T. C.
İstanbul Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

GÜNÜMÜZ SANATINDA SEYİR NESNESİ OLARAK BEDEN

Firdevs Candil Çulcu

2501010389

Tez Danışmanı
Doç. Dr. Uşun Tükel

İstanbul 2006

ÖZET

Sanatsal ifade biçimleri ve söylemler, dönemin ve toplumların genel kimliğini yansıtır. Bu niteliği, sanat eserini üretenin bireysel var oluşundan kaynaklanır. O yüzden herhangi bir önerme içinde sabitlenemez. Toplumsal, ekonomik ve teknolojik süreçler sanatsal dilin farklılaşmasında etkin rol oynar.

Teknolojinin önceki dönemlere nazaran en fazla imkanı sunduğu ve disiplinlerarası çalışmaların revaçta olduğu günümüzde, sanatta en sık işlenen konulardan biri cinsellik ve beden teşhiridir. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Bölümü'nde yüksek lisans tezi olarak yapılan bu çalışmada sanatta modernleşme süreci referans alınarak günümüz Batı sanatındaki bu popüler ifade biçiminin incelenmesi hedeflenmiştir.

ABSTRACT

Artistic expressions and styles reflect the general identity of the era and societies. This feature is sourced from the individual existence of the producer of artwork. Hence, it cannot be fixed within any postulate. Social, economical and technological processes take an effective part in differentiation of artistic language.

Today, the technology presenting many more possibilities in comparison to the past and interdisciplinary studies being much more preferred, one of the most often treated subjects in art is sexuality and body exhibition. In this work, which has been prepared as a master thesis at the Istanbul University, Social Sciences Institute, Art History Department, it is aimed to study this popular expression of contemporary Western Art with reference to the modernization period of art.

ÖNSÖZ

Bu çalışmada yirminci yüzyılın ikinci yarısı baz alınarak bir sanatsal ifade biçimi olarak cinselliğin (bu tema kapsamında insan/hayvan bedeninin kullanımının) irdelenmesi hedeflenmiştir. Bu amaç doğrultusunda söz konusu zaman aralığını kapsayan 'kültürel' ve 'politik' altyapıya değinilerek toplumsal süreçler gözden geçirilmiş, değişen teknolojinin ve gelişen bilimlerin fertler üzerindeki psikolojik, sosyolojik etkilerine değinilmiştir. İnsanın bilgi ve enformasyon çağında kendisini ve diğerlerini tanımlamasının yanı sıra kendi bütünlüğünü sağlama çabaları incelenmiş ve bu dinamikten hareketle sanatçının içinde bulunduğu duruma karşı takındığı tutuma dair bir bakış açısı sunulmuştur. Bu bağlamda bir yanıyla ