüceyi, net bir tanım olarak değil birtakım arayışlar yoluyla ortaya koymaya çabalamıştır. Onu, kimi zaman doğada kimi zaman akılda, kimi zaman ise hayal gücünde bulmuştur. Kant’ın yücesi, Burke’ün yücesinde olduğu gibi, doğadaki sınırsız büyüklüğü ve alt edilemez gücü değerlendiren yargılar üzerinden tin duygusu ile ilişkilenebilir. O, yüceyi her ne kadar tinsellik duygusuyla tarif etse de güzel gibi estetik bir kategori olarak konumlandırmış ve yüce duygusunun insanın zihin bütünlüğü içindeki gerekli ve genel temelini araştırmıştır (Altuğ, 2007, s. 233).

Güzel, daha önce de belirttiğimiz gibi, çıkarsızca yalnızca yargıda haz verendir. Yüce ise, duyunun çıkarına karşı direnç yoluyla dolaysız haz vermektedir (Kant, 2016, s. 89). Bu noktada her ikisinin de aynı öznel zeminde farklı sonuçlar yaratan estetik yargılar olduğunu belirtmek önemlidir. Güzel bir şeye karşı çıkarsızca duyulan sevgiyken; yüce ise, çıkarlara uymasa bile bir şeye kıymet vermeyi sağlamaktadır. Bu bağlamda Kant’taki yücenin de Burke’ünkine benzer bir noktada durduğunu ve doğanın erişilemezliği ifadesinde kullanıldığını söylemek mümkündür. Yüce, doğanın taşıdığı özellikler bakımından

hoşlanma duygusuyla birlikte bir korku hissini de beraberinde getirmektedir. Nitekim Kant için John Milton'ın (1608- 1674) Cehennem Krallığı tasviri zevk uyandırmaktadır, ama korkuyu da barındırmaktadır (Kant, 2017, s. 50). Kant, yüceden duyulan hazzın salt bir hoşlanma ya da iyiden kaynaklanan bir durumun dışında, belirlenimsiz kavramlarla bağlantılı olduğunu savunmaktadır. Kant'a göre yüce, korku ve hayranlığı (saygıyı) bir arada yaşatan, imgeleme us arasındaki gerilimin eril güçlerini üzerinde toplayarak işleyen bir güce sahiptir.

Kant'ta güzel biçimsel olması yönünden sınırlı ve sonlu bir nesneyle ilgiliyken, yüce sınırsız ve biçimsiz olana gönderme yapmaktadır (Farago, 2011, s. 126). Bu açıdan yücenin deneyimi, güzelde olmayan, bir aşkınlık ve hakikate yönelim içermektedir. Kant, gecenin yüce, gündüzün güzel olduğunu söylerken de benzer bir aşkınsal boyutu vurgulamaktadır. Kant gece-gündüz ikiliği üzerinden ilişkiler kurarak, güzel ve yüce arasındaki ayrımını belirginleştirmiştir. Örneğin gece içinde bilinmezlikleri taşıyan kompleks bir oluşum iken, gündüz büyük bir aydınlıkla beraber gözle görülebilir olanı işaret etmektedir. Yüce her zaman büyük olmalıyken, güzel küçük de olsa farketmezdir. Büyük bir yükseklik, büyük bir derinlik kadar yücedir; ama ikincisine titreme duyumu, ilkinde merak duyumu eşlik etmektedir (Kant, 2017, s. 52). Cesaret yüce ve büyüktür, maharet küçük ama güzeldir. Yüce öznitelikler saygı uyandırır, güzel öznitelikler ise sevgi (s.53). Tüm bu belirlenimler ışığında Kant için yücenin güzelden daha kuvvetli bir tasavvur ortaya koyduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Fakat kuvvetli bir duygu bir süre sonra dayanılmaz bir hal alabilmektedir, sözgelimi bir korku ya da bilinmezlik ögesine fazlasıyla maruz kalmak bir miktar hissizlikle birlikte büyük bir yorgunluk yaratacaktır. Nitekim güzeli yüceden ayıran en önemli ayrımlardan biri budur.

Kant yüce ve güzel üzerine düşüncesini insana dair bir açıdan da değerlendirmiş ve kurduğu ilişkiyi cinsiyetler üzerinden temellendirmiştir. Kant'a göre kadınların güzel, zarif ve süslü olana yönelik doğuştan bir duyarlılığı söz konusudur (Kant, 2017, s. 73) ve bu duyarlılık esasen küçük yaştan gelen bir süslenme ve giyinip kuşanma alışkanlığından ileri gelmektedir. Kant'ın bu görüşünden hareketle kadına atfettiği güzelliğin onun yaradılışından kaynaklanan özsel bir şey olduğu yargısı çıkarılabilmektedir. Kant için benzer bir özdeşlik erkek cinsi ile yüce arasında da söz konusudur. Erkekler Kant için yaradılışsal bir üstünlüğe

sahiptir ve bu özelliği itibariyle yücelik vasfına uygunlardır.

Kant bu görüşleri çerçevesinde yüceye ve güzele ait olarak bazı kavramları bir araya getirmiştir. Örneğin, yaşlılığı, iri yapılı olmayı, esmerliği eril olanla; gençliği, minyonluğu, sarışınlığı ise dişil olanla bağlantılandırmaktadır. Benzer olarak, basit ve zahmetsiz tüm eylemleri güzele, zorlu ve hayranlık uyandıran tüm uğraşları ise yüceye atfetmiştir. Kant, kadının erkeğe kıyasla endamının daha ince ve narin, mizacının ise daha nazik olduğunu; hoşluk ve kibarlık derecesinin ise erkeğinkinden daha yüksek olduğunu ifade ederek tüm bu öznitelikleri kadınla birlikte güzellikle bağdaştırmış olur. Bu örnekler üzerinden kadındaki güzeli ve erkekteki yüceyi konumlandıran Kant'ın belirlenimlerini şöyle bir tablo şeklinde de ifade etmek mümkündür:

Dişil/Güzel	Eril/Yüce
Gençlik	Yaşlılık
Sarışınlık	Esmerlik
Minyonluk	İri Yapılılık
Narinlik	Sertlik
Basit	Zorlu
Zahmetsiz eylem	Hayranlık Uyandıran eylem
Güzellik duyarlılığı	Soyluluk duyarlılığı
İçkin	Aşkın

Tablo 2.1: Güzel ile yüce arasındaki ilişkisellik

Kant'a göre, erkekler doğanın cinsel eğilimiyle soylulaşırken, kadınlar güzelleşmektedir. Bu bağlamda kadın, bazı yüksek içgörülere sahip olmamasına, ürkek olmasına, ciddi işlere

uygun olmamasına ve benzeri şeylere fazla içermemelidir (Kant, 2017, s. 86), çünkü zaten doğası gereği güzellikle ödüllendirilmiştir ve sahip olduğu güzellik ile hayran bırakmak onun için yeterlidir. Fakat elbette kadın güzelin alanına yaklaştıkça yüceye ait olan diğer her şeyden de kovulmaktadır. Kant böylelikle yüceye atfettiği alanı kadınların erişimine kapatırken, erkekleri de oldukça açık bir biçimde güzelin alanından uzaklaştırmaktadır.

Kant'ın yüce ve güzel özellikleri cinsiyetli platforma bu denli angaje etmesi, aynı zamanda bu iki kavramın özünü de benzer bir cinsiyetli söylemin haline getirmektedir. Sözelimi, kadına ait olan şeyler güzel ama aynı zamanda zayıf ve kusurlu bir yapıya sahip olarak ifade edilirken, erkeğe ait olan yücelikte tanrısal teşekküllerin insana atfedildiği dolayısıyla kusura yer bırakmayan bir bakış beslenmektedir. Böylece eril formda dişil olana yer verilmesi kesinkes yasaklanmakta, eril olana dişilin karışması eril formun inceltilmesi olarak yorumlanmaktadır. Cinsilatifin anlayışı (kadınsı bir anlayıştan bahsetmektedir), erkek cinsin anlayışı kadardır; ama güzel bir anlayıştır; oysa bizimki derin bir anlayış, yücelikle özdeşliği gösteren bir dışavurum olmalıdır (Kant, 2017, s. 73).

Kant'ın eril-dişil arasında kurmuş olduğu yüce-güzel ilişkisinde bir başka unsur daha öne çıkmaktadır. Nitekim Kant'a göre yaşlanmak güzelliğin en büyük tehdididir ve bir kadın yaşlandığı takdirde güzel olanın alanından uzaklaşmaktadır. Bu bakış ışığında Kant için genç bir kadın iki kere güzel iken, yaşlanan kadının konumu çelişkiye düşmektedir. Yaş şeylerin doğal düzenine uygun ilerlerse, kadın çekici olmaktan çıktığında onu daha büyük bir saygıya değer hale getirmek için, yüce ve soylu nitelikler giderek güzelin yerini almalıdır (Kant, 2017, s. 84). Bu bağlamda yaşlanan kadının yüceye yaklaştığını düşünen Kant esasında kadını kendi varlık alanından uzaklaştırmakta, erilleştirmektedir. Başka bir deyişle kadın yaşlandığı zaman en başta gençliğini, güzelliğini ve son olarak ise kadınlığını kaybetmektedir. Bunu olumlu bir özellik olarak niteleyen Kant için kadın yaş ile kazandığı saygı sayesinde ancak erkeğin konumuna erişme imkânı yakalamaktadır. Bu minvalde Kant'ın genel eğiliminin yüceyi güzelin üstüne koyarak erkek cinsine bir övgü getirmek, kadın cinsini de ondan daha aşağı bir konuma yerleştirmek yönünde olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Elbette burada altı çizilmesi gereken bir diğer husus da Kant'ın erkek cinsine yücelik makamını bahşederken aynı zamanda eril olana büyük mesuliyetler yükleyerek bir tür önyargı ortamı hazırlaması, kişilerin yaradılışsal bir bunalıma girmesine

zemin yaratacak düşünüşleri ateşlemesidir. Eşcinsel ya da transgender bireylerin toplumsaldan dışlandığı gerçeklik alanı bu buhranın en büyük kanıtı olmaktadır.

Son söz olarak, günümüz görüntüler-imgeler dünyasına giden yol için Kant'ın yeri sorgulanamazdır. Fakat geline bu noktada, güzel ve yüce örneğini göz önünde bulundurarak Kant, hem güzeli garip bir sınırlılıklar dizgesi içinde ele alışıyla, hem de güzeli kadına aitleştirmek bağlamındaki yaklaşımıyla güzelin patolojikleştiği alana önemli *katkı*lar sağlamaktadır.

2.5. Pozitivist Güzellik (Darwinci Bakışa Dair Bir Sorgulama)

Güzellik, yalnızca biz insanlara has bir olgu mudur yoksa hayvanlarda da bizdekine benzer bir güzellik yönelimi var mıdır? (Bu noktada şunu belirtmek gerekir ki, insanların biyolojik olarak birer hayvan olduğu gerçekliğini göz önünde bulundurulsa da dilsel bir sınırlılık içinde hayvan-insan ikiliğini belirtebilmek niyetiyle böyle bir ayırım kullanılmaktadır.) Bu, kuşkusuz net bir yanıtı olmayan ama önemli tartışma alanı yaratan bir sorudur. Net olmasa da birtakım akıl yürütmeler üzerinden bazı cevaplar bulunması muhtemeldir. Doğada bize güzel gelen birçok hayvan vardır, fakat buradaki mesele, bizim bakışımız olmaksızın, hayvanların kendi içlerinde böyle eğilimler olup olmadığını bulmaya yöneliktir. Hayvanların cinsel seçilim yönünden bize güzelleşme gibi görünen bazı yöntemler kullanarak çekiciliklerini artırdıklarını gözlemlemek mümkündür. Ama bu durum, onların dürtüsel olarak gerçekleştirdiği bir şey midir yoksa onlarda da bizde olduğu gibi güzele karşı farkında bir yönelim mi söz konusudur? Kuşkusuz bu, cevabı kolayca verilebilecek bir soru değildir.

Hali hazırda birçok bilim insanı çeşitli türler üzerinden doğal seçilim ve bunun güzellikle alakası üzerine çalışmalarını yıllardır sürdürmektedir. Örneğin, Nancy Burley, *Zebra İspinozlarının Renk Bantlı Popülasyonlarında Cinsiyet Oranı Manipülasyonu (1986)*¹² adlı araştırmasında erkek kuşlara eklediği farklı renkte bantlar aracılığıyla dişilerdeki beğeni

¹² Detaylı bilgi için bakınız: Burley, N. (1986). Sex-Ratio Manipulation in Color-Banded Populations of Zebra Finches. *Evolution*, 40(6), 1191-1206. doi:10.2307/2408947

algısını ve dolayısıyla doğal seçilimdeki güzellik faktörünü deneylemiştir. Benzer bir güzellik algısının diğer bazı kuş türlerinde de çiftleşme aşamasında oldukça önemli olduğu bilinmektedir. Kuşlar için güzellik, kuyruğun daha renkli ve daha uzun olması ile yuvanın temiz ve ilgi çekici şeylerle donatılmasıyla aynı şeydir. Bu özellikleri taşıyan kuşların diğerlerinin yanında oldukça avantajlı oluşu Charles Darwin'in (1809-1882) doğal seçilim olarak bahsettiği teorinin bir örneğini sunmaktadır. National Geographic Channel için çekilen *Kuş Cenneti: Kanatlı Cazibe*¹³ adlı belgesel film bu konuyu detaylıca ele alarak yaklaşık 29 kuş türü için benzer eğilimleri ortaya koymuştur.



Resim 2.16: Viktorya Cennet Kuşu'nun erkeğinin, dişisini etkilemek için dans ederken çekilmiş bir görüntüsü

Kuşlarda erkek cins için görülen güzelleşme algısı, diğer birçok tür ve insanlar için daha çok dişilere düşmektedir. Dişi Bonobo şempanzesinin kızışma zamanında büyümüş genital organını sergilemesi de benzer bir seçim güdüsünü ortaya koymaktadır. Dişinin içinde bulunduğu durumu bu şekilde dışavurması, onu diğer erkekler için bir hedef haline getirmekte ve nihayetinde dişinin seçimiyle çiftleşme gerçekleşmektedir. Bu noktada Bonobo şempanzesinin genital bölgesini göstermesinin insanlardaki çeşitli teşhir yöntemlerine dair benzerlikler taşıdığını söylemek mümkündür. Görme ve göstermeyle doğrudan alakalı bu mekanizma için güzellik algısının var olmadığını söylemek bizi çok

¹³ İlgili belgesel için bakınız: <https://www.dailymotion.com/video/x3og4g6>

doğru bir noktaya taşımayacaktır. Gelgelelim, bizdeki gibi teferruatlı olmasa da özellikle cinsel yönelimler için hayvanların da partner seçiminde aradığı çeşitli özellikler olduğu gözlemlenebilmektedir.



Resim 2.17: Bonobo (*Pan paniscus*) şempanzesi kızgınlık zamanında genital bölgesini sergilerken çekilmiş bir fotoğraf.

Darwin, hayvanlar ve insanlardaki güzellik anlayışını anlayabilmek adına önemli bir başlangıç noktası olmaktadır. Konu kapsamında, *Türlerin Kökeni* (1859), *İnsanın Türeyişi* (1871) adlı kitaplarında Darwin hem *doğal seçim* hem de *cinsel seçim* gibi özelleştirilmiş kavramlarıyla canlılardaki çeşitli konuları kendi perspektifiyle ele almıştır. Darwin'in bakışını bir güzellik yorumuna çeviren Denis Dutton (1944-2010) ise *Darwinci Güzellik Teorisi* adını verdiği çalışmasıyla burada bize önemli bir kaynak sağlamaktadır.

Darwin'in *Türlerin Kökeni* adlı kitabında detaylıca ele aldığı doğal seçim meselesi, yeryüzündeki en küçük değişimleri inceden inceye araştırarak, kötü değişimleri bir yana atarak, iyileri esirgeyerek, *nerede ve nasıl bir fırsat bulursa bulsun*, her organik varlığı onun organik ve inorganik yaşam koşullarına göre geliştirmeye sessizce ve gözle görülmeden çalıştığı bir eğretileme olarak özetlenebilir (Darwin, 1976, s. 109). Darwin'in bu teorisi, yaşayan tüm canlıların hep daha iyi versiyonlarına evrildiği ve türlerin en kuvvetli üyelerinin seçilimine odaklı bir tasavvur ortaya koymaktadır. Bunu bir horoz dövüşürücüsü örneğiyle açıklayan Darwin, onun dövüştürmek için nasıl en iyi horozları seçiyorsa burada da benzer bir seçimin gerçekleştiğini öne sürmektedir. Doğal seçim meselesi, kuşlarda en güzel şakıyanların ya da en kabarık, en renkli kanatlara sahip olanların; yırtıcılarda en güçlünün

ya da bir başka türde gerekli hangi en özelliği varsa onun kazandığı bir süreklilik varsaymaktadır.

Bu teori, aynı zamanda özellikle türler arasında sürekli bir yarışma durumunu da belirlemektedir; yumurtaya ilk ulaşmaya uğraşan spermiler gibi, özelliklerin ya da güzelliklerin mücadele ettiği bir ortam yaratmaktadır. Darwin'in tüm canlılar üzerinden ele aldığı doğal seçim, böylelikle bir türün en kusursuz örneğinin hayatta kaldığı ve genlerini sürdürdüğü bir döngüden ileri gelmektedir. Gelgelelim bir türün en iyi özelliklerinin bir araya geldiği örnekler aslında bizim “güzel” statüsüne çıkarıp birçok noktada imtiyazlar sağladığımız duruma benzerliği bakımından önemlidir. Burada güzellik, her türe göre kendi iç niteliğine dönüşen ve doğal seçim yönünden hayatta kalan tarafı işaretleyen bir özellik olarak düşünülmelidir.

Darwinci cinsel seçim ise, doğal seçilime benzer olarak bu sefer, hayvanların görünümünün bu seçilme hususundaki esaslarını işin içine katmaktadır. Meşhur tavuskuşu örneğiyle anımsanabilecek cinsel seçim önermesi, temelini yüksek kalitedeki genlerin ve sağlıklılığın bir göstergesi olarak dış görünüşün öneminden almaktadır. Tavuskuşunun o şaşıla kuyruğu, büyük, renkli, simetrik biçimiyle dişi kuşu etkilemeye yönelik bir reklam niteliğindedir; onun hem sağlıklı genlerini hem de çiftleşmenin ardından doğacak yavruların akıbetini garanti altına almaktadır. Zayıf veya hasta erkeklerin kuyrukları yeterli özellikleri taşımadıkları için çiftleşmek için iyi bir aday değilken, sağlıklı ve mükemmel kuyruğa saip erkekler muradına ermektedir. Bu noktada Dutton cinsel seçim meselesinin, kamuflaj stratejileriyle taban tabana zıt bir yönelim olduğunu ve gösterişliliği temsil ettiğini düşünmektedir. Hem tehlike arz edecek kadar dikkat çekici hem de müsrif olan bu gösteriş bir evrimsel sürecin tesadüfi bir yan ürünü değil, cinsel seçilimin ve seçim değeri göstergesinin tam da anlam kazandığı noktadır (Dutton, 2017, s. 161). Tavuskuşu örneğiyle belirginleşen cinsel seçim teorisi, aslında insanlardaki gösterişliliği karşılayan yadsınamaz bir tarafı ortaya koymaktadır. Bu bağlamda tavuskuşunun haşmetini görebildiğimiz kuyruğu ile insanların çekiciliklerini artırdığı yöntemler ortak bir çabanın ürünleri olarak bazı noktalardan birbirine benzemektedirler.

Darwin için insanlardaki güzellik algısı ilk kez cinsel birleşmenin yüz yüze gerçekleşmesiyle

başlayan bir seçilimle kendini belirginleştirmiştir. Darwin'e göre daha öncesinde dişinin arkası dönük pozisyonda gerçekleştirilen çiftleşme pratiğinin yüz yüze deneyimlenmesi ile birlikte kaslar, sinir uçları, uyarılmış dokular ve giriş açısı yönünden primatların asla yaşayamayacağı duyuşsal bir deneyim ortaya çıkmış ve böylelikle cinsellik üremek boyutundan zevk boyutuna terfi etmiştir. Primatların ve diğer tüm canlıların üremek için gerçekleştirdiği bu pratik, insanı diğerlerinden ayıran haz duyusuyla farklı bir noktaya taşınmıştır; arzulan bir eylem olarak yüz yüze gerçekleştirilen cinsel birleşme, aynı zamanda çiftlerin görünüşlerini de doğrudan meseleye dahil etmiştir.

Haz kaynaklı gerçekleşen bir insansal pratik olarak cinsellik, alımlılığı yani cazibeyi dolayısıyla güzelliği ilk kez bu pratiğin merkezine konumlandırmıştır. Başka bir deyişle insanın yüz yüze gerçekleştirdiği bir etkinlik olarak değişen cinsellik pratiği, yüz başta olmak üzere bireyin ön tarafıyla ilintilenmeye başlayan bir güzellik algısına ön ayak olmuş, meme ve karın gibi yine ön tarafta bulunan yönlerde belirginleşmeyi sürdürmüştür. Böylelikle güzellik mefhumu, insan için hayati bir olgu olarak bu tarihten itibaren şekillenmeye başlamış, sözelimi en çekici özelliklere sahip olan kişilere çeşitli imtiyazlar sağlanarak, enlerin toplandığı yeni kümeler üzerinden hiyerarşik bir yapılanma için uygun ortam hazırlanmıştır.

Darwin için güzellik duygusu, kültürlü insanlarda gittikçe karmaşıklaşıp da görmekle ilintisi bakımından insanların en ilkel zamanlarından itibaren var olan bir cinsel seçim ögesini yansıtmaktadır. Göz, bakışımı (simetri) ve düzenli yinelenen biçimleri üstün tutmakta ve seçimi de kendine hoş gelen yönünde gerçekleştirmektedir. Bu bakımdan çeşitli birçok yolu-yöntemi olsa da görselliğin dolayısıyla da güzelliğin, insanlar için en ortak güdülerden biri olduğu belirgindir. Öyle ki ilkel yaşayışlara bakıldığında onların hayatın her türlü zor koşuluna rağmen süslenme ve bezenmeye olan düşkünlüğü durumu açıkça ifade etmektedir. Tüyler, gerdanlıklar, küpeler takarak, boyanarak ya da burunlarına, kulaklarına, dudaklarına halkalar geçirerek kendilerini süslemektedirler. Her bölgenin kendi adetine göre bu süslenme pratikleri çeşitlenmektedir. Darwin bu konuya, Afrika'nın güneyinde Makalolo'da yapılan bir uygulamayı örnek olarak vermektedir. Bu bölgenin yaygın geleneğine göre üst dudak yandan yana delinir ve *pelele* adı verilen büyük metal bir bambu halka buraya takılır. Bu kadının dudağını burnun ucuna kadar 5 cm'lik bir uzamaya yol açmaktadır ve kadın

güldüğünde kasların kasılması halkanın gözlerine kadar çıkmasına sebep olmaktadır (Darwin, 1977, s. 480). Bu uygulama, Afrikalı kadınlar için onları erkeklerden ayıran önemli bir güzelleşme pratiğidir ve pelelesiz bir kadın düşünülemez bir konumdadır (Resim 2.18). Bu bakımdan, her biri bu kadar uç olmasa da birçok güzellik pratiğinin bedenin çeşitli parçalarına böyle müdahaleler gerçekleştirdiğini söylemek mümkündür. Şu an bize korkunç bir görüntü sunan bu uygulamanın temel olarak plastik cerrahi operasyonlardan hiçbir farkı yoktur.



Resim 2.18: Pelele uygulamasının bir örneği

Güzellik her ne kadar toplumsal ve coğrafi birçok değişimden etkilense de cinsiyetlendirilmiş toplum modelleri söz konusu olduğunda her yerde aynı kalan bazı özellikler söz konusudur. Bu noktada koruyucu bir görev üstlenen erkek için güzellik, onun bu misyonuyla örtüşen özellikleri beraberinde getirmiş ve hemen her toplum düzeninde bu algı varlığını korumuştur. Öyle ki erkeklerin genel anlamda, geniş omuzları ve belirgin kasları ile, kadından hayli daha uzun, ağır ve kuvvetli olmaları, onlara hem fizyolojik hem de psikolojik olarak daha yüksek rol atfetmiştir (Darwin, 1977, s. 455). Kılıklık, kaş çıkıntısı, sesin kalınlığı gibi özellikler erkeklerde belirginleşen diğer özelliklerdendir. Kadınların yüzü daha yuvarlak, çene kemiği daha küçük, pelvisi ise daha geniştir. Darwin'e göre, erkek kadından daha gözü pek, dövüşken ve güçlüdür ve daha yaratıcı bir dehası vardır (s.456).

Çünkü özellikle dövüş yasasının geçerli olduğu tarihlerde bu öznelilikler erkek için kazanmanın anahtarıdır. Dövüş yasası, ilkel kabilelerde erkeklerin bir kadını elde etmek için yapması gerekli görülen güreşi ifade etmektedir. Güreşi kazanan, gücünü ve kuvvetini kanıtlamış ve kadına sahip olmayı hak eden kişidir. Uygarlık geliştikçe bu dövüş yasası farklı güç gösteri biçimleri ile yer değiştirmiştir.

“Uygar” dünyada erkek, kadın için gerçek anlamda bir dövüş kazanmasa da onun seçilebilirliğini artıracak çeşitli başka nitelikleri kuşanmış olmalıdır. Genel yargıda erkeğin kadının koruyucusu olduğuna yönelik algı örtük biçimde sürdürülmekte, hayatta kalmanın ve rahat yaşamın esas anahtarı artık para ile ölçütlendirilmektedir. Erkekler bu noktada ne kadar iyi bir mesleği ya da ne kadar çok parası olduğuyula sınıflandırılmakta ve bu sayede daha güzel olan bir kadın ile evlenme hakkına sahip görülmektedir. (Uygar insanın geldiği bu konumda elbette ideal süreç böyle işlememektedir. Nitekim eşitlik ilkesine inanmış küçük bir kesim için başka türlü seçimlerin önemli olduğunu da belirtmek önemlidir. Biz burada güzellikle ilgili olarak eleştirel boyutta kalan ve aslında toplumun yüzdelik diliminde daha büyük bir kısmını temsil eden düşünceleri yansıtmaya daha çok değinmek niyetindeyiz.)

Erkekler için dış görünüşün önüne paranın geçtiği bu senaryo, kadınlar için de daha farklı bir yarış temsil etmektedir. Kadınlar genellikle kendilerinden yaşça daha büyük erkekleri seçerken, erkekler kendilerinden çok daha genç kadınları tercih etmekteLERdir. Böylelikle yaşlılık, erkeklerde aranan bir özellik iken kadınlarda kaçınılması gereken bir duruma dönüşmektedir. Yaşlanma meselesinin bu şekilde tersine bir ivmeyle belirlenimi, güzelliğin konumuz itibariyle patolojikleştiği önemli dönemeçlerden biridir. Varlığını koruyan başka bir ters ivmelenme de kadınların kendilerinden uzun ve yapılı erkeklere yönelirken, erkeklerin ise kendilerinden daha kısa ve zayıf kadınlara ilgi duymasıyla ortaya çıkmaktadır. Her iki cinsin ortada bulunduğu payda ise çekiciliğin belirgin bir niteliği olarak simetri hususunda olmaktadır. Sol-sağ simetrisi, gelişimsel kararlılık tabir edilen ve bir bireyin mutasyonlar ve kötü beslenme, parazitler veya yaralanmalar gibi çevresel eksikliklere rağmen normal seyrinde büyüye bilme kapasitesi olarak tanımlanan fizyolojik ve psikolojik sağlığın istatistikî bir göstergesidir (Dutton, 2017, s. 167). Bu bağlamda simetri, bizdeki kanıksanmış doğasından dolayı kendini yokluğuyla hissettiren ve seçim açısından olmazsa olmaz görülen bir özelliktir.

Gelişmiş insan modelinde, seçilimi lehine çevirme taktikleri olarak da ifade edilebilecek birçok yöntem bu noktada birer yardımcı etken olarak karşımıza çıkmaktadır. Görsel özelliklerin çeşitli araçlar yardımıyla artırılması sözgelimi kıyafetler, mücevherler, aksesuarlar, kozmetikler, vücut şekillendirme yöntemleri olarak spor ya da estetik müdahaleler vb. birçok güzelleşme pratiği bu bağlamda önemli bir görev üstlenmektedir. Dutton, örneğin çiçeklerin de benzer bir gösterişlilik ve kur yapma taktiği olarak erkekler tarafından kullanıldığını ifade etmektedir. Çiçekler, güzel görünümünün yanında çabucak solup giden oldukça pahalı hediyelerdir ve aslında “seni seviyorum” mesajına ilaveten “benim boşa verecek çok param var” gibi bir mesajı da aynı anda iletmekten başka bir işleve sahip değillerdir.

Taktik hamleler göz önüne alındığında gelişmiş toplum modelinde insanlar, Darwin’in görüşlerini doğrular nitelikte, *enlerin* yarışına tabi tutulmaktadır. Bunu bilinçsiz bir bilinçlilikle yani garip bir şartlanmayla gerçekleştiren insanlar için hayat, bitiş çizgisine giden yolda böylelikle anlamsız biçimde heba edilmektedir. Üstelik yarışın sonunda *en* çok özelliğe sahip olanın kazanması durumu ise göreceliliği bakımından oldukça ironiktir. Bu noktada *enlerin* yarışı göz önüne alındığında Darwinci doğal seçim modeli özellikle insanlar için kusursuz biçimde işlemektedir. En zengin, en güzel, en yakışıklı, en güçlü, en kusursuz gibi öznitelikler en yüksek statüye erişen insanların sahip oldukları türden sıfatlar olarak düşünülmektedir. Dutton bu konuyu şöyle yorumlamaktadır:

Bu ölçütler aynı cinsiyetteki rakipleri ezmeyi değil karşı cinsin üyelerini cezbedip baştan çıkarmayı amaçlayan insan çiftleşme sisteminin parçasıdır. Bu ikinci tür cinsel seçim kur yapmada yer alır ve insan vücudunun evrimini etkilemiştir. Ama bizim için daha önemlisi bugün bildiğimiz şekliyle insan kişiliğini yaratmak için herhangi başka bir evrimsel etkenden çok daha fazlasını yapmıştır. (Dutton, 2017, s. 162-163)

Sonuç olarak, güzel olan her şeyde mutlak bir isteklilik esası göze çarpmaktadır; bir başka deyişle her canlı güzel olana sahip olmayı kendi yöntemiyle arzulamaktadır. Hayvanlardakinin bizdekine oranla çok daha amaca yönelik ve basit bir güzellik anlayışı olduğu söylenebilir; insanlarda ise güzele birçok başka açıdan bakıp, ona birçok farklı yöntemle bağlanmanın yollarını bulmaya yönelik sürekli bir çaba söz konusudur. En ilkel örneklerden günümüze geçirdiği her türlü değişimden de anlaşılacağı üzere güzellik, insanların üzerine sürekli çaba sarf ettiği yegâne olgudur.

İnsanlar için güzellik kuşkusuz bakışı ve yönelimi etkilemekte ve uyandırdığı etki bakımından arzu ve haz duygularını devreye sokmaktadır. Bu yönüyle güzele sahip olma meselesi, gittikçe kangrenleşmiş ve kesip atılması gereken bir parça haline dönüşmüştür. Uğruna mücadele edilecek birçok şey varken güzelliğe ulaşmak için bunca efor sarf etmek, insanların kendini gerçekleştirme stratejilerini aşağı çekmekte ve güzeli, salt bir çekicilik ya da arzu ögesi olmaktan çok öteye götürmektedir. Bu bakımdan insanlardakine kıyasla hayvanlardaki güzellik anlayışının daha *durağan* bir noktada durduğunu söylemek mümkündür.

*

Darwin'ın doğal seçilimde  ne sürdüğü en kaliteli genlerin devam etmesine yönelik fikir,  jenistler için bir ilham kaynağı olmuş ve toplumsal nüfusu bu şekilde kontrol altına almak isteyen bir grup insan yaratmıştır. 1883'te "ırksal yozlaşma" kaygısıyla Francis Galton (1822- 1911) tarafından ortaya atılan bu terim, gelecek nesillerin olası ırksal etkilerden korunmasını ve saf (ari) ırk yaratma çabalarını temsil etmektedir. Galton, aynı zamanda kuzeni olan Darwin'in doğal seçilim yasasına tamamen bağlı bir düşünce sistemi geliştirmiş ve güçlü genlerin hayatta kalmasına ilişkin "akıllı seçilim" olarak ifade ettiği düşüncesini bu yönde radikalleştirmiştir. Galton'ın  jenizmi, aileden miras kalan genlerin, yalnızca makul eşleşmeler için değil aynı zamanda uygun soyların daha iyi bir şansı olması bakımından bir bilimsel alan yaratmak ereğini yansıtmaktadır.

Galton soy bağlarını çözümlmeye ve sınıfsal olarak her bir bireyi detaylıca araştırmaya giriştiği çalışmasında, aile geçmişine dair her tür bilginin depolanması gerektiğine yönelik bir formül geliştirmiştir. Aileler üzerinden kurduğu bu zincir sayesinde en sağlam bağlantılara erişebilmeyi hedeflemektedir. Galton'ın oldukça kapsamlı araştırmasında inceleme altına alınan katılımcılar, cevapladıkları sorular ışığında kendi içlerinde şu şekilde sınıflandırılmaktadır: (a)  st n Yetenekli, (b) Yetenekli, (c) Ortalama veya (d) Dejenere (Galton & Galton, 1998, s. 101). Verdikleri cevaplara göre böyle bir ayırıştırmaya maruz kalan bireyler, üremesi teşvik edilenler ve edilmeyenler gibi garip ayrımlara sevk edilmektedir. Diğer yandan bu program aynı zamanda nüfusu yönlendirmeyi de doğrudan hedefine aldığından, örneğin küçük yaştaki kadınların bolca doğum yapması ve bunun

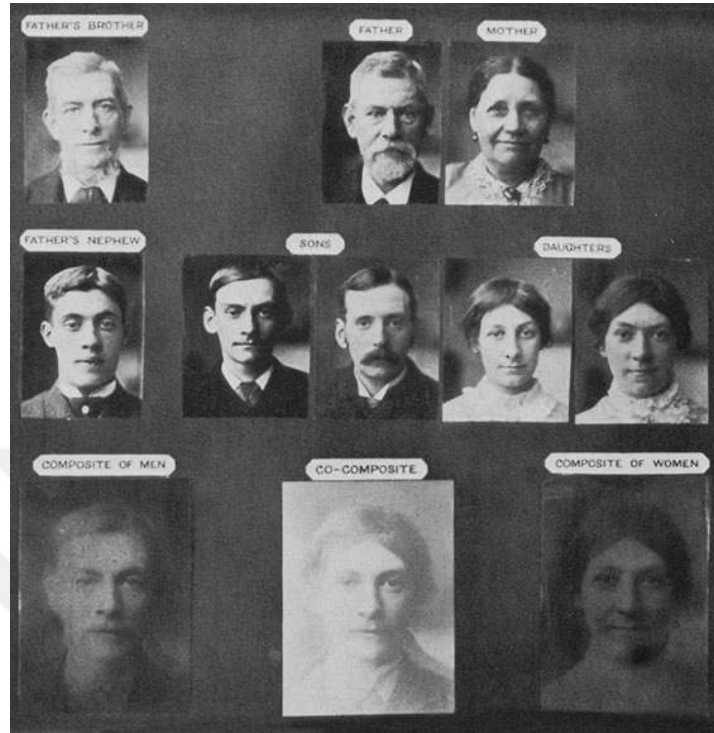
karşılığında onlara maddi destek sağlanması gibi yönlendirmeleri de içermektedir.

Galton, soy zinciri tespitini, çeşitli profiller oluşturmak niyetiyle *kompozit portreler* adını verdiği araştırmasıyla görsel bir boyuta taşımıştır. Galton, kompozit portreler projesini detaylıca ele aldığı makalesinde, insan yüzlerini üst üste bindirme yöntemiyle türlerine ayırıştırmanın ve böylelikle kişilerin soy bağı ve gelişimini tespit etmenin, aynı zamanda da örneğin suçlularla ilgili çeşitli profiller bularak bunu bir yöntem olarak kullanabilmenin, yollarını araştırmıştır. Galton genel olarak bu çalışmayla birçok kişiye ait benzer boyutlarda çizim ve fotoğrafları üst üste koyarak, bir miktar ayırıştırma sayesinde bir temel yapı oluşturmayı hedeflemiştir. Kompozit portre çalışmasıyla birlikte Galton'a göre, tek tek portrelere bakmaktan daha iyi bir görüntü ortaya çıkmaktadır, çünkü birçok insanın ortalama portresi, her birinin görünüşünü çeşitli şekilde lekeleyen düzensizliklerden bu yöntemle sıyrılmış olmaktadır (Galton F. , 1879, s. 135). Galton, bu yöntem sayesinde yüzlerle uğraşmanın onlardaki benzerlik noktalarının farklılıklardan daha çok olduğunu keşfetmeye olanak sağladığını ifade ederek, sözgelimi bir Hindu ile bir İngiliz'i birbirinden ayırmanın ne kadar güçleştiğine vurgu yapmaktadır. O, kompozit portreleri şöyle yorumlamaktadır:

Kompozit portre, resimsel hayal gücü armağan edilmiş bir adamın zihninin gözünden önce yükselecek resmi temsil eder. Ancak en yüksek sanatçıların bile yaratıcı gücü kesin olmaktan çok uzaktır ve hayallerini sarmış olabilecek özel durumlar tarafından kuşatılmaya yatkındır, sanatçı ortaya koyduğu formlarda mutlak bir yapı elde edemez. Fotoğrafik kompozitin liyakati ise, mekanik hassasiyetidir ve tüm fotoğraf prodüksiyonlarında rastlananların ötesinde hiçbir hataya yer bırakmaz. (Galton F. , 1879, s. 134)

Galton'ın gerçekleştirdiği ilk kompozit denemeleri, bir hapisanenin kaydettiği verilere ulaşım sağlaması nedeniyle cinayet veya soygundan mahkûm edilmiş şiddet suçlularının fotoğrafları üzerinden gerçekleştirilmiştir. Galton bu bağlamda, belirlediği profiller üzerinden suçlulara dair bazı temel hatlar çizerek aslında görüntülere yönelik bir tür önyargının da kaynağını yaratmıştır. Dış görünüş üzerinden bir insanı suçlu profiline oturtmak meselesi kuşkusuz Ted Bundy gibi güzel görünümlü suçlular düşünüldüğünde garip bir çelişkiyi beraberinde getirmektedir. Çünkü genel yargı suçluların daha çok çirkin insanlar olduğu yönündedir, fakat bu elbette Galtoncu bir tutuculuğun ürünüdür. Gelgelelim Galton'ın suçlu prototipleri oluşturma üzerine gerçekleştirdiği bu uğraş, şu an tüm

hükümetler tarafından kullanılan antropometrik izler (parmak izleri vb.), frenoloji gibi teknolojilerin geliştirilmesi açısından önemli bir itkiyi de yaratmıştır.



Resim 2.19: Francis Galton, kompozit portre çalışmalarından örnek, 1878-82

Galton'ın kompozit portre çalışmasında esas yakalamaya çalıştığı veriler ise aileden gelen kalıtsal mirasın belirlenimi üzerine olmuştur. O bu sayede aile ağacındaki bireyler arası özelliklerin kıyaslamasını yaparak, geniş bir ailedeki kız ile erkek kardeşlerin olası bileşimlerinden ortaya nasıl sonuçlar çıkacağını öngörmek ve yetenek dağılımların hangi yöne doğru eğilim gösterdiğinin tayini hususunda önemli veriler ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu bakımdan Galton, seçtiği bir aileyi çeşitli kombinasyonlar üzerinden sayısal-istatistiki bir veriye dönüştürmekte ve bu bağlamda onları matematik bir dizgeye oturtmaktadır. Yani kompozit portreler en basit anlatımıyla, farklı ırklarda bile olsa aynı yüz şekline sahip bir erkek profilini ya da aynı ailedeki bireylerin benzer yolla elde edilmiş bir *aile yüzünün* oluşturulmasını sağlayarak, kişileri standart bir biçime sığdırmanın etkili bir yolunu sunmaktadır.

Galton, aynı zamanda örneğin Kleopatra ya da Büyük İskender gibi tarihsel isimlerin imgelerine ulaşarak, bunlar üzerinden de soylu bir sınıflandırma yaratmaya uğraşmıştır.

Kompozit portrelerin çeşitli vesilerle insanları bir kefeye indirgeyişi aynı zamanda sınıfsal farklılıkları da belirgin bir şekilde vurgulamanın yöntemi olmaya aday bir ortam oluşturmaktadır. Galton, bu türden bir ırksal ayırım yapmadığını ifade etse de ortaya çıkan veriler bu savın tersini işaret etmektedir. Nitekim Galton soylu, yetenekli ve zeki erkekler olarak subayların yüz tanımını yaparken onları hep beyaz ırktan erkeklerle tarif eder: gözleri parlaktır, kulak büyüklüğü ve yerleşimi arasında bir uyum vardır ve daha sağlam bir kemik yapısına sahiplerdir (Hersey, 2003, s. 187). Bu tür belirlenimler Galton'a göre "verimli" statüsündedir ve bu sınıfın üremesi teşvik edilmelidir. Kuşkusuz bir kesimin bu şekilde methiyeler düzülerek onurlandırılması, durumun tersi konumundakiler için ise daha keskin başka belirlenimlerin yapılmasına kapı aralamaktadır.

Galton'ın fikirleri, 19. yüzyılın büyük değişimlerine tanıklık eden Geç Viktoryenler tarafından destek görmüş ve özellikle belli bir kesimin üremeye yönelik kısıtlamalara ilişkin düşünceler bu dönemde pekiştirilmiştir. Bu fikri benimseyen önemli isimlerden biri olan Bernard Shaw (1856- 1950), öjenik bakışı bir adım ileriye götürerek bir toplantıda amacını aşan şu ifadeleri kullanmıştır: Eğer öjenik bakış açısından bir evlilik tamamen başarılıysa - yani eğer koca geniş bir soya kendi istenen özelliklerinin aktarımını sağlayacak ölçüde bir cinsel güç derecesine sahipse- kocanın üreme kapasitesini tek bir kadının üreme kapasitesiyle sınırlamak ulusal bir kayıp olarak görülmelidir (Akt. Hersey, 2003, s. 192-193). Bu görüş, verimli olarak sınıflandırılmış bir insanın damızlık olarak görülmesi düşüncesini rasyonelleştirerek, her türlü ahlaki ve etik yargıyı bertaraf etmektedir. Shaw, bu düşüncesini daha sonrasında *İnsan ve Üstinsan (1905)* kitabında da dile getirmiş ve öjenik bakışını detaylıca ortaya koymuştur.

Shaw örneğinde de olduğu gibi Galton'ın öjenik sisteminin olası birçok yanlış yönlendirmeye farklı boyutlara ulaşma potansiyeli oldukça yüksektir ve ne yazık ki özellikle 20. yüzyılın ilk yarısında oldukça önemli olaylara teşvik sağlamıştır. 1. Dünya savaşının getirdiği yıkım garip bir iç çelişki olarak peşinde daha da büyük bir yok etme isteğini getirmiş ve Galtoncularda biyolojik yozlaşmaya yönelik kaygıları artırmıştır. Bu nedenle, öjenik düşünceler, özellikle savaş sonrası dönemde gelişme kaydetmiş ve 1930'a kadar İngiltere, Birleşik Devletler, İsveç, Norveç, Rusya, İsviçre, Almanya ve Polonya'da öjenik enstitüler kurulmuştur (Hersey, 2003, s. 197). Kurulan enstitüler aracılığıyla Avrupa

ve Amerika’da *soyu bozuklar* olarak konumlandırılan kusurlu, hastalıklı, akli dengesi bozuk, cüce vb. gibi özelliklerle bahanelendirilmiş bireylerin çoğalmasını engelleyen çeşitli uygulamalar gerçekleştirilmeye başlanmıştır. 1940’lı yıllara kadar Amerika’nın bazı eyaletlerinde, Kanada’da, İsviçre’de, Danimarka’da, özellikle de Almanya’da soyu kirlüten bireylerin kısırlaştırılmasını öngören birtakım yasalar çıkarılmış, bu yasalar uyarınca çeşitli hastalıklar ve zihinsel sakatlıklardan mustarip 97.000 kişinin kısırlaştırıldığı kayıtlara geçmiştir (Courtine J. , 2013, s. 201). Azınlık-ötekiler üzerinde devlet eliyle gerçekleştirilen bu uygulamalar, özellikle İngiltere ve İskandinav ülkelerinde birçok tartışmaya yol açmış, 1930’lu yıllara doğru bu tartışmalar saplantılı-ayırıcı görüşün gerilemesini sağlamıştır.

Galton’ın programının vardığı en korkunç nokta, Hitler’in ırksal hijyen yasasıyla apaçık bir kehanete dönüştürdüğü *ari ırk* arzusu olmuştur. Nazi Almanyası’nda 1933-1945 arasında gerçekleştirilen kitlesel imhalar ile zorunlu sterilizasyon işlemleri, uygulamalı öjenizmin varabileceği en uç noktayı ortaya koymaktadır. Amerika’da siyahi ırka yönelik gerçekleştirilen büyük aşağılamalar için de aynı yorumu yapmak mümkündür.

Geldiğimiz noktada şu açıktır ki çok sayıda tikel vakadan genellemeler yapmak meselesi, istatistiki bir bilgi üzerinden insan gibi kompleks bir canlıyı okumada yeterli olabilecek bir yöntem değildir. Bir başka deyişle, tek tek bireyleri ayırt edilemez bir boyuta taşımak, toplumsal bir belirlenim gerçekleştirmek için en kolay yöntem olsa da söz konusu insan olduğunda bu denli indirgemeci bir tutumun işlerliği büyük çelişkiler uyandırmaktadır. Ayrıca özellikle görsellik üzerinden böylesi bir ilişkiler ağının kurulması ve kişilerin bu ağa göre ayrıştırılması durumu, dış görünüşü soyluluğun merkezine taşımaktadır ki bu da güzelin patolojisine giden yolda önemli bir temel fikri yansıtmış olur.

Galtoncu öjenizmin bugün bize bıraktığı en büyük miras, dış görünüşün her şey demek olduğuna yönelik yaygın düşüncede saklıdır. Görüntüye dair insanları yargılamak, sırf güzel ya da çirkin diye insanları bir şeylere yakıştırmak konusu, Galton’un kompozit portrelerinde yaptığı şeyin çok benzeridir. Diğer yandan öjenizmin yaptığı beyaz ırk merkezli saflık propagandası, ırkçılığı önemli bir miktarda besleyerek örneğin siyahi ırktan insanlarda beyazlar gibi davranmaya ya da görünmeye yönelik eğilimleri artırmaktadır.

Dış görünüşe dair Galtoncu tutum, herkesi normatif bir *güzellik, sağlık, üreme* üçgenine

indirgeyerek günümüz plastik cerrahi alanının gelişmesine de önemli katkılar sağlamıştır. Nitekim, her yeni gün bir insan, avantajlı konumda olana benzemek ya da Galtoncu deyişle *verimli* görünebilmek için korkunç çabalar sarf etmektedir. Bu konu ilerleyen bölümlerde detaylı olarak incelenecektir.





3. GÜZELİN CİNSİYETİ

Kadın bir köledir, başına çiçekler ve kokular yağdırarak bir tahta oturtmayı öğretmek gerekir.
Balzac

Cinsiyet bir göstergeler mezarlığıdır. Gösterge, tenselliğine son verilmiş bir Cinsiyettir.
Jean Baudrillard

İnsan özgür doğar, oysa her yerde zincire vurulmuştur.
Jean Jacques Rousseau

Beden tamamen bir araçtır asla sürücü değil.
Her şey öğrenilmiştir, her şey toplumsal sözleşmeye tabidir,
herşey kültürel koşullanmanın patolojik izleridir.
Natalie Angier

Güzelin neliğini ve kimliğini sorgularken istemsizce karşımıza çıkan bir husus vardır, o da güzelliğin esasında kadına ait bir özellik olarak genel algıya yerleşmiş olmasıdır. Bu bağlamda, güzelin patolojik yapısına dair kavramsal izleği oluşturmanın en önemli basamaklarından biri *Güzel Cins*'i tayin etmekten geçmektedir. Kadının toplumsal ve kültürel bellekteki *öteki* konumu, tarihsel bir eril tahakkümü ortaya koyarken aynı zamanda güzeli de bu ötekileştirmenin önemli bir parçası haline getirmektedir. Bu noktada, güzellik ile cinsiyet arasındaki ilişkinin doğru kavranması oldukça kıymetlidir. Güzelliğin kadınlara özgü algılanışının temelinde ne yatmaktadır? Kadın ve erkeğin toplumsal konumlarındaki tarihsel akış nasıl ilerlemiştir? Kadının *İkinci Cins* olarak konumunu erkek egemen sistemler karşısında yaşadığı hezimetler mi, yoksa yaradılıştan gelen fiziksel güçsüzlükleri mi yaratmıştır? Ama eğer kadınlık Simone de Beauvoir'nın (1908-1986) söylediği gibi kültürel bir oluşum ve toplumun bizi şekillendirmesinden kaynaklanan nihai bir yönlendirme ise yaşanan bu aşağılanma neyin nesidir? O halde kadınların bunu yaradılışsal bir koşullanma olarak kabullenmesi bir tür kolaya kaçma mıdır?

Kadınların güzellik ile olan imtihanını araştırırken aynı zamanda onun toplumsal konumu ve algılanışını doğru konumlandırmak; ötekileştirilmesindeki tarihsel itkileri iyi kavramak gerekmektedir. Tarihsel süreci ve kadının toplumsal olarak konumlandırılışı aynı zamanda güzelin cinsiyetinin kadın üzerinde odaklanmasının nedenlerine yönelik önemli ipuçları barındırmaktadır. Kadının edilgenleştirilmesine yönelik süreç tam olarak kestirilemese de sürecin ilerleyişine dair çeşitli varsayımlar söz konusudur. Bu bağlamda cinsiyet meselesi

kendi içinde kapsamlı bir okumayı hakeden fakat akış itibarıyla bizim burada genel hatlarıyla değineceğimiz bir meseledir. Bu bölümde, kadının toplumsal yapılar çerçevesinde edilgenleşme sürecine, doğal kabiliyetlerinin nasıl bir dezavantaja dönüştüğüne ve nihayetinde cinselliğin keşfiyle erotik bir bedenselliğe nasıl atfedildiğine yönelik tarihsel bir okuma gerçekleştirilmiştir. Kadının tüm bu süreç boyunca değişen konumu, güzellik mefhumu ve kendi görüntüsüyle girmiş olduğu kompleksli ilişkinin psikolojik alt katmanını oluşturmaktadır.

3.1. Kadın Doğmak

İnsan, doğuştan gelen kromozom dizilişlerine göre iki biyolojik tür olarak doğmaktadır: XX (dişi) ile XY (erkek) kromozom dizilimi biyolojik bir veridir. Natalie Angier kadına dair detaylı incelemesinde, kadınların yalnızca X kromozomuna sahip olmasının kimi erkeklerce monoton, kısır olarak algılandığından bahsetmektedir. Eril görüşe göre, XX monotonluk, XY ise çeşitlilik hissi uyandırmaktadır; Y kromozomu genetik inovasyon, yaratıcılığın kaynağı, dehanın alameti gibi üstün özellikler taşımaktadır. Fakat Angier bu düşüncenin temelsizliğini Y harfinin İngilizce okunuşu üzerinden alaya almaktadır: “Y? Why (Neden)? Why (Neden)? Y!” (Angier, 2018, s. 45) Sözelimi, X ve Y kromozomu arasında biyolojik anlamda bulunan fark bu eril düşüncenin tersi yönündedir: X kromozomu Y kromozomundan veri yoğunluğu ve boyut bakımından 6 kat daha büyüktür, ayrıca gen sayısı olarak diğer 23 kromozomdan çok daha yüksek bir kaynağa sahiptir.

Biyolojik doğa insana birçok olanak tanır, kültür ise biyolojinin geniş yelpazesine kurallar koyarak cinsleri- cinsiyetleri kurgulamıştır. Yuval Noah Harari’ye göre bir insan sadece XY kromozomları, testisleri ve bolca testosteronu ya da iki X kromozomu, rahmi ve östrojeni olduğu için *Sapiens* değildir (Harari, 2017, s. 155). Adına ahlak ya da kültür denen mitlerin bu biyolojik canlıyı çeşitli görev ve sorumluluklarla bilinçlendirdiği noktada biyolojik insan değişmekte ve çok daha kompleks bir varlık oluşmaktadır: sosyal insan. Sosyal insan, yarattığı inanış biçimleriyle yaşamı şekillendirmiş, etrafını donattığı tabularla cinsleri sınıflandırmıştır. Cinsler arasında gerçekleştirilen bu sınıflandırma ise toplumun hiyerarşiler üzerinden temellendirilmesine sebep olmuştur. Hiyerarşik toplum düzeni sosyal

insan için çeşitli başlangıçların ve sonların aynı anda yaşandığı bir sahne olmuştur.

Darvinci evrime göre, primat atalarından farklılaşırken insanın benimsediği dik duruş, beraberinde daha dar kalçalar ve dolayısıyla doğum kanalında bir daralma meydana getirmiştir. Bu durumda insanın aynı anda birden çok bebeğe sahip olması zorlaşırken doğum da tehlikeli bir hale gelmiştir. Doğum öncesi sürecin uzunluğu, bebeklerin kafasının gittikçe büyümesine ve daralan kanallardan geçerken ciddi yaralanmalara sebebiyet verdiği için doğum süresinin kısaldığı düşünülmektedir. Doğum öncesi sürecin kısılması nedeniyle anne karnında gelişimini tam olarak tamamlayamayan bebeğin doğumdan sonra gelişimini devam ettirmek adına daha çok zamana ihtiyacı olmaktadır. Bebek doğumdan sonra çok uzun bir süre boyunca bakıma muhtaç bir haldedir ve anneye bağımlılığı sayesinde hayata tutunmaktadır. Doğumundan kısa süre sonra ayakta durabilen memeli hayvan yavrularının aksine insan yavrusunun tüm bu kabiliyetleri geliştirmesi oldukça geç bir süreçte gerçekleşmektedir.

Doğumdan sonraki bu uzun süreçte bebeğe bakmakla yükümlü olan annenin hayatta kalma refleksi onu etraftakilerden yardım almaya yöneltmiştir. Böylelikle insanlar küçük topluluklar halinde yaşamaya başlamış hem doğan bebekleri korumak hem de yıpratıcı doğa şartları altında hayatta kalmak kolaylaşmıştır. Topluluktaki her kadının gebelik, doğum ve sonrasındaki bu uzun bakım süreci boyunca birbirlerinin tecrübelerinden faydalanması ve karşılıklı yardımlaşması da iş birliğini perçinlemiştir. Kolektif yaşam, insanlar-arası ilişkilerin, bir arada yaşama kültürü ve sosyalleşme becerilerinin gelişmesini sağlamıştır; daha sonrasında ise bu toplumsal dayanışma aile, evlilik gibi kurumsallaşmış mefhumlar olarak toplumdan kopmaz dinamiklere dönüşmüştür.

Memeli hayvanlarda olduğu gibi insanlarda da birbirine yakın bir doğum oranı vardır. Döllenen yumurtanın anne karnındaki gelişimi her iki cins için eşit iken, dişi dölüt erkekte daha uzun bir süre nötr (tarafsız) kalmaktadır. Bu bağlamda, erkek organizmasının daha ilk andan erkekliğini ortaya koyduğu, dişi dölüt adayınınsa dişiliğini kabul edip etmekte kararsızlık geçirdiği söylenebilir (Beauvoir, 1993a, s. 37). Dölütsel evredeki gelişim sürecine ilişkin kesin bilgilere sahip olunamadığından bu kesin bir yargı değil daha çok bir varsayımdır. Doğumdan sonra ise her iki cinsin de cinsel üreme organları birbirine

bakışıktır; kızdaki minik yarık erkeğin dışarı uzayan sisteminin farklı bir versiyonu gibidir. Rahim, erkekte tek bir salgı bezine karşılık gelirken, erbezi yumurtalıkla örtüşmektedir; kadınların menstrual kanamalarının erkekteki karşılığı ise penisin kanla dolma hali (ereksiyon) olarak düşünülmektedir. Cinsel organ evresi, erkek için tek, kadın için ise iki aşamalıdır. Doğum sonrasında kadının yumurtalık ve üreme kabiliyeti geliştirmesi biraz daha zaman almaktadır; ilk adet gördüğü dönem kadının yumurta üretimi bakımından üretken aşamaya geçişinin biyolojik ifadesidir.

*

Günümüzde tüm şeffaflığıyla keşfedilmiş biyolojik ve cinsel olana dair bilgiler çok uzun bir süre tüm gizemini korumuştur. Bu noktada cinsel uzuvlara dair genel yorum ve görüşler görünen *penise* yönelik ilginin artmasına, görünmeyen bir *mağara* gibi olan vajinaya¹⁴ yönelik bilinmezlik ise onun yok sayılmasına sebep olmuştur. Kadın cinselliğine dair tüm bilinmezlikler onun *demonik*¹⁵ varlığıyla ilişkilendirilerek, tehlikeli olduğuna yönelik bir tasavvur oluşturmuştur. Nitekim kadının aybaşı kanamaları onun cennetten kovuluş hikayesiyle bir tutulmakta, bir çeşit *lanet* ya da günahkarlığının cezası olarak yorumlanmaktadır.

Kadın bedeni, kupa, kap, mağara, mis kokulu yabani bir orman, karanlık bir muamma; gizli bir katman, ilksel bilgeliktir (Angier, 2018, s. 20); saklı ve kutsal bir mekân, bir *temenos*¹⁶’tur; tüm tapınakların ya da mağaraların esas kaynağıdır (Paglia, 2004, s. 36); *kitonyene*¹⁷ içkin bir doğası vardır ve erkeği korkutmaktadır. Kadının hazzındaki bilinmezlikler ve gebeliğindeki tayin edilmezlikler, erkeğin güvensiz doğasıyla birleşerek sosyal normlarla inşa edilmiş prangalar yaratmıştır. Erkeğin sahip olduğu genital görülebilirlik, aynı zamanda sınama, araştırma ve kanıtlamaya dair bilimsel arzusunun da kaynağıdır (s. 35). Bu nedenle, gizlilikten kendini kurtarmak ve diğer her ihtimali ortadan

¹⁴ Vajina sözcüğü genel olarak daha yüzeysel bir anlam alanında kullanılmasına rağmen, literatürde kadın cinsel organının en geniş tanımlaması için kullanılmaktadır. Vulva (labia) ise kadın cinsel organının dış kısmını ifade etmektedir. Vulva, “labia minora (iç dudak)” ve “labia majora (dış dudak)” olarak detaylandırılmaktadır.

¹⁵ Kelimenin esas kökeni *daemonik*’tir. Daemonik, Yunancada Olympos tanrılarından daha az tanrısallık atfedilmiş ruhsal varlıklar için kullanılan *daimon* kelimesinden türetilmiştir (Paglia, 2004, s. 16). Hristiyan Kilisesi bu sözcüğü demonik, yani *şeytani* olarak çevirmiştir.

¹⁶ Eski Yunanda Tanrıların ikamet ettiği kutsal alan.

¹⁷ Toprağın alt katmanı, cehenneme ait olan, kötücül anlamlardan türetilmiş olan şeye verilen addır.

kaldırmak için çeşitli önlemler almasına ortam sağlamıştır. Çocuğun gerçekten kendinden olduğuna inanabilmesi için, kadının hadımların gardiyanlık ettiği ya da eve hapis bir hayat sürmesi, güzelliğinin ise bir peçeyle örtülmesi gerekmiştir. Yani aslında kadın, sahip oldukları için değer verilen bir canlı olmak yerine, özelliklerinin görünmez olduğu kapalı bir dünyaya terk edilmiştir.

Erkeğin bu sakıncacı tutumu, onu kadın bedeninin bilinmezliklerine gömülen tek kâşif olarak konumlandırırken (bu rol erkekleri merak duygusuyla güdülerken, kadınların da bu keşiften hoşlandıklarına dair büyük bir yanılgı oluşturmaktadır), kadını, yalnızca erkeğin perspektifinden yansıyan özelliklere indirgemıştır. Kadını bu tek açılı perspektife sıkıştıran düşünce, onun ne olup ne olmadığını belirlemek konusunda oldukça keskin hamleler gerçekleştirmiş ve kadınları, her daim nemli, kuytu kıvrımlardan oluşan birer dölyatağı ilan etmiştir.

Anlatılarda kadın bedeni, zayıflığın, yetersizliğin, eksikliğin bir göstergesidir; teni erkeğinki kadar sert değildir; bacakları ve kolları daha incedir; kas yapısı gelişmemiştir; ses tonu çok daha ince, cılız ve tizdir; tıpkı bir çocuk bedeni gibi savunmasız ve titrektir. Yani aslında kadının esas kusuru bizzat dişil doğaya sahip olmasıdır. Bu anlatılar sadece bu kadarla da bitmemektedir. Araştırma kapsamında başvurulmuş teorisyenlerden Giulia Sissa (d. 1954) ve Georges Vigarello'nun (d. 1941) da ulaştığı eski metinler, kadın doğasına dair algıyı açıkça gözler önüne sermektedir:

Erkeğin göğüsleriyle karşılaştırıldığında dişinin memeleri süngerimsi yumrulardır; her zaman yumuşaktırlar, sütle dolabilirler, fakat hızla boşalırlar. Erkeğin eti sıkıdır; dişininki gözenekli ve nemlidir. Bu yüzden memeler bile, diş yetersizliğinin bir işaretidir. (Sissa, 2005, s. 84)

Kadınlar soğuk ve nemlidir: soğuklukları onları zayıf kılar, nemlilikleri ise yumuşak. Erkekler sıcak ve kurudur: sıcaklıkları onları güçlü, kuvvetli, kurulukları ise dayanıklı hale getirir. Kadınlar daha yağlı ve daha yumuşaktır, erkekler daha sert ve katıdır. Kadınlar hareketsiz yaşar, erkekler ise alt edilemez bir cesaretle çalışmak ve acıya katlanmka zorundadır. Soğukluk kadınlarda kıl çıkmasını engeller, yumuşaklıklarını artırır, ciltlerini parlatır; sıcaklık erkeklerde kılların çoğalmasına, sağlam kalmasına, derilerinde ortaya çıkmasına neden olur. (Vigarello, 2013, s. 35)

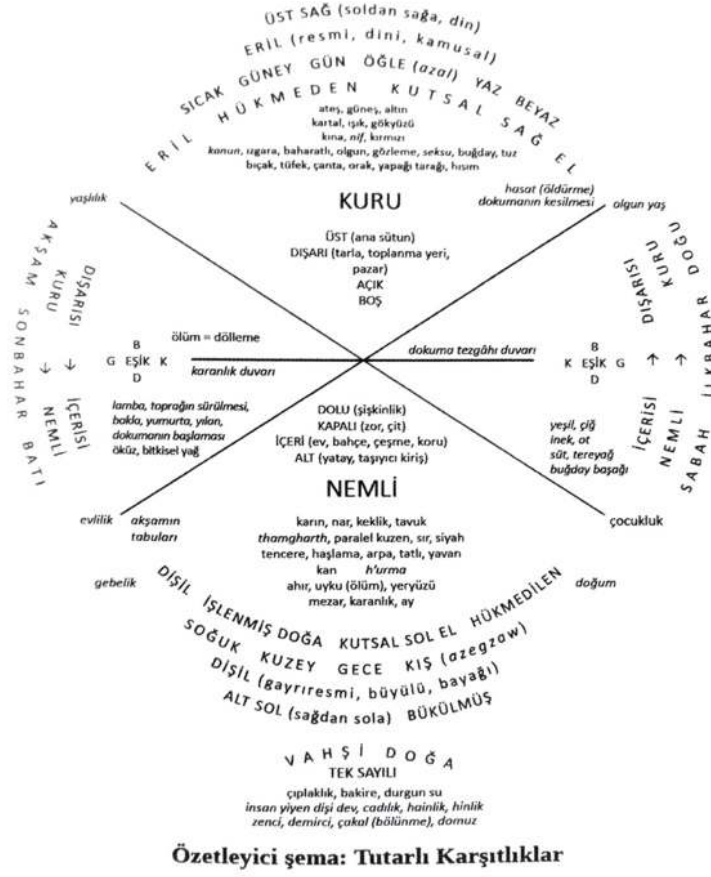
*

Dişil ve eril arasındaki görünüre ait fark, erkekmerkezli bakışın inşa ettiği cinsiyet

kurgularının bir teminatı gibidir. Öyle ki, eril ve dişil olarak ilişkisel cinsiyetler uyarınca düzenlenmiş olan bu dünya görüşü, erkekliğin, eril şeref meselesinin sembolü olarak fallusu oluşturmaktadır (Bourdieu, 2016, s. 37). Eril organın kudreti, bu mevcut fallus bakışında erkeğin baskın rolü için oldukça önemlidir. İlk Orta Çağ yazmalarında “vajinanın ters çevrilmiş bir penis” olduğuna ilişkin inanış da eril cinsin toplumsal bakışta ne kadar değerli tutulduğunun göstergesidir. Bu bağlamda eril olan, her şeyin temel ölçüsü olarak fizyolojinin üstün boyutu; dişil cins ise onun bir tür kopyası, benzeşik fakat daha aşağıda konumlanan bir yansımasıdır. Dönemin yazarları bu konuda edinilmiş yanlış bilginin defalarca tekrarını yaparak, toplumsal algının bu yönde şekillendirilmesini sağlamıştır. Örneğin, Thomas W. Laqueur (d. 1945) anlattığı “cinsiyetlerin keşfediliş hikayesinde”, erkek ile kadın cinsel organları arasındaki görünür farklılıkların, onlara atfedilen kurucu rolün erkekmerkezli aklın bölünümüne dayandığı görüşünü şiddetle savunmuştur (s. 28). Kadın-erkek arasındaki bu yanlış fizyolojik inanış Rönesans’a kadar varlığını sürdürmüştür.

İnsanlar diğer tüm memeli canlılar gibi eşit doğum oranına sahip, fakat ortam açısından hiç de eşit olmayan bir konumda dünyaya gelmektedir. Biyolojik anlamda erkek ve kadın arasındaki belirsiz çizgiler, toplumsal alanda çok daha belirgin-keskin olarak inşa edilmiştir. Yeni doğan bebeğin içine fırlatıldığı bu cinsiyetli dünya, anne karnında yaşadığı içkin duygulanımları zamanla başkalarıyla değiş tokuş etmesine sebep olmaktadır. Doğumundan itibaren toplumsal normların birer uygulama alanı olan bebekler, böylelikle karşılaştığı ilk yasa koyucu anne tarafından hayata hazırlanmaktadır. Erkek çocuk, kıza nazaran daha az sevgi ve şefkat gördüğü, ağlamanın ona yakışmadığı gerekçesiyle yasaklandığı bir dünyaya doğarken; kız çocuk, daha çok sevgi gören fakat sahibi olmadığı penise dönük hep eksik hissettirilen farklı bir süreç geçirmektedir. Annesinin eteğinin dibinde yaşamasına izin verilen kız çocuğu böylelikle ehlileştirilmiş bir doğaya doğru evrilirken, erkek çocuk “sen erkek adamsın ve başarmalısın” şeklindeki bakışa ayak uydurmaya çabalamaktadır. Aslında erkek çocuğunun kız kardeşlerinden daha az ayrıcalıklı gözükmüşü, onun için daha büyük tasarıların kuruluşundandır (Beauvoir, 1993a, s. 235).

Büyütülmüş Bir Resim



Tablo 3.2: Bourdieu'nun kadın-erkek arasındaki ayrımı detaylı olarak özetlediği şema

Erkek çocuğun ilk andan itibaren gözler önündeki penisi, onun kudretine ilişkin kolektif fantazmaları üzerinde toplamış ve onu hızla fetişleştirmiştir (Koşar, 2020). Bu yoksunluğu toplumsal dinamikler tarafından yüzüne vurulan kız çocuğu ise sahip olamadığı bu uzuv konusunda endişelenmekte ve doğuştan eksik yaratıldığına ilişkin bir kompleks geliştirmektedir. Benzer süreçten geçmiş olan annenin, çocukluğuna dönük kompleksleri sahip olduğu erkek çocuğunda tatmin etmesi ise bu karmaşık meseleyi kristalleştirmektedir; sahip olamadığı *uzuv*'a kavuşan anne tüm övgüyü bu sayede toplamayı arzulamaktadır. Kadınlar muhtemelen bu refleksle, çocuğun pipisine dostça bir ad takar, ondan çocuğa hem kendisi hem de başkasıymış gibi söz ederler; “genellikle bir başka ben” haline getirirler onu (Beauvoir, 1993a, s. 236). Bakışta gerçekleşen bu eğretileme kadının kendi celladına âşık

olduğu o çapraşık hikâyeyi anımsatmaktadır.

Bourdieu, kadınların kendileri üzerindeki bu tahakkümden hoşlandığını ve hatta onlara uygulanan muamelelerden zevk aldıklarını ileri sürmektedir. Ona göre, bütün bunlar neredeyse onların yaradılışında var olan bir tür mazoşizmden kaynaklanmaktadır (Bourdieu, 2016, s. 56). Bu durum gerçekten kadınların itaat pratiklerini, birçok başka insanın da yaptığı gibi, benimsemek adına öyle ya da böyle geliştirdiği bir tür mekanizma mıdır? Yoksa doğuştan kaybettikleri doğalarına ilişkin bilinmezliğin yarattığı bir tür kaybolma hissi midir? Feministler tarafından çeşitli tartışma alanlarında gündeme gelen bu mesele, kadınların neredeyse en başından beri yaşadığı aşağılanmanın mantıklı bir izahını bulmak için oldukça önemlidir. Kadınların bu tarihi nasıl büyük fedakarlıklarla yeni baştan yazdığı 20. yüzyıldan bu yana belirginlik kazanmıştır.

*

Cinsiyet belirlenim ve yönelimleri ile benliğin oluşumunda karşılaşılan türlü patolojilerin kaynağını irdeleyen psikanaliz, çocuk yaştaki cinslerin anne-baba ilişkisi doğrultusunda nasıl konumlandığını irdelemektedir. *Ödipus kompleksi*, cinsellik, kıskançlık, rekabet, korku, enstet yasağı gibi sosyal insana ilişkin tüm dürtülerin esas kaynağını araştırmak için bir başlangıç noktasıdır. Bu bağlamda psikanaliz, kültürel farklılıklara rağmen aile içi üçgende geliştirilen her fizyolojik ilişkinin psikolojik olarak dayandığı esasları ortaya koymayı hedeflemektedir. Sigmund Freud'un (1856-1939) hastaları üzerinden başlattığı bu okumalar Jacques Lacan (1901- 1981) tarafından geliştirilmiş, fallus merkezli bakıştan türemiş olmasına rağmen, birçok feminist okumanın da başvurduğu önemli veriler ortaya koymuştur.

Erkek ve kız çocuğun en başından beri anne ve baba ile kurduğu ilişki, onların benimsedikleri cinsel davranışlarla doğrudan alakalı düşünülmektedir. Her çocuk kendi ebeveyniyle girdiği savaşın ardından hayatının çeşitli dönemlerinde onlar gibi davranmaktadır. Örneğin, kadınlar babasına benzettiği bir erkekle evlenmekte, evliliğinin belli bir süresinden itibaren ise annesinin babasına davrandığı gibi eşine davranmaya başlamaktadır. İnsan ailesiyle girdiği ilişkiyi kendi hayatında da tekrarlamak üzerine kurgulanmıştır. Freud'a göre anne, bir çocuk için cinsellik deneyiminin ilk keşfedildiği

kişidir (Freud, 2018a, s. 85). Emzirme, besleme, temizleme, giydirme, soyma ve diğer her türlü yaşamsal fonksiyon çocuğa anne tarafından sağlanmaktadır, bu nedenle anne ile çocuk arasındaki ilişki oldukça organiktir. Baba ile çocuk ilişkisi ise bir o kadar kültürelidir. Bu bağlamda, babalık aslında toplumsal ve kültürel olarak benimsenmiş bir normdur ve çoğu durumda işlevsizdir. Bu nedenle her iki cins için de ilk sevgi nesnesi *annedir*: başlangıçta kız çocuğunun anneye olan kopmaz bağı zamanla babaya duyduğu güçlü bağlılığın kaynağını oluşturmaktadır; erkek çocukta ise süreç daha karmaşıktır. Erkek çocuğun kendi erotik arzularının güçlenmesi ve baba ile anne arasındaki ilişkilerin içyüzünü kavraması, babanın aslında onun için bir rakip olduğunu düşünmesine sebep olmaktadır. Edinilmiş en keskin yargılardan biri olarak çocuğun babaya duyduğu bu nefretin-kıskançlığın sadece erkek çocukta cereyan etmesi onun *ödipus kompleksinin* başlangıç noktasıdır. Böylelikle kendi süper egosunu yaratan erkek çocuk için bireyleşme yolunda baba karşı cephede yer alırken, anne ise ele geçirilmeye uğraşılan hedef olmaktadır.



Resim 3.12: Caravaggio, *Medusa*, 1597, tuval üzerine yağlıboya, 60x55 cm.

Erkek çocuğun yaşadığı diğer bir yüzleşme ise, Medusa'nın baktığı her erkeğin taş kesildiği hikâyeyi anımsatır. Nitekim, Freud bunu erkek çocuğun ilk defa kadın cinsel organıyla yaşadığı karşılaşmanın yarattığı *iğdiş-edilme (kastasyon) kopmleksi*yle özdeşleştirmektedir (Paglia, 2004, s. 60). Kendisiyle kıyasladığı dişi genital organı, onda yokluk ve sahip olduğu penise karşı bir kaybetme korkusu yaratmaktadır. Kız çocuğu ise bu durumun bir tersi olarak, kendi cinsel organıyla girdiği yüzleşmeden kaynaklanan bir hadım edilmişlik

duygusuyla savaşmaktadır. Erkek ocuğun aksine kendinde hissettiği penis yokluğu onu annesinin eksik doğurduğunu düşünmesine, dolayısıyla da anneye karşı bir öfke geliştirmesine sebebiyet verir. Küçük kızların anneleriyle olan ilişkilerindeki hayli şaşırtıcı cinsel etkinlik kronolojik olarak kendini oral, sadistik ve hatta son olarak anneyi hedef alan fallik eğilimlerde kendini gösterir (Freud, 2018a, s. 86). Aslında feminist bakış açısına göre kız çocuğu penis eksikliğini kendi bünyesinde doğrudan hissetmemektedir, hadım edilme kompleksi daha çok eril bakıştan türeyen bir ifade biçimini gözler önüne sermektedir. Beauvoir bu konuyu Freud’la birlikte erkeklik organının daha görünür olması durumuna bağlamaktadır. Ona göre, kız çocuğunda bir örselenmeye yol açacağını varsayan psikanalistler, çocuğun dünya görüşünü hiç hesaba katmamaktadırlar; çocuğun dünyası, onların sandıklarından daha az akılsaldır, birtakım kesin kategoryalara ayrılmamıştır, çelişkilerden rahatsız olmaz (Beauvoir, 1993a, s. 242). Belki de kız çocuğunun yaşadığı tek kompleks, olmayan bir uzva karşı duyulan arzu ve hissedilen aşağılık kompleksi değil, etrafındakilerin penis üzerine yoğunlaşan saplantılı ilgisine yönelik bir refleksten ibarettir.

Kız çocuğunun erkek çocuğuna yönelik en büyük hezimetini onun herkese gösterilip, tutulabilen bu uzuvdan yoksun olması değil, kuşkusuz akrabalarından gördüğü şeyssel takıntılardan ve çeşitli eylemleri daha kolay yapabilmesinden ileri gelmektedir. Erkek için bu uzuv, en basit örneğiyle, işeme gibi yaşamsal bir eylemi kolaylaştırırken, kadın için ise çeşitli törelerle kuşatılmış bir meseleye dönüştürmektedir. Ayakta işeme sayesinde erkek hem bu eylem üzerinde kendi kontrolünü kurmakta, hem de bir noktayı hedefe aldığı takdirde bunu işaretini bıraktığı oyunsal bir sürece çevirebilmektedir. Kadın için ise aynı eylem, saklanması ya da kapalı bir alanda gerçekleşmesi gereken daha kompleks bir noktadadır.

“Görünen” ile “görünmeyen” uzuvlar üzerinden toplumsal bakışla gittikçe iki uca ayrıştırılan cinsler, fizyolojik olanın getirdiğinden çok daha büyük handikaplarla yüzleşme içine çekilmektedir. Erkek çocuğu bu bağlamda, sahip olduğu bir erk gibi gördüğü uzvu kaybetmeye yönelik çeşitli endişeler yaşarken, kız çocuğunun bedenine ilişkin içinde bulunduğu bilinmezlik onun kendini keşfetme yönündeki merakını artırmaktadır. Bu nedenle, belli bir yaş aralığındaki çocuklar gözlemlendiğinde kız çocukların erkek çocuklara oranla cinsellik meselesine karşı daha meraklı olduğu gözlemlenmektedir.

Gelişimin bu hayli kayda değer bölümünde erkek çocuğun kendi genital organına karşı duyduğu narsisistik ve muhafaza etmeye dönük olan ilgi, hadım edilmiş olarak gördükleri kadınlara karşı olan tavırlarındaki belirli bir miktar küçümsemeye yol açmaktadır (Freud, 2018a, s. 74-75). Erkek çocuğun neredeyse bir oyuncak olarak *şeyleştirilen* penisi kız çocuğunun benzer bir sahiplik ilişkisini *oyuncak bebeği* üzerinden geliştirmesine neden olmuştur. Böylelikle, tüm yitik ifadelerin toplandığı bir *şey* olarak oyuncak bebek, kadının toplumsal normlardan nasibini aldığı yenilgiyi de ortaya koymaktadır. Bu aşamadan sonra kız çocuğu, etrafında gördüklerinden ve aldığı yönlendirmelerden yola çıkarak eksikliklerini kamufle etmeye çabalayacak; babadan daha etkin olarak konumlandığı *anne* ile bir yarışma başlatacaktır. Oyuncak bebeğiyle benzer bir anne-çocuk ilişkisi kopyalamasının esas sebebi de budur. Kendi fetiş uzvu olan bebek üzerinde kendi yüce yetkesini gösterir, hatta zaman zaman kolunu bacağını koparma, dövme, işkence etme gibi eylemler gerçekleştirmektedir; yani aslında, bebek aracılığıyla kendini özne haline getirme ve yabancılaşma deneylerini yaşamaktadır (Beauvoir, 1993a, s. 248).

Kız çocuğunun anneyi kopyalamasında önemli diğer itkiler, ailede karşılaştığı figürlerin yanı sıra, o yaşta bolca karşılaştığı masallar ve oyunlar aracılığıyla da gerçekleşmektedir. Çokça sevdiği ve kendini prenses olarak tasavvur etmesini sağlayan masallar, onu hayata yönelik ilk deneyimlerde bir kurtarıcı prene hapsedmektedir; kendisine düşen görevin güzeller güzeli bir kadın olarak yakışıklı prensini beklemesi olduğunu anlatmaktadır. Masallar tarafından vurgulanan bu edilgen tasavvur, kız çocuğunun bireyselliğini bir başka kuvvet (erkek) merkezinde temellendirmesine sebep olmaktadır; yalnız başına ayakta kalmanın olanaksızlığına yönelik örtük bir algıyı beslemektedir.

Eril ve dişil arasında yapılan bu ayrıştırma, erkek tasavvurun dayanaksız ve keyfi olarak gerçekleştirdiği bir kurgudan başka bir şey değildir. İnsan türüne dair böylesi tek taraflı bir yönlendirme yapmak, tarih boyunca karşılaşılan büyük yanılgıların esas sebebidir. Erkek tasavvurla sınırlandırılan dünya, insanı bireysel benliğine aykırı bir mutlak yapıya sokmaya uğraşmış, onu çeşitli kalıplar içine hapsederek problemli bir bakış ortaya koymuştur. Yazının devamında detaylı olarak ele alınacak bu konunun en temel motivasyonu ise elbette devletlerin benimsediği beden politikalarından ileri gelmektedir. Eril tahakkümün bir toplumsal kontrol mekanizmasına dönüştürdüğü cinsiyet belirlenimleri, insan bedenini

kendi yarattığı boyunduruk üzerinden kontrol etmeye ve çeşitli normlar uydurarak olabilecek en basit yöntemle her bir bedeni kontrol etmeye çabalamaktadır. Fakat elbette, toplumsal izlenimi yönlendiren bu tarifler insanların nasıl olması gerektiğine karar verirken, tarih birçok istisna yaratarak bu sınırlamaları kırmaktadır. Örneğin, transgender ve normlara aykırı duran tarihsel figürler kültürel cinsiyet normlarından sızmış oksimoronlar yaratmaktadır.



Resim 3.13: Caravaggio, Baküs (Dionysus), 1595, tuval üzerine yağlıboya, 95x85 cm.

3.2. Kadının Tarihsel Algılanışı

Kadının doğuştan gelen dezavantajlarının yanı sıra zaman içinde değişen konumunu kavramak oldukça önemlidir. Veriler çok belirgin olmasa da tarihçiler bir süredir kadın-erkek arasındaki rol dağılımlarına ilişkin bazı düşünce biçimleri geliştirmişlerdir. Genel algıda birçok konuda erkeğin başını çektiği ve kadınların ise onları izlediği varsayılmaktadır. Bu bağlamda, primat atalarından insana evrilme aşamasında erkeklerin etle beslenmeye başladıkları ve kadınların da onları izleyerek et yedikleri düşünülmektedir. Fakat kadınların, doğurgan cins olarak sahip olduğu gelişmiş merhamet duygusu nedeniyle, hayvanları öldürmek veya avlamaktan ziyade maymunso ataları gibi sebze yemeyi sürdürmeleri de

muhtemeldir. Böylelikle erkek et yiyerek kas yönünden kendini geliştirirken, kadın sebze tüketerek daha zayıf kalmıştır. Bu durum, erkeklere en başta gıda üretiminin sonrasında ise her şeyin kontrolünü sağlamıştır.

Kadın ve erkek arasındaki iş bölümünün fizyolojik yeterliklere göre dağıtılması kadını bir adım geride tutan en önemli meseledir. Bu anlamda kadın yaradılışı gereği uzunca bir süre kontrolsüz olarak gerçekleşen gebeliklerinin mahkûmu olmuştur. Bunun yanı sıra toplumlar tarafından benimsenen çeşitli kültürel gelenekler de kadına yönelik algıyı ciddi boyutta etkilemiştir. Bu konunun en geleneksel yanıtı kadının doğuştan gelen fiziksel yetersizlikleriyle ve doğum yapan tür olduğu için içine çekildiği aciziyetle açıklanmaktadır; kadın doğası gereği zayıf-güçsüz-kırılgan-yetersiz olarak toplumsal algıda inşa edilmiştir. Aslında “erkekler kadınlardan güçlüdür” önermesi sadece ortalama için geçerlidir ve güç bu bağlamda sadece kasların çapına indirgenmiştir. Halbuki kadınlar genellikle açlığa, hastalığa ve yorgunluğa erkeklerden daha dayanıklıdır, ayrıca erkeklerden hızlı koşabilen ve daha büyük ağırlıkları kaldırabilen pek çok kadın vardır (Harari, 2017, s. 160). Günümüzde, erkeklerin bedensel gücünün, kadınlara üstün olduğu savının, çağdaş yaşamın ve “erkeklik” ve “dişilik”e karşı takınılan tavrın yapay bir ürünü olduğu bilinmektedir (Reed, 1982, s. 171). Dolayısıyla kadınların ikinci plandaki konumu aslında biyolojik güç farklılığında değil, iki cinsin geliştirmiş olduğu hayatta kalma stratejilerinin farklılığıyla ilintilidir. Kadınlar, ılımlı ve şefkatli bir anne olmayı seçerken, erkekler hırslı ve rekabetçi bir tavır takınmayı tercih etmiştir.

Avcı toplumlardaki rol dağılımı kadın ve erkeğin varsayılan bu özelliklerine göre şekillenmiştir, elbette ilke olarak, genç ve sağlıklı bir kadının genç ve sağlıklı bir erkek kadar iyi avlanmaması için hiçbir neden yoktur, fakat burada yine biyolojik önyargılar söz konusudur. Erkekler atletik yapısından dolayı mamut avlamak, geyik izi sürmek gibi güç ve dayanıklılık gerektiren faaliyetlerden sorumlu tutulurken, kadınlar tarlada çalışmak, toplayıcılık gibi daha az kuvvet gerektiren işlere koşulmuştur. Avcı kabilelerin avladıkları hayvanlardan sağladıkları yaşamsallık nedeniyle düzen, avcılarının memnuniyeti üzerine kurgulanmış, kabile hayatının sürdürülebilirliği avcılar tarafından sağlanmıştır. Avcı topluluklar göç sırasında ağır hareket eden ve bakım isteyen bebekleri ayak bağı olarak görmüş, bu nedenle doğum, evlilik veya aile gibi mülkiyet dolayımı gelenekler

geliştirmemiştir; soy devamlılığı gibi meseleler de bu bağlamda fazla önemsenmemiştir.

Kadınlar bu ilkel düzende sahip oldukları çocukları uzun bir süre emzirerek ya da kısmi olarak cinsel ilişkiden uzak durarak doğal bir doğum kontrol sağlamaya çabalamıştır (Harari, 2017, s. 96). Gebe kalsalar bile diğer toplumlardaki gibi dinlenme, bakıma ihtiyaç duyma gibi istisnai bir durum olmaksızın topluluğa ait sorumluluklarını yerine getirmeye devam etmişlerdir. Örneğin, Japonya’da Anu kadınları doğumu kolaylaştırdığına inandıklarından hamilelik dönemlerinde yoğun egzersizler yapmaktadır; Mbuti pigmelerinin kadınları da doğumdan iki ya da üç saat sonra yeniden ayaklanmakta ve hayat rutinine devam etmektedir (Tannahill, 2003, s. 24). Bu ve benzeri ilkel topluluklarda annelik, kolektif bir düzeyde tüm kadınlarca paylaşılan bir sürece tekabül etmektedir. Doğumdan sonra normal hayatına dönen kadın, diğer kadınlarla birlikte çocuğunu büyütmede, yaşamı normal akışta sürdürmektedir. Bu durumda, ilkel kadın modern kadın gibi doğum öncesi ve sonrası süreçleri uzatmamakta, bu özelliğiyle övünmemektedir.

Avcı toplayıcı toplum düzeninde insanların tek eşli olmadığına yönelik yaygın bir anlayış söz konusudur. Komünler halinde yaşayan insanlar için cinsellik çok yönlüdür; kadın aynı anda pek çok erkekle cinsel ilişkiye girmekte, doğan çocukların ise babası bilinmemektedir. Soy devamlılığı ise doğal olarak kimliği belirsiz baba üzerinden değil sabit bileşen olan anneden türemektedir. Bu yaşam biçimi halen şempanzeler ve Bonobo maymunlarında ve hatta günümüzde bazı insan kültürlerinde, örneğin Bari yerlilerinde gözlemlenmektedir. Bu toplumların inanışına göre bir çocuk tek bir adamın sperminden değil, pek çok spermin bir kadının rahminde birikmesiyle oluşmaktadır (Harari, 2017, s. 53). Eski komün hayatına yönelik bu düşünce, güncel ortamdaki sadakatsizliklerin bir dayanak noktası olarak insan psikolojisinde geçmişten gelen bir yatkınlık olarak yorumlanabilmektedir.

Anne üzerinden gerçekleşen soy devamlılığı uygarlığın en ilkel dönemlerinde yaşandığı varsayılan Anaerkillik mitlerini oldukça beslemiştir. Anaerkillik toplum mitleri birkaç farklı görüş üzerinden şekillenmiştir. İlk inanış, anaerkillik toplumun gerçekten bir zaman için mümkün olduğunu ve kadınların kendilerini erkeklerden ayrı tuttuğu bir yaşam biçimini ortaya koymaktadır. Bu inanca göre kadınlar, erkekleri doğaüstü kötücül güçleri olduğuna inandırmış ve onları birer köleye çevirmiştir. Kadınlar birbirleriyle refah içinde yaşarken,

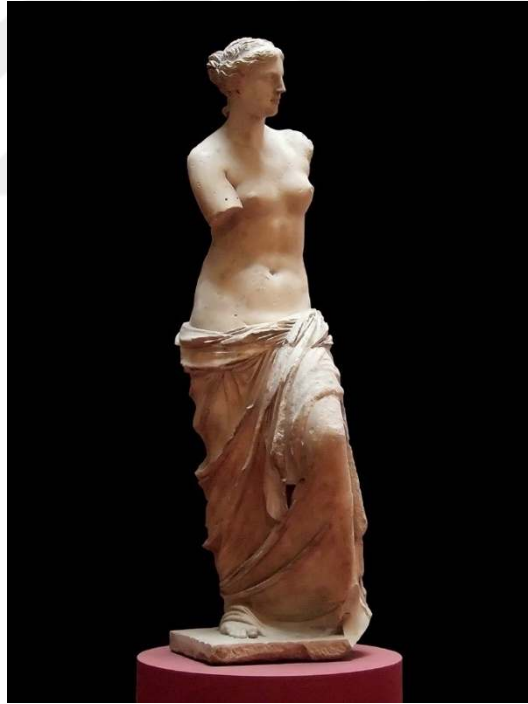
erkekler onların doğaüstü güçlerinden korkarak onlara hizmet etmiş ve onlara belli bir mesafeden fazla yaklaşmamıştır. Bir gün kadınların yanına gizlice sokulan bir erkek, kadınların yalanını anlayınca bir kırılma noktası yaşanmış ve erkekler ayaklanmıştır. Böylelikle erkek için bir intikam meselesine dönüşen bu hikâye, kadınların birçok yönden aşağılanmasının haklı nedeni gibi yansıtılmıştır.

Johann Jakob Bachofen (1815-1887), anaerkillik üzerine yazdığı *Analık Hakkı (1861)* gibi birçok metninde benzer bir anaerkil senaryodan bahsetmektedir. Ona göre, kadın cinsi toplumda ve ailede üstün ırktır; yeşermek ve olgunlaşmak için sağlam bir *yol gösterici* ele ihtiyaç olduğunda bu el, ancak Ana'nın elidir (Georgoudi, 2005, s. 447). Analık egemenliği elbette tarihin en ilkel dönemlerine tekabül etmektedir. İnsanoğlu geliştikçe cinsiyetler arasındaki dönüşüm erkek egemen olarak ivmelenmiş, erkek anneden kurtularak aynı zamanda onun çocuğu olmaktan sıyrılmış ve bir yetişkin olmuştur. Fakat bu inanıştaki gibi bir anaerkil toplum düzeninin, dünyanın herhangi bir yerinde ve zamanında gerçek anlamda yaşanmış olduğuna dayanak gösterilebilecek hiçbir kanıt yoktur. Bu nedenle, bir efsane ya da hikâye bir hayalden öteye gidemeyen bu inanış, kadının egemen olduğu bir toplum düzeninin kayıtlı tarih boyunca gerçekleşmediğinin sağlamasını yaptırmaktadır. Elbette bu durum, anaerkillik mitinin gerçeklikle örtüşen belirgin bazı dayanak noktaları taşımadığını göstermemektedir. Öyle ki, burada korku kaynağı olarak görülen doğaüstü güç aslında kadınların sahip olduğu “doğurganlık” yeteneğidir ve kadınların doğuştan sahip olduğu bu kabiliyet, erkekleri onların tanrısal yaratıklar olduğuna kolaylıkla ikna etmiş olabilmektedir. Doğaları gereği insan ırkının devamlılığını sağlayan cinsin kadınlar olması, belki de erkekleri psikolojik olarak çeşitli hamlelere sürüklemiştir. Bu bağlamda sahip olamadıkları bu gücü kötülemiş veya ona başka bir yöntemle sahip olmak istemiş olmaları mantığa uygun gibi görünmektedir.

Şüphesiz en akla yatkın anaerkillik miti, eşleşmelerin tayin edilemezliğinden kaynaklanan kadın merkezli soy zinciri oluşumu üzerinedir, fakat burada hâkim kişi kadın değil kadının en yakın erkek akrabası olan kardeşidir. Yani bu anlayışta kadın, herhangi bir imtiyazın ve önceliğin sahibi olan kişi değil erkek üstün yapının basit bir aracısı konumundadır; analıktan kaynaklanan bir kıymete sahip olsa da topluluğu yöneten kişi değildir. Ataerkil toplumda babaya yıkılan tüm görevler anaerkil düzende dayıya verilmiştir, kız kardeşinin doğurduğu

çocuklarla ilgilenen de yine dayıdır.

Beauvoir da gerçekte kadın için böyle bir Altın Çağ'ın olmadığını savunmaktadır, kadının *öteki* varlık olduğunu söylemek, cinsler arasında karşılıklığa dayanan bir ilintinin bulunmadığını kabul etmek demektir (Beauvoir, 1993a, s. 76). Bu bağlamda aslında *edilgen kadını* da *Tanrıça kadını* da yaratan erkek aklıdır. Ana Tanrıça figürleri, genel yargıda toplumun görmezden geldiği anaerkilliğin yadsınamayacak gerçekliği olarak düşünülse de tersten yorumlayacak olursak kültürün her mozaigine yerleşmiş bu figürlerin, aslında eril bakışın anneliğe övgü için araçsallaştırdığı birer totem olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Annelik dolayımında söz konusu olan doğurganlık kabiliyeti, eril bakışın sivrilttiği ve kadını içkinleştirdiği bir toplumsal yapı olarak kendini belli etmektedir. Tanrıçalar bu nedenle özsel değildir, zira erkek tarafından yaratılmış birer idoldür; ne kadar korkutucu olursa olsun, erkeğe dayanmaktadır; erkek doğa karşısında kendisine güven kazandığında uzun bir zaman korktuğu bu idolü alaşağı edecektir (Direk, 2009, s. 18).



Resim 3.14: Alexandros Antioch, *Milos Venüsü*, M.Ö. 101, 203 cm

Tarihsel kazılarda izlerine fazlasıyla rastlanan tanrıça tasvirleri, yirmi bin yıldan fazla bir süre önce mamut dişinden, yumuşak taşlardan ya da pişirilmiş kilden yapılmıştır ve çoğu en

fazla 10-13 cm boyunda oldukça küçük yapıdadır. Bu heykelciklerin çoğu yüzü olmayan ve kocaman kalçalı, iri memeli çoğu kez çıplak tasvirlerden oluşmaktadır. (Resim 3.4) Modern görüşlere göre bu durum, figürün cinselliğine yapılan bir vurgu; sihirli bir doğurganlık veya doğum nedeniyle deforme olmuş bir beden; dini ritüellerin bir parçası (Tannahill, 2003, s. 32) gibi anlamlarla ilişkilendirilmektedir. Antik Yunan’da Gaia, Rhea ya da Kibele, Mısır’da Isis gibi isimlerle karşımıza çıkan bu tanrıçalar, yeryüzündeki bütün kutsal varlıklar gibi birçok tabuyla bezenmiştir. Bu güçlü kadın figürleri, aslında kadının tek bir özelliğine (doğurganlığa) yaptığı vurguyla kadına dair indirgemeci tavrı açıkça ortaya koymaktadır. *Milos Venüsü*, *Mona Lisa*, *Uzanan Çıplak* gibi örnekler ise eril bakışın domine ettiği Tanrıça tasavvurunun daha güncel örnekleridir ve sanat yapıtlarının arka plânında yer alan popüler imgelemin kültürel arketipleridir.



Resim 3.15: *Willendorf Venüsü*, Taş Devri, Oolite adlı kireçtaşı, Viyana Ulusal Tarih Müzesi

Anaerkillik mitine farklı bir boyut getiren Paglia, *Ödipus Kompleksi* başlığı altında daha önce bahsettiğimiz konuya paralel olarak, Anaerkilliğin annenin bebek üzerindeki hakimiyetinden türemiş bir inanış olabileceğini savunmaktadır. Her insanın bir dışıdan dünyaya gelmesi ve o dışının ruhsal ve fiziksel her gelişim aşamasında bebek için hazır bulunması, aynı zamanda bebeğe karşı tek yaptırım gücünün anne olması, anne ile çocuk arasında bir mikro iktidar ilişkisi yaratmaktadır. Bu noktada Paglia’ya göre, anaerkilliğin annenin bebek üzerindeki hâkimiyetine dayanan evrensel deneyimden türemiş olması muhtemeldir (Paglia, 2004, s. 56). O halde, anaerkillik her çocuğun belli bir yaşa kadar içinde bulunduğu, daha sonra ise içinden sıyrıldığı bir düzen olabilmektedir.

Doğurganlığın toprakla iç içe geçkin doğası, toprak tapıncıyla harmanlanarak kadına karşı belli bir miktar korku ile birlikte saygı duyulmasını da sağlamıştır. Korku ve hayranlığın kadını korunaklı tuttuğu bu inanış, erkeğin elinde dönüşen yeni bir sistemle bir anda yerle bir edilerek, yerini ataerkil dediğimiz düzene, gök tapıncına bırakmıştır. Yaradılış Kitabı, kadim ana tapınçlarına karşı göğe yükselen bir eril Tanrı'yı ilan ederken, değişen kudret tasvirini de erkeğe doğru yönlendirmiştir. Ne de olsa gökteki Tanrı yerdekinin aksine erkektir. Kuşkusuz erkeklerin gerçekleştirdiği bu manevranın en önemli nedeni, kadının doğasına ait bilinmezliklerin yarattığı korkudan ileri gelmektedir. Kadın, yeryüzündeki en büyüleyici cinsel personadır, *femme-fatale*'dir¹⁸; erkeği tükürmüş ve her ân geri yutabilecek olan karanlık ağızdır (Paglia, 2004, s. 21); erkeği her birleşme sonrası eksilten, *dişli vajina* (*vagina dentata*)'dır.

Toplum düzeni, kadının doğurganlığına duyulan övgü ya da sövgü arasındaki değişim üzerinden aslında iki farklı versiyon sunmaktadır: birincisi kadına toprak tapıncından kaynaklanan bir saygı duymaktadır, ikincisi ise gök tapıncından dolayı merkezine tamamen erkeği almaktadır. Toplum düzenlerine bakıldığında şu veya bu şekilde ikilik durumunu yaşayan ve her ihtimalde karşı karşıya gelen taraflar hep erkektir. Kadın, tarihin herhangi bir döneminde erkekle eş konumda bir çarpışma yaşamadığı gibi her ihtimal için mutlak *öteki* konumunu sürdürmüştür ve nihayetinde iki erkeğin sahip olmak için savaştığı bir mübadele nesnesi olmaktan öteye gidememiştir. Bu noktada kadına yönelik olumlu- kutsayıcı olan bakışın nasıl büyük bir aşağılamaya dönüştüğünü belirlemek önem arz etmektedir. Bu bağlamda, ensest yasağı, aile ve evlilik kurumlarının oluşması ve en önemlisi de özel mülkiyetin insan hayatını ele geçirmesi, kadının edilgenleşme serüveninde oldukça önemli dönüm noktalarını barındırmaktadır. Erkeğin mutlak egemenliği bir rastlantı ya da müthiş bir devrim değil, biyolojik kabiliyetlerin erkekler tarafından doğru biçimde araçsallaştırılmasıyla alakalıdır.

*

Kayıtlı tarihin başlangıcından önce cinsiyetler arasındaki ilişkiler konusunda pek az kanıt bulunmaktadır. Veri yetersiz olsa da muhtemel neden insanlığın rasgele cinsel ilişkiler

¹⁸ Erkeği baştan çıkarıp, cinsel ilişki sırasında onu yuttuğu varsayılan bir kadın tasavvurudur.

sürdürmüş olması gibi görünmektedir. Mağara yaşamının yaygınlaşmasıyla komün hayata geçen insanlar bu küçük topluluk içinde eşleşmeler gerçekleştirmiştir. Fakat hayatı boyunca aynı 50 kişiyle yaşayan bu toplulukta aşırı içten eşleşmeden kaynaklanan sorunlu üremeler baş göstermiştir. Böylelikle bir noktada ilkel insan, bu denli yakın soy bağlarıyla üremenin sakıncasına yönelik ensest yasağı fikrini geliştirmiş ve bu vesileyle kabileler arası yeni ilişkiler kurulmaya başlanmıştır.

Claude Levi Strauss *Akrabalığın Temel Yapıları* (1955) adlı yapıtında detaylıca ele aldığı ensest tabusunun, insanlığın biyolojik hiçbir yükümlülük olmamasına rağmen kültürel bir gelenek olarak ilk icat ettiği olgu olduğunu öne sürmektedir. Ensest yasağı aynı zamanda, kadınları öznel varlıklarından men eden ve onları eril bakışın sembolik bir aracısına, bir mübadele nesnesine indirgeyen alışverişi yaratmıştır. Ensest yasağıyla birlikte kabileler arasında gelişmeye başlayan ilişkiler bir değiş tokuş nesnesi olarak kadını ortaya çıkarmıştır. Bir kableden ötekine geçen kadın böylelikle bir erkeğin sahip olduğu *mal* haline gelmiş ve bu vesileyle kadının tarihteki edilgenleşmesi hızlanmıştır.

Bazı tarihçiler tek eşliliğin ve çekirdek aile yaşantısının temel insan davranışlarından olduğunu şiddetle savunsa da komün yaşamına ve grup evliliklere ilişkin görüş oldukça yaygınlaşmıştır. Örneğin, Engels insanların tarihsel süreçte benimsediği üç temel evlilikten ilkinin bu “grup evlilikler” olduğunu ifade etmektedir. Ona göre başlangıçta küçük gruplar halinde yaşayan insanlar için ensest yasağıyla birlikte karmaşıklaşan grup halindeki birleşmeler gittikçe imkânsız hale gelmiş ve yerini “iki başlı” aileye bırakmıştır. Bu “iki başlı” aile, vahşi hal ile barbarlığı ayıran sınırdaki, daha çok birincinin üst evresinde, bazı hallerde ikincinin sadece alt evresinde doğmuştur (Marx, Engels, & Lenin, 2010, s. 70). Grup evlilikleri ilkel, “iki başlı” evlilik barbar, tek eşli evlilik ise uygar insanın karakteristik aile biçimidir.

*

Neolitik Çağ, tarımla uğraşan ve dolayısıyla da belli bir bölgeye yerleşen toplum düzenini ifade etmektedir. Yerleşik hayata geçiş ile birlikte günümüzdeki toplumsal ve kültürel geleneklere ilişkin ilk tohumların atıldığı dönem başlamış olmaktadır. Bu dönemde, kadının üretimsel işlevleri yaşamı kolaylaştırıcı birçok konumda devam etmiştir; erkekler avcılıkla

uğraşırken kadınlar ekip biçmeyi, toprağı işlemeyi öğrenmiş; meyve sebze yetiştirip, hayvanları evcilleştirmiş; otlarla çeşitli karışımlar hazırlayarak şifacılık hünerleri geliştirmişlerdir. Kadınların geliştirdiğı bu yeni teknikler sayesinde bugünkü tıp bilimi adına önemli ilk adımlar atılmış olsa da şifacılıkla birlikte gelen mucizevi iyileştirici kudret ne yazık ki onların toplumsal anlamda büyücülükle suçlanmasına sebebiyet vermiştir. Bu bağlamda kadınlar cadılık ve büyücülük gibi korkunç sıfatlar ile bir anılmaya başlamış; çok geçmeden de bu gerekçeyle korkunç şekillerde infaz edilmişlerdir. Özellikle Orta Çağ, cadı avının yaşandığı, sayısız kadının ve kız bebeğın kıyımına sahne olmuş tarihsel bir dönem olmuştur.

Toplumsal anlamda en büyük emeğın ilk başta kadının elinden çıktığına ilişkin kuvvetli varsayımlar söz konusudur. Bu bakışa göre ilk çiftçi, bilim insanı, doktor, hemşire, mimar, mühendis, öğretmen, sanatçı... kadındır. Tüm bu alanların temelini birçok araştırma ve deneyle kadınlar başlatmıştır. Kadınlar ilk kez, bitkilerin sularından ya da köklerinden elde ettiklerini birleştirerek ilaç, merhem gibi maddeleri yapmıştır; unu ekmeğe dönüştürmek gibi mutfak işleri ile biyokimya, maya mikroorganizmasının kullanımını gerçekleştirmiştir; yün eğirmek için fiziki işlemleri geliştirmiş, dokuma tezgahının işlemesi ile ketenle pamuğın dokunması için bitkileri kullanmıştır; çanakçı çarkını icat etmiştir. Elbette tüm bunlar başlangıçta yardımcı olarak çalışan ve gittikçe ustalaşan erkekler tarafından zaman içinde ya ellerinden alınmış ya da “ev işi” olarak aşağılanmıştır.

Gittikçe büyüyen tarlaların yoğun bir çalışma gerektirmesi, çiftçiyi daha büyük düşünmeye sevk etmiştir. Bakır, kalay, demir, tunç gibi kaynakların bulunması ve çalıştırılmak üzere köleler edinilmesi böyle başlamıştır. Çiftçi zaman içinde işçiye dönüşmüş, toprağın, tohumun dolayısıyla da doğal olanın filizlenmesini beklemek yerine, yardımcı aletler geliştirerek sürecin tamamen hâkimi olmaya başlamıştır. Daha öncesinde çeşitli ritüeller ya da totemlerle büyüsel bir akışta yaşanan hasat, artık aletin yazgısıyla şekillenmektedir. Böylelikle, büyüsel, içkin olan (dişil) doğa yerini akılsal, aşkın olan eril düzene bırakmıştır. Erkek, yaşantısını araçlarla donatmış ve gerek dünyayı anlatırken kullandığı imgelerde gerekse kılışsal deneylerinde böylelikle ağır basmıştır (Beauvoir, 1993a, s. 81).

Özel mülkiyet ile birlikte maddeci bakışın temelini atıldığı bu dönüşüm, topluluk olarak

yaşamayı geliştirirken bir yandan da sahip olunacak mallar yaratmıştır; toplumsal ve kültürel olana dair yeni buyruklar geliştirerek, evlilik ve çocuk sahibi olma yönündeki düşünceleri değiştirmiştir. Mal sahibi oldukça insan onu korumaya, daha çok çocuk sahibi oldukça da ona daha fazla zaman ayırmaya gereksinim duymuştur. Böylelikle kadının toplum içindeki görevleri çocuk bakmak, yerleşkenin yakın civarında toplayıcılık yapmak gibi pasifize görevlerle donatılırken; erkekler ise bekleyen aile fertlerini doyurmak ve savunmasız durumdaki kadınlar ve çocukları korumak gibi önemli misyonlarla kutsanmıştır. Toprağa sahip olan erkek çalıştırdığı kölelerin, hayvanların ve hatta kadınların da sahibi olmuştur. Bu insanlık tarihinde kadınların karşılaşmış olduğu en büyük yenilgidir.

Karl Marx’a (1818-1883) göre özel mülkiyet, yenilen, içilen, taşınan her yöntemle tüketilebilen malın ön plana geçtiği, bütün duyguların değiş tokuş edildiği maddeler evrenini yaratmış ve insanlığı dar kafalı, aptal kılmıştır (Marx, Engels, & Lenin, 2010, s. 41). Sahipliğin bu denli önemsendiği toplum düzeni için kadınlar birer takas değeri kazanmış, erkek mülkiyetinin bir parçası olarak kabul edilmiştir. Toplumsal olana dair edinilen zenginlikler, erkeğe verilen mevkii artırmıştır; geleneksel veraset erkeğin yükselen kibriyle yeni aile anlayışını doğurmuştur. Öncesinde benimsenmiş “iki başlı” aile yerine, babanın hakimiyetindeki “tek eşli” aile oturmuştur. Yeni iş bölümünde ev işleriyle sınırlandırılan kadının emeği, erkeğin sahip olduğu düzen içinde gittikçe önemsizleşirken, annelik fazlasıyla değer kazanmıştır. Böylelikle aile için çocuk, temel direği olan babanın konumunu sağlamlaştırmak ve soy bağıını kuvvetlendirmek için kaçınılmaz bir araç olmuştur.

Engels’e göre tek eşli aile (monogami¹⁹), doğal koşullar değil de ekonomik şartlar üzerine kurulmuştur: özel mülkiyetin ilkel ve doğal kolektivizm üzerindeki zaferidir (Engels, 2020, s. 61). Ekonomik şartlar altında kurulmuş bu ilk kurum, eril egemenliğin en büyük uygulama alanıdır ve günümüze dek sürececek bir dönemi başlatmıştır. Bu aile düzeninde boşanma sadece erkek istediği takdirde gerçekleşebilmektedir. Tüm haklarıyla birlikte erkeğe

¹⁹ “Monogami: bir cinsin diğeri tarafından boyunduruk altına alınması ve tüm tarih öncesinde bilinmeyen, cinsler arasındaki bir çekişmenin ortaya çıkmasıdır. Monogamide erkek ve kadın arasındaki çatışmanın gelişimiyle ve ilk sınıf baskısı, dişi cinsiyetin erkek cinsiyet gelişimiyle ve ilk sınıf baskısı, dişi cinsiyetin erkek cinsiyet tarafından zulme uğramasıyla aynı zamana denk gelir.” (Marx, Engels, & Lenin, 2010, s. 20-21)

bağlanan kadın ise artık çocuğu meydana getiren Ana bile değildir; yalnızca karnındaki tohumu besleyen bir damızlıktır. Karşılıklı iki taraf olarak kadın-erkek arasında gerçekleştirilen bu birleşme, bir tarafı diğerinin boyunduruğuna alan bir sözleşme niteliğindedir. Tarihte iki cins arasında bu denli bir ayrımın yaratıldığı, birinin değerleri tamamen yükselirken diğerinin bu kadar hiçe sayıldığı başka bir gelişme olmamıştır. Jean Jacques Rousseau (1712- 1778), ailenin politik toplumların ilk örneği olduğunu (Rousseau, 2012, s. 4) belirtmektedir: yöneten rolünde baba, yönetilenler ise kadın ve çocuklardır.

Mülkiyet hakkının erkekte olduğu çoğu düzende örneğin, tecavüz gibi olayların esas kurbanı tecavüze uğrayan kadından ziyade ona sahip olan kişi olarak görülmüştür. İlk yasalarda gerçekleşen bu çarpık durum karşısında tecavüzcü ise ceza olarak, kadının babasına veya erkek kardeşine parasını ödeyerek kadının mülkiyetini kendi üzerine almak zorunda tutulmaktadır; hiçbir erkeğe ait olmayan bir kadına tecavüz etmekse kesinlikle suç olarak sayılmamaktadır, tıpkı kalabalık bir sokakta yere düşen parayı almanın hırsızlık olarak görülmediği gibi (Harari, 2017, s. 151). Bu hastalıklı bakış kocanın karısını tecavüz etmesi gibi bir fikri ise oksimoron olarak görmektedir. Hali hazırda kadın zaten erkeğin malı olduğuna göre onun cinselliği hakkında söz sahibi olan tek kişi zaten kocasıdır.

Yerleşik düzenin ve kurumların yaşama dahil olması, evlilik ile topluluklar arası ilişkilerin sağlamlaştırılması gibi birçok gelişme sonucu on binlerce kişiden oluşan şehirler ve bu şehirleri yöneten büyük imparatorluklar kurulmuştur. Yani aslında insanlık için geçerli olan tüm geniş çaplı işbirlikler -modern bir devlet, Orta Çağ'da bir kilise, bir antik şehir veya arkaik bir kabile- insanların kolektif hayal gücünde yaşattıkları ortak mitler etrafında örgütlenmiştir (Harari, 2017, s. 40). Erkeğin kadına üstün tutulduğu görüş ile birlikte kadın önce babasının, sonra kocasının ve en son ise oğlunun malı haline gelmiştir.

Evliliğin üreme ve yaşam birlikteliğine ilişkin ikili katkısıyla doğal bir şey olduğuna ilişkin klasik tema, İmparatorluk döneminde yeniden ele alınmış ancak anlamlı bir biçimde değiştirilmiştir (Foucault, 2007, s. 423). Tek eşli aileye ilişkin kontrat önce ilkel kanunlar sonrasında ise tek tanrılı dinlerin benimsenmesiyle son noktaya ulaşmıştır. Böylece, Neolitik Çağ devriminden doğanlar korunarak değişen toplum düzeni ve dinamiklerine göre yeniden temellendirilmiştir. Bu bağlamda özellikle dinler eskisinden çok daha etkin olarak yaşamı

şekillendirirken, kolektif bilincin oluşması ve dolayısıyla toplumsal olanın saptanmasında anahtar görev üstlenmişlerdir. Örneğin, Hristiyan Kilisesi Batı dünyasında kazandığı egemenlikle birlikte toplumsal ve cinsel ilişkiler yönünden büyük bir yaptırım gücüne erişmiştir. Michel Foucault'ya (1926-1984) göre, Hristiyan öğretisi arzuyu denetleme ve arzudan uzaklaşma etkileri olmakla birlikte aynı zamanda tinselliğe geri dönme ve Tanrı'ya yeniden bağlanma anlamına gelmektedir (s. 25).

Aile kurumuna yönelik belirlenimlerin ve kadına ilişkin yasaklamaların önemli bir boyut kazanması da böylelikle ivme kazanmıştır. Papazlar, ellerine geçirdikleri yetkeyi kullanmaktan çekinmeden, kendi önyargılarını da katarak, cinsellik, evlilik ve kadınlık meselelerine ilişkin çeşitli yorumlar geliştirmişlerdir. Örneğin, Saint Paul kadınlara silik kişiliği ve ağırbaşlılığı öğütlemektedir; gerek Tevrat'a, gerek İncil'e dayanarak kadının erkeğe bağlı olması ilkesini ortaya koymaktadır: ona göre, "Erkek kadından değil, kadın erkekten doğmuştur; erkek kadın için değil, kadın erkek için yaratılmıştır" (Beauvoir, 1993a, s. 93) Geliştirilen bu yeni yorumlamalara göre cinsellik bir günah, homoseksüellik ise tehlikeli bir tehdittir; kadınlar kendilerini süslemelerle değil Tanrı'nın bahşettiği nazik ruhlarıyla ifade etmelidir; kadın, erkeğin yararı için yaratılmıştır ve her koşulda ona uyum sağlaması gerekmektedir²⁰.

Kadınların ikinci plandaki rolü elbette sadece Hristiyanlık için değil dünya üzerinde hâkim olan tek tanrılı dinlerin benimsediği ortak bir temadır. İnanılan o tek tanrı, adı ya da kökeni farklı da olsa, hep erkektir. Erkeğin konumu her coğrafyada ön planda tutulurken bazı Doğu topluluklarında uzun bir süre çok eşliliğin-harem anlayışının sürdüğü ve dinler tarafından da desteklendiği bilinmektedir. İslamiyeti benimseyen topluluklarda daha öncesinde yaygın görülmeeyen çok eşlilik böylelikle kendini göstermeye başlamıştır. Kur'an yorumlaması güç olduğu için farklı okumaları beraberinde getirmiş ve (alevi, sünni gibi mezheplere ayrılarak) peygamberlerin sünnetleriyle birlikte bir uygulama alanı gelişmiştir. Örneğin, Sünni geleneğinde Hz. Muhammed'in sünnetlerinde dört eş alınması uygun bulunduğu için genel uygulamalar da bu düşünce üzerinden şekillenmiştir. Kur'an kadına ilişkin içerdiği bilgilerde ise onu günahkâr bir canlı olarak kabul etmektedir. Bu bağlamda Havva yasak

²⁰ Detaylı bilgi için bakınız: Tannahill, R. (2003). Tarihte Cinsellik. (S. Gül, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi. s.128-130, 139

elmayı yiyen ilk insandır ve Allah ona on sekiz ceza vermiştir: âdet kanaması, anne-babasından ayrılarak bir yabancıyla evlenmek, gebelik, kendi şahsı üzerinde denetim sahibi olamamak, mirasta daha az payı olmak, erkeğin dört karısı olabilirken onun sadece bir kocası olabilmek, ev içinde kapalı tutulmak bu cezalara örnek olarak verilebilmektedir (Tannahill, 2003, s. 198).

Çin’de Taoculuk, Hindistan’da Tantra inanışları ise erkek cinselliğini bir kudret aracı olarak kutsarken, kadını da onun varlığını destekleyici unsur olarak var etmektedir. Bu inanışlarda erkek egemen bakışla beraber kadının tinsel varlığı kutsal sayılmıştır. Örneğin, ying-yang felsefesi, eril ve dişil olanın birleşiminden doğan güce dair inancı yansıtmaktadır. Bu inanışa göre, eril doğanın özü (menisi) çok kıymetli bir kaynak olarak görülmektedir fakat oldukça kısıtlıdır ve ancak kadının yin özüyle bir araya gelerek çoğalmaktadır. Yani aslında merkezde olan erkeğin özünün doğal tamamlayıcısı olarak bir kadın algısı söz konusudur.

Özetle hemen her din söyleminin temelinde kadınların içkin ve öteki bir varlık olarak sınıflandırılması hususu söz konusudur. Bu düşünce ışığında din öğretileri kadınlara eylemsizliğin kıymetini aşılarken aynı zamanda onları bir günahkâr olduğuna inandırarak tüm bu öğretileri kendi düşüncesiymiş gibi benimsetmeye yönelmektedir.

*

Kadının sınıfsal ayrımında Orta Çağ’da süregelen bakış sürdürülmüş, derebeylik düzeni (feodal toplum) kurulurken kadının durumu aynı belirsizlikte bırakılmıştır. Feodal toplum, egemenlik ile sahiplik yani kamu ile özel arasındaki ayrımın belirsizleştiği yeni bir düzen inşa etmektedir. Kadın ise bu dönemde toprak sahibi olamadığı toplumsal konumunda, siyasal ve özel her türlü haktan mahrum bırakılmıştır. Kadının konumu 11. yüzyılda mirasa sahip olmasına izin verildiğinde bir nebze değişim göstermiştir. Bir erkek koruyucunun gözetiminde gerçekleştirilmesi zorunlu tutulan bu durumda kadının kocası bu görevi üstlenmektedir. Böylelikle, kadın kocasına devrettiği tüm haklarla sahip olduğu bu mirası yine istediği gibi yönetememektedir. Kadın, bu yerin sahibesi değil, el değiştirmesine yardım eden aracıdır; bu aracılık onun haklarını genişletmemiş, bir bakıma tımarın içinde erimiş taşınamayan malların bir parçası haline getirmiştir (Beauvoir, 1993a, s. 97).

Orta Çağ'da kadın, evlendiğinde tek taraflı bir sadakate katlanmaktadır; kocanın sahip olduğu bir mal muamelesi görmeyi sürdürmektedir; koca bir şövalye ise çok daha geniş imtiyazları vardır ve isterse onu dövebilir, cezalandırabilir, başkasına verebilir ya da satabilir, boşayabilir; kocası tarafından bekaret kemerine kapatılabilmektedir (Marx, Engels, & Lenin, 2010, s. 24) Kadına yönelik bu algı 17. yüzyıla kadar devam edecektir fakat 16. yüzyılda erkeğin menisinin üremenin temelinde var olduğuna yönelik süregelen inanış önemli bir değişim geçirmiş ve kadının üremedeki konumu önem kazanmıştır. Bu önemli gelişme sayesinde toplumsal bellekte kadının konumu annelik mertebesine yükselmiştir. Ve bu gelişme sonucunda annelik ve getirdiği her türlü sürecin sorumlusu olarak kadın yaratıcı kudretinden dolayı nispi bir kutsallık kazanmıştır.

Rönesans, kadının eş ve anne konumunu muhafaza ederken, hiç olmadığı kadar erkek aklını yücelten yeni bir bakışı topluma kazandırmıştır. Toplum, siyaset ve sanat gibi her alana sirayet eden bu eril bakış, yeni çağı başlatan en büyük motivasyon olarak aklı, bilimi ve her türlü teknolojiyi erkeğin emrine servis etmiştir. Bu dönem nihayetinde büyük erkek narsisizmini, egoizmini ve bireycilik kültürüyle harmanlanmış bir bakışı ortaya çıkarmıştır. Rönesans, açıkça tanımlanmış sosyal sınırlara ve değişmez hiyerarşilere yönelik bir arzu, ekonomik ve siyasal yaşamın gerçeklikleri sınıf ayrımlarını bulanıklaştırdıkça ve eskisine meydan okuyan yeni elitler yarattıkça daha da önem kazanan bir arzuyu getirmiştir (Grieco, 2005, s. 62). Bu bağlamda kadın, aile hayatıyla kutsanmış olarak net bir hiyerarşik yapıya sokulmuş konumu daha da aşağı görülmüştür. Kadınlığı biçimlendirmek üzere toplumsal ödevleri anlatan sayısız görgü kitapları yayınlanmış, tıbbi literatürde kadın kırılğan yapısıyla vurgulanarak erkeğe muhtaç bir yaradılış olarak tasavvur edilmiştir. Bu kitaplar, ahlaklı bir kadının nasıl olması gerektiğine dair bilgiler içermekte ve onları kocalarına, çocuklarına karşı davranışlar açısından yönlendirmektedir; nitekim başarılı bir ev hanımlığı için reçeteler sunarak kadınları biçimlendirmektedir. Tamamen ev hanımlığına yönlendirilen bu dönem kadını, aileler açısından değişkenlik gösterse de, çoğu zaman erken yaşta okuldan alınmış yahut okulu bitirmeye fırsatı olsa bile sonrasında çabucak evlendirilmiştir.

Kadını demonik karakterlerle özdeşleştiren Orta Çağ'ın ardından Rönesans, kadının güzelliğine yönelik yeni bir algı geliştirmiştir; kadınlar hiç olmadıkları kadar güzellikleriyle anılmaya ve güzel olmaya yönelik toplumsal bir yönlendirmeye maruz kalmışlardır. Erken

modern dönem boyunca ruhani kültür, kadınsı çekicilikten ve bunun erkekler karşısında kadınlara verdiği güçten korkma eğiliminde olmasına rağmen, Rönesans, güzelliğin görünmez bir iyiliğin dışsal bir göstergesi olduğunu ilan ederek güzelliğe itibarını iade etmiştir (Grieco, 2005, s. 63). Bu zamana kadar korkulan kadın güzelliği artık aranan bir özellik olarak kendini göstermektedir.

Rönesans'tan Aydınlanma'ya kadar eğitim pratikleri cinsel yapıda olan ayrımlaşmanın paralelinde seyretmiştir. Süreç içerisinde kadınlara çeşitli konularda imtiyazlar sağlanmış, zaman zaman koşullar iyileştirilmiştir fakat elbette eğitimin bu dönemdeki değişimi tam anlamıyla bir özgürleşme getirmemiş ve kız ile erkek çocuklar için eşit bir eğitimden söz etmek henüz mümkün hale gelmemiştir. Kadınların ezilişinin en önemli göstergelerinden biri de kuşkusuz bu okuma-yazma olanaksızlığıdır. Nitekim kadınlara karşı uygulanan okuma-yazma sınırlamaları, ifade araçlarını elinde tutan kudretin itaat beklentisiyle örtüşmektedir.

Kadınlar okur-yazarlık kazanamadıkça toplumsal hakları üzerine düşünebilecek kabiliyeti geliştirememekte; erkekler ise edindikleri bilgiler sayesinde kadınlara karşı olan üstünlüklerini perçinlemektedir. Gelgelelim kadınların okuyarak düşünce dünyasını geliştirmesine-derinleşmesine müsaade edilmemesi onların dünyaya dair bakış açılarını da yüzeyde tutarak görselliği-maddeselliği ön plana almalarına uygun ortamı hazırlamıştır. Belleğin tiyatrosunda kadınlar sadece bir hayalettir (Duby & Perrot, 2005, s. 14); kadın belleğine ilişkin tarihsel kayıtlar yalnızca onların sahip oldukları küçük nesneler üzerinden kayıt edilebilmiştir. Onlara dair en büyük belgeler, genellikle güzelleşme pratiklerinde kullandıkları malzemeler, giydikleri kıyafetler ve taktıkları aksesuarlar tarafından temsil edilmektedir.

Eskiden yalnızca erkeklerin çağrıldıkları saray toplantılarına eşlerin de katılımıyla birlikte 17. yüzyılda soylu kadınların eğitimine biraz daha önem verildiği görülmektedir. Kadınlar bu toplantılarda eşlerini temsil ederken hem dış görünüşleri ve görgüleri hem de bilgileri ve yetenekleriyle sınıflandırılmaya başlamıştır. Kadınların sanat toplantılarında oynadıkları rol yabana atılacak gibi değildir; dünyanın kuruluşuna katılmadıkları için, konuşmaya, sanata, edebiyata ayıracak bol bol vakitleri vardır; eğitimleri düzenli değildir, ama kocalarından

daha geniş bir bilgiye sahiptirler (Beauvoir, 1993a, s. 101). Soylu sınıftan kadının geliştirdiği bu entelektüel akıl bu yüzyıl için onun konumunu değiştirmese de kuşkusuz sonraki yüzyıllarda gerçekleşecek kadın hareketi için önemli bir altyapı oluşturmuştur.

17. yüzyılda değişen konumlar burjuva (kent soylu) sınıfını yükseltmiş ve hali hazırda varlığını sürdüren çeşitli baskıların ilk baş gösterdiği dönem olmuştur. Bu çağda, edepliliğe yönelik zorlamalar ve kadın bedeninin ve çıplaklığının mutlak yasaklara tabi tutulması yönünden büyük sınırlamalar getirilmiş; cinselliğin adını bile anmak güçleşmiştir. Foucault, evlilikler hariç her türlü cinsel ilişkinin yasak sayıldığı bu baskının kapitalizmin gelişmesiyle çakıştırılmış olmasını burjuva düzeniyle tek vücut hale getirme yöntemi olarak ifade etmektedir. Cinselliği gerçek anlamda netleştirmek için önce onu dil düzeyine indirgemek, onun söylem içindeki serbest dolaşımını denetlemek, onu söylenen şeyler arasından çıkarıp kovmak ve aşırı derecede belirgin biçimde mevcut kılan sözcükleri susturmak gerekmiştir (Foucault, 2007, s. 20). Bedenin tüm günahların ana kaynağı olduğu düşüncesi, üzerine geliştirilen kontrol mekanizmalarını gittikçe artırmıştır. Beden üzerinden boyunduruk altına alınan cinsellik dilin korumasında ve dini söylemlerin gözetiminde tutulmaktadır. Nitekim 17. yüzyılda başlayan cinselliğin kontrolü meselesi 20. yüzyıla kadar sürecek bir süreci başlatmıştır.

Batı uygarlığı Foucault'nun altını çizdiği üzere, Çin, Japonya, Hindistan, Arap-Müslüman toplumları gibi *ars erotica* (erotik sanat) yaratmış bir toplum değildir. *Ars erotica*'da haz, bir yasaya veya mutlak bir ölçüte göre değil, bir deneyim ya da pratik olarak bizzat kendi özgül niteliğine göre yaşanmaktadır. Beden üzerindeki bu özsel egemenlik, eşsiz bir haz ve zamanın ötesinde bir boyut ortaya çıkarmaktadır. Buna karşılık Batı uygarlığı ise diğer toplumlardan farklı olarak ilk kez *scientia sexualis* (cinsel bilim) uygulamıştır. Diğerlerinin vurguladığı bedensel varlıktan ziyade, şeylerin nihai çözümleyicisi olarak aklı ve bilimi kucaklamıştır.

*

İktidar, ilkel toplumlar için ölüm dağıtan bir kudreti sembolize etmektedir. Fakat modernleşen toplumlar için ölüm yaptırım gücünü yitirdikçe, yerini “yaşamaya izin verme” olgusuyla değiş-tokuş etmiştir. Uygarlıkla birlikte cezalandırma sistemlerinin

öldürmek yerine hukuki çerçevelerde yaşamsal bir cezaya dönüştürülmesi durumu, iktidarın can alma gücünü seyreletmiş ve onu değişime zorlamıştır. Egemen iktidarın simgelediği eski öldürme gücü, yerini artık titizlikle bedenlerin yönetimine ve yaşamın hesapçı bir biçimde işletilmesine bırakmaktadır (Foucault, 2007, s. 102). Özellikle 17. yüzyılla birlikte gelişen yeni disiplinler ve toplumsal dinamikler bedenlerin denetimini sağlamak üzere yeni bir iktidar biçimine yön vermiştir. Bu iktidar biçiminde önemli olan yaşamsallığı mümkün mertebe koruyarak, toplumu her bir değer ve yararlılık alanına göre ayrı ayrı değerlendirmektir. Böylesi çok parçalı bir kombinasyonu bir araya getirmek ise iktidarın çok parçalı bir versiyona bölünmesini temsil etmektedir. Toplumun her parçası işler bir mekanizma olarak iktidara katılacak, normlar aracılığıyla muhafaza edilecektir. Böylece biyo-iktidar çağı başlamış olmaktadır.

Batı'nın benimsediği cinsellik tertibatı, merkezine aldığı erkek aklını bir iktidar biçimi olarak genişletmiş ve onu yönetsel bir mekanizma olarak kullanmayı akıl etmiştir. Devletin geliştirdiği küçükten büyüğü her ölçekli mekanizmalar hali hazırda günümüzde biyopolitika olarak eleştirdiğimiz sistemin çıkış noktasıdır. Evlilik, aile gibi toplumun çekirdek gruplarını cinsellik etkinliği üzerinden kontrol etmeyi başaran iktidar, özellikle kapitalist düzende kendini mikro parçalara ayırarak hayata dair her noktaya tutunmaktadır. Foucault biyo-iktidar şöyle ifade etmektedir:

Devletten aileye, hükümdardan babaya, mahkemeden gündelik küçük cezalara, toplumsal egemenlik mercilerinden özneyi oluşturan yapılara, yalnızca farklı ölçeklerde, genel bir iktidar biçimidir. Bu biçim, kurala uyan ve uymayan, karşı gelinenle ceza ikililerini içeren hukuktur. İster hukuku dile getiren hükümdar ister yasaklayan baba, susturan sansürcü ya da yasa söyleyen hoca kılığına sokalım, her durumda iktidar hukuksal bir biçim yoluyla şemalaştırılır ve yol açtığı etkiler itaat biçiminde tanımlanır. Yasa olan bir iktidar karşısında, uyruk olarak kurulan -uyruklaştırılan- özne, itaat eden konumundadır: İktidarın, tüm bu düzlemlerdeki biçimsel türdeşliğine, boyun eğdirdiği kişideki -ister hükümdar karşısındaki uyruk ister devlet karşısındaki vatandaş, ana baba karşısındaki çocuk, hoca karşısındaki öğrenci olsun- genel boyun eğme biçimi tekabül eder. Bir yanda yasa koyucu iktidar, diğer yanda itaat eden uyruk. (Foucault, 2007, s. 66-67)

Biyo-iktidar ya da biyopolitika, sadece bir kurum ya da belirgin bir yapı değildir; her yerde her şeyde varlığı bulunan bir olgudur; kapsamındaki hareketli ve dönüşebilen parçacıklar onun erişilebilirliğini ya da öngörülebilirliğini engellemektedir; kendine has rolüyle her

aşamada kendi kendini yeniler böylelikle yüksek bir adaptasyon kuvvetine sahiptir. Cinsellik biyo-iktidarın kolaylıkla kontrol edebildiği büyük bir araçtır. Cinselliğin böylesi bir araç haline gelmesi ise onun her kesimden insana geçişi kolaylaştıran ortak bir paydayı temsil etmesinden kaynaklanmaktadır.

Bu bakımdan 18. yüzyılda Fransa’da gerçekleşen devrim, sanıldığıının aksine kadınlara herhangi bir özgürlük getirmemiştir²¹, aksine burjuva erkeğini gittikçe kristalleştirmiştir. Burjuvazi, aristokrasinin kan bağıyla yaptığı ırkçılığı, sağlık, hijyen ve cinsellik anlamında kontrol altına aldığı bedenlerle, kendi ırkını oluşturmak için, cinselliği kullanmaktadır. Cinsellik, kuşkusuz yönetimsel bir taktik olarak toplumu ayakta tutmaktadır, bu nedenle bu kurallara karşı gelmek aynı zamanda yönetime karşı suç işlemek demektir. Böylelikle dönüşen bu sistemde cinselliğin bir “polis” işine dönüştüğü söylenebilmektedir. Elbette bu sözcük düzensizliğin bastırılmasını değil, toplumsal ve bireysel güç birliklerinin organize biçimde artırılmasını ifade etmektedir. Yani aslında söz konusu olan cinsellik polisidir: bir yasaklama katılığı değil, cinselliği yararlı ve genel (kamusal) söylemler yoluyla düzenleme gerekliliği ön plandadır (Foucault, 2007, s. 26). Cinselliğin böylesi bir kontrol mekanizması haline gelmesi aynı zamanda artan nüfusun kontrolü açısından da oldukça hayati önem taşımaktadır. Devlet tarafından kontrol altında tutulan nüfus, sahip olunan kaynaklarla dengelenmek durumundadır.

19. yüzyılda kalıtımsal mirasın çözümlenmesi cinsel yollarla geçen hastalıklar yönünden yönetimi yeni bir önlem almaya sevk etmiştir. Evlilik akdiyle heteroseksüel cinsellik meşrulaştırılmış; çiftlerin düzenli cinsel etkinlikte sağlıklı olmanın sorumluluğunu taşıması yönünden gizlilik hakkına sahip bırakılmıştır. Fakat özellikle suçlular, akıl hastaları, sapkınlar gibi toplumun aykırı bireyleri için soy ıslahı olası cinsel hastalıklara karşı kontrol altına alınmaya başlanmıştır. 19. yüzyıldan sonra, tıbbın, psikanalizin, fuhuşun, pornografinin aracılığı sayesinde bir yandan hazzın analitik olarak azalmasıyla, öte yandan da hazzı denetleyen iktidarın çoğalmasıyla bağıntılı olan sayısız iktisadi çıkar sağlanmıştır ve bu çıkarlar söz konusu olgular zincirinin yerini almıştır (Foucault, 2007, s. 43).

²¹ Bu dönemde “Napoleon Anayasası” olarak adlandırılan yasa ile kadının toplumsal görevleri keskin ölçülerle belirlenmiştir. Bu nedenle bu devrimden önce düşünsel anlamda kadınları önde tutan Fransa için kadın hakları yüzyıl gibi bir süre için ortadan kalkmış olur.

19. yüzyılın ilk yarısında kadın, insanlığın sürdürücüsü ve erkeğin yardımcısı konumunu sürdürmüştür. Kadını boşanma veya miras haklarından hala yoksun tutan iktidar, sanayileşmenin getirdiği kaygılarla daha temkinli hareket etmiştir. Kadına yönelik algı sabit tutulmaya çalışılırken, makineleşme ve fabrikaların gittikçe yaygınlaşması iş gücüne yönelik yeni bir ihtiyacı gündeme getirmiştir; makineler kadın erkek arasındaki güç dengesini bozmuş ve kadınlara çalışma olanakları yaratmıştır; böylece bu fabrikalarda ucuza çalışacak yeni bir işçi sınıfı olarak kadınlar devreye girmiştir. Makineleşen bu toplumda kadını da içinde barındıran emekçi sınıfı, yeni haklar ve imtiyazlar elde etmiş özgürleşmeye de böylelikle başlamıştır. Ev ve ev işinin dar sınırlarını aşan kadın, üretim zincirine katılarak kendi kendini yoktan var etmiştir. Bu gelişme, kadının yazgısını değiştirecek en önemli tarihsel devrimlerdendir. Nitekim, Marx ve Engels bu konuyu şu şekilde ifade etmiştir:

Üretime katılma; kapitalist sömürüden kurtulma, kadının özgür kılınmasının iki safhası bunlardır. Sermaye diktatörlüğünün yok edilmesiyle kadının talihi düzelecektir. İşçi kadının zaferi bütün kadınları ayak bağlarından kurtaracak, hukuki, politik, ekonomik olarak aşağılanmalarına son verecektir. (Marx, Engels, & Lenin, 2010, s. 41)

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yaygınlaşan fabrikalar, özellikle kadın emeğini yok paraya satın almaktadır. Öyle ki, bu dönemde kadınlar çok uzun saatler çalışmalarına rağmen evlerini geçindirecek kadar para kazanamamaktadır. Örneğin, Norbert Truquin (1833-1887?) güneş yüzü görmeden günde on yedi saat çalışan bu kadınların çoğunun çıraklık dönemini bitirmeden vereme yakalandıklarını, birçoğunun da patronları tarafından istismara uğradıklarını ifade etmektedir (Akt. Beauvoir, 1993a, s. 118). Kadınların dokuma ve iplik fabrikalarında böyle köle gibi çalıştırılması onların insani saygınlıklarını ve özgürlüklerini kazanmak için ne kadar çabaladıklarının önemli bir kanıtıdır.

Toplumsal alanda yaşanan bu önemli gelişmelerin ardından dünya üzerinde yeni yeni kadın haklarını koruma dernekleri açılmaya başlamıştır. Nitekim, 1848’de ilki üretim odaklı olarak kurulmuştur. Bu kapsamda, kadınların gece çalışmasını yasaklayan ve fabrikadaki çalışma

sürelerini sınırlayan ilk yasa ise 1892’de çıkarılmıştır²². Çalışmaya başlayan kadın için tek mesele çalışma saatleri de değildir. İlk çağlardan bu yana çeşitli totemler, tabular ya da yasalar çerçevesinde onu evde tutan yegâne şey olan gebelik şimdi de çalışma hayatında karşısına çıkmaktadır. Kadının toplumsal manada sınıf atlamasının en önemli sebeplerinden biri de doğurganlığını kontrol altına almasıyla başlayacaktır.

*

Kadının özgürleşme serüveninde kuşkusuz en önemli atılımlardan biri doğumun kontrol altına alınmasıyla olmuştur. Doğurganlığın aile içindeki kadının ödevlerinden biri olarak görülmesi ve her kadının çocuk doğurmak zorunda olduğuna yönelik inanış, çalışan kadın figürünün hayata karışmasıyla birlikte bazı iç değişikliklere uğramıştır. Bu bağlamda, kadının doğurganlığı iş hayatındaki koşullara ve daha çok kendi tercihine göre gerçekleşen bir durum olma yolundadır. Aslında, doğum kontrol çok eski zamanlardan bu yana kadınların kullandığı bir yöntemdir, fakat bunu kullanmayı tercih eden kadınlar genellikle hayat kadınları veya evli olmayan kadınlar olmuştur.

Eski Yunan’dan Orta Çağ’a kadar gebelik önleyici olduğuna inanılan birçok yöntem türetilmiş ve kullanılmıştır. Gebeliği önleme konusunda M.Ö. iki bin yıllarında yazılmış en eski belge, döl yoluna timsah pisliği, bal, doğal süt karbonatı ve lastik karışımı bir tıkaç yerleştirilmesini salık veren bir Mısır papirüsüdür (P. Aries’ten Akt.Beauvoir, 1993a, s. 122). Orta Çağ’dan 17. yüzyıla kadar ise kadının hayatı ardı ardına gerçekleşen gebeliklerle geçmiştir ve doğum kontrol namına çok fazla uygulamaya rastlanmamıştır. Bilinen tek öğüt, ilişki sonrası geri çekilme yönteminin erkeklerce uygulanmasına yöneliktir. Dölüte bir ruh bağışlayan Hristiyanlık’ta ise doğum kontrol yöntemleri ahlaksal fikirleri alt üst etmiş ve şiddetle yasaklamıştır; özellikle Orta Çağ’da, çocuk aldırma dölütün canını almak anlamına geldiğinden büyük bir günah sayılmıştır. Benzer bir düşünceyle Hristiyanlığın bazı

²² “İlk kadın çalışma yasası 2 Kasım 1892’de çıkmıştır; gece çalışmasını yasaklayan, fabrikadaki çalışma süresini sınırlayan bir yasadır bu; ama her türlü kaçamağa izin vermektedir. 1900’de, işgünü on saat olarak saptanır; 1905’te hafta tatili zorunlu kılınır; 1907’de, çalışan kadın kazandığına dilediği gibi harcama hakkına kavuşur; 1909’da doğum yapan kadınlara paralı izin sağlanır; 1911’de 1892 yasasındaki ölçüler kesin buyruk haline getirilir; 1913’te, kadınların doğum öncesi ve sonrası dinlenmeleri kurala bağlanır, tehlikeli ve yorucu işlerde çalışmaları yasaklanır.” (Beauvoir, 1993a, s. 119)

mezheplerinde ya da başka dinlerde kürtaj ya da doğum kontrol günah sayılmaktadır.

18. yüzyıl'da Fransa'sda tekrar gün yüzüne çıkan doğum kontrol pratikleri, ilkelden gelişmişe çok geniş bir uygulama alanına sahiptir: ağızdan alınan ya da makata, dölyatağına yerleştirilen tıkaçlar gibi birçok tarif mevcuttur. Öncelikle soylu sınıfın sonrasında ise tüm halkın kullandığı bu uygulamaların esas itkisi maddi olanaklara göre çocuk sayısının sabitlenmesi üzerinedir. 19. yüzyılda çocuk aldırmanın cana kıyma olduğu yönündeki görüş ortadan kalkmaya başlamış ve özellikle Batı'da doğum kontrol resmiyet kazanmıştır. Böylelikle, cinsellik ile üreme arasındaki ayrım da kendini göstermiş olmaktadır. Doğurganlığını kendi kontrolü altına alan kadın için belirgin bir değişim yaşanmaktadır.

3.3. Kadın Hakları Hareketi

Fransa'da Mary Wollstonecraft'ın (1759-1797) *Kadın Haklarının Savunulması (1792)* ile başlattığı ve Claude Henry de Saint Simon'un (1760-1825) bu bakışı sürdürdüğü kadın hakları savunusu bu çalışmalar ışığında somut temeller elde etmeye başlamıştır. Wollstonecraft, kadınlar ve erkekler için okullar ve üniversitelerde eşit bir eğitim fırsatı ve eşit politik, sosyal haklar talep ederken, tahmini olarak ilk feminist dergiyi yayınlayan Saint Simon ise "Özgür Kadın" sloganıyla kadınlar için eşit haklar isteyen yeni bir örgütlenme pratiği geliştirmiştir (Notz, 2012, s. 40). Çağının öncülerinden olan Saint Simon, kadınları oldukça önemsemiş ve kadın-erkek olgularının sosyal ve politik oluşumların birer ürünü olduğunu belirtmiştir. Ölümünden sonra onun öğretilerini genişleten öğrencileri, kadın bedenini saygıdeğer bir mevkiye ulaştırmak için çabalamıştır. Fakat gerçekleştirilen ağır cezalandırmalar nedeniyle Paris'ten kaçmak zorunda kalan bu ilk kadın hakları savunucuları, Osmanlı ve ardından Mısır'a kadar sürülmüşlerdir ve bu savunu çeşitli yıkıcı nedenlerden ötürü sonuçsuz bir hareket olarak tarihe kazınmıştır.

Erken ilk örneklerin karşılaştığı zorluklarla birlikte 19. yüzyıl çeşitli hakların elde edilmesi yönünden daha tutarlı bir çağı getirmiştir. Böylelikle, feminizm kavramı ilk kez Charles Fourier (1772-1837) tarafından 1837'de ortaya çıkmıştır. İki cinsin hukuki eşitliğini arzulayan Fourier, kadınlara karşı gerçekleştirilmiş baskı ve dayatmaların adaleti temelden

sarstığını düşünmektedir. Nitekim, Fourier, uygarlık eleştirisinde iktisadi ilişkilerin cinsellik tertipleri üzerinden sürdürülmesinin hesapçı bakışına karşı çıkmış ve bir ticaret sözleşmesine dönüştürülmüş evliliği kadının özgürleşmesindeki en büyük engel olarak tayin etmiştir.

Atılan ilk adımlarla birlikte artık aile toplumu yerine kadın ve erkeğin ayrı ayrı ele alındığı bireyselleşmiş bir toplum inşası oluşmaktadır. Bu noktadan itibaren kültürel ve toplumsal görevlerinden azat olan kadın, erkek kadar eşit bir dünyaya hâkim olmaya çabalayacaktır. Elbette bu süreçte toplumsal algı kadar siyasal değişim de oldukça yavaş ilerlemiştir. Nitekim 19. yüzyılda başlayan kırılmalar ancak 20. yüzyılda kendini belirgin örneklerle var etmiştir. Örneğin, kadınlara “Seçme ve Seçilme Hakkı” ilk kez Avustralya’da 1902, Finlandiya’da 1906, Norveç’te 1907, İngiltere’de 1918’de sınırlı 1928’de sınırsız olarak, Sovyetler Birliği’nde 1918, Almanya’da 1918, Amerika’da 1920, İsveç’te 1921, Türkiye’de 1930’da Belediye seçimleri, 1934’te ise genel seçimler için, Fransa’da 1945, İsviçre’de 1973 tarihlerinde verilmiştir. Latin ve Doğu ülkeleri kadını törelerle kuşatırken, Avrupa ve ABD bölgesel anlamda çeşitlilik gösteren yasalarla bunu yapmıştır. Özellikle Sovyetler Birliği açısından kadın hakları davası tüm dünyadakinden çok daha etkili bir boyutta göze çarpmaktadır. Japon-Rus savaşında kadınlar pek çok konumda erkeklerin yerini almış ve kendi varlıklarının bilincine böylelikle erken varmıştır. Ayrıca Marksçı geleneğe sadık kalan Lenin de kadınların hem iktisadi hem de siyasal olarak erkeklerle eşit olduğunu kabul etmiştir²³.

3.4. 20. Yüzyıl: Beden ve Cinsellik Çağı

Kadın cinselliği, tabular-töreler tarafından korunarak hep örtük tutulmuş ve dolayısıyla da gerçek anlamda çok geç keşfedilmiştir. Tarihsel süreç göz önüne alınacak olursa, birçok yanlış bilginin bu bilinmezlik perdesini daha da sıkı kapattığı gözlemlenmektedir. Örneğin, 14. yüzyılın başlarında Henri de Mondeville’in (1260-1316) klitorisi idrar yolunun bir uzantısı olarak tanımlaması ve onun bir tür küçük dil olduğunu ifade etmesi (Drenth, 2007,

²³ 1936 Anayasası’nın 122. Maddesinde “kadın, iktisadi, resmi, kültürel, siyasal ve kamusal alanlarda erkeklerle aynı haklara sahiptir” demektir.

s. 7) kadın cinselliğine yönelik cehaleti ortaya sermektedir. Elbette, klitorisin kadınlarda haz kaynağı olduğu bilgisi çeşitli topluluklar tarafından bilinmektedir, bunun en büyük kanıtı ise klitoridektomi²⁴ yani kadının sünnetidir. Kadının klitorisinin bir parçasının ya da bazen tamamının alınması anlamına gelen bu işlem, kuşkusuz kadının cinsel hazzını zedelemek adına girişilmiş bir uygulamadır²⁵.

Modern toplum modellerinde dini veya kültürel uygulamalara gizlenen cinsellik önlemleri, ilkel topluluklarda belirgin bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Bourdieu benzer olarak, ilkel toplulukların nesnel yapıları ile bilişsel yapılarının incelenmesinin ekonomik ilerlemiş toplumlardaki en iyi gizlenmiş kimi unsurları anlamaya olanak tanıyan araçlar sağladığını düşünmektedir (Bourdieu, 2016, s. 7-8). Bu nedenle 1960'ların başında güncel ortamın tektipleşme uygulamalarına direnebilmiş Kabil'in dağ köylüleri üzerinden cinsiyet rollerini araştırmaya gitmiştir. Erkekmerkezli kozmolojinin ve fallonarsistik görüşün bilişsel ve toplumsal yapılarımızdaki köklerini bulmak adına giriştiği araştırmasında, bu Akdeniz topluluğunda medeniyetten uzakta kalmanın yarattığı farklılıkları araştırmıştır.

Bourdieu'ye göre, kadın cinselliği ilk günden itibaren kontrol altına alınması ve sahiplenilmesi gereken toplumsal bir değer olarak düşünülmüştür. Kadının namusu ona *sahip olan* erkeğin şerefiyle örtüşmektedir, bu bağlamda kültürler kadın bedenini ele geçiren çok çeşitli yöntemler keşfetmişlerdir. Bedenin altını üstünden ayırması niyetiyle bir kuşakla sınırlar belirlenmesi, kuşağın bağlandığı sıkılık oranına göre ise kadının iffetine ilişkin bilginin paylaşılması benzer odakla üretilmiş ritüeli ifade etmektedir. Saf olan ile olmayan arasındaki hududu belirleyen bu kuşak, kadın bedenini çevreleyen toplumsal yasakların somutlaşmış halidir. Türk geleneğinde (özellikle Doğu'da) düğünlerde bekaretin sembolü olarak gelinin beline bağlanan kırmızı kuşak da benzer bir inanışa hizmet etmektedir. Bourdieu ise buna benzer bir bariyerin jinekolojik muayeneler esnasında uygulandığını ifade

²⁴ “Sünnetin farklı dereceleri vardır. En hafifine 'sunna' denir ve ön derinin sadece ufak bir kısmı kesilir. Bir sonraki çeşidinde, klitorisin bir bölümü veya tümü kesilip çıkarılır. Bir sonraki adıma labia minora alınır. En aşırı ameliyatlar Somali ile Sudan'da yapılmaktadır. Bu ameliyat, klitorisin ve labia minoranın alınmasından labia majoranın birleştirilip dikilerek makatın hemen üstünde sadece bir delik bırakılmasını içerir. Bu müdahale şekline de infibulation (birbirine kopçalamak) denir.” (Drenth, 2007, s. 225)

²⁵ Afrika, klitoridektominin beşiğidir ve bu uygulama dini ritüeller bahane edilerek gerçekleştirilmektedir. Ameliyat çoğunlukla beş ila on iki yaşları arasındaki kızlara bir tür kutlama töreniyle yapılmaktadır, bu açıdan Müslümanlıktaki erkek sünnetiyle benzeşiktir. Fakat, erkek sünneti sağlık açısından çeşitli faydalar sağlarken, kadın sünneti kadının cinsel işlevini sakatlamaktan başka bir işe yaramaz.

etmektedir. Potansiyel olarak cinsellik barındırabilecek tüm çağrışımları sembolik olarak bertaraf etmek istercesine, hekim, kamusal insanla vajina arasına asla aynı anda fark edilemeyecek olan ve kuşakla sembolize edilen bariyeri koyarak törene girişmektedir (Bourdieu, 2016, s. 29).

19. yüzyılda burjuvanın biyopolitika kapsamında bedeni öğrenme ve kontrol altına alma girişimleri yalnızca kadınların üreme kapasiteleri ve arzusunu ele geçirmeyi başarmıştır. 20. yüzyıl ise bu mekanizmayı daha doğru çalıştırarak, insan bedeninin bilimsel olarak keşfedilmesini ve böylelikle kadın bedeninin tam anlamıyla ele geçirilmesini sağlamıştır. Bu dönemde gelişen teknolojiler sayesinde bedenin içinin de dışı kadar net görünmesi, insanın maddeci yönünü ciddi anlamda kaşımaktadır. Öyle ki bu zamana dek insani soyut duygulanımların ve bireyselliğin taşıyıcısı konumunda olan beden, artık maneviyatı saf dışı bırakmakta sahip olduğu maddi gerçekliğe dair yeni bir algı geliştirmektedir. Ulaşılamaz *manevi beden*in yerini, ulaşılabilir *maddi beden* almaktadır.

Emile Durkheim'in (1858-1917), Aristoteles'ten açışladığı üzere beden, sadece bireyselleşmenin bir ögesi değildir; benzersiz bir ifade, eylem ve *pathos*²⁶, cazibe ve reddetme aracı, dünyadaki varlığımızın temel taşıyıcısıdır (Moulin, 2013, s. 37). Bu yüzden devletler gerek dini ve kültürel yöntemlerle gerekse tıbbi gelişmelerle bedeni kontrol altında tutmak için çabalamışlardır. 20. yüzyılda elde edilen yeni bilgiler ışığında devlet, bedensel enerjileri ve uzmanlık alanlarını muhasebeleştirerek beden ve cinselliğe dayalı yeni bir düzen kurmaktadır (s. 19). Foucault'nun biyo-iktidar dediğı beden temelli bakış bu muhasebeden, bedenin değışim ve dönüşümünden ciddi anlamda ivme kazanmıştır.

Bedenin bilimin kontrolünde gittikçe tıbbileşmesi, onu çeşitli mühendisliklerin uygulama alanı haline getirmiş, insan bedenini sistem içinde işler bir makineye dönüştürmüştür. Kısaca 20. yüzyıl, insan bedeninin dolayısıyla cinselliğinin keşfedildiğı, tıbbileşmeyle hayat süresi ve yaşamsal olasılıkların arttığı, insan bedenine karşı geniş bir müdahale alanının oluşturulduğu bir süreç olmuştur. 20. yüzyılın ilk yarısı seks, cinsiyet ve cinsellik söylemlerinin patladığı, ikinci yarısı ise, bilimsel gelişmeler sayesinde cinsiyetli bedenin tıbbi müdahalelere açık bir yapıya eriştiğı geniş bir süreci yansıtmaktadır. Herkesin alenen

²⁶ Duygular yoluyla kavranan

teşhir ettiği, görsel alanı tamamen istila etmiş olan cinsiyetli beden aynı zamanda hem medyanın hem de bilimin tasvirlerinde giderek büyüyen bir role sahiptir ve hatta tıbbi ve ticari bir mesele haline gelmiştir (Sohn, 2013, s. 75). Bu ortamda kadın bedeni cinsellik söylemleri tarafından hiç olmadığı kadar görselleştirilmiş ve fetişleşmiştir.

Evlilik bağının cinsellik tertibatıyla son üç yüz yıldır yaşadığı akrabalık, bilimin cinselliği her türlü denetim mekanizmasından hariç tutarak yoklamasıyla durumu tersine döndürmüştür. Öyle ki, Hristiyanlık öğretisiyle yer değiştiren bilimsel keşifler, bedenin ve tenin kodlarını ortaya çıkarırken tüm okumaları ters yüz etmektedir. 20. yüzyıl ilk kez cinsellik tertibatının öjenik tutumunun yerine arındırılmış bir kalıtım çıkarmanın peşine düşmektedir. Hazzın hakikatine ilişkin yaratılan derin şüphe, normlaştırılmış cinsellik kalıplarına karşı yeni görüşleri beraberinde getirmektedir. Cinselliğin bastırılmışlığı 20. yüzyılda aşılırken, tıp başta olmak üzere, psikanaliz, psikoloji, sosyoloji, antropoloji gibi birçok alanda önemli çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Cinselliği ele alan ilk çalışmalar, İngiltere ve Almanya'daki tıp ve psikoloji alanlarındadır. Başlıca örnekleri: Richard Von Krafft-Ebing'in *Cinsiyet Psikopatisi* (1886), Havelock Ellis'in *Seks Psikolojisinde Çalışmalar* (1900), Magnus Hirschfeld'in *Erkekler ve Kadınlarda Homoseksüellik* (1914), *Erkek ve Kadın: Bir Seksolojistin Dünya Serüveni* (1933), Marie Stopes'un²⁷ *Evli Aşk* (1918)'idir. Teorik çalışmalara ek olarak, 1914'te Stella Browne ve Georges Ives gibi feminist ve sosyalistler, Bernard Shaw, Bertrand Russell gibi entelektüellerin desteğiyle *İngiliz Cinsiyet Psikolojisi Araştırmaları Derneği* kurulmuştur (Sohn, 2013, s. 81).

Kadın ve erkek cinselliğine ilişkin tüm bu tartışmalar içinde en büyük yankı uyandıranlardan biri kuşkusuz Freud'un çalışmaları olmuştur. Freud'un psikanaliz okumaları, kadın ve erkek doğası üzerine bilinmeyenleri ortaya çıkarmış ve cinsel ilişkinin yalnızca üreme işlevine indirgenemeyeceğini ortaya koymuştur. Cinselliğin üreme işlevleriyle sınırlanarak zevk katmanının yok sayılması onu bir organ ya da uzuva indirgemekten farksızdır. *Cinsellik Kuramı Üzerine Üç Deneme* (1905), *Totem ve Tabu* (1913), *Haz İlkesinin Ötesinde* (1920)

²⁷ Stopes'un büyük yankı uyandıran kitabı bir milyondan fazla satmış, kitabın ardından yazara evliliğiyle ilgili konular hakkında birçok mektup gelmiştir. Bu durum karşısında Stopes, gerek kadınlara gerek erkeklerle modern anlamda evlilik danışmanlığı hizmeti veren ilk kişi olmuştur; bu çerçevede istenmeyen gebeliklerin kadınlara ne büyük bir sıkıntı verdiğini göz önüne alarak 1921'de Avrupa'nın ilk birth control (doğum kontrolü) kliniğini açmıştır (Sohn, 2013, s. 82).

gibi çalışmalarında Freud, çocuk cinselliği, cinsel oluşumun gelişim evreleri, libido kuramı, cinsel uyarılma gibi konulara değinerek psikolojik ve biyolojik cinsiyet oluşumlarının peşinden gitmiştir. Freud, insandaki cinselliğin çeşitli evreleri olduğunu belirtmektedir. Örneğin, çocuklukta cinsel haz yalnızca *genital* değil *erojen* bölgeler üzerinden de gerçekleşmektedir ve bu *otoerotizm evresi*'dir (Freud, 2017a, s. 23). Ayrıca Freud, insanların yaradılışında var olan içsel bir biseksüelliğin kadınlarda erkeklerinkinden çok daha net bir biçimde öne çıktığını düşünmektedir. Ona göre bunun esas nedeni, erkeklerin yalnızca bir iken kadınların iki adet cinsel organının bulunmasıdır: gerçek kadınlık organı vajina ve erkeğin uzvuna benzeyen klitoris. Bu bağlamda kadınların cinsel yaşantılarının iki evreden oluştuğunu varsayan Freud'a göre, ilk evre erkeksi, ikinci evre ise kadınsılığın baskın olduğu evredir.



Resim 3.16: Gustave Courbet, *Dünyanın Kökeni*, 1866, tuval üstüne yağlıboya, 46x55 cm.

20. yüzyılın başlarında cinselliğe yönelik yapılan bu öncü araştırmalar, hazzın meşrulaşmasını sağlarken, heteroseksüel cinsel modele de sadık kalmıştır. Bu bağlamda yazarlar hangi konuyu ele alırsa alsın dişi/erkek çifti ve onun doğal sayılan, zımnî sıfatları üzerinden akıl yürütmüştür: Pasif/aktif, başlayan/başlatan, fethedilen/fetheden gibi (Sohn, 2013, s. 82). Kadın cinselliğine yönelik bu tek açılı tasvir, Freud'un da fazlaca katkısıyla, erkeği merkezine alan bir yapı çizmiş hazzı erkek bakışından meşrulaştırmıştır. Cinsellik deneyimi artık din veya tabularla kuşatılmış bir alan olmaktan çıkmıştır ve bu değişim tensel

hazrı önemseyen yeni bir insan modeli yaratmıştır: arzulayan erkek, arzulanan kadın. 20. yüzyılın ikinci yarısında bu bakış Alfred Kinsey (1894-1956) tarafından aşındırılmak istenmiştir. Kinsey, *Erkeklerde Cinsel Yaşam (1948)* ve *Kadınlarda Cinsel Yaşam (1953)* adlı yapıtlarında kadın ve erkek cinselliği, mastürbasyon, homoseksüellik gibi konuları kadın-erkek eşitliği üzerinden ele almaktadır. Kinsey, ayrıca 1947’de İndiana Üniversitesi’nde *Seks Araştırmaları Enstitüsü*’nü kurmuş ve ekibiyle birlikte, geniş bir araştırma gerçekleştirmiştir. Esas hedefi, normal-anormal olanı belirlemek değil, yalnızca araştırmaya katılan on bin bireyin cinsel pratiklerinin bir dökümünü çıkarmaktır. Amerika’da büyük bir tepki yaratan bu çalışma, son derece radikal cinsel yönelimler ve istatistikler ortaya koymuştur.

Kinsey ile birlikte yeni bir boyuta ulaşan seksoloji, kadınların klitoristen aldığı zevki normalleştirmiş vajinal orgazma dair fallus merkezli bakışı kırmıştır. Kinsey’in kadın ve erkek eşitliğine dayanan cinsel görüşü, tabularla çevrili kadını bir nebze rahatlatırsa da genel yargı yine de erkek bakışın egemenliğinde bir cinsellikten yana seyretmiştir. Cinselliğe dair edinilen yeni bilgiler ve yayınlanan araştırmalar sayesinde bedenin anatomik parçalarına dair bir dilsel dönüşüm de gerçekleşmeye başlamıştır. Nitekim öncesinde ayıp sayılan, penis, vajina, ereksiyon gibi kelimeler tıbbın da yardımıyla gündelik kullanımda yerini bulmaya başlamıştır. Cinselliğin tabularla kuşatılmış alanı ferahladıkça, cinselliğin içinde bulunduğu gizem aydınlanmış ve yatak odalarına dair deneyimler büyük miktarda değişmeye başlamıştır.

Kadın ve erkeğin bastırılmış cinselliklerini doyasıya yaşama arzusu, kadın bedenine dair erotik fantazmaları beslemiş ve kadının içinde bulunduğu bu özgürleşme yerini yeni başka boyunduruklara bırakmaya başlamıştır. Kadın bedeni bu kırılma noktasıyla birlikte erkeklerin gizemli arzularının karşılık aradığı bir mecra haline gelmektedir. Cinsellikle hiç olmadığı kadar özdeşleşen kadınlar, güzelliği, seksiliği ve arzulanırlığı artırmak için gittikçe küçülmüş kıyafetler seçmeye başlamaktadır. Mayo yerine iki parçalı bikiniler, kısa etekler ve şortlar, dantelli iç çamaşırları giyerek çıplak bedenlerini sergilemektedir. Yine bu dönemde özellikle pornografik yayınların yaygınlaşması, toplumsal tabuların yıkılmasına ve kadın çıplaklığına duyulan isteğin artmasına sebep olmuştur. Pornografik ve erotik imgelerle doruk noktasına ulaşan cinsellik, eril görüşü yansız-nötr gibi gösterirken, kadınları *cinselliği*

özgürce yaşamak sloganıyla yine eril tahakkümün altına sokmaktadır.



Resim 3.17: Marilyn Monroe, Playboy- Chicago dergisinde 1959 yılındaki bir sayıdan sayfa örneği

İnsan cinselliğinin üzerindeki sır perdesi aralandıkça, cinselliğin üremeden bağımsız doğası keşfedilmiş, kadın güzelliğine artan ilgiyle süreç yine eril bakışın galibiyetiyle sonuçlanmıştır. Bu gelişmeler, bazı tutucu kesimler tarafından hala ayıplı bir mevzu olarak örtülse de özellikle Batı'da gelişen pornografi çağına ön ayak olmuştur. Kinsey'ninki gibi çalışmalar kadın cinselliğine dair tarafsız görüşler ortaya koymuşsa da genel yönelim yine erkeği merkeze almakta ve kadını bu cinsellik kurgusunda ikinci plana atmaktadır. Kuşkusuz kadının tekrar benzer bir konuma düşmesinin çeşitli toplumsal sebepleri vardır. Bunun en belirgin yanıtı, kadın cinselliğine dair bilinmezliklerin ortadan kalkmasıyla ortaya çıkan korkuyla alakalıdır. Kadının kendi cinselliğini ve bedenini ele geçirmesi, tüm eril geleneği ters yüz etmiş ve kadının karanlık kuytusuna ait endişeyi artırmıştır. Bu endişe, Valie Export'un (1940-) 1969'da gerçekleştirdiği *Genital Panik* performansı ile yankısını bulmaktadır. Sanatçı, cinsel organını gözler önüne serdiği bu performansta, kadın cinselliğine yönelik sır perdesinin kalkmasıyla fallus merkezli bakışın içine düştüğü güç kaybına vurgu yapmakta, elindeki tüfikle ise kadının namusunu korumaya yeltenen kültürel donanımları oradan uzaklaştırmaktadır. Bu bağlamda Export, erkeğin karanlık arzularını bir oyun sahası gibi kullandığı ve kadının genital organlarını fetişleştirdiği pornografiye inat,

tüm kalıpları yıkacak bir kadın çıplaklığı ortaya koymaktadır. Kabarık saçları ve saldırgan bakışıyla kendi bedeninin bekçiliğine soyunmuş bu kadının genital bölgesine bakmak neredeyse imkansızdır. Elinde silahıyla kendi korumasını sağlayan bu güçlü kadın, bir erkeğin ancak karşısında korku duymasına yol açmaktadır. Bu ve benzeri birçok performansıyla dönemin feminist ayaklanmasına ve sanatsal gelişimine fayda sağlayan Export, özgürleşme hareketlerinin önemli figürlerinden biri olmuştur.



Resim 3.18: Valie Export, *Genital Panic*, 1969, performanstan bir fotoğraf

3.5. Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları

Eril ve dişil doğa ile kadın ve erkek oluş arasındaki toplumsal fark, bugün cins/cinsiyet (sex) ve toplumsal cinsiyet (gender) arasındaki diyalektiğin esas kaynağıdır. Kadına olduğu kadar erkeğe de gereksiz bir yük bindiren toplumsal yükümlülükler, erkekleri erkekliklerini ispat etme konusunda ciddi anlamda baskılamaktadır. Varlığı ikinci plana atılan kadınlar için ise, kendini ortaya koymak adına zayıflık silahlarına başvurmakta; bir kapris gibi algılanmaya mahkûm bir öfke patlaması, derhal histerik damgası yiyen bir teşhir; tahakkümün bir tür

kabulüne dayanan baştan çıkarıcılık ile sembolik tahakkümün kurulu stereotiplerini kuvvetlendirmekten başkaca bir şey yapmamaktadır (Bourdieu, 2016, s. 79). Cinsiyet, biyolojik anlamda çeşitli farkları olsa da öz itibarıyla birbirine bağlı iki parçayı temsil etmektedir ve aslında erkek ya da kadın olarak doğmak basit biyolojik bir olgudan öte değildir. Her iki cinsin birbirinden bağımsız olan sosyal alanları ve toplumsal nitelikleri mevcuttur. Birini diğerinden ayırmak ise ahlaki anlamda problemleri bir bakışı ortaya koymaktadır. Toplumsal cinsiyet ise toplumsal ve kültürel normlardan etkilenen ve aslında insanlar tarafından zaman içinde gerçekleştirilen bir uydurmadır. Bu uydurma, bir taraftan resmi ve kamusal her türlü mübadele alanını erkeğin tekeline oturtan iş bölümüne, diğer yandan da bu iki toplumsal rol kurgusunda çeşitli yatkınlıklar bahanesiyle kadının doğasına edilgenliğin kazınmasına sebep olmuştur.

Önceki bölümlerde de bahsedildiği üzere kadının bu eril boyunduruktan kurtulmak için oldukça çetrefilli bir süreç yaşaması gerekmiştir. Kadın hakları hareketi ile başlayan birinci dalga feminizm, çalışan ve oy hakkına sahip kadına ulaşmak yolunda önemli başarılar elde etmiştir. 1960’larda feminist ayaklanmanın ikinci dalgası ise, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet tartışmaları üzerinden şekillenmiş ve feministler, tarih boyunca kadının yaşadığı büyük aşağılanma ile bu aşağılanmadan nasıl kurtulacaklarını tartışmaya başlamıştır. Sürecin yeni baştan okunduğu bu süreçte iki cins arasındaki önyargıları yıkmak ve kültürel olarak ayrıştırılan konuları yeniden şekillendirmek adına yeni girişimlerde bulunulmuştur. Simone de Beauvoir, *İkinci Cins* çalışmasında kadın doğasına ilişkin bilinmeyenleri ortaya koymuştur; en ünlü sözü “kadın doğulmaz, kadın olunur” ile birlikte kadınlığın kültürler ve toplumlar tarafından inşa edildiğine yönelik inancını vurgulamıştır. Beauvoir’ın bu düşüncesi toplumsal cinsiyet olarak bahsettiğimiz kurgunun, kadın üzerinden yapılmış öncel bir versiyonudur. Ona göre, kadını yaratan şey doğa değil uygarlığın ta kendisidir. Bu bağlamda kadın, doğası üzerinden gerçekleştirilen telkinlerle kandırılmış ve evin içine o veya bu şekilde hapsedilmiştir; erkek ise yarattığı aletler ve teknolojiler sayesinde varlığını aşkınlık mertebesine yükseltmiştir. Kadın için tek çıkış yolu, onu eve mecbur kılan doğal-toplumsal tüm yükümlülüklerinden sıyrılmak, doğum, evlilik, ev işleri gibi angaryalardan kurtularak, kamusal alana çıkmaktır. Onu geri planda tutan her bağlayıcı unsurdan azat olan kadın ancak bu şekilde erkeğin statüsüne, aşkınlığa ulaşabilecektir. Beauvoir’ın bu

düşüncesi Martha Rosler'in (1943-) ev içi angaryalara boğulmuş kadın tasvirini gerçekleştirdiği *Mutfağın Semiyotiği* adlı yapıtına da konu olmuştur. Rosler bu performatif videosunda, sıradan bir ev hanımı gibi mutfak önlüğü giymiş ve kadına özgüleşmiş ev işlerine bir tepki ve eril tahakkümün yarattığı bu kadın tasavvuruna karşı bir eleştiri gerçekleştirmiştir. Video boyunca mutfakta zaman geçiren kadın, eline geçirdiği aletlerle sinir bozucu sesler çıkarmış ve iç gıcıklatıcı bir performans sergilemiştir.



Resim 3.19: Martha Rosler, *Mutfağın Semiyotiği*, 1975, video performans

Beauvoir, kadının erkek kadar eşit olabilmesi için onun içkin ev işlerini bırakarak aşkın konuma erişmek için çalışma hayatına atılması gerektiğini ifade etmiştir. Ona göre kadın tıpkı erkek gibi kamusal alana çıkarak çalışma hayatına atılmalı ve böylece istediği özgürlüğe ulaşmalıdır. Katedilen gelişmeler ışığında rahatlıkla söylenebilir ki kadınların çalışma hayatına dolayısıyla kamusal alana çıkması meselesi yaşamsallık kazanmıştır. Yani aslında Beauvoir'ın tasavvur ettiği aşkınlık mertebesi bu aşamada kazanılmış durumdadır. Fakat varılan nokta çalışma hayatına atılan kadın için o kadar iç açıcı değildir. Nitekim kadınlar çalışmaya başlamış olsa da ev işlerinden tam olarak sıyrılmış yahut doğum yükünden tam anlamıyla muaf olmuş değildir. Bu bağlamda tam anlamıyla bir özgürleşmeden bahsetmek mümkün görünmemektedir. Kadın doğulmaz, kadın olunur! Artık biyolojinin kazanımları karşısında (hatta doğumdan önce genetik olarak kodlandığımızı bilirken) hala “kadın doğulmaz” diyebilir miyiz (Kristeva, 2018, s. 46)?

Catharine MacKinnon'ın (d. 1946) da dediği gibi, “kadın olmak, henüz insan olmak demek değildir” (MacKinnon, 2007), bu nedenle kadın henüz bir insan olarak kendi haklarının tamamına sahip değilken özgürlük büyük bir yanılsamadan ibarettir. Beauvoir, özgür kadın henüz doğmakta dediğinde bundan 70 yıl önceydi, peki hala henüz doğmamış bu özgür kadını gerçekten bir gün var etmek mümkün müdür?

Beauvoir'nın aşkınlık tasavvuru, Hegel'in köle-efendi diyalektiğini anımsatmaktadır. Köle-efendi diyalektiği aslında her insanın hem özne hem de nesne olarak algılandığı zihin/beden ikiliği üzerinden şekillenmektedir. Hegel'e göre, insan ancak bir sürü içinde ortaya çıkabilir ve insanın benliği varlığının içinde hissettiği değişim isteğiyle birlikte kendisini aştığı takdirde kendini var edebilmektedir. Kişinin kendini aşması ise sahip olmadığı bir başkasını ele geçirmeyle gerçekleşmektedir. Burada bahsi geçen ele geçirme pratiği aslında bir diğerinin duyduğu isteğe sahip olmaya yöneliktir. Örneğin erkek ile kadın arasındaki bağıntıda (ilişkide) İstek, bunlardan birinin, ötekinin vücudunu değil de İsteğini istediği; İstek olarak ele alınan İsteği "elde etmek" ya da "özümlmek" istediği; yani, insansal değeri içinde ve insansal birey olarak gerçekliği içinde "istenmek", "sevilmek" ve dahası, "bilinip-tanınmak" istediği durumda karşımıza çıkmaktadır (Kojève, 2001, s. 82). Yani, bir isteği istemek, aslında bu isteğin yerine kendi değerini koymak demektir. Çünkü insan, bir başkasına ait isteği ele geçirdiğinde, o isteğin yerine kendi isteğini yerleştirerek bir başkasına bunu arzulatmaktadır. Ben, ötekini kendine ait olan değeri kendi değeri gibi benimsemeye yönlendirmektedir.

Ötekinin isteklerine-arzularına hükmetme meselesi, katıksız prestij sağlamak için girişilen bir ölüm kalım savaşıdır. İki birey arasında girilen bu iktidar savaşında, savaşın sonu ne olursa olsun, her iki tarafın da hayatta kalması önemlidir, çünkü ancak bu sayede köle olan ile efendi olan arasındaki dinamiklerin hafızası tutulmaktadır. Kaybeden taraf ölürse, hükmedenin gücü hiçleşecektir çünkü ölümle birlikte köleden arda kalan sadece nesnel beden olacaktır ve yenilgi bilgisi bu nesnellikte yitirilecektir. Efendinin hasmına hayatı ve bilinci bırakması ve onun sadece özerkliğini tahrip etmesi gerekir; başka bir deyişle, onu köleleştirmesi (kullaştırması) gerekir (Kojève, 2001, s. 93). Hasmının diyalektik yetisini ortadan kaldıran efendi için ben, başkalarıyla girdiği etkileşim ve eylemler sayesinde kendi bilinirliğini-tanınırlığını dolayısıyla da dolayimli yapısını ortaya koymaktadır.

Efendi, kurduğu tahakküm sayesinde şeylere köle aracılığıyla ulaşmaktadır. Yani köle çalışma ile dönüşüme uğrattığı şeyleri, efendinin tüketimi için hazırlamaktadır ve efendi de köle tarafından hazır edilen şeylerin katıksız olumsuzlayıcısı olarak onu tüketmektedir. Yani zevk ve sefa pratikleriyle şeyleri tahrip etmektedir. Örneğin, hazırlanmış olarak önüne gelen bir yemeği yemekten başka yapacak bir şeyi yoktur (Kojève, 2001, s. 95). Sözgelimi efendinin hakikati, köle ve kölenin çalışmasıdır ve efendinin hayatı, kölece çalışmanın ürünlerini tüketme, bu çalışmayla ve çalışmadan yararlanarak yaşama gerçeğine dayanmaktadır (s. 98). Efendi, kölenin üzerinde hüküm süren güç olarak, nesne dolayımı yani özsel bir varlığı bulunmayan köleyi tanımamaktadır ve dolayısıyla kendisinin bilip-tanımadığı herhangi biri tarafından bilinip-tanınmaktadır. Bu nedenle efendinin arzuladığı tanınıp-bilinme pratiği özsel değil, nesnel bir şeye yönelmiştir.

Efendi, etrafındaki nesnelerle köle aracılığıyla girdiği ilişkiden kaynaklı bir bilinmezlik içerisinde ve esas problem de nesnel mevcudiyet karşısında efendi ile köle arasındaki eşit olmayan bu bağıntıdan çıkmaktadır. Hegel'e göre çıkmaza giren efendi-köle ilişkisinde, bu iki tarafı dışsallaştıracak bir üçüncü kişiye ihtiyaç doğmaktadır. Çünkü, efendi, ötekini köle olarak ele alıyorsa, kendisi köle olarak davranmıyor demektir ve köle, ötekini efendi olarak ele alıyorsa, kendisi efendi gibi davranmıyor demektir (Kojève, 2001, s. 97). Efendinin içinde bulunduğu nesnel bilinmezlik, onu çıkmaza sokmaktadır. Efendiye karşı sahip olduğu bilgiden ötürü bu sefer köle avantajlı konuma geçmiştir. Köle efendinin özsel varlığını kabul ettiği ve ölümü göze almadığı için köle olmuştur. Bu nedenle, efendi hakkında efendinin ona karşı sahip olduğundan çok daha fazla bilgiye sahiptir. Üstelik efendinin ulaşmak istediği bir üst hedef söz konusu değilken, kölenin sahip olduğu bir ideal vardır: efendi-özgür olmak. Köle, özgür olmanın ne demek olduğunu bilmektedir; kendisinin özgür olmadığını da bilmektedir ve özgür olmak istemektedir (s. 100-101).

Köle-efendi diyalektiği kuşkusuz insan ilişkilerine yönelik Hegel'in gerçekleştirdiği önemli bir değerlendirmedir. Bu diyalektiği kadın-erkek ilişkisi açısından ele almayı amaçlayan Zeynep Direk²⁸ için konuyu kadın erkek ikiliği üzerinden yorumlamak söz konusu değerildir. bunun en temel sebebi kadın ve erkeğin benzer bir temele oturmamasıyla alakalıdır.

²⁸ Detaylı bilgi için bakınız: Direk, Z. (2009). Simone de Beauvoir: Abjeksiyon ve Eros Etiği. Cogito: Feminizm (Cilt Sayı: 58, s. 11-38). içinde İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s.30

Nitekim, köle ve efendi olarak ifade edilen bireyler kendi iç özgürlüklerine sahiptir ve aslında köle köleliğinin farkındadır. Kadın için ise aynı farkındalıktan bahsetmek pek de mümkün değildir. Köle-efendi tasavvuru daha çok iki erkek arasında gerçekleşen iktidar çekişmesine benzemektedir. Kölenin bir gün gelip efendinin yerine geçme ihtimali daima bakidir, fakat ne yazık ki aynı ihtimal kadın-erkek ilişkisi baz alındığında söz konusu değildir.

Kadının toplumsal rolünü yeniden düzenleme üzerine Luce Irigaray (d. 1930) daha radikal bir yöntem önermektedir. Ona göre kadın, hali hazırda erkek bakışla yaratılmış bir düzende varlığını sürdürmektedir ve bundan paçayı sıyırmak pek olası değildir. Tarihsel belgelerde olduğu gibi geçmişe ait tüm izlek, yine bu erkek bakışıyla şekillendirilmiştir ve hali hazırda sahip olunan literatür de erkeklere aittir. İçinde yaşanılan bu cinsiyetli toplum, yüzyıllar boyunca kadını erkek bakışla bastırmıştır ve bu dilsel, dinsel, kültürel yaklaşım yaşamın her noktasına sirayet etmiştir. Bu noktada Irigaray’a göre, tam anlamıyla değişimin gerçekleşmesi için tüm kültürel adaletsizliklerin yerleştiği dilin ve dil yoluyla ortaya konulan cinsiyet ayrımcılıklarının çözülmesi gerekmektedir. Erkek kendine görünmez bir baba, bir baba-dil vererek Tanrı haline gelmiştir (Irigaray, 2006, s. 71) ve artık eril dil söylemlerini alt üst etmek gerekmektedir²⁹.

Bedenlerin dönüşümüne yönelik çalışma, Irigaray’ın dilsel farkındalık, Beauvoir’ın aşkınlık ya da diğer birçok feminist yazarın önerdiği yöntemler üzerinden aşılmaya çalışılmaktadır. Bedenlere cinsiyetler üzerinden atfedilmiş bu eril bakışı tam anlamıyla aşmak için mutlak bir yol veya henüz başarılmış bir yöntem söz konusu değildir. Nitekim, kadının özgürleşmesinde aşılacak zorluklara rağmen, dişil bedenin daha da dişilleştirildiği günümüzde bunu başarmak gittikçe imkânsızlaşmıştır. Bedenin ve cinselliğin sistem tarafından her zamankinden çok kullanıldığı, normatif dayatmalar altında kadın güzelliğinin daha da parlatıldığı bir toplumsal yapı kendini belirginleştirmiş durumdadır. Bu bağlamda, kadına içkinleştirilmiş doğa artık evlilik ya da doğurganlık boyutunu çoktan aşmıştır. Kadın, henüz tam manasıyla sıyrılamadığı toplumsal yükümlülüklerinin yanında bir de cinsiyetli

²⁹ Detaylı okuma için bakınız: Koşar, Ö. (2020). Güzel Doğulmaz, Güzel Olunur!: Beauvoir’ın Aşkınlık, Irigaray’ın Taklit Düşüncesi Üzerinden Güzellik Sorunsalı. *Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi*, 83-101

güzel kimliğiyle her zamankinden çok fiziksel özellikleri tarafından sınıflandırılmaya başlamıştır.

Özetle kadının toplumsal olarak algılanışı, dönemlerin iç özelliklerine göre farklılık gösterse de, genel olarak yerleşik yaşama geçişten, modern zamanlara değin uzun bir edilgenleş(tir)me serüvenini ortaya koymaktadır. Daha önceleri tek eşli aile içinde evde tutulan kadın, modern toplumda çalışma hayatına sürüklenmiş, bir yandan özgürlük yanılması kuşanırken, bir yandan da başka türlü boyundurukların altına sokulmuştur. Sonuç olarak eril tahakküm aslında kontrolü bir an olsun elden bırakmamaktadır. Erilin daimî hedefi olan kadınlar için ise, esas özgürlüğe ne zaman erişileceği belirgin değildir. Sistem kusursuz işler yapısıyla kadını öyle ya da böyle içeride tutmanın bir yöntemini bulmayı başarmaktadır. Kamusal alana çıkan kadın için ev hapsi başarılmış bir adım iken, çalışma hayatı ve cinselliğin kadın bedenine yönelttiği yeni ödevler onu tekrar edilgenleşmenin bir parçası haline getirmiştir. Toplumsal düzenin girift doğası her insanı yaşam dizgisi tayin edilmiş olarak doğururken, belli ki kadını da ikinci cins olmanın haksızlıklarıyla sınamaktadır. Erkekler toplumsal statülerine odaklanmış başrollerini oynarken, kadınlar ise tüm çabalara rağmen bir noktada sonuçsuz kalmaktadır.

4. GÜZELLEŞMENİN TARİHİ

Ben asla kendimi büyük bir güzellik olarak düşünmedim, sadece büyük bir sihirbazım.
Sharon Stone

Çirkin değilim ancak güzelliğim tam bir yaratılış.
Tyre Banks

Fotoğraflardaki bütün kadınlar güzel midir bilmiyorum ama kadınların fotoğraflarda güzel olduğunu biliyorum.
Garry Winogrand

Bir önceki bölümde kadının eril bakış tarafından inşa edilen cinsiyetli dünyada nasıl ötekileştirildiğinden ve özellikle modern dünyada farklılaşan bakış açısıyla kadının cinselliğine ve güzelliğine verilen önemden bahsedilmiştir. Bu bölümde ise güzelliğin aynı tarihsel süreçte nasıl bir uygulama alanı ortaya koyduğunu, sözelimi en ilkel versiyonlardan büyük bir sektör haline geldiği günümüze değin geçen süreçte kaydedilen güzelleşme pratiklerini ortaya koymak amaçlanmaktadır. Tarihsel olarak bir noktaya kadar ayrı iki şeymiş gibi algılanan *kozmetik güzellik* ile *doğal güzellik* mefhumları bu çalışma kapsamında birleştirilerek belirgin bir ayrım getirilmeksizin işlenmiştir. Bunun en temel nedeni, kozmetiği güzellikten dışlayarak doğal arzulayan dönemlerde bile kozmetik çabanın mevcudiyet alanını korumasından ileri gelmektedir. Bu nedenle dönemsel güzellik tariflerinde her iki eğilime yönelik edinilen bilgilere aynı anda yer verilmesinde bir sakınca görülmemiştir.

Kadın güzelliğinin tarihi hem bedensel hem de kozmetik her çabayı girift biçimde karşımıza çıkarmaktadır ve dönemin haleti ruhiyesiyle doğru orantılı biçimde form bulmuşlardır. Bu bağlamda sanat yapıtları hem dönemsel belleğin önemli argümanlarını hem kadına dair güzelliğin formlarını yansıtan önemli araçlar olarak içeriğe katkı sağlamıştır. Çalışma çerçevesinde, sanat yapıtlarına güzelliğiyle konu olan kadın figürleri üzerinden bir güzellik okuması gerçekleştirilmiştir.

4.1. Kozmetiğe Giriş

Kozmetik, Yunanca *kósmos* (düzen, çeki düzen verme) sözcüğünden türemiştir ve *kosméo*

(düzenlemek, hazırlamak), *kosmitis* (donatıcı, düzenleyici) gibi değişen anlamlarla ifade edilmiştir (İpek, 2019). Latince’de ise *cosmetae* (Roma’da parfüm banyosu yaptıran kadın veya erkek köleler) anlamında karşılaşılan kozmetik sözcüğü 6000 yıllık geniş bir tarih içerisindeki güzelleşme çabalarını ifade etmek için kullanılmıştır. Kozmetiğin güzellik tarihinde bu denli önemli konumlanması süslenmeye yönelik pratikler silsilesinin geçmişine ait izleri barındırmasından kaynaklanmaktadır. Kozmetik geleneğin ilk örnekleri ilkel dini ritüellerdeki boyanma işlemlerine dayansa da yazılı kaynaklardan ve sanat yapıtlarından ulaşılan bilgilere göre ilk bilinçli pratiklere Antik Yunan’da (M.Ö. 756-146) rastlanmaktadır.

Türkçe’de kozmetik kelimesi, “insan vücudunun epiderma, tırnaklar, kıllar, saçlar, dudaklar ve genital organlar gibi değişik dış kısımlarına, ağız ve dişlere veya mukozaya uygulanmak üzere hazırlanmış, amacı veya yan amacı bu kısımları temizlemek, koku vermek ve korumak suretiyle iyi bir durumda muhafaza etmek, görünümünü değiştirmek ve vücut kokularını düzeltmek olan, saç boyaları ve saç açıcıları da dahil” (TOBB, 2008, s. 1) geniş bir bedensel alana sahip bir uygulamalar zinciri olarak ifade edilmektedir. Kozmetiğin bir yan dalı olan kozmesötik ise kozmetik değişikliği ilaç yardımıyla düzelden bir uygulama alanını işaret etmektedir.

Tarihte, vücuda ilk yapılan dövmelerle birlikte başlangıcının Neandertallere dayandığı varsayılan süslenme olgusu, psikolojik olarak büyüsel korunma ayininin bir parçası olarak görülmektedir. Savaşlardan evvel sürülen kamuflaj boyaları³⁰ kozmetiğin sacayağı olan makyaj pratiğinin ilk örneklerindendir. İlerleyen dönemlerde kadınların sosyal çevrelerinde kendi benliklerine giydikleri bir güzellik maskesi gibi işlev görecektir olan makyaj, sözcük olarak ilk kez 19. yüzyılda Fransızca *maquillage* kelimesiyle literatüre geçmiştir. *Boya ve güzellik malzemeleriyle görüntüsünü değiştirme* olarak anlamlandırılan bu sözcüğün halk dilinde ise *hile yapmak, dolap çevirmek* gibi yan anlamları mevcuttur. Bu sözcük aynı zamanda İngilizce’ye yerleşmiş *make-up* sözcüğüyle de benzer bir anlam alanına sahiptir.

Belli bir döneme kadar erkekler ve kadınlar kendilerini farklı biçimlerde bezemişlerdir.

³⁰ Tarih öncesi araştırmalarda edinilen bilgiye göre beyaz, siyah, turuncu ve yeşil renkler ağırlıkta olmak üzere 17 renk pigmenti kullanılmıştır.

Örneğin, Hyacinthe Rigaud'nun (1659- 1743) Fransa kralı XIV. Louis'yi (1638-1715) uzun bir peruk ve topuklu ayakkabıyla gerçekleştirdiği tasvir, dönemin erkeklerdeki kozmetik güzellik anlayışını açıkça ortaya koymaktadır. Sanatçı oluşturduğu kompozisyonda kralı daha heybetli ve dolayısıyla korkutucu göstermek adına bol miktarda kumaş kullanmış, krala topuklu bir ayakkabı giydirerek ve kabarık bir saç ekleyerek de bu ifadeyi belirginleştirmek istemiştir. Bu resimden belirgin bir biçimde anlaşılacağı üzere belli bir tarihsel aralıkta kozmetik uygulamalar yalnızca kadınlar için değil erkekler için de kullanılmıştır. Özellikle soylu erkeklerde görülen kendini bir sunum nesnesi olarak çeşitli seramonilerle hazırlama olgusu, 19. yüzyıla birlikte değişime uğramıştır ve bu yeni süreçle birlikte erkekler, makyaj, mücevher vs. gibi kozmetik uzantılardan ve esasen süslenme denen meseleden tamamen vazgeçmiştir. Değişen bakış açısıyla birlikte erkekler, ağırbaşlı bir duruş sergileyerek nötr giysiler giymeyi tercih etmiş, böylelikle bir zamanlar her iki cinse (eşit derecede olmasa da) hitap eden *kozmetik* artık tamamen kadınlara özgü hale gelmiştir. Kadınla özdeşleşen bu “kendini sunma” gerçekliği kozmetikle girdiği büyük iş birliği sayesinde, görüntü- güzellik- cinsellik üçgeni içinde kopmaz bir zincir oluşturmaktadır.



Resim 4.1: Hyacinthe Rigaud, *XIV. Louis*, 1701, tuval üzerine yağlıboya, 277x194 cm

Kozmetiğin soylu erkeklerden uzaklaşarak tamamen kadınlara bırakılması, kozmetik güzellik algısında önemli bir dönüş yaratmış, öncesinde olumlu bir bakışla değerlendirilen kozmetik değerler artık daha aşağılık uğraşlar olarak nitelenmeye ve kadına mahsusluğuyla alakalı indirgemeci tavra yerini bırakmıştır. Başka bir deyişle kozmetik, bayağı türden bir uğraş olarak kadınların ihtiyaç duyduğu ve onların öz imge inşasını gerçekleştirdikleri bir mecra haline gelmiştir. Kozmetik ile kadınlar arasında süreç içinde gittikçe sağlamlaşan bağın aslında sosyolojik ve psikolojik altyapısında birbiri içine geçmiş kompleks bir yapının olduğunu belirtmek bu noktada yerinde olacaktır. Çünkü erkeklerin süslenme pratiklerinden kendilerini soyutlamalarıyla birlikte kadınlara özgü bir mefhum olarak gelişen bu alan, kadınlar üzerinden erkeklerin toplumsal statülerini ortaya koydukları bir başka teşhir pratiğini yaratmıştır. Kadınların süslenmeye harcanan meşakatli sürece daha fazla ayıracak zamanının oluşu ve hem kendilerinin hem de eşlerinin toplumsal statülerini ortaya koymak açısından bu pratiklerin taşımış olduğu anlam nedeniyle kozmetik-kadın arasındaki ilişkiyi daha belirgin bir anlam bütünlüğüne oturmaktadır. Veronica Nahoum-Grappe (d. 1949) bu konuyu şöyle özetlemektedir:

Güzellik, kadınların az çok bilinçli bir biçimde ve ustaca takmayı tercih ettikleri taktik bir maskeydi. Makyaj yapmaya harcanan saatler, zamanın kaçınılmaz bir biçimde yok ettiği bu kırılgan, geçici maskenin üretimine gitmekteydi. Hedef, basitçe cinsel çekicilik değildi, genellikle öyle yorumlanmasına rağmen. Özellikle kadınların (yasal, kültürel, ekonomik ya da siyasal) diğer araçları kullanmaları engellendiğinde, güzellik güvenilmez, fakat etkili bir sosyal eylem aracıydı da. (Grappe, 2005, s. 95-96)

Kozmetik ve makyaj, yüzyıllar boyunca gelişen teknolojilerden doğrudan etkilenmiş ve her çağın iç dinamiklerine bağlı olarak gelişim göstermiştir. Geline son noktada ise toplumun her noktasına derinlikli olarak nüfuz etmiş olan bu güzelleşme pratikleri devasa bir sektör inşa etmiş, güzelleşmenin böylesi büyük bir endüstri haline gelmesi ise cilt üzerinde yeni bir cilt oluşturma argümanını daha da belirginleştirmiştir. Tarihsel süreçte birçok formuna rastlanılan kozmetik ürünlerin güzelleşmek çabasıyla fütursuzca kullanılması ise kestirilemez bir sağlıksızlık ortaya koymaktadır. Nitekim güzelleşmek uğruna bedene uygulanan birçok ürün menşei sorgulanmaksızın kullanılmaktadır ve ilk örneklerden en günceline kadar tüm bu ürünler insan sağlığına ciddi yan etkileri barındırabilmektedir.

Kozmetik ürünlerin eski ve yeni örnekleri ile süreç içerisinde yaygın olarak kabul görmüş

tarifler şöyledir:³¹

Pudra-Fondöten: Erken dönem pudraları üstübeç ya da düzgün olarak ifade edilen, yüzün açık bir tonda sabitlenmesini sağlamak için kullanılan, çoğunlukla toz halde, kapatıcı bir malzemedir. Üstübeçler, beyaz kurşun, kurşun klorat, süblimat, cıva klorat, bizmut, tebeşir, sodyum karbonat, dövülmüş acı bakla çekirdekleri gibi az ya da çok zehirli maddeler kullanılarak yapılmaktadır. Uzun vadede bu ürünlerin kullanımı, cildin kurumasına, buruşmasına, morarmasına; dişlerin kararmasına ve hatta çürüyerek düşmesine, nefesin kokmasına sebebiyet vermektedir.

Lanolin: Koyun Yününden elde edilen kötü kokusu olan bir tür hayvansal yağdır ve erken kozmetik ürünlerinin birçoğunda kullanılmıştır. Çoğunlukla toz boya ile karıştırılarak fondöten şeklinde kullanılan bu ürün, günümüzde de dudak nemlendiricisi ve parlaticılarında, çeşitli vücut kremlerinde halen kullanılan bir üründür.

Far: Eski tariflerde ayı yağı ve ateş isi, kül, katran, antimon veya safran gibi renkli boya malzemelerinin karıştırılmasıyla elde edilmektedir.

Maskara: Rimel olarak da adlandırılan bu madde, kirpiklerin dolgunlaştırılması için tercih edilmektedir. İlk versiyonları ayı yağı ve kandil isi, ezilmiş sinekler, karınca yumurtası gibi maddelerden hazırlanmaktadır.

Allık-Ruj: Yanak ve dudakların renklendirilmesine yarayan bu malzemeler, ilk örneklerinde kırmızı okr (demir cevheri), şarap tortusu, kırmızı aşı boyası, asma posası gibi malzemelerin hayvan kökenli bir yağ ile karıştırılmasından yapılmıştır.

Saç Boyası: Erken dönemlerde saçı açmak için kullanılan ilk saç boya *bionda* olarak literatüre geçmiştir. Bionda'ların malzeme içeriği detaylı olarak bilinmese de saç rengini açmak için keçi yağı ve kayın ağacı külünden yapılan Mainz sabunu, Batavia köpüğü, Wiesbaden sabun tabletleri, papatya gibi malzemelerin yaygın olarak kullanıldığı bilinmektedir. Saç rengini koyulaştırmak için ise, kına, ceviz kabuğu gibi malzemeler tercih

³¹ Detaylı bilgi için bakınız: Paquet, D. (2015). *Ayna Ayna, Güzel Ayna: Bir Güzellik Öyküsü* (2. Baskı b.). (O. Türkay, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
Vigarello, G. (2013). *Güzelliğin Tarihi; Rönesans'tan Günümüze Beden ve Güzelleşme Sanatı* (1.Baskı b.). (E. Ataçay, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi. s.52

edilmiştir.

Güncel kozmetik ürünlerin formülleri ise erken dönemdeki örneklerden çok daha şatafatlı isimlere sahip olan fakat sayısız yan etkiler taşıyan malzemelerdir. Şirketler tarafından domine edilen bu büyük dünya teknolojinin her türlü kaynağını bir sömürü düzeneğine dönüştürürken, yarattığı “mucize formül”leri pazarlamakta daha güzel olmanın sırlarını vadederken insanların sağlıklarını hiçe saymaktadır. Öyle ki piyasada ciddi fiyatlara satılan birçok kozmetik ürünün içinde kanserojen olduğu tespit edilmiş maddeler bulunmaktadır: Pudralar, far ve allık gibi makyaj ürünlerinde DEA, TEA, nitrozamin, ksantan, monoazoanilines, fluoran ve indigoitler ve D&C kırmızı pigmentler (en tehlikelisi D&C Red No. 9’dur) gibi kimyasal maddeler kullanılmaktadır; şampuanlar, yüz temizleyicileri, nemlendiriciler, maskeler ve göz kremlerinde ise diazolidinyl, imidazolidinyl üre, paraben, vazelin, parafin, petrolium, PEG, SLS, SLES; saç boyalarında Methoxy, Pyridinediamine, Naphthalenediol, Diaminodiphenylamine, Pyridinediamine, Methoxymethyl, Aminophenol gibi kimyasallar bulunmaktadır.



Resim 4.2: Hans Baldung Grien, *Üç Çağ ve Ölüm* ve *Üç Tanrıça*, 1539, ahşap panel üzerine yağlıboya, 151x61 cm. (her biri)

Hans Baldung Grien'in (1480- 1545) *Üç Çağ ve Ölüm ile Üç Tanrıça* adlı yapıtı, kozmetik ürünlerin insan bedeninde yaratması muhtemel tehlikeleri hatırlatır türdendir. Gençlik-yaşlılık, güzellik-çirkinlik gibi zıtlıklar sunan bu yapıtta bedenleri üzerinden bedel ödeyen figürler ortaya konmuş ve çeşitli kontrast değerler üzerinden beden ölümölülüğü vurgulanmak istenmiştir. Bu bağlamda yapıtta güzelleşmeye yönelik kaygılarla kozmetik malzemelere sığınan kadınların yaşadığı türden bir ikilem kendini göstermektedir, çünkü her fiziki uygulama en nihayetinde beyhude bir çabayı ortaya sermektedir. Bu şu demektir: bugün genç ve güzel olan insan, yarın yaşlılık ve ölümle yüzleşecek ve nihai olarak güzelliğine veda edecektir. Yapıttaki bu önerme tersten okunacak olduğundaysa ortaya başka türden bir fikir çıkmaktadır. Öyle ki yukarıda da bahsedildiği üzere kozmetik malzemeler içeriği gereği oldukça zararlı maddeler içermektedir ve kadınlar bunları kendi bedenlerine uygulayarak o eşsiz güzelliğe ulaşmak adına bedeni dışarıdan güzelleştirirken içerisini zehirlenmektedir. Dolayısıyla sağdaki tabloda soldaki tabloya geçiş kozmetik malzemelerin vücuda kazıdığı yıpranmanın bir göstergesi olarak okunabilmektedir.

Bu tıpkı İngiltere kraliçesi I. Elizabeth'in (1533- 1603) ölümünden önce yaşamış olduğu derin trajediyi doğrular niteliktedir. Kraliyetin önemli temsillerinden biri olan kraliçe Elizabeth, güzelliğin ve gençliğin halka hüküm sürmek için önemli bir meziyet ve güç göstergesi olduğunu düşünerek güzelliğe oldukça önem vermiş tarihi bir figürdür. Onun daha genç ve güzel görünebilmek adına türlü türlü kozmetik işlemler gerçekleştirdiği bilgisi literatüre de geçmiştir ve bu takıntısı ibretlik bir öykü olarak halen konu edilmektedir. Dönemin soylu kadın temsili olarak Elizabeth, güzelleşmeye olan saplantısı nedeniyle bu süreci bir dini ayin gibi saatlerce süren ve çok çeşitli uygulamaların gerçekleştiği bir günlük rutin halinde geçirmektedir. Fakat kullandığı malzemelerin yoğunluğu ve miktarı nedeniyle bu güzelleşme çabaları bir süre sonra vücudunda kontrol edilemez türden değişikliklerin yaşanmasına sebebiyet vermiş, sözelimi ölümüne yaklaştığı dönemlerde şeker diyetinden dolayı dişleri kapkara, sürdüğü kurşun karışımı fondöten nedeniyle ise yüzü olduğu gibi siyahlaşmış ve kırışmış bir hale gelmiştir. O çok kıymet verdiği gençlik ve güzellik de bu malzemelerin yan etkileriyle olduğundan daha yaşlı ve çirkin bir görünüme yerini bırakarak ciddi bir tahribat örneği ortaya sermiştir.



Resim 4.3: BBC tarafından çekilen *Armada: 12 Days To Save England airs Sunday* adlı belgeselde Kraliçe I. Elizabeth'i temsil eden bir görüntü³²

4.2. Güzelliğe Tarihsel Bakış

Mısır, güzellik ve çekiciliği güç olarak icat etmiş ve ilk kez güzel sıfatı Mısırlı aristokratlara verilmiştir (Paglia, 2004, s. 72-73). Mısırlılar, uygarlığın içini güzellik mefhumuyla donatarak, onu halktan-toplumsal olandan soyutlamıştır. Bu bağlamda, güzellik hayatın her yerine yayılan fakat herkes tarafından fark edilemeyen bir mesele olarak değer kazanmıştır. Mısırlı soylular oldukça zevk sahibi bireylerdir ve aynı zamanda ilk estetlerdir. Estet, *gözüyle yaşayan* kişi anlamına gelmektedir (s.74). Soylular hayatlarının her anında güzelliği kovalamış ve günlük kıyafetlerden mücevherlere, masa, sandalye, dolaplara kadar etraflarındaki her şeyin görsel tasarımlarını ön planda tutarak Mısır tarzını yaratmışlardır.

Erken dönemlerde daha çok din adamlarının kontrolünde bulunan güzellik; temizliğin ve

³² İlgili videoya bu linkten ulaşılabilir:

[https://videos.dailymail.co.uk/video/1418450360/2015/05/1418450360_4251195250001_4251161023001.m
p4](https://videos.dailymail.co.uk/video/1418450360/2015/05/1418450360_4251195250001_4251161023001.mp4)

işlevselliğin önemsendiği pratikleri de oldukça önemli bir konumda tutmaktadır. Örneğin, şimdilerde gözlerin daha belirgin olması için kullanılan *far*ların ilk örnekleri M.Ö. 3. yüzyılda Mısır'da çölde gözlerin yanmasını önlenmek amacıyla kullanılmakta, bu uygulama sayesinde sürülen rastık/sürme, gözyaşı bezlerini tahriş ederek çölde daha iyi bir görüş sağlamaktadır (Paquet, 2015, s. 15). Yine benzer biçimde dini ayinlerde ya da seferlerden önce bir tür ibadet şeklinde yapılan süslenme etkinliğinde, vücudun bazı bölgelerinin hatları belirginleştirilmektedir. Vücudun altın rengine çalan bir aş boyasıyla ovularak parlatılması, şakaklardaki ve gövde üstündeki damarların mavi boyayla belirginleştirilmesi, balık şeklinde uzatılmış kuyruklarla gözlerin karartılması, elmacık kemiklerinin pembeleştirilmesi, koni şeklinde içinde güneşte eriyerek tepeden vücuda yayılan bir koku bulunan başlıkların takılması, el ve ayak tırnaklarına kına sürülmesi gibi uygulamalar eski dönemdeki ritüelistik pratiklerin genel çerçevesini yansıtmaktadır.

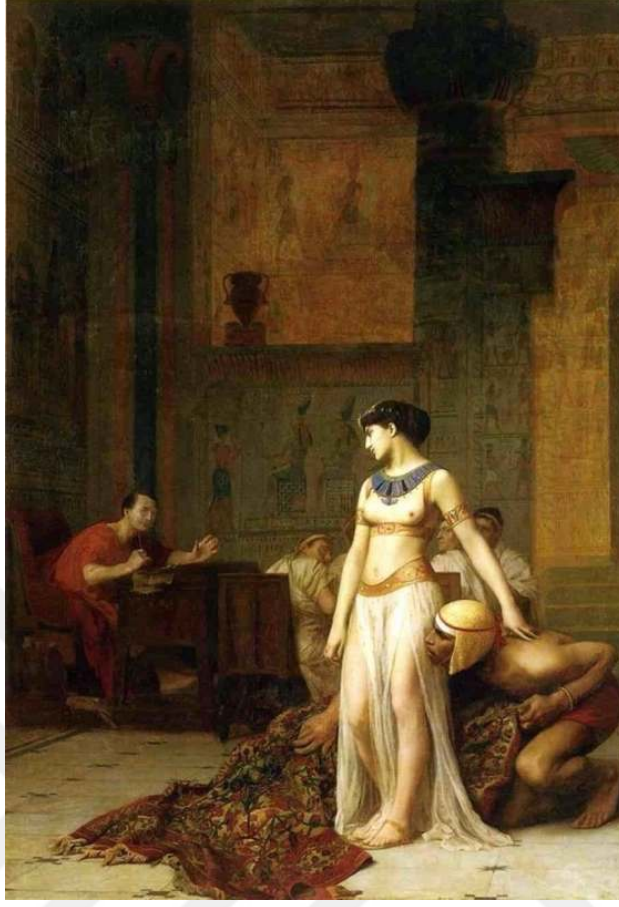
Mısır'a ait edinilen verilere³³ göre, bu dönemde kozmetik üzerine önemli bir gelenek söz konusudur. Kadınlar ve erkeklerin ortak olarak gerçekleştirdiği uygulamalar, işlevselliği ve ritüelistik özellikleriyle ön plana çıkmakta, dönemin insanına ve güzellik anlayışına yönelik görüşü ortaya koymaktadır. Nitekim, dönemin ikonik figürü VII. Kleopatra'nın (M.Ö. 69-30) güzelliğine düşkünlüğü açıkça bilinmektedir; ballı süt banyosu gibi bazı güzelleşme tarifleri ise günümüzde geçerliliğini sürdürmektedir. Ayrıca aroma terapi uygulamalarının ilk kez Mısır'da başladığını kanıtlayacak reçeteler mevcuttur. Bu güzellik reçetelerinde kadınlar, çeşitli çiçekler, güzel kokulu yağlar, şeker kamışı, mango, elma gibi meyveler kullanarak cilt bakımlarını sağlamakta, parfüm ve krem yaparak ise kokularını ve ciltlerini taze tutmaktadır. Koku, bu dönemin kavranamaz temel öğesidir; çünkü genel inanış kokunun insanı fiziksel, duygusal ve zihinsel olarak mükemmelliğe kavuşturduğu yönündedir. Güzel koku, soyut bir anlam bütünlüğü oluşturan ve kişiyi tanrısallığa erıştiren yegâne aracıdır.

Mısır gibi Roma'da da temizlik uygulamaları üzerinde yoğunlaşmış bir güzellik düşüncesi hakimdir. Sıcak ve soğuk banyoların, buhar ve sauna odalarının güzelleşmek ve arınmak için kullanıldığı görülmektedir, ayrıca, çeşitli doğal yağlardan yapılmış güzel kokulu sabunlar da bolca tüketilmiştir. Dönemin güzellik algısı, kadında koyu renk saçları ve koyu

³³ Örneğin, kraliyet mezarlarına yapılan kazılarda elde edilen çeşitli boy ve büyüklüklerdeki kaplar, güzellik malzemelerine (krem, parfüm vb.) ilişkin geniş ürün yelpazesini ortaya koymaktadır.

farlar ile belirgenleşmiş gözleri el üstünde tutmaktadır. Bu nedenle saç güzelliği için saçı koyultan ve aynı zamanda besleyen malzemeler tercih edilmiş, ceviz kabuklarından saç bakım ve boyama tarifleri yapılmıştır. Roma ve Mısır'a dayanan vücut tüylerinden arınma pratikleri de temiz görüntüye dair bakışın bir ürünüdür. Mısır'da vücut ve özellikle kasık kıllarının bir medeniyetsizlik örneği olduğuna yönelik yaygın anlayış kadınları bu bölgeleri tıraş etmeye yöneltmiştir. İlk örneklerine yaklaşık M.Ö. 3000'de Mısır ve Hindistan'da rastlanan jiletler, en öncel kıl alma aletlerindendir. M.Ö. 6. yüzyılda Roma'da benzer bir amaçla, cımbız, pomza taşı ve tüy dökücüler kullanılmıştır. Yine Mısır'da Kleopatra'nın kullanmış olduğu bilinen şekerli karışımlar ise ilk ağda örneklerindendir. Tüy alma pratikleri, dönemine göre kimi zaman fazlasıyla özen gösterilmiş kimi zaman ise daha rahat bırakılmıştır. Vücut tüylerinin yanı sıra yüzdeki tüylerin, kaşların ve saçların bir kısmının yüz güzelliği için, örneğin Elizabeth dönemindeki modaya uygun olarak daha geniş bir alına ulaşmak için yapılan ağda işlemleri gibi, benimsenmiş uygulamalarla tarih boyunca çeşitli biçimlerde gündeme gelmiştir³⁴.

³⁴ Konu ile ilgili detaylı bilgi için bakınız: Herzig, R. M. (2015). Plucked: A History of Hair Removal. New York, London: New York University Press.



Resim 4.4: Jean-Léon Gérôme, *Kleopatra ve Sezar*, 1866, tuval üzerine yağlıboya, 183x129.5 cm.

Mısır, kadın güzelliğini önceki çağlardan çok daha farklı bir noktaya taşımıştır. Öyle ki, güzellik için Willendorf Venüs’ündeki gibi dolgun vücut hatlarına gereksinim kalmamış ve artık daha narin- belirgin bedensel hatların önemi vurgulanmıştır. Mısır’da güzel kadın, bereket kültü anlayışından sıyrılarak, doğurganlığı ile değil kadınsılığın erotik cazibesiyle ilişkilendirilmiştir. Nitekim Jean-Léon Gérôme’un (1824-1904) Kleopatra’sı dönemin önemli güzellik sembollerinden olarak bu özelliklerin bütününe sahiptir. Bu tasvirde Kleopatra, belirgin vücut hatları, güzel yüzü, toplanmış koyu renk saçları, davetkar bakışı ile etrafındaki erkekleri büyülemekte, dönemin algısına göre güçlü bir kadın imgesi sergilemektedir. Benzer güçlü duruş algısı yine dönemin önemli figürlerinden olan Nefertiti’nin³⁵ (M.Ö. 1379-?) büstünde de açıkça görülmektedir. Nefertiti’nin Willendorf

³⁵ Nefertiti’nin, “güzel kuyruklu yıldız”, “güzelden gelen” gibi bir anlamı vardır.

Venüs'ün aksine, zarif bir yüzü, dönemin moda anlayışına özgü koyulaştırılmış keskin bakışları ve oldukça uzun ince bir boyun vurgusuyla ifade edilmiştir. Nefertiti dönemin zekasıyla önplana çıkan kadın figürü olmasından dolayı bedensel özelliklerine yer verilmeyen yalnız baş kısmının vurgulandığı bir kompozisyonla tasvir edilmiştir.



Resim 4.5: Tutmos, *Nefertiti*, y. M.Ö. 1345, Kireç taşı

Yunanlılara gelindiğinde, Roma ve Mısır'da hâkim olan güzellik algısının önemli değişimler geçirdiği görülmektedir. Yunan'da esas güzellik tanrı ve tanrıçalarla özdeş görülmüş, güzellik suretini ölümsüzlükte bulmuştur. Yunanlıların Tanrılara bahsettiği kudret mutlak bir güzellik fikrinin ancak tanrı katında var olduğu aşkın bakışı yinelemektedir. Bu nedenle insanlar uyguladıkları her türlü güzelleşme pratiğinde tanrıçaların ölümsüzlüğüne ulaşmayı hedeflemekte, onların tasavvur ettiği *ideal* güzele yaklaştırmaya çabalamaktadır. Fakat bu çaba oldukça beyhudedir, çünkü bir ölümlünün ölümsüz sayılan güzelliğe ulaşması pek de mümkün görünmemektedir. Bu noktada anlatılar insana bir tek *güzel ses*'in bahşedildiğini ifade etmektedir. Bu bakımdan Pandora'nın Hephaistos tarafından yaratılırken, ölümsüz tanrıçaları örnek alan güzel ve çekici bir bakire ve aynı zamanda ölümlü insanın sahip olduğu güzel sese sahip bir birleşim noktası olarak yaratılması insan güzelliği ile tanrı güzelliğinin

bir araya geldiği bir melez, uygarlaşmış bir insan tasavvurunu yansıtmaktadır.

Yunan tanrı ve tanrıçaları birçok mitolojik hikâyenin kahramanlarıdır ve kuşandıkları birçok meziyetin yanında güzellikleriyle de oldukça belirgin tasvir edilmişlerdir. Bir bereket tanrıçası olan Afrodit (Venüs), tanrıçalar içinde güzelliğin efendisi olarak görülmüştür ve kuşkusuz bunun en önemli sebebi Afrodit'in, Uranüs'ün kesilen cinsel organının denize düşmesi üzerine doğduğuna yönelik yaygın inanışla doğrudan ilişkilidir. Sandro Boticelli'nin (1445-1510) *Venüs'ün Doğuşu* adlı resminde de işlenen bu doğuş hikayesi, Afrodit'i sıradan bir kadından öteye taşıyarak onu eril cinsel kudretten doğmuş en güçlü cinsel tasavvur haline getirmiştir. Fallus temsili dişil bir karakter olarak Afrodit, erkeğe dair olanı doğuştan üstünde taşıyan yani aslında erkek bakışından doğan bir kadındır, dolayısıyla o *mutlak* güzelliştir. Deniz kabuğunun üstünde bir sunak süslemesi gibi duran Venüs, anıtsal duruşu ve yüzündeki ufak tebessümle seyreden bedeninde hapsedilmektedir. Venüs, doğanın eril kuvvetten doğurduğu bir melez ve aynı zamanda hem ruhsal hem fiziksel güzelliğin en önemli taşıyıcı figürüdür. O hem insansı erkek güzelliğine hem de tanrısal mutlak güzelliğe sahip olarak görülmektedir.



Resim 4.6: Sandro Boticelli, *Venüs'ün Doğuşu*, 1485, tempera, 172x278 cm.

Yunanlılarda, tanrı ve tanrıçalara bahşedilen mutlak güzelliğin yanında, güzel ses örneğinde olduğu gibi insana dair farklı dinamikleri ön plana çıkaran bir insansı güzellik anlayışı söz

konusudur. Metafizikten desteğini alan bu güzellik anlayışında, önemli olan varoluşsal boyut olarak algılanmaktadır ve maddi evren geçici, beyhude olarak yorumlanmaktadır. Bu noktada insana dair güzellik yalnızca ruh aracılığıyla kavranabilen bir olgu olarak zihinsel ve ahlaki değerler bazında ölçütlendirilmiştir. Dönemin ileri gelen bilim insanları bu zihinsel etkinliğin yalnızca erkeklere bahşedilmiş bir armağan olduğunda ağız birliği etmiştir. Eril akıl, tüm yüksek sıfatların yanında *kalokagathia* yani *kalos kagathos* (güzel ve iyi) ifadesiyle kutsanmaktadır. Kusursuz erdemler silsilesini yansıtan *kalos kagathos*, emsal teşkil eden davranışı ve cesaretinden ötürü ahlaken ve fiziksel olarak güzel olmayı açığa vurmaktadır (Sagaert, 2017, s. 25); muhakeme etme, tartışma ve kendini yetiştirmekle eş anlamlı tutulmaktadır. Güzel ve iyinin aynı anda ifade bulduğu bu sözcük, etik ve estetik mükemmelliğe de gönderme yapmaktadır.

Erkek aklını, cesaretini ve erdemliliğini merkezine alan Yunan anlayışı, kadını aciz doğası nedeniyle bu türden yüksek nitelikler taşıyacak yeterliğe sahip görmemiştir. Kadın, kadın olarak doğduğu için sadece görünürde bir güzelliğe heves edebilmektedir, varoluştan gelen bir güzelliğe sahip olarak düşünülmemektedir (Sagaert, 2017, s. 28). Bu bağlamda kadınlar, zihinsel ve ahlaki her meziyetten oldukça uzak konumlandırılırken ancak yüzeysel bir güzelliğin temsili olabilmektedir. Kadınlar için uygun görülmüş yüzeysel güzellik, dönemin doğallığa hayranlığı nedeniyle kozmetik her çabadan muaf tutulmuştur ve süslenme pratikleri genel anlamda aşağılık bir hareket ve sahtekarlık olarak kabul edilmiştir. Yani, kadının güzel olabilmesi için doğallığını koruması ve aile içindeki kapalı hayatında muntazaman durması gerekmektedir. Yaygın görüşe göre ise kadınlar aslında doğal bir güzelliğe sahip olmadıkları için takılar, giysiler vb. yardımıyla sürekli süslenerek gerçekliği çarpıtmaktadır. Yunan'daki erkek güzelliğine olan düşkünlüğün en büyük sebebi belki de kadın güzelliğinin bu hileli, sahte oluşuna yönelik algıdan kaynaklanmaktadır, çünkü kadınların aksine genç oğlanların güzelliği tamamen doğal olarak düşünülmüştür.



Resim 4.7: Sandro Boticelli, *Aziz Sebastian*, 1474, tempera, 195x75 cm.

Erkek meziyetlerinin önemli bir miktar övüldüğü Yunanlılarda erkeğe olan aşkın derinliği kadınlara karşı düşmanca bir tutumun ve yapılan aşağılamanın berraklaştığı bir noktadadır. Dönemin genel yargısı erkeğe dair fiziksel ve ruhsal her şeyi tasdiklerken, kadına dair tüm algıyı yerle bir etmektedir. Aşk, şehvet gibi cinsel arzular kadınlar ile değil erkekler arasında paylaşılan duygular olarak düşünülmektedir ve fiziksel anlamda da kadınlardan çok erkeklere has olan farklı türden bir güzellik algısı söz konusudur. Buradaki erkek güzelliği, erdemlilik gibi yüksek sıfatların yakıştırıldığı güzellik olarak değil daha çok kadınsı özelliklerin atfedildiği başka tür bir güzelliştir: *oğlanın güzelliği*. Yunan'daki güzel oğlan, eril ve dişil özellikleri aynı anda sergileyen bir melez, bir erdişidir. Örneğin, dönemin genç erkek tasvirleri olan *Kouros*'lar bahsi geçen özellikleri net biçimde gözler önüne sermektedir (Boticelli'nin St. Sebastian'ı kouroslara bir örnektir). Bu heykeller, kaslı hatları ve geniş

omuzları ile erkeksi iken kaslar arası yumuşak geçişleri, ince belleri ve güzel yüzleriyle kadınsılığı çağrıştırmaktadır. Atletik ve kahramanvari bir duruş taşıyan figürler, gücün ve güzelliğin aynı anda taşıyıcısı konumundadır. Güzel oğlan, bir aziz, bir şehit gibi çeşitli kutsallıkları üzerinde taşıırken, aynı anda tüm çıplaklığıyla izleyen gözleri ve erotik arzuları kendinde kristalleştirmektedir. Yunan’da çıplaklık zaten yalnızca erkeklere has tutulmuş ve kadınlara kesinlikle yasaklanmıştır. Bu bağlamda, spor müsabakaları ya da şöenler yalnızca erkek çıplaklığının sergilendiği ve yine yalnızca erkeklerin izlediği podyumlar olmuştur.

Orta Çağ, Antik Çağ’ın kültürel ve düşünsel mirasının Hristiyanlık üzerinden yeniden yorumlandığı, daha çok metafizik güzelliğin önemsendiği bir süreci gözler önüne sermektedir. Buna rağmen Orta Çağ fiziksel güzelliğe de önemli bir paye vererek ona methiyeler düzmüş, fakat aynı zamanda bu fiziksel güzellikten elini eteğini çekme eğilimi göstermiştir. Orta Çağ insanına göre, maddi evren gelip geçicidir ve bu nedenle ölümlü beden bir gün göçüp gidecektir. Eco’ya göre, dünyevi güzelliklerin gelip geçici olduğuna yönelik Orta Çağ’ın geliştirdiği bu algıyla beraber bu dönemdeki kuramcılarının seslerin ya da gözle görünür biçimlerin fiziki uyumuna aldırmadıklarını, evrenin matematik güzelliği hakkındaki spekülasyonlarla barışık olmadıklarını veya dünyevi güzelliğe karşı son derecede üstün bir zevk geliştirmediklerini söylemek yanlış olacaktır (Eco, 2007, s. 91). Bu bağlamda, dünyevi güzelliklerin farkında olduklarını, fakat ermişler gibi tüm dünyevi zevklerden uzaklaşmak için çaba sarf ettiklerini söylemek daha doğru bir ifade biçimi olacaktır.

Yüksek metafizik anlayışa sahip Orta Çağ insanı için güzellik, salt kavranabilir ahlaki uyum ve metafiziksel görkem kavrayışıyla kendini göstermektedir. Bu dönemde güzellikle ilgilenen tüm filozofların, teologların ya da mistiklerin din adamı olması da bu yüzdendir. Din adamlarının kontrolündeki bu güzellik anlayışında zaman zaman istisnai kadın güzelliği tariflerine rastlamak da mümkündür. Örneğin, Kitab-ı Mukaddes’te yer alan *Neşideler Neşidesi* bölümü kadının fiziksel güzelliğini ve gözle görülür çekiciliğini alegorik anlatım diliyle ele almaktadır. Bu gibi istisnai betimlemeler, Orta Çağ kadın güzelliğine dair çeşitli ipuçları elde etmek ve dönemin kadın güzelliğine dair algısını konumlandırabilmek açısından oldukça önemli veriler sunmaktadır.

Neşideler Neşidesi
Ah, ne güzelsin, sevgilim,
Ah, sen ne güzelsin.
Peçen arkasından gözlerin güvercinler.
Gilead Dağı'nın yamaçlarında yatan
Keçi sürüsü gibidir saçın.
Kırkılmış, yıkanmaktan çıkmış,
Koyun sürüsü gibidir dişlerin;
O koyunların hep ikizleri var,
Ve aralarında yavrusuz olan yok.
Dudakların kızıl kaytan gibi,
Ağzın da ne güzel.
Peçen arkasından yanakların,
Sanki nar parçası.
Boynun Davud'un kulesine benziyor,
O kule ki, silah evi olarak yapılmıştır,
Üzerine bin büyük kalkan,
Hep yiğit kalkanları asılmıştır.
İki memen, sanki bir çift geyik yavrusu,
Zambaklar arasında otlayan,
İkiz ceylan yavrusu. (Akt. Eco, 2019, s. 156)

Giovanni Boccaccio'nun (1313-1375) *Rime* adlı yapıtında detaylıca anlattığı soylu kadın, Orta Çağ güzelliğine dair önemli ipuçları barındırmaktadır. Ona göre kadın, zambağa benzettiği beyaz ve pürüzsüz yüzünde, gül pembesi yanaklara sahip olmalıdır; saçları altın rengine yakın bir sarı ve vücudu birbirine eşit orantısıyla göksel melekleri andırmaktadır. Orta Çağ'ın kilise merkezli bakışı güzelliği Tanrı ve meleklerle ilişkilendirirken bir yandan da doğuştan verili güzelliği şart koşmaktadır. Bu bağlamda Orta Çağ'ın genelinde kadının güzelliğini çeşitli yöntemlerle artırmaya çabalaması günah³⁶ olarak düşünülmüş ve yapay yollarla elde edilen güzellik yaradılıştan olana karşı gösterilmiş bir kibir sayılarak dışlanmıştır. Süslenme, yaratıcı tarafından bahşedilmiş güzelliğe karşı bir isyan-itaatsizlik göstergesi olarak ahlaki çirkinlik olarak sınıflandırılmıştır. Doğal olan şey Tanrı'nın yaratısıdır, yapay olansa şeytanın (Tertullianus'tan Akt. Paquet, 2015, s. 32). Bu görüşten

³⁶ “14.yüzyılın sonlarına doğru bu sert görüşte birtakım kırılmalar yaşanmıştır ve “sadece daha güzel görünmek için süslenen” genç bir kızın davranışı “bağışlanabilir günah olarak” görülürken, makyaj, baştan çıkarma amacıyla değil de sadece kocasının hoşuna gitmek amacıyla yapıldığında hoş görülmektedir” (Sagaert, 2017, s. 43).

hareketle bir kadının güzel olabilmesi için doğal olana sadık kalması ve toplumsal olarak istenilen rolü benimsemesi gerekmektedir.

Rimes
Doğulu ve müjdeli, inci saflığında
Canlı ve parlak yakutlar gibi
Meleklerle özgü bir gülümsemeyle
Kapkara iki kaşın altında parıldar.
Aynı anda hem Venüs'tür, hem Jüpiter,
Ve sanki teni beyaz bir zambaktır
Lal renkli güllerle birlikte
Asla kaybetmeden asalet sanatını
Bir hale gibi çevreler, altın renkli, kıvrırcık saçları
Aşktan büyülenmiş neşeli alnını;
Ve diğer kısımları vücudunun
Ki hepsi eşit oranlarıyla Benzer meleklerle. Akt. (Eco, 2019, s. 160)

Kilise banyo dahil her türlü güzelleşme çabasını yasaklasa da kadınlar, gizli tarifler uygulayarak beden ve yüz güzelliklerini dert etmeyi sürdürmüştür. Nitekim döneme ilişkin kayıtlara bakıldığında Antik Yunan'dan kalan metinlerin kayıt dışı yollardan edinildiği görülmektedir. Bu edinilen kitaplarda tenin beyazlaştırılması, saçların boyanması, derideki lekelerin ve kırışıklıkların ortadan kaldırılması gibi ilksel resmin bütün zamanlar boyunca belirlediği güzellik kanonlarına ilişkin reçeteler yer almaktadır (Paquet, 2015, s. 35). Orta Çağ güzelliği, çok erken yaşta evliliklerin yapıldığı bir dönem olması itibariyle genç ve yeni yetme bir tasvir kurmaktadır. Bu düşünce ışığında kadınlar, saf ve meleksi bakirenin bir sembolü gibi düşünülmektedir. Bedenin aşağı kısımları bu dönemde “değersiz” olarak ifade edilmiş, özellikle baş ve boyun bölgesi güzelliğin esas ölçütlendirildiği yer olarak belirginleştirilmiştir. Yüz bölgesinde yoğunlaşan güzellik tariflerinde kaşlar yay gibi, alın alabildiğine açık, saçlar ise sarı renkte kıvrırcık ya da örgülü olarak tariflenmiştir. Bu dönemde alnın daha geniş gözükmesi için saç kökünün bir kısmı ağdalanıp bir daha orada tüy çıkmaması için yarasa ya da kurbağa kanı gibi maddeler sürülmüştür. Rogien van der Weyden'in (1400-1464) tasvirindeki kadın, bahsedilen tüm bu özellikleri net biçimde göstermektedir. Öncelikle bu genç kadın, baş ve boyun bölgesi ön planda bırakılacak şekilde kompozisyona oturtulmuştur ve resmin en belirgin parçası muazzam beyazlıkta resmedilen yüz ve boyun kısmı olmuştur. Kadının standartları zorlayan alın genişliği ise dönemin kadın

güzelliğine uygun olarak belirginleştirilmiştir.



Resim 4.8: Rogier van der Weyden, *Bir Kadının Portresi*, 1460, tuval üzerine yağlıboya, 37x27 cm.

Orta Çağ boyunca esmer, soluk, sarı ve koyu renklerdeki tende olan kadınlar çirkin olarak ifade edilmiş ve estetik olmayan bir konumda tutulmuştur. Dönemin genel yargısı, bu türden ten renklerinin toplumun alt sınıfından kimselere ait olması bakımından aşağı sayılması yönündedir. Bu nedenle soylu hanımlar tenleri koyulaşmasın diye güneşten ciddi biçimde imtina etmişlerdir. Yine benzer şekilde tendeki kırışıklıklar, leke, yara ve pürüzler, sivilceler de kadının güzelliğini gölgeleyen sağlıksızlık göstergeleri olarak düşünülmüştür. Bu nedenle kadınlar, özellikle yüzlerindeki bu tür kusurları kapatmanın türlü yöntemlerini türetmişlerdir. Daha önce zararlı etkilerinden bahsettiğimiz *düzgün*, bu ten kusurlarını kapatmak adına bu dönem kadınının yoğunlukla kullandığı kozmetik malzemelerden biri olmuştur.

Orta Çağ, kadın güzelliğini öven örneklerle birlikte hiyerarşik anlamda, bir önceki bölümde de detaylıca bahsedildiği üzere, erkeklerden daha aşağı sayılmıştır. Bu noktada, kadının güzelliğine yapılan övgüler toplumsal konumuna ilişkin çeşitli olumlu sonuçlar yaratmamıştır. O, hala ev hayatına ve evliliğe hapis bir ikinci cins olarak düşünülmektedir. Kaldı ki Orta Çağ, özellikle belli yüzyıl aralıklarında kadınlara karşı büyük bir aşağılamaya

da sahne olmuştur. Kadınlar bu süreçte çeşitli kötücül güçlerin simgesi gibi düşünülmüş ve korkunç suçlamalar karşısında büyük bir yıkım yaşamışlardır. Bir kesimin cadılıkla suçlanarak diri diri yakıldığı bu süreçte kadınlara karşı büyük bir tiksinti duyulmuş ve açgözlü, kıskanç, çirkin, demonik yaratıklar olduklarına yönelik bir düşünce sistemi geliştirilmiştir. Bu görüşe göre kadınlar, doymak bilmeyen cinsel açlığıyla ahlaksızlığın en önemli sembolü sayılmış; yaradılışı gereği zaafı olan ve sahip olduğu güzelliği kötü amaçlar için kullanan canlılar olarak adlandırılmıştır. 10. yüzyılda yaşamış bir papaz olan Odon de Cluny (M.S. 878-942) duruma ilişkin şu ifadeyi kaydetmiştir:

Güzel kadın bedeni, içinde sadece bir çürümüşlük saklar (...) Fizyolojik görünmezlik görünür olanın çekiciliğini kaybettirir. Fiziksel güzellik, manevi çirkinlik bakımından yalnızca yüzeysel bir güzelliktir. (...) Tiksindirici, hastalıklı bir bünyeye sahip olan kadın güzel görünebilir; fakat gerçekte o çirkindir. (Akt. Sagaert, 2017, s. 35)



Resim 4.9: Quentin Metsys, Biçimsiz Çirkin Kadın, 1513, tuval üzerine yağlıboya, 62,4 x 45,5 cm

Rönesans, Orta Çağ'ın tanrı inancının insan merkezli bir hale geldiği ve göksel teşekküllerin insana atfedildiği bir süreçtir. Bu bağlamda Orta Çağ boyunca tanrısallığa atfedilen her türlü güzellik de gökyüzünden yeryüzüne doğru bir iniş gerçekleştirmiştir. Bu minvalde artık esas olan güzellik, bünyesinde tanrısallığı barındıran *insandan* ileri gelmektedir. Bu bakışta güzellik, dünyanın merkezine yerleşen bir anlayışı ortaya koymakta ve bir yaşama biçimi, bir mutlak olarak değerlendirilmektedir; mükemmel orantının biricik temsili olarak

görülmektedir.

Rönesans'ta kadın güzelliği dillere destan bir manzara gibi şeyleştirilmiş ve yeni bir erkek bakışla kuşatılmıştır. Orta Çağ'ın bir döneminde kadın, *yoldan çıkaran, günaha davet eden, demonik* olarak ifade edilirken, Rönesans ile birlikte *güzel ve idealin taşıyıcısı* mertebesine *yükselmiştir*. Elbette buradaki *yükselme* bir miktar kinaye ve ironi barındıran ve köleliğin başka bir boyutunu bize hatırlatan niteliktedir. Orta Çağ'ın kadını yok sayan bakışı yerini, onun mevcudiyetini seyirlik *güzel* bir nesneye çevirmek için ilk önemli adımın atılmasına bırakmıştır. İlk bakışta iade-i itibar olarak algılanan bu önemseme esasen çok daha farklı bir tablonun ilk gerçek yansımasını ortaya koymaktadır. Nitekim, 15. ve 16. yüzyıllarda yapıtlarla ortaya konan *güzel kadın* temsilleri, kadınları güzelin icracısı olarak kimliğinden ayıksı bir konuma yerleştirmektedir. Örneğin, Tiziano Vecellio (1490-1576) tarafından bu dönemde resmedilen *La Bella*, modelin-kadının varlığıyla değil yalnızca onun fiziksel güzelliğiyle ilgilenmektedir. Ne de olsa eril bir formda karşılaşılan sanatçı yahut izleyicinin esas önem verdiği nokta, bir *tanrısal emanet taşıyıcısı* yerine konulan *kadın* değil, teşhir edilmiş *güzellik* olmaktadır. Dönemin önde gelen aristokratları, “mavi elbiseli, al yanaklı, alabildiğine beyaz tenli” bu imgeye karşı erotik içgüdülerini tatmin etmekte, bu ve benzeri sanat parçalarını koleksiyonlarına dahil ederek misafirlerine bir seyir keyfi sunmaktadır.



Resim 4.10 Tiziano, *Bir Kadının Portresi*, 1536-1538, tuval üzerine yağlıboya, 89x75.5 cm (solda)

Resim 4.11: Giovanni Bellini, *Tuvalet Yapan Genç Kız (Venüs)*, 1478, tuval üzerine yağlıboya, 783 x 629 x 30 cm. (sağda)

Orta Çağ, 14. yüzyılda büyük bir travma yaratan *kara veba* salgınında nüfusun büyük bir

kısının ölümü nedeniyle derinden sarsılmıştır. Yasalar ve düzen gibi ahlaki yargıların da çöktüğü bu süreçte, bedenin ahlaki duyarlılıklar çerçevesinde gizli tutulan yapısında da önemli kırılmalar yaşanmıştır. Veba salgının yaşamsal her norma sızdığı böylesi bir dönemde, iyileşme sürecinde bedeninin her yerini göstermeye alışan kadınlar için iffetlilik bir süreliğine rafa kalkmıştır. Ahlaki bakıştaki bu değişim Rönesans'ın idealize beden algısı için önemli bir kaynak olmuş ve özellikle başlangıçta çıplaklığa olan duyarlılığı artırmıştır. Böylelikle Rönesans'ın ilk yarısı kadın çıplaklığının yeniden keşfedildiği ve fiziksel beden görüntüsünün dönemin sanatı aracılığıyla sürekli gündemde tutulduğu bir süreç olmuştur. Örneğin, dönemin önemli ressamı Giovanni Bellini'nin (1430-1516), Tiziano'nun ya da Diego Valezquez'in (1599-1660) Venüs tasvirlerinde kadın çıplaklığı açıkça gözler önüne serilmektedir. Aynada kendisini izleyen ya da bakanın gözünde kendi imgesini arayan bu kadınlar, bakılan bir objeye çevrilmekten hiç de rahatsız durmamaktadır. En azından eril bakış için bunun böyle olduğu sanılmaktadır. Bu bağlamda Rönesans, bakıştaki genel dönüşümün ilk örneklerini ortaya koymuş ve “güzelleşmekten başka bir işi olmayan, ayna karşısında tüm bir günü geçiren kadın” imgesini yaratmıştır. Güzelliğin ayna evresi diyebileceğimiz bu süreçte kadınlar, görüntülerine yönelik önemli imtihanlar vermiş ve yapıtlarda gamsız, umursamaz birer narsisist olarak lanse edilmiştir.

Bir kadın, banyosunda, etrafı meyvelerle ve çiçeklerle çevrili, aynanın karşısında süslenirken ve saçlarını tararken gösterilebilirdi. Etrafındaki mekân buğulu, neredeyse maddi olmayan şeylerle doldurulabilirdi: Danteller, peçeler, ipek, saç bukleleri, parıldaayan ışık. Çoğunlukla endamlı ve yumuşak, muammalı bir gülüşle resmedilirdi; başı, bakire tasvirlerinde olduğu gibi eğikti. Ölüm, hiçbir yerde eli kulağında değildi; tehdit daha yaygındı. Resim mekanının “güzel” vücut tarafından işgali, Avrupa'nın Rönesans sonrası kadın kimliği temsillerinin temel toposlarından biri olacaktı. (Grappe, 2005, s. 99)



Resim 4.12: Diego Velázquez, *Aynalı Venüs*, 1650, tuval üzerine yağlıboya, 122 x 177 cm.

Nihai olarak Rönesans, Pythagoras'ın mirasına yeni boyutlar katarak matematik güzelliğin önemli derecede kaynaklık ettiği bir dönem olmuştur. Mükemmelliyetçi bir bakışla yönlendirilen bu güzellik anlayışı, simetri ve oranlara dayalı sayısal verilerle insan bedenini maddi boyutta sınırlandırmayı iyi bilmiştir. Sayısal dinamiklere sığdırılan insan bedeni, duygusal yaradılışından uzaklaşarak normlar etrafında yeniden inşa edilmiştir. Bu bağlamda, bir kadın bedeni matematik verilerin ışığında nesnelleşerek hesaplara tabi tutulmakta ve beden-ruh ayrımı kesinkes yapılmaktadır. Kadın bedeninden kişilik özelliklerin bu denli yok sayılması, bedenın metalaştırılması sürecinde atılan en önemli adımlardandır. Artık kadın bedeni ve güzelliği, erkek bakışın matematikleştirerek cinsel fantezilerini yönlendirdiği bir nesneden farksız konuma taşınmaktadır.

Rönesans'ta güzellik, formüllere, matematik bileşenlere, simetriye bağlı bir temsiliyete dönüşmüş; kusursuz bir oranlar birliği olarak düşünülmüştür. Bu dönemde bedensel oran ve simetrinin yanında tıpkı önceki dönemlerde olduğu gibi yüz ve beden güzelliği için de bir takım kalıplar belirlenmiştir. Bu bağlamda Rönesans güzelliği, Orta Çağ'daki beyaz ten arzusunu yinelemiş ve kadınların beyaz tenleri, fildişi, inci, zambak gibi betimlemeler tarafından yüceltilmiştir. Alabildiğine ak bir yüzün yanında sarı ya da kıvıll olarak dalgalanan saçlar dönemin vazgeçilmez kadın güzelliğini sembolize etmektedir. Kırmızı dudak ve yanaklar, esnek bir bel, kara kaşlar, ince-narin boyun ve eller, küçük ayaklar bir kadının

sahip olması gerekenleri sıralamaktadır. Orta Çağ'da önyargıyla karşılanan kızıl saç Rönesans'ta kıymet görmeye başlamıştır.

Rönesans güzelliğinin ahenk ve zarafetle olan yakın ilişkisi, kadınlar için görünüşlerini modaya uygun biçimde düzenleme açısından büyük bir baskı yaratmıştır. Örneğin beden *kusurlu-normdışı* görülen bölgeleri kadınları, geçici kozmetik çabalara (özellikle Venedik'te bir sanata dönüşmüştür), *bionda* adındaki saç boyalarıyla saçlarını sarartmaya ve kıyafetlerde çeşitli ekipmanları (iç-etekler, korseler), ideal oranlara göre üretilmiş mücevherleri kullanmaya yönlendirmiştir. Agnolo Firenzuola (1493-1543) *Hanımların Güzelliği Hakkında Söylev* adlı kitabında, “doğa, kadınları ve erkekleri, üst kısımları açmaya ve alt kısımları gizlemeye itmiştir, çünkü üst kısımlar güzelliğin esas merkezi olarak görülmelidir” (Akt. Vıgarello, 2013, s. 23) diyerek beden alt bölgesindeki kusurların kapatılması gerektiğini savunmuştur. Bu nedenle Rönesans'ta, her yanı örten ve büyük bir genişlikte beden alt bölümünü belirsizleştiren, alabildiğine geniş çemberli iç etekler³⁷ ve beden orantısını toparlayan korseler kullanılmıştır. Nitekim, korse³⁸ ilk olarak M.Ö 1800'lerde bulunmasına rağmen özellikle Rönesans'ta kullanım rekoru kırmıştır. Sara F. Matthews Grieco (d. 1949) döneme ilişkin güzelleşme çabalarını şöyle ifade etmiştir:

Kadınlar, geçerli düstura uymak için kozmetik ürünlerine, korselere ve yüksek topuklu ayakkabılara yöneldiler. Eksiklikler dikkatli bir biçimde düzeltilmekte ya da olanaklı olduğunda gizlenmekteydi ve Ben Jonson'un Epicoene'sinde (1690) Nüktedan'ın işaret ettiği gibi, Zeki bir kadın, en küçük kusuru kendi başına biliyorsa, bunu gizlemeye merak salar. Kısa ise, ayağa kalktığında oturduğu sanılsın diye, çok otursun. Ayakları kötüyse, uzun kaftan ve ince ayakkabı giysin. Elleri şişman ve tırnakları lekeliyse, ellerini az kullansın ve eldivenle hareket etsin. Nefesi kokuyorsa, asla açken konuşmasın ve her zaman uzaktan konuşsun. Dişleri koyu renkli ve eğri büğrüyse, özellikle ağzı açık ve yayvan gülüyorsa, çok az gülsün... (Grieco, 2005, s. 63)

³⁷ Tarlatan ya da krinolin olarak da adlandırılabilir.

³⁸ “Korse, bu dönem boyunca, göğse konkav bir biçim vermek ve bu sayede gövdeyi dikleştirmek için balina kemiklerinden imal edilmiştir. Alelade bir göğüs çirkinlik alametidir. Ayrıca, korse ağır eleştirilere konu olsa da, saygıdeğer olmak için gösterilen çabanın göstergesi olan beden duruşunu ve sıklığını karakterize eder. Fakat şunu da belirtmek gerekir ki, sıkı bir bedeni gösterme zorunluluğu sadece üst sınıftan kadınlara aittir. Zira kasabalı güçlü kadın belli bir gevşekliliği ifade eder. Bununla birlikte, 19.yüzyıldan itibaren sağır bir özgürlük “silüetlerle meşgul olur”, “beden sıklığı kaybeder”, “esneklik ve akışkanlık” daha fazla benimsenir” (Sagaert, 2017, s. 118).



Resim 4.13: Sandro Boticelli, *Venüs'ün Doğuşu*, 1485, tempera, 172x278 cm. (detay)

Rönesans'ta, Tanrı vergisi güzelliğin muhafaza edilmesi önemli sayılmıştır ve doğal güzelliğin mükemmel oran anlayışına katılması beklenmiştir. Tümüyle Tanrısal olarak algılanan bu güzellik anlayışı, aynı zamanda bir mükemmellikler dizgesini ve merkezine *iyinin* oturduğu bir bedeni temsil etmektedir. Güzel olan artık, tüm Tanrısal kavramlarla biraraya gelmekte *ahlaklı*, *iyi* ve *doğru* olanla da özdeş anılmaktadır. Bu bakış, felsefi düşüncede güzelin işlenişine de yansımıştır.

Rönesans, Tanrısal olana bahşedilen doğal güzellik bakışıyla kozmetiği reddetse de Orta Çağ kadar muhafazakâr yaklaşmamıştır. Makyaj yüzün doğal hatlarını özenle vurgulamak için kullanılmış ve neredeyse yokmuş gibi uygulanmış ise sorun olarak görülmemiştir. Fakat yüzün üzerinde tabakalaşmış bir boya kullanımına tamamıyla karşı çıkmıştır. Dönemin makyaj ve süslenme pratiklerine karşı tutumu Baldassarre Castiglione'nun (1478-1529) "Gerçek kadınsı güzellik" tasvirinde şöyle ifade edilmiştir:

Bir kadın makyaj yaptığında ve bu makyaj çevresindekiler tarafından anlaşılmayacak gibi yapılmışsa, o kadının güzelliği tartışılmaz. Oysa bazıları öylesine boyanıyorlar ki, sanki yüzlerine maske takmışlar da, çatlamasından korktukları için gülemiyorlarmış gibi duruyorlar. Böyle kadınlar, sabah giyinmelerinin dışında, hiç renk değiştirmiyor ve bütün günlerini hareketsiz tahta figürler gibi geçirmek zorunda kalıyor, kendilerini sadece meşalelerin ışığında ya da becerikli tüccarların kumaş satarken yaptıkları gibi, loş yerlerde gösteriyorlar. (Akt. Eco, 2019, s. 217)

Toplumsal olarak çeşitli mecralarca uygun görülmemesine rağmen her dönem olduğu gibi

bu dönemde de kadınlar güzellik ürünlerine oldukça ilgi göstermişlerdir. Öyle ki, bu yüzyıla dair birçok sağlık kitabında tıbbi önerilerin yanında güzelleşme önerilerine de yer verilmiştir (Vigarello, 2013, s. 51). 16. yüzyılda güzelleşmek adına her bütçeye uygun geniş bir yelpazede güzellik reçetesi mevcuttur. Basit olarak günlük kullanım malzemeleriyle hazırlanan tariflerin yanı sıra teferruatlı ya da masraflı olan yöntemler de bulunmaktadır. Örneğin, hayvanlardan taze olarak alınan kanın, yüzde burun ve yanakları düzelttiği, onardığı ve beyazlattığı düşünülmektedir. Kısıtlı teknolojiler çerçevesinde uygulanmış bu teknik, günümüzde menstrual kanların kullanıldığı yeni bakım tekniklerine de kaynaklık etmektedir³⁹.



Resim 4.14: Menstrual kanın yüz maskesi olarak uygulandığı bir örnek

15. ve 16. yüzyıllarda ulaşımı el altından sürdürülen güzellik reçetelerine 17.yüzyılda erişmek oldukça kolaylaşmıştır. Matbaa'nın iki yüzyıl önceki icadı yavaş yavaş basılı yayınlardaki artışı sağlamış ve erkek bakışla yazılmış güzellik reçetelerini yaşamsallaştırmıştır. Enformasyonun daha rahat yer değiştirmesi sayesinde bu tür reçetelerin kullanımı toplumsal olarak normalleşirken, önceleri yalnızca genç kızların kullandığı bu tarifler bu dönemle birlikte olgunlaşmış kadınların da ilgi duyduğu bir hale gelmiştir. Nitekim, bu dönemde Yunan kozmetik-kommetik ayrımı belirsizleşleşmiş ve güzelliğe erişim yöntemleri iki uca çatallanmıştır: Bunlardan biri bilimsel yararcı, güzellik bakımının tıbbi ve sağlıklı sınırlarını belirleyen bakış, diğeri ise büyüsel ayinlerle karanlık

³⁹ Detaylı bilgi için bakınız: <https://www.dazeddigital.com/beauty/body/article/46784/1/uses-for-period-blood-beauty-face-mask-nail-polish-menstrual-cycle>

bir süslenme odası oluşturan bakıştır (Vigarello, 2013, s. 45-46). 17. yüzyılda bireyselleşen algı, zevklerdeki kişiye has göreliliği ve kişinin kendine olan bakışını yeniden saptamıştır. Bu çerçevede, kişinin kendine olan bakışı önemsenmiş ve kendini güzelleştirme pratikleri yaygınlaşarak yaşamsal bir boyut kazanmıştır. Görünüşün işlenebilirliğine dair yaygınlaşan bu tavır kadınları mazeretsiz olarak kendi güzelliğinden mesul kişi olarak ilan etmiştir.



Resim 4.15: Johannes Vermeer, *Süt Boşaltan Kadın*, 1658-1660, tuval üzerine yağlıboya, 46 x 41 cm.

17. yüzyıl kozmetiği olumlarken Rönesans'taki kadın çıplaklığını aşamalı bir değişime uğratmıştır. Reform'un karmaşası, kadınların ahlaki temellere tekrar oturtulmasına ve yeniden giydirilmesine sebep olmuştur. Şehvetli, erotik beden güzelliği, tutucu ve sert bir duruşla yer değiştirmiştir. Gündelik uğraşlar içine çekilen kadın tasvirleri de bu bağlamda değişime ayak uydurmakta, sözgelimi Johannes Vermeer'in (1632-1675) *Süt Boşaltan Kadın*'ında olduğu gibi kapalı bir güzelliği temsil etmeye başlamaktadır. Dönemin ahlak kurallarının katılığı ve özgürleşmiş burjuva adetlerinin girdiği çelişkili ortam, güzelliğin yararlı bir uğraş olarak yeniden konumlandırılmasına uygun ortam hazırlamıştır. Böylelikle 17. yüzyıldan itibaren, güzellik ilk plana gelerek, bireylere verilmiş ödevler arasında yeni bir yere sahip olmuştur.

Ritüelistik yeni özelliklerle baş köşeye oturtulan güzellik, özellikle suret güzelliği olarak bireyselleşen bir entelektüelliğin ifade aracına dönüşmektedir. Bireyin kendini bir süredir kabul ettirmeye başladığı böylesi bir düzlemde suretler, kimlik duygusunu yansıtan ve yoğunluklu bir değerler silsilesi taşıyan alanlar olarak benimsenmeye başlamıştır. Nitekim yüz, bireysel duygunun en belirgin ifade edildiği, nüanslar ve mimikler aracılığıyla ruhsal bir özdeşleşme ile dışavurumun sağlandığı en önemli beden parçası haline gelmiştir. Bu bakıştan dolayı fiziksel çekiciliğin önemli yüzdelik dilimi yüz güzelliğine verilmiştir. Kuşkusuz bu nedenle her dönem için ayrı bir yeri olan yüz güzelliği, özellikle 17. yüzyıl sonrasında daha büyük anlamlar kazanmıştır. Kendiliğe dayanan bakışın önemi, onun ötekini bakışıyla iç içe geçmiş yapısıyla yakından ilintilidir. Öyleyse, başkasının bakışı artık kendiliğinin aynası konumuna geçmektedir (Sagaert, 2017, s. 112).

17. yüzyılın değişen bakışı bedensel güzellik normlarında da çeşitli farklılıklar yaratmıştır. Örneğin, Orta Çağ'daki dar kalça ve küçük meme algısı bu dönemde geniş kalça ve büyük meme algısına yerini bırakmıştır. Aslında bu durum dönemin refah anlayışı ve toplumsal statülerin güzellik algısını nasıl manipüle ettiğinin de bir kanıtıdır. Nitekim 18. yüzyıla kadar sürecek olan bu *balık eti* güzelliği, dönemin yüksek sınıfına dair yeme alışkanlıklarının bir yansıması niteliğindedir. Zenginliğin ve refahın toplumsal göstergesi olan kilo/yağlanma bir tür güzellik sembolü haline gelmiştir. Sağlıklı bir tombulluk, temizlik gibi, genel olarak zenginlere özgü özellikler güzel sayılırken; zayıflık çirkinliğin, sağlıksızlığın ve yoksulluğun bir göstergesi sayılmıştır. Çünkü fakir sınıfta yiyeceğin en iyisi ve en çoğu aile içi hiyerarşik yapıya göre erkek üyeleri öncelikli tuttuğu için kadın köylü, hizmetçi ve zanaatçılar erkek akrabalarından daha az sağlıklı ve daha zayıftır (Grieco, 2005, s. 61). Halkın büyük bir kesimini etkileyen bu açlık, fakir sınıfın ibresini çirkine doğru çekerken, zengin sınıf kadınları tariflerine ekledikleri bol krema ve yağ oranları ile kendilerini fazlasıyla besleyerek güzelleşmektedir.

17. yüzyılda otoriteleri cezbeden şehir hayatı, aristokratların ve memurların şehirdeki belediye meclis üyelerine katılmalarıyla beraber yeni bir sosyal sınıf ve şehirlerde yaşayan yeni bir toplumun başlangıcını yaratmıştır. Kentlerde yaşayan bu entelektüelleşmiş kesim, 18. yüzyılı bir Aydınlanma çağı olarak birçok yaşamsal ve kültürel değişimin yaşandığı bir süreç haline getirmiştir. Aydınlanma felsefesiyle gerçekleşen algı kırılması, din ile insan

arasındaki ilişkiyi yeniden konumlandırmış, teknolojik gelişmeler sayesinde ise şeylerin ve nesnelerin içine yalnızca mekaniğin yasalarının nüfuz ettiği yeni bir dönemi başlatmıştır. Bu dönemde etkileyicilik mekanik olanla alakalı tutulmuştur ve bu bağlamda güzellik anlayışı da sanayileşmiş toplumun bir sembolü olarak özellikle sanatsal pratiklerde büyük ölçekli bir sarsıntı yaratmıştır. Makinelere bağlı *devinim* ve *hız* bu döneme ilişkin *güzel* anlayışının en açık ifadesi olmuştur.

18.yüzyılda kadının biyolojik yapısına dair geliştirilen görüş ve menstrual döngünün bir sıhhat göstergesi haline dönüşmesi; daha önceki yüzyıllarda karşılaşılan kadının sağlıklı, biyolojik anlamda kusurlu (eksik erkek) olduğu düşüncesini yerle bir etmiştir. Bu bağlamda kadının sağlıklı, saat gibi kusursuz işleyen sistemi aynı zamanda onun güzelliğiyle de doğrudan ilintili olarak düşünülmüştür ve artık bir kadın ne kadar sağlıklı bir doğurganlık içinde ise o kadar güzel olarak görülmeye başlamıştır. Değişen bu güzellik anlayışı kadını eskisinden farksız biçimde türün devamını getirecek olan bir damızlık gibi konumlandırırken, kadını, sahip olduğu her meziyetle iyi bir ev kadını, anne veya cinsel bir malzemeden öteye yerleştirmemektedir.

Şehir hayatı ile birlikte sosyal ve kültürel normların yaşadığı değişimler güzelliğin ölçütlerini de zenginleştirmiş, yeni kibarlık anlayışı toplumsal estetik modele ilişkin yeni formlar önermiştir. Kadınlar, evlilik üzerinden yaşamsal silsileye hala bağlılığını korusa da en azından şehirde rahatça gezip dolaşabilmekte ve nispi bir özgürleşmenin içinde daha rahat bir yaşam sürdürebilmektedir. Bu bağlamda güzellik de tamamen doğallaşmaya yönelen ve aklın ifade gücüne hâkim yeni bir algıya yerini bırakmaktadır. Önemli olan tanrısal, büyüsel bir huşu içindeki erotizm değil, zinde ve çevik bir akılla varlığını vurgulayan bireyselliktir. Bu noktada güzelliğin ifade araçları olan moda ve kültür alanında klasik güzellik kanonlarının yetersizliği de ortaya çıkmıştır.



Resim 4.16: Jean-Etienne Liotard, Türk Giysileriyle Marie, 1753, tuval üzerine yağlıboya, 50x56 cm.

18. yüzyılda güzele ilişkin belirlenimler, yüz bölgesindeki bireysellik temsillerinin yanında fiziksel hatlara örneğin bel ve bacaklara da oldukça önem atfetmiştir. Toplumsal olarak kapalılığı savunan ve vücudun hatlarını sıkı sıkıya bağlayan önceki yüzyılın ardından algı yavaş yavaş yerini *açıklığa* bırakmaktadır. Bu bağlamda dönemin pragmatist bakışı, işlevselliği esas alarak korseleri ve bedeni sıkıca saran aletleri farklılaştırmaya başlamıştır. Bedenin çok fazla sıkılarak kadını hareketsiz ve işlevsiz bırakan parçaları rahatlatılmıştır ve görece boyunduruklarından kurtulan bu yeni beden için kıstas, kurallar-normlar değil duygunun hâkim olduğu görecelilik üzerinden şekillenmektedir. Nitekim yüzyılın önemli eleştirmenlerinden Denis Diderot (1713-1784), “güzellik her zaman zekâ ürünü bir nedene dayanmaz” (Akt. Eco, 2019, s. 255) derken benzer bir durumdan bahsetmektedir. Bu dönemde önemli olan bireylerin çeşitlenen bakışlarıyla birlikte birçok güzellik anlayışının aynı anda yaşanıyor olmasıdır. Diderot’nun çağdaşı Joseph Addison (1672-1719) güzeli benzer bir görecelilik çerçevesinde kendince ele almıştır. Addison’a göre, imgelemin görünür güzelliğinin yanında bir de görünmeyen başka bir güzellik mevcuttur. Bu güzellik, renklerin şenliğine ya da çeşitliliğine; parçaların simetrisine, orantısına, düzenlenmesine ve yerleştirilmesine ya da yalnızca hepsinin karışarak uyuşmasına bağlıdır (Akt. Eco, 2019, s. 255). Tüm bu güzellikler içinde göz, en hoş olanı algılamakta ve sanki bulutların arasından

kendini belli eden güneş gibi güzel de diğerlerinin içinde kendini belli etmektedir.

Güzellik anlayışındaki bu özgürleşme, dönemin kadın tasavvurlarına da yansımıştır, örneğin Türk ressamı lakaplı Jean-Étienne Liotard'ın (1702-1789) *Türk Giysileriyle Marie* adlı yapıtında dönemin kadın algısında yer alan önemli ipuçları izlenebilmektedir. Elinde kitabıyla rahat bir duruşta ifade edilmiş bu kadın, oryantalist bir bakış açısıyla Türk kumaşlarıyla görselleştirilirken, gerçekleştirdiği okuma eylemi ile Batılı aklın gelişimine işaret etmektedir. Daha az şehvetli, ama eylemlerinde daha özgür olan Marie, soluk kesici korselerin boyunduruğundan kurtulmuş ve rahatlamıştır. Rönesans kadınında olduğu gibi artık güzelliğini başkalarının bakışlarında aramamakta, içsel gelişimin ve bireyselliğinin keyfini çıkarmaktadır.

18. yüzyılın ikinci yarısında kozmetik alanındaki gelişmeler sektörel bazda dikkat çekici bir özelliğe ulaşmıştır. Otoritelerce hala tam anlamıyla onaylanmasa da bu dönemde kozmetik ürünlerinde önemli üretimsel artışlar yaşanmıştır. Birçok renk ve çeşitte allıklar üretilmiş ve ülkeler çapında satılmaya başlanmıştır. Örneğin, 1781'de İngiltere'de yıl boyunca iki milyon kutu allık satıldığı kaydedilmiştir (Vigarello, 2013, s. 131). Bu yoğun ilgi kozmetik pazarını ciddi derecede desteklemiş, güzellik ürünleri evde yapılan reçeteler yerine satın alınacak mallar olarak yeniden konumlanmıştır.

18. yüzyılın sonlarına doğru göğüsleri belli bir miktar sergilemek ve belin inceliğini vurgulamak niyetiyle kuşakların kullanımı artış göstermiştir. 19. yüzyılda ise dişil uzuvlar yavaş yavaş ön plana çıkmakta, kıyafetler çeşitlenerek bedensel formları göstermeye yönelik bir eğilim gerçekleşmektedir. Nitekim bedenın kavisleri 19. yüzyıl güzelliğinin merkezinde yer almaktadır. Aydınlanma ile birlikte keşfedilen cinsel farklılıklar, kadın anatomisini, kadını hiçbir zaman olmadığı kadar doğurmaya yazgılı kılarak, geniş kalçalar üzerinden yeniden şekillendirmiştir (Vigarello, 2013, s. 158). Böylelikle kadın bedeni kavisler, geniş kalçalar ve olabildiğince ince bir bel ile oyuk formda karşımıza çıkmaya başlamıştır. Bu girinti-çıkıntılar kadının hem güçlü hem kırılgan fiziki özelliklerini sivrilirken onun güzellik tasavvurunu kuvvetlendirmektedir.



Resim 4.17: 1851 yılında kullanılan korselerden bir örnek

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren vücudu saran giysiler gittikçe yaygınlaşmaya ve bu gelişmeyi takiben uzun süredir elbiseleri desteklemek için kullanılan çeşitli araçlar devre dışı bırakılmaya başlamıştır. Elbiselerin belli bölgelerini kabartmak için kullanılan yapı iskeleleri (tarlatan, kalça yastığı vs.) bu dönemde tamamen ortadan kalkmıştır. Bir yüzyıl öncesinde görece rahatlamaya giden korse formları ise vücudu daha kapsamlı olarak kaplamaya başlamıştır. Korseler aracılığıyla mükemmel forma ulaşan bedenler, dar elbiselerle bedenin yuvarlak hatlarını vurgulamaktadır. Bu eğilimin sonucunda, hiçbir zaman olmadığı kadar bükülmüş bir beden imgesi ortaya çıkmış, S biçiminde dalgalanan bir kadın fiziği idealleştirilmiştir.

İdeal yuvarlak hatlar kadınlar için belirlenen güzellik normları için oldukça önemliyse de bu durum kilolu bir temsili içinde barındırmamaktadır. Bu bağlamda kilo şehvetin ya da doğurganlığın bir teminatı olmadığı gibi çirkinlikle de iç içe algılanmaktadır. 19.yüzyılda güzellik algısı gitgide daha zayıf ve ince hatlı kadın imgesiyle tasvir edilmeye başlamıştır. Bu tasvirler beraberinde rejim ve egzersizlerle zayıflamaya yönelik katı uygulamaları da getirmiştir. Günümüz tek tip görüntü mantığının ilk emarelerinin görüldüğü bu dönemde güzellik, ortak bir görünüş profili üzerinden şekillenmeye başlamış ve ayrıksı duran her durum öteki kabul edilmiştir. 19. yüzyılın kadın bedenine yönelik bu tutumu dönem boyunca gerçekleşen birçok etkinlik aracılığıyla görselleştirilmiştir. Örneğin, “Le Courier Français’nin baloları, 1890’lı yıllardan itibaren yapılmaya başlanan vücut hatları yarışmaları, Moulin Rouge ya da Casino de Paris revüleri” (Vigarello, 2013, s. 181) kadın bedeninin en harika parçalarını sergilemek için önemli alanlar yaratmış ve *en* güzellerin yer

aldığı bu etkinlikler güzelleşmeye yönelik arzuyu da önemli oranda fişeklemiştir. Güzelliğin bu denli önemsendiği 19. yüzyılda farklı kıyafet kalıpları ön plana çıkmaya başlamıştır. Önceleri önemli etkinlikler için yıkanarak temizlenen tek tük kıyafetler varken, bu dönemde sayısında artış olan kıyafetler aracılığıyla kadınların gardıropları genişlemeye başlamıştır. Böylelikle kadınların ne kadar geniş bir gardıroba sahip olunduğuna ilişkin yeni bir gösterişlilik ortamına adım atılmıştır.



Resim 4.18: Jacques-Louis David, Madame Récamier portresi, 1800, tuval üzerine yağlıboya, 174 x 224 cm.

19. yüzyıl boyunca birçok alanda yaşanan rahatlamalar, bir özgürlük yanılsaması olarak özellikle kadınlara kendi güzelliklerine hâkim olmaları yönünde telkinde bulunmuştur. Bu noktada güzellik, dozu gittikçe yükselen bir kadına atfedilmişlik üzerinden görevini kusursuzca sürdürmeye devam etmiştir. Bu dönemde dramatik biçimde artan süslenme pratiklerinin esas dayanağı da gerçeklikten ileri gelmektedir. Nitekim dönemin modası doğal/uğraşılmamış güzelliği bir kenara bırakarak sarfedilen çabayla doğru orantılı bir

güzellik savı oluşturmıştır. Böyle bir ortamda güzellik, sürekli bir gelişme ve ilerleme içinde tutulmuş ve öncesinde katlanılması zor bulunan süslülük mefhumu üzerinde ustalaşılacak bir alan haline gelmiştir. Dönemin genel ruhunu Vigarello şu sözlerle ifade etmiştir:

Güzelliği temel amaç haline getiren bir pazar yaratılmıştır: “güzellik ürünleri” ve “güzellik bakımları” gibi yeni ifadeler ortaya çıkmış, tavsiyeler reklamla daha baskıcı hale gelmiş, “büyük mağazalarla” dağıtım ağı daha da genişlemiştir. Tümüyle yeniden tanımlanmış, organize edilmiş ve çeşitlenmiş bir arz, geri döndürülemez bir biçimde yerleşmiştir. (Vigarello, 2013, s. 190)

Kadın güzelliğinin süslenme odaklı bu dönüşümü, öncesinde tanrı vergisi doğallık aurasının yitirilmesine ve yaratılmış güzele yönelik ilginin büyük bir oranda artmasına sebebiyet vermiştir. Baudelaire’in makyaja göstermiş olduğu ihtimam da bu durumu tasdikler niteliktedir. Öyle ki ona göre kadın, sihirli ve doğaüstü görünmeye özen gösterirken tamamen haklıdır, hatta bir tür görevi yerine getirmektedir; onun şaşırtıcı, büyüleyici olması gerekmektedir; bir ilah olduğuna göre, kendisine tapılması için süslenmek zorundadır (Baudelaire, 2013, s. 241-242). Baudelaire, makyaj malzemelerinin kullanımını bir dansçının giysisine benzetmiştir ve bu giysi nasıl alelade bir bedeni heykelsi forma kavuşturuyorsa, makyaj malzemeleri de doğanın vermiş olduğu lekeleri örterek güzelliği o şekilde ortaya çıkarmaktadır. Baudelaire makyajın yaradılışa uygun biçimde doğal olanı tasdikler bir uygulama olmadığını da vurgulamaktadır. Makyajın kendini gizlemesine, fark edilmekten çekinmesine gerek yoktur; tam tersine, gösteriş içinde değilse bile, açık yüreklilikle, kendini serbestçe teşhir edebilir (s. 243).

Özetle bu dönemde süslenme pratiği, insanın doğasını aşma yolundaki bir adım gibi düşünülmektedir ve insan, doğasının getirdiği her tür hatayı el yordamıyla kamufle etmeye çabalamaktadır. Bu tamamen, doğanın vahşiliğini inkâr ve onu terk edişle alakalıdır. Uygar insanın bireyselleşen yapısı Prometheusçu bir tavırla Tanrısallığın reddini ve sonrasında ise Narkisos misali bir kendine tapınmaya yerini bırakmaktadır.



Resim 4.19: Pierre Carrier-Belleuse, *Korsesini düzelten genç kadın*, 1893, tuval üzerine pastel boya, 133,4 x 92,7 cm.

20.yüzyıl, bünyesinde iki dünya savaşını barındırmanın verdiği dönüşümlerle birbiri içine geçmiş bir tarihsel külliyatı önümüze sunmaktadır. Bu nedenle dönemin güzellik anlayışına dair net ve tek bir ifade kullanmak oldukça imkansızdır. Nitekim bir tür çelişkiler-buhranlar çağı olan bu süreçte, kadının toplumsal konumundaki değişimler güzellik formlarını doğrudan etkilemiş, güncel anlamda patolojik boyutlara ulaşan güzellik anlayışının da en belirgin gelişimleri bu dönemde kaydedilmiştir. Modern kadın, eğitim görme, vatandaşlık ve oy kullanma haklarını eline yavaş yavaş almaya ve içkin statüsünden kurtulmaya başlarken, kazandığı bu özgürlüklerin yanında paradoksal anlamda hiç olmadığı kadar bedensel güzelliğiyle anıldığı bir döneme girmektedir. Bu noktada kadın artık görünüşün tiranlığına hapsedilecek ve bir sonraki yüzyılla bu durum daha da perçinlenecektir.

20. yüzyılın ilk yıllarındaki en önemli adımlardan biri kadınların mücadelesiyle gerçekleşen *giysi reformu*dur. Nitekim, Hollandalı, Alman, İngiliz, Avusturyalı birçok kadın “kadın ve doktor” derneklerini bir araya getiren büyük bir uluslararası topluluk oluşturmuş ve 1908

yılında yirmi bin broşür dağıtarak korselerin yasaklanmasını talep etmişlerdir (Vigarello, 2013, s. 188). Benzer bir karşı duruş 1906'da sosyete terzisi Paul Poiret'nin (1879-1944) öncülük ettiği korse karşıtı kampanyayla da başka bir koldan sürdürülmüştür (Ory, 2013, s. 113). Bu kampanyalar korselerin, sakatlayıcı olduğuna ve bedensel anlamda kişilere ciddi zararlar verdiğine yönelik önemli argümanları ortaya çıkarmış ve değişimlere ön ayak olmuştur. Böylelikle, korseler önce daha esnek versiyonlarıyla yer değiştirmiş, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise tamamen tedavülden kalkmıştır. 19. yüzyılın absürt bir dayatması olan bu bükük beden ideali, karşıt görüşler çerçevesinde grotesk ve gülünç anlamlar kazanarak genel algıdan tamamen dışlanmış. Moda alanında gerçekleşen böylesi bir devrim, kadınların çalışma hayatında aktifleşmesiyle rahat elbiseleri tercih etmeleriyle de doğrudan alakalı bir husustur. Bu aşamadan itibaren rahatlık günlük kıyafetler açısından önemli bir noktaya ulaşmıştır.

Sanayileşmiş kentlerine entegre olan insanlar, yeni çağın hızına ayak uydurmaya çalıştıkça, bedensel ifadenin de değişimi kaçınılmaz olarak gerçekleşmiştir. Bu değişimin önemli etkilerinden biri fotoğraf ve video teknolojilerinin gelişmesi olmuştur. Fotoğrafın aile albümleriyle günlük hayata karışması aynı zamanda bireysel bir teşhirin ilk mecrası olarak yeni bir algıyı doğurmuştur. Kişileri kamera karşısında poz vermeye sevk eden bu gelişme, dış görünüme gösterilen önemi artırarak, bireyleri kendi dünyasının *yıldızı* olmak yolunda teşvik etmeye başlamaktadır. Gerçekleşen yeniliklerin bedende yarattığı sarsıntı, kuşkusuz gösterme etkinliğinin önemli bir motivasyonunu ve görsel ilişkilerin ön plana konduğu modern bakışı yaratmaktadır. Görünmek-göstermek niyetiyle bireyler, eskisinden çok daha fazla dış mekânda salınmaya, plajlar özellikle yeni podyumlar olarak toplumsal algıda önemli değişimler edinmeye başlamaktadır. Bu durumu Vigarello şöyle ifade etmiştir:

Işık, moda fotoğraflarını sarar, uzam profilleri canlandırır. Bu uzamlardan biri olan plaj, artık sadece dekor değil ortamdır da: artık plajlarda gezinti yapan insan daha az, sere serpe kumlara bırakılmış beden daha çoktur, kıyafet daha az, mayo daha çoktur. (Vigarello, 2013, s. 215)

Bedenlerin kamusal alana taşınması ve kıyafetlerin giderek küçülmesi güzellik algısını da önemli ölçüde değiştirmiştir. Örneğin, daha önceki tüm tarihlerde bronzluk bir çirkinlik göstergesi iken, plaj modasıyla birlikte bir güzellik ve zenginlik göstergesi haline gelmiştir.

Bir başka deyişle, öncesinde ten rengi *ne kadar beyaz ise o kadar burjuva* iken, artık *ne kadar bronz o kadar zengin* anlayışı hakimleşmiştir. Bedenin geçirdiği devrimsel farklılaşmayı Fransızcadaki “bronzlama” kelimesi üzerinden ifade eden Pascal Ory (d. 1948), dünya savaşlarından önce bu kelimenin sadece heykeltıraşlıktaki galvanizleme işleminde kullanıldığından, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise insan bedenini ilişkilendiren bir kavram olarak anılacağından bahsetmektedir (Ory, 2013, s. 115). Nitekim, soluk-beyaz tenin halkın yüksek kesimine, bronz tenin ise işçi-köylü sınıfa ait olduğu yönündeki yaygın görüş, insanların kendilerini plajlara atmasıyla farklılaşırken, deri pigmentasyonu üzerine yatırım yapılan bir mecra haline gelmeye başlamıştır⁴⁰. Bu gelişmeler görselliğin giderek artan bir tempoyla nasıl geliştiğini de gözler önüne sermektedir.

Böylelikle bu dönemde yüz ve beden güzelliğinin yanına bir yeni ölçüt olarak derinin rengi de eklenmiştir. Bu noktada güzellik ölçütü sayılan koyu tenin, siyahi veya melez bireylere herhangi olumlu bir bakış kazandırmadığının altını çizmek önemlidir. Burada mevzu bahis olan beyaz insanı merkezine alan bir bronzlaşma etkinliğidir, yani moda merkezini yine Anglo-sakson birey egemenliğinde sürdürmektedir ve ne yazık ki ten rengi ayrılıkları bu değişimden fayda sağlamamaktadır. Bunun en büyük kanıtı bu dönemde renkli tenli kadınların ciltlerini beyazlatmak için çeşitli beyazlatıcı malzemeleri kullanmaya başlamalarıdır. Nitekim Kongo’da “makyaj”, Senegal’de “Xessal”, Kamerun’da “dekapaj”, Nijer’de ise “dorot” olarak geçen işlemlerin hepsinde çamaşır suyu, cif amonyak, oksijenli su, arabalar için kullanılan fren yağı, hidrokinon gibi beyazlatıcı maddeler, ten rengini açmak için kadınlar tarafından vücuda uygulanmıştır (Sagaert, 2017, s. 145). Kozmetikte kullanılan birçok diğer madde gibi bu malzemeler de böbreküstü bezlerin işlevini kaybetmesi, hızlı yaşlanma, deri kanseri, kısırlık, kan kanseri, egzama gibi ciddi yan etkileri olan maddelerdir. Bu kadınların bu korkunç işlemleri yaptırmalarındaki en önemli itki ise

⁴⁰ Ten/derinin bir tür dışavurum alanı olarak yaşadığı bu yer değiştirme, 20. Yüzyılın sonlarına doğru dövme ve piercing gibi aykırı bedensel pratikleri tetiklemiştir. Standart estetik kalıplarına uymayan *punk*ların provokatif bir niyetle gerçekleştirdiği bu uygulamalar çok geçmeden modanın bilinen ağına kendini kaptırmıştır.

şüphesiz beyaz ırka ait normatif güzelliğe ulaşma arzusundan ileri gelmektedir.



Resim 4.20: Yüz beyazlatıcı bir malzeme için hazırlanan reklam afişi, 1961

Kumsallarda gözün teşhirine açılan bedenlere giderek artan ilgi, fit görünmeye ve epilasyona yönelik ilginin benzer bir ivmeyle artmasına sebep olmuştur. 1900'lerin başlarında yüksek ve orta sınıf Amerikalı kadınlar kadınsılığı daha az vücut kılına sahip olmakla eşdeğer tutmuş ve bedenin kıllardan arındırılması meselesi dergiler aracılığıyla genel algıya yerleşmeye başlamıştır. Örneğin, 1914'te Harper's Bazaar adlı dergide ilk kez vücut kıllarından arındırıcı madde reklamları yapılmaya başlanmış, bu sektörel gelişimlere 1946'larda takdim edilen bikiniler de özellikle kasık bölgesinin tıraşlanmasında önemli bir itki yaratmıştır. Kolların, koltukaltları ve bacakların tıraşlanması cinsel seçim yönünden arzulanırlığı en azından düşünsel boyutta artırmış, kısa etek ve naylon çorap modasıyla da bu durum desteklenmiştir. 1964 yılına gelindiğinde Amerikalı kadınların %98'i bacaklarını tıraşlamaya çoktan başlamıştır. Talebin bu yöndeki artışı öncel tıraş bıçakları yerine daha uzun vadeli çözüm yollarını da doğurmuş, nitekim 1987'de ilk kez tüm vücuda uygulanan paketler ortaya çıkmış Brezilya Ağdası salonlarda uygulanmaya başlanmıştır.

Aynı şekilde kumsallardaki doğal güzellik algısı, *açık hava makyajı* ve *ideal bronzluk* üzerinden yeni uygulamalar ortaya çıkarmıştır. Şehir ve çalışma hayatının yapılı güzelliğiyle bir tezat oluşturan bu güzellik, kadınların güzelleşme pratiklerinde de benzer bir ayrılığa

girmekte ve tatil, gündelik, gece makyajı gibi daha güncel versiyonlarıyla yeni sınıflandırmalar oluşmaktadır. Ory dönemin içindeki bu muammayı şu sözlerle ifade etmektedir:

Fransız kadın medyasının yeni amiral gemisi sayılan haftalık Marie-Claire dergisinde karşımıza çıkan bu eksik halka, aynı zamanda neredeyse şizofrenik bir geçiş durumunu ortaya koyuyor. Bir yanda açık hava “yanık ten, makyajsız cilt, özgür bırakılmış saçlar” demekti; fakat öte yanda şehir hayatına geri dönüldüğünde “bu haddinden fazla doğal yüz” insana rahatsızlık verebilmekteydi. Modern kadının taze fetvacısının buna cevabı: “kişisel zevkiniz kararı verecek.” Bununla birlikte büyük ihtimalle sessiz çoğunluk -hatta belki yazıyı yazan da- geleneği tercih ettiğinden yazının devamı şöyle geliyordu: Eskisi gibi beyazlaşmak isterseniz keselenmeyi deneyin. (Ory, 2013, s. 116)



Resim 4.21: Wilkenson Sword adlı jilet şirketinin 1915 yılında Harper's Bazaar dergisinin kapağında verdiği reklam

20. yüzyılda bedenlerin teşhiriyle giderek normalleşen çıplaklık algısı, öncesinde korselerin arkasına saklanan bedenleri görünür hale getirmiş ve böylelikle güzellik hileleriyle gizlenme boyutundan sıyrılmıştır. (Bu sıyrılmamanın kalıcı bir sıyrılmama olmadığını, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren artan plastik cerrahi uygulamalarla birlikte birkaç on yıl sonunda çok daha kalıcı yöntemler kullanılmaya başlandığını hatırlatmak gerekmektedir.) Korselerden arınan beden için kusurları yok etmek, artık her zamankinden daha çok önemsenmekte ve ideal vücut güzelliğine sahip olmak için gösterilen çaba dramatik biçimde artmaktadır. Bu noktada toplumsal beden, *diyet/rejim* ve *antrenman* gibi yeni işbirlikçilerle bir sözleşme imzalarken, “sağlıklı” olmanın “güzel” olmakla aynı tutulduğu yeni bir ortam

oluşmaktadır. Bu nedenle özetle 20. yüzyıl, bir önceki yüzyılın baskılarının ortadan kalktığı, bedeni sağlıklı tutmak açısından tıp pratiklerinin *diyetetik* gibi alanlarla kontrol altında tutulduğu fakat daha da önemlisi modern hayatın gerektirdiği güzellik anlayışının farklı mecralarda dayatıldığı karmaşık bir süreci yansıtmaktadır. Sağlıklı ve güzel bedeni inşa etmek adına *strecthing*, *jogging*, *body-building* gibi geliştirilen yeni spor uygulamaları sayesinde, bireysel bir beden düzenlemesinin altyapısı bu dönemde gerçekleştirilmiştir. Böylelikle günümüzdeki türden kendini başarma stratejilerinin öncel versiyonları kendini belirginleştirmeye başlamaktadır.

Kadın bedeninin normlar tarafından bu denli işlenmesi ve kendini sergilemeye yönelik artan ilgi aynı zamanda cinsel birlikteliklerde de önemli değişimler yaratmıştır. Freud ve Kinsey gibi birçok alandan temsilcilerin cinselliğe getirdiği yeni açıklamalar ve çıplaklık üzerinden edinilen yeni bakış birleşerek seksüel pratiklerin farklılaşmasına, tabuların yıkılarak bedensel özelliklerin giderek fetişleşmesine yani pornografi çağına doğru adımlar atılmasına sebep olmuştur. Çıplaklığın toplumsala sızdığı bu ortamda, cinselliğin ön plana çıkması gelişen “iç çamaşırı” algısıyla belirgin olarak yansımaktadır. Yüzyılın başlangıcından itibaren hızla gelişimini sürdüren bu sektör, bir yandan kadın bedenini kıyafetler içinde şekillendirmeye bir yandan ise yatak odalarını süslemeye yaramaktadır. Bu dönemde yıldızı parlayan pornografinin ve iç çamaşırı sektörünün sonraki yüzyılın nesne fetişizmine önemli katkılar yaptığı da oldukça açıktır.



Resim 4.22: 1930'larda giyilen iç çamaşırlarına bir örnek

makyaj bir tür sanatsal pratik olarak algılanırken, vücudun her uzvuna yönelik güzelleşme pratikleri geliştirilmiştir: Merdaneler bacakları, memeleri, sırtı yoğurmaya ve bölgesel müdahaleye yardımcı olurken, masajlar bedenin her yerine baştan aşağı dokunmaktadır. David Le Breton (d. 1953) bu dönemde güzelleşmeye karşı artan ilgiyi şöyle ifade etmiştir:

Güzellik orada, her kadındadır, ama hak edilen bir şeydir, bu ürünlere başvurulmazsa da yüzdeki varlığı gıyabidir. Doğallıktan, görünmeyenden, gerçeğe uygunluktan, insanın kendine olan bağlılığından üstün olan makyajın çelişkisi budur işte. Uyandırdığı şey zaten oradadır, ama onu gün ışığına çıkarmak için yardım gerekir. Bu ölçülü yazıdan güzellik ve elbette gençlik doğar. Bunlar modern yaşamın ayrılmaz ikilisidir, çünkü bugün ikisi de simgesel etkinliğin ürünleri olarak görülmektedir. (Breton, 2018, s. 238)

Öte yandan bu dönemde yaşlanmaya karşı mücadelenin de giderek ivmelendiği ve kırışıklık, leke gibi yüzdeki kusurları düzeltmek üzerinden yeni bir bakış türemektedir. Kuşkusuz *ölümsüzlük* çağı bir sonraki yüzyıldır ancak, 20. yüzyılda ilk emarelerine böylelikle rastlanmaya başlamaktadır. Yüz bakımları ve yaşlanma karşıtı formüller 1970’lerden itibaren artış göstermiş, tamamen laboratuvarlarda üretilen parafinli, gliserinli kremler yüzü nemlendirmek için, peeling ve yosun maskeleri ise derinlemesine temizlik için kullanılmıştır.

20. yüzyılın güzellik anlayışına kaçınılmaz derecede etki eden unsurlardan biri de sinemadır. Sinemanın yaygınlaşması, filmlerdeki güzellik temsillerinin ulus ötesi ortamlara kadar ilerlemesine ve döneme dair güzellik imgelerinin evrensel boyutlarda izlenmesine ortam sağlamıştır. Bu süreçte sinema filmleri, sektörlerle omuz omuza bir dayanışma göstermiş ve toplumsal algıyı bir o kadar şekillendirmeye yaramıştır. Önceleri el altından ulaşılan güzellik reçeteleri yerini, tıklım tıklım salonlarda oynatılan filmlerdeki güzellik reçetelerine bırakmıştır. Kusursuz bir araç haline gelen filmler böylelikle kadınlara nasıl olmaları gerektiğine dair önemli ipuçları vermekte, *ideal* güzelliğin temsili olan başroller ise toplumsal birer *kahraman*, *yıldız* ve ulaşılacak *ideal* bir boyut olarak kişilere *örnek* teşkil etmektedir. Kadınlar artık ekranda gördükleri “güzel kadınları” taklit etmeye, onlar gibi yaşayıp, onlar gibi süslenmeye, giyinmeye, makyaj yapmaya, bakımlı bir cilde sahip olmaya uğraşmaktadır.



Resim 4.24: Marilyn Monroe, *Erkekler Sarışınları Sever*, 1953, filminden bir görüntü

Rönesans'ta Venüslerin saçtığı ışıltıyı artık Marilyn Monroe (1926-1962) gibi ünlüler devralmıştır. Kadın bedeninin ve güzelliğinin önemli bir örneği olan Monroe, göze hitap eden yapısıyla erkekleri kendine aşık etmekte, kadınları ise onun gibi olma konusunda cezbetmektedir. Bu nedenle, sarışınlığın bu dönemde tutkuyla arzulanan bir şey olduğunu söylemeye gerek bile yoktur. Nitekim, 1953 yılında çekilen *Erkekler Sarışın Sever* filmi de adından da belli olan bir yargıyı ortaya koymaktadır. Filmde kadınların güzellikleri üzerinden yaratılan aurayla birlikte, kadına toplumsal görevlerine ve konumuna yönelik önemli mesajlar iletilmektedir. Örneğin, Monroe'nun oynadığı karakter Lorelei Lee zengin olduğu için bir erkekle evlenmek üzeredir ve söylediği *Mücevherler Bir Kızın En İyi Arkadaşıdır* adlı parça, kadınların pahalı mücevherler veren bir adamı tercih etmesi gerektiğini öğütlemektedir.

Sinema, güzellik normlarını beklentilerin üzerine taşıyarak yarattığı güzellik kraliçeleriyle gerçek olmayan başka bir alana hizmet etmekte ve film yıldızlarının sahip olduğu ideal güzellik esaslı modern kadının sahip olmak istediği türden büyülü bir tasavvur ortaya koymaktadır. Rönesans'ta güzelliğin sayısal bir veri haline gelerek mükemmelleştirilmesinin ardından, kadın güzelliğine yönelmiş en önemli ikinci kristalleşme 20. yüzyılda böylelikle ortaya çıkmaktadır. Gündelik hayatın pırıltıdan uzak hali bir noktadan sonra yetersizlik hissiyle kadınların çok daha fazla mesai harcadığı güzellik seanslarına uygun ortamı hazırlamaktadır. Buradaki önemli ayrımlardan biri de tarihsel

süreçte hiç olmadığı kadar büyük kitlelerin ulaşımına açılan bir güzellik anlayışının ortaya çıkarak, güzelliğin çıkmazını giderek büyütmesiyle ilintilidir. Sinema ve yarattığı yıldızlarla başlayan bu yeni süreç, şu an görüntüler tarafından ele geçirilişimizin önemli bir patlak noktasını ortaya sermektedir. Güzelin Sektörleşmesi adlı bölümde göreceğimiz üzere, görünüşe dair edinilen bu yeni motivasyonlar, fiziksel buradalık üzerinden güzellik fikrini radikallemekte ve her şeyi yüzeysel alana çekmektedir. Derinlikten yoksun görüntülerin hâkim olduğu bu yeni evren, şeyleri sıfır noktasına çekerek gidişatı derinden etkilemektedir.

Özetle 20. yüzyıl öteden beri dayatılan toplumsal tabuları yıkmak niyetiyle yeni özgürlük alanları açmak hareketini akıllıca bir pazarlama stratejisine dönüştürmeyi başarmış bir yüzyıl olmuştur. Bu dönemde güzelleşme için duyulan arzu da tıpkı sigara örneğindeki gibi, tüketime odaklı sistemin telkinleri sonucu gerçekleşmiş bir vurgun sayılmaktadır. Güzellik kozmetiğe, kozmetiğe duyulan ihtiyaç pazarlaşmaya, pazarların büyümesi ise sistem tarafından çok daha fazla desteklenen sektörleşmeye vesile olmaktadır ve bu durum, sistem için kusursuz dönen bir çark modeli olmuştur. Korselerle sıkıştırılmayan, kendi istedikleri malzemeleri kullanarak makyaj yapabilen kadınlar ise yöntemlerini kendi seçtiklerini düşündükleri sistem içerisinde, aslında o çarka kusursuzca dahil olan birer dişli olarak konumlanmaktadır. Böylece sistem, kadınları bedenlerini bir meta olarak nasıl sergileyeceğine karar verebilen özgürler olarak konumlandırmayı başarmıştır. Bu konu, bu tez çalışmasının aslında en büyük argümanıdır ve Güzelin Sektörleşmesi ve Güzelin Patolojisi bölümlerinde detaylı olarak ele alınacaktır.

5. GÜZELİN SEKTÖRLEŞMESİ

Dünya, yöneticileri psikologlar ve halkı da hastalar olan büyük bir tımarhanedir.

Michel Foucault

Eğer hepimiz birbirimizden farklıysak, nasıl oluyor da hepimiz sonuçta aynı şeyin peşindeyiz?

Yıldız Siliç

Bana fırlatıp attığın şeyi söyle, sana kim olduğunu söyleyeyim!

Jean Baudrillard

Önceki bölümde tarihsel süreçteki güzellik algısı ve devamında 20. yüzyılda değişen dünya düzeniyle birlikte güzelliğin dayandığı nokta ortaya konulmuştur. Bu bölümde ise 20.yüzyılda güzelleşme hareketlerinin başlattığı kozmetik ivmenin 21. yüzyılda güzelliğin sektörel anlamda bir sistem haline gelmesine yaptığı katkı ve tüketim toplumunun kadın bedeni üzerindeki yaptırımları üzerinden güncel güzellik algısı tartışmaya açılmıştır. Bu noktada güzelliğin hayallere ve arzulara doğrudan hitap ettiği fikri hem toplumsal hem de psikolojik kanallar ve teorik belirlenimler üzerinden şekillendirilmek istenmiş, bu minvalde neoliberal kapitalizmin insanın düşlerini ele geçiren büyük bir müdahale alanı açmış olması bakımından konunun merkezine yerleştirilmesinin önemi vurgulanmıştır. Bu vurgunun konumuz bağlamından en temel nedeni, kapitalizmin neoliberal kapitalizme vardığı noktada normatiflik, panoptikon, üretim-tüketim ayrımı, sektörleşme gibi uğraklardan geçmesi ve genel hafızaya sızmayı başararak güzelliğin patolojikleştiği görüşe önemli bir pay sağlamasıyla alakalıdır. Başka bir deyişle toplumsal olarak *dayatılan güzellik* ve kurulan *ütüpik imge* arasındaki sonsuz arzulanımda kendini var eden ve bireyleri düşlerine sızarak her anlamda kontrol eden neoliberal kapitalizm, öncesi süreçlerin ve günümüze vardığı noktada yarattığı haleti ruhiyenin genel bir izleğini oluşturmak ve bu bağlamda güncel güzellik anlayışını kavramak açısından oldukça önemlidir. Tüm bu belirlenimler sonraki bölümde sınırları netleştirilecek olan *Güzelin Patolojisi* kavramı için anahtar bir görev üstlenmektedir.

5.1. Üretimden Tüketime

Güzelin patolojik bir semptom olarak belirlediği günümüzde ona ortam hazırlayan önemli bazı dönemeç noktaları söz konusudur ve bu dönemeç noktalarından belki de en önemlisi, onu ulaşılması gereken bir ideal forma dönüştüren normatif bakışla alakalıdır. Normatiflik, esas işlev olarak şeyleri bir kalıp altına alarak belli bir çerçeve yaratmaya ve böylelikle bir tür kontrol mekanizması yaratarak onlara hükmetmeye yaramaktadır ve bu insanların topluluklar halinde yaşamaya başladığı en erken süreçlerden itibaren karşılaşılan bir durum ortaya koymaktadır. Uygar insanın kendi de dahil olmak üzere toplumsal değerler etrafında düzenlenen her bir kural-yasa insan davranışlarını belli kıstaslar içine almaya yarayan normatifliğin bir parçasıdır. Bu bağlamda bu normatiflik unsurunu insan bedenini sayısal verilerle açıklama girişimleri, kişilerin yerine geçen kimlik numaraları ya da bireyi olmadığı bir şekilde sahipmiş gibi göstermeye uğraşan korseler gibi birçok farklı noktada gözlemlemek mümkündür.

Erken zamanlardan günümüze değin süren bu normatif bakış özellikle 18. yüzyılla birlikte yönetsellik kazanmıştır. Foucault, normatif bir yönetim biçimi olarak adını koyduğu biyopolitikayı, hukuki düzenlemeler, disiplin mekanizmaları ve güvenlik teknolojileri yaratan ve böylelikle toplumsal yapıtaşlarını normlar sistemi haline getiren bir yöntem olarak açıklamaktadır. Bu bağlamda biyopolitika, işleyişin ideal bir model etrafında kurgulandığı ve şeylerin belirgin standartlara dayandırıldığı teknikler ve yöntemler geliştirmeye yönelik bir tür taktikler toplamı olarak karşımıza çıkmaktadır. Foucault biyopolitikanın doğuşunu iki aşamaya bağlamaktadır: 1) Erken ilk aşama, temelleri 17. yüzyıla dayanan fakat etkinliğini daha çok 18. yüzyılda gösteren bir nüfus biyopolitiğiyle alakalıdır ve üreme, doğum, ölüm oranları üzerinden önem kazanarak nüfus bazlı bir bedensel denetim yaratmayı amaçlamıştır (Güzelin Cinsiyeti adlı bölümde ilk aşama biyopolitikaya dair bilgiler paylaşılmıştır). 2) İkinci aşamada ise kapitalizmle yoğrulmuş çok daha kapsamlı bir biyopolitik anlayış ortaya çıkmıştır. Bu noktada biyopolitika bedeni, tamamen kapsayıcı bir denetleme mekanizması haline getirmiş ve kapitalizmin olmazsa olmaz bir bileşeni olarak ekonomi-politiğin içine dahil etmiştir. Kısaca kapitalizmin önemli bir stratejisi haline gelen bu biyopolitikanın, biyolojik- bedensel olanla ilişkili bir *beden*

politikası oluşturduğunu söylemek mümkündür.

Beden politikasını kuşanmış bir iktidar- biyoiktidarın en belirgin işleyişi, bedenleri işkence ve ölümle cezalandıran önceki sistemler yerine, hesaplanmış bir baskı ortaya koyarak bu bedenleri yaşatmak üzerinden gerçekleşmekte ve böylelikle insanları sterilize edilmiş ortamlarda ezici bir tahakküm altında yaşamaya, toplumsal normlara sıkı sıkıya bağlı kalmaya ve her türlü sapma ile normdışılığı bertaraf etmeye yönlendirmektedir. İnsan-dışılığı insancıl bir lügat içinden meşrulaştıran biyopolitika, bedensel bağımlılığın her türlü toplumsal bileşene nakşedildiği bir bileşke ortaya koymakta ve toplumun her bir organını sisteme ait bir araç haline getiren önemli bir taktik olarak belirginleşmektedir. Bu dolayında Byung-Chul Han'ın (d. 1959) da belirttiği gibi biyopolitika, insan bedenini kusursuz biçimde kontrol altında tutmaya ve istenildiği boyutlarda ondan faydalanmaya yönelik önemli bir mekanizma, bir disiplin iktidarı, norma sokma, normalleştirme iktidarı olarak belirginlik kazanmaktadır (Han, 2019a, s. 29).

Topluma dair her bir kurumsal yapı, sözgelimi aile, okul, hapishane, hastane, tımarhane, kışla gibi disipline edici mekanların birincil işlevi bu disipliner sisteme hizmet etmek ve kişileri bu kapalı devre içinde hapsedmektir. Bu zeminde Foucault'nun yazılarında delilik bakımından tımarhane, sağlık bakımından hastane, suç bakımından hapishane, eğitim bakımından okul, disiplin bakımından kışla vb. büyük resmi oluşturan parçalar halinde bir düzeneğin aygıtları olarak karşımıza çıkmaktadır (Kartal & Elbek, 2013, s. 152). Bu kurumların temel işlevi iktidar tarafından toplumsal hayata aitleştirilen dinamikleri dengede tutmak, genel manada güvenliği ve standardı sağlamak olarak servis edilse de uygulama anlamında toplumsal dinamikleri domine etmeye ve insan bedenini kusursuz bir biçimde kuşatmaya yaramaktadır. Bu aşamayla birlikte insan bedeni, hiç olmadığı kadar araçsallaşmış, önemli bir mübadele değeri kazanmış ve verimlilik açısından sürekli kontrol edilmesi gereken bir mecra haline gelmiştir.

İnsan bedenine dair bakışın bu değişimi, tinselliğin tamamen terk edilerek tenselliğin, dolayısıyla içten ziyade dış görünüşe odaklı bir dinamiğin kristalleşmesine sebep olmuştur. Bu dönüşüm, *Güzelin Patolojisi* olarak ele alınan konunun önemli bir kırılma noktasını böylelikle oluşturmuş olmaktadır. Bedenin bu şekilde dışsallaşması, onun üzerinde

kurgulanan tahakküm araçlarını da bu dışsallığa yönlendirmekte ve beden, görünüşü bakımından sürekli başarılmayı bekleyen bir uygulama alanına dönüşmektedir. Bu durum, beraberinde getirdiği sektörler ve psikolojik gerilimler bazında ilerleyen noktalarda detaylı olarak ele alınacaktır.

Biyopolitik bakış özellikle savaş sonrası Batı toplumlarının kontrolcü tutumu nedeniyle *disiplinin* yanına hızla *denetimi* eklemeye giriştiği bir gidişatta seyretmiştir. Bu bağlamda sistemin başlangıçta disipline edici olarak kurguladığı toplumsal dinamikler aynı eğilimle insanların içine derinden işleyecek bir sisteme doğru evrilmektedir. Böylece süreç içerisinde biyopolitika toplumsal belleğe ve gündelik hayatın en mahrem noktalarına sızan normatiflik ilkesine kontrol-denetim ilkesini de katarak etkinlik alanını ve boyutunu yoğunlaştıran bir yapıya evrilmiştir.

Bu baskıcı ve denetime dayalı toplum modelinin akla gelen en belirgin örneklerinden biri Jeremy Bentham'ın (1748- 1832) *panoptikon*⁴¹ tahayyülünde karşımıza çıkmaktadır. Güncel teorisyenlerce fazlasıyla dile getirildiği üzere Bentham'ın ideal bir hapisane mimarisi olarak tasarladığı *panoptikon*, denetimci toplumun bir ön modellemesi ve hatta fıkırsel kaynağı olarak okunabilmektedir. *Panoptikon* “ahlaki bir mimari”: dünyayı yeniden kurmanın bir reçetesi olarak tasarlanmıştır (Bauman & Lyon, 2016, s. 22). Bentham'ın hapisanesi tasarım itibarıyla, büyük bir avlunun etrafını saran hücrelerden ve tüm bunların ortasında bulunan bir gözetleme kulesinden oluşmaktadır ve tasarımın sağladığı 360 derecelik görüş alanı sayesinde kusursuz bir gözetleme alanı yaratmaktadır. Tasarımın merkezine yerleştirilen bu gözetleme kulesi, hiçbir mahkûmun gözden kaçırılmamasını sağlarken, onların her hareketini detaylı bir incelemenin ürünü haline getirmekte dolayısıyla insan bedenine dönük bakma-görülme etkinliğinin çetrefilli bir noktaya taşınmasına sebebiyet vermektedir. Ayrıca sistem çevresinde kusursuzca kurgulanan bu düzenekte, gözcülerin her daim orada olmasına gerek bile kalmamaktadır, çünkü mahkûmlar hayatlarının merkezlerine tüm heybetiyle oturan bu gözetim kulesinin içinde olup biteni göremediklerinden, sürekli izlendiklerine yönelik fikirleri sağlamlaşmaktadır. Zygmunt Bauman (1925-2017) bu durumu, bir yandan mahkûmların hareketini kısıtlarken bir yandan

⁴¹ Panoptikon: Yunanca *pan* ve *optikon* kelimelerinden türetilen ve *her yeri gören yer* anlamına gelmektedir (Bauman & Lyon, 2016, s. 22).

da gardiyanların hareketini kolaylaştıran temel modern kontrol yöntemi olarak ifade etmektedir (s. 14). Esas olarak bu tek taraflı bakış mahkumlar üzerinde bir *aura* yaratarak, kişileri denetimin ve mutlak tahakkümün kusursuz bir üyesi haline getirmektedir. Foucault *Hapishanenin Doğuşu*'nda (1975) detaylıca ele aldığı Bentham'ın *panoptikon*unu şu sözlerle yorumlamıştır:

Güçlü ve bilgince yüksek kulesiyle birlikte yahut şeffaf ve dairesel kafesin içinde, Bentham açısından herhalde mükemmel bir disiplin kurumunun taslağını çıkartmak söz konusudur; ama aynı zamanda disiplinlerin nasıl kapatılmışlıktan çıkartılacaklarını ve bunların toplumsal bünyenin tümünün içinde yaygın, çoklu ve birden fazla amaca yönelik bir şekilde nasıl işletilebileceklerini göstermek söz konusudur. Klasik çağın belirgin ve nispeten kapalı yerlerde -kışlalar, kolejler, büyük atölyeler- yoğunlaştığı ve bütüncül kullanımlarının ancak vebaya yakalanmış bir kentin sınırı ve geçici ölçeğinde hayal edildiği bu disiplinleri Bentham, her yerde ve her zaman uyanık olan, toplumu hiçbir boşluk bırakmadan ve kesintisiz bir şekilde kateden bir düzenekler şebekesi haline getirmenin düşünüyü kurmaktadır, ilksel ve kolaylıkla aktarılabilir bir mekanizma düzeyinde, bütünü itibariyle disiplin mekanizmalarının nüfuz ettikleri ve onlar tarafından katedilen bir toplumun temel işleyişini programlamaktadır. (Foucault, 1992, s. 262)

Kapitalizmle birlikte etkinlik alanını genişleten gözetim toplumu tam da bu türden bir kontrol mekanizması olarak modern bireyi kuşatmaktadır. Foucault, *panoptikon* modeli üzerinden biyopolitik düşüncesini belirginleştirirken yine bu konuya değinmekte ve *panoptikon*un yalnızca mahkumlar özelinde değil toplumsal her tür yapı için iktidarın kudretini pekiştirici bir yöntem olarak kullanıldığını belirtmektedir. Bu bakımdan denetimin merkezinde mahkûm yerine bir hasta, bir deli, bir öğrenci, bir işçi de pekâlâ olabilmektedir. Tersten okunacak olduğunda Foucault'ya göre hastanenin, okulun veya herhangi diğer devlet kurumunun bir cezaevinden farkı bulunmamaktadır, çünkü uygulandığı itibariyle hastayı iyileştirmenin, mahpusu cezalandırmanın, deliyi muhafaza etmenin, bireyi korumanın, aylakları çalıştırmanın, işçileri gözetlemenin birbirinden farkı bulunmamaktadır. Sözelimi *panoptikon*un biyopolitik bir yöntem olarak devşirildiği kapital düzende, topluma dair her yapıtaşında bu mikro denetim mantığı uygulanmakta ve bireyler sürekli gözetim altında sınırları belirlenmiş hayatlar sürdürmek üzerine güdülenmektedir

Foucault için bu düzenek, iktidarı bireysellikten çıkararak otomatikleştirmektedir; ilkesini

bir kişiden çok, bedenlerin, yüzeylerin, bakışların hesaplı kitaplı bir dağılımından, i mekanizmaları bireyi içine alan ilişkiyi üreten bir aygıttan almaktadır (Foucault, 1992, s. 253-254). Sonuç olarak *panoptikon*, tahakkümün en belirgin biçimde yaşandığı ve biyopolitik bedenin en açık olarak teşhir edildiği mecra olması bakımından denetim odaklı kapital düzenin açık bir yöntemi haline gelmiştir; yasa-koyucu ile birey arasındaki gerilimin ve beden üzerinde gerçekleştirilen yaptırımların dolayısıyla gündelik hayata dair genel politikanın bir simülasyonu olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsan psikolojisinin bu şekilde ele geçirilişi, iktidar mekanizmasının kudretini belirsiz bir alanda meşrulaştırırken, aynı zamanda sürekli gerçekleştirdiği telkin gücüyle izlendiklerine ikna edilmiş kişileri gösterinin aktörleri olarak bir başka boyuta da taşmaktadır. Ulaştığı bu noktada gözetlenen toplum, büyük bir “Biri Bizi Gözetliyor” mantığının yavaş yavaş yerleşmesine ve bireylerin kurgulu düzenin parçası olarak sarmalanmasına ortam hazırlamaktadır.

Panoptikonun gözetlenen bir toplum yaratmadaki önemli itkisi günümüz teknolojileriyle birlikte çok daha öte bir boyuta ulaşmış ve Bauman’ın panoptik-sonrası (post-panoptik) dediği bir çağa doğru evrilmesine uygun altyapıyı hazırlamıştır. Özellikle dünya savaşlarının ardından değişen dinamikler ve teknolojik anlamda kat edilen gelişmeler sayesinde dünya kk bir köy olma yolunda emin adımlarla ilerlemekte ve kuşkusuz bu değişim kapitalizmin sermaye odaklı mantığında da önemli değişimlere sebebiyet vermektedir. Öyle ki, 20. yüzyılın sonlarına doğru bu farklılaşma kendini birçok paradigma üzerinden belirginleştirmiş ve artık normatif mekanizmaların ötesinde yeni bir ağ yaşanmaya başlanmıştır. Bu değişim 21. yüzyıla vardığında ise mekanlara tıklımış *denetimsel bedenler* yerine kolunda taşıdığı akıllı saat ya da cebinde taşıdığı akıllı telefon aracılığıyla kendi konumunu paylaşmaya rıza gösteren ve hatta bunu bilhassa dileyen ve *sürekli dolaşımda olan* bir insan bedeni icat edilmiştir. Böylelikle panoptik gözetim gücünün taşındığı en yeni mecra bireyin kendiliğinden sürdürdüğü bir öz-gözetim noktasına varmış, cezalar yerine ödüllerin hüküm sürdüğü bir tketimsel tahakküm politikası ön plana çıkmıştır. Burada, bahsettiğimiz kendiliğindenlik fikrinin özgürlük ile garip bir yanılsama içine girdiğinin fakat durumun aslında büyük bir yanılgıdan ibaret olduğunun altını çizmek önemlidir. Bu aynı zamanda, post-gzetimsel taktiklerin hayatımızın her yönüne yayılmış bir sözde seçimler mantığıyla işlemesinin yarattığı büyük çelişkinin de esas kaynağıdır. Neoliberal kapital

sistemi yaşadığımız bugün, Benthamcı *panoptikon* varabileceği en uç noktaya doğru emin adımlarla ilerlemektedir.

Panoptik sonrası düzen, en basit anlatımıyla, bedenler üzerinde yaptırımlar uygulayan elin bir görünmezlik pelerini giymesi olarak açıklanabilmektedir. Yani aslında yokmuş gibi görünen o el, ayırt edilemeyen bir kılık değiştirme sayesinde bireye yapması gerekenleri söylemektedir. Bauman bu durumu bir yumuşak uç benzetmesi üzerinden, katılımcıları ayartarak onları sersemletici bir mutabakata sürükleyen bir etkinlik olarak ifade etmiştir (Bauman & Lyon, 2016, s. 69). Bu bakımdan panoptik mekanlar büyük bir değişim geçirerek yerini sanal mecralara bırakmakta ve bireyler artık bir denetleyici-bekçiye (sanal denetleyici ya da bekçiler hariç) ihtiyaç duymaksızın sisteme istediğini gönüllü olarak vermektedir. Başka bir deyişle akışkan hayat nedeniyle şeyler hızla yazılımın gücüne boyun eğmektedir. 7 gün 24 saat boyunca yanından ayırmaya imtina edilen cihazlar, köleliği çok başka bir boyuta taşımakta ve kişileri bir internet bağlantısına indirgemektedir. Her anlamda yeniden yaratılmış bu yeni insan, kaplumbağa ya da salyangoz'daki gibi kendi hapishanesini sırtlanmakta ve aygıtlarla girdiği sürekli bağlantı aracılığıyla dijital melez bir beden ortaya koymaktadır.

Günümüzde bedenlerin teknolojiyle girdiği bu çetrefilli ilişkide biyopolitik bakışın da yeni bir boyuta ulaştığının altını çizmek bu noktada elzemdir. Öyle ki bazı düşünürler, özellikle Foucaultcu biyopolitik bakışın bedenleri cezalandırmak ve kontrol etmek üzerine olan tutumundan geriye pek bir şey kalmadığını bu nedenle de biyopolitikanın tükendiğini ya da daha fazla geçerli olmadığını söylese de bu tanı tam olarak doğru değildir. Öncelikle biyopolitikanın Foucault'nun dediği üzere 18. yüzyıldan bu yana toplumsal yönetimi şekillendirdiği düşünülecek olduğunda etkisini sıfır noktasına taşımasının pek mümkün olmadığını belirtmek önemlidir. Diğer yandan nüfus kontrolü gibi birtakım yöntemlerin günümüzde işlerliğini kaybetmiş biyopolitik versiyonlar olduğu belirginlik kazansa da öz itibarıyla biyopolitikanın salt uygulamalar bazında düşünülmesi onu yüzeysel bir alana hapsetmektedir. Halbuki konuyu bir miktar daha ilerletip neredeyse uygarlık tarihinin en başından bu yana biyopolitik düşüncenin toplumları kuşattığını, sözgelimi özellikle kadınların ötekileştirildiği her noktada bu tür mekanizmaların kuşatıcı bir araç olarak kullanıldığı belirlenimini yapmak mümkündür. Bu bakımdan, biyopolitikanın insana dair

her toplum düzeninde öyle ya da böyle var olacağı noktasına varmakta ve bu noktada, biyopolitikanın tükenecek bir şey olmadığı hususunda mutabikiyet sağlanmaktadır. Nihai olarak biyopolitik bakışın terkedilecek bir şey olmadığı fikri belirginleşirken, ilerleyen bölümlerde daha detaylı ele alınacak olan, *post-biyopolitika*'ya veya Han'ın *Psikopolitika*'sına dönüştüğünü ve bedeni kavramsal bir boyuta taşıyarak muazzam bir etkiyi sürdürdüğünü belirtmek önemlidir.

*

Teknoloji ve sermayenin yaverliğinde sistemin girmiş olduğu değişim, kapitalizmde etkin olan serbest piyasa ekonomisinin etkinlik alanını geliştirerek üretimden ziyade sürekli tüketime odaklı neoliberal kapitalizme ortam hazırlamıştır. Bunun en önemli nedeni bireylerin teknolojiyle girmiş olduğu ilişkinin hem iktidarı hem de bireyi kuşatmasıyla ve yine teknolojik yenilikler sayesinde küreselleşmenin kazandığı ivmeyle ilintilidir. Her şey iktidarlaştığı için artık iktidardan bahsetmek söz konusu olmamaktadır. Artık *disiplin*, *norm* ve *üretim* üçgenindeki eski sistem terk edilerek, yerini *ödül*, *gösteri* ve *tüketim*'in etkin olduğu yeni modele bırakmaktadır. Bu noktada, disiplin, kendisine müdahale edilecek esnek bir beden varsayarken neoliberalizm, bir *homo economicus* varsaymaktadır; disiplin, suç saf dışı etmeyi amaçlarken neoliberalizm, “suç-arz eğrisi ve olumsuz talep arasında bir denge” sağlamayı amaçlamaktadır (May, 2014, s. 101). *Homo economicus*, girişimci bir tüketici; kendini kanıtlamak için satın aldıklarına sığınan; sosyal konumunu görüntüsü ve üstüne giydikleriyle inşa eden; benliğini serbest piyasa ekonomisinde kaybetmiş neoliberal öznedir.

Kapitalizmin mutasyona uğramış bir biçimi olarak neoliberalizmin edindiği denge, onun manipülatif algı politikasının önemli bir yansımasıdır. Öyle ki neoliberalizm, bedensel olanla değil beden üzerinde yüksek bir yaptırım gücü olan psikoloji üzerinden etkinlik alanını kurgulamakta ve ele geçirdiği psikolojilerde zihinsel optimizasyonu sağlayarak bedensel disiplini dolaylı olarak elde etmektedir. Neoliberalizmin dolaylı yoldan yürüttüğü bu ele geçirilmiş psikolojinin insanlarda kendini kanıtlamaya yönelik birçok saplantının ana kaynağı olduğunu söylemek, güzellik örneğinde de belirgin bir biçimde görüldüğü üzere dış görünüşler tarafından ele geçirilmiş bir tüketim çılgınlığına doğrudan kaynaklık ettiğini

belirtmek bu noktada elzemdir.

5.2. Tüketim Toplumu

Neoliberal kapitalizmin tüketmeye yönelik kurduğu bu sosyo-ekonomik gidişat, Jean Baudrillard'ın (1929-2007) tüketim toplumu dediği toplum biçimini doğurmuştur ve *homo economicus*lardan oluşan bu toplum düzeninde, hakikat yitirilerek yerini tüketim değeri üzerinden birer göstergeye dönüşen simülasyonlar evrenine bırakmıştır. İşlemsel anlamda birbirini değilleyen parçaların ortadan kalktığı ve şeylerin birer *simülakra* dönüştüğü böylesi bir sistem, kendi varlığını belgeleyemez hale gelmesi bakımından oldukça sorunludur. Baudrillard'a göre göstergeler düzenine ait olan bu yeni biçim, emeği ele geçirerek onu her türlü tarihsel ya da libidinal anlamdan yoksun bırakıp, kendine özgü yeniden üretim süreci içine çekerek emmiş ve yutmuştur (Baudrillard, 2016, s. 20). Bu nedenle ortada güvenilebilecek tek bir şey kalmadığı gibi, şeyler hizmet ettiği bir diğer şey uğruna kendi gerçeklik alanını terk etmiştir.

Baudrillard'a göre *simülakr*lar evreni, moda, medya, reklam, haber ve iletişim ağları yani koda ait metafizikte düğümlemektedir. Bu bağlamda, dijitallik bu evrenin tanrısı, DNA ise peygamberi'nin adı olmaktadır (Baudrillard, 2016, s. 100). DNA, biyolojik olanı kurumsallaştırmaya dolayısıyla da koda gerekli desteği sağlamaya yaramaktadır ve benzer sayısallaştırma girişimleri yaşama dair diğer durumlara da uyarlanmaktadır. Bu bakımdan Marshall McLuhan'ın (1911-1980) "araç mesajdır (medium is message)" sözünü bir adım ileriye taşıyan Baudrillard, aracın görevinin artık bilgi taşımak değil test ve sondaj, yani denetlemek olduğunu ifade etmektedir (s. 110). "Bu alanda mesaj *masaja*, yani çok çeşitli yollardan sizden yanıt beklemeye, kısaca bir teste dönüşmektedir (s. 113). Sözelimi, artık her gösterge, kendi işlevselliğine uygun biçimde ister televizyon ister moda ya da herhangi başka bir aracı tarafından olsun, karşımıza çoktan seçmeli yanıtlar çıkarmaktadır. Testler aracılığıyla gerçekleştirilen bu sayısallaştırma-verileştirme, Baudrillard'ın da belirttiği gibi, hayata dair dinamikleri kusursuz bir simülasyona çevirmenin en önemli yöntemidir. Yani her imge, her medyatik mesajla birlikte çevremizde bulunan her işlevsel nesne de bir test

görevi yapmaktadır (s. 110). Önceden tasarlanmış olarak karşımıza çıkarılan testler, gidişatı belli bazı çerçeveler üzerinden bireyin tercihini ön-varsaymakta ve sunduğu bu çoktan seçmeli durumlar çizelgesinde ona kendi seçiminin bunlardan biri olduğuna yönelik kuvvetli bir telkin gerçekleştirmektedir. *Bu mu şu mu?* İkilemler çevresinde şekillenen böylesi bir düzende birey, kendi tercihinine dair herhangi bir fikre sahip olmadığı gibi, cevabını kendi şıklarına indirgemiş bir kısırdöngünün içine hapsolmuş olarak yaşamaktadır. Bu durum bireyi aldığı görünmez boyundurukta, kendi tercihlerini yapan kişi olarak taçlandırırken sonuç itibarıyla yaratıcı bir öngörünün yollarını baştan kapatarak yüzeyselliği standartlaştırmaktadır.

Günümüzde bireyler, sayısal bir okuyucu rolüne bürünerek verilerin işlenmesiyle ve araç tarafından karşısına getirilmiş testin şifresini kırmak görevlerini örtük bir biçimde üstlenmiştir. Sözelimi, size sorular soran küçük bir bilgisayara karşı akan sürede verdiğiniz cevaplar, düşünme ürünü bir bilgiyi değil, motor tepkinin ürünü olan bir reaksiyonu açığa çıkarmaktadır. Bu indirgemeci tavır, sorular soran ya da bir konuyu diyalektik yöntemle tartışabilen insanlar değil, belirli seçenekler üzerinden kendine en uygununu bulmaya çalışan veri tarayıcıları yetiştirmektedir. Bu yöntem aynı zamanda öğrenme ve yorumlamaya yönelik edimleri ortadan kaldırılmakta ve tıpkı bilgisayara kopyalanan veriler gibi *kopyala-yapıştır* üzerinden bilgi aktarımı modeli oluşturmaktadır. Bu noktada bunun zihinsel bir ele geçirme süreci olarak bireyleri bilgisayarlaştırmaya yönelik önemli adımlardan biri olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Sayısallaştırılmış bu akış, tüketim ilişkilerinin bireylerdeki gerçek ihtiyaçlara değil motor becerinin ürünü olan anlık reflekslere hitap etmesi hususunda da benzer bir senaryoyu kullanmaktadır. Bireyler, nesneler konusunda anlık olarak tahrik edilerek çoklu seçeneklerden birini seçip almaya doğru yönlendirilmektedir. Bu bağlamda satın alma oynasal bir sürece dönüşmektedir. Satın alma günümüzde bireyin, somut bir ihtiyacın tatmin edilmesi amacına yönelik özgün tutumu olmaktan çok öncelikle *bir soruya verilen yanıt* olarak düşünülmektedir; bireyi toplumsal tüketim ritüeline sokan bir yanıt (Baudrillard, 2008a, s. 129). Bu itici yanıtlama silsilesi, gerçek alış-veriş dinamiğini sona erdirerek onu gösterişli bir grafiğe çevirmektedir. Bu gösteriş grafiğini gökdelenlerin dikey olarak mücadele verdiği kent silüetlerine benzetmek mümkündür. Ne de olsa bu binalar,

muhasibeye dayalı tüketim toplumunun önemli dikilitaşlarındandır. O halde artık her şey göstergesel platformda birbiriyle yarış içerisinde olan istatistiki bir veri tablosuna dönüşmüş durumdadır. Zorbalığa dayanan tüm bu düzenekler ise *arzu*, *ihtiyaç* gibi bahanelerin arkasına saklanmaktadır.

Tüketim toplumunun en kısa tanımıyla bir ihtiyaçlar toplumu olduğunu söylemek mümkündür. Kuşkusuz kitleleri suni ihtiyaçların peşinden gitmeye ve sürekli bunları arzulamaya yönlendirmek bu işin esas formülü olmaktadır. Adına beyin yıkama ya da Pavlovcu bir koşullandırma ne denirse densin sistemin en başta kendi sürdürülebilirliğini garanti altına aldığı yer insanların psikolojisidir. İnsan psikolojisinin bu denli ele geçirilişi, nesneler ve ihtiyaçlar dünyasını Baudrillard'ın *yaygınlaşmış histeri* dediği noktaya sürüklemektedir. Varılan bu noktada, gerçekte var olmayan bir alış-verişin temsilcilerinin kanıksanmış psikoloji üzerinden gerçekmiş gibi algılandığı, böylelikle büyük bir kurmacanın ortasında tamamen simgesel değiş-tokuşların yaşandığı bir sistem geçerli olmaktadır. Başka bir deyişle nasıl histeride hastalığın nesnel bir özgüllüğü yoksa, ihtiyaçlar üzerinden gerçekleştirilen tüketimde de nesnel bir özgüllük söz konusu olmamaktadır. Bu bağlamda ihtiyaçlar, arzunun yapay bir simülasyonu iken tüketim nesneleri de bir tür *placebo* etkisinden öteye gitmemektedir.

Peki, ihtiyaçlar yaratımı nasıl gerçekleşmektedir? Sistemin en akıllıca yürüttüğü bir yöntemler silsilesi olarak bu soru, en büyük yankısını büyük sermayelerin akıtıldığı sektörlerde bulmaktadır. Bu noktada sektörler bazında özellikle moda ve reklam aracılığıyla domine edilen tüketim çılgınlığının zincirleme bir reaksiyon olarak büyük bir rekabet ortamı yarattığını ve bireyleri yumuşak karınlarından vurduğunu ifade etmek yerindedir. Moda ve reklam gibi sürekli güncel olana yer veren mecralar sayesinde tükenmeyen bir ihtiyaçlar dinamiği yaratılmakta ve bireyler kendini ispat stratejileri adına tüm kaynaklarını bu yöne doğru akıtmaktadır. Dürtüler, arzular, karşılaşmalar, uyarımlar, başkalarının hiç bitmeyen yargılaması, sürekli erotikleştirme, bilgi, reklamların tahriki: Bütün bunlar, gerçek bir yaygınlaşmış rekabet temelinde bir tür soyut toplumsal katılım kaderi oluşturmaktadır (Baudrillard, 2008a, s. 74).

Tüketim eylemi, toplumsal ezilmişliğin-başarısızlığın telafisini sağlayan talepler

güdümünde ihtiyaçlar ekonomisinin esas destekçisi olmaktadır. Bu noktada en hayati ihtiyaçlar bile (eğitim, sağlık, ulaşım, iletişim vb.) toplumsal anlam alanından kopartılmakta ve ihtiyaçlar ekonomisinin önemli uzuvları haline getirilerek kendi amaçlılığından sapıtılmaktadır. Böylelikle kendi anlam alanını yitirmiş ve göstergeleşmiş ihtiyaçlar, hazza yönelik nesne fetişizminin dolaylı yoldan dışavurumunun ve tüketim odaklı davranışların genel birleşeni olmaktadır. Baudrillard, gerçekleştirilen tüm bu tüketim çözümlemesinin *homo economicus*un kırılğan psikolojisiyle doğrudan girdiği bağlantıda ekonomi politiğin *ihtiyaç-tatmin-nesne* üçgenindeki sınırsız totolojisinden bahsetmektedir. “İhtiyacım olduğu için bunu satın alıyorum”, benzinle yakılan ateşe denktir (Baudrillard, 2008a, s. 88). Çünkü her ihtiyacın nesnel anlamda gerçekleştirilen tatmini, bir başka ihtiyacı ve tatmini doğurmaktadır. Tam da bu noktada devreye kredinin icadı dahil olmaktadır. Kredi, arzulanana bolluğa ulaşabilme kolaylığı sağlaması bakımından ihtiyaçlar toplumunun bel kemiğine oturmuştur. Kredi, tasarruf gaspı ve talep düzenlemesine ilişkin disiplinci bir süreçtir; tıpkı ücretli emeğin emek gücünün gasp edilmesi ve verimliliğin artmasına ilişkin rasyonel bir süreç olmuş olması gibi yorumlanabilmektedir (s. 95).

Mağazalar ve vitrinler tüketim dolayımında bolluk içindeki nesnelerin bir araya getirildiği ve sıra sıra dizilerek tüm albenilerini konuşturduğu alanlardır. Baudrillard, vitrin, reklam, üretici firma ve burada temel bir rol oynayan markanın parçalanmaz bir bütün oluşundan bahsetmekte ve bir zincir gibi bu anlamın tutarlı, kolektif vizyonunu dayattıklarını ifade etmektedir. Ona göre, sıradan nesneleri değil, gösterenleri birbirine bağlayan bir zincir gibi her nesne daha karmaşık bir üst-nesne olarak diğerlerini göstermekte ve tüketiciyi bir dizi daha karmaşık tercihe götürmektedir (Baudrillard, 2008a, s. 18). “Tercih”ler ekonomisinde en önemli şey, bireyleri bir parçasını satın aldığı bütünün önemli bir noktasında konumlandığına ikna etmektir. Böylelikle satın aldıkça daha çok içine yutulduğu bu savurganlık göz alıcı bir yapıya dönüşmektedir.

Kaynakları sömüren bu evrende savurganlık, meydana gelen büyük yıkımın ivmesini inanılmaz boyutlara taşımıştır. Üretim düzeninin sürekli yok etmeyi güdüleyen işleyişi göz önünde bulundurulduğunda sonsuzluk hissi veren bolluğun aslında tükenmeye ne kadar yakın olduğu giderek netleşmektedir. Bu noktada tıka basa dolu raflar sayesinde bolluk çağında yaşadığına ikna edilmiş insanlar için şeylerin tükeniyor olduğuna yönelik en küçük

işaret, son kalan paketi almanın verdiği hüznün ve ardından gelen daha fazlasını alma eğilimini ve dolayısıyla paradoksal bir tahammülsüzlük dinamiğini ortaya koymaktadır. Kıtık psikolojisinin yadsındığı böylesi bir ortamda malların şatafatı toplumun beslendiği ana damar olmaktadır ve herkes için fazlasının olduğuna yönelik inanç tüm kudretiyle orada bulunmaktadır. Bu nedenle bir şeylerin tükeniyor olduğuna yönelik his, dünyanın sonu geldiğine ilişkin kaygıları tetiklemeye ve içinde bulunulan yapıyı kaosa sürüklemeye yetmektedir.

Bundan dolayı nesneler çoğu zaman *giyaben* üretimcilik düzeninde yer alırlar ve bu nedenle bollukları bile çelişkili olarak kıtlığı simgeler. Stok, yokluğun gereksiz yinelemesi ve kaygının göstergesidir. Nesneler sadece yok etmede gereğinden *fazla* olarak vardılar ve yok oluşlarında zenginliğe tanıklık ederler. Her durumda yok etme ister şiddetli ve simgesel biçimi altında olsun, isterse de sistematik ve kurumsal yok edicilik biçimi altında olsun sanayi-sonrası toplumun başat işlevlerinden biri olmaya yazgılıdır. (Baudrillard, 2008a, s. 46-47)

Markaların cirit attığı, boy boy vitrinlerin birbiriyle yarıştığı ve dolayısıyla savurganlığın uç noktaya vardığı en önemli yer, Baudrillard'ın *drugstore* olarak ifade ettiği, alışveriş merkezleri olmaktadır. Eski Roma'daki Pantheon'lara benzettiği alışveriş merkezleri Baudrillard için, tüketimin tüm tanrıları ya da iblislerinin, yani aynı soyutlamayla yok edilmiş tüm etkinliklerin, tüm işlerin, tüm çatışmaların ve tüm mevsimlerin buluşma noktasıdır (Baudrillard, 2008a, s. 22). Bu bağlamda alışveriş merkezleri özü itibarıyla tüketim toplumunun beşiği konumundadır. İnsanın içini gıcıklayan teşhir pratiğinin en uç noktasında bulunarak, müşterilere büyümlü bir deneyim vaat etmektedir. Eş zamanlı olarak bütün ihtiyaçların tatminine hizmet etmekte ve zaman dahil hayata dair her şeyin tüketime sokulduğu büyük bir geçit töreni görevi görmektedir. İnsanlar, alışveriş merkezlerinin kent mantığında kurgulanmış evreninde tüm boş vakitlerini harcamak üzere teşvik edilmektedir; burada, uzun koridorlar boyu yürümeye, çeşitli kapalı alan etkinliklerine katılmaya ama en önemlisi satın alma üzerine kurgulu bu dünyanın bir parçası olduklarına dair ikna edilmeye ihtiyaç duymaktadır. Günümüzün kent hayatı olan alışveriş merkezleri, moda ve reklamın karşı konulmaz yönlendirmelerinde kendi iklimini yaratmış ve kendi iç doğasını, kültürünü, mevsimlerini icat etmiştir.

Baudrillard için alışveriş merkezi, eşanlı olarak metaların kültürleştirildiği ve göstergelerin

muğlaklığı üzerinde faydalılık ile meta statüsünün bir ambiyans oyununa çevrildiği yer olmaktadır (Baudrillard, 2008a, s. 19). Bu bakımdan alışveriş merkezleri, tam bir şehir dinamiği oluşturmakta ve eğlencenin gündelik hayatın bir parçası olarak deneyimlendiği alanlar sağlamaktadır. Tersten okuyacak olunduğunda günlük yaşamın alışveriş merkezlerinde kompakt bir yapıya sokulması, esasen hayatı tüketimin merkezine oturtmanın önemli bir yöntemi olarak belirlenmektedir. Bu durum, kişilerin gerçek bir sokağı sokakmış gibi süslenen yapıya tercih ettiği kırılma noktasını belirginleştirmektedir. Deneyimselliğin kontrollü bir şekilde alışveriş merkezlerindeki simülasyonlara terk edilmesi, panoptikoncu bir kontrollü tüketim alanı için uygun ortamı hazırlamış olmaktadır. Böylelikle gerçeklik alanı bile isteye terk edilerek, yerini *-mış gibilerin* evrenine bırakmaktadır.

Alışveriş merkezlerinin panoptikoncu bir denetim merkezi olarak ama gözetimin değil daha çok tüketimin devrede olduğu yeni bir versiyon işlevi gördüğünden bahsetmek mümkündür. Daha önce de belirtildiği üzere günümüz ihtiyaçlar toplumunun çalıştırdığı esas mekanizma, tüketimin kontrol altında tutulması ile doğrudan ilintilidir. Böylelikle alışveriş merkezlerinin tasarım itibarıyla Bentham'ın hapishanesine yakın bir mantıkta kurgulanışı daha da belirginleşmektedir. Elbette bu sefer gözetleyicinin denetim altına aldığı bireyler yerine estetik imgeler tarafından baştan çıkarılmış bireyler başrolde yer almaktadır⁴².

Tüketime yapılan vurgu sayesinde bireyler, toplumsal piramidin hangi noktasında olduğunu görmezden gelerek, öz statü inşasını satın aldıkları şeyler çerçevesinde kurgulamaktadır. Öz statü inşasında anahtar, gerçekten sahip olmadığı niteliklere sahipmiş gibi görünmektedir. Bu uğurda güzellik ya da zenginlik insanların satın aldıkları şeyler tarafından kuşanmaya çalıştıkları bir taktik maske görevi görmekte, sözelimi bireyler girmiş oldukları bu kılık değiştirme üzerinden iç taleplerinin giderilemez bastırılmışlığıyla bir mücadeleye girişmektedir. Yaşanılan hayatın bastırılmışlığı da insanlar arası ilişkileri yüzeysel bir noktaya indirgeyerek güzellik gibi dış görünüme yönelik saplantıları tetiklemektedir. Ne var

⁴² Diğer taraftan *panoptikonun* gözetleyici anlayışı burada da devam etmektedir ve yerini alışveriş ile bütünleşen bireyi tüketim odaklı sayılara indirgeyen kredi kartı, fatura vb. ekonomik verilerle kayıt altına almaktadır. Öyle ki günümüzde bir insanın tüketim kayıtları üzerinden onun genel profilini çıkarmak kolaylıkla yapılabilmektedir.

ki bu statü inşasında talep, sistemin kendi iç gerekliliği olarak sürekli hızlanmakta ve uçsuz bir noktaya doğru sürekli artan bir ivme göstermektedir. Artan ihtiyaçlar, tüketimi tetikledikçe, kaynakların aşırı kullanılması büyük bir tahribata sebep olmaktadır. Özetlenecek olursa tüketimin girmiş olduğu bu süreklilik esası, içinden çıkılmaz bir üretim bandını dolayısıyla her anlamda insana özgü yaşamsallıkta büyük bir yıpranmayı hızlandırmaktadır. Hayat akan bir üretim bandına koyulan metalar etrafında şekillendikçe, prestij, satın alma ve aşırı çalışma dinamiğinde bireyler giderek mutsuzlaşmaktadır. Bu başı ve sonu belirsiz bir mahkûmiyet noktasıdır, çünkü insanlar nihai noktada kendi talep ve arzularının esiri haline gelmiş bulunmaktadır.

Günümüz insanın mutsuz olmasının diğer bir nedeni de tüketime olan arzu ile toplam gelir arasındaki eşitsizlik çerçevesinde cereyan etmektedir. Çünkü tüketim güdüsü, gelir artışıyla doğru orantılı olarak artan bir mesele değildir. Sistemin esas işlerliği gelir artışı olmaksızın bireylerin fazlasını istediği ve tükettiği bir düzenek üzerinden sürdürülmektedir. Bu nedenle bireyler, gerçekte sahip olabileceğinin ötesinde bir tüketim gerçekleştirerek hayatı konformist bir bakışla göğüslemeye fakat sonunda nesnenin yarattığı sahte tatmin üzerinden iki kat mutsuz olmaya sürüklenmektedir. Günümüzde daha önce hiç olmadığı kadar çok psikolojik yorgunluğun yaşanmasının temelinde bu içsel mutsuzluk ve huzursuzluk durumu yatmaktadır. Bireyin içine işleyen bu yorgunluk, sanayi sonrası toplumlarının ortak bir sorunu ve refah yanılsamasının insan ruhunda açtığı yaranın önemli bir dışavurumudur. Uykusuzluk, migren, baş ağrısı, obezite ya da iştahsızlık, güçsüzlük ya da kompulsif davranış bozukluğu, panik atak... Tüm bunlar ve daha fazlası *homo economicusa* ait fizyolojik semptomlardır. Günümüz toplumu, anti-depresan toplumdur ve işin en kötü kısmı sistemin kendi yarattığı derin anomalileri pazarlaştırarak onu da kendi yararına satışa sunmasında yatmaktadır.

Bol ideolojik makyajın altına gizlenen vahşi kapitalizm, insanları, “Başarı senin elinde, çalış, rekabet et ve köşeyi dön” diye gaza getirip “başarısızlığının” tüm sorumluluğunu bireye yüklüyor. Öte yandan, “başarı fetişizmi”nin omuzlarına bindirdiği yük nedeniyle “doğal” olarak depresyona giren bireylerin yardımına koşan kişisel gelişim ya da “kendine yardım” kitapları, onlara benzer öğütler veriyor: Tüm sorumluluk sende, başarabilirsin, mutlu olabilirsin, yeter ki iste ve inan, evren senin taleplerine yanıt verecektir, çünkü pozitif duyuların yaydığı manyetik frekanslar benzerlerini çeker. Secret kitabı, mistisizm, belirlenimcilik ve iradeciliğin karışımına

örnek olarak verilebilir. (Silier, 2014, s. 47)

Halbuki tüketime yönelik tüm ikna söylemlerinin başat unsuru *mutluluk* olmaktadır. Reklamlarda “mutlu bir ev hanımı”, “mutlu bir aile” tasavvurları cirit atmakta ve daima bu mutluluğa güzellik yaverlik etmektedir. Tüketim evreni, güzelliği sayesinde mutlu olmayı hak eden insanlarla çevrilmiştir. Fakat kendini satın alma üzerinden var eden böylesi bir sistemde, insana dair her şeyin yüzeyselleştirilmesiyle mutluluk da görüntüden ibaret bir boyuta sıkışmıştır. Bu sistem, insanda en doğal eğilimlerden biri olan mutlu olma arzusunun içini boşaltmış ve onu yalnızca dışsallığın geçerli olduğu kendi göstergeler evrenine katmıştır. Bu nedenle bireyler içsel bir mutluluğun özlemini sürekli içlerinde hissederek, psikolojik yoksunlaşmanın ve ahlaki dejenerasyonun en uç noktasına ulaşmıştır.

Geldiğimiz nokta itibariyle ihtiyaçlar toplumunun insan psikolojisini zapturapt altına alan birincil işleyiş noktasına geri dönmek yerinde olacaktır. Çünkü toplumun satın alma üzerine kurguladığı tüm senaryo, asıl olarak bireylerin statüleriyle yönettikleri toplumsal ilişkiler dolayımında etkisini sürdürmektedir. Sözelimi bireyler sahip olmakla övündükleri farklarla kendini ispat stratejileri üzerinden sosyalleşmekte ve “kişiselleştirilmiş” nesneleri bu ilişkileri yönetmek için bir araç olarak kullanmaktadır. Kişiselleştirilmiş nesneler, üstlendiği görevler bazında bireyi farklılık statüsüne taşımayı vaat etmektedir. Bu noktada reklamlar tam da duyulmak istenen sözleri kulaklara fısıldamaktadır: “Daha iyi bir sen yarat”, “baş döndüren ışıltılı saçlara sen de sahip ol” gibi belirleyici mottolar üzerinden farklılık aşılanmaktadır.

Halbuki farklılıklar çerçevesinde bireylere satılan şey, onların kendi narsisistik yansımasından başka bir şey olmamaktadır. İnsan psikolojisinin eksikliklerine odaklanan böylesi bir düzende aslında tüm süreci yöneten bireylerin bilinçaltına yerleşmiş illüzyonlardır. Bireyler doğduğu ilk andan itibaren iç yetersizlikleri üzerinden belirsiz bir aşağılama üzerine kurgulanmakta ve bu nedenle satın alma eylemi sayesinde bu yetersizlikleri telafi etmeye çalışmaktadır. Bu konu güzelliğin girdiği patolojik boyut çerçevesinde Lacan’ın ayna evresi belirlenimi üzerinden ilerleyen bölümde tekrar ele alınacaktır.

Farklar stratejisini bireylerin itaat pratiği haline getiren bu düzenin vardığı yer, farklılıklar

vaadiyle kandırılan bireyleri gösterişli bir aynılığın güdümüne yerleştirmektedir. Herkesin baş döndüren ışıltılı saçlara sahip olduğu ya da en azından bunu umduğu bir ortamda gerçek bir farklılık deneyiminin imkansızlığı belirginleşmektedir. Baudrillard bu retoriğin dile getirilişi karşısında kişilerin böylesi bir düzenlemenin öznesi olduğu noktada özgül bir değer olarak yok oluşundan, kaybolmuşluğundan ve hatta ölmüş olduğundan bahsetmektedir (Baudrillard, 2008a, s. 103-104). Ve geline bu noktada birey, işlevsellik evreninde yitip gitmiş ve yalnızca bir göstergeye indirgenmiş haldedir. Bireyin girdiği bu çelişki, bireyselliği de çıkmaza sokmakta, gelgelelim bu belirlenim kişiselleştirilmiş nesnelerin varlığını tehlikeye atmaktadır. Ne de olsa kişinin olmadığı yerde kişiselleştirilmiş bir şeyden bahsetmek de mümkün olmamaktadır.

Burada tüketim düzeninin bireyler özellikle de cinsiyetler üzerindeki etkisine bir girizgâh yapmak önemlidir. Bu noktada satın alma pratikleri aslında her iki cinsiyeti de belli başlı sektörler üzerinde domine etmektedir. Öyle ki, her iki cinse de cinsiyetli toplum modelinin öngörmüş olduğu çeşitli ilgi alanları üzerinden satış yapılmaktadır. Güzelin Cinsiyeti bölümünde de değinilmiş olan bu husus, toplum modelini ve bireyleri biçimlendirirken otomatik olarak bu topluma bağlı bir dinamik olan tüketim şekillerini de etkilemektedir. İşin vardığı en çetrefilli nokta, tüketime yönelik söylemlerin cinsiyet jargonunu çok akıllıca kullanması ve bu yöntemin eleştirilen cinsiyetli modeli meşrulaştırmada oldukça etkili olmasıdır. Bu noktada erkekler için erkini ispatlama yönünde bir kadın hedefe oturtulmakta ve A nesnesine sahip olunması durumunda hedefteki kadının da ele geçirilmişliğine yönelik bir tasavvur yaratılmaktadır. Satış işleminin kadınlar üzerindeki versiyonu ise, hedefe yine ideal bir kadın yerleştirerek karşı cinsi etkilemek adına alıcı kişiyi bu ideale sahip olmak üzerinden yürütülmektedir. Yani örneğin, son model bir spor arabanın müşterisi çok büyük bir yüzdelik dilimle erkekler olduğu için, araba fuarlarında harika fizikleri ve hayran bırakan güzellikleriyle kadın modeller arabanın çekiciliğini artırmak üzere kullanılmaktadır. Kadınlara yönelik bir üründe ise erkeklerin hayranlık duyduğu bir kadın imgesi yerleştirilmekte, mesela bir iç çamaşırı firması Adriana Lima gibi bir kadını kendi yüzü yaparak bu ürünü kullanan kadına Adriana Lima gibi görünme vaadi vermektedir. Özetle güzellik, cazibe, şehvet gibi sihirli sözcükler üzerinden kadına yine kadınlık satılmaktadır. Bu belirlenim kadınların tüketimin göbeğinde konumlandığına yönelik fikirleri

sabitleştirilmektedir.

*

Çağımızın giderek yüzeyselleşen görüşü, hayata ve insana dair her şeyin bu bağlamda yozlaşmasına ön ayak olmaktadır. Bu bağlamda tasvir nesneye, kopya aslına, temsil gerçekliğe, dış görünüş öze sürekli olarak tercih edilmektedir (Debord, 2006, s. 35). Bu da kuşkusuz ki, göstergeler ve görüntüler üzerinden değer kaymalarının yaşanmasına ve yalnızca görseller üzerinden katma değerlerin mevzu bahis olduğu imajlar toplumuna dönüşmeyi kaçınılmaz kılmaktadır. Bu dönüşüm, satın alınanlar etrafında inşa edilen statüde belirgin olarak gördüğümüz, kimliğin endüstriyel tasarım ürünü haline gelmesine yol açmaktadır. Bu nedenle artık içinde yaşadığımız toplum, *Barbie* ve *Ken*'lerin yani mükemmel standardizasyona tabi tutulmuş bedenlerin ve içsel anlamda herhangi bir derinliği olmayan aptal oyuncak modellerin evrenidir.

Guy Debord (1931-1994), *miş gibilerin* içinde bulunduğu böylesi bir toplumu, *gösteri toplumu* olarak ifade etmekte ve onun tüm bilinçleri bir arada toplayan büyük bir sektör gibi işlediğini düşünmektedir (Debord, 2006, s. 36). Gösteri toplumu, imajlar üzerinden gerçekleştirilen tüm aldatmaca ve saptırmaların kurumsallaşmış bir hali ve dünyanın metalaşmış bir tasavvurunu ortaya koymaktadır. Bu bakımdan görüntülerin suistimal edilmesine değil, imajların varoluş sebebine yaslanarak onu bir basamak olarak kullanmaktadır. Kendine özgü terimlerle ele alındığında gösteri, görünüşün ve tüm insan yaşamının, yani basit bir görünüş olarak toplumsal yaşamın doğrulanmasına tekabül etmektedir (s. 38). Gösterinin bu öne çıkışı, görme eylemine biçilen anlam alanını da farklı bir boyuta taşımakta ve bu eylem etrafındaki etkileşim alanını hastalıklı bir yapıya dönüştürmektedir. Görmeye ayrıcalıklı ve libidinal anlamların yüklenmesi, görünüşler hakkındaki fikirlerin her süreçte başı çekmesi gibi durumlar da bireyi, içi kof görüntü yığınları dünyasına terk etmektedir. Görmenin içerikler üzerinde gerçekleştirdiği bu soyutlama, büyük indirgemeci tavırla şeyleri görsellikleri üzerinden sınıflandırmakta ve maddeci evrene hapsedmektedir. Böylelikle bir kez daha vurgulanacak olursa, adına tüketim, ihtiyaçlar, imajlar ya da gösteri toplumu ne denirse densin varılan nokta hep aynı olmaktadır: Yitirilmiş değerlerin dış kabuklarıyla dolu materyalist dünya düzeni.

Gösteri, yarattığı sahtelikler aracılığıyla çarpık bir ağ oluşturmakta ve bireyleri bunun gerçeklik olduğuna ikna etmeye çabalamaktadır. Aslında görme yoluyla ulaşılan her veri gerçeği yansıtmadığı gibi, böylesi göz boyamacılığın hat safhada yaşandığı bir ortamda neyin gerçek olduğuna yönelik belirteçler oldukça muğlaklaşmaktadır. Fakat genel yargıda bu muğlaklık alanına yönelik şüpheli bir tavır söz konusu olmadığı gibi, bireyler sahnelenen şeyin büyüselliğine tamamen kendilerini kaptırmış durumdadır. Örgütlü bir sahtekarlığa dönüşen gösterinin bu bağlamda yaşama dair gerçeklik ve hakikat üzerindeki sınırları aşındırdığını ve doğru-yanlış, iyi-kötü gibi dinamikleri imajların aldatıcı dünyasında erittiğini söylemek yerinde olacaktır. Debord’a göre gösteri toplumunda izleyici ile seyretme eylemi arasındaki gerilim aralıksız devam etmektedir:

İzleyici ne kadar çok seyrederse o kadar az yaşar; kendisini egemen ihtiyaç imajlarında bulmayı ne kadar kabul ederse kendi varoluşunu ve kendi arzularını o kadar az anlar. Gösterinin etkin insan karşısındaki dışsallığı, kendi davranışlarının artık bu insana değil, bu davranışları ona sunan bir başkasına ait olması gerçeğinde ortaya çıkar. İşte bu yüzden izleyici hiçbir yerde kendini evinde hissetmez, çünkü gösteri her yeredir. (Debord, 2006, s. 46-47)

Gösterinin her yerdeliği insanı toptan bir imaj haline dönüştürmektedir; sürekli izlendiğine yönelik paranoyak bir kaygıya sürüklemenin yanı sıra hayatın kendi iç gerçekliğinden tamamen kopmaya da neden olmaktadır. Her şeyin gösteri olduğu bir yerde duygular boşlukta sallanmaktadır. Debord, gösterinin yakın tarihli geçmişinde kendi sürekliliğini sağlamak adına çeşitli değişimler geçirdiğini ve yeni kitle iletişim araçları üzerinden oldukça büyük ilerleme kat ettiğini düşünmektedir (Debord, 2006, s. 177-178). Bu noktada gösteri, özellikle sosyal medyanın icadıyla hayatı domine eden *beğeniler* evrenine giriş kapısı yaratmıştır.

Beğeniler evreninde bireyin öz imgesi esas sermaye olarak taçlandırılmaktadır. Bu durum kişileri imajın iki boyutlu dünyasına indirgemenin yanı sıra dış görünüş üzerine olan kaygıları da kristalleştirmektedir. İki boyutlu imajlar evreninde her şey iki boyuta indirgenmiş ve içsel bir insan duygusu olan beğenin dışavurumu bile tek bir parmak hareketine bırakılmıştır. Böylelikle büyüyen nesiller için önem arz eden esas mefhum, yalnızca mükemmelleştirilmiş dış görünüşler paylaşarak en çok beğeniye sahip olmak üzerine şekillenmektedir. Takipçiler kişiye kendini özel hissettirmekte, beğeniler ise en

güzelin kendisi olduğuna olan inancı inşa etmektedir.

5.3. Sektörleşme

Beğeni gibi insana dair tüm olumlu duyguların yozlaştığı böylesi bir toplumsal yapı için sektörlere değinmek oldukça elzemdir. Neoliberal düzen eline geçeni sektöre çevirdiği gibi her yan sektörler yığınıyla çevrili durumdadır ve bu durum esas itibariyle hayatın ta kendisini de bir sektör haline getirmiştir. İnsan doğduğu andan itibaren hizmet etmeye başladığı bu düzende, kendi doğasına ait olanı sektörel tertiplerin dünyasında yitirmiş ve doğum- ölüm gibi insan varlığına içkin olaylar bile bu bağlamda büyük pazarların hakimiyet sürdüğü alanlar olarak özelleşmiştir. Örneğin, günümüzde doğum yapacak bir kadın için tüm süreç, olmazsa olmazlarla doldurulmuş birçok psikolojik süreçten oluşmaktadır. Dünyaya yeni bir insan getirmek gibi kutlu bir olayı dahi kendi lehine örgütleyen bu sistemde, *baby shower*, *baby gender* partileri, doğum odası hazırlıkları, doğum öncesi, sonrası tüm sürecin çeşitli konseptlerle kurgulanmış fotoğrafçılığı, bebek odasında olmazsa olmaz eşyaların satın alınması ve daha birçokları gerçek sürecin neliğini unutturarak, ebeveynlerin şartlandırılmış arzuları üzerinden birçok sektörü yaratmakta ve beslemektedir.

Tıpkı doğum örneğinde olduğu gibi artık hayata dair her süreç sektörler tarafından kuşatılmış durumdadır. Benzeri bir dinamiği 2020 yılı başından itibaren tüm dünyayı saran Covid 19 pandemisinin yeni sektörler yarattığı gerçekliğinde de saptamak mümkündür. Bu süreç, sosyalleşmeye dair girilen çelişkiler nedeniyle bazı sektörleri durma noktasına getirmiş olsa da özellikle bazı sektörlerde çok büyük bir pazarın doğmasına ön ayak olmuştur. Örneğin, maske sektörü bu süreçte önemli bir büyüme kaydeden sektörlerdendir. Medikal maskeler, bireysel zevklere uygun olarak çok çeşitli kumaş ve türlerde tasarlanan bez maskeler yahut teknoloji firmalarının üzerinde yoğunlaştığı tekrar kullanılabilir hava temizleyici özelliği bulunan O₂ Nano ya da NanoZ⁴³ maskeler bu konuya önemli örneklerdendir. Bu noktada neoliberal düzenin kendi sürdürülebilirliğini, bireylerde yarattığı ihtiyaçlar ve onların dolayımında ortaya çıkan sektörler sayesinde sağladığını burada bir kez daha ifade etmek

⁴³ Detaylı bilgi için bakınız: <https://thegadgetflow.com/blog/innovative-face-masks/>

yerindedir.

Bugün, neoliberalin hayata ait her pratiği bir sektöre dönüştürmüş olduğu noktada, en yaşamsal alanlardan en keyfi alanlara kadar her şeyin şirketleştirildiği-özelleştirildiği ve öncelik sırasının ortadan kalktığı, şeylerin satın alma değerlerinden oluşan bir piyasa ekonomisi barizleşmektedir. Georg Ritzer'in (1940-) toplumun McDonald'laştırılması olarak özetlediği bu durum, en hayati konumda olan tıp ve hastaneler için bile aynı şekilde geçerliliğini sürdürmektedir. Ritzer'e göre artık arabayla gidilen McDoktorlar ve hızlı servis tıp merkezleri vardır ve bu merkezlerin genel eğilimi, en hızlı, en düşük maliyetli hizmeti sağlamaktır (Ritzer, 2011, s. 46). Bu toplumda müzelerin bile alışveriş merkezlerine benzediğini belirten Ritzer, Louvre'da kitap ve müze ürünleri satan dükkanların yanı sıra Chanel ve Yves Saint-Laurent gibi pahalı butiklerin bulunduğu büyük yeraltı alışveriş merkezilerini vurgulayarak bu düşüncesini netleştirmektedir (s. 47).

Sağlık alanında bile nitelikten ayrıştırılarak yalnızca niceliğe verilen bu önem, sonuç olarak hayatı *fast food*laştırmakta ve belli bir standart üzerinden hep aynı şeyi satmaya yönlendirmektedir. Gerçekten de dünyanın neresinde yenirse yensin bir "Big Mac Menü" hep aynı lezzettedir. Küresel çapta standardizasyonu sağlamak, sektörleşmenin yarattığı en önemli etkilerden biridir ve bazı açılardan bakıldığında önemli bir tercih nedeni olabilmektedir. Bu tercihin esas nedeni, markalaşmanın etrafında görünmez bir güvenlik çemberi yaratmasıyla ilintilidir; sözgelimi markalara, kişiye bir teminat üzerinden ne eksik ne fazla tam olduğu kadarını vermeye yemin edilmektedir. Bu yüzden ne kadar eleştirel bir noktadan bakılırsa bakılsın işlerlik noktasında her insanın bu sistemin bir parçası haline hızlıca gelebilmesine olanak yaratmaktadır.

Standartlaşma pratiğine yönelik en çetrefilli durum ise, hakikati ele geçirmesi yani örneğin bir hamburgerin hamburgere dair tasavvurunu ele geçirmesiyle alakalıdır. Yani, 20 yaşındaki bir gencin hayatı boyunca yediği McDonalds hamburgeri onun için en hakiki hamburger deneyimini yaratmış olmaktadır. Bu deneyim diğer tüm hamburger deneyimlerini ortadan kaldırmakta ve McDonalds hamburgerini hakikatin alanına oturtmaktadır. Bu tam da Baudrillard'ın simülasyon dediği şeye denk gelmektedir: esas olanın ele geçirilmişliği deneyimlenenin gerçekliğine dönüşmekte ve gerçeklik yerini

muğlak simulakrına emanet etmektedir.

Sektör, marka, standartlaşma üçgeninde ilerleyen tüketim toplumuna dair dinamikler, hayatın temeline kadar işlemiş ve diğer tüm sektörlerin süt anneliğini yapan medya, moda, kültür, sağlık gibi araçlar kurgulayarak etkinlik alanını yaygınlaştırmıştır. Bu bağlamda sektörel gelişimlerin nabzını tutmak ve aynı zamanda güzelliğin sorunsallaştığı dinamiklerin özelliklerini belirlemek adına bu kendi içinde kümelenen alanları ele almak elzemdir. Başka bir deyişle sektörleşmenin ana damarlarını inceleme altına almak, hem insan psikolojisi üzerinden nasıl bir algı politikası gerçekleştirildiğini belirginleştirmek hem de beğeniler üzerinden insan bedeninin nasıl daha da kontrol altına alındığını saptayabilmek için oldukça önemli bir basamaktır. Bu noktada tüm bu sektörlerin birbiri arasında muazzam bir iş birliği gerçekleştirdiğini ve sürekli olarak birbirlerine fayda sağlayan organik bir yapı içerisinde olduğunun altını çizmek önemlidir.

5.3.1. Medya

Medya, birçok farklı frekans yoluyla birbiri ardına etkili bir bilgi akışı sağlayan ve haberden gösteriye kadar birçok üslupla telkin kuvvetine sahip olan en önemli sektörlerdendir. Bir göstergeler bütünü olarak medyanın gücü yadsınamaz bir noktada bulunmaktadır, çünkü farkında olmaksızın hücrelere sızabilme kabiliyetine sahiptir; tüketimin öz etkisi de tam olarak bir dalga boyuyla bireye dokunabilme becerisinden ileri gelmektedir. Bu demek oluyor ki, herhangi bir medya aracında görülen-duyulan bir şey hiçbir zaman yalnızca görüldüğü kadarla kalmamaktadır, sözgelimi medya araçlarıyla aktarılan her ne ise içeriğinde hep daha fazlasını, başka bir göstergesel dinamiği barındırmaktadır. O halde bir kez daha McLuhancı formüle dönülecek olursa, araç her zaman bir mesaj iletmektedir.

Baudrillard’a göre şu oldukça açıktır:

İçerik çoğu zaman aracın gerçek işlevini bizden saklar, içerik kendini ileti olarak sunar, oysa gerçek ileti -ki ona bağlı olarak görünür söylem yalnızca bir yan anlam olabilir- insan ilişkileri üstünde derinlemesine gerçekleştirilen (hiyerarşi, model, habitus üzerindeki) yapısal değişimdir. Ana çizgileriyle demiryolunun “ileti”si taşıdığı kömür ya da yolcular değil, yeni bir dünya görüşü, yerleşim alanlarının yeni statüsü vb’dir. TV’nin “ileti”si aktardığı imgeler değil, dayattığı yeni ilişki ve algılama tarzları, ailenin ve topluluğun geleneksel yapılarının değişimidir. Biraz daha ileriye

gidilecek olursa, TV ve diğer modern iletişim araçlarından alınan, özümlenen ve “tüketilen” şu ya da bu gösteriden daha çok tüm gösterilerin potansiyelliğidir. (Baudrillard, 2008a, s. 155)

Kitle iletişim ağının teknolojiyle gerçekleştirdiği izdivaç, bize sektörel bir ele geçirme mekanizması olarak medya kanallarını vermektedir. Estetikleştirilmiş bilgi yığınları sunan bu kanallar için genel amaç ise iletinin tüketilmesinden başka bir şey değildir. Bu durumda tüm bu ağa bağlı olarak yaşadığımız dünya birbirine durmaksızın gönderme yapan araçlar üzerinden yeniden kurulmuş olmaktadır. Aslında, iletişim araçları karşılıklı olarak birbirlerinin içeriği haline gelmektedir ve bu da, *tüketim toplumunun totaliter “ileti”si* meselesini gündeme getirmektedir (Baudrillard, 2008a, s. 155). Bu anlamda çağımızın en önemli kitle iletişim aracının reklam olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bunun en temel nedeni hali hazırda tüketim için üretilmiş olanı kendi konusu yapan doğrudan bir kaynak olmasıyla ilintilidir. Reklamlar, tüketim nesnelerinin yaşamsal her bağlantıyı kendine araç edinmiş bir övgüsünü gerçekleştirmekte ve böylelikle tüketim-meta ikilisinin ayrılmaz bir üçüncü parçası haline gelmektedir.

Reklamlar, metaların makyajlanmış görselliklerini ve kurgusal hikayelerini topluma sistematik bir biçimde empoze etmektedir. Bu, *durum haberiyle magazin haberin* girmiş olduğu simgesel yer değiştirmeye tamamen aynı şeydir; hayata dair olandan uzak, üretilmiş ve sahte haberlerle günlük oyalama taktiğidir. Yani aslında reklam, anlamaya, öğrenmeye değil, umut etmeye yol açtığı ölçüde bir tür kehanet sözü vermektedir (Baudrillard, 2008a, s. 161). Reklamlar, geleceğe dair hayalleri okşamakta, sınırsız bir ihtiyaçlar listesi hazırlamakta ve sahiplik ilkesi üzerinden yüksek bir tatmini garanti etmektedir. Böylelikle en temel görevini yani bireyleri tüketime yönlendirme işini kusursuz bir biçimde gerçekleştirmektedir. Bu, bireylerin evde otururken ansızın bir nesne alma isteğinin belirlediği durumu yaratmakta ve bu aşamada reklamlar zafer marşını söylemeye başlamaktadır.

Medyanın etki alanını sağlamlaştıran diğer bir aracı da televizyon olmaktadır. Öyle ki artık hemen her evde bulunan bu cihaz, metaların sergilendiği oldukça basat mecralardan biri olma özelliğini -çıkan diğer birçok alternatifte rağmen- halen sürdürmektedir. Daha çok görsel olarak izleyicisini ele geçiren en yerleşik kitle iletişim araçlarından biri olarak televizyon, uydurma içerikleri aracılığıyla bir ideal dünya tasavvuru yaratarak, eksiksiz bir

evren imgeleminin gerçekliğini ispat etmeye çabalamaktadır. Bir üst-dil yaratma hususunda önemli bir amaçsalılık taşıyan televizyon, bireyleri yarattığı ideal evrene uygun hale gelmeleri için çeşitli yönlendirmeler gerçekleştirmektedir. Bu yönlendirmeleri ise basit ve herkesin anlayacağı bir dil kullanarak evrensel bir söylem dili geliştirerek başarmaktadır. Neil Postman’a (1931-2003) göre televizyonda söylemin büyük oranda görsel imajla yansıtılması ve sözcüklerden çok görüntülerle bir aktarım sağlanmasının en büyük nedeni bu basitlik kaygısından ileri gelmektedir (Postman, 2016, s. 16). Sözelimi televizyon kanallarında derinlikli bir içeriğe rastlamak ya da diyalektik bir tartışmayla karşılaşmak oldukça zordur. Zaten televizyonun amacı, düşünmeye sevk etmek de değildir; eğlenceli ve boş vakit geçirmek onun kendi amaçsallığı bakımında yeterlidir. Bu durum, popüler kültürün yani genel geçer bir kültürün topluma tamamıyla oturmasında ön ayak olmaktadır.

Televizyonun bireylere sunduğu mükemmellikler evreninde, en önemli karakterler dizi, film ya da reklamlarda boy gösteren yıldızlardır. Yıldızlaşan bu ünlü kişiler televizyonun istediği görsellik ve popülerliği vermeye kurgulu birer persona ortaya koymaktadır; Baudrillard’ın deyimiyle ise onlar “tüketimin kahramanları” olmaktadır (Baudrillard, 2008b, s. 256). Ünlüler, dayatılan metanın göstergesel alanda totaliter bütünlüğünü üzerinde toplamış ve ilgiyi üzerinde yoğunlaştırmış kişilerdir. Akıştaki sıradan insanın göstergesel bir temsili olan bu kişiler, birer rehber gibi ne yapılması gerektiğine ilişkin önemli bilgiler sunmakta, halkın kahramanları olarak sisteme güdümlü bir yaşamsal güzergâh seçmektedir.

Yıldızların yarattığı büyülü dünya nedeniyle günlük yaşamda bireyler bocalayarak, insanın -modellenmiş ve tüm içeriklerinden yoksunlaştırılmış- imajlaştırılmış bu versiyonuna karşı büyük zaafılar geliştirmektedir. Yaşanılan ilişkiler, aile hayatı ya da kurulan sosyal bağların her biri bu uğurda ünlü bireylerinki gibi olması gerektiği fikriyle harmanlanmaktadır. Hayatın her alanına sızmış bu derin ikna edilmişlik durumu ise bireyleri kendi kimliklerinden uzaklaştırmakta ve onları muğlak bir varlık noktasına çekmektedir. Bu bağlamda yıldızların ait olduğu -mış gibiler evrenini kendi evreni gibi benimseyen ve hastalıklı bir biçimde ekran üzerinde gördüğü bu ışıltılı dünyayı gerçek zanneden birçok insan mevcuttur. Bu gerçeklik kırılması bireyleri, en başta kendi kişilikleriyle büyük bir çelişki içine girmeye, sonrasında ise kendinden memnun olmamanın getirdiği en uç noktaları deneyimlemeye mahkûm etmektedir. *Güzelin Patolojisi* tam da bu mahkumiyetin ışığında

yükselen hastalıklı bakışın bir ürünü olmaktadır.

Yıldız kavramı, esas olarak televizyondan önce Hollywood sinemasının yarattığı bir mefhumdur. Ataerkil bakışın ana akım en büyük temsilcisi olan Hollywood, egemen anlayışın ve geleneksel değerlerin meşrulaştırılması hususunda topluma gerekeni empoze etmeyi hedefleyen yegâne kurumlardan biri olmuştur. Hollywood sineması, kendi kapalı sisteminde oldukça küçük bir grubun yönettiği, çeşitli teknik sınırları olan ve aynı zamanda Anglosakson Batı hegemonyasının egemen görüşlerini taşıyan-savunan bir uygulama alanı ortaya koymaktadır. Bu nedenle Hollywood sineması seyirciyi belli bir toplumsal düzenin temel varsayımlarını benimsemeye ve bunların içerdiği akıldışılık ve adaletsizlikleri göz ardı etmeye alıştırmaktadır (Ryan & Douglas, 2010, s. 18). Örneğin hemen her Hollywood filminde, savaş ya da suç gibi toplumsal bazı sorunların bir karakterin hayatı üzerinden kurgulandığını ve hikâye boyunca hâkim Batı anlayışının ne kadar iyi ve ahlaklı olduğuna yönelik vurgular yaparak konu üzerinden türlü meşrulaştırmaların yapıldığını gözlemlemek mümkündür.

Bu noktada Hollywood filmlerinin yalnızca egemen iktidarı övmek değil, cinsiyetli toplum modeli için de önemli bir temsilci olduğunu söylemek elzemdir. Aslında tüm medya araçlarında olduğu gibi Hollywood sinemasında da -ödipal karmaşanın getirisi olarak- kadın bedeni ve güzelliğinin bolca sömürüldüğü örneklerle sık sık rastlanmaktadır. Öyle ki, Hollywood sinemasının özellikle erkek izleyicilerin erotizmine hizmet etmeye kurgulanmış pasifize kadın karakterleri oldukça ün kazanmıştır. Eril tahakkümün kusursuz zeminini kurgulayan bu filmler sayesinde, kadın bedeni Amerikan klasik sinemasında görmeye çokça alışmış olan aşağılamayı sistemli bir biçimde gerçekleştirmeyi başarmaktadır. Böylelikle sinemaya ait kadın bedeni, bir *Barnum Sirki* gibi ehlileştirilmiş figürler üretmeye yönelmiş durumdadır.

Hollywood sinemasında büyük bir akılcılıkla kadın figürler iki farklı tür olarak kurgulanmaktadır: biri edepli aile kadını, diğeri ise cazibe ve güzellik abidesi kadındır. Bu iki uçlu tasvir, hem toplumsal biyopolitik değerleri kontrol altında tutmaya ve böylelikle özellikle evli kadınlara karşı davranış bekçisi görevi üstlenerek birtakım sansürler uygulamaya; hem de erkeklerin narsistik patolojilerini tatmin etmeleri için onların en derin

arzularına hitap eden şuh kadınlar yaratmaya yaramaktadır.

Bu cazibenin ikonu ve fetiş nesnesi olan Hollywood tezgahından çıkma femme fatale şimdi huzurlarda, güzelliğiyle, verdiği yaşam ve ölüm arzusuyla erkekleri ilahi hakikate kavuşturuyor, ama daha ziyade kötülüğe ve felakete sürüklüyordu. (...) Bu kadınlar hiç tartışmasız tepeden tırnağa birer idoldüler ve sinema Belle Epoque'tan beri fetişlere duyulan bu hayati ihtiyacı resmetmekteydi. Adeta “perdedeki kadın” ile “seyirciyi” bir arada tutan “manyetik bir akım” vardı. (Baecque, 2013, s. 310)

Savaşlar nedeniyle büyük bir kaos ve yıkımla mücadele içinde olan dünyanın tutunduğu yegâne dal, Amerika'nın en önemli taktik hamlelerinden biri olan, ideal güzelliğin ve baskın bir erotizmin sağlayıcısı olan bu ünlü kadınları yaratmak olmuştur. Farklı birçok kökenden gelen ve sıfırdan var edilmiş cazibeye sahip bu kadınlar, yıldızlaştıkça daha da Amerikanlaşmış ve Amerikan rüyasını ikonikleştirmek için önemli bir temsiliyet alanı kurmuşlardır. Böylece Tanrı (Amerika), kadını yaratmış olmaktadır. bu bağlamda gerçekleştirilen kurgulanmış bir karakter olarak kadınlık ise oldukça belirgin bir reçeteye tabi tutulmuştur. Nitekim bu tasavvurda tüm kadınlar, aynı tip makyaj yapmakta, belli bazı jestler kullanmakta, sarışın, esmer, kıvılcık, kumral gibi farklı kalıpları temsil ederek birbirleriyle benzer bir suret oluşturmaktadır. Ingrid Bergman, Elizabeth Taylor, Ginger Rogers, Brigitte Bardot, Marilyn Monroe, Grace Kelly, Audrey Hepburn, Sophia Loren, Doris Day gibi isimler Hollywood'un altın çağında yıldızlaşmış ve bu temsil alanını sağlamlaştırmış başlıca ünlü kadınlardır.



Resim 5.20: Charles Dana Gibson, *Gibson Kızı*, 1890'larda yapılmış bir dizi çizimden biri

Aslında Hollywood'da yıldızlaşan bu kadınların 19. yüzyıl *pin-up kızı* geleneğini sürdüren

birer versiyon olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Pin-up geleneği, 19. yüzyılda yerel kabare ve tiyatroların kendi tanıtımlarını yapmak amacıyla kadın oyuncuların son derece seksi pozlarının kullanıldığı fotoğraflardan türemiştir. Bu fotoğraflar, o zamana kadar kadına yasaklı olan yeni bir fotoğraf biçimi ortaya koyarken, kadın bedeninin teşhir objesine dönüşmesi de böylelikle tarihe ilk kez eklenmiş olmaktadır. 20. yüzyıla henüz varmayan erken pin-up döneminde, Charles Dana Gibson (1867- 1944) tarafından yaratılmış bir *Gibson kızı* tasavvuru olaya dahil olmuştur. Gibson kızı, önceki ahlaksız tasvirlerin aksine, kadının şehvetli yapısına oldukça kırılğan bir güzellik de ekleyerek onu daha saygıdeğer bir sunumla, modern bir kadın tasviri olarak ortaya koymayı tercih etmiştir. Böylelikle pin-up kızları, yalnızca arsız bir seks oyuncağı olmaktan uzaklaşarak sahip olunması gereken ideal güzellik mitini kadınların kulağına fısıldamaya başlamıştır. Gibson ile birlikte pin-up kızının girdiği bu değişim, kadın özgürlük hareketine bir miktar katkı sağlamış olmakla beraber, günümüz kadınının içine gömüldüğü bu normatif güzellik anlayışına olan saplantıda önemli bir dönemeç noktasını temsil etmektedir.

19. yüzyıldan 20. yüzyıla gelindiğinde büyük bir patlama yaşayan pin-up endsütrisi, özellikle 2. Dünya savaşı sonrasında eve dönen askerlerin tesellisi için kullanılan başat yöntemlerden biri haline gelmiştir. Bu aşamadan itibaren pin-up kızı olarak tanınmaya başlayan birçok kadın, Hollywood’da da tercih edilen yıldızlar haline gelerek, iki sektör arası ilişkinin sıkılaşması kaçınılmaz olmuştur. Pin-up endüstirisi sayesinde ün kazanan ve sonrasında Hollywood’da büyük bir yıldız haline gelen en ikonik isimlerden biri Marilyn Monroe’dur.



Resim 5.21: Marilyn Monroe, 1940’larda pin-up posterleri için çekilmiş bir fotoğraf

Pin-up kızları, genellikle soyunurken gafıl avlanan ya da istemeden ifşa olduğu bir anda yakalanan savunmasız kadın profilleri çizmektedir. Fotoğrafların belirli bir gizleme ve açıklık oranıyla bu şekilde servis edilmesi, erotizmi oldukça artırmakta ve aynı zamanda izleyicilere bir röntgenci rolü benimsetmektedir. Bu taktik, kadının çıplaklığını onun savunmasız bir anına indirgeyerek masumiyetini onaylarken, aynı zamanda kadın cinselliğini gösterişli bir gösterinin parçası yapabilme kabiliyetine aynı anda sahip olmaktadır.

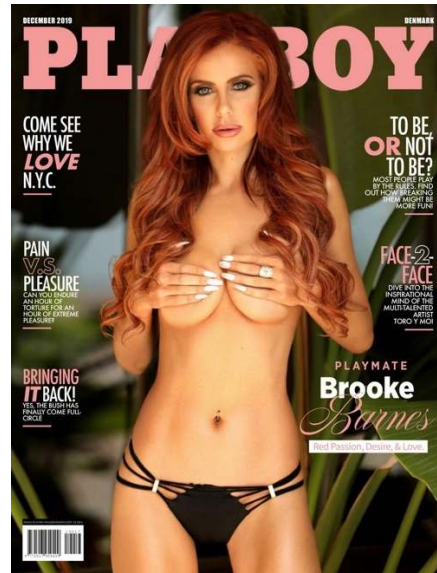
20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren pin-up’ların kurduğu “iyi kız” tasviri yerini *Playboy* gibi dergiler tarafından ele geçirilen daha gösterişli bir cinselliğe bırakmıştır. Bu dönüşümün önemli sebeplerinden biri cinselliğin icadıyla çıplaklığa dair bakışın farklılaşmasıyla yakından alakalıdır. Fakat cinselliğe dair bilinmezlik perdesi aralandıkça, kadın bedeninin eskisinden oldukça farklı bir bakışa ve nesneleştirilmeye tabi tutulması gündeme gelmeye başlamıştır. Bu noktadan itibaren seksi kadın profilleri yalnızca belirli yerlerde görülebilen bir şey olmaktan çıkarak, televizyonda, video oyunları ya da müzik kliplerinde ve daha birçok yerde de kullanılan başlıca öge haline gelmektedir.

Varılan bu noktada, kadın cinselliğinin oldukça büyük bir tahribata uğratıldığı pornografiye

giden yolda, ilk örneklerin kadın erotizmini bu denli canlı tutan pin-up fotoğraflarından çıktığı yorumunu yapmak yanlış olmayacaktır. Bu bakımdan pin-up endüstrisinin genel mantığında porno sektörü için bir başlangıç noktası taşıdığı yadsınamazdır, fakat pin-up içeriğinde neredeyse çıplaklığın hiç olmadığı örneklerin de var olması onu pornodan uzaklaştıran noktayı da ortaya koymaktadır. Ne de olsa pin-up gizli dişil bir cazibe ortaya koyarken, pornografi ise apaçıklığın kaçınılmaz seyrini sere serpeleştirmektedir. Bu bağlamda pin-up'tan başlatılan cinselleştirilme süreci giderek yozlaşmış ve en direk anlatımıyla pornonun ucuz gösterisine ulaşmıştır.

Özetle, pin-up kızlarından Hollywood ünlülerine, televizyon yıldızlarından tanıtım mankenlerine kadar konu dahilinde değinilen tüm bu figürler en nihayetinde ideal bir kadın bedeni ve güzelliği ortaya koymaları bakımından toplumun kadından beklentilerini kontrol etmeye odaklanmaktadır. Ayrıca, burada düpedüz bir dış görünüş ırkçılığı yapılmaktadır, nitekim, sinema ve televizyon gibi hiçbir görsel sektörde güzel olmayan insanlara yer verilmemektedir. Postman bu durumu şöyle ifade etmektedir:

Federal İletişim Yasası'nda o yönde hiçbir madde bulunmamasına rağmen, kamera karşısında güzel görünmeyen insanların "Günün Haberleri"nde halka hitap etmeleri fiilen olanaksızdır. Ekranda güzel görünen insanlar ise yılda bir milyon doları aşan paralar alabilmektedirler. (Postman, 2016, s. 13)



Resim 5.22: Playboy magazin dergisine ait bir kapak resmi, 2019 Aralık

Medyanın sektörel anlamda tüketim toplumuna olan katkılarına dönülecek olduğunda, televizyon, sinema gibi aygıtların yanında bilgisayarın ve internetin icadıyla birlikte yeni bir iletişim  ağı başlatması, sektörel olarak ciddi katkılar sağlamıştır. Televizyonun ve sinemanın ardından en büyük katkıyı internetin sağladığı bilginin küreselleşmesi durumu, dünya çapındaki her türlü bilgiye ulaşımı oldukça kolaylaştırmıştır. Enformasyonun küreselleşmesi sayesinde toplumların ve ülkelerin iktisadi, siyasi, sosyal ve kültürel tüm dinamikleri değişime uğramış, etkileşimlerin giderek artması, neoliberal kapitalizmin dünya çapındaki egemenliğine büyük bir aracılık sağlamıştır. 1990'lara gelindiğinde 3. Dünya  lkeleri dahil (Türkiye'de 1990'larda  zal'ın  zelleştirme politikasıyla birlikte süreç çok daha hızlı ilerlemiştir) tüm ülkelere ulaşan bu teknolojiler, bu tarihten itibaren etki alanını daha da belirginleştirmeye başlamıştır.

 nternet, ilk çıktığı tarihten bu yana büyük bir ilerleme kaydetmiş ve kendi iç dinamikleri açısından değişimler geçiren bir mecra olmuştur. 2000'lere gelindiğinde web 1.0 tabanlı yapısı web 2.0 sistemine yerini bırakmış ve böylelikle kullanıcı merkezli bir yörünge kazanarak, bugün bahsettiğimiz haline dönüşmeye başlamıştır. Kullanıcı temelli bir internet yönelimi, kuşkusuz en başta sosyal medya dediğimiz, insanların birbiriyle çeşitli paylaşımlar gerçekleştirebildikleri yeni birtakım ortamlar oluşmasına  n ayak olmuştur. Teknolojik ve dolayısıyla toplumsal anlamda gerçekleşen bu değişimin, medya hakkındaki çeşitli basmakalıp tahayyülleri de değişime sürükleyerek, medya içeriğini geleneksel düşünce biçimlerinden ayırmaya ve daha kompleks bir yapıdaki yeni medya kavramının ortaya çıkmasına uygun ortamı hazırlamıştır.

Yeni medya, ağ g ncelerinin, cep telefonlarının, sosyal paylaşım sitelerinin yer aldığı, sayısal tabanlı ve eskisinden çok daha hızlı bir çoklu iletişim kanalı sunmaktadır. Bu bağlamda yeni medya aygıtları olan, akıllı telefonlar, bilgisayarlar, tablet bilgisayarlar, akıllı saatler, akıllı televizyonlar vb. giderek kabaran büyük bir teknolojik ürünler silsilesinin, gündelik yaşamın hemen her alanına giderek daha yaygın bir biçimde sızmayı başardığını söylemek mümkündür. Bu artan ivme esas olarak gerek iş gerek sosyal hayat için giderek yoğunlaşan gereksinimlere verilen bir tür yanıt niteliğindedir. Artık akıllı telefonların bütün iletişim kanallarını aynı anda yönetebilme becerisi nedeniyle, özel ve kamusal olan arasındaki sınırları korumak da giderek imkansızlaşmaktadır. Bunun en önemli ispatı, amir

ya da patronların saat kaç olduğu fark etmeksizin arayabilme özgürlüğü içindeki tavırlarında görülebilmektedir.

Bu durumda altı çizilmesi gereken en önemli husus, teknolojinin sağladığı olanakların artmasıyla özgürlüğün giderek çetrefilli bir konu haline gelmesiyle alakalıdır. Öyle ki gün boyunca sürekli bağlantıda olunan bu aygıtlar, bir tür bedensel uzuv haline gelmekte ve garip bağımlılıklar yaratarak bireyleri kendi esiri haline getirmektedir. Çünkü aygıtların başında geçirilen yahut geçirmek zorunda bırakılan sürenin dışında, aslında bu sanal ortamın bir kendini ispat stratejisi olarak evrilmesi durumu ortaya çıkmaktadır. Nitekim geline nokta sürdürülen hayata paralel bir hayat olarak algılanan sosyal mecralarda gerçekleştirilen paylaşımlar beğeniler üzerinden bireyi ele geçirmektedir. Bireyler, gün içinde belki de yüzlerce kez profillerine giriş yaparak, kaç tane *like* aldıklarını öğrenmekle ilgilenmektedir. *Like*'ın böylesi hayat memat meselesine dönüştüğü bu nokta, Debordcu gösterinin ulaştığı en son evre kendini göstermektedir.

5.3.2. Moda

İhtiyaçlar düzeninde mal denilen fetişe yönelik tapınmanın esas belirleyicisi ve tüketim toplumunun en önemli işbirlikçilerinden biri modadır. Bunun en büyük nedeni, bireylerin görünüşleri ve kendini takdim metotlarını sürekli yenisini yarattığı akımlar üzerinden kontrol altında tutması ve böylelikle geçen senekini yahut bir üst sürümünü önerdiği malların -ihtiyaç fazlası ürünlerin- satışlarını kolaylaştırmasında saklıdır. Aynı zamanda moda, kişilerin tercih hiyerarşilerinde büyük bir etki sağlayarak dışsal sunum öğelerine yönelik eğilimi artırmaktadır. Bunu, tüm sektörlerle yaptığı ortaklık sayesinde birçok bileşeni aynı anda sunarak gerçekleştirmektedir. Tüketim araçlarının birbiri içindeki bu kopmayan iletişimi, tüketim toplumunun aslında gerçekleştirmiş olduğu en büyük başarı olarak ifade edilebilmektedir. Bu büyük ağız birliği, bireylere çağın modasına yönelik hep aynı yönlendirmeleri gerçekleştirirken aynı zamanda normatif bilgileri aynı anda aktarmış olmaktadır. Bu kuşkusuz kitleleri tek uğurda buluşturmanın kusursuz bir yöntemini sunmaktadır. Böylelikle, moda olanın kitleleri bir araya getirme gücü sayesinde insanlar büyük bir konsensüs yanılsamasının içine sürüklenmiş olmaktadır.

Moda, göstergelerin üretimi ve tüketimi aşamasında bireylerin arzularına hükmeden yeniyi doğurmaktadır. Moda, değişime dair durmayan kamusal bir arzuyla sonuçlanarak, bu arzuyu geliştirmekte ve bu arzu tarafından üretilip sürekli çoğaltılmaktadır; üretici, tüketicinin büyük ihtimalle kabul edeceğini bilerek yenilikler önermektedir (Kawamura, 2016, s. 151-152). Bu noktada neoliberal kapitalizmin yeniyi satın alınmış değer olarak belirlemesinin önemli bir payı söz konusudur. Baudrillard eski ve yeniyi üreten şeyin modernlik olduğunu belirtirken de aynı fikri savunmaktadır. Moda, çok açık seçik bir şekilde değişim efsanesine sahip çıkmakta, gündelik yaşamın en sıradan görünümleri içinde onu en yüce değer gibi görmektedir (Baudrillard, 2016, s. 157). Böylelikle toplumdaki genel yargı, yeni olanın daima en iyisi olduğuna yönelik çerçevelenen bakışla harmanlanmıştır ve bireyler, istemsizce bir moda düşkünü, bir *neofil* haline dönüşmüştür.

Moda, dilimize Fransızca “güncel olan usul ve davranış” anlamındaki *la mode* sözcüğünden geçmiştir. (Onun kökeninde de ‘tam şimdi, şu an’ anlamına gelen Latince *modo* sözcüğü vardır). Bu bakımdan gündelik kullanımda İngilizce *fashion* sözcüğüyle eş tutulsa da esas anlamı itibariyle yeniliğe belirgin bir vurgu gerçekleştirmektedir. Fashion kelimesi daha çok giyim sektörü için kullanılmakta ve belirli bir dönem için benimsenen giysi tarzlarını ifade etmektedir. Moda kavramı ise bundan daha fazlasını ortaya koymaktadır, çünkü en başta tüketicilere yönelik fazladan bir ayartma kabiliyetine sahip bulunmaktadır. Öyle ki bireyler satın aldıkları giyside yalnızca bir kıyafet değil o giysiye biçilmiş birçok başka katma değeri de satın aldığını varsaymaktadır. Bu bakımdan modanın giyime eklenmiş bir değerler yanılması yaratmadaki becerisi tartışmasızdır. Modanın gücü (basit örtünme işlevini ve ilk örneklerini post ya da keçelerden alan) giysi kavramını birer statü belirteci ve bireysel dışavurum tertibi haline dönüştürmesinde saklanmaktadır.

Modaloji: Moda Çalışmalarına Giriş (2004) adlı detaylı araştırmasında Yuniya Kawamura (1963-) modanın, bir kurumlar, organizasyonlar, gruplar, üreticiler, etkinlikler ve pratikler sistemi olduğunu, ki bunların da giysi ve giyimden farklı olan modanın yapılmasına katkıda bulunduğunu ifade etmektedir (Kawamura, 2016, s. 76). Fakat modanın bu yararcı ve farklı birçok disiplinden yararlanan tavrıyla beraber, en büyük yankısını giyimden aldığını belirtmek de gerekmektedir. Giyim ve moda üretimi, kolektif bir çalışma gerektiren birbirinden ayrı kurumların gerçekleştirdiği bir inşa sürecidir. Bu inşa sürecinde moda

tasarımcıları ve imaj yaratıcıları, film, televizyon ve sanat tarihinden sokak kültürlerine, eşcinsel altkültürlere ve pornografiye kadar uzanan çok çeşitli kaynakları karıştırmaktadır (Crane, 2003, s. 263).

Giyim ile moda ilişkisini, tüketici kral olarak bilinen 14. Louis'nin müsrif, gösterişli ve süslenmeye düşkünlüğüyle açıklamak mümkündür. Öyle ki bugün çoğu birey, ekonomik geliri farketmeksizin, tıpkı kral 14. Louis gibi yaşamaktadır; Bu bağlamda Louis, *homo economicus*ların büyük babası rolüne bürünmektedir. Günümüz insanı, kral Louisci bir tavırla, her bağlamı sosyal anlamlarla bezenmiş giysiler aracılığıyla belirli bir sosyo-kültürel sınıfa ait olduğunu ispatlamaya çalışmaktadır. Bu bağlamda, gösterişlilik hususunu merkezine koyarak pahada ağır nesneler tüketerek, sosyal statüsünü de satın alma eğilimi göstermektedir. Torstein Veblen (1857- 1929) özellikle giysilere yapılan harcamanın, kişilerin maddi durumunu ortaya koymada, tüm gözlemciler düşünüldüğünde, diğer yöntemlerden daha fazla avantaj sağladığını düşünmektedir (Veblen, 2005, s. 115). Moda davranış bakımından kişilerin öteki tarafından görülmesi üzerine kurgulu bir işlevselliğe sahiptir ve bu durum Veblen için gösterişçi tüketim kuralı olarak işlemektedir. Yani, satın alınan nesneler aslında bireylerin fark edilebilir olmalarına ve beğenilerini diğerlerinin bakışına sunarak toplumsal konumları hakkında bilgi vermeye yaramaktadır. Modanın başkasının bakışına sunulma durumu ise hali hazırda sürdürebilirliğini temin ettiği temel alan olmaktadır.

Aslında moda insan doğasına zıt bir olgudur çünkü sürekli yeniye öneren ve olduğundan fazlasını ifade etmeye yarayan böylesi bir sektör, insanın hiçbir zaman daha yeniye gitmediği ölümlü dünyasında garip bir çelişkiyi gün yüzüne çıkarmaktadır. Bu belki de insanın, altyapısında ölümlü bir canlı olduğunu yadsıma eğiliminden ileri gelen refleksif bir hayata tutunma gayretidir. Sözgelimi hiç ölmeyecekmiş gibi yenisini almaya çalışmak meselesi bireyleri, son ana değin almaya güdüleyen bir ölümsüzlük çağrısı görevini üstlenmektedir. Benzer bir görüşte olan Walter Benjamin (1892- 1940) durumu şöyle özetlemiştir:

Moda, canlı beden ile anorganik dünya arasında bir tür pezevenklik yapar. Cesetlerin hakkını canlılarda gözetir. Anorganik dünyanın cinsel çekiciliğinin boyunduruğundaki fetişizm, modanın can damarıdır. Mal kültü, bu can damarını kendi hizmetine alır

(Benjamin, 2007, s. 95).

Özetle moda ve giyim, bireylerin sosyal konumlarını inşa etmek için kullandıkları en önemli yöntemlerdendir. Tarihsel gelişimine bakılacak olduğunda erken dönemlerde hem kadın hem erkekler için kullanıldığı ilk sürecin ardından, erkeklerin süslenme kavramından vazgeçerek olabildiğince yalın bir görünüş tercih etmeleriyle birlikte, tamamen kadınlara bırakılmış bir alan haline gelmiştir. Böylelikle daha önce de bahsedildiği gibi kadınlar -eşler ve kız çocuklar- giderek dolaylı gösterişin bir aracı olarak burjuva erkeğin sosyal mecralarda prestijini kanıtlayan birer mekanizmaya dönüşmüştür. Bu aşamayla birlikte moda dışıl olanın hapsedildiği bir alan olurken, modern toplumun eril karakteri giderek belirginleşmeye başlamıştır. Başka bir deyişle güzellik, giyim, kuşam, süs ihalesi tek bir cinsiyete mal edilmiş ve bu durum, sistemin akılcılığı sayesinde kadını kontrol etmenin önemli bir mekanizması haline getirilmiştir. Grappe bu konuyu şöyle açıklamıştır:

Bir kadının güzelliği, adeta bir tür retorikmiş gibi taktik olarak ikna etmek için kullanılır. Güzelliğin minimum düzeyde etkisi, dikkati bir hedeften diğerine yönleltmektir. Arzu edilen amaç cinsellik değil, sosyal yarardır. (Grappe, 2005, s. 95)

Sosyo-kültürel davranış biçimlerine uzunca bir süredir kadın odaklı olarak işleyen modanın günümüzde vardığı nokta ise daha karmaşıktır. Tüketim toplumunun ve kent hayatının olmazsa olmazlarından olarak moda, bireylerin derinlikten yoksun bireyselliklerinin göstergesel dışavurumunun yegâne aracıdır. Moda ve giyim artık, yalnızca kadınların güzelliği üzerinden yarattığı sosyal statü ile değil, günlük anlamda büyük takıntıların ve giderek bireyi daha çok baskılayan çeşitli parametrelerin yer aldığı bir alana dönüşmüştür. Kuşkusuz en başta giysiler olmak üzere hemen her moda nesnesinin tanıtımını gerçekleştiren mankenlerin, sıradan kadınlar üstünde yaratmış olduğu baskı bunların en büyüğünü sunmaktadır.

Yıldızın daha karmaşık güzelliğinin yerine geçen, “reklam güzelliği” değilse bile “mal güzelliği” olan manken, bir “parlak kağıt” bedeni prensibini sistemleştirmektedir (Vigarello, 2013, s. 250). Manken ve model temsilleri, içinde bulunulan modanın pratik bir somuşlaştırmasını ortaya koymakta ve hedef aldığı kitle bakımından hem kadınların hem de erkeklerin dikkatle takip ettiği bir profil sergilemektedir. Manken ve modellerin açık seçik olarak gösterilen bedenleri, mükemmel vücut ölçüleri, kusursuz bacak boylarını ve alımlı bir

postürün genel izleğini ortaya koymaktadır. Özellikle moda fotoğrafçılığı tarafından büyük bir fetişleştirilmenin ürünü olan bu kadın temsilleri, verdikleri şuh pozlar üzerinden çağın normatif kadınlık anlayışının bir örneğini yansıtmaktadır. Böylelikle sıradan kadınlara verilen mesaj oldukça açıkça kendini belirginleştirmektedir: “sen de onun gibi olmalısın”. *Mevcut olan* ile *arzulanan* arasında yaratılan idealler üzerinden oluşan bu derin boşluk, en nihayetinde çağdaş kadının gördüğü kâbusu özetlemektedir.

5.3.3. Kültür

Baudrillard için moda ve müze birbirinin çağdaşı ve suç ortağıdır; ikisi birleşerek kendilerinden önce var olan, eşdeğerli göstergelerden yoksun ve birbirleriyle uyumsuz stillerden oluşan her türlü kültüre karşı çıkmaktadır (Baudrillard, 2016, s. 156). Bu görüş esasında, kültürün neoliberal kapitalizmle birlikte ekonominin sağ tekeri haline gelmesiyle ilintilidir. Sözgelimi kültür artık, Theodor W. Adorno’nun (1903-1969) kültür endüstrisi dediği, bugünün bozulmuş dünyasının ironik bir temsilinden başka bir şey olmamaktadır. Günümüzün kültürü bu bağlamda gözü dönmüş müşterilere dönüşen insanların saplantılı tüketimleriyle var olan büyük bir alışveriş merkezine benzemektedir. Bu bakımdan Baudrillard tekrarlanacak olursa müzelerin bu vitrinlerin görevini üstlenmiş olduğunu söylemek mümkündür.

Kültür endüstrisine ait dinamikler, Adorno’nun bu kavramı kaleme aldığı dönemdekinden büyük ölçüde farklı olsa da yarattığı etkiler bakımından belirgin bir güncellik taşımaktadır. Bu bakımdan Adorno’nun çağımızı önceden gördüğü ve bugün için çok önemli belirlenimler gerçekleştirdiği yorumunu yapmak yerindedir. Günümüz toplumunda tüketim bir kültür meselesi haline gelmiştir. Başka bir deyişle kültür, toplumun en derin noktalarına kadar nüfus eden bir şeyleştirilmenin aracısı niteliğindedir. Bu bağlamda Adorno, her mecrada olduğu gibi kültür alanında da amansız bir aynılığın hüküm sürdüğünü düşünmektedir. Bu bakımdan hit şarkılar, yıldızlar, pembe diziler yalnızca bir devri daimin katı sabitleri değildir, bu oyunun özgül içeriği yani değişenin kendisi bile bu sabitlerden yeniden çıkarılmaktadır (Adorno, 2011, s. 53). Böylece kültürün ürettiği her şey, sanatsallığı terk ederek, yenilikten yoksun büyük bir kısır döngünün parçaları haline gelmektedir. Hit

parçalarda kısa ve yüzeysel yazılan sözler ya da akılda kalabilen kolay nakaratlar, romantik komedilerde kadını edilgenleştiren basmakalıp hikayeler, efektlerle şenlendirilmiş komediler, birbirinin karbon kopyası olan yarışma programları vb. bu kısır döngünün önemli parçalarını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda sözde içerik olarak sunulan şeyin salt soluk bir ön plan olduğu aşikardır; zihne kazınanlar, normlaştırılmış işlemlerin kendi kendine devinen ardışıklığıdır (s. 69).

Kültür endüstrisinin gerçekleştirdiği bu aynılaştırma pratiği, aslında daha önce de belirtilen McDonald'laşma arzusunun kültür alanına yansımından ileri gelmektedir. McDonald'laşmayla gelen her şeyin kendi içinde bir standarda oturtulması talebi, kaçınılmaz biçimde kültür ürünlerini de etkisi altına almıştır. Adına klişeleşme, stilize etme, aynılaştırma yahut McDonald'laşma ne denirse densin tüketim toplumunun genel işleyiş metodu belirgin prototipler üreterek şeyleri bu kalıplar üzerinden çoğaltma eğilimi göstermektedir. Bu da ortaya çıkan her üründe olduğu gibi kültür ürünlerinde de teknik bir başarılmışlık hissiyle birlikte tekdüze bir sonuç ortaya koymaktadır. Kusursuzlaştırılmış bir teknik sayesinde yaratı ile gündelik varoluş arasındaki gerilim düşürüldükçe, bu ülkü kendini daha buyurganca dayatmaktadır (Adorno, 2011, s. 58). Yani aslında belli bir oranda sağlanan memnuniyet bireylerde bunun yeterli olduğu fikrini sivrilterek kendi varlığını giderek daha da sağlamlaştırmış olmaktadır.

Toplumun genel psikolojisine bu denli başarılı bir biçimde sızan neoliberal kapitalizmin kitleleri kontrol etmesinde en etkili strateji, bireylerde yarattığı dışlanma kaygısından ileri gelmektedir. Bu şu demektir: Benim istediğim gibi tüketmiyor, giyinmiyor, davranmıyorsan artık bizden değilsin! Ama bu tercihinde özgürsün! Bu durum, bireylerin toplumsal tüm dinamiklerden kovulması, ötekileştirilmesi yani sistemin dışına atılması demektir ki bu da büyük bir çoğunluğun göze alabileceği türden bir şey değildir. Böylelikle senaryo sistemin lehine doğru işlemeyi ve onu benimseyen herkesi kendi yöntemiyle mutlu etmeyi sürdürmektedir. Aynı durum kültürün tekelleşmesi için de geçerlidir. Kültür kendi standardizasyon düzeneğini kurduktan sonra topluma kalan bunları benimsemekten başka bir şey olmamaktadır.

Böylece sistemde gerçekleşen aynılaştırma, onu tüketenleri de manevi olarak büyük bir

yozlaşmaya doğru sürüklemektedir. Adorno'ya göre, kültür tüketicisinin imgelem gücünde ve kendiliğindenliğinde görülen güdükleşmenin nedenlerini psikolojik mekanizmalarda aramaya günümüzde gerek kalmamıştır (Adorno, 2011, s. 55-56). Çünkü bu güdükleşme vardığı yer itibariyle çıkış noktasını kaybetmiş ve toplumun her zerresine çoktan sirayet etmiştir. Günümüzde bireyler, özgül bakış açılarını tıpkı damak zevklerini kaybettikleri gibi kaybetmiş ve yanılsamalar evreninde yaşamanın verdiği şeylerle yetinmeye koşullandırılmış durumdadır. Kültür adı altında toplanıp nötrleştirildiklerinden bu yana zihinsel yaratıları tehdit eden şey, günümüzde estetik barbarlık tarafından tamamına erdirilmiştir (s. 61).

Kültür, tüketim toplumunda kazandığı yönetsellik bakımından yararlılık tartışmasına son noktayı koymaktadır. Kültür yararlılığı yegâne ilkesi olarak benimserken temel bileşenleri olan, özerklik, kendi halindelik, eleştiri gibi katmanlar ise hükümsüzleşmekte ve radikal her olasılık devre dışı kalmaktadır. Kültür endüstrisinin bu susturulmuş dünyasında akıl yürüten özne de böylelikle sınır dışı edilmiş olmaktadır.

Kültür endüstrisinin sanata yansıması, yapıtları bir fetiş nesnesi olarak kullanım değerleriyle sınıflandıran bir anlayış üzerinden gerçekleşmektedir. Sanat da tıpkı diğerleri gibi bir meta üreticisi konumundadır ve tüketime uygun olarak hazırlanmış endüstriyel ürünler sunmaktadır. Satılmak için var olan, fakat satılık olmayan bir meta türü olan sanat için ticaret bir amaç olmaktan çıkıp tek ilke haline geldiği zaman, sanat bütünüyle ikiye bölünmüş bir biçimde satılamaz olmaktadır (Adorno, 2011, s. 96-97). Aslında bu mevzu tüketimin kahramanları söylemiyle birebir örtüşme içindedir. Bireysel sanat ve bu sanatın ticari bir veri olarak sömürülmesi meselesi, sanatı her türlü içerik ve derinlikten yoksunlaştırmanın dolayısıyla yarattığı balon ünlüler üzerinden satışa odaklanmanın belirgin bir biçimini ortaya sermektedir. Bu durum Benjamin'in sanat yapıtına içkin bir öznitelik olarak değerlendirdiği *aura*'nın büyük bir simülasyonu olan ve kültür endüstrisinin var olduğunu iddia ettiği fakat aslında içi boş bir balondan başka bir şey olmayan yeni sanat yapıtlarını doğurmaktadır. Böylece sanat yapıtları bir *aura* yitimi yaşasa da bu büyük bir sır olarak saklanmakta ve hala oradaymış gibi yapılmaktadır. Adorno'nun "dünya aldatılmak istiyor" sözünü hatırlatarak kasettiği de tam olarak bu gerçeklikle alakalıdır.

Günümüzde sergi değerini dolayısıyla kült değerini çoktan kaybetmiş ürünler olarak sanat

yapıtları birer borsa hissesi gibi sermayeye bağı spekülâtif değêrler üzerinden işlem görmektedir (Han, 2019b, s. 74-75). Kùltürün bu şekilde alınıp satılan bir mala dönüşmesi meselesi, sanatın ve sanat yapıtının en temelden üstlendiğı birçok misyonu gölgede bırakmakta ve sanat yapmada önemli olan şeyler bu bağlamda büyük bir yer değıştirmenin ürünü haline gelmektedir. Artık belirleyici olan ne yapıtın kùlt değeri ne de kavramsal-görsel olarak sunduklarıdır, esas önemli olan üretim bandında üstlenmiş olduğı satış fiyatıdır.

Geçmişten günümüze kùlt değeri koruyarak gelen sözelimi ünlü sanat yapıtları ve sanatçılar için ise durum biraz daha farklı işlemektedir. Örneğın Van Gogh, Picasso yahut Frida Kahlo gibi sanatçılar günümüze değın taşıdıkları kùlt değeri üzerinden sistemin lehine bir mekanizmaya dönüştürölmektedir. Bu mekanizma sanatçıları yıldızlar geçidine ekleyerek, onların kendi imgeleri dahil tüm yapıtlarını büyük bir pazarın ürünleri haline getirmektedir. Kùltürün temeline doğru işleyen bu mantık, yapıtların kendi iç dinamikleri ve bireylerdeki zaafıları hedefine alarak imaja çevirdiğı bu önemli kimlikler üzerinden maddi-manevi bir yağma gerçekleştirmektedir. Böylelikle sanat da tüketim kùltürünün genel düsturundan fazlasıyla nasibini alarak, toplumsal çürümenin bir parçası haline gelmiş olmaktadır.

Kùltür endüstrisi sanat yapıtlarını kitlesel olarak tüketilebilsin diye üretmeye meylettiğinden, bireyleri de serbest zaman boşluklarını bu sanat ürünleriyle harcaması üzerine manipüle etmektedir. Bu ifade geri beslemeli bir zincirleme manipölasyon süreci olarak, kendi yararına uygun olanı gözeten iki yüzlü bu sistemin en basit bileşkesini ortaya koymaktadır. Sanat yapıtları bu noktada büyük bir çoğaltmanın ürünü haline gelmektedir. Baudrillard bu durumu, tıpkı haftalık dergi ekinde dağıtılan İncil'ler ve bunun mucizevi prototipi olan ekmek ile balıkla İsa'nın gerçekleştirdiğı çoğaltma eyleminin bir benzeri olarak yorumlamaktadır (Baudrillard, 2008a, s. 130). Şeyler çokluklarıyla varlık kazanmaktadır.

Özetle sanat içerikleri, ezelden gelen toplumsal statünün bir göstergesi olma özelliğini sürdürse de iç dinamiklerini ve özgüllüğünü yitirmiş ve bu bağlamda bir çamaşır makinesinden farksız bir noktaya sürüklenmiş durumdadır. Sanat yapıtlarına karşı gerçekleştirilen estetik yüceltme, yerine getirilmemiş doyum güdüsünden ivme kazanan bir

baskı taktiği olarak işlemektedir. Bu baskı, arzunun nesnesini, beyaz bluzun altında sivrilmiş meme uçlarını yahut kas yığını erkeklerin çıplak bedenlerini, göstermeye meyilli yapısıyla şeyleri hazzın gösterisine dönüştürmektedir. Bu durum, gerçek bir cinselliğin olmadığı saf pornografiye giden yola benzemektedir. Şeyler içi boşaltılmış bir vaziyette temsiliyet alanına terk etmiş durumdadır, gerçek olana dair ise herhangi bir iz söz konusu olmamaktadır.

Baudrillard, sanatın içinde bulunduğu bu sanayisel kültürlüleşme sürecinde önemli bir meta kategorisi olan kiç ile yakın bağlantılar oluşturduğunu ifade etmektedir. Kiç, burjuva sanatının, Judenstil ve Art Nouveau'nin önemli bir mirasçısıdır; içerikten ziyade form tabanlı süsleme, dekorasyon üzerine yoğunlaşan ürünler yelpazesi ortaya koymaktadır. Bu bakımdan kiç, söylemdeki “klişeler”in eşdeğeri konumundadır (Baudrillard, 2008a, s. 136). İnsanlar tarafından *baştan savma*, *bayağı*, *sanatsal çöp* ya da *şık olanın tam tersi* gibi algılanan kiç, kelime anlamı olarak daha çok *değersiz sanat*, *gösterişsiz sanat* ya da *kötü sanat* gibi ifadelerle karşılık bulmaktadır (Kulka, 2014, s. 33). Her alandan ödünç alınmış çeşitli içeriklerin yüzey alanda emaneten kullanılmasıyla oluşturulan kiç nesneler, gerçek bir anlamı olmayan, sürekli kendini tekrar eden ve ayırt edici bir özelliği bulunmayan göstergeler yaratmaktadır. Zayıf içerik değeri nedeniyle kusursuz bir çoğaltma nesnesidir ve kolay algılanabilir özelliği nedeniyle hızlıca yaygınlaşma eğilimi göstermektedir. Yinelenecek olursa diğer tüm tüketim ürünlerinde olduğu gibi kiç de kendini çoklukta var etme niyeti taşımaktadır.

Thomas Kulka (d. 1948) detaylıca ele aldığı kitabında kiçin estetik olmaktan ziyade daha çok sosyolojik, tarihsel ya da antropolojik bir kategori olarak değerlendirilmesi gerektiğini düşünmektedir. Bu bakımdan Kulka'ya göre kiçin, estetik olarak kusurlu olduğunu varsaymak yerine, farklı sosyal grupların farklı tercihleri olarak okunması, farklı tarihi dönemlerde ya da farklı kültürlerde, farklı türden nesnelere verilen değer ile doğru orantılı olarak düşünülmesi daha doğru olacaktır (Kulka, 2014, s. 12). Bu bakış açısı kiçin tüketim toplumlarına özgü bir doğal kategori olarak ortaya çıkmasını da doğrudan açıklamaktadır. Kiç, alım gücüne bağlı olarak giderek artan bir hitap gücü geliştirdikçe, insanların ilgisini ve sevgisini kazanmaya başlamıştır. Bu bağlamda kent hayatının her noktasında bulunabilen ve ucuza satın alınabilen bir ürün grafiği çizdiği için de tüketim toplumunun olmazsa olmazı

haline gelmiştir. Böyle bakıldığında kiç, plastik çiçekler ya da fast-food restoranlar kadar kaçınılmazdır, çünkü içinde bulunulan kitle kültürü bunu gerektirmektedir (s. 15).

*

Bugün popüler kültür olarak literatüre geçen ve moda gibi diğer birçok sektörle oldukça yakın bir noktada seyreden bir kitlesel sanat anlayışı ortaya çıkmıştır. Tüketim- kar-bayağılaşma üçgeninde kendini var eden popüler kültürün bu noktada ucuza getirmek adına toptan üretime tabi tutulan mal gibi çoğaldıkça ucuzlaşan bir yapısı olduğu söylenebilmektedir. Sözelimi sanatın normal üretim sürecinde geçerli olan ön hazırlık, altyapı çalışması, kavramsallık gibi birçok süreç popüler kültür ürünlerinde geçerliliğini kaybetmiş durumdadır. Katmanlarını kaybetmiş ve saydamlaşmış böylesi bir sanat anlayışının ortaya koyduğu örnekler de bu minvalde oldukça sık bir noktada konumlanmaktadır. Bunun bir diğer sebebi de kitlesel bir perspektifi yakalamaya çalışan popüler kültürün daha çok kişiyi memnun etmek üzere estetik standartlarını olabildiğince düşük tutulmasıyla alakalıdır. Ortaya çıkan ürün ne kadar çok kişiye hitap ederse, o kadar kazanç sağlanmaktadır.

Popüler kültür aslında gündelik hayatın retoriğini sunmaktadır; bu aynı zamanda halka ait olanın nabzını tutarak kendi sürdürülebilirlik alanını oluşturduğu noktadır. Popüler kültürün hitap ettiği kitlenin büyük desteğini bu şekilde yanına alması, onu politik meşrulaştırmanın parçası haline getirmekte, sistemin lehine giderek daha da araçsallaşmasını sağlamaktadır. Popüler kültür araçsallaştıkça yaygınlaşmakta, yaygınlaştıkça da hedef alanını genişletmektedir. Böylelikle hayatın geneline hitap etme gücünü yakalamış ve kendi kahramanlarını yaratarak popülerliği toplumsal bir statü haline getirmiştir. Bu bakımdan yıldızlaşmanın en büyük destekçisi ve yeni bir niteleme gereci olarak *popülerlik* icat edilmiş olmaktadır: popüler oyuncu, popçu, popüler manken, popüler şarkı, popüler güzel gibi tanımlar içinde yaşadığımız manşetler kültürünün olmazsa olmazları haline gelmiştir.

Burada gündeme getirmek istenilen bir diğer belirlenim, bazı dönemlerde deneysel-alternatif noktada karşılaşılan sanat örneklerinin bir süre sonra popüler kültürün bir parçasına dönüşmesiyle alakalıdır. Yakın tarih bu konuya verilebilecek örneklerle doludur. Nitekim 20. yüzyılın başlarında geleneksel ölçülere ve ses niteliğine karşı çıkarak dijital

sesler aracılığıyla ortaya çıkan elektronik müzik, günümüz popüler müziğinin vazgeçilmez tabanını oluşturmaktadır. Elbette bahsettiğimiz elektronik müzik denemeleri bu süreçte popülerlik gereği deneysellik özelliklerini bir miktar kaybederek, kolay hazmedilebilecek bir versiyona çevrilmiştir.

Kültür endüstrisi diğer her şeyde olduğu gibi sanatı da kendi lehine çevirirken bir yandan yüksek kültür algısında bir kırılma yaratmış ama daha çok da sanatı anlaşılabilirlik seviyesine çekerken çoğu içeriksel fikri kapı dışarı bırakmıştır. Böylelikle popüler kültürün gündelik hayatın kaydını tutan yapısı da işin içine katılarak konuya ilişkin yüksek- alçak kültür gibi ikilikler üzerinden bir tartışma alanı açılmıştır. Bazı düşünürler kültür endüstrisine ait hiçbir ürünün yüksek sanat sınıfına ait olamayacağını savunurken, kimi düşünürler de bunun seçkin bir dışlayıcılıktan kaynaklandığını savunmaktadır. Örneğin Herbert J. Gans'a (d. 1927) göre kitle medyasında başarılı olan yaratıcı insanlar, istedikleri ya da doğru bildikleri her şeyi yapmakta özgürdür, yeter ki kabul edilen çerçevenin dışına çıkılmasın ve izleyiciler arasındaki önemli unsurlar karşıya alınmasın, ama bu yüksek kültür için de geçerli bir gerçeklik ortaya koymaktadır (Gans, 2014, s. 50). Bu durum, sanatın ve sanatçının üretim sürecinde bağımsız olması gerektiğini savunan kişiler tarafından kabul edilemez bir argümandır. Çünkü işin mutfağına hâkim kişiler için "kabul edilen çerçeveler üzerinden bir şey üretmek" meselesi görüldüğü kadar basit bir şey olmadığı gibi, çok da mümkün olmamaktadır. Fakat burada Gans'ın altını çizdiği esas nokta, yüksek kültür ürünlerinin de piyasa baskısıyla üretimlerini hali hazırda belirli kaygılarla üretilmesiyle alakalıdır. Bu bakımdan ister popüler ister yüksek kültür ürünü olsun ortaya çıkan sanat yapıtları bir noktada hep aynı şeye hizmet etmektedir.

Yüksek sanat bakışına sahip çoğu düşünürün bu noktada modernist bir sanat anlayışını gözettiği ve dolayısıyla büyük harflerle yazılan kültür- sanat bakışını kuşandıkları ortadadır. Bu nedenle neoliberal kapitalizmin gelip dayandığı noktada postmodernizm açısından dinamiklerin daha detaylı olarak incelenmesi ve yüksek- alçak sanat şeklinde gerçekleştirilen konumlandırmaların yeniden gözden geçirilmesi gerekliliği gündeme gelmektedir. Bu noktada öncelikli olarak kültürün antropolojik yaşam biçimlerine dönük anlamı ile tinsel bir doygunluk yaratan yüceltici ürünleri ortaya koyan anlamı arasındaki ayrımın postmodernizm ile birlikte önemli bir muğlaklık yaşadığını belirtmek elzemdir.

Bunda yukarıda da bahsedildiği üzere içinde bulunulan kitle kültürünün ve tüketime odaklı sistem yapısının büyük bir katkısı olduğu yadsınamazdır.

Bu noktada Bourdieu'nün, *yeni küçük burjuva* olarak belirttiği, *yeni kültür aracılarının* günümüz kültür sanat anlayışında önemli bir miktar değişime ön ayak olduğu düşüncesi belirginleşmektedir. Bourdieu'nün belirlediği bu yeni kültür aracıları, yeni toplum düzeninde kendilerini diplomalarıyla var eden bir ekonomik sınıftır ve evlilik danışmanlarından diyet ürünleri satıcılarına kadar, günümüzde bedenin imgesi veya kullanımına dair “olan” ve “olması gereken” arasındaki boşluğu kapatma imkanları sunmayı meslek edinmiş kişilerden oluşmaktadır (Bourdieu, 2015, s. 231). Daha detaylı olarak ele alınacak olursa, yeni küçük burjuvazi, müşteri ve basın temsilciliği, halkla ilişkiler uzmanlığı, moda ve dekorasyon danışmanlığı, seksologluk, diyetisyenlik, kültürel animatörlük, eğiticilik, yapımcılık, radyo ve televizyon sunuculuğu, dergi gazeteciliği ve hatta sanat zanaatkarlığı veya hasta bakıcılığı gibi meslek dallarını içine alan oldukça geniş bir aralıktaki bireyleri barındırmaktadır (s. 516-517). Bu bağlamda özellikle günümüzde bu meslek gruplarının oldukça etkin bir uygulama alanı bulduğunu ve kültürel normları belirleme konusunda önemli bir ölçüt yarattığını ifade etmek önemlidir.

Bu yeni kültür aracıları, kendi bedeninde ve hitabetinde sürekli rahatsızlıklar hisseden bu nedenle de hayat tarzı ve bitimsiz yeni tecrübeler üzerinden kendini gerçekleştirme stratejilerine meyilli bir yapı sergilemektedir. Bu kişiler, aynı zamanda başkalarının gözleriyle kendi kendini denetleyerek, düzelterek, tutarak, yabancılaşmış bir öteki için var olmak için umutsuzca girişimlerde bulunan, beceriksizliğiyle olduğu kadar dile gösterdiği aşırı özenle de kendini ele veren yapıdadır (Bourdieu, 2015, s. 304-305). Bu yeni sınıf, ayırt edici tavırları nedeniyle daha önceleri yalnızca entelektüellerin ilgi alanındaki tinsel zenginlik göstergelerine erişim şansı bulmakta ve böylelikle kültürel bir aracılık görevi üstlenerek entelektüele dair hayat tarzının daha geniş bir kitleyle paylaşılmasına uygun ortamı hazırlamaktadır. Bu sayede popüler olanın entelektüel kesime, entelektüel olanın ise popüler olana doğru karşılıklı bir akışını gerçekleştirerek arada bir köprü oluşturmaktadır.

Alanlar arasında sağlanan bu muğlaklık, ilk başta kulağa olumlu gibi yansısı da temelde yüksek kültür olarak süregelmış bir geleneği yıkmaya ve entelektüel yargıya yerleşmiş

beğeni tanımlarını alaşağı etmeye sebebiyet vermiştir. Bir başka deyişle popüler olan ile yüksek kültür arasındaki gerilimle birlikte içerik alanını da azaltmaya neden olmuştur. Bu da doğal olarak her iki tarafta da pratik alanda benimsenen yargılarda bir belirsizlik ve bir tür sonradan görmelik yaratmaktadır. Özellikle 1990'lara gelindiğinde varlıklı sınıflarda görülen genel bayağılaşmanın sözgelimi star prensler, hovarda başkanlar, Beyaz Saray'da satılığa çıkarılan odalar, disneyleşen protokoller, çarpıcı gösterilere dönüşen cenazeler işte bu kırılmanın yarattığı toplumsal yansımalar (Anderson, 2002, s. 122).

Yeni kültür araçlarının oldukça etkili olduğu bu ortam, postmodernizme vardığı noktada onun multi-disipliner yapısını kavramak açısından önemlidir. Çünkü geçirgenliği belirgin bir biçimde gerçekleştiren bu yeni sınıfın kırmış olduğu dinamikler, postmodernizmin ayrımları ve hiyerarşileri yıkmaya yönelik tutumunun önemli bir yansıması niteliğindedir. Bu noktada küreselleşmenin belirgin bir etkisi olarak kent hafızasına fazlasıyla sızan alt kültürlerin eskisinden oldukça geniş bir yelpazede büyük bir çeşitlilik ortamı yaratması ve içinde bulunulan toplumun da bu çeşitliliği eskisi gibi ayırıştırma teknikleri üzerinden değil her birini benimseme odaklı hareket etmesi nedeniyle postmodernizmin ülküsü gerçekleşmektedir. Başka bir deyişle günümüzde disiplinci toplum sistemlerinin aksine tüketen herkesi kucaklayan bir sosyo-kültürel ortamın yaratılması söz konusudur ve bu da her şeyden biraz içeren büyük bir yumak oluşturmaktadır. Bu bakımdan günümüz postmodernizminin, Eco'nun da belirtmiş olduğu üzere, daha hızlı olmakla birlikte Orta Çağ'a benzediği durumu yaratmaktadır. Bu bağlamda Orta Çağ'da karnavalın yarattığı grotesk yapı gibi günümüzde de farklı disiplinleri bir araya getiren hibrit bir grotesk anlayıştan bahsedilebilmektedir: Her türlü mitsel yaratığın, süper kahramanların, sosyo-kültürel ortamlardaki bedensel abartının bu postmodern anlayışı oluşturduğu apaçıktır (Koşar, 2019, s. 237).

Postmodernizm beraberinde getirdiği çokluk ortamı nedeniyle, Georg Simmel'in (1858-1918) ifadesiyle, bir *üslupsuzluk çağı* olarak görülmektedir. Bu bağlamda, gündelik hayatın üsluplaştırılması ve estetikleştirilmesi sürecinde sanatsal hayat tarzları, üslupçu sunum ve teşhirin popülerliği ile yüksek derecede bir tasarım, üslup, sanatsal ve moda kültür imgelemi girdisi içeren farklılaşmış ve rafine bir tüketim malları, boş zaman uğraşları ve tecrübeleri dizisinin gelişimi arasında bir yöndeşmenin olduğuna işaret edilebilir görülmektedir.

(Featherstone, 2013, s. 172). Bu aynı zamanda, sanat ve tasarım alanlarının oldukça genişlemesine, çok sayıda kentli insanın imaj olarak benimsediği ve sınırların *git gellerle* aşındırılmasına uygun ortamı sağlamaktadır. Böylelikle postmodernizmin en temel mottosuna, sanat-hayat arasındaki sınırların eridiği noktaya varılmaktadır. Bu durum, sanatsal ile gündelik, yüksek sanat ile popüler kültür ayrımlarının çökmesine ve keyfiliğin eşlik ettiği temel bir harmanlanmaya yol açmaktadır. Mike Featherstone, toplumsal tüm kodların harmanlandığı ve yüksek kültür ile popüler kültür ürünlerinin kültürel bir biçimler silsilesi olarak aynı anda telkin edildiği bir mekân olarak müzeleri örnek vermektedir. Bu durum daha önce Baudrillard'ın müzeleri modayla eşdeğer tuttuğu düşüncesini pekiştirmekte ve müzeler aracılığıyla günümüz sanat ortamının nabzını ölçmek açısından oldukça açıklayıcı olmaktadır. Nitekim müzeler artık önceki yüzyıllardaki gibi öğretici öğelerle kuşatılmış kutsal mekanlar olarak değil en klasik ve en popüler sanat yapıtlarına yan yana erişim sağlayan eğlendirici mekanlar olarak kurgulanmaktadır.

Donald Kuspit (d. 1935), hayata dair dinamiklerin ve günlük olan ile yüksek kültür ürünlerinin bu denli iç içe geçmesiyle birlikte bireylerin hayatın getirdikleriyle mücadelesinde çetrefiller yaşadıklarını düşünmektedir. Çünkü Kuspit'e göre yüksek sanatın kişilere yaşattığı yüksek deneyim günlük yaşamın sığ, eyleme yönelik, çaba gerektiren dünyasından kurtulmanın bir yoludur ve tekinsiz bir uzaklık ile huzur duygusu aşılayarak, yaşamın amansız varlığını inkâr etmeden bir nebze uzaklaşma şansı ve böylece zihinsel sağlık kazandırmaktadır (Kuspit, 2006, s. 18). Kuspit, sanatın taşınması gerektiğine inandığı değerleri yitirmesiyle birlikte topluma mal edilerek gizlice zehirlendiğini ve benzersizliğini yitirdiğini belirtmektedir (s. 24). Tersten okunacak olduğunda bu durumun tüketim toplumunun eline geçeni bir metaya çevirme kabiliyetiyle doğrudan bağlantılı olduğu söylenebilmektedir. Örneğin, Picasso'nun yahut Rodçenko'nun soyut heykelleri yapıtları itibariyle işlevsel bir özellik taşınasalar bile günümüzde kolay ulaşılabilen replikaları sayesinde birer ev eşyasına indirgenmiş ve böylelikle aşinalık boyutu kazanarak günlük olana dahil edilmişlerdir. Sanatın o akıl sır ermez boyutunda yaşadığı bu büyük yıpranma, bireyselliği ve eleştirel özgürlükleri kaybettiği ve günümüz sanatçılarının istekleri sorgulanmaksızın toplumun gündelik değer üreticisi olarak yeni bir temsil alanı içine yerleştirildiği noktadır. Kuspit bu konuya şöyle bir yorum getirmiştir:

Sanat eserleri tamamen ticarileştiğinde, yani meta kimliği estetik kimliğe karşı tam bir üstünlük elde edip onu kendi içinde erittiğinde ve böylece pahalı bir yapıta eleştirelilikten uzak bir biçimde estetik önem ve hatta manevi değer bahşedildiğinde, sanat eserleri gündelik el ürünleri haline gelerek Duchamp’a göre “yaratıcı edimin özünü oluşturan” estetik ozmosu tersine çevirmiş olmaktadır. (Kuspit, 2006, s. 30)

Kuspit bu ifadesinde Marcel Duchamp’ın (1887-1968) anti-estetik tavrına bir gönderme yaparak, postmodernizm ve tüketim toplumunun vardığı bu evrede Duchamp’ın muradına erişini ele almaktadır. Aslında Duchamp’ın anti-estetiği sanatçının kendini bir ifade biçimi olarak gerçekleştirdiği yapıtı ile izleyici arasındaki bağıntıda devreye giren estetik yargının temel unsuru bulanıklaştırması fikrine dayanmaktadır. Duchamp’a göre sanatçılar yaratıcı edim sırasında tüm ilkel duygularını yapıta aktararak aslında yapıtı bir transfer nesnesi haline getirmektedir. Sanatçıya dair duygusal emeğin böylece sanat yapıtına aktarılması ise sanatçıdan izleyiciye doğru gönderilen bir veri trafiği oluşturmakta dolayısıyla yapıt burada bir aracılık görevi üstlenmiş olmaktadır. Başka bir deyişle Duchamp’a göre sanat, sanatçı ile izleyici arasında gerçekleşen bir iletişim etkinliğidir ve bu noktada estetik yargının devreye girmesi tüm bu süreci içkin doğasından sıyırmaktadır. Devreye estetik yargının normatif ve kontrolcü değerleri girdiğinde esas önemli olan aktarım işlevi yarım kalmaktadır. Bu nedenle Duchamp estetik yargının varlığını yadsımasa da ondan kurtulmak gerektiğini belirgin bir biçimde düşünmektedir.

Duchamp’a göre estetik yargının devre dışı bırakılmasında anahtar, yapıtın herhangi bir estetik nitelik taşınamamasıyla yani zevk verecek her türlü özellikten uzak durmasıyla mümkündür. Bu demektir ki sanat yapıtı kendi iç değerlerini mümkün olduğu kadar belirgin bir biçimde ortaya çıkarmalı fakat bu aşamada herhangi estetik bir çekiciliğe sahip olmamalıdır. İşte tam da bu düşünceden hareketle Duchamp devreye hazır-nesneleri sokmaktadır. Hazır-nesneler, gündelik hayata ait ve estetik yargıları minimum noktada devreye sokan ve böylece esas olan zihinsel emeğe vurgu sağlayan formlar olarak sanata dahil edilmiş olmaktadır. Sanatın hazır-nesneyle girdiği bu estetik kayıtsızlık, onu klasik estetik kategorilerden özgür kılarak örneğin güzellik gibi özniteliklerden de sıyırmaktadır.

Kuspit, Duchamp’ın haset duyan bir oyunbozan olduğunu belirttiği aşağılamacı değerlendirmelerinde, sanat yapıtlarını böylesi estetik değerlerden uzak olarak ele almanın onları derinlikten uzak ve ham bir boyuta çektiğini düşünmektedir. Ona göre, hazır-

nesnelerin sanat alanına dahil edilmesi her zaman görsel bir kayıtsızlığa, aynı zamanda iyi ya da kötü zevkin tamamen yok olmasına sebep olmaktadır (Kuspit, 2006, s. 38). Bunun popüler kültür ile yüksek kültür arasındaki sınırların belirsizleştiği benzer bir senaryo ortaya koyduğunu ve böylelikle yüksekte olanın aşağıya indirilmekte, olağanüstü olanın olağanlaştırılmakta, farklı olanın ise aynılaştırılmakta olduğunu ifade etmektedir (s. 44).

Duchamp'ın anti-estetik, Kuspit'in ise post-estetik olarak tanımladığı bu çağdaş sanat anlayışı, ideolojisi bakımından dünyanın güzelliklerini değil tüm çirkinliklerini ortaya seren sanatsal bir örgütlenme çağrısı olarak da yorumlanabilmektedir. Bundan böyle sanat yapıtları, birer haz kaynağı olmaktan çıkmış ve içinde önemli bir mesaj barındıran araç rolünü üstlenmiştir. Kısa ve mümkün olduğunca basit bir mesaj içeren bu nesneler, nüanslar ve incelikleri gözden çıkararak ulaşabildiği kitlelere kendi mesajını iletme üzerine iş yapmaktadır. Kuspit için oldukça ham hatta neredeyse herhangi sanatsal bir özelliği olmayan bu anlayış sanatlardan çıkmıştır, çünkü sanat zaten devrimci zihne değil, duylara seslenen, dikkati dağıtan bir yanılsamadan ibarettir (Kuspit, 2006, s. 57). Kuspit gibi Baudrillard da tüm dünyanın estetiğe dönüşmesi fikriyle bir açıdan sanatın sonuna geldiğini işaret etmektedir. Ona göre bu aşamada yapılan her şey -geçmişe dair sanat formlarının dirilmesi de dahil- hazır-nesneye dönüşmekte ve sanat tarihine dair formları devralmaktadır (Baudrillard, 2010a, s. 87). Sanatın temsiliyet alanındaki bu sapma, hazır-nesne olarak dünyanın ta kendisinin ele alındığı, içinde nesnelerin ve bağlamlarının yeni baştan değiştirilerek var edildiği bir tasavvur ortaya koymaktadır.

Duchamp'la büyük bir dönemece girildiğini düşünen Baudrillard için hazır-nesne hamlesi, Duchamp için kendi başına küçük olsa da ondan itibaren dünyanın bütün bayağılığının estetiğe geçmesiyle ve estetiğin tamamının bayağılaşmasıyla büyük bir hadiseye dönüşmüştür. Bu noktada Baudrillard, bayağılık ile estetik alanları arasında bir yer değiştirme gerçekleştiğini bunun da geleneksel estetiği tam manasıyla sona erdirdiğini vurgulamaktadır (Baudrillard, 2010a, s. 87). Baudrillard'a göre Duchamp sanatı vasiyetsiz bırakarak başka öğütecek hiçbir şeyi kalmamış bir bekar makine olmaya terk etmiştir (Lotringer, 2010, s. 23). Baudrillard için, gündelik hayatta her şeyin trans-estetikleştiği ve yanılsamaya dönüştüğü bir danışıklı dövüş senaryosunun yürürlükte olduğunu ifade etmektedir. Suç ortaklığından komploya giden süreçte herkesin bu sürece dahil olduğunu belirten Baudrillard, Duchampçı anti-estetik

anlayışı bir yandan eleştiri altına alsa da eleştirel bakışa hâkim diğer düşünürler gibi geleneksele- moderne bir övgü gerçekleştirmemektedir, nitekim eski estetik değerlere özlem duymadığının altını birçok söyleminde çizmiştir⁴⁴.

Sanatın geldiği bu nokta, artık her şeyin sanat ve herkesin sanatçı olabileceği bir yeni çağa girildiğinin açık ilanındır. Bu geleneksel kalıpları oldukça zorlayan bir gerçeklik oluşturarak büyük eleştirilere tabi tutulmakta, diğer yandan da sanata dair umutsuzluk tahayyüllerinin giderek artmasına uygun ortamı hazırlamaktadır. Örneğin Baudrillard için kendini gerçeklik olarak dayatan ve özünde kendi varlık alanını yitirmiş bu sanat ortamı onu umutsuzluğa sürüklemektedir. Sanat, artık sanat namına bir şey kalmadığı için değil, çok fazla sanat olduğu için ölmektedir (Baudrillard, 2010b, s. 71). Bu son, Hegelci perspektifin öngördüğünden çok daha farklı bir noktadadır, kurumsallaşmış bir meta üretimi dürtüsünden ileri gelmektedir. Bu noktada sanatın yazgısı, tüketim toplumunun kusursuz çarkına itinayla dahil olduğu ve ticari değer odağı olarak işlediği bir senaryoya dahil olmuştur.

Baudrillard bu duruma “komplo” yakıştırması yapmaktadır. Çünkü artık *sanat ile hayat arasındaki sınırların muğlaklaşması* ereğinden geriye kalan sanatın sanat ya da hayat olmaktan çıkarak, sonu hiç gelmeyen bir üretim bandına yerleşmesidir. Bu bağlamda Duchamp’ın “numarası” hem muhteşem bir eylem hem de içinde bulunduğu dönem için yepyeni bir şeydir, ama o bile bir yazgıya dönüşmüştür (Baudrillard, 2010a, s. 89). Sonuç itibariyle gelinen noktada, sanatçılar, sanat tüccarları, küratörler, eleştirmenler, koleksiyonerler, sponsorlar, spekülâtörler, sosyetikler, züppeler ve daha birçoklarının çıkar sağladığı dev bir sanat piyasası ortaya çıkmıştır.

Kültür endüstrisinin bitmeyen fetişizminde sanat bir noktadan sonra içine girdiği bu açmazı kendi içinde ironik yaklaşımlar yaratarak soğurma eğilimi göstermiştir. İmgelerin soluklaştığı böylesi bir ortamda kuşkusuz en akıllıca hamle, tüketim jargonunu bizzat kendi lehine çevirip bir kısa devre gerçekleştirmekle mümkündür. Tam da bu noktada Pop sanat devreye girerek, tamamen üretilmiş nesneler üzerinden markalar, sloganlar gibi tüketime dair her türlü içeriği ele geçirmiş ve metalar evrenine dahil olmuştur. Pop sanat ile birlikte

⁴⁴ Detaylı bilgi için bakınız: Baudrillard, J. (2010b). Eski Estetik Değerlere Özlem Duymuyorum. Sanat Komplosu, 67-72. (G. Breerette, Röportaj Yapan, E. Gen, & I. Ergüden, Çevirmenler) İletişim Yayınları. s.69

kent hayatının getirileri bizzat birinci elden sanata dahil edilmekte, vitrinler, podyumlar, starlar, ikonlar bu sanat anlayışının merkezine yerleştirilmektedir. Bunu büyük bir açık sözlülükle gerçekleştiren Pop sanat, böylece sanat alanına sirayet eden muazzam ikiyüzlülüğü de bertaraf ederek ticari hamleleri meşrulaştırmaya girişmiştir.

Pop sanatın geldiği noktada kurduğu tasavvur, kolay algılanabilirin baş rolünü üstlendiği naif bir öyküden ibarettir; derin anlamlar yahut büyük mottolar değil, çoğunlukla kiçin kulvarlarını aşmayan renkli göstergelerle bezenmektedir. Bu bakımdan Pop sanatın temel amacının kitle kültürü için hali hazırda önemli olan figürleri ikon haline getirmek olduğu söylenebilmektedir. Diğer yandan Pop sanat, hali hazırda tüketim toplumunun beşiği sayılan Amerika'nın önemli propaganda araçlarından da biri olmaktadır.

Arthur Danto'ya (1924- 2013) göre Pop sanat, sanata dair felsefi soruları sanat tarihinin içinden netliğe kavuşturarak, sanata son vermiştir. Fakat Danto burada sanatın sonunu ilan ederken Kuspit ya da Baudrillard gibi olumsuz değil bilakis olumlu bir anlam alanı belirlemektedir. Onun vurgulamaya çalıştığı, sanatın estetik yükümlülüklerle katılmış dış kabuğunun Pop sanat sayesinde bir kırılma yaşayarak sanatın tarihine dair tüm tartışmaların yerle bir edilmesiyle ilintilidir. Bu kırılma sayesinde sanatçılar, tarihin külfetinden azat edilmiş, istedikleri amaç uğruna ya da hiçbir amaçları olmadan istedikleri biçimde sanat yapmakta özgür bırakılmıştır (Danto, 2010, s. 38). Danto için çağdaş sanatın ayırt edici özelliği tam da bu özgürlük söylemi olmaktadır ve ona göre modernizmin aksine çağdaş bir tarz diye bir şeyin olmayışı kimseyi şaşırtmamalıdır. Danto aynı zamanda Pop sanatın, hem Batı sanatının büyük anlatılar dönemini kapattığı hem de sanatta umulmadık bir felsefi derinliğin elçisi olduğunu belirterek daha özenle üzerine düşünülmeyi hakettiğini vurgulamaktadır. Danto bu düşüncesini Brillo kutuları örneğiyle özelleştirerek, Andy Wahol'unkiler ile süpermarkettekiler arasındaki farkın dışardan belirtilmesine gerek kalmadığını, çünkü kavramsal sanatın görsel olarak elle tutulur bir şey olmadan da sanat yapılabileceğini çoktan kanıtladığını savunmaktadır. Öyleyse görünüş açısından her şey sanat yapıtı olabilir durumdadır ve sanatın neliğini keşfetmek için duyuusal deneyim yerine felsefeye dönmek gerekmektedir.

Pop sanatın Danto'nun bahsettiği felsefi içeriği aslında onun ironik bir rol üstlenerek

gerçekleştirmeyi hedeflediği eleştirel tutumla özetlenebilmektedir. Bu üslubun gelişiminde bizzat büyük katkıları olan sanatçı ise kuşkusuz Andy Warhol'dur (1928- 1987) ve onun bu bakımdan sanat ve sanatçı üzerindeki rolü oldukça önemlidir. Warhol, içinde bulunduğu sistemin tüm dinamiklerini doğru konumlandıran ve bunu kendi lehine bir araç haline getirebilen bir dâhidir. Dünyayı tüm apaçıklığıyla kucaklayan Warhol ile yüksek sanatın tü kaka ettiği tüm popüler öğeler sanatın bir parçası olmak üzere yeniden değerlendirme altına alınmıştır. Warhol, Duchampçı yaratıcı edimi dışlayan ama yüksek sanat söylemlerine karşı bir söylem bütünlüğü taşıyan bir sanatçıdır. Bu bakımdan Warhol, avangard'a sırtını tamamen dönerek, esas hedefini piyasanın kendisi haline getirmiştir; ütopyalar devrini kapatarak tüketimin şeylerini bağrına basmıştır; estetik üzerine gerçekleştirilen tüm tartışmaları elinin tersiyle itmiş ve sanatı bu yükümlülüklerden azat etmiştir.



Resim 5.23: Andy Warhol, Yeşil Coca Cola Şişeleri, 1962, tuval üzerine akrilik baskı, 210,2 x 145,1 cm.

Warhol'un en büyük argümanı, bir makineye dönüşmek arzusunda saklanmaktadır. Onun *makineleşme* arzusu, geleneksel söylemin ve modern paradigmanın bireysel duyguları her fırsatta öne süren algısına karşılık kendi bireyselliğinden tamamen sıyrılarak neredeyse bir makine düzeyine ulaşmış sanatçı fikrini tüm kuvvetiyle gündeme getirmektedir. İçinde bulunduğu kitle kültürünün hızla kavrayan yapısını bu uğurda doğru bir araç olarak kullanan

Warhol, seriler halinde ürettiği yapıtlarında bu fikri sağlamlaştırırken bir yandan da kazandığı ünlü kişi unvanıyla her türlü söyleme meydan okumaktadır. Bu bir bakıma makinenin de ünlü olabileceğinin ispatı ve mekanik şöhretin açık ilanı olmaktadır. Warhol, kendisiyle birlikte önerdiği bu sanatçı kimliğiyle, şeylerin ironik belirlenişinde yalnızca bir aracı olduğunu ve hayal gücünden koparak günün getirdiklerini sanata dahil etmenin yöntemini belirleyen basit bir konumda bulunduğunu çok kez vurgulamıştır. Warhol'un böylelikle fethettiği esas şey, büyük sanatçı söylemi yerine kendini ustalıkla bir makineye dönüştürebilmenin yarattığı dönüşümde yatmaktadır.

Andy Warhol, sanatın yerine mekanik çoğaltmayı geçirerek bu anoreksik döngüyü tamamlamayı başarmış, böylece bayağılığı iflah olmaz muammasına geri döndürmüştür. Ondan sonra yapılan her şey, bayağılığı yeniden sıradanlaştırmaktan, çoktan görünmez olmuş bir sona hevesle bir amaç atfetmekten ibaret olmaya mahkumdur. (Lotringer, 2010, s. 23)

Warhol'un makineleşmeye dair saplantılı tutumuyla örtüşen serigrafı baskı tekniği, bir yandan da Baudrillard'ın simülasyon tanımına referans sağlamaktadır. Her şeyin hali hazırda bir gösterge olduğu bu düzende göstergeye yeni bir göstergesel boyut eklemek düzeni tökezletmek anlamına gelmektedir. Bunun mekanik bir züppelik olduğunu ifade eden Baudrillard için (Baudrillard, 2010c, s. 58), Andy Warhol'un tüm çalışmaları taşıdığı tekrarlanan görüntüler aracılığıyla aynı zamanda orijinalin ölümü ve yeniden canlandırmanın sonunun geldiğine işaret etmektedir. Bu nedenle Warhol, tüketim kültürüyle çevreli herkes gibi, sıkı sıkı sarmalandığı Coca Cola şişeleri, Brillo kutuları, Marilyn Monroe portreleri tarafından ele geçirilişini bir kutlamaya çevirerek, büyük bir sevinçle bu gerçekliği benimsemeyi seçmiştir. Esasen Warhol'un yapıtları dışında sanatçı olarak sunduğu kendilik pratiğinde de sanatına dair tüm sessizliği nedeniyle o kaygısız, mesajsız, derinliksiz halinin ironik başka bir temele yaslandığı söylenebilmektedir. Fakat bu sanatçının genel sessizliği bakımından aşırı bir yorum olarak da görülebilmektedir. Ama şu da bir gerçektir ki Warhol, popüler çağdaş sanatçı olarak sistemin kendi kimliğini yutmasına izin vererek, bol tekrarlı yapıtları gibi kendi imgesini de Warhol markasına ait bir metaya dönüştürmüş ve bu durum güncel sanatçının konumuna ilişkin büyük bir tartışma ortamı yaratmıştır.

Pop sanatın günümüzde yaşayan en ünlü temsilcilerinden olan Jeff Koons (d. 1955), Pop sanat ve tüketim kültürünün tamamen başka bir yüzünü ortaya koymakta ve sanatı,

borsacılık geçmişinin de etkisiyle bir ticaret alanı olarak görmektedir. Bu bağlamda Koons'un genel eğilimi oldukça belirgindir. O, Warhol'un hayal gücünden uzaklaştırdığı sanatı bir adım daha öteye taşıyarak pürüzsüz bir basitleştirmeye tabi kılmaktadır. Öyle ki bir Koons sergisine girip, uçucu imgelerin denizinde yüzüp sonrasında da hiçbir şey olmamış gibi hayata devam etmek mümkündür. Koons'un bu tutumu, sanat nesnesinin argmansızlığı en büyük argüman olarak ön plana çıkartan, hatta sunduğu büyük, göz kamaştırıcı imgeler aracılığıyla sanatı bu basit ifadeye hapseden ama tüketime olan ilişkisinde önemli bir miktar ironiyi de beraberinde getiren oldukça mühim hamlelerdendir.

Koons'un en büyük başarısı ise içinde bulunan toplum düzeninin przszlğe meyilli dokusuz, kurak ortamını yine aynı dili benimseyerek doğrudan yansıtmasıyla gerçekleşmektedir. Byung Chul Han, Jeff Koons'un heykellerinin, iPhone'un ve Brezilya ağdasının aynı kaynaktan geldiğini söylerken benzer bir vurgu yapmaktadır (Han, 2019b, s. 3). Bu n bir araya getiren çağımıza dair en önemli alametlerden biri przszlktr. Beğeniler toplumunda pürüzsüzlük, *paylaş* ve *beğen* butonunun hakimiyetindeki yuvarlatılmış formların temel dayanağı olmaktadır. Bu formlar, Kardashian kalçalarıyla teknolojik aletlerin parlak yüzeylerini, yağlanmış kaslarıyla poz veren bir best model bedeniyle, yakın çekim kadraj görüntüsünü bir araya getiren ve böylelikle onları muhteşem erotikleştirmenin malzemesi yapan mantığın en temelini oluşturmaktadır.



Resim 5.24: Jeff Koons, *Kırık Yumurta (Mavi)*, 1994- 2006, şeffaf renkli kaplamalı ayna, cilalı paslanmaz elik, 100x159,1x159,1 cm.

Gelinen bu noktada Duchampcı anti-estetikğin sanattan kovduğu güzelin bu pürüzsüzlük algısıyla birlikte sanata yeniden dahil edildiği söylenebilmektedir. Han'ın da belirttiği gibi, günümüzde güzelin içinden her negatifliğin, her tür sarsılmanın ve yaranın alınmasıyla güzel pürüzsüzleştirilmiş ve güzel olan *beni beğende* tükenmiştir (Han, 2019b, s. 8). Sözgelimi Koons'un alabildiğine pürüzsüz ve yuvarlatılmış heykellerinde çağın güzellik algısına yönelik önemli izlere rastlanırken diğer yandan da ayna etkisi ile dış görünüşlerin yarattığı baş döndürme bir tekrar pratiğine girmektedir. Aynada kendi imgesine hapsedilen günümüz insanları, Narkisosvari bir davranış modeli olarak aynada daimî güzelliğin sırlarını sürekli kovalarken Koons'un heykellerinde de benzeri bir senaryo oynatılmaktadır.

Koons'un pürüzsüz heykellerinin bir diğer katmanı ise insanları ısrarcı bir dokunmaya teşvik ederek sanat yapıtına karşı alınan mesafenin bu arzu tarafından bertaraf edilmesine sebep olmasıdır. Geleneksel algıda Warhol'dan sonra önemli bir kırılma noktası yaratan bu durum, bireylerin sanata karşı yalnızca bakma edimini değil aynı zamanda dokunma edimini de harekete geçirmesine uygun koşulları sağlamaktadır.

Diğer yandan Koons'un, yalnızca Cicciolina'yla gerçekleştirdiği yapıtlarında değil, her yapıtında izlenebilen pürüzsüz sanat anlayışı yalıtılmış pornografik bir etkinlik olarak yorumlanabilmektedir. Günümüzün hijyenik tavrı nedeniyle ağdalanmış bir bedensel tasavvur oluşturulması gibi Koons'un yapıtlarında da kirlerinden arındırılarak temizlenmiş saf pornografi söz konusudur. Detayları yok edilmiş, yüzey alana hapsedilmiş şeyler yığını sonuç olarak ortaya erotikliğinden sıyrılmış ve apaçıklaştırılmış bir cinsellik eylemi koymaktadır. Pornografi, gerçek cinsellik eyleminde olduğu kadar, şeyler üzerinde de gerçekleştirilen en önemli güncel araçlardan biridir. Han için özellikle filmlerdeki yakın çekimle kendini gösteren pornografi, bütün bedenin dilsiz kalması durumunu yaratmaktadır. Yakın çekimde bedenin uzuvları, cinsel uzuvlar gibi görünmektedir: Bir yüzün yakın çekimi tıpkı yakından bakılan cinsel uzuv gibi müstehcendir (Han, 2019b, s. 13). Böylelikle bedene dair her bir hücre, kimliğinden sıyrılmış bir fetiş nesnesi haline gelerek ifadesini yitirmektedir. Bireylerin benlikleri bedensellikten arındırıldığında geriye selfie'nin boş ifadesi kalmaktadır.

Günümüzde sabit kalan bir şey yoktur. Bu istikrarsızlık "Ben"i de etkilemiştir ve sabitliğinden etmiştir, onu eminsiz kılmıştır. Bu güvensizlik, kendi etrafındaki korku

Selfie bağımlılığına itmektedir ve hiçbir zaman rahat vermeyecek olan “Ben”in başboşluğuna götürmektedir. İç boşluğunun karşısında bu Selfie öznesi beyhude yere kendisini üretmeyi denemektedir. Selfie benliğin boş biçimidir. Boşluğu üretir. Ne narsist kendi kendine delice bağlanma ne de kibir. Selfie bağımlılığını çıkaran şeydir; fakat iç boşluk bunu üretir. Burada sabit, kendi kendisini seven narsist bir “Ben” yoktur. Daha ziyade bir negatif narsizm söz konusudur. (Han, 2019b, s. 14)

5.3.4. Sağlık

İçinde bulunduğumuz sektörleşmenin konumuz dahilinde son durağı sağlık alanı olacaktır. Aslında sağlık insan hayatı için olmazsa olmaz bir iyilik halinin temsilidir ve bu bakımdan oldukça önemlidir. Fakat sağlık, toplumsal bir hizmet alanına dönüştüğü -yani tıplaştığı- noktada kontrolsüz bir biçimde genişlemeye ve normatif bir dayatma aracı olarak boyut değiştirmeye başlamaktadır. Bu bağlamda tıp kurumu, sağlık için büyük bir tehlike yaratmaktadır. Günümüzde tıp, insan hayatını ilgilendiren ve bunu telafi etmek üzere çeşitli teknolojik kaynaklar tüketen yapısıyla ama bilhassa da bedenin kendini takdim stratejileri üzerinden bir pazarlaşmanın içine girmiş olması açısından önemlidir. Bu bakımdan güncel tıp anlayışında, Foucaultcu klinik düşünce yani tıbbın çıkar gütmeyen bir kamu etkinliği olma özelliği (Foucault, 2002, s. 56) tamamen ortadan kalkmış durumdadır.

Günümüzde tıp, piyasa temelli yapısıyla bilimsellikten ziyade tüketilebilir olanın peşindedir; insanların hayatının nasıl olması gerektiğini tayin etmek niyetiyle bir tür yaşam koçluğu görevi üstlenmektedir. Nitekim bu noktada Foucault’nun hekim ile hasta arasında varolduğunu ifade ettiği yakınlık ilişkisinin de benzeri bir senaryo değişimine uğrayarak tüccar- müşteri ilişkisine evrilmeye başladığını söylemek mümkündür. Bu değişimler üzerine yaşam, periyodik muayeneler, kitle indeks ölçümleri, tam kan sayımları, üç boyutlu organ taramaları, ilaç takviyeleri ve daha birçoklarından oluşan tıbbi yöntemlerin gündelikleştiği bir kısır döngü haline gelmektedir.

Tıbbın içine girdiği bu değişim, literatürde tıbbileştirme (medicalization) terimiyle birlikte tartışmaya açılmış ve en genel tanımıyla tıp -dolayısıyla sağlığın- endüstrileştirilmesi anlamında değerlendirilmiştir. Hayatın tıbbileştirilmesi kapsamında detaylı bir inceleme

gerçekleştiren Ivan Illich (1926- 2002), konuyu *iatrojen*⁴⁵ kavramıyla açıklama altına alarak bu sürecin politik yönünün açıkça tanımlanması gerekliliğine dikkat çekmiştir. Illich’e göre son 3 kuşaktır devam eden tıbbi gelişmeler, yüzyıllar boyunca insanları acılı bir biçimde ölmeye mahkûm eden hastalıklar açısından önemli değişimler kaydetmiş ve toplumun genelinde hastalığın azaldığına yönelik genel bir yanılsama yaratmıştır. Buna karşın, son on beş yıldır hastalıkların gittikçe artan bir oranda sorumlusunun, hasta ya da hastalanacak kişilere yapılan tıbbi müdahalelerin kendisi olması yani doktorlar tarafından yapılmış olması durumu ise başka bir gerçekliği ortaya koymaktadır (Illich, 2014, s. 22).

Günümüzde sağlık ile hastalık arasındaki gerilim giderek daha da tırmandırılmakta, bireylere hastalıktan kaçınmak adına düzenli telkinler gerçekleştirilmektedir. Bu durum sağlık ile hastalığı birbirine tamamen zıt iki iyelik olarak ayrıştırmasına rağmen Anne Marie Moulin (d. 1944) gerçekte bunun tersi bir durum olduğunu belirtmektedir: Hastalık canlı varlık için bir lanet değil, tam aksine bir bakıma onun karakterini belirleyen bir şeydir (Moulin, 2013, s. 17). Bu gidişatta hastalığın yaşamsal boyuttan uzaklaştırılması meselesinin aslında zihinleri kuşattığı ve gündemi doldurması açısından taktik bir hamle olduğu söylenebilmektedir. Başka bir deyişle içinde bulunulan sistem, hastalığı gündelik hayatın içinden dışlayarak onu gündelik kaygıların içine eklemektedir. Bu durum, bireylerde yarattığı hastalığın korkunç bir şey olduğu hissiyle birlikte, kaçınılması ve çeşitli önlemler alınması yönündeki telkinlerin ve tüketimlerin dramatik olarak artmasına yaramaktadır.

Bu hususta en büyük sermaye kaynaklarından biri ilaç endüstrisi olmaktadır. Nitekim dünyada ilaç sektörünün toplam ticaret hacmi 2019 yılında 1,35 trilyon dolar olarak belirlenmiştir (T.C. Sanayi ve Teknoloji Bakanlığı, 2019, s. 7). Bu devasa büyüme, insanlar için bir yaşam biçimi haline gelen ilaç tüketiminin ne kadar ileri boyutlara vardığının açık ilanıdır. Bu noktada Illich’in “toplumun ilaçlarını tıplaştırmak için doktorlara gerek yoktur” (Illich, 2014, s. 48) ifadesi oldukça yerindedir. Bunun en önemli sebebi, içinde bulunulan toplumun kendi yarattığı sıkıntılar için dermanı bu ilaçlara yüklemesiyle ilintilidir. Hap endişe ya da yorgunluğun bir kısmını ortadan kaldırarak, ihtiyaç duyduğu güç ya da uyanıklığı sağlamakta ve böylelikle bedenin protestosu susturularak, bedenin ağzına kilit

⁴⁵ Klasik Yunanca “hekim” anlamına gelen *iatros* ve “köken” anlamına gelen *genesis* sözcüklerinden türetilmiştir (Illich, 2014, s. 11).

vuran biyo-kimyasal araçlarla işleyişi zorla sağlanmaktadır (Breton, 2014, s. 62). İlaç kullanımının bu denli normalleştiği bir ortamda toplumun getirisi olan hastalıklar da meşrulaştırmadan paylarını almıştır. Sözgelimi kaygı bozukluğu başta olmak üzere psikolojik birçok hastalık son elli yıl içinde büyük bir patlama göstermiş, uykusuzluğa bağlı sorunlar tamamen normalleşmiş, bazı ilaçların güçlü etkileri bağımlılık seviyesini tavana çıkarmıştır.

Hastalıktan kaçınamayan -hastalığa yakalanan- bireyler için ise farklı bir senaryo işletilmektedir. Eskiden gerçekleşen uzun hastalık süreleri ve uzunca süren bekleyişler günümüzde insanların bir an önce dönmeleri gereken *çok önemli* işleri olduğundan, olabildiğince kısa tutulmakta, takviyeler ile hızlandırılmış antibiyotik tedavileriyle giderek daha da kolaylaştırılmaktadır. Yani kısacası insan olmanın doğasına içkin hastalıklar bu düzende kapı dışarı bırakılmış, insanlar birer makineymiş gibi mutlak sağlıklılık bakışıyla kuşatılmıştır. En güncel örneklerden Covid 19 pandemisi sürecinde, ülkemizde sırf pozitif çıktığı için işinden kovulan birçok insan olması bu durumun vahametini görünürleştirmektedir. Artık bu toplumda bireylerin hastalıkla kaybedecek vakti yoktur.

Hastalık teşhirciliği artık ayıp sayılıyor. Beden, insanın sağlıklı görünmek için çaba harcamak zorunda olduğu bir mecraya dönüşmüş durumda. Buna karşılık tıp biliminin, özellikle koruyucu hekimliğin yegâne hedefi bu huzuru bozup herkeste gizli bir bozukluk bulmak. Tıp, vücudun nasıl alarm verdiğini bireylere öğretiyor, tarama yöntemleri, düzenli aralıklarla check-up yaptırmak gibi adetler icat ediyor, ailesinde hastalık geçmişi olanlarda bu kontrolleri daha sıkı tutuyor. (Moulin, 2013, s. 18)

Tıbbileştirme, her insanın ağrısı, hastalığı ve ölümü göğüsleyebilme gereksiniminin yadsınmasına dayalı, doğurgan bir bürokratik sistem oluşturmaktadır (Illich, 2014, s. 87). Başka bir deyişle çetrefilli dinamikler üzerine inşa edilmiş kurumsal bir yapı olarak tıbbi uygarlık, insanın en büyük zaaflarını giderebilmenin en temel aracı ve satıcısı haline gelmekte ve çekirdeğinde ağrıyı- acıyı dindirmek, hastalığı bitirmek ve ölüme çare bulmak gibi motivasyonlarla örgütlenmektedir. Nihai noktada, tıbbın ilerlemesiyle birlikte eskisine oranla belirgin bir biçimde düşen ölüm oranları ve yaşam beklentisinin giderek daha da ileri yaşları göstermesi bu örgütlenmenin genel anlamda işe yaradığının önemli kanıtlarındandır.

Yaşlılığa ve hastalığa bağlı ölümlerde elde edilen gelişmelere karşılık ani ölümlerin oranları ise günümüzde önemli bir miktar artış göstermektedir. Nitekim özellikle gençlerde bir

numaralı ölüm sebebi aşırı hıza ve içkili araba kullanmaya bağlı trafik kazaları ya da ekstrem sporlara bağlı kazalar olmaktadır. Yani aslında yaşam toplumsal olarak giderek güvenli hale getirilse de bireyler adrenalin üretebilecekleri yeni *şeyler* keşfetmek yönünde eğilim göstererek bu sınırı aşmanın yollarını aramaktadır.

Yaşlı nüfusunun giderek artması tüketim toplumunun onu kendi çıkarına yeni bir sınıf olarak belirlemesine ve hedef kitlesine yaşlıları alan yeni pazarlar üretilmesine sebebiyet vermektedir. Eskiden kendi hallerinde evlerinde ölümü bekleyen yaşlılar, artık tıbbi destekler sayesinde olabildiğince ayakta kalmaya ve aktif bir sosyal hayata katılmaya teşvik edilmektedir. Günümüzde yaşlılık, doğanın bir gereği olmaktan çıkarılıp, uğruna mücadele verilmesi gereken bir hayat istenciyle radikalleşmektedir. Kuşkusuz bu durum, Prometheusvari bir çılgılık olarak uygar insanın hayata tutunmasını sağlayan yegâne dürtü - ölümsüzlük dürtüsüyle- birlikte patolojik bir noktaya varmaktadır. Bu noktada eskisinden çok daha uzun yaşıyor olmanın yanı sıra, yaşlılık mefhumu giderek daha da muğlaklaşmaktadır; herkes daha çok yaşamamanın sırrını kendi yöntemiyle ararken hiç ölmeyecek olmaya dair en derinde hissedilen temel arzu, nesnelliğe karşı düşkünlüğü giderek daha da tırmandırmaktadır. Haleti ruhiyeye sinen bu bakışla birlikte yaşlı bireyler, ölümü inkara girişmekte, spor, vitamin takviyeleri, anti-aging kürleri, estetik operasyonlar vb. yöntemlere ciddi paralar yatırarak genç gibi görünmeye dair çabalarla hayata tutunmaktadır.

Özetle tıp sayesinde daha çok yaşayan insanlık için ölüm, kaçınılmaz son olmaktan çoktan çıkmıştır. Bu bağlamda ölümle ilgili genel tahayyüllerde gerçekleşen bu değişim bedenin nesnelleşmesini de hızlandırmış durumdadır. Öncesinde bir bilinmezlik alanı olan insan bedeni, tıbbi gelişmeler çerçevesinde duvarlarını kırarak yeniden bir inşa sürecine girmiştir. Bunun en önemli kırılma noktaları: bedeni saydamlaştırarak bütün sırlarını ortaya dökme fantezisi taşıyan tıbbi görüntüleme yöntemleri ile cerrahi koşulların iyileştirilerek gerçek anlamda bedenin yeniden kurgulanabilirliğinin başarılmasıdır. Bu gelişmeler ışığında beden giderek tıbbın normatif tahakkümü altına girmesi bakımından bağımsızlığını yitirmektedir.

Bedenin kazandığı erişilebilirlik meselesi teknolojik yeni gereçlerle birlikte yaşam kalitesini artıran çeşitli operasyonlar ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda hastalığın giderilmesi ve

sağlığın geri kazanılması için birçok eklenti, organik bedeni manipüle etmeyi ve işlemeyen parçalara işlerlik vermeyi başarmaktadır. Başka bir deyişle ölümü alt etmek gayesiyle tıpta gerçekleştirilen bu gelişimler, bireylerin organik varoluşlarına yeni protezler ekleyerek aslında bedenleri melezleştirmektedir. Bunun bir tür makineleşme olduğunu ve günümüz insanının genel profilinin de bu bağlamda suret değiştirmeye başladığını söylemek yanlış olmayacaktır. Sözgelimi artık birçok insan bedenlerine gömülü teçhizatlarla birlikte yaşamaya çoktan alışmış durumdadır. Bedenin birçok bölgesine farklı form ve malzemelerle gerçekleştirilen implantlar, platin plaklar, kalp pilleri, mekanik uzuvlar bu durumun en büyük ispatıdır. Tıbbın söylediği bu siborg türküsü, *Dr. Frankenstein'in canavarını* ya da *RoboCop* filmi senaryosunu gerçekleştirmek gibi, makineler aracılığıyla insan bedeninin yeniden hayata getirilmesi- reanimasyonu- üzerine bir övgü niteliğindedir.

Tıp, günümüzde hastalıkları hiyerarşik olarak tayin eden ve bireyler arası konumlandırmaları bu ölçütlendirmeler üzerinden gerçekleştiren bir boyuta ulaşmıştır. Öyle ki hastaların tıbbi yaşam aralığı doktorun, fetusun doğup doğmayacağına ya da nasıl doğacağına karar verdiği pre-natale check-up'la varlığa kavuşmakta ve bir hasta kartı üzerindeki, reanimasyonu durdurma işaretiyle de son bulmaktadır (Illich, 2014, s. 56). Doğum ile ölüm arasındaki bu biyomedikal hizmet alanı insanları hayatın her noktasında tıbbın bir parçası haline getirmektedir. Bireyleri her daim potansiyel bir hasta olarak biçimlendiren bu sistem, en çok da kadınları boyunduruğu altına almaktadır. Bu bağlamda kadınlara içkin doğurganlık kabiliyetinin, tıbbileştirme açısından erkeklerinkinden daha aktif bir uygulama alanı yaratmasına uygun ortamı hazırlaması kaçınılmazdır. Bu durum, tıbbın doğum öncesi dönemden başlayarak, yeni doğan, çocuk, yetişkin, menopoz dönemi gibi hayatın her dönemini tıplaştırmasıyla doğrudan bağıntılıdır.

Potansiyel hasta olarak kadının tıp aracılığıyla doğmasıyla birlikte yüzyıllardır gerçekleştirilen ötekileştirmenin bilimsel ayağı böylelikle korunmuş olmaktadır. Kadınlar, tıplaştırma ile toplumsal değer yargıları arasındaki gerilim tarafından çelişkili konumlara sürüklenmekte, sözgelimi menstrual sendromlar üzerinden sosyal hayatta dengesiz olarak görülen, bekareti yahut ahlaklılığı üzerinden doğum kontrol, kürtaj, vajinal muayene gibi tıbbi prosedürlere konu edilen, doğurganlık yeteneğine sahip olmadıklarında ise maddi-manevi yıpratıcı tedaviler görerek kabahati örtülen yahut menopoz dönemiyle birlikte

kadınlığı sorgulanmaya başlanan birçok süreçten geçmektedir. Hâlbuki bu durum, tıpkı ölüm örneğinde görüldüğü üzere, özü itibarıyla insan doğasına bir direniş, bir başkaldırı niteliği taşımaktadır; insanlığın doğayla verdiği mücadelenin önemli bir dışavurum noktasıdır. Bu tavır genel algıya derinlemesine nüfus ettiği için esasen normal olan değerler ötekileştirilmiş ve normal- anormal arasındaki ibreler tersine çevrilmiştir.

Günümüz tüketim toplum modeli göz önünde bulundurulduğunda daha önce de bahsedildiği gibi mutsuzluk- yorgunluk hissi ve daha birçokları insan sağlığına ciddi zararlar vermekte, bu durum yalnız günümüz insanına özgü hastalıkların baş göstermesine sebep olmaktadır. Bu bağlamda küçükten büyüğe birçok yeni hastalık DNA'lara yerleşmeye başlamış ve genetik olarak insanları başka türlü hasta etmek için evrilmiş durumdadır. Örneğin fordist üretim zincirinin sağladığı tektipleştirici sistem, günümüz insanının aktif hayatını elinden alarak onu hımbıllaştırmakta, herşeyi yapan insan profilini tek şey yapabilen olarak yeniden konumlandırmaktadır. Benzeri bir senaryo, en temel gündelik etkinliklerin yeni nesil teknolojik aygıtlar tarafından sağlanarak insanların giderek daha pasif bir alana çekilmesiyle de gerçekleşmektedir. Yeniden konumlandırmalar ve insanın doğasında olan hareketlerin minimuma indirgenmesi nedeniyle de fizyolojik yapıda kaymalar, obezite, fıtık, sinir sıkışması gibi gittikçe daha çok kişide görülen hastalıklar peydah olmaktadır.

Zenginleştikçe artan bir ivme seyreden bedensel eylemsizlik durumu, bedenin en önemli beğeni ürünü olduğu günümüzde daha farklı çabaların gelişmesine sözgelimi diyet-perhiz, egzersiz- vücut geliştirme ve estetik cerrahiler üzerine kurulu yeni bir sisteme evrilme hususunu belirginleştirmektedir. Sağlıklı olmanın bir parçası olarak sektörleşen bu alanlar, bireylerin görüntülerine doğrudan müdahaleyi meşrulaştırırken aynı zamanda bedene yüklenen katma değerleri de giderek sivriltilmektedir. Örneğin artık diyet yapmak gündelik yaşamın her noktasına sirayet etmiş ve beslenme gibi temel bir ihtiyaç bile bu bağlamda tıbbi sosyal kontrolün önemli bir mekanizmasına dönüşmüştür. Bireyleri sürekli kalori hesaplamaya yönlendiren bu sistem, şekeri ve yağı sıfırlanmış diyet ürünler pazarının en önemli dayanak noktasını oluşturmakta ve sağlık adı altında suni yollarla üretilmiş bu belirsiz gıdaları tüketmeye yönlendirmektedir. Reklamların bu pazarda önemli bir miktar payı olduğunu da ayrıca vurgulamak yerinde olacaktır. Öyle ki, reklamlarda sağlıklı ama daha da önemlisi formda olmak ve gençleşmek üzerine yapılan ağız birliği sayesinde

ürünlerin içeriği sorgulanmaksızın tüketime girilmektedir.

Formülleştirilmiş beslenme planları elden ele dolaşırken bu aynı zamanda moda olan diyeti yapmak üzerine özellikle kadınlar arasında bir yarış da fişeklemektedir. Bu noktada televizyon-sinema ünlülerinin ya da sosyal medya fenomenlerinin benimseyip paylaştığı diyetler, egzersizler, zayıflama formülleri bu gidişatı kuvvetlendirmekte, bu yöndeki eğilimi giderek yükseltmektedir. En çok kiloyu verenin kazandığı bu yarışta sağlıklı olmak bir bahaneye dönüşürken, bugün *Ketojenik diyet* yapanlar, yarın *Dukan diyeti*yle bedenlerinin ve sindirim sistemlerinin sınırlarını zorlamaktadır. Özellikle kadınlarda daha belirgin bir biçimde işleyen bu süreç, küçük yaşlardan itibaren Barbie bebekler aracılığıyla kurgulanmış bir zayıflık kültürünün hakimiyetiyle etkinlik alanını kurgulamıştır. Bedenleri işlenmesi gereken bir maden yeri olarak gören bu düzen, yeri geldiğinde diyetler ve detokslar ile yeri geldiğinde ise egzersizler yahut cerrahi müdahaleler üzerinden varlık alanını giderek daha geniş boyutlara ulaştırmaktadır.

Foucault'ya göre zamanın akışı boyunca ve insanın etkinliklerinden her birine ilişkin olarak rejim bedenle kurulan ilişkiyi sorunsallaştırmaktadır, tercihleri ve değişkenleri bedene gösterilen özen tarafından belirlenen bir yaşam tarzı geliştirmektedir (Foucault, 2007, s. 195). Bu yanıla diyet yapmanın bireyin bedeni kontrolü altına alarak, nefesine karşı iradeli bir tutum ortaya koyduğu söylenebilmektedir. Fakat bireyin diyetler sayesinde girmiş olduğu iradelilik ispatı, şişirilmiş güzellik ve moda anlayışlarına karşı olan zaafıyla çelişkili bir durum yaratmaktadır. Diyetin vardığı nokta, sistemin dayattığı idealize bedenlere ulaşma gayesiyle doğrudan bağlantılı olduğu için de başka türden iradesizliğin önemli bir ispatını taşımaktadır. Bu bakımdan fiziksel kontrol, öz disiplin ve steril cinsel teşhirin her yerde, kadınların hayatının her alanında, bedenlere markası vurulmuş yeni bir cinsiyet boyunduruğunun sloganları hâline geldiği ortadadır (Penny, 2018, s. 10). Gelgelelim normatif beden kalıplarına ulaşmak arzusu, tüketim alışkanlıklarıyla girdiği kusursuz iş birliğiyle çağdaş kadını daha az yer kaplama konusunda çoktan ikna etmiştir.

Gerçek dışı kadın bedenine tapılan ancak gerçek dışı güçten nefret eden bir dünyada yaşıyoruz. Kadınlara her zaman erişilebilir görünmesinin ama asla gerçekte öyle olmamasının emredildiği, kendisi mümkün olduğunca az tüketirken sosyal ve cinsel olarak tüketilebilir görünmek zorunda bırakıldığı bu kültürde en şiddetli misillememiz kendi tüketimimizi üstlenmek, kendimizi tüketmektir, ki sürekli artan bir şekilde bunu

yapıyoruz. (Penny, 2018, s. 41)

İnsanı olması gerektiğinden daha aç bırakmak meselesi, feminist bakış tarafından dişil gücü zayıflatma çabaları olarak okunmuş, tıbbileştirilen beslenme ritüellerinin yanlış veya fazla uygulanması sonucunda anoreksik bedene varmıştır ve sonuç olarak yeme- dışkılama-kusma üçgeninde bedenine soktuğu besine yabancılaşan güncel beden için durum hastalıklı bir hal almıştır. Laurie Penny (d. 1986), Batı’da her yüz kadından biri ve her bin erkekten birinde yeme bozuklukları olduğunu belirterek, bu hastalıklardan çoğunlukla kadınlar, homoseksüeller ve biseksüellerin mustarip olduklarını ifade etmektedir (Penny, 2018, s. 41-43). Bu bakımdan anoreksiya nervoza, bulimia nervoza, obezite gibi yeme bozukluklarının cinsiyetli toplum baskısının ürünü olduğu belirgin bir biçimde ortaya çıkmaktadır.

Gelinen nokta itibariyle yeme bozukluklarının yalnızca basit bir “sıfır beden” takıntısından doğmuş olduğu genel kanının aksine, bunun çoğunlukla güncel bedenin gerçekleştirmiş olduğu pasif bir direniş olduğunun altını çizmek önemlidir. Kapitalist fanteziler *anoreksiya* ve *bulimia*’yı çağdaş güçlü kadının narinliğiyle alakalı bir sapma olarak ele alsa da bu hastalıkların altında yatan yalnızca güzelleşmeye dönük bir kaygı bozukluğu olmamaktadır. Bu, aslında dışsal bir tapınç nesnesi haline gelen idealize bedene bir başkaldırı, cinsel fantezileri yok sayan bir bozuk çark olma halidir; yani tam anlamıyla Deleuze ve Guattari’ci anoreksik-organsız beden ifadesidir. İster ölüm orucu ister bedensel atıklarla *abjekte* varma isterse de ölümüne yeme hangisi olursa olsun bu hastalıklar, içinde bulunulan neoliberal kapitalizmin depresyon, yorgunluk ve mutsuzluğunun bedene yönelen ve psikolojileri sömüren yapısının vardığı son nokta ve acizleşen insan bedeni direnişinin kristalleşmesidir.



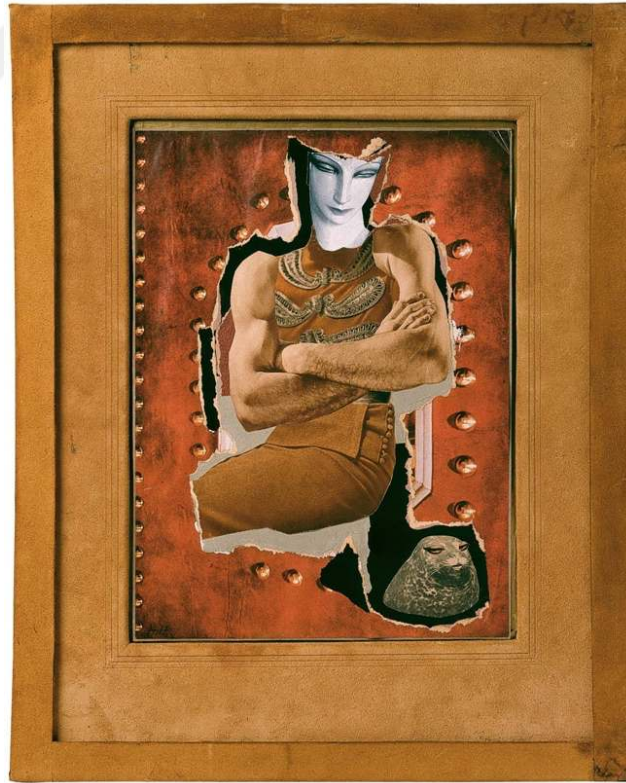
Resim 5.25: Ana Carolina Reston, 2006'da anoreksiya hastalığı nedeniyle hayatını kaybetmeden önce Armani markasının mankenlerinden biriydi. Öldüğünde 1,74 metre boyunda ve 40 kilo ağırlığındaydı.

Bir anoreksik mankenin gözler önünde eriyerek tükenmesi güzellik üzerinden gerçekleştirilen psikolojik şiddetin gerçek anlamda eti kemiği kemiren yapıya girdiğinin ispatıdır. Bunun radikal anlamda tersi ise obez beden ile belirginlik kazanmaktadır. Daha az yer kaplamanın daha güzel olmakla aynı şey olduğunu dikte eden bu sistemde 3 kişinin kaplayacağı boşluğu tek bir vücutla işgal etme fikri yine radikal bir başkaldırı örneği sunmaktadır. Bu aynı zamanda sistem içinde işlevsizleş bir yer teşkil etmenin ve böylelikle düzene karşı durmanın da örtük pratiğini yansıtmaktadır. İradesizlik timsali olarak tahayyüllere yerleşen obez beden, hayata dair her şeyi kontrole girişen bu düzenin kısa devresidir.

*

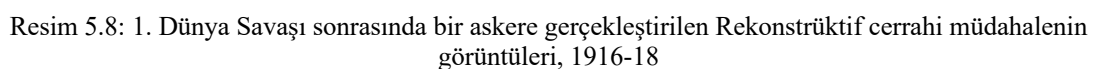
Kadınlarda diyet ve egzersiz, erkeklerde vücut geliştirmede karşılığını bulmaktadır. Bunun en temel nedeni, cinsiyetli toplum modelinin genel algıya yerleştirdiği kadının narin ama şehvetli yapıda olması ve erkeğin de heybetli- koruyucu rolü üstlenmesi gerekliliğine dair genel yargıyla ilintilidir. Kaslı olma talebini küçük hayvanlardan yapılmış dış giysilere dayandıran George L. Hersey (1927- 2007), bugün vücut geliştirmecilerin sahip olduğu

bacak ve üst beden kaslarının hortum benzeri atardamarlarla iç içe geçmiş, çok iri, karışık heykelsi kütleler ortaya koyduğunu belirtmektedir (Hersey, 2003, s. 276). Bu bağlamda kaslı olma sevdasının kabaca Charles Atlas'tan (1892- 1972) bu yana güncel bedensel proporsiyon fikrine önemli bir miktar katkı sağladığını ve bu bakımdan çağımızın beden anlayışını değiştirdiğini söylemek mümkündür. Vücut geliştirme aracılığıyla erkeklerin kaslarında sağlanan büyüklük, bu sefer kadınların meme ve kalça gibi cinselliğe atfedilmiş uzuvlarındaki büyüme arzusuna doğru evrilmiştir. Willendorf Venüsü'ne öykünen bu eğilim doğrultusunda beden, kadının kıvrımları ve cinsel uzuvlarına yapılan vurgunun erkeğin olduğundan 10 kat artırılmış kas görüntüsüne monte edildiği bir sahneye dönüşmüştür. Bu tıpkı Hannah Höch'ün *Dompteuse* adlı yapıtında kadın- erkek tahayyüllerini vurucu bir biçimde imgeselleştirdiği gibi, toplumsal roller çerçevesinde bedenlere atfedilen özellikler kontrolden çıkmış durumdadır. Kardashian kalçasıyla süper kahraman mitinin en önemli varlık sahası olarak bu çarpıtılmış cinsellik ve güzellik algısı, insan bedenini olduğu kadar psikolojisini de ele geçirmekte ve çürütmektedir



Resim 5.7: Hannah Höch, *Dompteuse*, 1930, 1963-64, kâğıt üzerine kolaj, 35.5 x 26 cm

Tibbin en belirgin şekilde endüstrileştiği alan, özellikle son yıllarda giderek etkinlik alanını artıran estetik cerrahidir. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından yaralı askerleri iyileştirmek niyetiyle önemli gelişmeler kaydeden Rekonstrüktif Cerrahi'den çatallanan bu alan, bir devri kökten değişime sürükleyen önemli teknolojik yeniliklerin ve insan bedenine tıbbi müdahalenin daha da ilerlemesinin en önemli kaynaklarındanır. Başka bir deyişle estetik cerrahi, ilk çıkış noktasında rekonstrüktif (yeniden yapılanma) cerrahinin bedenden kopan uzuvları yeniden yerleştirmek ya da bedene veya yüze saplanan şarapnel parçalarının izlerini telafi etmek amacıyla ciddi vakalara yardımcı olma eğiliminden doğmuş, fakat onun etkinlik alanının dışında kozmetik anlamda toplumsal normları belirleyen ve insan bedenini bir heykel misali yontmaya girişen bir alan olarak gelişmiştir. Adına plastik yahut estetik ne denirse densin bu cerrahi dalı, önceki yüzyılın ağır kesici ve anestezi ilaçlara karşı geliştirilen yeni tekniklerinden de büyük bir ivme kazanarak günümüze vardığı noktada neredeyse gündelik bir hal almış ve çok çeşitli uygulama alanları etrafında şekillenmiş durumdadır.



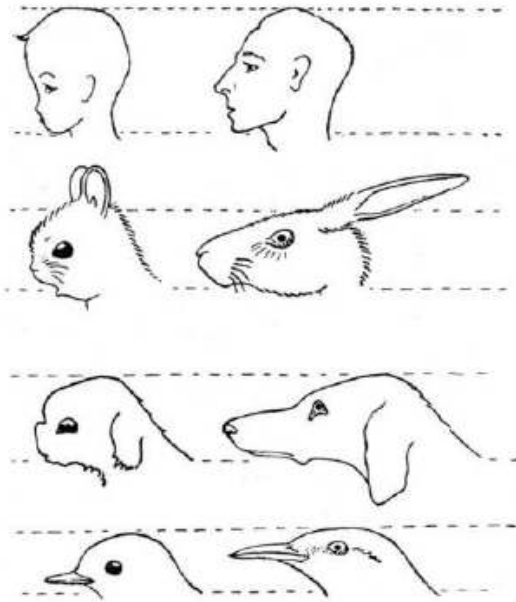
Cerrahi uygulamalarda ve insan bedeni manipölasyonlarında kaydedilen gelişmeler sayesinde günümüzde en hayati operasyonlar dahi büyük bir başarı yüzdesiyle gerçekleştirilmektedir. Cerrahiye karşı bakışı olumlu anlamda değiştiren ve bu yöndeki korkuyu gittikçe azaltan bu duruma, içinde bulunulan yüzeysel dünyanın bedene işleyen yapısı eklediğinde ise ortaya estetik cerrahinin günümüzdeki başarı öyküsü çıkmaktadır. Bu başarı öyküsünün esas nedeni, kişi anatomisinin giderek daha büyük bölümünün hatta tamamının sergilenir hale gelmesi ve bu bağlamda kozmetiğin rolünün ikinci plana itilerek, daha derin müdahalelere zemin yaratmasıyla alakalıdır (Ory, 2013, s. 111). Önceki dönemlerde özellikle kadın bedeninin örtünmeye meyilli yapısı günümüz toplumunda gerçek anlamda bedensel bir saydamlaşmaya giderek, kişilerin vücuda karşı bakışını önemli bir miktar değiştirmiştir. Önceleri kozmetik ürünlerin fazla fazla uygulandığı ve böylelikle kusurların örtülmesi bağlamında yeterli görülen güzelleşme uygulamaları, günümüzde neredeyse yokmuş gibi görünen makyajın altından kökene dair ipuçlarını ortaya sermeye meyletmektedir. Bu da örneğin kırışan bir cildin kozmetik uygulamalarla kapatılmasını yetersiz kılmakta ve kökten değiştirecek formüllere ihtiyaç yaratmaktadır. Benzer biçimde eskiden kıyafetler- korselerle kamufle edilen bedensel kusurlar günümüzde temelden bir değişim geçirme gerekliliğini gündeme getirmektedir. Bu durumun kozmetiğin tıbbileştirilmesi olduğu fikrini öne süren Deniz Sezgin konuyu şöyle özetlemektedir:

Kozmetik girişimlerin, tıp doktorları tarafından yapılması; bu işlemlerin, tıbbi girişim koşullarında gerçekleştirilmesi; kullanılan cihazların tıbbi cihazlar olması veya tıbbi cihaz gibi gösterilmesi; kullanılan kozmetik ürünlerin tıbbileştirilerek, dermo-kozmetik ürünler olarak eczanelerde satılması ve son olarak tıbbin alanları arasında yer almayan; yeni bir alanın, medikal estetik hekimliğinin yaratılması gibi gelişmeler nedeniyle, kozmetik girişimlerin tıbbileştirildiği söylenebilir. (Sezgin, 2015, s. 69)

Kozmetiğin ve tıbbileştirilen kozmetik olarak estetik cerrahinin esas dayanak noktası, içinde bulunulan toplum biçiminin genç ve güzele karşı insanlarda yaratmış olduğu zaaflardır. Daha önceki bölümlerde de belirtilmiş olduğu gibi güzel olmak herkesin her zaman arzuladığı bir ütopya sunmaktadır. En basit anlatımıyla *sahip olunan* ile *dayatılan güzellik* arasındaki gerilimden estetik hileler doğmuştur. Teknolojik gelişmeler sayesinde buna sahip olabilecek olmanın yarattığı psikolojik ortam ise ortaya çıkan sonucun sağlaması niteliğindedir. Bu bağlamda estetik cerrahi *umutsuz* insanlara, daimî arzularını tatmin edecek

bir yardım eli gibi gelmektedir; parayla sahip olunacak bir sosyal mutluluk vaat etmektedir. Bu bağlamda estetik müdahaleler, erken zamanlardan bu yana çeşitlenerek, gelişerek, sektörleşerek devasa bir pazarı ortaya çıkarmıştır. Süregelen güzellik anlayışlarının da hep vurguladığı parçalar olarak: yüz, büst, eller, göğüsler, bacaklar güzelliğin yakalanmaya uğraşıldığı yegâne beden odaklarıdır. Bedenin üst bölümüne yoğunlaşan bu ilgi, kozmetiğin sağlaması niteliğinde derinlemesine bir değişimi uygulamaya geçirmektedir. Diğer yandan bütünsel anlamda girişilen kilo kontrolleri ya da bölgesel ilaveler ise güncel olarak sıkça karşılaşılan beden tasarımının önemli etkenleridir.

Tıpkı insana dair diğer mefhumlarda olduğu gibi güzellik de tıbbileştirilmiştir. Bu bağlamda günümüze kadar olan süreçte güzelliğe dair normları belirleyen sanatçılar iken artık güzellik yaratıcıları hekimler olarak görülmektedir. Cerrahiye daha belli belirsiz olan başvuru, dönüşüm umudu haline gelen bir “bilimin” varlığını doğrulamaktadır: “peri esasının” dengi, ama Prometheus’a dönüşmüş doktor (Vigarello, 2013, s. 244). İnsan bedenini yegâne tuvali olarak ele alan estetik uzmanlar, çeşitli teknikler kullanarak günümüz insanının suretini kendi normatif güzellik algılarına göre yeniden inşa etmektedir. Nitekim bu inşa, algıda önemli bir kırılma yaratarak örneğin yamuk veya kemerli bir buruna rastlamayı artık neredeyse imkansızla yaklaştırmıştır.



Resim 5.9: Lorenz'in Güzellik Teorisi'nin biçimsel olarak ifadesi

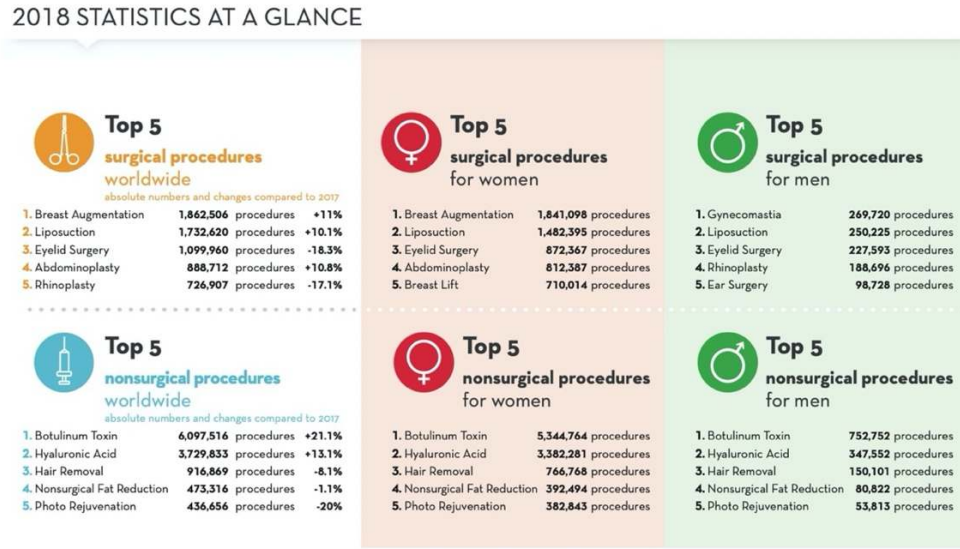
Estetik cerrahların üstlendiği yaratıcı rolde, güzelliğe olan temel yaklaşım Konrad Lorenz'in (1903-1989) güzellik teorisi üzerinde yoğunlaşmaktadır. Lorenz 1970 yılında kaleme aldığı *Hayvan ve İnsan Davranışları Üzerine Çalışmalar* adlı yapıtında hem insanlar hem hayvanlarda bebek oluşla ilgili bir koruma dürtüsünün güzellik algısına önemli bir miktar sirayet etmiş olduğunu ifade etmektedir. Nitekim bu teoriye göre, insanlar bebeklerin içinde bulunmuş olduğu savunmasız konum itibarıyla onlara kol kanat germe eğilimi gösterdikleri için bebeksi hatlara sahip olan kişilere de benzeri bir tutumla yaklaşarak toplumsal bir kod geliştirmişlerdir. Sözelimi Lorenz, bir yüzün insana çekici gelmesindeki esas meselenin yüzün çocuksu benzerlikler göstermesiyle alakalı olduğunu savunmaktadır ve bu bağlamda güzellik olgusu çocuksu olanla eşdeğer bir konuma yerleşmektedir (Fournier, 2002, s. 127).

Güzellik nosyonu Lorenz'in teorisine göre, kültürel olarak Resim 5.9'da görülen bebek-yetişkin kafatası şekillerine göre yumuşak hatlara sahip olanın lehine evrilmiştir. Başka bir deyişle yetişkin bir insan ne kadar yumuşak geçişlere ve kemiksiz bir yapıya sahipse genel algıda o kadar güzel olarak benimsenmektedir. Toplumda güzel olarak belirlenen bireylerde genel özellik erişkin yüzünde hissedilen çocukluk özellikleriyle doğrudan bağlantılıdır. Bu açıdan estetik cerrahlar, Lorenz'inki gibi bir düşünceyle hareket ederek, inşa ettikleri fiziksel uzuvlarda hatları yuvarlaklaştırarak işe başlamaktadır. Bu durum, genetik anlamda kemikli yapıyı gençlerdeki ya da yaşlılarda zaman içinde sivrilen vücut hatlarının giderilmesine yönelik artan taleplerin doğrudan açıklamasını sağlamaktadır.

*

Yaşlanmanın ve yaşın getirdiği bedensel değişimlerin, çirkin ya da kilolu olmanın kabahat sayıldığı böylesi bir düzende, doğal olarak genel eğilim de bunları telafi etmeye yönelmektedir. Bu noktada imdada yetişen estetik uygulamalar, ciltteki sarkmaları, saç dökülmesini, kırışıklıkları, bedensel uzuvların düzeltilmesini ya da büyütme-küçültmesini, fazla yağları almayı, yeniden şekil vermeyi kısacası baştan aşağı her yeri *düzeltilmek* niyetiyle işe girişmektedir. Uluslararası Estetik Plastik Cerrahi Topluluğu (ISAPS)'nin 2018 yılı için hazırlamış olduğu rapora göre, en yaygın cerrahi olmayan müdahalelerde: Botulinum toksini (Botoks), Hyalüronik Asit, saç ekme, yağ aldırma, lazerle cilt yenileme gibi uygulamalar

başı çekmektedir; en yaygın cerrahi müdahalelerde ise meme büyütme, yağ emdirme (liposuction), göz kapağı kaldırma, karın gerdirmе ve burun ameliyatları yoğunluk göstermektedir (ISAPS, 2018). Aynı rapora göre yalnızca 2018 yılında tüm dünyada bu estetik uygulamaları gerçekleştiren 23,266,374 kişi bulunurken bunların büyük bir çoğunluğunun kadınlar tarafından yapıldığı da belirgin bir biçimde görülmektedir. (Tablo 5.2)



Tablo 5.3: ISAPS (International Society of Aesthetic Plastic Surgery), 2018 yılı için hazırlanmış veri raporundan alınan bir tablo



Tablo 5.4: ISAPS (International Society of Aesthetic Plastic Surgery), 2018 yılı için hazırlanmış veri raporundan alınan bir tablo

Artık eskiden olduğu gibi romantik bir yaşlılık anlayışı çağımızda hakimiyetini yitirmiştir. Toplumsal özgürleşmenin kadınların boşanmalarını kolaylaştıran psikolojik altyapısı, orta yaş üstü kesimde bekarlığın yaygınlaşması ve erken yapılan evliliklerden dolayı gençlik hissinin doyurulamaması gibi durumlar güzelleşme ve gençleşmeye yönelik taleplerin artmasına sebep olmaktadır. Yaşlı statüsündekiler bu bağlamda kalan hayatlarını daha hızlı yaşamaya ve var olan tüm eforu gençleşmeye yönelik uygulamalarla geçirmektedir. Olgunluk ve yaşlılık çağlarında ciddi oranda artmış olan güzelleşme talebine ek, ergenlik öncesi- sonrası süreçlerde de ciddi bir artış söz konusudur. Gençliklerinin tadını çıkarmaya değil bir an önce büyümeye çalışan bu yaş grubu, estetik cerrahiyle beğenmediği yerlerini düzeltmek için adeta gün saymaktadır. Eskiden hiç duyulmayan ama şimdi neredeyse her genç kızdan duyar olduğumuz “18 olduğumda burnumu yaptıracağım”, “18’e bir gireyim ilk iş meme büyütme ameliyatı olacağım” gibi ifadeler olağanlaşmıştır. Aslında genel tabloya bakılacak olduğunda bulunduğu yaştan ya da sahip olduğu vücuttan memnun olan insan sayısı oldukça küçük bir yüzdelik dilime denk gelmektedir ve esas problem de burada başlamaktadır. Bunun en büyük nedeni tüketim toplumunun her yaştan bireyi öyle ya da böyle içine hapsedtiği görüntüler evreninde herkesin daha fazlasına sahip olmanın peşinde olmasıyla ilintilidir. Bu durum, ana akım televizyon dizilerinde hayatta sadece aşk hikayeleri varmış gibi davranan ve insanları bu yüzey alana hapsetmeye uğraşan içerikler gibi, gündelik hayatı yalnızca sosyal ilişkiler ve bu ilişkilerde güzellik algısına takılıp kalmış olan bakışlara indirgeme girişimlerinden kaynaklanmaktadır. Bir toplumun işi gücü, kendini görsel olarak ispat etmek ve birilerine kendini beğendirmek olduğunda kaçınılmaz olarak diğer her şey önemini yitirmektedir.

Estetik operasyonların vardığı noktanın daima iyi olduğuna yönelik algıda da birtakım çelişkiler söz konusudur. Örneğin, estetik operasyonlar tarafından satılan gençlik gerçek bir gençlik midir? Bir derinin kırışık veya sarkık olmaması yaşlanmanın gerçek telafisi midir? Kuşkusuz bu tıpkı içinde bulunulan toplum gibi büyük bir iki yüzlülük örneği yaratmaktadır. Sonuç itibarıyla, bedene dışsal olarak gerçekleştirilen bir müdahale görüntü olarak ikna ediciliği başarmış olsa bile insanın yaştan getirdiklerine dair duyduğu bu inkâr nereye kadar sürecektir? Kaldı ki her zaman başarılı olmadığı gözlemlenebilen bu operasyonlar, giderdiklerinin yerine yeni birtakım izler bırakmaktadır. Bu bakımdan yüz gerdirme

ameliyatı ardından kulak arkalarında ya da çene kısmında ortaya çıkan anlamsız derecede gergin ve suni görüntüler, botoks uygulamalarından sonra mimikleri görünmez olan suretler, hacminin birkaç katına çıkarılmış ve böylelikle yüz üzerinde sınırları muğlaklaşan dudaklar ve diğer birçokları aslında başka türden bir gerçekliği ortaya sermektedir. Bu, en nihai noktada bireylerin ruhlarındaki yaralanmaların beden üzerinde açığa çıkma halidir. Sözelimi gençleşmeye- güzelleşmeye bu denli saplanmış insanlar için bunun içsel anlamda duyulan tatminsizliklerden dolayı öne çıkmış bir arzudan ileri geldiği oldukça belirgindir. En nihayetinde organik her canlı gibi ölüme mahkûm bir bedensel bütünlükte böylesi bir gerçekliği görmezden gelmek, tıpkı etrafta yaşanan çevre kirliliğini yahut açlıktan ölen tonlarca insanı görmezden gelmekle aynı kefededir. Bu nedenle günümüz insanı artık kendi varlığına ve toplumsal konumuna yabancılaşmış durumdadır. Onun estetik uygulamalarla kırışıklıklardan, sarkıklıklardan, yağlardan belli bir oranda arındırılan bedeni, toplumsal bir riyakarlığın en önemli bileşeni olarak yer değiştirmiştir.

5.4. Tüketilen Beden

Tüketim meselesinin insanın bedeni dahil maddi olan her şeyi meta değeri taşımaya yönlendirdiği bir noktaya çoktan gelinmiştir. Bu elle tutulur her şeyin satılabilir olduğu ve bu bağlamda en önemli değer biçmenin insan bedenine karşı gerçekleştirildiği bir ortam yaratmaktadır. Baudrillard'ın da belirttiği gibi, beden, tüketilen şeyler arasında diğer nesnelerden daha güzel, daha kıymetli, daha eşsiz -tüm diğer nesneleri özetlemesine rağmen otomobilden bile daha fazla yan anlamla yüklü- bir nesne olarak evrilmiştir (Baudrillard, 2008a, s. 163). Tüketim söyleminde bedenin yeniden keşfine yönelik birçok adım atılarak post-biyopolitik yaklaşımlarla uç noktalara ulaşılmıştır; ihtiyaçlar toplumunun bireylerin arzularına yönelik kuşatmacı tavrı nedeniyle arzusun bir numaralı nesnesi haline gelen beden, sağlık, moda, reklam, sanat gibi daha birçok sektörel girişimin en önemli aracısı haline gelmiştir.

Tarihsel süreçte bedenin maddi varlığından koparak tinselliğin önemi vurgulanırken, günümüzde durum bunun tam tersidir. Kapı dışı edilen tinselliğin yerini artık dolu dizgin bir tensellik görüşü almış, bu bağlamda çağın en önemli kültür olgusu olarak beden statüsel bir

gösterge biçimine dönüşmüştür. Başka bir biçimde anlatılacak olursa, eskiden bedeni sarmalayan ruh idiyse günümüzde ruhu sarmalayan beden olmaktadır (Baudrillard, 2008a, s. 164-165). Günümüz tüketim kültürünün zafer marşına dönüşen bu beden tasavvuru, sermaye ve fetiş arasındaki gel gitlerle varlık alanını sürdürmektedir. Burada tüketim toplumunda ön plana çıkan beden anlayışının gerçek anlamda bir beden güzellemesi olmadığıнын altını çizmek önemlidir. Esasen sistem bedeni, tıpkı meta değeri taşıyan diğer her şeyde olduğu gibi, yalnızca en gösterişli, en güzel, en işlevsel haliyle fetişist bir gösterinin parçası olarak içerden kuşatmak niyetindedir. Bu doğrudan bireyi hedefine alan bir narsisistik ele geçirme biçimi olarak, beden üstünde mutlak tahakküm kurma girişiminin psikolojik yolla gerçekleştirilmesi fenomenidir.

Baudrillard, bedeni kendi lehine örgütleyerek kapitalist yatırımın bir parçası haline dönüştüren bu yöntemde güzellik ve erotizm'in iki ana laytmotif olduğunu düşünmektedir (Baudrillard, 2008a, s. 167). Baudrillard'ın bu düşüncesi, kuşkusuz *güzelliğin patolojik bir semptom* olduğuna yönelik ana fikrin de bir ön belirlenimi niteliğindedir. Kadına ve kadın bedenine atfedilen yegâne nitelikler olarak bu laytmotifler, çıkış noktasında kadın bedeninin *özgürleştirilmesi* söylemiyle gölgelenmeye uğraşılsa da vardığı nokta itibariyle bedeni soktuğu pozisyon gören gözler için berraktır. *Güzelin Cinsiyeti* bölümünde detaylı olarak ele alınan bu husus, cinsel özgürleşme ve kadın hakları hareketi gibi birçok dinamikten ivmelenen fakat sonuç itibariyle doğrudan sisteme hizmet eden bir pratikle tamamlanmaktadır. Bu bağlamda kadın bedeni, her zaman olduğundan daha belirgin bir biçimde sisteme entegre edilmiş ve hatta sistemin doğrudan sürdürülebilirlik sağladığı bir alan haline gelmiştir.

David Le Breton, bedenin artık benlikle özdeş bir yapıda olmadığını, bireylerin kendi bedenlerini ufak tefek tadilatlarla bulunabildiği ve kendi kişiliğini ortaya koymanın asli unsuru olarak sökülebilir parçalar toplamı yahut bir tür alet kutusu olarak gördüğünü belirtmektedir (Breton, 2014, s. 26). Bu bakımdan Breton, bir alter ego olarak okuduğu günümüz bedeninin her türlü müdahaleye açık bir kimlik teşhir sahası olduğu fikrini belirginleştirmektedir. Eski zamanlardan bu yana beden-kimlik arasındaki dışavurumsal ilişkiyi sivrilten piercing, dövme gibi uygulamaların yanında, günümüzde daha da yaygın hale gelen estetik- plastik cerrahinin beden formlarını ve hatta cinsiyeti manipüle eden yapısı

bu konuya örnek olarak verilebilmektedir. Bu bakımdan insanın kendi bedenini benliğiyle bütünleşmek adına yaşamsal imlerin bir belirteci olarak kullanması köken olarak çok eskiye dayansa da günümüzde uygulanan pratikler bu unsuru radikalleştirmektedir. Sözgelimi, bedene kazınan bir simgesel ibarenin yerini artık baştan aşağı değişimi gerçekleştirilen yeni bir beden kurgusu almaktadır. Bu konuya transseksüelin bedeniyle açıklık getiren Breton için böylesi bir cerrahi ve hormonal kurgu plastik bir şekillenme ortaya çıkarmaktadır. Anatomik yazgısına boyun eğmeyen transseksüel beden, hissettiği gibi görünmek adına birçok tıbbi prosedürden geçerek bu melez bedene kavuşmaktadır. Transseksüelin bedeni bu bakımdan teknolojik bir yapıntı ve kasıtlı bir kışkırtmanın aracı haline gelmektedir. Trans-beden, eski bedenin fazla anlamlı yönlerini ortadan kaldırarak yeni görünümünün ikirciksiz imlerine ulaşmaktadır (s.30). Aynı zamanda heteroseksüel normatif cinsiyet anlayışına aykırı bir varoluş alanı oluşturarak geleneksel bakışı da yerle bir etmektedir.

Bedensel tahayyülün trans-beden’de bulduğu bu yeni ifade, bedeni ben’in amblemine dönüştürmekte (Breton, 2014, s. 27) ve çerçeve içine alınmış kimlik anlayışını muğlaklaştırmaktadır. Sözgelimi, transseksüalizm hem sakallı olup hem de sokağa mini etekle çıkmak isteyen ya da hem muhteşem memelere hem de mükemmel bir penise sahip olan yeni bedenler inşa etmektedir (s. 31). Günümüz grotesk algısını önemli bir miktar besleyen bu inşa, bedensel değişimin karikatürize edilmiş bir anlatısı niteliğindedir. Bu uçtaki örneğin yanında gündelik bedenin bir uygulama sahasını ifade eden örneklerde ise gündelikleşen pratikler ortaya çıkmaktadır. Diyet, egzersiz, vücut geliştirme gibi bedenin forma girmesini sağlayan yöntemler bu bağlamda bireysel kimlik imalatının fiziksel boyutta yankısını bulan versiyonlarıdır.

Daha önce de birçok yerde altı çizilmiş olduğu gibi günümüzde dış görünüşler üzerinden gerçekleştirilen kendini var etme politikaları bedeni, sağlık ve bakımı özenle sağlanması gereken, en yeni olanın üzerine takılıp takıştırıldığı, normdışı yerleri estetik uygulamalar aracılığıyla kırılan- kesilen- kapatılan- yok edilen bir Ar-Ge sahasına çevirmiştir. Kültürleştirilmiş bu müdahale alanı nedeniyle bedeniyle problemlili ilişkisi olmayan tek bir insan bırakılmazken özellikle kadınlarda bu uç seviyelere doğru ulaşmaktadır. Bu bağlamda bir tür saygıdeğerlik belirteci haline gelen beden, kazandığı prestijli temsiliyet alanında diğer sektörlerde olduğu kadar sağlıklı da zaruri bir ilişkisellik içine girmektedir. Bunun en büyük

sebebi estetik cerrahinin günümüzde doğrudan doğruya güzelliğe eklenen bir form haline gelmesiyle ilintilidir. Bugün tıbbi pratik, bedensel bozuklukları telafi etmenin ve çoğu zaman da onu yeniden inşa etmenin en aktif yöntemidir.

Görünüşe dair duyulan kaygılar iyi olma talebini büyük eforlar üzerinden giderek yoğunlaştırmakta ve bu yoğunluk ölüme karşı gerçekleştirilen yok sayma pratiğinde en çelişik karşılığını bulmaktadır. Aslında insanın güzelliğe dair patolojik tutumuna benzer bir tavır ölümden kaçmak için geliştirdiği bu çabada da açıkça görülebilmektedir. Yaşamaya dair saplantılı ve tükenmek bilmeyen arzu, insanları körleşmenin eşiğine doğrudan sürüklemektedir. Gelgelelim bedensel ifadenin dolayımında güzellik talebinde gösterilen arsızlık, nihayetinde bireylerin kullanımına sunulan tadilatlar yelpazesinin giderek genişlemesine uygun ortamı hazırlamaktadır. Bu arzular ışığında beden, varlığın aksesuarı olmakta ve işlenecek, yeniden şekil verilecek, anlık *design*'a tabi kılınacak bir hammaddeye dönüşmektedir (Breton, 2014, s. 25). Estetik cerrahi ise bu gündelik beden tahayyülünün en büyük tasarımcısı ve onu haleti ruhiyeye uygun bir biçimde tadilat eden bir yardım eli görevi üstlenmiştir.

Bedenin şekillendirilecek nesneye dönüşmesi, cerrahların bekleme salonlarına koydukları ya da belirgin bir müdahale önermek için müşterilerine gösterdikleri kataloglarda doğrudan doğruya ifade bulur. Bu kataloglarda önce modifiye edilecek yüz ya da beden parçası, sonra da operasyonun sonucu gösterilir. Kötü nesnenin simyasal başkalaşımı! Müşteri kendisine sunulan müdahaleler paletinden, kendi yüzü ya da bedeni için uygun olanı seçer. Silikon enjekte edilmiş, protezlerle modifiye edilmiş ya da yeniden şekil verilmiş memeler, çeşitli şekillerde kaldırılmış yüzler, enjeksiyonla yeniden şekillendirilmiş dudaklar, yağları emilmiş, tıraşlanmış karın ve kalçalar, ekilmiş saçlar, arzu edilen fiziksel oranları elde etmek için deri altına yerleştirilen implantlar... (Breton, 2014, s. 27)

Breton'un kısaca özetlediği bu meseleyi *Supervenüs* adlı kısa filmde belirginleştiren Frederic Doazan tıbbi yolla gerçekleştirilen estetik dokunuşu, güncel bedeni -daha çok da kadın bedenini- birçok farklı işlem altına alarak sömürebileceği son noktaya kadar kurguladığının altını çizmektedir. Bu kısa filmde, lateks eldiven giymiş bir elin, şırınga, kalem, cımbız ve neşter yardımıyla normal görüntüye sahip bir kadın imgesine sürekli müdahalede bulunduğu, basitleştirilmiş bir güzelleştirme prosedürleri silsilesi konu edilmiştir. Bedene uzanan bu medikal el, onu önce tıraş etmiş, makyajlamış, göz ve saç

rengini değiştirmiş yani temel kozmetik m¼dahaleleri gerçekleştirmiş, sonrasında ise detaylara girerek beli daha ince g¼r¼ns¼n diye son kaburga kemiğini çıkarmış, normal boyuttaki dudak, meme gibi cinselleştirilmiş noktalarını b¼y¼terek fetişleştirmiş, genel proporsiyona doğrudan girişmek için ise yağlarını ve sarkık noktalarını alarak onu bir şablona oturtmaya uğraşmış, hatta beynine bir lobotomi gerçekleştirerek onu pembeye bile boyamıştır. Sonuç itibariyle kadın bedenini onu iğdiş edilmiş bir et parçasına d¼n¼řt¼rene dek t¼ketmiř, ondan geriye belirsiz bir insan sil¼eti bırakana dek sınırları zorlamayı s¼rd¼rm¼řt¼r.



Resim 5.10: Frederic Doazan, *Superven¼s*, 2013, kısa film, 2'38", videodan alınmış g¼r¼nt¼ler

Bedenin modifiye edilerek d¼zeltilmesi meselesi, keyfe keder bir tıbbi m¼dahaleyi meşrulaştırırken bir yandan da parasını verdiği takdirde bireyi falanca kişiye benzetebilmenin taahh¼tnamesini veren kurumsallaşmış bir hizmet sekt¼r¼ olarak tıbbın varlık alanını sabitlemektedir. Bu, hekime karşı genel intibayı muğlaklaştırırken, tıbbi

müdahaleye olan güveni de sorgulatmaktadır ve daha önce de belirtildiği gibi hastanın müşteriye dönüştüğü o önemli basamağın açık ilanını ortaya koymaktadır. Bu aşamadan itibaren özellikle estetik cerrahi gibi tıbbi uzantılar bir alana bir bedava verilen hizmetler ağının önemli bir parçasına dönüşmüş olmaktadır. Tıbbın vardığı bu nokta Orlan (d. 1947) gibi radikal bir sanatçının bir sanatsal pratik olarak cerrahi yöntemleri kullanma talebine de doğrudan yanıt vermektedir. Estetik cerrahi müdahalelerde hasta olmaksızın bireysel rızayla girişilen bu ameliyatlara, bu sefer bedeni sanatçının kendi isteğiyle değiştiren doğrudan bir yaratıcı edime dönüşmektedir.

Bedeni sanat nesnesinin ta kendisi ilan eden beden sanatıyla birlikte bir tür hesaplaşma ya da özgürleşmeye yönelik çabaların en önemli uygulama sahasına dönüşen sanatçı bedeninin ardından, Orlan ile birlikte kendi bedeninin heykeltıraşlığına soyunmuş yeni bir sanat anlayışı ortaya çıkmış olmaktadır. Bu noktada bireysel fantezilerine uygun bir cerrahi müdahaleyi arzulayan Orlan, hastalık ve acı mefhumunu kapı dışarı ederek tıbbi uygulamayı kendi amacı uğruna saptırmaktadır. Bir kusuru düzeltmek, gençleşmek gibi taleplerle değil salt deneysellikle giriştiği bu yolda Orlan, kendi bedenine kendi talebiyle gerçekleştirilen tıbbi uygulamaları performatif bir dışavurum biçimine çevirmiş olmaktadır. Breton bunun bir benlik imgesini düzeltmekten ziyade, sonsuz bir vestiyerden ödünç alınmış bir giysi gibi, işlenebilen ve işlenebildiği için arzulanan ikinci el bir teni üstüne giymek olduğunu vurgulamaktadır (Breton, 2014, s. 46). Böylelikle Orlan'ın bedeni, farklı kimlik özelliklerin giyilip çıkarılabildiği vitrin mankeniyle eşdeğer bir konuma sürüklenmektedir.

Orlan'ın *Etsel Sanat (Carnal Art)* olarak kavramsallaştırdığı sanat anlayışı, eril tahakkümün dayatmış olduğu güzellik düsturuna kendi aracıyla verilen bir yanıt niteliği taşımaktadır. Başka bir deyişle kadınların güzelleşmek için başvurduğu estetik cerrahi Orlan'da içi boşaltılmış bir işlevselleşmenin salt nesnesi haline getirilmektedir. Oldukça ciddi cerrahi operasyonları interaktif bir tiyatroya çeviren Orlan için ameliyathane, yapıtın üretildiği yer olması itibarıyla atölye kavramıyla ve aynı anda yapıtın izleyiciye sunulduğu yer olması bakımından da galeriyle sembolik bir değiş tokuşun içine girmektedir. Ameliyathaneyi kendi sergi alanı olarak kurgulayan Orlan, lokal anestezi aldığı operasyonlarda bilinci açık bir biçimde etkileşimselliği korumakta ve bedenine gerçekleştirilen her türlü müdahaleye rağmen herhangi bir acı belirtisi göstermeyerek de *kahrolsun acı!* mottosunu gerçeklik

alanına taşımaktadır. Hem tıbbi bir güzelleme hem de etik problemlerin sorgusu niteliğindeki tüm bu süreç, hayata ve sanata dair dinamiklerin iç içe geçtiği bir alan yaratmaktadır.



Resim 5.11: Orlan, *Azize Orlan'ın Reenkarnasyonu*, 1990'da başladığı bir dizi ameliyatlardan bir görüntü

Etsel Sanat manifestosunda bunun bir otoportre olduğunu belirten Orlan, bedeninin bu sayede bir ready-made haline geldiğini düşünmektedir (Orlan, 1997). Öyle ki *Azize Orlan'ın Reenkarnasyonu* adlı projesiyle, kendi suretini yeniden şekillendirirken de bu bakıştan hareket ederek, sanat tarihine mal edilen çok bilindik kadın suretlerini kendi suretine yerleştirmeyi hedeflemiştir. Onun sonraki tüm hayatını etkileyen ve kökten bir değişim geçirmesine sebep olan bu projesi, kuşkusuz geleneksel olanın güncelde eridiği, klasik kadın tasavvurunun onun ameliyatla yüzüne nakşedildiği günümüz protez-insan anlayışının sanatsal bir yansıması niteliğindedir. Post-kolaj olarak değerlendirilebilecek bu yaklaşımla Orlan, Mona Lisa, Psyche, Venüs, Europa, Diana gibi güzellikleriyle tüm tarihi etkileyen kadın prototiplerini kendi bedenine gerçek anlamda monte ederek aslında Bretoncu transeksüel bedenin bir benzerini inşa etmiş olmaktadır. Yaradılışsal olarak yazgılı olduğu bedeni istediği gibi eğip bükebilen bir post-beden anlayışını radikal bir biçimde ortaya koymakta ve bedenin otoritesinin kendisi olduğunu bağıra çağıra ilan etmektedir.

Herhangi bir acı çekmeden kendi bedenimin kesildiğini gözlemleyebiliyorum! Kendimi iç organlarıma kadar görebiliyorum, bu yeni bir ayna evresi. Sevgilimin kalbini görebiliyorum ve görkemli tasarımının genellikle çizilen aşırı duygusal

sembollerle hiçbir ilgisi yok. Sevgilim, dalağını seviyorum, karaciğerini seviyorum, pankreasına bayılıyorum ve uyluk kemiğinin çizgisi beni heyecanlandırıyor. (Orlan, 1997)

*

Post-beden tasavvurunu konumlandırmaya yarayan değerlilik ilkelerinin en büyük suiistimal alanı olarak cinsellik fikriyle girmiş olduğu ilişki gelinen nokta itibarıyla önemli bir konum teşkil etmektedir. Bu bağlamda arzunun değiş tokuş edilen göstergelerinin taşıyıcısı olan bedeni, fantezinin yeri ve arzunun barınağı olan bedenden ayırt etmek gerekliliği gündeme gelmektedir (Baudrillard, 2008a, s. 169). Bu gereklilik cinselliğin pornografiyle girmiş olduğu çetrefilli ilişkinin de ayırt edilmesi hususunu tartışmaya açarken, genel algıda birbiri yerine geçen bu iki kavramın anlam alanındaki muğlaklığın sebebi araştırılmaya değer durmaktadır. Kuşkusuz bunun en temel nedeni, günümüzde her söylemin cinselliğe atıfta bulunmasıyla alakalıdır. Teşhir pratiğinde anahtar rolü üstlenen cinsellik, tüketime sunulan her nesnenin aynı anda cinselleştirildiği bir mekanizma yaratmış durumdadır. İnsan psikolojisinin derinlerine işleyen bu mekanizma sayesinde duyularla ilişkili olan her şey anında fetişist bir sürece tabi tutulmakta ve cinsel teşhirin parçası olarak yeniden konumlandırılmaktadır. Bu problemlili cinselleştirme eylemi, bireyler ve bedenleri de takıntılı bir sürecin parçası haline getirerek, onları basmakalıplaşmış fetişler olarak yapay yüz kasılmalarına hapsedmektedir. Cinselliğin pornografik olana vardığı bu yolculuk onu bedenle olan sonsuz bir üçgen içine hapsedmekte, iliklere kadar yüzeyselleştirilmiş bir normatifliği zihinlere kazımaya girişmektedir. Böylelikle cinsellik de diğer her şey gibi büyük bir soysuzlaştırılmaya tabi tutulmakta ve bedeni bu boyundurukta yeniden inşa etmektedir.

Burada bahsedilen cinsellik, gerçek bir cinsellik eyleminden kesinkes ayrışık konumdadır. Çünkü tüketime odaklı toplum düzeninde cinsellik hazla ilişkisini çoktan yitirmiş durumdadır. Gerçek haz etkinliğinin yok olduğu böylesi bir cinsellik anlayışı, en nihayetinde Viagra'nın egemenliğinde hazdan yoksun bir git-gel eyleminden başka bir şey olmamaktadır; arzunun göstergesel *simülakr*ına karşılık cinsellikte karşılaşılan, mekanik bir erkesiyon halinden başka bir şey olmamaktadır. Bu durum, Han'ın hızlanmak için her türlü olumsuzluğu ortadan kaldırdığını düşündüğü *Şeffaflık Toplumunun* temel bileşenidir.

Günümüzde olumsuzda oylanmak yerini olumluda hız yapmaya bırakmıştır (Han, 2017, s. 20).

Şeffaflık toplumu ilk başta yankılandığı haliyle ütöpik bir düzenlilik fikri uyandırır da aslında Han'ın amacı bu ifadeyle içi boşaltılmış yoz bir toplum ifadesini kristalleştirmektir. Varlık alanını sergi değeri üzerinden inşa eden tüketim toplumunu bir olumluluk toplumu olarak ifade eden Han, görünürlükler üzerinden yönetilen ve pürüz yaratacak her ihtimali devre dışı eden bir gidişattan bahsetmektedir. Bu toplum, hazzı ortadan kaldırarak mükemmel bir cinsellik inşa ederken aynı tavrı sergilemekte, negatif her olasılığı kapı dışarı etmektedir. Bu konuyu *aura* değeri üzerinden açıklayan Han'a göre, fotoğraflarda görülen insan simasının uçucu ifadeleri taşıyan formu günümüzde simasını yitirmiş bir *face* haline dönüşmüş durumdadır. *Face*, "bakışın aura"sından yoksun, teşhir edilen bir yüzdür ve "insan siması"nın metasal bir biçimidir (Han, 2017, s. 26). Bunun bir Photoshop çağı başlattığını vurgulayan Han, yüzün aslında yalnızca bir yüzey alana indirgenmiş olduğunu belirtmektedir.

Görüntüler, her tür dramaturjiyi, koreografiyi ve sahnelenişi, her tür yorumbilgisel derinliği, hatta anlamı yitirerek pornografik hale geldiklerinde şeffaflaşmaktadır (Han, 2017, s. 16). Görüntü ile göz arasındaki dolaylımsız temastan doğan pornografi, dış görünüşleri bir yatırım aracına çeviren günümüz toplum biçiminin en doğru anlatımıdır. Bu bakımdan içinde bulunan bu pornografi kültürünün, yalnızca cinselliğin indirgendiği bir nokta olarak değil kapitalizmin Midas dokunuşunda gizli bir yabancılaşma olarak betimlenmesi yerinde olacaktır. Öyle ki alt anlamları bir kabuk misali soyulduğunda geriye kalan çıplak nesne, tüm şeffaflığıyla sergileme ürünü haline getirilerek doğrudan pornografinin bir parçası olmaktadır. Sonuçta şeffaflık, "bakışın, gördüğü her şeyle rasgele ilişkiye girmesi" bakımından bir fahişelik haline gelmektedir (s. 30).

Pornografinin göstermeci genel tutumu, örtük, gizli, saklı ne varsa aydınlatılmakta ve böylelikle yalnız seks değil aşk da doğrudan devre dışı kalmaktadır. Bu apaçıklık dinamiği bilinmezliklerden alınan hazzı imkânsız hale getirerek, mutlak gösterisel bir eylemi dayatmaktadır. Genele sirayet eden böylesi bir algı nedeniyle beden hiç olmadığı kadar büyük bir şeyleştirmenin içine çekilmiş olmaktadır. Pornografik bakışın seyrine açılan

çıplak beden, içkin saklılığını yitirmesiyle birlikte ise içinde bulunduğu olumluluk toplumuna yaraşır bir biçimde tüm negatiflik bileşenlerinden sıyrılmış olmaktadır. Erotik baştan çıkarmayla tamamen zıt bir konuma oturan pornografi, iki boyutlu bir deneyimden fazlasını vaat etmemektedir.

Pornografinin içselliği, gizliliği, esrarı yoktur: İçinde, ı ışık altında, tek bir mücevherin sergilendiği vitrin gibi tek bir şeyin sergilenmesiyle ilgilenir: cinselliğin; onu kısmen örtecek, erteleyecek ya da ilgiyi başka yöne çekecek ikinci, münasebetsiz bir şeye asla yer yoktur. (Han, 2017, s. 43)

Pornografik olanın çıplaklığına olan vurgunun karşısında erotizm, kırılğan bir beden tasavvuru yaratarak cinselliği deneyim alanında farklı bir konuma yerleştirmektedir. Soyunuk ile çıplak olmak arasındaki o ince çizgi, bu noktada giderek belirginlik kazanarak, çıplak olana dair bakış ile soyunmak üzere olan bir imgeden alınan haz arasındaki dramatik farkı sivriltilmektedir. İçinde bulunulan toplumun bakma ve görme edimlerine yüklediği anlamlar silsilesi, çıplak-giyinik-soyunuk üzerine olan algıyı da doğrudan domine etmektedir. Bu bakımdan çıplaklık, salt pornografik bir doğrudan gösterme eylemi gerçekleştirirken, örtülü bir beden hazla kuşanmaktadır. Erotizmi besleyen yegâne damar olarak örtülü imge bakan gözün gizemi keşfetmeye dair fantezilerini canlandırarak onu bir fetiş haline çevirmektedir. Örneğin meme çatalının görünmesine izin veren dekolte, sahip olduğu erotik potansiyel bakımından çıplak bir meme görüntüsünden daha çok ilgi çekebilmektedir. Tüm bir çıplaklığa verilen bir es olarak bu örtülü fallik imge, doğrudan bir gerçeklik sunmasa da olasılıkları artırmakta, sözgelimi hayal gücünü tetikleyerek arzu etkinliğini beslemektedir. Tüketim toplumunun kadının beden/nesne modeline uygun olarak her anlamda fetişleşmesini öncelleyen erotik bakış, güzellik üzerine bu kadar düşülmesinin nedenini açıklar niteliktedir. Netice itibarıyla ihtiyaçlar ekonomisi, beden-güzellik-erotizm üçgeninde gerçekleşen alışveriş dinamiğinden kendini var etmekte, psiko-işlevselliğini de erotik bakış üzerinden temellendirmektedir.

Giorgio Agamben (d. 1942) çıplaklık kavramını detaylıca irdelediği kitabında, çıplaklığın teolojik anlamı üzerinden bir açıklama yaparak, onun kavranışıyla ilgili çelişkilere dikkat çekmektedir. Agamben'e göre çıplaklık mefhumu, Âdem-Havva arasındaki ilişki bazında yalnızca olumsuz anlamlar üzerinden yorumlanırken, insanın doğasıyla doğrudan ilişkili

olması hususunda ise bir olumluluk teşkil etmektedir. Bu durum göz önüne alındığında, çıplaklığın insan doğasıyla Tanrı'nın inayeti arasındaki karşıtlık ilişkisinde problemlili bir hal aldığı netleşmektedir (Agamben, 2017, s. 76). Başka bir deyişle teolojik bakış insan doğasına giysiyi ekleyerek, onun çıkarılabilen yapısı bakımından çıplaklığın seyrine yönelik bir girişimi ortaya atmış olmaktadır.

Giysilerin çıkarılması pratiği bu bağlamda bir günahkarlık sembolü haline gelmekte ve çıplak bedene karşı bakışı yasaklamaktadır. Yasaklama altına alınan bu kontrolcü tutum ise insanın doğasına dair gerçekliği inkâr eden tavrıyla doğrudan paralellik göstermektedir. Başkasının bedenine karşı bakışı gizliden gizliye besleyen bu psikolojik baskı, sonunda günümüz toplum düzeneğinin bakmayı doğrudan bir araç haline getiren yapısına dönüşmüş, dış görünüme ait saplantılar için uygun zemin hazırlamıştır. Doğal çıplaklık algısını kaybeden insan için beden, giysilerle çevrelenen bir tabuya dönüşmesi açısından soymaya yönelik arzusunun kaynağı haline gelmiştir. Arzu Sartre'a göre, her şeyden önce başkasının bedeninde "ten"i görünür kılmaya yönelmiş bir stratejidir (Agamben, 2017, s. 91-92). Bu bağlamda ötekinin arzusundan şekillenen soyma eylemi ideal güzellik temsili bir çıplak kadın imgesine dayanmaktadır.

Gelinen nokta itibariyle bedenle ilişkisellik söz konusu olduğunda güzellik ve erotizmin ayrılmaz bir birliktelik içinde bulunduğunu söylemek yerinde olacaktır. Bu birliktelik ise saklı olanın keşfedilmesine yönelik arzudan ileri gelen örtülü bir form yaratmaktadır. Nitekim benzer biçimde düşünen Han için güzelin en önemli özelliklerinden biri onun örtülülüğü olmaktadır:

Güzel saklıdır. Gizleme güzellik için aslıdır. Şeffaflık, güzellik ile anlaşılamaz. Şeffaf güzellik bir oksimorondur, zıtların birleşimidir. Güzellik zorunlu olarak bir görünümdür. İçinde opaklık barındırır. Opak gölgeli demektir. Örtüyü kaldırma ise büyüü bozar ve onu tahrip eder. Bu yüzden güzel, doğası gereği örtüsü açılmayandır. (Han, 2019b, s. 29)

Bu noktada Han'ın örtük güzelliğe dair belirlenimini pornografinin karşısına bu şekilde oturtması, daha önce yapmış olduğu pürüzsüzlük açısından güzellik fikriyle bir miktar çelişki içerisinde bulunmaktadır. Daha önce de belirtildiği üzere pürüzsüz güzellik fikri çağın alametlerinden biri olarak pornografik olanın en temel özelliklerinden biri olarak ifade

edilmektedir. Bu bağlamda güncel bir güzellik tanımı gerçekleştirirken tek bir belirlenim getirmenin güçlüğü Han'ın çelişkili olarak yankılanan fikrinde gün yüzüne çıkmaktadır. Netice itibarıyla güncel güzellik algısının hem pornografinin yüzeylerinde cereyan ettiğini hem de erotizmin gizinde kendini var ettiğini söylemek mümkündür.

Özetlenecek olursa, güzelliğin kadın bedeninde bulduğu tatminkâr karşılık nedeniyle, tarihsel süreçte fiziksel ve ruhsal bir vasıf olarak düşünülmüş olmasına ek, günümüzde gelip dayandığı nokta cinsel işlevselliği üzerine olmuştur. Cinsellik üzerinden güzelliğe yapılan bu vurgu ise güzellik endüstrisinin seksi olanın peşine düşmesine uygun ortamı hazırlamıştır. Tüketim ve seksilik birbirinin varlık sahasını her gün yenilerken, cinsel hazlar üzerinden işleyen bu süreç güzeli şeffaf olanın sınırlarına dayandırmıştır. Şeffaflık toplumunun pozitiflikler aracılığıyla yaslandığı gerçeklik alanı, *dijital güzellik* ile *doğal güzellik* anlayışlarını iki radikal uca ayırtmaktadır. İnsanın yaşlanma, ölme gibi olumsuz tüm süreçlerini yok sayan böylesi bir anlayışta yalnız gençlik üzerinden gerçekleştirilen işlemler bu fikri belirgin bir biçimde ortaya koymaktadır. Nitekim dijital teknikler ışığında çekilen fotoğrafın negatifi olmayışı gibi, günümüz güzellik algısında da insan doğasına içkin olumsuz özellikler kendine yer bulamamaktadır.

Böylelikle bu dijital evrende pikselleştirilen güzellik, aynılığın hükümdarlığını sürdüğü bir kısır bakış yaratmaktadır. Negatif her türlü içerikten yoksunlaştırılmış böylesi bir güzellik fikrinde insanın varlık alanı da göstergesel bir alana çekilerek soyutlanmaktadır. Bu bakımdan günümüzün güzellik anlayışının, sosyal medyada servis edilen filtreli imgeler etrafında kurgulandığını söylemek yerindedir, çünkü burada sunulan imgeler hayatın gidişatına dair olumsuz öğeleri daima yok saymaktadır. İnsanları en iyi görünüşleriyle hep en iyi anlarındaki görüntüleri paylaşmaya iten bu platformlar, doğallığı hiçe sayarak parlatılmış çarpık bir alternatif dünya tasavvuru sunmaktadır. Hastalığın, endişe- üzüntünün kapı dışarı edildiği bu derinliksiz imgelerde, yüzde çıkan sivilceyi bile paylaşmak ayıp sayılmaktadır.

6. GÜZELİN PATOLOJİSİ

...insani olarak en hassas ve en güzel tutku, kadını imgesinden ayıran duvarı yıkmaktır.

Hans Bellmer

Buraya kadar güzelliğe yönelik belli başlı birtakım düşünceler kendi iç bölünmeleri de göz önüne alınarak incelenmiştir. Bu bakımdan belirgin bir biçimde anlaşılacağı üzere güzellik kendisine birçok farklı etmen etrafında çok çeşitli ve çelişkili anlam alanları bulmuş durumdadır. Özellikle kişisel beğeniye hitap eden doğasından kaynaklı olarak, bu değişkenlerin yanına onun mutlak göreceliğini oturtmak bu noktada önem arz etmektedir. Güzelliğin hali hazırda tartışılan boyutunu bu öznel perspektifler ışığında sürdürdüğü ve hatta başlı başına bu tez çalışmasının da öznel bir bakışla oluşturulduğu açıktır.

Ortaya koymak istenen bu görecelilik unsuru güzelliğin toplumsal bakış için bunun tersi bir anlayışla yoğrulmasına engel olmamış, nitekim tarihten günümüze değin geçen süreçte güzellik hep belirli kıstaslar yahut başlıklar altına alınmaya, sözgelimi belli çerçeveler etrafında kitlesel bir tekrarlılık üzerine kurgulanmaya uğraşmıştır. En başından itibaren bireylerin kendi öz zevk ve beğenilerine göre değil hâkim kültürün dayattığı biçemlerle ifade edilmeye girişilen güzellik tasavvuru, bu bağlamda en eski çağlardan bu yana gerçekleşmiş olan dış görünüş biçimlerini de doğrudan etkilemiştir. Özellikle kadınlara atfedilen bir özellik olması bakımından güzellik, cinsiyetli toplum modelinin en büyük silahı olarak kadınların üzerinde önemli bir hakimiyet çehresi oluşturmuştur. Güzel olmaya yazgılı tek cinsiyet olarak kurgulanan kadınlar, gerçekleştirilen psikolojik birçok süreç nedeniyle güzelleşmeye dair en uç örneklere varan hemen her uygulamayı bedenine seve isteye eklemeye eğilimli bir noktaya sürüklenmiştir.

6.1. Tüketilen Güzellik

Güncel güzellik anlayışı, insan psikolojisini kendine bir araç olarak benimseyen neoliberal kapitalizmin, benzeri manipülatif tavrıla kontrol altına almış olduğu bir güzellik tasviriyle yoğrulmuş durumdadır. Bu bakımdan çağın güzelliğine dair tarifler herkes tarafından kabullenilmiş basmakalıp imgeleri ortaya koymaktadır. Kalçalar ve göğüslerin büyük, belin

ince, dudakların dolgun ve bu özelliklerin olanak verdiği kadar da zayıf bir kadın güzelliği reçetesi ile alabildiğine geliştirilmiş kaslı vücutlu erkek profilini bir araya getiren bu bakış, kamusal bilincin güzellik tahayyülünü ele geçirmiş durumdadır. Bu tam da eril ve dişilin işlevsellik üzerinden doğası farklılaşmış bir kalıba girmeleri için kullanılan betimleyici modelin ifadesini dile getirmektedir. Dişil model kadına oto-erotik imgesinden duyduğu hazzı sivriltirken, eril modele de dişil modele karşı yoğun bir arzu hissi duyması hususunu vurgulamaktadır. Bu nedenle güncel güzellik algısının her iki ihtimalle de kadını merkezine aldığı ispatlanmakta, bu bakış doğrultusunda toplumsal hiyerarşiler üzerinden erkeği kadının üstünde konumlandıran tavır günümüzde de sürdürülmektedir. Fakat bu durum erkeklerin dış görünüşlerine ve sosyal statü belirteçlerine dair takıntılı tavır sahibi olmadıkları anlamına gelmemektedir. Nitekim burada altı çizilmeye çalışılan temel husus, erkeğin kendini ifade stratejisinde güzelliğin doğrudan istenen bir öznelik olmamasıyla alakalıdır. Ne de olsa görüntüler üzerinden işleyen bu devran içinde erkeğin arzulanabilirliği, onun yücelik ifade eden özellikleri üzerinden kurgulanmaktadır. Erkeklerin bu bağlamda en temel arzusu, zenginlik, irilik, büyüklük gibi niteliklerle ifadesini bulurken, onlar için narinlik, incelik yahut zayıflık arzulanacak türden özellikler değildir.

Uzun bir süredir kadının alın yazısı haline gelen güzellik meselesi, günümüzde beden düzeyinde bir seçilmişlik fikrini belleğe yerleştirmiş ve toplumsal anlamda kabul edilebilirliğin önemli bir göstergesi haline gelmiştir. Bu bakımdan cinsiyetli toplum modelinin tasdikiyle doğduğu günden itibaren güzel olmaya dair önemli bir çaba içine giren kadın, güzelliği kendi iradesiyle arzuladığına yönelik bir yanılsamayla hareket etmekte sözgelimi bu arzuyu da özgürleşme isteğiyle bir konumlandırmaktadır. Bu kusursuz işleyen bir mekanizma olarak, sosyal dışlanmaya yönelik kaygılarla hareket eden ve böylelikle de aktif bir güzelleşme psikolojisine sahip olan çağdaş birey inşasındaki ilk adımı yaratmaktadır. Başka bir deyişle büyük çoğunluğun psikolojisine yerleşmiş olan güzel olma ya da güzele sahip olma arzusu, içinde bulunulan toplum modelinin önemli bir düzeneği olarak bilinçleri kontrol altında tutmaya yaramaktadır. Bireyler adeta güzellik masallarıyla oyalanmakta-uyutulmakta ve tüm vakitlerini bu husus için harcamaya yönlendirilmektedir.

İnsanları hep dahasını tüketmeye yönlendiren bu toplum modeli, dış görünüşleri sosyal ilişkiler kurma hususunda en başat öge olarak atarken aynı zamanda insanları güzel- çirkin,

genç- yaşlı, zayıf- şişman gibi kontrastlar üzerinden ayırtırmaktadır. Etiketler oluşturarak şeyleri birbirinin karşısına yerleştiren bu hamlenin başlıca araçları ise tüketim toplumunun en önemli değerler dinamiği sağlayıcısı olan sektörler olmaktadır. *Güzelin Sektörleşmesi* başlığı altında altı çizilen bu sektörler, bedenin tüm somut değerlerinin ve aynı zamanda tüm kullanım değerlerinin tek bir işlevsellik değerine indirgendiği ortamı yaratmaktadır.

Hizmet sektörünün yükselmesi, tüketimin pompalanması, sektörleşmenin boyut atlaması gibi gelişimler post bireyin otonomisini gözle görülür biçimde farklılaştırmıştır. Kendini göstermeye olan bu yoğun ilgi, kolektif bilinci yıkarak, gittikçe bireyselleşen-egoistleşen bir insan modeli yaratmıştır. Başka bir deyişle günümüzün tensellik düsturu, politik, ahlaki, dinsel aşkınlıkların algıdaki düşüşüne sebebiyet vermiş, Aydınlanmacı insan aklı güzelleşmesinin yeni bir versiyonu olarak post insan/ insan canavar yaratılmıştır. Fakat bu durum, ikircikli bir özgürlük içindeki post-insan tasavvurunun aslında nasıl en derinden sisteme battığının açık göstergesini aynı anda ortaya sermektedir. Tüketim söyleminin en önemli başarısı olarak daha önce vurgulanan bu özgürlük yanılsaması, hakikatin yerini alan bir tür simülasyon olarak özerklik fikrini yeni baştan inşa etmiştir. Bu dönüşümle birlikte bu yanılsamayı tasdikleyen en önemli niteliklerden biri olarak güzellik de toplumsal bir ölüm kalım meselesine, bir tür var olma sebebine dönüşmüştür.

Bireysel kimliklerin ve hakların çok daha önem kazandığı bu yeni ortamda, kendini ifade etmenin birçok yöntemi ortaya çıkmıştır. Bireylerde kendi imgesine sahip olma dürtüsü o kadar yoğundur ki, kendine özgürlük tamamen hiçe sayılmaktadır. Bu bakımdan güzellik yerine getirilmesi gereken bir buyruk, tüketim toplumunun olmazsa olmaz ibadeti iken, estetik cerrahi de toplumsal bir düstur bir gelenek haline gelmiştir. Bedenine ait kararları verebilen güncel birey artık güzelliği, bedelini ödediği takdirde el yordamıyla kazanacağı bir ödül olarak konumlandırır olmuştur. Bu yeni toplumda güzellik, herkesin doğasına içkin bir hak olarak tanımlanmaktadır ve eninde sonunda isteyen herkes ona ulaşacaktır.

Tercihler üzerinden satılan güzellik fikri, kökeninde tıpkı tüketim güdüsündekine benzer bir motivasyondan ivme kazanmaktadır. Bunun en temelinde, sistemin senin tercihin diye seslendirdiği mottunun alt metninde bulunan *bizden olmazsan yok olursunun* gerçekliği yatmaktadır. Bu örtük bir dışlama söylemi olarak topluma eklemlenemeyenleri yok olmaya

mahkûm bırakan despotik bir düşünceyi ortaya koymaktadır. Yani özünde sistemin kulaklara fısıldadığı esas fikir şu olmaktadır: Ya bizim gibi görünür ve bizim yaptıklarımızı yaparsın ya da bugünden itibaren normdışı bir ucube olursun.

Güzellik bu yönüyle basit bir fiziksel nitelik olma özelliğinin ötesine çoktan ulaşmış durumdadır ve bir dış görünüş dayatması olarak bireylerde güzel olmamaya yönelik kaygının esas kaynağını oluşturmaktadır. Sosyal ortamda güzele olduğu kadar çirkine bakışı da açıklayan bu mesele, kuşkusuz parmakla gösterilen kusurlu o kişi olmaya dair derin endişe ortamının temel yaratıcı unsurudur. Bu durum gelinen noktada güzellik üzerine yeni bir söylem biçimi geliştirilmesi gerekliliğini gündeme getirmektedir. *Güzelin Patolojisi*, işte tam da güzelliğin bu algısal dönüşümünü ifade etmek için önerilen bir kavramdır ve güzelliğin salt niteliksel anlam alanından psikolojik bir baskı aracına dönüşümünün temel ifadesini kavramsallaştırmaktadır. Başka bir deyişle güncel güzellik fikrinin artık beğeni nesnesi olmak özelliğini aşarak tatminsiz bir görünüş takıntısının ürünü haline geldiği bu noktada güzellik patolojikleşmektedir. Sürekli olarak ötekinin bakışını tatmin etmeye yönelen bu yeni güzellik algısı, pratik olarak deneyimlenen beden ile meşru ideal beden arasında derin bir mesafe oluşturmakta, bu da bireyin kendi dışavurumunu gerçekleştirdiği bir alan olarak beden fikrini ters yüz etmektedir. Güncel güzellik fikri, böylelikle başkasının mimiğine gizlenmiş bir paha biçmenin temel niteliği haline gelmiş durumdadır. Bir başkasının bakışıyla şekillenen böylesine tutarsız bir güzellik olgusu, insanın tüm zayıflıkları- mutsuzluklarıyla simgesel bir değiş tokuşun ürünü ve arzunun metaforik bir yansıması olarak yeniden yapılanmaktadır.

Patoloji kelimesi, köken olarak Yunanca *pathos*, *pathetikhos* kelimelerine dayanmaktadır ve bu sözcükler, “yaşantı, deneyim, bir kimsenin başına gelen olay, duygulanım hali, duygu, tutulma, görünüş” gibi anlamlarda karşılığını bulmaktadır (Soykan, 2015, s. 150-151). En genel kabulüyle bireysel bir duygulanımdan kaynaklanan pathos, esasen tüm izlenim ve duygulanım olaylarında gerçekleşen bir edilginlik halini de içerisinde barındırmaktadır. Pathos bu bakımdan bireyin etkilenime açık zayıf bir hal üzerinden bir tür tutulma yaratmaktadır; bu özelliği ile insan bünyesinde hem manevi hem maddi olanı etkileyen yani psikolojik ve fiziksel her tür etkiyi içinde taşıyan derin bir anlam alanı ortaya koymaktadır. Bu nedenle de sanatsal yaratma ediminin de temeline oturtulmuştur. Sanat yapıtının hem

yaratımında hem alımlanmasında var olduğu görülen bu duygusal yükün her yapıt için aynı yoğunlukta olduğu söylenemezse de onun her iki yanda az ya da çok bulunmasından ötürü sanatın neliğini ortaya koyan bir özellik olduğu kabul edilmektedir (s. 155).

Pathos'un hastalık anlamında kullanılan modern bir terim olan *patoloji* kelimesine kökenlik etmesi, onun insan bünyesine temelden sızmış içkin bir özellik olarak düşünülmesiyle doğrudan ilintilidir. İnsan bünyesinde sağaltılması gereken hastalıklı bir duygulanım biçimi olan pathos, ruhun maruz kaldığı her türlü etkilenim sonucunda insan psikolojisinin ortaya koyduğu *mania*'nın temel kaynağı olmaktadır. Mania, günümüzde psikolojide çokça kullanılan manik sözcüğünün kökeni, çılgınlık, azgınlık, delilik, coşku gibi duyguların oluşumuna neden olan bir ruhsal evredir. Bu bağlamda mania, pathos'un biriktiğinde insanı soktuğu bir durum tasavvuru ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak patoloji kavramı pathos'tan aldığı bu temel üzerinden, bireylerin hem fiziksel hem de duygusal anlamda hastalıklı bir hal alan saplantılı hareketleri için temel bir anlatım alanı ortaya koymaktadır. Bu belirlenimden yola çıkarak günümüzde güzelliğin vardığı noktanın, hem dış görünürlere gerçekleştirdiği müdahale alanı hem de bireylerin psikolojilerini ele geçirerek bir takıntı halini almış olması bakımından bir patoloji haline geldiğini söylemek mümkündür. *Güzelin Patolojisi* bu bağlamda insan zihninin esiri olduğu bir edilgenlik haline, dış görünüme dair kaygıların eklendiği oldukça çetrefilli bir anlam alanı ortaya koymaktadır. Bu bakımdan günümüz bireylerinin oto-erotik imgeleriyle içinde bulunduğu ilişkinin bir patoloji ürettiği ve tüketim eyleminin ise bu pathos'un ortaya koyduğu mania olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Güzelin Patolojisi, moda, medya, sağlık, kültür gibi sektörlerin birbiri içine geçtiği günümüz sisteminin bir sonucudur. Yaşamın estetikleştirilmiş en önemli metası olan beden, tüm bu denetim araçları tarafından bu noktaya sürüklenmiştir. Sistem belirlenen normlara uyumsuz olan her parçayı düzeltilmesi gereken bir kusur olarak tanımlandığından, geliştirilen her pratik kusurlardan arındırma işlemine dönüşmektedir. Böylelikle daha düne kadar hayatın bir parçası dahi olmayan uygulamalar şimdi olmazsa olmaz bir rol üstlenmektedir.

Güzelin Patolojisi aynı zamanda güzelliğin öznellikte bulduğu iç yankıya rağmen artan bir ivmeyle normatif boyuta indirgenmesine yönelik girişimlerin yarattığı çelişkiyi de içinde

barındırmaktadır. Bu bakımdan çalışmanın temel motivasyonu, günümüzde giderek en üst seviyeye ulaşan bu standartlaşma girişimlerinin güzelliği bir kontrol mekanizması olarak sisteme dahil ettiği noktayı sorgulama altına almanın iç gerekliliği üzerinden gelişmektedir. Çünkü varılan neoliberal kapital düzende güzellik, gittikçe yapaylaşmış ve insanı doğasından uzaklaştırırken aynı zamanda kendi iç özelliklerini de yüzeyselleşme noktasında yitirmiştir. Bu hususta burada vurgulanmak istenen patolojikleşme hususu, Rönesansvari bir güzellik anlayışı üzerinden güzelin kendi ideal hattında kalması gerektiğine dair bir belirlenim gerçekleştirmek değil, daha ziyade güzelliğin özellikle Rönesans bakışından itibaren günümüze vardığı noktada çok daha spesifik bir alana doğru yönlendirilerek tektipleştiği noktanın tasfiye edilmesine yönelik gerekliliğin altını çizmektir.

Patoloji kavramının insan psikolojisine yansımalarıyla birlikte güzelliğin insan psikolojisindeki yankısına değinmenin önemi gündeme gelmektedir. Bu nedenle psikanalizden bir miktar faydalanmanın çalışmanın gidişatına zenginleştirici bir katkı sağlayacağı umulmaktadır. Nitekim psikanaliz, içinde bulunulan tüketim güdüsünün temelinde yatan motivasyonları ve arzular ile kimliklerin toplumsal koşullandırılmasını analiz etmeye yönelik okumalar gerçekleştirmesi açısından önemli bir rol üstlenmektedir. Aynı zamanda benliğin ve ötekinin kurgulanması ile en erken çağlardan başlayan bilinçaltı yağmalarını saptamak hususunda önemli bir dayanak noktası oluşturan psikanaliz, temelde doğrudan olmasa da dolaylı olarak güzelliğe dair saplantıların tetiklendiği noktaları kavramaya yardım edecek veriler ortaya koymaktadır.

Psikanaliz bebekliğin ilk evrelerinde, bilinç- bilinçdışı- bilinçaltı anlamlarını biçimlendiren, ebeveyn ile olan ilişkiselliğe odaklanmakta ve bu sürecin kültürel ifade şekillerinin belirlenmesinde önemli bir katkı sağladığı kabulüyle hareket etmektedir. Psikanalize göre, bebeklerin içine doğduğu ve sosyal olarak eğitildiği çeşitli ve farklı kültürler (yani inançlar, ahlaki değerler ve sembolik kapsamlar dizisi) bilinçdışında, çocukların ve yetişkinlerin davranışlarında değişik sonuçlar oluşturmaktadır (Bocock, 2009, s. 89). Bu nedenle bireylerin yetişkinlikte sahip olduğu en temel davranış biçimleri ve psikolojik yatkınlıklara bebeklikte karşılaşılan süreçler önemli bir kaynak teşkil etmektedir. Bu görüş psikanalizin babası olan Sigmund Freud'da psiko-seksüel gelişimi temellendiren oral, anal, fallik dönemleri barındıran *ödipus kompleksi* kavramıyla literatüre geçmiştir.

Ödipus kompleksi, *Güzelin Cinsiyeti* bölümünde de bir miktar değinildiği üzere, çeşitli boyutlarda tezahür eden antropolojik bir yapı sergilemektedir. *Ödipus kompleksi* özetle hemen her insanda temel dürtüler olarak hareket eden cinsellik, saldırganlık, kıskançlık, rekabet, intikam, öç alma korkuları, sevgi, ahlak, ensest yasağı vb. evrensel gibi görünen çatışmalı insan gerçekliğinin erken anne-baba-çocuk üçgeninde nasıl örgütlendiğini anlatmaktadır (Freud, 2016, s. 12). Freud, çocuk ile ebeveynler arasında kurulan bu ilişki sarmalının anne-çocuk ile baba-çocuk arasında farklı cereyan eden yanlarından bahsetmekte ve bunun kimlik oluşumunda gerçekleşen bir özdeşleşme yöntemi ortaya koyduğunu ifade etmektedir. Freud, ödipus durumunun her iki cinsiyetteki çocuk için baba ile anne arasındaki gel gitlerden doğan çeşitli aşamaların olduğundan ve bu aşamaların sonuç olarak çocuğun cinsel eğiliminin gücüne bağlı olarak bir kişide yoğunlaştığından bahsetmektedir:

Analitik deneyimler vakaların çoğunda bileşenlerin şu ya da bu ölçüde kaybolup geriye zar zor anlaşılabilir bir iz bıraktığını, böylelikle bir ucunda normal ve olumlu, öbür ucunda ters ve olumsuz Oidipus kompleksi bulunan bir dizinin ortaya çıktığını, bu uçların arasında da her iki bileşenin farklı oranlarda katıldığı bütünsel Oidipus kompleksi türlerinin bulunduğunu göstermektedir. Oidipus kompleksinin ortadan kalkmasıyla, içindeki dört yöneliş bir anne özdeşleşmesi, bir de baba Özdeşleşmesi ortaya çıkartacak şekilde gruplaşır; baba özdeşleşmesi, olumlu kompleksin anneye yönelik nesne ilişkisini muhafaza ederken olumsuz komplekse ait olan babaya yönelik nesne ilişkisini ortadan kaldırır. Aynı şey, gerekli değişiklikler yapılarak, anne özdeşleşmesi için de söylenebilir. Bir bireyde bu iki özdeşleşmenin farklı şiddetlerde belirmesi, bu bireyde iki cinsel yönelimden hangisinin ağır bastığını ifade edecektir. (Freud, 2016, s. 93)

Freud’a göre ben’in ilksel bu oluşumuyla birlikte, *ben ideali* yerini *ideal ben* olma arzusuna bırakarak üstben’i inşa etmektedir. Bu üstben inşası beraberinde ise kendi negatifi olarak bir altben oluşumunu tetiklemektedir. En basit anlatımıyla bu konu, üstben’in ben’e söylediği “böyle olmalısın” ile altben’in ben’e yönelttiği “böyle olamazsın” yönlendirmeleriyle gerçekleşen bir içsel bölünme meselesidir. Freud bu son derecede önemli biyolojik tepkimenin tarihsel iki unsurun sonucu olduğunu düşünmektedir. Bunlardan birincisi çocukluktaki uzun çaresizlik ve bağımlılık dönemidir; ikincisi ise cinselliğin bastırılması libido gelişiminin gizlilik dönemiyle kesilmesine, böylece cinsel yaşamın iki zamanlı başlangıcına bağlı olan *ödipus kompleksi* gerçeğidir (Freud, 2016, s. 94). Başka bir biçimde anlatılacak olursa *ödipus kompleksi* bireyin en erken dönemlerinde ebeveynin bakımına

muhtaç olduğu ilk evredeki acizlik psikolojisi ve sonrasında ise cinsel olarak ilk etkileşim içine girdiği anneyi babaya karşı yitirişinde gizlenmektedir. Kısaca bu iki ilke üzerine oturan *ödipus kompleksi*, çocuğun benlik oluşumundan başat rol oynayan psikolojik gerilimleri yaratmaktadır.

Freud haz ilkesini irdelerken çocukların oynadığı oyunların anlamları üzerinden bazı çıkarsamalar yaparak, seçtiği örnekte zekâ gelişiminde çok da aceleci olmayan bir buçuk yaşındaki çocuğun oynadığı bir oyunu inceleme altına almaktadır. Bu örnekte normalde uslu bir çocuğun eline geçirdiği bütün küçük şeyleri kendisinden çok uzağa, odanın bir köşesine ya da yatağın altına fırlatmak gibi bir alışkanlık geliştirmesini ele alan Freud, bu gitme ve gelme-getirilme durumunu çocuğun kendince bir oyun olarak benimsediğini ifade etmektedir. Freud çocuğun bir oyuna dönüştürdüğu bu kendinden uzaklaştırma eyleminin aslında annenin bir nedenden ötürü çocuğu yalnız bıraktığı her sürecin yansması olduğunu ileri sürmektedir. Çocuk içinde bulunduğu bu terk edilme pratiğini kendi usulünce bir oyunla dışavurmakta ve böylelikle hem anneden yoksunluğuna karşı içine girdiği hoşnutsuz durumu doğal bir eğilimle gidermeye çalışmakta hem de annenin gidişine yönelik pasif konumunu aktif hale getirmeye çabalamaktadır. Freud hoşnutsuz bir durumdan haz çıkarmaya yönelik görünen bu eylemin aslında özünde yalnızca haz elde etmek niyetiyle değil aynı zamanda bir egemen olma dürtüsüne dönüşmüş olduğunu savunmaktadır. Yani aslında bireylerin haz ilişkisi kurduğu her durumda örtük bir üstünlük mücadelesi ortaya çıkmaktadır. Bu bakımdan güzelliğin de ötekinin gözündeki hakimiyeti ele geçirmeye yönelik bir süreç olduğunu ve birey için bir hükümlanlık alameti gibi göründüğünü belirginleştirmek mümkündür.

Freud güzelliğin uygar toplumun alameti farikası olduğunu belirterek, hazla olan ilişkiye özellikle sanattaki güzelin önemli bir miktar katkı sağladığını düşünmektedir. Freud bu noktada sanat yapıtlarından alınan zevkin tamamen insan uydurması bir fantezi olduğunu ve güzelliğin kişiler için yaşamsal bir teselli sağlaması dışında insan yaşamınında doğrudan bir işlevselliği olmadığını belirtmektedir. Psikanaliz açısından güzele ilişkin detaylı bir açıklama getirmeyen Freud, güzeli cinsel duygulanımlardan türeyen bir olgu olarak konumlandırmaktadır.

Güzellik sevgisi, mükemmel bir amaca ketlenmiş itki örneğidir. “Güzellik” ve “uyaran” kökensel olarak cinsel nesnenin özellikleridir. Görünüşü her zaman uyarıcı etki yapan cinsel organların hemen hemen hiçbir zaman güzel olarak değerlendirilmemesi ilginçtir: güzellik niteliği, belli ikincil cinsel özelliklere ait gibidir. (Freud, 2018b, s. 42-43)

Freud’un okumalarında konuya önemli bir katkı sağlayan bir diğer husus kuşkusuz benlik oluşumunu muazzam biçimde etkileyen narsisistik keşifle ilintilidir. Freud, gelişimin ilk aylarında bebeğin yavaş yavaş kendi bedeninin parçalarını öğrenmeye başladığını ve bu süreçte örneğin el, ayak, ağız gibi bölgelerin önemli bir haz kaynağı teşkil ettiğini ifade etmektedir. Bebeğin kendi mevcudiyetinde bulunduğu bu libidinal karşılık, onun Narkisoscü bir tutulma yaşamasına sözgelimi kendi bedeniyle bir tür oto-erotik ilişkisellik yakalamasına sebep olmaktadır. Narsisizm, bireyin, o ana kadar oto-erotik etkinlikler içinde yer almış olan cinsel dürtülerini, bir sevgi nesnesi elde etmek üzere birleştirdiği; kendisini, kendi bedenini sevgi nesnesi olarak aldığı ve ancak bunun ardından kendinden başka bir insanı nesnesi olarak seçmeye doğru ilerlediği bir evreyi temsil etmektedir (Tükel, 2017, s. 14).

Freud narsisizmin bir sapıklık değil, kendini koruma içgüdüsünün bencilliğinin libidinal bir tamamlayıcısı, her canlı varlığa haklı olarak bir ölçüde atfedilebilecek bir özellik olarak konumlandırmakta (Freud, 2017b, s. 25) ve narsisizm üzerinden birkaç farklı belirlemen yapmaktadır. Bu bağlamda ilk olarak çocuğun ebeveynlerine yansıttığı ego idealinden temellenen bir *çocuksu narsisizm* fikrini öne sürmüştür. Bu *çocuksu narsisizmin* çocukluğun getirmiş olduğu kısmi bir bilindışılık taşıdığını ve bu noktada ebeveynlerin etkisi altında kalan bir mükemmeliyetin ürünü olduğu söylenebilmektedir. Çocuk büyürken bu mükemmeliyetten vazgeçmek istemese de başkalarının ve kendi eleştirel yargısının uyarıları nedeniyle buna zorunda bırakılmaktadır ve kaybetmek durumunda kaldığı mükemmeliyeti çocukluğunun kaybolmuş narsisizmi olarak yedeklemektedir. Çocuğun yedeklediği narsisistik yapılanma ise bir ideal oluşturarak benin taleplerini artırmakta ve onun bu talepleri bastırmasına uygun ortamı yaratmaktadır. Yüceltme ise bu bağlamda bastırma olmaksızın taleplerin karşılanmasını sağlayan bir çıkış yolu sunmaktadır. Sözgelimi yüceltme, nesne libidosunu ilgilendiren bir süreçtir ve içgüdünün kendisini cinsel tatminden başka ve uzak bir amaca yöneltmesini içermektedir; bu süreçte vurgu, cinsellikten uzaklaşmada bulunmaktadır (s. 44-45). Böylelikle çocuk, ebeveynlerine yönelttiği

narsisistik kipi, onlar gibi olmaya yönelik yoğun bir arzulanımla devam ettirmektedir.

Bireylerdeki narsisistik yönelimlerin oldukça geniş bir perspektifte işlediğini düşünen Freud, iki farklı tipte narsisizm olduğunu ifade etmektedir. 1) *Narsisistik tipe uygun* olarak: a) kendisinin olduğu şeyi (yani kendini), b) kendisinin bir zamanlar olduğu şeyi, c) kendisinin olmak istediği şeyi, d) bir zamanlar kendisinin parçası olmuş bir şeyi talep edebilmektedir; 2) *Yaslanma tipine uygun* olarak da: a) kendisini besleyen kadını, b) kendisini koruyan erkeği ve bunların yerini alan bir dizi ikame nesnelerini sevebilmektedir (Freud, 2017b, s. 41). Özetlenecek olursa narsisizm bireyin yalnızca kendisiyle girdiği bir deneyim değil, kendinden birtakım değerler atfettiği diğer nesneler- kişiler bazında da kurulan ilişkiler üzerinden gerçekleşebilmektedir. Yani en nihayetinde insan, bir şeyi yaşamak isterken bile kendi yansımasının peşine içindeki narsisistik dürtüden aldığı referansla düşmektedir.

Narsistik özne kendini sınırlayamaz. Varlığının sınırları bulanıklaşır. Bu yüzden de kalıcı bir kendilik imgesi oluşamaz. Narsistik özne kendisiyle o denli kaynaşmıştır ki kendisiyle oynaması mümkün değildir. Depresyona düşen narsisist sınırsız kendine teklifsizliğinde boğulur. Narsisisti kendinden uzaklaştıran bir boşluk, bir namevcudiyet yoktur. (Han, 2017, s. 56)

Narsisizm, günümüzde bedensel teşhirin prestij meselesine dönüşmesinden kaynaklı bir ivmeyle çağdaş bireyleri kuşatmış durumdadır. Bu bakımdan Freud'un her canlı varlığa bir miktar atfettiği özellik olmaktan çoktan çıkmış ve hatta her insanın içine düşmüş olduğu mutlak eğilim haline gelmiştir. Çağdaş özne, bu bakımdan kendi imgesine sürekli yatırım yapmaya yarayan tüketim eylemini en temelinden narsisistik yapılanmanın içine dahil eden bir düzeneğin içerisinde. Toplumumuzun görme-bakma-teşhir üçgeninde kurduğu sosyal ilişkiler bu durumun en büyük kanıtı niteliğindedir.

Jacques Lacan, Freud'un narsisizm yorumunu kendi bakışından yeniden değerlendirme altına almış, narsisizmi Narkisos mitine yeni bir vurgu getirerek başka türlü temellendirmiştir. Lacan bu bağlamda Narkisos'un suda gördüğü yansımasının onun yalnızca kendine hayran olduğu bir senaryoyla birlikte ele alınmaması gerekliliğini savunarak, bireyin kendi imgesini görmüş olması kadar onun suda beliren görüntüsüne karşı duyduğu güçlü duygunun da bir o kadar önemli olduğunu vurgulamaktadır. Bunu *ayna evresi*

kavramıyla ifade eden Lacan için yansıyan imgenin kudreti, bireyin benliğiyle kurulan tutkulu bağıntıdan ileri gelmektedir.

Benliğin oluşumunda Freudcu özdeşleşme fikrine karşı çıkan Lacan için esas süreç benliğin narsisist gibi kendine vurulduğu senaryoda belirginleşmektedir. Bu bakımdan Freud'un başkasındaki özellikleri çarpıtarak kendine dahil edildiğini düşündüğü özdeşleşme meselesinin aslında tam olarak tersi biçimde işlediğini savunmaktadır. Sözelimi Lacan için bireylerin ilgisi doğrudan kendindeki yansımanın karşılık bulduğu şeylere doğru yönelmekte, yani kısacası insan Narkisos'un sudaki aksi gibi benlik yansımasını görebildiği şeyleri benimsemektedir. Lacancı özne anlayışında en temel deneyimin *kendilik* olarak atanması benlik denen kendine yabancı bir oluşumun da kapısını aralamaktadır. Aynı zamanda bireyin benliğiyle girmiş olduğu bu narsisistik ilişki dolayımında bedene gerçekleştirilen yatırım fikri de radikalleşmekte ve ibre tamamen kişinin kendisine çevrilmiştir.

Freud'un ödipal süreçte çocuğun özdeşleşmeye tabi olduğunu savunduğu ebeveynlik, Lacan'da özneye yaptırımlar uygulayan *Büyük Öteki* üzerinden açıklanmaktadır. Bireye en erken zamanlarından etkide bulunmaya başlayan kişi olarak bunun çoğunlukla anne olduğuna yönelik genel bir kanı geliştirilmiştir (*mOTHER*), fakat *Büyük Öteki* özneye yönelen ve onu denetleyen her türlü araç olması bakımından kültürün, dilin içinde bulunduğu büyük bir topolojiye işaret etmektedir. Lacan, *Büyük Ötekinin* öznenin bilinçdışına yönelmesinden bir üstben oluşumuna ön ayak olduğunu ve bireyin sürekli bu üstbenin etkisinde kalarak benliğini kurguladığına işaret etmektedir. Bu özelliği ile Lacancı *Büyük Ötekinin* Foucault'nun biyopolitikasıyla önemli bir örtüşme içerisine girdiği açıktır. Bireye yaptırım uygulayan her toplumsal mikro parça bu bağlamda *Büyük Ötekinin* söylemindeki gücün bir eşdeğeri olarak okunabilmektedir.

Lacan *ayna evresinde*, doğrudan atıf vermemiş olmasına rağmen, köken olarak Henri Wallon'un (1879-1962) insan yavrusunun altı aylık süreçle birlikte hayvanların yavrularından ayrılmaya başladığını ve bu bağlamda kendi imgelerini aynada tanımaya başladığını belirleyen çalışmasından yararlanmaktadır. Bu bilgiden hareket eden Lacan, insanın insanlaşma sürecinde uzunca bir süre yaşadığı ihtiyaçlılık halinin bebeğin kendi

imgesiyle yüzleştirdiği o ilk an ile birlikte bir karşıtlık içerisine girdiğini düşünmektedir. İnsan yavrusu olgunlaşma aşamasında yalnızca beslenme, temizlenme gibi temel ihtiyaçlar için değil kendini ifade etmek üzerine de ötekinin yardımına muhtaç durumdadır. Aynadaki karşılaşma sırasında benliğin kendini var etmeye yönelik temel dürtüsü ve narsisistik olarak kendi imgesini keşfi ile bebeğin başkasına duyduğu gereksinimler arasında derin bir kırılma noktası oluşmaktadır. Böylelikle gerçekte yaşanan bedensel pasif konum ile aynada görülen aktif bütünlüğün girmiş olduğu ikircikli durumda parçalanmış bir algı kendini var etmektedir.

İnsan, diğer canlıların aksine, kendi mevcudiyetine dair bilgi sahibi olarak, fiziksel ve zihinsel olanın ayırdına vararak, yani varlık alanı üzerine belirlenimler gerçekleştirebilme yetisine sahip olarak dünyaya gelmiştir. Bu nedenle ben-öteki, iç-dış gibi karşıtlıkları doğru ayrıştırması ve içine fırlatılıp atıldığı bu dünyayı anlamlandırması beklenmektedir. Benliğine dair ilksel bir anlamlandırma aracı konumuna geçen ayna, onu farkında olmadığı türden bir gerçekliğin alanına iteklemektedir. Bu, Hegelci köle-efendi diyalektiğindeki türden bir ben-öteki ilişkisinin doğmasına, sözgelimi bireyin aynada gördüğü yabancı bir benin varlığıyla girmiş olduğu çelişkili ilişkiye işaret etmektedir. Bu durum bir yandan da aynayı bireyin öz-keşif sürecinin temel bir aracı olarak atamakta, görme etkinliğine biçilen güncel anlamların en önemli referans noktasını oluşturmaktadır.

Jacob Rogozinski, Platon'dan beri Batı felsefesine hâkim olan bilginin “kendi-dışında” olarak kavranışının görmeye önemli bir ayrıcalık tanıdığını ve Lacan'ın da benzeri seküler tavrı ayna paradigmasında kurguladığını ifade etmektedir (Rogozinski, 2018, s. 73). Lacan için aynadaki imge, bir ben serabı göstererek ona bakan kişiyi yutmaktadır; bireyin kendi yansımasını gördüğünde içine girmiş olduğu tefekkür hali ise onu sonu gelmeyen bir kendi dışılığın içine hapsedmektedir. İmgesel bir tuzak gibi işleyen görme etkinliğinde “kendi-kendini-görme ile kendi-kendini-görmenin bakışın kendi-dışında-olması (s. 75)” arasındaki karmaşık ilişkisellik ise bireyin imgesiyle girdiği kompleks ilişkinin önemli bir kaynağı niteliğindedir. Kendi kendini görmenin imkansızlığı bu noktada ötekine karşı bakışı gündeme getirmektedir.

6.2. Ayna Ayna

Bakış bir türlü mümkün olamayınca, tanımak, bilmek için icat edilen güzel ayna.
Bérenger de la Tour d'Albenas

Ayna evresinin benliğin kurgusundaki rolü, aynanın nesnel bütünlüğü ile yansımanın imgeselliği arasında farklı türden bir karşıtlık ilişkisi üzerinden belirginleşmektedir. Bu en temel anlamda bireyin yansıtıcı bir aracı olmaksızın kendi imgesini tam olarak görememesiyle ilintili bir sorunsal ortaya koymaktadır. Nitekim ister ayna ister su gibi yansıtıcı özelliğe sahip nesnelerden yoksun olarak insanın kendini tam olarak görmeye yönelik imkansızlığı, ötekinin bakışını benliğin merkezine yönlendirmekte, insanı kendi benliğini öncelikle ötekinin bakışında teyit etmeye meylettirmektedir. Resim 6.1'deki erken bireysel çalışma örneğinde bu konu resimsel olarak çözümlenmeye uğraşılmış ve *Kendine Bakış* adı üzerinden aradan araçların çıkarıldığı bir noktada insanın kendine bakışı konu olarak seçilmiştir. Bu bağlamda bireyi kendi bedenine hiç bakmadığı türden bir bakışla ele alan bu seri ile aslında insanın öz-imgesinin aynadaki aksinden ziyade bakışını bedenine çevirdiği görüntü üzerinden ele almanın iç gerekliliğine dair bir vurgu gerçekleştirilmiştir.



Resim 6.1: Özüm Koşar, *Kendine Bakış 2*, 2013, tuval üzerine yağlıboya, 150x200 cm.

Gerçekten de insanın en büyük tanınırlığını sağlayan yer onun yüzüken aslında kendinde

en az bildiği yer de yine yüzü olmaktadır. Burada bahsedilen kendini bilme-tanım durumu, ayna karşısında geçirilen zamanla değil gerçek anlamda suretini deneyimleme ile alakalıdır. Yani aslında insan ayna karşısında görmüş olduğu surette tüm sorularının yanıtıyla karşılaşmamakta, sözgelimi aynada gördüğü görüntü ile ötekinin bakışında görülen imge arasında ciddi bir farklılık söz konusu olmaktadır. Öyle ki ayna karşısındaki sağ eli olarak benimsediği uzvunu solda gördüğünde insan için kendini tam anlamıyla görememesine ilişkin gerçeklik belirginleşmektedir. Bu nedenle insanın kendine aracısız olarak baktığı görüntünün onun benliği hakkında daha çok bilgi içeren bir açı sunduğunu söylemek yerindedir.

Modelinin suretini tam olarak göstermediğinden -aynada sağ el sol el olur- yansıma, görüntü ve benzerlik kavramlarını sorgulamaya başlar: Taklit eder, tam ve de eksik bir yaklaşımla sunduğu bir özgünlüğe gönderme yapar. Görüntü nerededir peki? Özne hem burada hem başka yerdedir, ayna zamanda her yerdedir ve belirsiz bir mesafeden karmaşık bir derinlik içinde algılanır: Bir aynada görüntü ya daha çok kendisini seyreden yüzeyi görüp görmediğini sorgulayacağı biçimde maddi bir ekran arkasından görülür ya da bu ekran aracılığıyla görülür. (Bonnet, 2007, s. 101)

Lacan, görme etkinliğinde yaşanan bu karmaşık hikâyenin öznenin psikolojisinde hissettiği parçalanmışlıkla da doğrudan bağlantılı olduğunu ifade etmektedir. İmgesel düzeyde ortaya çıkan ben, henüz tam olarak bir ben olmadığından kendini ötekinin bakışında sabitlemek üzerine yoğunlaşmaktadır. Bu noktada kendini başkasının bakışında arayan benlik, aynaya bakma eylemini de başkasına karşı güzel görünme gibi bir işlevsellikle taçlandırmaktadır. Yani aslında sembolik olanın matrisi olan ayna, bir yandan bireyin kimlik arayışına eşlik etmekte diğer yandan ise süslenmeye aracılık ederek ötekinin bakışını ele geçirmeyi hedeflemektedir. Bu bakımdan ayna, metaforik bir içsel keşfi işaret ettiği kadar dışsal kendini gerçekleştirmenin de önemli bir enstrümanı olarak konumlanmaktadır. Ayna karşısında insanın kendini yalnız hissetmeyişi de bu yüzdendir. İnsan aynaya değil ayna insana bakmakta, kendi bedenini dikizleyen bir ötekinin varlığını sürekli hatırlatmaktadır. Bunun aynı zamanda panoptik bir temsiliyet alanı olarak kişinin imgesi üzerine yaptırımlar uygulayan normatif bir tahakkümün izleği olduğunu da bir kez daha bu noktada belirtmek önemlidir. Güzelliğin normatif kurgusunda önemli bir aracı rol üstlenen ayna, yüz ve bedeni güzelleştirmeye dair her aşamada kişinin yanında bulunmakta, dış talebin yansıtıcısı olarak içinde yaşanan toplumun kişiye yönelttiği göz olmaktadır. En nihayetinde aynada benliğe

yönlendirilen bakış ötekinin bakışının onayını yansıtmaktadır.

Görmeye dair psikanalitik tahayyül, erken evrede bebeğin anneyle girdiği duyuşal birliktelik üzerinden ifade edilmektedir. Bu bakışa göre, bebeğin başlangıçta kendi varlığına veya benliğine ilişkin gelişmemiş olan duyuşallığı en temel etkinliklerden biri olan emzirme ile anne arasındaki duyuşal alışveriş üzerinden gerçekleşmektedir. Bu noktada bebek meme aracılığıyla beslenirken hem ağzının içine aldığı meme ucunu hissetmekte hem de eşzamanlı olarak annenin yüzüne bakarak iki duyuşu içinde harmanlamaktadır. İlkel olarak dokunma ile görme arasında kurulan bu duyuşal bağlantı bir süre sonra kesintiye uğradığında yani çocuk memeyi bıraktığında bu duyuşal birleşimden alınan haz yalnızca görmeye aktarılarak yaşanan eksiklik hissi bastırılmaya uğraşmaktadır. Bu durum karşısında öncekinden farklı bir bakma kipi harekete geçmekte ve çocuğun bakışı artık, dokunsa temasın bölünmesi yoluyla ondan esirgenen haz verici deneyimi korumak için annesinin yüzüne takılı kalmaktadır (Pacteau, 2005, s. 127). Lacan bu konuyu oburlukla doyurulmuş göz nosyonu ile ifade etmekte, burada yine çocuğun kendi bedeniyle olan kusurlu ilişkisine gönderme yapmaktadır.

Bebekte gerçekleşen bu duyuşal değış tokuş, görmek fiilini kendinden ayrı olanı yani ötekini görmek olarak geliştirmeye ve böylelikle annenin benden ayrık bir varlık olduğunu kavrayama yaramaktadır. Annenin ise başkası olarak geçtiği bu yeni konum, çocuk için arzuyu yaratan ilk kaynaktır. Sahip olunamayana sahip olmak itkisi böylelikle çocukta kendini arzulanım üzerinden göstermeye başlamaktadır. Sonuç itibarıyla çocuğun memeden aldığı hazzın yerine geçen görme eylemi, bu sefer ötekine karşı bakıştaki sahiplik arzusuyla yeni bir haz özdeşleşmesi oluşturmaktadır.

Bu anlamda, dünya sahnesi bize her şeyi görür nitelikte gösterir kendini. Platoncu bakış açısından bu, her şeyi görme niteliğinin aktarıldığı mutlak bir varlık düşlemine denk düşer. Seyre dalma gibi görüngüsel bir deneyim seviyesinde dahi, ortaya çıkan bu her şeyi görme, dikizcilik boyutu bir kadının, ona gösterilmemek şartıyla, görüldüğünü bilmekten aldığı doyum gibi kendini gösterir. (Lacan, 2013, s. 83)



Resim 6.2: Hans Holbein, *Elçiler*, 1533, tuval üzerine yağlıboya, 207x210 cm.

Görme ile bakış arasındaki ilişkiyi Hans Holbein'in (1497- 1543) *Elçiler*'i üzerinden anlatan Lacan, resimde ilk başta görünmez olan kurukafanın belirginleşmesi için gereken geometrik konumun her görme eyleminin merkezinde olduğunu ifade etmektedir. Ona göre görünen konusunda her şey bir tuzaktır ve bilhassa *giriftir* (Lacan, 2013, s. 101). Bu noktada Holbein, özneyi inşada göze bu denli yatırım yapan Batı anlayışının aslında optik yanılsamalar üzerinden kurgulanışına ışık tutmuş olmaktadır. Karşıdan bakanlar için iki soylu erkeğin içinde bulunduğu gösterişliliği konu edinir görünen bu resim, başka bir açıdan bakıldığında izleyiciye ölümün kaçınılmazlığını anlatmaya başlamaktadır.

Ressam, tablosunun önünde durması beklenen kişiye en azından resmin epeyi bir kısmında şu sözlerle özetlenebilecek bir şey verir: *Bakmak mı istiyorsun? Peki, şunu bir gör bakalım!* Göze bir yem atar, ama önüne tablo serilen kişiyi, bakışını oraya bırakmaya davet eder, tıpkı silahları bırakır gibi. Resmin yatıştırıcı, düzen getirici etkisi buradan kaynaklanır. Bakış için değil göz için bir şey sunulmuştur, bakıştan vazgeçmeyi, bakışı teslim etmeyi içeren bir şeydir bu. (Lacan, 2013, s. 109)

Bu nedenle bakmak ile görmek birbirinden ayrı deneyimler olarak konumlanmakta, sözgelimi baktığım görmek istediğim olmayabilirken gördüğüm şey gerçek olana karşılık vermeyebilmektedir. Bu ikilem bireyde bakmanın verdiği haz kadar bakılmanın verdiği hazzın da temel yaratıcı motivasyonunu oluşturmaktadır. Öyle ki bakış dışarıdadır ve kişinin

kendine bakılmasını istemesi resmin kendisi olmak istemektir ve bu da öznenin kuruluşundaki esas işlevdir. *Bakılıyorum o halde varım!* Böylelikle kendini izlenecek resim yerine koyan birey için bakılma eylemi, en önemli haz kaynağı olarak skopofilik⁴⁶ bir etkinliği ateşlemektedir.

Gelinen nokta itibariyle skopofilik etkinliğin en temel kaynağının beni görünürlük alanında belirleyen dışsal bir vasıtanın, yani ayna evresindeki türden bir ötekilik anlayışının, varlığından ileri geldiğini söylemek yerinde olacaktır. Dışsal bir kaynağın bakışında vücut bulan özne, böylelikle bir yansımaya bölünerek Lacan'ın parçalanmış beden tasavvurunu yeniden gündeme getirmektedir. Nitekim varlık kendi varlığı ile benzeri arasında, kendisi ile dışarıya gösterdiği o kâğıttan kopyanın arasında tantanalı biçimde parçalanmaktadır (Lacan, 2013, s. 115). Bu noktada Lacancı skopik bölünmenin Baudrillardcı *simülakra* benzer bir işleyişi olduğu belirginleşmektedir. Nitekim göstergesel olarak bireyin kurduğu bu varlık sahası, optik bir illüzyon yaratarak *mış gibilerin* evrenini oluşturmaktadır.

Bireyin kendine atfettiği seyirlik değer, skopofilik dürtünün oto-erotik arzuyla girdiği özdeşleşmenin bir ürünü, tıpkı röntgencilik yahut teşhircilikte olduğu türden bir hazzın sembolüdür. Bu bakımdan skopofilinin cinsel olgunlaşma sürecinde bireyin kendisiyle kurmuş olduğu oto-erotik ilişkinin ötekine aktarılmış bir versiyonu olarak ikinci bir noktaya evrilmesi söz konusudur. Bakışta yoğunlaşan skopofilik fetişizm, ben ile öteki arasında bir git-gel yaratmakta dolayısıyla da bakılma ile bakma etkinliklerini aynı temelden beslenen iki uçlu haz kaynakları olarak atamaktadır.

Arzu- haz dinamiğinde bakışı dış görünüşe yönlendiren skopofilik etkinlik, insan bedeninin nesneleştirilmesine ve fiziksel güzelliğini öne çıkaran düşünceye kaynaklık etmektedir. Fetişist skopofili, nesnenin fiziksel güzelliğini öne çıkarmakta ve onu kendi başına tatmin edici bir şeye dönüştürmektedir (Mulvey, 2014, s. 290). Bu noktada erotik içgüdünün yoğunlaştığı kadın bedeni ise bu indirgenmiş bakışın esas hedef noktası olmaktadır. Kadın bedeni, skopofilik tahayyülün kendini var ettiği başat mekandır ve dolayısıyla arzunun hem öznesi hem nesnesi olmaktadır. Bu durum, kadın söz konusu olduğunda her şeyin daha

⁴⁶ Bir şeye bakmaktan cinsel haz alma, başkalarını dikizleme, pornografik etkinlikleri izlemekten zevk alma anlamlarına gelmektedir.

karmaşık olduğu bir tablo ortaya çıkarmaktadır.

Kadın, öteki için fallus olmakla, etkin biçimde, edilgin bir amaç edinir, kendi kendisinin resmi olur, bir ön cephe diker. Bu cephenin gerisinde eninde sonunda keşfedilecek “sahici” bir kadın yoktur. (Kelly, 2014, s. 269)

Bu konuyu sinema örneğinden açıklayan Laura Mulvey (d. 1941), fallus merkezli bakış ve gösteri üzerinden kurgulanan bu yapının kadın bedenine mutlak bağımlı olduğunu ifade etmektedir. Bu bakımdan kadın ideası sistemin can damarı gibidir ve kadına yönelik taşınan simgesel eksiklik fikri onun bu fallus merkezli yapının gidermeye çalıştığı bir alan olarak yeniden konumlandırmasındaki en önemli sebeptir. Ezeli bir bakma isteğini tatmin eden bir aracı olarak sinema ise skopofilinin narsisizm yönünü geliştirmekte ve bakışı insan formuna yoğunlaştırmaktadır (Mulvey, 2014, s. 282). Sinema örneği aynı zamanda bireyin ayna karşısında yaşadığı eksiklik hissine benzer bir durumu izlenen yıldız kişilerin bireyde yarattığı içsel bunalımla farklı bir özdeşlik yaratmaktadır. Bakıştaki saplantının temel tetikleyicisi olan bu yaralanma ise libido ile ego arasındaki temel çelişkinin bir yansımasıdır. Başka bir deyişle perdedeki temsil, bir yandan hazza yönelik bakışı tatmin etmeye yararken diğer yandan ise içinde bulunan benlik tarafında bir yüzleşme alanı açmaktadır.

Sinemanın gündelik hayatı kopyalamaya yönelik genel eğilimi, bireyleri izledikleri şeyin gerçek olduğuna sürekli ikna etmeye çabalarken, aynı zamanda yarattığı kadın karakterlerin temel davranışlarını da gerçeklik alanına taşımaktadır. Bu açıdan fallus merkezli bir bakıştan türetilmiş bu kadın karakterler, hem film içinde kurulan dünyadaki erkekleri hem de salonda onu izleyen erkekleri aynı anda etkisi altına almakta sözgelimi tüm erkeklerin skopofilik bakışlarını tatmin etmeye yaramaktadır. Sinema örneğinden çıkarılan bu dinamik, tüketilen beden tasavvuruyla altı çizilmiş olduğu gibi, artık günlük hayatın hemen her noktasına sirayet etmiş durumdadır. Bu nedenle günümüz toplumunun hem kadını hem erkeği bu skopofilik bakış üzerinden domine ettiğini ve bu bağlamda bu tez çalışmasına konu olan güzelliğin de bakmaya- bakılmaya duyulan hazzın önemli bir belirtici olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

Lacan'ın ayna evresi fikrine dönülecek olursa, benliğin oluşumunda ayna ile görme arasındaki ilişkinin aynada kendine dair ilk bilgiye erişim ile birlikte ötekine duyulan gereksinimin yarattığı psikolojik çelişki konunun gidişatı açısından değinilmesi gereken bir

diğer önemli meseledir. Lacan’a göre insanlar, vaktinden erken doğmakta ve tam bir motor denetim sağlamaları ve başarıyla istemli hareketlerde bulunma yeteneğine erişmeleri uzun zaman almaktadır (Akt. Bowie, 2007, s. 33). Bu nedenle ayna evresinde benlik ile girilen erken karşılaşma, gelişmemiş olması nedeniyle parçalı olan bedensel algının bir zaman sonrasında tam olacağına dair öngörünün oluşmasına yani bir tür benlik serabı gördürmeye sebep olmaktadır. Lacan ayna evresinde bebeğin, ben olmaya uğraşan ilksel dürtüyle birlikte içinde bulunduğu edilgen gerçeklik hali arasında yaşadığı bu büyük gerilimin ileriye dönük bir tamlık tahayyülünü beslediğini fakat psikolojik olarak benlikte oluşan bu yaranın tam olamama hissiyle birlikte sürmeye devam ettiğini düşünmektedir. Aslında bu parçalanmış psikoloji tasavvuru, ayna evresiyle birlikte çocuğun içine girdiği çetrefilli süreçte, anne karnındaki bütünlük durumuna yeniden dönme fantezisini ortaya çıkarmakta ama bu hiç tatmin edilemeyen bir istek olarak benliğe işlediği için yarımlik duygusunu berraklaştırmaktadır.

Benlik oluşumunda alınan yara nedeniyle insan, hayatının her sürecinde bu eksikliği giderme çabası içine girerek haz duygusu üzerinden bu boşluğu doldurmaya uğraşmaktadır. Bu bakımdan çocuk için haz kaynağı sağlayan şeylerin temelinde içinde bulunduğu bu kaostan kurtulmak için geliştirdiği bir savunma sistemi söz konusudur. Bu yönüyle aynadaki imge hem kurtarıcı hem de ketleyici görev üstlenmektedir. Bir yandan çocuğa parça parça, bağımlı halinin henüz uymadığı bir imge sunmaktadır; öte yandan, gelecek olanın yazgısını dışarı vurmaktadır (Chanter, 2009, s. 101).

Bireyin aynadaki yansıma üzerinden imgesiyle bağlandığı kaynak aynı zamanda onun insanlar arası ilişkilerini de doğrudan etkileyen kompleks bir ilişkisellik yaratmaktadır. Bu bir öznelerarasılık özelliği olarak ötekinin müdahalesine açık dolayısıyla da özdeşleşme türü bir etkinlik biçimi ortaya koymaktadır. Bu konuya çirkin ördek yavrusundaki temel izlek üzerinden açıklık getiren Zeynep Direk (d. 1966), kendi olma macerasının yaşandığı büyüme sürecinde her insanın çirkin ördek yavrusundakine benzer deneyimleri kaçınılmaz olarak yaşadığını ifade etmektedir⁴⁷. Masalda çirkin ördek yavrusunun kendi türüyle girmiş olduğu

⁴⁷ Detaylı Bilgi için bakınız: Direk, Z. (2017). Çirkin Ördek Yavrusu: Narsisizm ve Yaratıcılık. N. Erdem (Dü.) içinde, *Narsisizm ve Yaratıcılık* (s. 180-190). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 181-182

farklılık temsiliyeti, kendi türünden olanla özdeşleşme imkanını kesintiye uğrayan ve fiziksel farkların toplumsal handikaplara, engellere dönüşerek, alay ve dışlama sebebi haline geldiği bir öyküyü yansıtmaktadır. Fakat ördeğin büyümeye başlamasıyla birlikte toplumda değişen algı, bu farklılık dinamiğini hayranlık uyandırıcı bir meseleye dönüştürerek başka tür bir özdeşleşme gerçekleştirmiş olmaktadır; böylelikle daha dün çirkin yaftasıyla dışlanan ördek yavrusu, içinde bulunduğu topluluğun en güzeli olarak yeni bir değer kazanmaktadır. Bu bakımdan insanların da tıpkı yavru ördekte olduğu gibi benzeri bir kabullenmişlik hissini yakalamak adına dıştaki topluluk tarafından benimsenerek kendini var etmeye yazgılı bir gelişimi söz konusudur. O halde Lacancı özdeşleşme fikrinin bir kez daha Foucaultcu biyopolitikayla olan benzerliğini hatırlatarak, bireyin kendini içinde yaşadığı topluma kabul ettirmesinin bireysel oluşumdaki önemini vurgulamak bu noktada oldukça önemlidir.

Lacan, ayna evresinde yaşanan ilksel karşılaşma ve toplumsal olanla özdeşleşme karmaşasında gelişen parçalılık duygusunu *Corps Morcelé (Parçalanmış Beden)* kavramıyla sabitlemektedir; bireyin girdiği ilk fiziksel uyumsuzluk algısının bellekte sürekli canlı tutulduğunu ve bunun ise bireyin kendi bedenine yabancılaştığı bir senaryo oluşturarak algıyı parçalarına böldüğünü ifade etmektedir. Bireyin öz-bölünmüşlüğü, onun bedenini kavrayışında belirgin bir tam olmama halini sivriltirken bir yandan da güvenli bir bedensel bütünlüğe dair fantezileri ateşlemektedir. Bu, insanda tükenmeyen bir inşa süreci başlatarak yalnızca bebeklikte değil tüm hayatı boyunca yaşadığı eksiklik duygusuna doğrudan rehberlik eden altyapısal kırılmanın göstergesidir.

Francette Pacteau'ya göre insanın kendi varlığını parçalanmış olarak algıladığı bu içsel çatışma durumu, yaralı “iyi” nesneyi onarmak, parçalarını yeniden bir araya getirmek, bütünlük durumunu tekrar kurmak için duyduğu şiddetli gereksinimi tetiklemektedir (Pacteau, 2005, s. 81-82). Bunun en erken tepkimeleri, çocukta oral fantezileri yani anne memesine yönelen arzuyu fişeklemesi üzerinden gelişerek, bu durum annenin memesine yönelik bir duyarlılık algısı geliştirilmeye de kaynaklık etmektedir. Bebeğin kısmi nesnelerle olan ilişkisinden doğan bu arzulanım hali, onun haz ve rahatlamasını sağlayan parçalara yönelmesine dolayısıyla da bu bölgelerin fetişist bir algıyla yeniden kurgulanmasına neden olmaktadır. İlksel algının böylelikle yeniden kurguladığı bu beden parçaları, meme başta olmak üzere kadın bedeninin parçalarına yönelik ileriki cinsel atıfların psikolojik temel

dayanağı olmaktadır.

Dişil bedene yönelen eril bakışı temelinden açıklayan bu durum, sanat tarihi boyunca görülen çoğu kadın tasvirinde varlığını belirgin olarak hissettirmektedir. Hatta 16. yüzyılda yalnızca kadın bedeninin belli noktalarına odaklanan *Blason Anatomique*'ler bu yönelimi kendi başına açıklamaya yetecek bir üslubu ortaya koymaktadır. Pratik alanda özellikle şiirde karşılaşılan *blason* üslubu, parçalar arasından seçilen tek bir ögenin o sanat yapıtı aracılığıyla detaylı bir biçimde incelenmesiyle gerçekleşmektedir. *Blason*ların temel ögesi haline gelen seçilmiş beden parçası aynı zamanda kendi içindeki kipler açısından da başka türlü bir bölünme yaşamaktadır, sözgelimi mevzu bahis beden bölgesi meme olarak seçilip ele alındığında memenin içinde bulunduğu farklı haller göz önünde bulundurularak her seferinde farklı türde bir okuma gerçekleşmesine uygun ortamı sağlamış olmaktadır.

Blason Anatomique aynı zamanda, Batı'nın o güne değin beden anatomisine yönelik gerçekleştirmiş olduğu Altın Oran anlayışını ve bütünün içinde kurulan denge söylemini doğrudan devre dışı bırakan bir üslup özelliği göstermektedir. Bedeninin taşıdığı idealleştirme söylemi yerini şiddetli bir parçalanmaya bırakmış, bu anlayışla birlikte bütünsel bakıştan ziyade bir kesite odaklanan ve o noktayı her detayıyla ele alan yeni bir bakış türü geliştirilmiştir. Bu durum özellikle kadın bedeninin belirgin noktalarına yönelmesi bakımından önemli bir nesneleştirmenin de kaynağı olmaktadır. Günümüz beden anlayışında olduğu türden bir yüzeye indirgeme meselesi *blason*larda da mevcuttur ve varoluşsal özelliklerinden çekip alınan insan için taşıdığı beden parçalarına yönelik gerçekleştirilen övgü onu salt nesnelliğe hapsetmektedir. Bu noktada *Blason Anatomique*lerin illaki insan bedenine ait bir uzuv üzerine yapılması gerekmediğini belirtmek önemlidir. Öyle ki *blason* için bir gözyaşı damlası, gülümseme, kadının giysisinden bir parça yahut kadının kendini izlediği bir ayna da benzer bir işlev görebilmektedir. Çünkü her bir nesne koparıldığı beden bakımından onun bir parçası olarak yeni bir işlevsellikle bütünleştirilerek biçime tabi tutulabilmektedir.

Blason Anatomique biçimin en önemli temsilcilerinden biri Clement Marot'dur (1496-1544). Marot'nun 1535 tarihinde yazmış olduğu *Du Beau Tetin* adlı şiirinde, kadın memesinin idealleştirilmiş bir sözlü formu ve ona methiyeler düzen bir dil göze

çarpmaktadır. Biçimsel, dokunsal, görsel her duyuya aynı anda hitap eden bu anlatım, tarif edilen memeye ilişkin eril tahayyüllerin yatırımı yapılarak onu idealleştirilmiş bir yapıya sokmaktadır. Aynı zamanda kadının genel algıya sirayet etmiş yumuşaklık- yuvarlaklık gibi özelliklerini hiçe sayarak, onu eril bir sertliğin ürünü haline getirmekte, bu sayede ise ereksiyon halinin bir simülasyonunu kurmuş olduğu meme imgesi üzerinden gerçekleştirmektedir.

Clement Marot, “Du Beau Tetin”, 1535 civarı

Kusurlaştırılmış meme, yumurtadan daha beyaz,
Yepyeni beyaz satenin memesi,
Gülü utandıran meme,
Her şeyden daha güzel meme;
Sert meme, hayır meme değil,
Sanki fildişinden küçük bir top,
Ortasında duran,
Bir çilek ya da vişne,
Görmediği ya da dokunmadığı,
Ama öyle olduğuna ben bahse girerim.
Meme, o halde, küçük kırmızı uçlu,
Asla hareket etmeyen meme,
İster gelmek, ister gitmek için,
Sol meme, nefis meme,
Her zaman eşinden uzak,
Kanat gösteren meme,
İnsanın koşuluna...” (Akt. Pacteau, 2005, s. 78)



Resim 6.3: Bartolomeo Veneto, *Flora'nın idealize edilmiş portresi*, 1505-1510, ahşap panel üzerine tempera ve yağlıboya, 43,6 x 34,6 cm.

Marot'nunkine benzer bir üslubu Bartolomeo Veneto'nun (1502- 1555) resminde de gözlemlemek mümkündür. Flora adlı bir genç kadının idealize edilmiş portresini konu edinen bu yapıtta, kadının bakışlarından daha fazla merkeze oturan unsur teki açıkta bırakılmış memesi olmaktadır. Sanatçı tarafından bilinçli olarak resmin merkezine yerleştirilen bu beden parçası, dönemin kadın güzelliği algısına yönelik olarak altın rengi bir saç, fildişi bir ten vb. özelliklerle desteklenmekte ve kadının güzelliği ile cinselliğini aynı anda ön plana çıkarmaktadır.

Blasoncu biçemi benimseyerek uygulamaya girişen bu gibi kadın tasvirlerinde her parçaya atfedilmiş çeşitli sembolik anlamlar söz konusudur ve bu sembolik tavrı Charles Sorel'in (1582- 1674) *Sone Hanım*'ında belirgin bir biçimde görmek mümkündür (Resim 6.4). Kadın bedenini parçalara bölen bu yapıtta, her parçanın kendi içinde taşıdığı sembolik referanslar belirtilmiş, örneğin, kadının memeleri birer dünya, gözleri birer güneş, saçları örümceğinkine benzer bir ağ, dişleri inciler, dudakları ise mercan olarak tasvir edilmiştir. Bedeninin her noktasına bu türden anlamlar yüklenen bu kadın, erkekleri cazibesıyla baştan çıkaran tüm özellikleri bünyesinde barındırmakta, güzellik ve cinsellik temsiliyeti ortaya koymaktadır. Fakat fetişist bakışa bu denli hizmet etmek üzerine kurgulanmış bu resmin

ürkütücü bir görüntüye sahip oluşu da içsel başka bir muamma yaratmaktadır.



Resim 6.4: Charles Sorel, Sone Hanım, 1654, Extravagant Shepherd kitabı için hazırlanmış çizi



Resim 6.5: İsimli (Fontainebleau Okulu), Gabrielle D'estrees ve Villars Düşesi, 1594 civarı, tuval üzerine yağlıboya, boyut bilgisine ulaşılamamıştır

Bedenin parçalarını ön plana çıkarmayı hedefleyen yapıtlar, kimi zaman Veneto'nunki gibi vurguladığı noktayı apaçıklaştırmak ve geri kalan kısımları örterek bir kompozisyon kurgularken, kimi zaman da Resim 6.5'teki kompozisyon gibi vurgulamak istediği noktayı

elle işaret eden figürler tasarlamaktadır. Sanatçısı belli olmayan bu yapıtta, resmin merkezine yerleştirilen iki çıplak kadın söz konusudur ve soldaki kadın sağdaki kadının sağ memesinin uç kısmını iki parmağıyla tutmaktadır. Parmak hareketleriyle memenin ucuna yönlendirilen bakış için resmin merkezi bu kadının meme ucunda belirmektedir. Böylelikle kompozisyon hem dişil beden bütünselliğini hem de parçalılığını aynı anda gündeme getirmekte ve seyreden kişinin bakışını bu noktada dondurmaktadır. Bu tıpkı *blasoncu* üslupla yazılan şiirlerin tek bir bölgeye odaklanması gibi büyük bir ustalıkla tamamı boyanmış resmin aslında tek bir merkezin önemini vurgulamak niyetini ortaya sermektedir. Böylesi bir kompozisyon aynı zamanda tamamen çıplak iki kadını göstermesi bakımından pornografik olanın şeffaf doğasına yaklaşmakta, işaret ettiği meme ucuyla ise kaybetmiş olduğu erotizmin peşinden koşmaktadır.

Blasoncu bu tasvirler düşünüldüğünde, bakışın tek bir noktaya çevrilmiş olması nedeniyle beden varoluşsal kiplerini yitirmiş bir yüzey alana indirgenmekte, parçalarına ayrılmış beden iğdiş edilmiş bir nesneye dönüşmektedir. Tıpkı fetiş gibi dişil biçim de imgesel eksikliği doldurmaya ya da maskeleyemeye gelen aşırı görünürlük üzerinde yoğunlaşmaktadır; böylelikle tamamen açık olanın gösterilmesinden kaynaklanan bir irkilme ile görsel olanın imgeselliğe çekilmesine neden olmaktadır (Pacteau, 2005, s. 134). Bir imgeye hapsedilmiş, sesi soluğu elinden alınmış kadın için bu durum, içerikten arındırılmış- boşaltılmış bir çerçeve yaratmakta, sözgeli onu fantazmatik bir imge olarak sunmaya yönelen eril bakışı daha da radikalleştirir.

Blasoncu bedeni parçalarına ayırma girişimleri, sonraki süreçlerde birçok disiplin üzerinden ilerlemeye devam etmiştir. Nitekim Lacan'ın *Corps Morcelés* *Blason Anatomique*lerin insan psikolojisiyle bağdaştırılmış bir versiyonu gibi görünmektedir. Fetişizmin kökenlerine yaslanan *blason* üslubu, bakışın kilitlenip kaldığı o parçayı ön plana çıkarırken tıpkı bebeğin annenin yüzüne ve memesine duyduğu içsel haz benzeri bir ifade şeklini yansıtmaktadır. Bu nedenle, Lacancı parçalanmış beden algısıyla paralel biçimde, bireyin bütün olmaya dönük komplekslerini yansıttığı parçalı bir deneyime dönük olarak inşa edilmektedir. Başka bir deyişle benliğin parçalı algısını tatmin ve teskin ettiği bir yoğunlaşma alanı kurgulayarak parçadan bütüne gidilmesine olanak sağlamaktadır. *Blasonlar* bu bağlamda, kimi zaman ilksel algı alanıyla bir tutarlılık sağlama niyetiyle meme ucu, baş parmak, yüz gibi çeşitli

referans noktalarını, kimi zaman ise bedenın bireyi düş kırıklığına uğratan ve imgesini tutarsızlaştıran hastalık, acı, bedensel lekeler vb. yerleri konu edinmektedir. Her iki bakımdan da bedenın eksiklik hissinin dolaylı bir aktarımı gibi görünmekte, bedeni psikolojik bir sağaltım aracına dönüştürmektedir.

Malcolm Bowie (1943- 2007), Lacancı bedenın *morcelé* haldeyken parçalarına ayrılan şeyin fiziksel organizmadan çok, değişik parçalardan oluşan bir manken yahut Barok tarzda bir oyuncak bebek, kolları bacakları olan bir ganimet olarak düşünmektedir (Bowie, 2007, s. 34). Bowie'nin parçalı beden kavramına yönelik bu yaklaşımı, akla ilk olarak Hans Bellmer'in (1902- 1955) bebeklerini getirmektedir. Psikanalitik okumalarla bizzat ilgilenen Bellmer yapıtlarında, oyuncak bebeklerin belli parçalarını tekrarlı olarak kullanmakta ve onlara çeşitli eşyalar ekleyerek kompozisyonlar kurgulamaktadır. Bellmer'in genel izleği göz önünde bulundurulduğunda onun *blasoncu* bir üslubu sürdürerek, özellikle fetişleşmiş beden parçalarına yöneldiği gözlemlenmektedir. Nitekim kadın üreme organına kendince takmış olduğu isim "pembe pililer" onun tematik olarak birçok yapıtında bulunmaktadır. Örneğin Resim 6.6'da bedenın yuvarlak bölgelerini bir araya getirerek yaratmış olduğu amorf yapıyı Resim 6.7'deki gibi başka diğer yapıtlarında çeşitlendirerek kullanmıştır.



Resim 6.6: Hans Bellmer, *Bebekler serisi* ,1949, fotoğraf baskı, 101x101 cm.



Resim 6.7: Görsel 16: Hans Bellmer, *Bebekler serisi*, 1935, fotoğraf baskı, 101x101 cm.

Bellmer'in hayata geçirememiş olsa da tasarlamış olduğu Resim 6.8'deki düzenekte, La Poupée serisine ilişkin yazmış olduğu makaleyi pembe kağıda bastığı kitapçığı oyuncak bebeğin göbeğine yerleştirmeyi hedeflediği görülmektedir. Bebeğin meme ucuna basıldığında aktive olacak bu düzenek ile bir dikiz etkinliği başlatılması ve böylelikle seyretmeye yönelik tek boyutlu deneyimin içine dokunmak ve keşfetmek gibi süreçlerin de eklenmesi üzerine bir kurgu gerçekleştirilmiş olmaktadır. Bunu bir "dikiz şovu" olarak tanımlayan Sue Taylor'a göre bu eril cinsel merak ve tahakküm, Bellmer'in tüm eserlerinin alametifarikasıdır: Kafa ve uzuvlardan yoksun zavallı bir kadın bedeni incelenmekte ve şekillendirilmekte; iç mekanizmaları yandan kesitle teşhir edilmektedir (Taylor, 2016, s. 17). Bellmer'in oyuncak bebekler üzerinde geliştirmiş olduğu söylem onun pedofilik ve saplantılı yönünü belirginleştirerek bir yandan da kadın bedenini parçalara bölen bakışa önemli bir miktar yatırım yapmaktadır. Bu nedenle güncel sayılabilecek bu örneklerin, *blasoncu* bir parçalanmış beden tahayyülü kurguladığı belirginleşmektedir.



Resim 6.8: Hans Bellmer, *Bebekler* serisinden (Detay), 1936, pembe kâğıda linol baskı, 16,7x12,8 cm.

Dili itibariyle oldukça güçlü imgeler ortaya koyan Bellmer'in bebekleri, cansız ve idealize bir form olması yönünden taşıdığı salt cinsellik yönelimini güçlendirmektedir. Diğer yandan ise beden parçalarıyla oluşturulmuş formların fotoğraflandığı yerler itibariyle, örtük bir tecavüz etkinliğinin tekinsiz ortamını gözler önüne sermektedir. Bebekler bu bağlamda çoğunlukla kapalı alanlarda, bodrumda, samanlıkta yahut تنها bir ormanlık bölgede neredeyse olay yeri fotoğraflarını andırır türden bir ürperticilikle kompoze edilmektedir. Ayrıca uzuvları sıkıca saran bez parçaları, halat türü ipler nedeniyle de bebeklerin pasif konumu daha da belirgin bir biçimde vurgulanmakta, sadistik bir imge ortaya koyması bakımından gizil bir vahşeti meşrulaştırmaktadır.

6.3. Corps Morcelé Serisi

Corps Morcelé, benliğin yarığından sızan tamamlanma ereğinin en temel psikolojik kaynağı ve aynı zamanda ötekinin bakışına hapsolmanın yani görmeyle doğru orantılı bir var oluş hareketinin esas motivasyonudur. İnsanın benlik oluşumundan itibaren bir başkasının bakışına dair içinde bulunduğu psikolojik gereksinim hali, bugünkü türden bir dış görünüş takıntısı geliştirilmesinin de en temel dayanaklarından biridir. Bir kere parçalarına ayrılmış, darmadağın bir halde görülmüş olan beden ve bu anının çağrıştırdığı endişe, bireyin güvenli

bir bedensel “ben”in sahibi ve mukimi olma arzusunu ateşlemektedir (Bowie, 2007, s. 33). Bu arzu öylesine derinden insanı kuşatmaktadır ki, neredeyse doğduğu ilk andan içine işlemiş böylesine bir duygunun doğallığına yönelik hissi kuvvetlendirmektedir. Günümüzde her birey, bedensel kusurlarına çok erken yaşlardan itibaren dikkat etmeye başlamakta ve bu uğurda zamanının büyük bir çoğunluğunu tüketmektedir. Öyle ki güzelleşmeye yönelik bu tez çalışmasında kaydedilen her yöntem bu hususa örnek olarak verilebilmektedir. Kozmetik, moda, rejim gibi dışsal müdahaleler olduğu kadar özellikle günümüzde daha da yaygın hale gelen estetik operasyonlar kendi iç takıntılarıyla hareket eden o büyük çoğunluğun hizmetine koşmaktadır.

Bu görüşten hareketle 2018 yılından itibaren (Lacan’dan ilhamla) gerçekleştirilen *Corps Morcelé* serisi, dış görünüş ve güzellik takıntısının patolojikleştiği noktaya odaklanmaktadır. Başka bir deyişle *Corps Morcelé* serisi, psikolojik altyapısında parçalanmış beden fikri bulunan bireylerin özellikle çağın dış görünüş takıntılarının beslendiği bir patolojiyi konu edinmekte ve güzelliğin bu husustaki önemine dikkati çekmektedir. Güzellik özbölünmüşlüğü beslediği en içsel arzu olarak, özellikle kadınların peşinde koştuğu normatif bir tasarı haline gelmiştir. Bu bakımdan bireylerin kendi doğallıklarına karşı cephe almasını hatta örgütlü bir seferberlik kurgulayarak sosyal mecralar aracılığıyla da bunun desteklenmesi sağlanmaktadır. Hayata dair en önemli mefhum haline gelen güzellik, bu noktadan itibaren içinden çıkılmaz bir paradoksa dönüşmüştür. Bu düşünce, seriye ilişkin yazılmış olan manifestoda da belirgin bir biçimde vurgulanmıştır:

Corps Morcelé (fragmented body / parçalanmış beden), ayna evresinin beden, ortam ve ayna üçgenindeki karmaşık geometrisini yansıtır. Lacan’a göre vaktinden erken doğan insanoğlu ayna karşısında kendi eksiklikleri ile çabucak yüzleşir. Bu yüzleşme, bireyin fiziksel uyumsuzluk algısının hatırasını bir fanteziye çevirerek, benin yabancılaştırıcı kimliğiyle otoerotik bir ilişkiyi doğurur. Parçalarına dağılmış beden ve bu anın çağrıştırdığı endişe, bireyin güvenli bir bedensel benliğe sahip olma arzusunu ateşler. Kendi görüntüsüyle girdiği bu karmaşık ilişki insanda belirgin komplekslerin oluşumunu tetikler. Kompleksler yığını bir canavar olarak insan, Narkisos misali bir saplantıya sürüklenir. Görüntüsü dahil her şeyi tüketmeye başlayan bu saplantı patolojiktir. Arzulayan bir makine olarak kendi görüntüsü ve görece kusurlarıyla savaşan beden, ideal güzellik uğruna çok ağır bedeller öder. Bunun bir tür sado-mazoşist süreci yansıttığını savunan Freud, özellikle kadınların bu ideal forma ulaşmak için gösterdikleri çabanın bir kereye mahsus olmadığını belirtir. Hatta bu konuda genel yargının “ne kadar fazla acı, o kadar fazla güzellik” şeklinde

algılandığını vurgular. Böylelikle birey, iktidar denilen büyük organizmanın bir organına, Bedensiz Bir Organ'a dönüştürülür.

Yazı kapsamında gündeme getirilen *Bedensiz Organ* kavramı, Slavoj Žižek'in (d. 1949) aynı isimli kitabına ve öz olarak olmasa bile kavrayış olarak Deleuze-Guattari'ci Organsız Beden'le ilintili bir referans noktasına gönderme yapmaktadır. Žižek bu kitabında, bu iki kavram arasındaki farklılıkları betimlerken Bedensiz Organ'ı BsO olarak, Organsız Beden'i ise OsB şeklinde kısaltmaktadır⁴⁸. Bu kısaltma mantığı serideki her yapıtın adlandırmasında yöntem olarak benimsenmiş, örneğin *Bedensiz Gövde* adı verilen yapıt için BsG şeklinde bir kullanım tercih edilmiştir.



Resim 6.9: Özümlü Koşar, *Corps Morcelé: BsG*, 2018, naylon çorap, keçe, elyaf, ip, 69x43x30 cm.

Güzelliğin patolojik bir semptom olduğu fikrinden yola çıkarak oluşturulan bu seride, *parçalanmış beden-güzellik-özşiddet* üçgeni üzerinden bir söylem bütünlüğü yaratmak için uğraşılmış ve kendini takdim stratejileri göz önünde bulundurularak güncel bedene dair bir

⁴⁸ Žižek, S. (2013). *Bedensiz Organlar*. (U. Y. Kara, Çev.) İstanbul: Monokl Yayınları. s.17

izlek oluşturulmak istenmiştir. Bu bağlamda güzelliği her zamankinden daha fazla arzulayan günümüz insanının en belirgin kendini var etme taktiğine dönüşen estetik cerrahi bir kristalleşme noktası olarak belirlenmiş, sözgelimi hep olumlu sonrasına vurgu yapan bu cerrahi müdahalelerin perde arkasındaki ürkütücü görüntülerden bir bellek yaratılmak istenmiştir. Bu nedenle oluşturulan beden kompozisyonlarında çeşitli yara, morluk, dikiş, sertleşme, kanama, şişlik gibi gerçek operasyon sonuçlarına gönderme yapan etkiler kurgulanarak, yok sayılan bu sancılı süreç kompozisyonlar üzerinden izleyicinin belleğine sızdırılmaya çalışılmıştır.

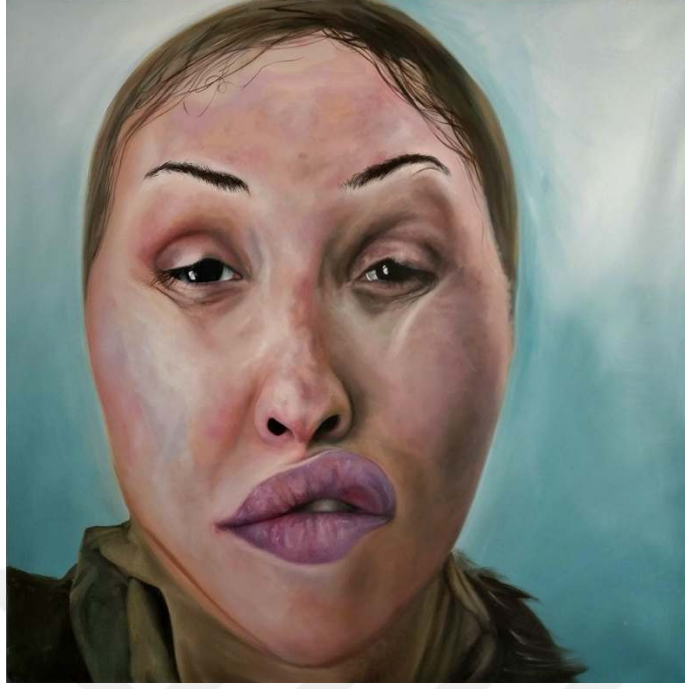
Yapıtların taşıdığı bu gerçek yaralanma izleri, izleyiciyle girdiği ilk karşılaşmada genel intibanın bir başkası tarafından şiddet görmüş kadın bedenlerinin sergilendiği yönünde gelişse de detaylı olarak incelemeye tabi tutulduğunda bunların bireyin kendi kendine uyguladığı bir şiddetin ürünü olduğuna yönelik tablo belirginleşmektedir. Öyle ki bedeninde yahut yüzünde bir yerini değiştirmek isteyen her birey, ciddi ağrı ve acıları bile isteye kabul ederek bu ameliyatlara olmaktadır. Bu operasyonların en rutin uygulamalarında kimi zaman en narin kemikler kırılmakta, vücuttan parçalar koparılmakta yahut dışarıdan parçalar eklenerek olası tepkimelere ortam hazırlanmaktadır. Sonuç itibarıyla insanlar tüm süreci bilerek razı oldukları bu ameliyatlara nedeniyle başka türden hastalıklara kapı aralamış olmaktadır. Bu operasyonların yarattığı olağan yaralanmaların yanında yerine telafisi olmayan daha kompleks problemler koyması işin şiddet boyutu artırmaktadır. Bu bağlamda salt güzelleşmeye yönelik arzunun ürünü olan bu operasyonların iki uçlu bir şiddet eylemi ortaya koyduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. İlki toplumun normlar üzerinden bireye dayattığı güzelliğin yarattığı baskı aracılığıyla, ikincisi ise bireyin bu baskıdan ivme kazanan kendi arzulanımı dolayımında gerçekleşen bu şiddet pratiği, güncel bedenin içinde bulunduğu krizi gözler önüne sermektedir.

Estetik operasyonlar aracılığıyla yeniden kurgulanan güncel beden, bir yandan Freud'un "ne kadar acı o kadar güzellik" fikrini belirginleştirmekte ve insan bedenini gerçek anlamda parça parça ayırtıran bir pratik alan olması bakımından önem arz etmektedir. Nitekim tüketime güdülü toplum düzeninde kendi var oluşunu böylesi sancılı süreçlere bağlayan birey için ayna evresinde almış olduğu metaforik yaralanma artık gerçek yara izine dönüşmektedir. Daha güzel, daha zayıf, daha seksi olabilmek için kadınların giriştiği bu

müdahaleler, kendi bedenlerine işkence etmelerine ve dahası bunun normal olduğuna kendilerini ikna etmelerine sebep olmaktadır. Kuşkusuz bu durum normal olamayacağı gibi günümüzde hastalıklı bir hal alan güzellik algısının kesilip atılması gereken bir kansere dönüştüğünün de en belirgin ispatı olmaktadır.

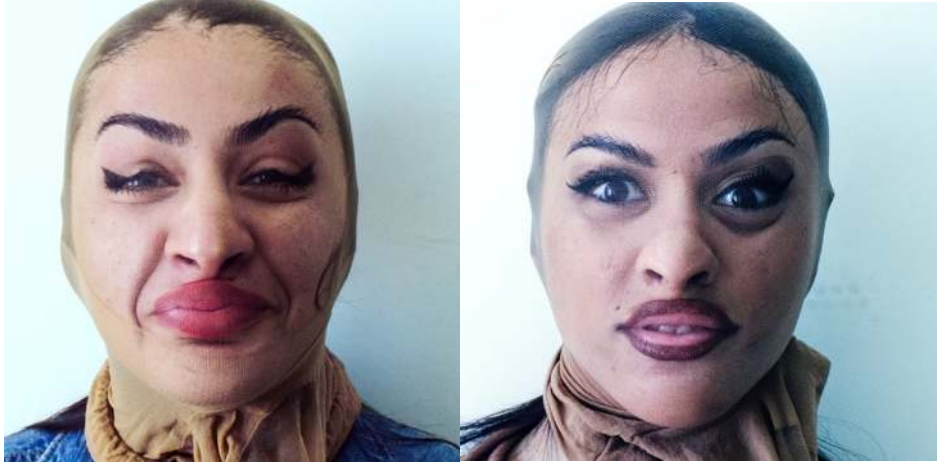
Corps Morcelé serisi tüm bu düşünceleri bir araya getiren bir bakışa hizmet etmekte ve bir bütün olarak değil kesit olarak ele aldığı farklı beden kurgularında çeşitli estetik operasyonların öncesi-sonrası süreçlerini konu edinmektedir. Bunu yaparken malzeme olarak naylon çorap, keçe, elyaf gibi malzemeler üzerinden gerçek beden örüntüsüne öykünen yapılar kurgulanmaktadır.

Çalışmalarda önemli bir rol oynayan naylon çorabın benimsenmesinde süreç içerisinde gerçekleştirilmiş olan uygulamaların-denemelerin kazandırmış olduğu geri dönüşlerin payı yüksektir. Çünkü *Corps Morcelé* serisinin yakaladığı dili geliştirmek için birçok farklı aşama kaydedilmesi gerekmiştir. Bu süreçte öncelikli olarak estetik operasyonların ortaya koyduğu sonuçlar üzerinden bir dil geliştirilmeye çalışılmış, bu hususta operasyonlar sonrasında tek tip uzuvların önemli bir derecede dolaşıma girmesiyle, sözgelimi aynışmaya başlayan dudak- burunların ortaya çıkması yahut ifadelerin belli bir muğlaklık alanında bulunması üzerinden bir eleştiri konusu merceğe alınmak hedeflenmiştir. Botoks sonrası belirli noktalarda oluşan yapay şişkinlikler, kaş kaldırma ve dudak büyütme ardından yüzün doğal proporsiyonunun bozulması, genel anlamda kaybolan mimikler konu bazında ilk olarak ele alınması hedeflenmiş noktalar olmuştur. Yüz üzerinde anlamsız bir gerginlik, çekştirilmiş bir görüntü sunan bu estetik uygulamalar, hırsızların yüzüne geçirdiği naylon çorapların yarattığı etkiyle bir eşleşme içerisine sokulmuş ve bu bağlamda naylon çorap suretlere uygulanarak benzer bir etki yakalanmak istenmiştir. Resim 6.10 ve Resim 6.11’de belirtilmiş olan ilk kullanımlar ve sonrasında tam olarak mesajı taşımadığına inanılan diğer denemelerin ardından naylon çorabın kendisinin kullanılmasına yönelik fikir ön plana çıkmıştır.



Resim 6.10: Özüm Koşar, *İsimsiz*, 2017, tuval üzerine yağlıboya, 90x90 cm.

Yüzeyde istenilen etkiyi vermeyen naylon çorabın başlıca malzeme olarak dönüşmesi ile iki boyutlu yüzeyden üç boyutlu alana bir geçiş gerçekleşmiş ve böylece yapıtlardaki bedensel kurgu bu üç boyutlu algı üzerinden aktararak kuvveti artırılmıştır. Kuşkusuz naylon çorabın form ve etki yaratmada kendine özgü özellikleri söz konusudur ve işlerin vurgulamak istediği bedensel yıpranma metaforuna onun kolaylıkla yırtılan- kaçan dokuları oldukça yardımcı olmuştur. Bu etki kimi noktalarda daha dramatik olarak yoğunlaştırılarak insan derisinin cerrahi prosedürlerdeki türden bir narinliğin ürünü oluşu örtük bir içerik olarak ifade edilmek istenmiştir. Forma ilişkin naylon çoraba eklenecek malzemeler için ise yüzeyleri manipüle ve deforme etmek adına kolaylık sağlayacak malzemelere ihtiyaç duyulmuştur. Böylelikle elyaf çeşitleri kullanılarak insan formuna en yakın olacak araştırmalar yapılmış, renkli ve renksiz olmak üzere çeşitli keçeler ve iplikler kullanılarak ise cerrahi operasyonlardaki görüntülerin etkisi yakalanmaya uğraşılmıştır. Kimi zaman bu malzemelere dikiş yerine atılan medikal zımbaları belirginleştirmek için gerçek zımba makinesi yardımıyla eklemeler gerçekleştirilmiştir.



Resim 6.11: Boya denemeleri için naylon çorap geçirilmiş portrelerin fotoğrafla araştırılması

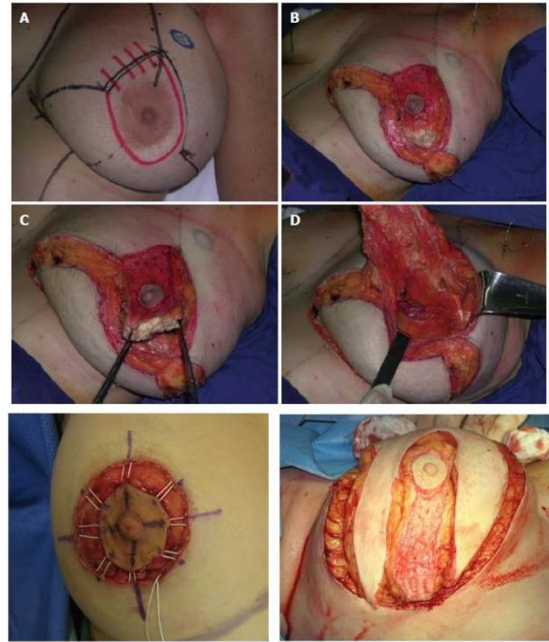
Teknik olarak kaydedilen gelişmeler üzerine ilk kompozisyonların kurgusu, öncelikli olarak meme implantasyonları sırasında karşılaşılan rutin görüntüleri mercek altına almak fikri üzerinden ilerlemiştir. Bunun en temel nedeni, Lacancı ayna evresinin bireyi anne memesiyle ilişkilendirişindeki türden bir ilginin günümüzde hem kadınların kendi memelerine hem de erkeklerin kadın memesine karşı tutumunda önemli bir rol oynadığı fikriyle ilintilidir. Kadın memesi, özellikle günümüzde cinsel arzuların önemli bir yatırım nesnesi haline gelmiştir ve bu nedenle çoğu kadın bedeninde ilk olarak memelerini değiştirmek yönünde bir talepte bulunmaktadır. Örneğin daha önce verilmiş olan Tablo 4.2'ye dönülecek olduğunda yalnızca 2018'de 1.841.098 kadın meme implantasyonu yaptırmıştır.

Bu bakıştan hareketle meme implantasyonlarına dair bellek, *B_sG (Bedensiz Gövde)*, *G_sB (Gövdesiz Baş)*, *B_sM (Bedensiz Meme)*, *M_sB (Memesiz Beden)* ve *Op Fragmanlar* adı verilen yapıtlar aracılığıyla ortaya konmak istenmiştir. Bu yapıtların kurgulaması esnasında, Resim 6.12 ve Resim 6.13'te paylaşılan referanslar göz önünde bulundurulmuş ve yapıtlarda kimi zaman operasyon esnasında kimi zaman ise operasyon sonrasındaki bedensel yaralanmalar vurgulanmaya çalışılmıştır. Örneğin *B_sG* adlı yapıtta yer alan kompozisyon, bel kısmında önceden yaptırılmış yağ emdirme (Liposuction) uygulamasının morluklarını taşıırken aynı zamanda güncel bir meme implantasyonu prosedürü geçirir halde gösterilmektedir. Bu bir bakıma bu tip prosedürlerin müptelası olmuş bir kadına işaret ederken, henüz yaraları geçmeden yenisini isteyen arsız bir ısrarın da belirtecidir.

BsG’de işlenen bu alt anlamların yanında esas olarak vurgulanmak istenen konu ise meme implantasyonu sonucunda ortaya çıkan bedenin kendi doğasıyla girmiş olduğu zıtlık ilişkisiyle ilgilidir. Normal bir beden yatar pozisyona geçtiğinde memeler gibi diğer tüm parçaların yer çekimine uygun bir konuma geçmesiyle normal bir konumlanma gerçekleşmektedir, fakat bir implantın yerleştirildiği gövdede ise yatar pozisyonda olunmasına rağmen tersine bir diklik içinde olan bir uzuv belirginleşmektedir. Dolayısıyla insanın organik doğasıyla girmiş olduğu bu inorganik savaşın oldukça billurlaştığı bir senaryo gündeme gelmektedir. Bu bir yandan da tıpkı meme ucunun sertleşmesinde belirginleştirildiği gibi, kadın bedeninde erekte olmuş yeni bir uzuv yaratarak diklik-sertlik-dirilik üzerinden eril fetişist bir nesneleştirmeyi gün yüzüne çıkarmaktadır. Böylelikle meme, *göğüse* dönüşerek cinsel işlevsellikle kutsanmaktadır. BsG ile bu kontrast ilişki doğrudan merkeze yerleştirilmiş ve insan gövdesine biçilen anlam alanları yaratılan dil üzerinden eleştiri altına alınmıştır. Bu bağlamda karşıtlık ilkesini vurgulamak için sol taraftaki memeye yerleştirilen implantın kan oturmuş, dikilmiş yeniden inşa edilmiş durumu ile henüz bir işleme tabi tutulmamış, olabildiğince yalın kalan sağ meme arasındaki farklılığın altı çizilmiştir.



Resim 6.12: Meme implantasyonu ile yağ emdirme (Liposuction) işlemleri esnasında ve sonrasında çekilmiş referans görseller



Resim 6.13: Meme implantasyonu esnasında çekilmiş referans görseller



Resim 6.14: Özüm Koşar, *Corps Morcelé*: BsG, 2018, naylon çorap, keçe, elyaf, ip, 69x43x30 cm.



Resim 6.15: Özüm Koşar, Corps Morcelé: BsG, 2018, naylon çorap, keçe, elyaf, ip, 69x43x30 cm.

Kendi doğasıyla gerçek anlamda kanlı bıçaklı bir ilişki içine çekilen güncel beden, kimliğini, benliğini, neliğini unutmuş durumdadır. Bu nedenle her türlü yatırımı salt nesnellığe yaparak bu unutulmuşluğunu telafiye girişmektedir. GsB adlı yapıt bu bağlamda, var oluş kaynağını kendi nesnellğine bağlayan öznenin hikayesini konu edinmektedir. *Corps Morcelé* serisinde çoğu kompozisyonda salt bedensel bir parçanın vurgulanması söz konusuyken, GsB’de suretini bedeninde yitirmiş bir insan konu edilmektedir. Postüre aykırı bir yapısal form sergileyen meme organı ise daha önce bahsedilen dirilik metaforunu yeniden gündeme getirmekte ve vurguyu üstüne çekmektedir. Böylelikle bireyin yegâne kendini ifade aracı

olan baş, âtıl, sessiz, iğdiş edilmiş bir parçadan başka bir şey değildir ve fetişleşmiş bir uzuv olarak meme kendini tüm radikalliğiyle öne çıkarmaktadır.



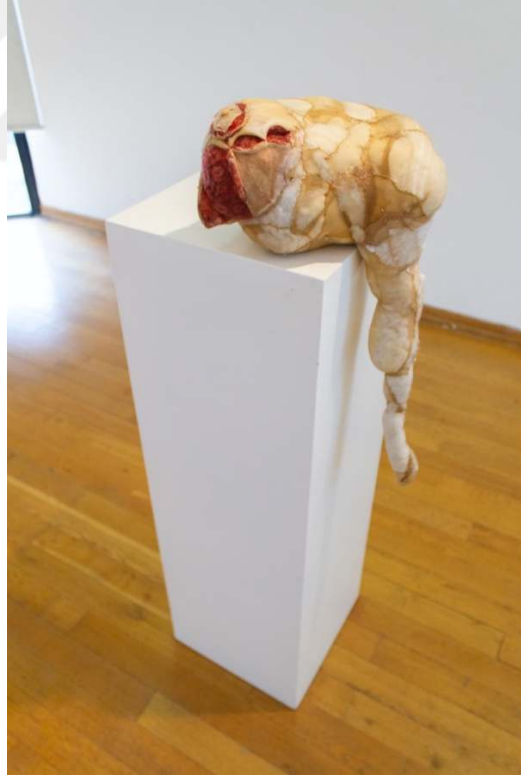
Resim 6.16: Özüm Koşar, *Corps Morcelé*: GsB, 2018, naylon çorap, keçe, elyaf, ip, 62x40x25 cm.



Resim 6.17: Özüm Koşar, *Corps Morcelé*: GsB, 2018, naylon çorap, keçe, elyaf, ip, 62x40x25 cm.



Resim 6.18: Özüm Koşar, *Corps Morcelé: BsM*, 2018, Naylon çorap, keçe, elyaf, ip, zımba teli, 30x25x71 cm.



Resim 6.19: Özüm Koşar, *Corps Morcelé: BsM*, 2018, Naylon çorap, keçe, elyaf, ip, zımba teli, 30x25x71 cm.



Resim 26: Özüm Koşar, *Corps Morcelé: MsB*, 2019, naylon çorap, keçe, elyaf, ip, zımba teli, 20x97x29 cm.



Resim 6.21: Özüm Koşar, *Corps Morcelé: MsB*, 2019, naylon çorap, keçe, elyaf, ip, zımba teli, 20x97x29 cm.



Resim 6.22: Özüm Koşar, *Corps Morcelé: MsB*, 2019, naylon çorap, keçe, elyaf, ip, zımba teli, 20x97x29 cm.



Resim 6.23: Özüm Koşar, *Corps Morcelé*: MsB, 2019, naylon çorap, keçe, elyaf, ip, zımba teli, 20x97x29 cm. (Detay)



Resim 6.24: Özüm Koşar, *Corps Morcelé*: MsB, 2019, naylon çorap, keçe, elyaf, ip, zımba teli, 20x97x29 cm. (Detay)



Resim 6.25: Özüm Koşar, *Corps Morcelé*: MşB, 2019, naylon çorap, keçe, elyaf, ip, zımba teli, 20x97x29 cm. (Detay)



Resim 6.26: Özüm Koşar, *Op: Fragmanlar*, 2018, aydınır kağıdı üzerine yağlı boya, 30x30x2 cm (5 parça)



Resim 6.28: Özüm Koşar, *Op: Fragmanlar*, 2018, aydınır kağıdı üzerine yağlı boya, 30x30x2 cm (Detay)



Resim 6.29: Özüm Koşar, *Op: Fragmanlar*, 2018, aydınır kağıdı üzerine yağlı boya, 30x30x2 cm (Detay)



Resim 6.31: Özüm Koşar, *Op: Fragmanlar*, 2018, aydınır kağıdı üzerine yağlı boya, 30x30x2 cm (Detay)



Resim 6.32: Özüm Koşar, *Corps Morcelé: BsB*, 2018, naylon çorap, keçe, elyaf, ip, 110x98x78 cm.



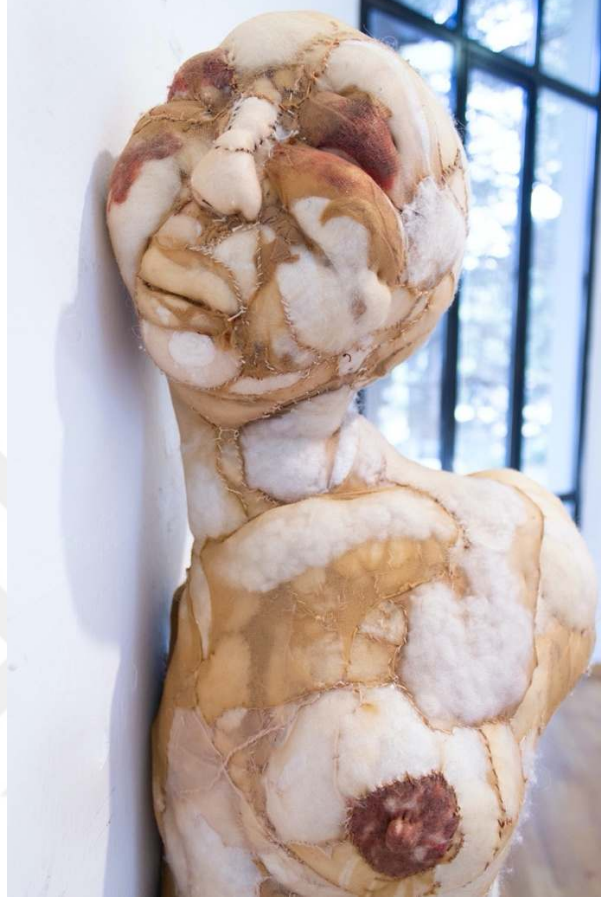
Resim 6.33: Özüm Koşar, *Corps Morcelé: BsB*, 2018, naylon çorap, keçe, elyaf, ip, 110x98x78 cm.



Resim 6.34: Özüm Koşar, *Corps Morcelé: BsB*, 2018, naylon çorap, keçe, elyaf, ip, 110x98x78 cm.



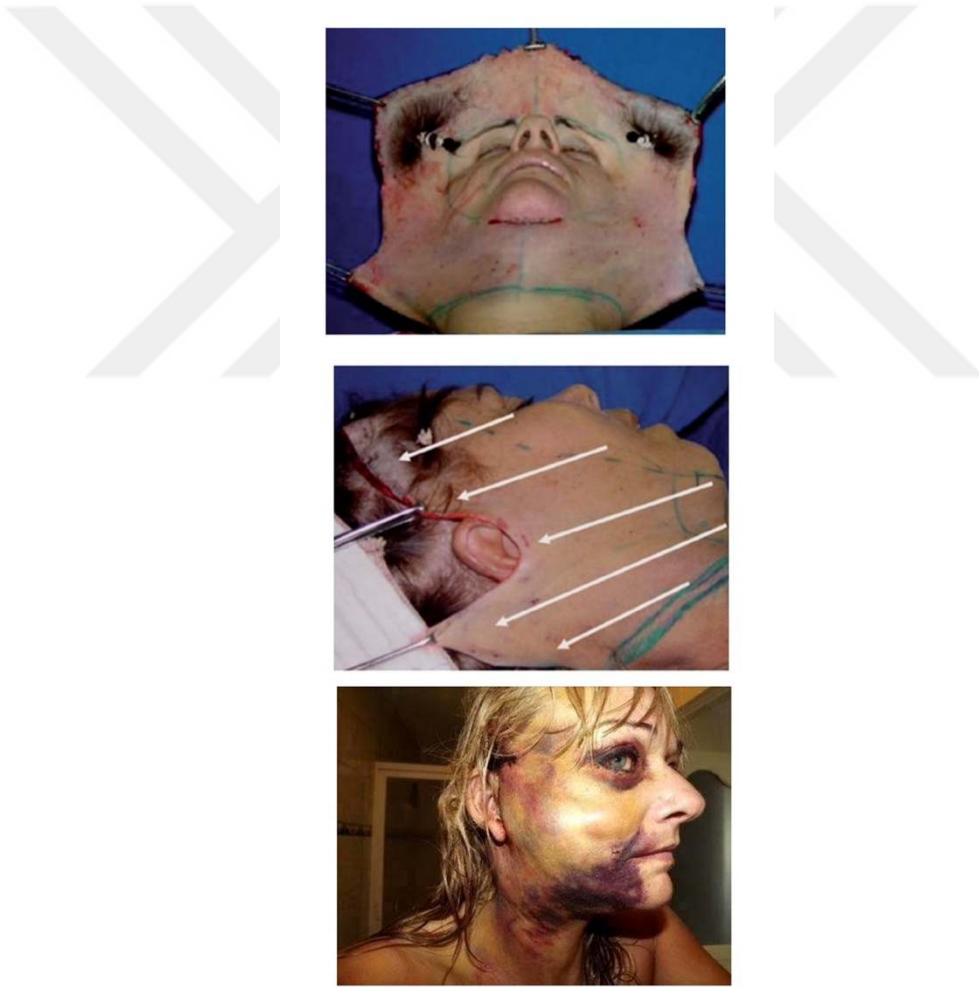
Resim 6.35: Özüm Koşar, *Corps Morcelé: OsB*, 2018, naylon çorap, keçe, elyaf, ip, 110x65x32 cm.



Resim 6.36: Özüm Koşar, *Corps Morcelé: OsB*, 2018, naylon çorap, keçe, elyaf, ip, 110x65x32 cm. (Detay)

Parçalanmış beden algısına yönelik Lacancı vurgu, bireyin özbölünmüşlük hissini radikalleştiren içsel bir çatışma gibi düşünülmektedir. Bu kâbusun bir bakıma insanın ölüme yazgılı doğasıyla girmiş olduğu çelişkili farkındalık halinden kaynaklandığını söylemek mümkündür. Başka bir deyişle her anlamda yaşamaya güdülü bir yaradılışa sahip olan insan için bir gün öleceğine dair sahip olduğu bilgi arasındaki derin yarı, Lacancı parçalanmışlığın önemli bir kaynağı olarak okunabilmektedir. Nitekim süreç içinde aşkınsal bakışı yitiren insan için ölüm, artık göğüslenilmesi gereken bir gerçeklik alanı değil yenilmeye uğraşılan bir amaçlılıkla özdeşleşmiştir. Bu bağlamda parçalı beden bir bütün olma yolunda bireylerde yarattığı saplantılı ruh hali, gençleşmeye ve ölümsüzlüğe yönelik her çabanın da psikolojik kaynağını oluşturmaktadır.

Bireylerin gençleşmeye yönelik çabalarına önemli teknik destek sağlayan estetik cerrahi, örneğin yaşlılığın getirisi olan kırışıklıklardan kurtulmanın kalıcı yöntemlerini sunmaktadır. Bu noktada botoks başta olmak üzere insan yüzüne uygulanan birçok farklı teknik söz konusudur. Daha önce de bahsedildiği üzere, botoks uygulaması teknik anlamda diğerlerinden kolay olması ve çabuk ulaşılabilir yapısından kaynaklı olarak günümüzde en sık tercih edilen uygulamalardan biri olmaktadır. Botulinium zehrinin orta ve derin kırışıklıklara şırınga yöntemiyle zerk edilmesinden oluşan prosedür, uygulanan bölgede belli bir süre etkisini sürdüren bir uyuşukluğa neden olmaktadır. Bir defaya özgü olmayan ve belli aralıklarla sürekli uygulanması gereken bu işlem, ileri vakalarda çeneyi tutamama, dudak hareketlerini kontrol edememe, yüz felci gibi kalıcı hasarlar bırakmaktadır.



Resim 6.37: Yüz Gerdirme Operasyonlarına ait ameliyat esnasına ve sonrasına ait referans görseller

Genleşme arzusuna yönelik kırışıklıklardan kurtulma yöntemleri her geçen gün yenisi eklenen geniş bir uygulama yelpazesine sahiptir ve yüz gerdirmeye ameliyatları kuşkusuz konu itibarıyla merceğe takılan operasyonlardan bir diğeridir. Yüzü kırışan ve sarkan noktalar bazında kontrol altına alabilmek ve daha gergin gösterebilmek adına gerçekleştirilen bu operasyonlar, en yaygın biçimde baş bölgesindeki derilerin açılarak iki kulağın arkasına kadar toplanması gibi bir uygulama kapsamında gerçekleştirilmektedir (Resim 6.38). BsY adlı yapıt, bu operasyonların perde arkasında kalan gerçekleri kendine konu edinmekte ve adında taşıdığı “Bugün çok gerginsin” ifadesiyle de sarkastik bir dille bu konuya gönderme yapmaktadır. BsY’de ameliyatlar aracılığıyla yüzde oluşturulan yapay gerginlik hissi, sergilemede kurgulanan 5 noktadan çivilerle tutturulmuş olma etkisiyle benzeri bir gerginlik üzerinden yakalanmak istenmiş, bu bağlamda naylon çorabın narin yapısıyla derinin girdiği eşleşme ile çivilerin yarattığı sertlik hissi ise ameliyat esnasında kullanılan metal maşalarla metaforik bir değiş tokuş gerçekleştirmiştir.



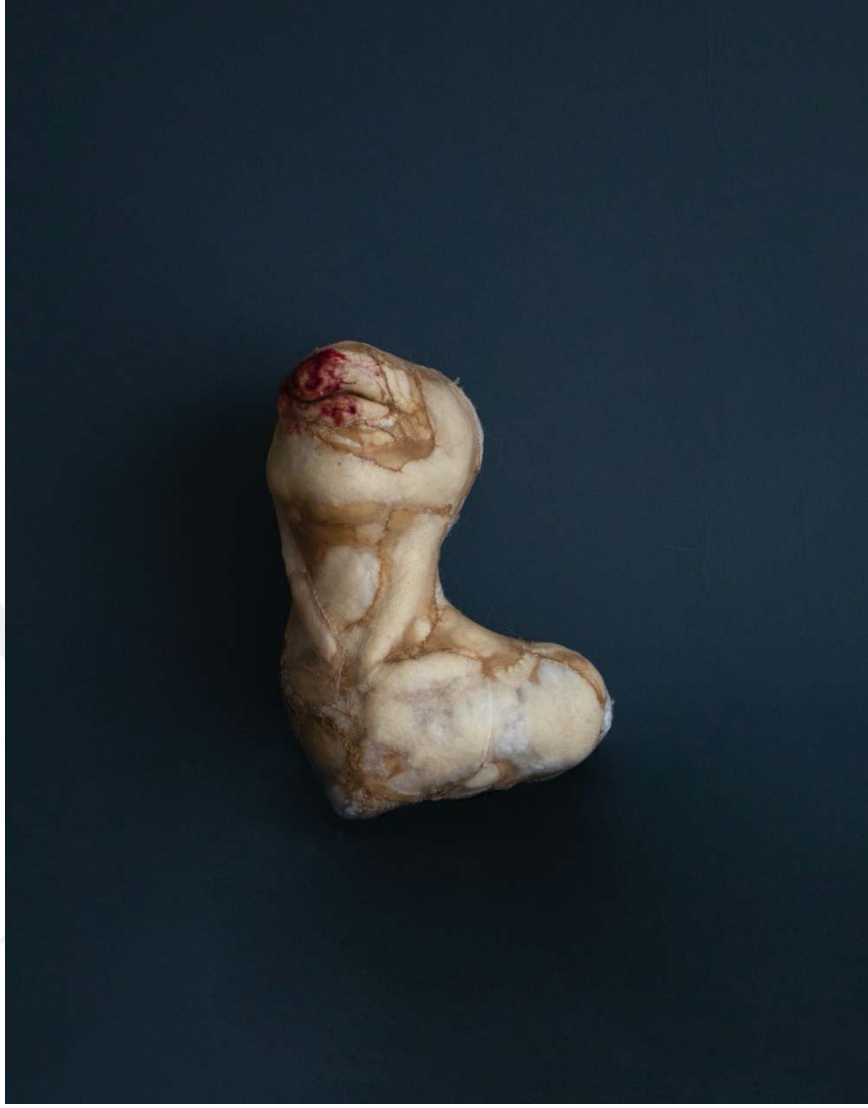
Resim 6.38: Özüm Koşar, *Corps Morcelé: BsY (Bugün Çok Gerginsin)*, 2019, Naylon çorap, keçe, elyaf, ip, 37x32x17 cm.



Resim 6.39: Özüm Koşar, *Corps Morcelé: BsY (Bugün Çok Gerginsin)*, 2019, Naylon çorap, keçe, elyaf, ip, 37x32x17 cm.



Resim 6.40: Özüm Koşar, *Corps Morcelé: BsY (Bugün Çok Gerginsin)*, 2019, Naylon çorap, keçe, elyaf, ip, 37x32x17 cm. (Detay)



Resim 6.42: Özümlü Koşar, Corps Morcelé: BSD, 2019, naylon çorap, keçe, elyaf, ip, 31x24x18 cm

Sonuç itibariyle gerek yüze gerek bedenın çeşitli kısımlarına uygulanan bu uygulamalar, salt güzelleşme takıntısıyla aynı doğrultuda hareket etmekte ve iyileşme süreçlerinde insanlara acılı-sancılı bir süreci tattırmaktadır. Bu ise fiziki olarak katlanılan acının yanı sıra esas olarak ele geçirilmiş saplantılı ruh hali üzerinden daha büyük bir yıkımı ortaya koymaktadır. Operasyonların olumlu sonuçlarına odaklanan ve onlar sayesinde kusurlarından arındığına inanan güncel insan için esas problem ise aslında tam anlamıyla yeterli olduğu fikrini sabitleyememesiyle alakalıdır. Ayna evresinde aldığı yaralanma nedeniyle kendini tamamlamaya uğraşan özne, mazoşistik bir sürece dahil olan her çabayı bedenine yönelterek telafiye uğraştığı bu hissi tamamlayamadıkça daha da derin bir noktaya doğru ilerlemektedir.

Bu noktada birey bir bataklığa adım atmış gibi giderek bu hisse yenik düşmeye ve boğulmaya başlamaktadır.



Resim 273: Mamut Art 2019 etkinliğinde gerçekleştirilen sergi kurulumundan görüntü



Resim 6.44: Mamut Art 2019 etkinliğinde gerçekleştirilen sergi kurulumundan görüntü



Resim 6.45: Mamut Art 2019 etkinliğinde gerçekleştirilen sergi kurulumundan görüntü



Resim 6.46: Mamut Art 2019 etkinliğinde gerçekleştirilen sergi kurulumundan görüntü



Resim 6.47: Mamut Art 2019 etkinliğinde gerçekleştirilen sergi kurulumundan görüntü

7. SONUÇ

Güzel olana ulaşmaya dair sonsuz çaba, insanın doğduğu andan itibaren tükenmeye yazgılı doğasına oldukça ters düşmektedir. Yer çekimine karşı savaşmak nasıl imkânsız ise her daim güzel görünmeye dair çaba da o kadar beyhudedir. Güzelin duygusal anlatımlarında altı çizilen görenin gözündeki eşdeğerliği bir yana, insanın ölümlü doğasına ters düşen değişkenliği nedeniyle bu saplantının sebebi büyük bir soru işareti yaratmaktadır. Gerçekten de yüzyıllardır durmaksızın bir talep yaratan bu güzelleşme takıntısının kaynakları nelerdir? Göreceliği esas olan böylesi bir özelliğin herkesin aynılaşmasına yönelik bir pratiği doğurması nasıl mümkün olmaktadır? Yahut güzellik denilen kavramın neliğini hangi otorite ne hakla belirlemektedir? Bu ve benzeri birçok soru, güzelliğin günümüzde vardığı noktada patolojik bir semptom haline geldiğine yönelik ana fikri derinden beslemiş ve bu düşünceye bazı cevaplar bulabilmek ereği bu çalışmayı hazırlamak için önderlik etmiştir.

Bu bakımdan güzelliği çeşitli açılardan ele almaya özen gösteren bu çalışmada, tüm bu soruları -ve daha da fazlasını- sorarak neoliberal kapitalizmin güzelliği bir sektör olarak konumlandığı günümüze değin geçen süreç ilk üç bölümde belirtilmeye uğraşmıştır. Devamında ise tarihsel süreçteki güzelliğe yönelik kaygıları bir miktar aydınlatan fakat merkezine güncel güzellik anlayışını kavramaya yönelik çabayı yerleştiren bir perspektif benimsenerek tez çalışmasının ana argümanı olan *Güzelin Patolojisi* kavramı ortaya konmak istenmiştir.

Güzellik gibi geçirgen bir olgunun insan yaşamında bu denli önemli bir yer tutuyor olması, bir noktada insanın ölümlü doğasıyla girmiş olduğu çetrefilli ilişkiyi anımsatmaktadır. İnsan gerçekten de hayatı boyunca ölümle hiç karşılaşmayacak gibi yaşamakta, nesneler dünyasına bu bakış üzerinden var gücüyle tutunmaktadır. Esasında bedene gerçekleştirilen tüm yatırımların kökeni de bu kompleks yapıdan ileri gelmektedir; insanın sahip olduğu ve yaptırım uygulayabildiği yegâne nesne olarak beden, bu bağlamda tatminsiz arzuların yatırılmak istendiği bir saha rolü üstlenmektedir. Özellikle günümüz dünya düzeninde en üst noktaya ulaşan dış görünüşlerin teşhir edilmesi pratiği bu senaryoyu daha radikal bir duygulanımın ürünü haline getirmiştir. Batılı aklın görmeye biçtiği anlam ile şekillenen günümüz ortamı, artık yalnızca Batı toplumlarını değil tüm dünyayı etkisi altına almış

durumdadır. Sözelimi günümüzde Doğu'daki temaşa geleneğinden beslenen toplum düzenlerinde bile güzelliğın bahsettiğimiz türden bir araçsallaşmanın ürünü haline geldiğı oldukça açıktır. Artık istinasız her toplum türü için güzellik, bir sosyal paylaşım ürününe dönüşmüştür ve bu bağlamda küresel bir güzellik düsturundan bahsetmek mümkün hale gelmiştir. Güzelliğın kökenlerine dayandırılan kültürel, coğrafi, dini her etkileşim noktası da bu hususta bir miktar aşınmaya tabi olmuş, sözelimi artık neredeyse tek tip bir güzellik algısı çoğunluğa hâkim olmaya başlamıştır. Asyalı kadınların çekik olan gözlerini Batılı tipe uygun olması için çift göz kapağı ameliyatı yaptırması bunun en büyük örneklerinden biridir.

Günümüz, post-bireyselleşmenin en üst noktaya ulaştığı, her türlü yatırımın bedene yapıldığı, her şeyin fiziksel boyuta indirgendığı bir dünya tasavvuru ortaya koymaktadır. Bu toplumda birey yalnızca dış görünüşüyle var olmaktadır ve bu bağlamda güzelliğe yüklenen anlamlar bir tür varlık- yokluk meselesine dönüşmektedir. Yani sistem kendinden olanı tanımlayabilmek adına normatif kıstaslar yaratmakta ve olmazsa olmaz olarak konumlandığı bu belirteçler üzerinden büyük bir manipölasyon gerçekleştirmektedir. Bu noktada Baudrillard'ın bedene değer atfeden iki ana laytmotif olarak belirlediğı güzellik ile erotizm arasındaki gerilimin bu manipölasyona önemli bir miktar ivme sağladığı saptamasını yapmak yerinde olacaktır. Bu aynı zamanda cinsellik ve pornografiye meyilli görüşün, benzeri bir birbiri içine geçme pratiğı doğurarak geniş bir tartışma alanını karşımıza çıkarması açısından da önemlidir. Bu durum şeylerin hızla fetişleştığı bu senaryoda erotizmi ve onun yüceltme nesnesi olarak yarattığı erotik nesneyi farklılaştırmaktadır. Böylece erotizmin gerçek olan cinsellik göndermesi bir göstergeye çevrilmekte, cinsellik ve erotizm ise doğrudan simölasyonun işler bir organına indirgenmiş olmaktadır.

Göstergesel bir alanda gerçeklikten uzakta konumlanan güncel bedenin bu bağlamda duyarsız- yararsız salt işlevsel bir araç olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Bu insan bedeni için süreklilik arz eden bir yapım aşamasını belirginleştirirken, şeylerin görüntülerine olan saplantılı psikolojiler hakkında da bilgi içermektedir. Konu içeriğinde dış görünüş takıntılarının Lacan'ın ayna evresinde benliğın aldığı metaforik yaralanma belirlenimine dayandırılmasındaki esas hedef de bu husutan ileri gelmektedir. Nitekim günümüz insanının psikolojik ve fizyolojik olarak her alanda kuşatılmış bir dünyada yaşaması aynı biçimde algılayışı da çarpıtarak farklı bir gerçeklik alanı ortaya koymaktadır. Bu dünyada hakimiyet,

görsellikler üzerinden en iyiye ve en güzele karşı gösterilen aralıksız çabayla mümkün olmaktadır.

İşin en acıklı kısmı ise böylesine “görsel” bir çağda bu denli büyük bir körlükle yaşıyor olmamızda saklanmaktadır. Bunun en temel nedeni, şeylerin görselliğe indirgenirken içsel olanın derinliğinden mahrum bırakılarak yüzey alana hapsedilmesiyle alakalıdır. İki boyutlu böylesi bir bakışla çevrelenmiş güncel insan için varoluştaki içkin güzelliği kavrayabilecek bir bakışa sahip olmak bu noktada imkansızlaşmaktadır.

Güzelliğin önemli bir ticaret yöntemi olarak buyruklaştığı bu ortamda, tüketim, güzellik ve konforun müthiş izdivacına tanıklık edilmektedir. Bu bağlamda güzel olmaya yazgılı kadın bedeninin takdim ve teşhir pratiklerinin en önemli uygulama sahası olarak radikalleştiği belirgin bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Normatif bir dizgeye oturtulan bu güzellik anlayışı, eskiden sanat aracılığıyla eklektik bir varlık alanı oluştururken, artık estetik cerrahi uygulamalarla kendini insanların suretinde inşa etmektedir. Bu durum elbette sanatsal mekanizmalar üzerinde güzelliğin bir etkisi kalmadığı anlamını taşımamaktadır, aksine güzelliğin özellikle medya sektörünün müthiş propaganda kabiliyeti çerçevesinde olmazsa olmaz bir öznitelik olarak belirişinin önemli bir kanıtını sunmaktadır.

İnsanlara *hayallerine* ulaşma imkânı sunan estetik uygulamalar, güzelliği satılıp- alınabilen bir metaya dönüştürmenin en önemli araçlarından biri olarak günümüzde her geçen gün varlık alanını daha da derinleştirmektedir. Bu husus estetik operasyonların, sağlığın özelleşmiş bir hakimiyet alanı olması açısından hem etik bir sorgulama altına alınmasını hem de insanlara o veya bu biçimde sağladıkları “güzel” parçalar göz önünde bulundurulduğunda önemli bir tektipleşmeye neden olması bakımından eleştirilmesi gerekliliğini gündeme getirmektedir. Sektörlerin birbiriyle gerçekleştirdiği muazzam ağız birliğini ispat eden güzellik meselesi ise günümüz insanına karşı gerçekleştirilen beyin yıkama fenomenini açıkça ortaya sermektedir. Güzellik ve bedene yönelik örtük bir terörizm ortamı yaratan bu sektörel dayatma, en işlevsel, en mükemmel, en ideal, en güzel, en parlak olanın arzulatıldığı ve her defasında kapitalist amaçlara uygun olarak düzenlenen bir narsisistik özne yaratma niyeti taşımaktadır; her iki cins için de hazzın kaynağı olarak konumlanan kadın bedenini yegâne tatmin ve teşekkül aracı olarak kuşatmaktadır. Bu

noktada aynadaki türden bir öteki bakışta doğumu gerçekleştiren kadın bedeni, kendi bireysel arzusundan ziyade başkasının bakışındaki tatmini sağlamaya yönelik amansız bir çaba içine girmekte, kendi bedeni ile ideal beden arasındaki git-gelde tükenmektedir. Bu durum ise daha önce değindiğimiz oyuncak bebek metaforunu kendi bedenine yansıttığı çapraşık ilişkiselliği ortaya koymaktadır. Küçük yaşta toplumsal belirlenimleri aktardığı oyuncak bebek oyunu artık kendi bedeniyle oynadığı hatta onu bir heykel misali yeniden yontmaya giriştiği güncel pratiklere yerini bırakmaktadır.

Süreç olarak güzelliğin günümüze gelip dayandığı nokta, insan psikolojisinde edindiği kompleks yapı itibariyle içinden çıkılmaz bir konumdadır. Bu bağlamda tek tipleşmiş bir güzellik yargısının toplumun çoğunluğu tarafından çaresizce talep edilmesi konunun vahametini gözler önüne sermekte ve bizim *patoloji* dediğimiz noktayı doğrudan ifade etmektedir. Öyle ki güncel güzellik algısının günümüzde sağlıklı bir yanı kalmamıştır ve bu denli saplantılı bir dürtü olarak bireylerde belirmesi güncel bakışın yarattığı girdabı aynı anda yansıtmaktadır.

Sonuç itibariyle bu tez çalışması, güzelliğin patolojik bir hal aldığı günümüz aklını ve bu noktada geçmiş güzellik anlayışlarının yanıtsız bıraktığı yeni bir güzellik algısını tartışmak için bir girişimi ifade etmektedir. Çünkü güzelliğin insan için değer belirleme ölçütü olarak bu denli fütursuzca kullanılması, toplumumuzun ne denli dejenere olduğunu belirgin bir biçimde ortaya koymaktadır. Jiddu Krishnamurti'nin (1895- 1986) de belirttiği gibi, “bu denli hastalıklı bir topluma iyi eklemelenmiş olmak, sağlıklı olmanın bir ölçüsü değildir” ve bu uğurda tıpkı güzellik gibi kangrenleşmiş her uzuv koparılıp atılması gereken bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Güzellik günümüzde hastalıklı psikolojilerin bir ürünü haline gelmiş olması bakımından artık işlerliğini ve tarihsel algıda atfedilen değerlerini yitirmiş, lağvedilmesi gereken bir toplumsal parça olarak belirginlik kazanmıştır. Bunu apaçık gören gözler için bir değişim gerekliliği her yeni gün daha belirgin bir biçimde kendini göstermekte, güzellik kazanmış olduğu tüm işlevsellikleri bakımından tasfiye edilmesi gereken bir olgu olarak belirmektedir. Şeylerin güzellikleriyle katma değer hesabı yapan böylesi bir ortamda, bu reddiyei gerçekleştirmenin mümkünlüğü tartışmalı olsa da bakıştaki dönüşüm imkânsız görünmemektedir.

KAYNAKLAR

- Adorno, T. W. (2011). *Kültür Endüstrisi: Kültür Yönetimi*. (N. Ülner, M. Tüzel, & E. Gen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Agamben, G. (2017). *Çıplaklıklar*. (S. Kılıç, Çev.) İstanbul: Alef Yayınevi.
- Alighieri, D. (2011). *İlahi Komedi*. (R. Teksoy, Çev.) İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Altuğ, T. (2007). *Kant Estetiği*. İstanbul: Payel Yayınları.
- Anderson, P. (2002). *Postmodernitenin Kökenleri*. (E. Gen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Angier, N. (2018). *Kadın: Sonsuz Coğrafya*. (T. Togo, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Baecque, A. d. (2013). Perdeler: Sinemada Beden. A. Corbin, J.-J. Courtine, & G. Vigarello içinde, *Bedenin Tarihi 3 Bakıştaki Değişim: 20. Yüzyıl* (S. Özen, Çev., s. 305-322). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baudelaire, C. (2013). *Modern Hayatın Ressamı*. (A. Berktaş, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2008a). *Tüketim Toplumu*. (H. Deliceçaylı, & F. Keskin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2008b). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*. (O. Adanır, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2010a). Ütopya ile Öngörü Arasında. *Sanat Komplosu*, 85-96. (R. Scheps, Röportaj Yapan, E. Gen, & I. Ergüden, Çevirmenler) İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2010b). Eski Estetik Değerlere Özlem Duymuyorum. *Sanat Komplosu*, 67-72. (G. Breerette, Röportaj Yapan, E. Gen, & I. Ergüden, Çevirmenler) İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2010c). Andy Warhol'dan Yola Çıkmak. *Sanat Komplosu*, 57-66. (F. Gaillard, Röportaj Yapan, E. Gen, & I. Ergüden, Çevirmenler) İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2016). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*. (O. Adanır, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Bauman, Z., & Lyon, D. (2016). *Akışkan Gözetim*. (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Beauvoir, S. d. (1993a). *Kadın "İkinci Cins" : Genç Kızlık Çağı* (Cilt 1). (B. Onaran, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Benjamin, W. (2007). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bocock, R. (2009). *Tüketim*. (İ. Kutluk, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- Bodei, R. (2008). *Güzelin Biçimleri*. (D. Kundakçı, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- Bonnet, S. M. (2007). *Aynanın Tarihi*. (İ. Yerguz, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.

- Bourdieu, P. (2015). *Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*. (D. Fırat, & G. Berkkurt, Çev.) Ankara: Heretik Basın Yayın.
- Bourdieu, P. (2016). *Eril Tahakküm*. (B. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Bowie, M. (2007). *Lacan*. (P. Şener, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Bozkurt, K. (2016, Bahar). Temaşa Kavramı ve Fuzuli'de Güzelliğin Temaşa Boyutu. *Turkish Studies*, 151-180.
- Breton, D. L. (2014). *Bedene Veda*. (A. U. Kılıç, Çev.) İstanbul: Sel Yayınları.
- Breton, D. L. (2018). *Yüz Üzerine: Antropolojik Bir Deneme*. (Orçun Türkay, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Burke, E. (2008). *Yüce ve Güzeli Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*. (M. B. Gümüşbaş, Çev.) Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Burley, N. (1986). Sex-Ratio Manipulation in Color-Banded Populations of Zebra Finches. *Evolution*, 40(6), 1191-1206. doi:10.2307/2408947
- Chanter, T. (2009). Psikanalitik ve Post-Yapısalcı Feminizm ve Deleuze. *Cogito: Feminizm* (Z. Direk, Çev., Cilt Sayı: 58, s. 93-130). içinde İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Courtine, J. (2013). Anormal Beden Şekil Bozukluğunun Kültürel Tarihi ve Antropolojisi. *Bedenin Tarihi 3: Bakıştaki Değişim 20. Yüzyıl* (S. Özen, Çev., s. 167-218). içinde İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Crane, D. (2003). *Moda ve Gündemleri: Giyimde Sınıf, Cinsiyet ve Kimlik*. (Ö. Çelik, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Danto, A. C. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*. (Z. Demirsü, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Darwin, C. (1976). *Türlerin Kökeni*. (Ö. Ünal, Çev.) Ankara: Onur Yayınları.
- Darwin, C. (1977). *Seksüel Seçme*. (Ö. Ünal, Çev.) Ankara: Onur Yayınları.
- Debord, G. (2006). *Gösteri Toplumu*. (A. Ekmekçi, & O. Taşkent, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Direk, Z. (2009). Simone de Beauvoir: Abjeksiyon ve Eros Etiği. *Cogito: Feminizm* (Cilt Sayı: 58, s. 11-38). içinde İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Direk, Z. (2017). Çirkin Ördek Yavrusu: Narsisizm ve Yaratıcılık. N. Erdem (Dü.) içinde, *Narsisizm ve Yaratıcılık* (s. 180-190). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 181-182
- Drenth, J. (2007). *Dünyanın Kökeni: Vajna*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Duby, G., & Perrot, M. (2005). Kadınların Tarihini Yazmak. G. Duby, & M. Perrot (Dü.) içinde, *Kadınların Tarihi 1: Antik Tanrıçalardan Hristiyan Azizelere* (A. Fethi, Çev., s. 9-20). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Eco, U. (2007). *Güzelliğin Tarihi*. (A. C. Akkoyunlu, Çev.) İstanbul: Doğan Kitap.

- Eco, U. (2018). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*. (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Eco, U. (2019). *Güzelliğin Tarihi*. (A. C. Akkoyunlu, Çev.) İstanbul: Doğan Kitap.
- Engels, F. (2020). *Aile, Özel Mülkiyet ve Devletin Kökeni*. (Z. İ. Erkol, Çev.) Ankara: Gece Kitaplığı.
- Farabi. (2001). *El-Medînetü'l Fâzıla*. (N. Danışman, Çev.) Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Farago, F. (2011). *Sanat*. (Ö. Doğan, Çev.) Ankara: Doğu-Batı Yayıncılık.
- Featherstone, M. (2013). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. (M. Küçük, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ferry, L. (2012). *Homo Esteticus: Demokrasi Çağında Beğenin İcadı*. (D. Çetinkasap, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. (M. A. Kılıçbay, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.
- Foucault, M. (2002). *Kliniğin Doğuşu: Tıbbi Algının Arkeolojisi*. (Ş. Ünsaldı, Çev.) Ankara: Epos Yayınları.
- Foucault, M. (2007). *Cinselliğin Tarihi*. (H. U. Tanrıöver, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fournier, P. F. (2002). The Lorenz Theory of Beauty. *Journal of Cosmetic Dermatology*, 1(3), 131-136.
- Freud, S. (2016). *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*. (A. Babaoğlu, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Freud, S. (2017a). *'Kültürel' Cinsel Ahlak ve Modern Sinirlilik*. (Ç. Tanyeri, Çev.) İstanbul: Telos Yayınevi.
- Freud, S. (2017b). *Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası*. (B. Büyükkal, & S. Tura, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Freud, S. (2018a). *Bakirelik Tabusu*. (E. Yıldırım, Çev.) İstanbul: Roman Oda Yayınları.
- Freud, S. (2018b). *Uygarsızlığın Huzursuzluğu*. (H. Barışcan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Galton, D., & Galton, C. (1998). Francis Galton: and eugenics today. *Journal of Medical Ethics*, 24, 99-105.
- Galton, F. (1879). Composite Portraits. *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 8, 132-144.
- Gans, H. J. (2014). *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür*. (E. O. İncirlioğlu, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Georgoudi, S. (2005). Bir Anaerkillik Miti Yaratmak. G. Duby, & M. Perrot (Dü) içinde, *Kadınların Tarihi I: Antik Tanrıçalardan Hristiyan Azizelere* (A. Fethi, Çev., s. 445-457). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Grappe, V. (2005). Güzel Kadın. G. Duby, & M. Perrot (Dü) içinde, *Kadınların Tarihi 3: Rönesans Ve Aydınlanma Çağı Paradoksları* (A. Fethi, Çev., s. 87-100). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Grieco, S. F. (2005). Vücut, Görünüş ve Cinsellik. G. Duby, & M. Perrot (Dü) içinde, *Kadınların Tarihi 3: Rönesans ve Aydınlanma Çağı Paradoksları* (A. Fethi, Çev., s. 53-86). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Han, Byung C. (2017). *Şeffaflık Toplumu*. (H. Barışcan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Han, Byung C. (2019a). *Psikopolitika: Neoliberalizm ve Yeni İktidar Teknikleri*. (H. Barışcan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Han, Byung C. (2019b). *Güzeli Kurtarmak*. (K. Filiz, Çev.) İstanbul: İnsan Yayınları.
- Harari, Y. N. (2017). *Hayvanlardan Tanrılara Sapiens: İnsan Türünün Kısa Bir Tarihi*. (E. Genç, Çev.) İstanbul: Kolektif Yayıncılık.
- Hegel, G. (2019). *Estetik: Güzel Sanat Üzerine Dersler*. (T. Altuğ, & H. Hünler, Çev.) İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Heidegger, M. (2011). *Sanat Eserinin Kökeni*. (F. Tepebaşılı, Çev.) Ankara: De ki Basım Yayın.
- Hersey, G. L. (2003). *Cazibenin Evrimi*. (R. G. Ögdül, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Herzig, R. M. (2015). *Plucked: A History of Hair Removal*. New York, London: New York University Press.
- Hutson, J. (2020). *Gallucci's Commentary On Dürer's Four Books On Human Proportion : Renaissance Proportion Theory*. Cambridge, UK: Open Book Publishers.
- Illich, I. (2014). *Sağlığın Gasplı*. (S. Sertabiboğlu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Irigaray, L. (2006). *Ben Sen Biz: Farklılık Kültürüne Doğru*. (S. Büyükdüvenci, & N. Tural, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.
- ISAPS. (2018). ISAPS INTERNATIONAL SURVEY ON AESTHETIC/COSMETIC PROCEDURES.
- İpek, M. (2019). Antik Dönem Kozmetik Kapları. Samsun: T.C. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji Anabilim Dalı. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi
- Kagan, S. M. (2008). *Estetik ve Sanat Notları*. (A. Çalışlar, Çev.) İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Kant, I. (2016). *Yargı Yetisinin Eleştirisi*. (A. Yardımlı, Çev.) İstanbul: İdea Yayınları.
- Kant, I. (2017). *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler*. (A. Fethi, Çev.) İstanbul: Hil Yayınları.
- Kartal, O., & Elbek, O. (2013). Tıp Asla Sadece Tıp Değildir: Normun Ötesine Geçebilmek. O. Elbek (Dü.) içinde, *Kapitalizm Sağlığa Zararlıdır* (s. 151-175). İstanbul: Hayykitap.

- Kawamura, Y. (2016). *Modaloji: Moda Çalışmalarına Giriş*. (Ş. Özudoğru, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kelly, M. (2014). İmgeleri Arzulamak/ Arzuyu İmgelemek. A. Antmen (Dü.) içinde, *Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (E. Soğancılar, Çev., s. 267-276). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kojève, A. (2001). *Hegel Felsefesine Giriş*. (S. Silav, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Koşar, Ö. (2019). Yeni Bir Estetik: Biyoteknoloji Çağında Grotesk Beden Kurguları. 3. *Uluslararası Sanat Sempozyumu: Her Yer Her Şey ve Sonrası Bildiriler Kitabı*, 231-244.
- Koşar, Ö. (2020). Güzel Doğulmaz, Güzel Olunur!: Beauvoir'ın Aşkınlık, Irigaray'ın Taklit Düşüncesi Üzerinden Güzellik Sorunsalı. *Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi*, 83-101
- Kristeva, J. (2018). Simone de Beauvoir Aramızda. (Ö. Berksoy, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Kulka, T. (2014). *Kitsch ve Sanat*. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın.
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu*. (Y. Tezgiden, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı: Seminer 11. Kitap*. (N. Erdem, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Livio, M. (2002). *Golden Ratio: The Story of Phi, the World's Most Astonishing Number*. New York: Broadway Books.
- Lotringer, S. (2010). Sunuş: Sanat Korsanlığı. J. Baudrillard içinde, *Sanat Komplosu: Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1* (E. Gen, & I. Ergüden, Çev., s. 7-24). İstanbul: İletişim Yayınları.
- MacKinnon, C. (2007) *Are Women Human? And Other International Dialogues*. Harvard University Press.
- Marx, K., Engels, F., & Lenin, V. (2010). *Kadın ve Marksizm*. (Ö. Ufuk, Çev.) İstanbul: Sorun Yayınları.
- May, T. (2014). Yeni Girişimciler: Foucault ve Tüketim Toplumu. *Cogito: Michel Foucault* (Cilt 70-71, s. 96-105). içinde İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Menke, C. (2015). *Sanatın Gücü*. (N. Z. Koç, Çev.) Ankara: Hece Yayınları.
- Moulin, A. M. (2013). Tıbbın Karşısında Beden. *Bedenin Tarihi 3: Bakıştaki Değişim 2.yüzyıl* (S. Özen, Çev., s. 15-58). içinde İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık.
- Mulvey, L. (2014). Görsel Zevk ve Anlatı Sineması. A. Antmen (Dü.) içinde, *Sanat/ Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (E. Soğancılar, Çev., s. 277-298). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Notz, G. (2012). *Feminizm*. (S. D. Çetinkaya, Çev.) Ankara: Phoneix Yayınevi.

- Orlan. (1997). *Carnal Art*. Orlan's Official Web Site: <https://www.orlan.eu/bibliography/carnal-art/> adresinden alındı
- Ory, P. (2013). Sıradan Beden. *Bedenin Tarihi 3: Bakıştaki Değişim 20.Yüzyıl* (S. Özen, Çev., s. 105-130). içinde İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pacteau, F. (2005). *Güzellik Semptomu*. (B. Erol, Çev.) Ayrıntı Yayınları.
- Paglia, C. (2004). *Cinsel Kimlikler: Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Çöküş*. (A. Hazaryan, & F. Demirci, Çev.) Ankara: Epos Yayınları.
- Paquet, D. (2015). *Ayna Ayna, Güzel Ayna: Bir Güzellik Öyküsü* (2. Baskı b.). (O. Türkay, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Penny, L. (2018). *Et Pazarı: Kapitalizmde Kadın Bedeni*. (Y. Ersoy, Çev.) İstanbul: Pales Yayınları.
- Platon. (2006). *Şölen-Dostluk*. (S. Eyüboğlu, & A. Erhat, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Platon. (2013). *Philebos*. (F. Akderin, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Platon. (2016). *Büyük Hippias*. (F. Akderin, Çev.) Ankara: Say Yayınları.
- Platon. (2017). *Phaidros*. (F. Akderin, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Polat, N. (2019). *Güzel ve Yüce: Pisagor'dan Hegel'e Estetik Kültürü*. İstanbul: Belge Yayınları.
- Postman, N. (2016). *Televizyon Öldüren Eğlence: Gösteri Çağında Kamusal Söylem*. (O. Akınbay, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Reed, E. (1982). *Kadının Evrimi: Anaerkil Klandan Ataerkil Aileye 1*. (Ş. Yeğin, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Ritzer, G. (2011). *Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek*. (Ş. S. Kaya, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rogozinski, J. (2018). *Ben ve Ten: Ego-Analize Giriş*. (M. Aktaş, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Rousseau, J. J. (2012). *Toplum Sözleşmesi*. (V. Günyol, Çev.) İstanbul: 2006.
- Ryan, M., & Douglas, K. (2010). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. (E. Özsayar, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sagaert, C. (2017). *Kadın Çirkinliğinin Tarihi*. (S. kenç, Çev.) İstanbul: Maya Kitabevi.
- Sezgin, D. (2015). Toplumsal Cinsiyet Perspektifinde Sağlık ve Tıbbileştirme. D. Alptekin (Dü.) içinde, *Hasta Toplum: Cinsiyetçilik, Tıbbileştirme ve Tüketime Dair Sağlık Çözümlemeleri* (s. 55-80). Ankara: Nobel Yayınları.
- Silier, Y. (2014). *Oburluk Çağı: Felsefe ve Politik Psikoloji Denemeleri*. İstanbul: Yordam Kitap.

- Sissa, G. (2005). Platon ve Aristoteles'in Cinsiyet Felsefeleri. G. Duby, & M. Perrot (Dü) içinde, *Kadınların Tarihi 1: Antik Tanrıçalardan Hristiyan Azizelerine* (A. Fethi, Çev., s. 67-98). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Sohn, A.-M. (2013). Cinsiyetli Beden. *Bedenin Tarihi 3: Bakıştaki Değişim 20.Yüzyıl* (S. Özen, Çev., s. 73-104). içinde İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Soykan, Ö. N. (2015). *Estetik ve Sanat Felsefesi*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Şimşek, İ. (2014). Antikçağdan Alman İdealizmine: Estetik Bir Değer Olarak Güzellik. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 329-345.
- T.C. Sanayi ve Teknoloji Bakanlığı. (2019). *İlaç Sektörü Raporu*. T.C. Sanayi ve Teknoloji Bakanlığı.
- Tannahill, R. (2003). *Tarihte Cinsellik*. (S. Gül, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- Taylor, S. (2016). *Gezgin Libido ve Histerik Beden Hans Bellmer*. (D. Kurt, Çev.) İstanbul: Sub Yayınları.
- TDK. (2020, 11.26). *Türk Dil Kurumu*. [https://sozluk.gov.tr/adresinden alındı](https://sozluk.gov.tr/adresinden%20alindi)
- Timuroğlu, V. (2013). *Estetik*. İstanbul: Berfin Yayınları.
- TOBB. (2008). *Türkiye Kozmetik ve Temizlik Sanayii Ürünleri Sektör Raporu*. Ankara: TOBB Yayın: 2008/70.
- Townsend, D. (2002). *Estetiğe Giriş*. (S. Büyükdüvenci, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.
- Tunalı, İ. (1998). *Estetik*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Tükel, R. (2017). Freud'un Metinlerinde Ego İdeali. S. Freud içinde, *Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası* (s. 11-24). İstanbul: Metis Yayınları.
- Veblen, T. (2005). *Aylak Sınıfın Teorisi*. (Z. Gültekin, & C. Atay, Çev.) İstanbul: Babil Yayınları.
- Vigarello, G. (2013). *Güzelliğin Tarihi; Rönesans'tan Günümüze Beden ve Güzelleşme Sanatı* (1.Baskı b.). (E. Ataçay, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- Vitruvius. (2005). *Mimarlık Üzerine On Kitap*. (S. Güven, Çev.) Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- Žižek, S. (2013). *Bedensiz Organlar*. (U. Y. Kara, Çev.) İstanbul: Monokl Yayınları. s.17



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : Koşar, Özüm
Uyruğu : Türkiye Cumhuriyeti
Doğum tarihi ve yeri :
Medeni hali :
e-posta :

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Lisans	Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	2014
Lise	M.E.V. Köksal Toptan Lisesi	2008

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2016	Süleyman Demirel Üniversitesi GSF	Arş. Gör.
2017	Gazi Üniversitesi GSF	Arş. Gör
2018	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi GSF	Arş. Gör.

Yabancı Dil

İngilizce

Yayınlar

Uluslararası hakemli dergilerde yayımlanan makaleler:

1. Koşar Özüm, Yılmaz Mehmet (2020). Matematik Güzellik: Sayılarla Kurulan İdeal. International Journal Of Social Humanities Sciences Research (Jshsr), 7(62), 3487-3502., Doi: 10.26450/Jshsr.2180 (Yayın No: 6769739)

2. Koşar Özüm (2020). Güzel Doğulmaz, Güzel Olunur!: Beauvoir'ın Aşkınlık, Irigaray'ın Taklit Düşüncesi Üzerinden Güzellik Sorunsalı. Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi, 1(3), 83-101. (Yayın No: 6249831)
3. Koşar Özüm (2020). İzleyicinin Değişen Konumu: Katılımcı Sanat Pratikleri ve İktidarın Paylaşımı. Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi (44), 170-180. (Yayın No: 6157047)

Uluslararası bilimsel toplantılarda sunulan ve bildiri kitaplarında (proceedings) basılan bildiriler:

1. Koşar Özüm (2019). Yeni Bir Estetik: Biyoteknoloji Çağında Grotesk Beden Kurguları. 3. Uluslararası Sanat Sempozyumu, 231-256. (Tam Metin Bildiri/Sözlü Sunum) (Yayın No:5330665)
2. Koşar Özüm (2018). Sanat ve Yorum. V. Uluslararası Multidisipliner Çalışmaları Sempozyumu (ISMS), 587-588. (Özet Bildiri/Sözlü Sunum) (Yayın No:4515006)
3. Koşar Özüm (2017). 1980 Sonrası Sanatta Yansımalar. 2. Uluslararası Felsefe, Eğitim, Sanat ve Bilim Tarihi Sempozyumu (Tam Metin Bildiri/Sözlü Sunum) (Yayın No:3892529)

Yazılan ulusal/uluslararası kitaplar veya kitaplardaki bölümler:

1. Güzel Sanatlarda Güncel Akademik Çalışmalar 2018 / Current Academic Studies in Fine Arts 2018, Bölüm adı:(Sanat ve Yorum / Art and Interpretation) (2018), KOŞAR ÖZÜM, Gece Kitaplığı, Editör: Doç. Dr. Mehmet YILMAZ, Basım sayısı:1, Sayfa Sayısı 257, ISBN:978-605-288-199-6, Türkçe (Bilimsel Kitap), (Yayın No: 4605404)

Ödüller

1. Genç Etkinlik 8: Birincilik Ödülü, Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği, 2019
2. Genç Sanat 3: Güncel Sanat Proje Yarışması Mansiyon Ödülü, Kültür Ve Turizm Bakanlığı, 2017

Sanat ve tasarım etkinlikleri:

1. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 29.10.2019-10.11.2019, EKİN (ATA'YA SAYGI), Dibeklihan Kültür ve Sanat Köyü, (No: 284208)
2. Uluslararası, SERGİLER/Bianeller, trianeller /, 26.11.2020-03.12.2020, Bienala Internationala de Arta Miniaturala, Timișoara, West University of Timișoara, Faculty of Arts and Design, (No: 314191)
3. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 25.10.2020-29.10.2020, 19. Ekim Geçidi: Disiplinler Arası Karma Sergi, İstanbul Büyükkada Kent Konseyi Çelik Gülersoy Kültür

- Merkezi ve <https://ekimgecidi.com>, (No: 310643)
4. Ulusal, WORKSHOP /Workshop yöneticiliği /, 22.12.2016-22.12.2016, Yeni Teknikler Atölyesi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, (No: 110450)
 5. Ulusal, SERGİLER/Bireysel (kişisel) sergiler/, 22.10.2018-26.10.2018, Corps Morcele, Odtü Kütüphane Sergi Salonu, (No: 226516)
 6. Uluslararası, SERGİLER/Uluslararası Sergiler /, 21.09.2020-10.10.2020, PO-MO II ULUSLARARASI POSTA SANATI SERGİSİ, Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, (No: 314189)
 7. Ulusal, KURATÖRLÜK /, 21.05.2019-30.05.2019, Huzursuz, AHBV Güzel Sanatlar Fak. A Blok Fuaye, (No: 288826)
 8. Uluslararası, SERGİLER/Üniversitelerin düzenlediği sergiler /, 20.09.2019-30.09.2019, İnsan/Human, İstanbul Üniversitesi Cerrahpaşa Büyükçekmece Yerleşkesi Kongre ve Kültür Merkezi, (No: 269631)
 9. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 20.04.2019-25.05.2019, Genç Etkinlik 8, Beşiktaş Mustafa Kemal Kültür Merkezi, (No: 269628)
 10. Ulusal, SERGİLER/Kamu Kuruluşlarınca düzenlenen sergiler /, 20.03.2018-30.03.2018, Gerçeklik Alanı 5 , (No: 204949)
 11. Ulusal, KURATÖRLÜK /, 20.03.2018-30.03.2018, Gerçeklik Alanı 5 , (No: 204948)
 12. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 20.01.2017-28.01.2017, Gerçeklik Alanı 4, Çağdaş Sanatlar Merkezi, (No: 216347)
 13. Ulusal, WORKSHOP /Workshop yöneticiliği /, 19.12.2017-19.12.2017, URBAN KNITTING UYGULAMA ATÖLYESİ, Gazi Üni. Güzel Sanatlar Fakültesi, (No: 170027)
 14. Uluslararası, SERGİLER/Üniversitelerin düzenlediği sergiler /, 18.11.2020-04.12.2020, Hayat/Life Jürili Karma Sergi, İstanbul Üniversitesi Cerrahpaşa Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu, (No: 314188)
 15. Ulusal, SERGİLER/Üniversitelerin düzenlediği sergiler /, 18.05.2017-25.05.2017, AİDİYET: GSF ÖĞRETİM ELEMANLARI SERGİSİ, GÜ Resim Heykel Müzesi, (No: 169899)
 16. Uluslararası, SERGİLER/Uluslararası Sergiler /, 18.04.2018-30.04.2018, Sanatta 40.Yıl – Düşler, Gerçekler ve Yanılsamalar, Çağdaş Sanatlar Merkezi, (No: 216345)
 17. Ulusal, SERGİLER/Üniversitelerin düzenlediği sergiler /, 15.05.2015-29.05.2015, Derece Mezunları VI. Sergisi, Başkent Üni. Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fak., (No: 216349)
 18. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 15.04.2019-30.04.2019, Bir Arada, Dibeklihan Kültür ve Sanat Köyü: Yıldız Kenter SANat Galerisi, (No: 269630)
 19. Ulusal, SERGİLER/Grup Sergiler /, 13.03.2015-12.04.2015, Odtü Sanat 16, ODTÜ, (No: 100164)
 20. Uluslararası, SERGİLER/Grup Sergiler /, 12.03.2020-15.03.2020, 6. ArtAnkara

- Uluslararası Çağdaş Sanat Fuarı, AHBV Üni. Öğretim Elemanları Sergisi, Congressium, (No: 310639)
21. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 10.06.2020-30.06.2020, Sosyal Mesafe/ Social Distance Sanal Sergi, <http://www.idajournal.com/index.php/ida/exhibitions>, (No: 302454)
22. Uluslararası, SERGİLER/Üniversitelerin düzenlediği sergiler /, 09.11.2018-11.11.2017, EMI Congress İkinci Karma Sergisi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, (No: 297647)
23. Uluslararası, SERGİLER/Uluslararası Sergiler /, 09.11.2018-11.11.2018, 2nd International Entrepreneurship Social Science Congress, Kapadokya, (No: 236527)
24. Ulusal, SERGİLER/Kamu Kuruluşlarınca düzenlenen sergiler /, 08.03.2019-22.03.2019, Dokunuş/Touch, Bodrum Ticaret Odası Sergi Salonu, (No: 256330)
25. Uluslararası, SERGİLER/Karma sergiler /, 06.06.2018-22.06.2018, Açıklık/Apture, Zülfü Livaneli Kültür Merkezi, (No: 216346)
26. Uluslararası, SERGİLER/Uluslararası Sergiler /, 06.04.2020-11.04.2020, Uluslararası Sille Posta Sanatı Sergisi, Selçuklu Belediyesi, (No: 314190)
27. Ulusal, SANATSAL ÖDÜLLER /Ulusal resmi ödüller /, 06.03.2017-07.04.2017, Genç Sanat 3: Güncel Sanat Proje Yarışması Sergisi, Cernmodern, (No: 169833)
28. Ulusal, SERGİLER/Üniversitelerin düzenlediği sergiler /, 05.05.2017-05.05.2017, BÜYÜK BULUŞMA: ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ, (No: 169917)
29. Ulusal, KOLEKSİYON /Resmi koleksiyonlar /, 05.05.2017-05.05.2017, GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ MÜZESİ, ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ, (No: 170221)
30. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 04.07.2017-30.07.2017, KADIN HALLERİ: DİSİPLİNLERARASI KARMA SERGİ, ESKİŞEHİR KÜLTÜR MERKEZİ, (No: 192296)
31. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 04.07.2017-30.07.2017, Kadın Halleri, (No: 169852)
32. Ulusal, SERGİLER/Bireysel (kişisel) sergiler/, 03.05.2014-18.05.2014, Ben'in Halleri, Antigone Sanatevi, (No: 216344)
33. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 03.04.2019-07.04.2019, Mamut Art Project 2019, Küçük Çiftlik Park, (No: 269629)
34. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 01.03.2016-11.03.2016, Kadın ve İktidar II, Galeri Kara, (No: 216348)



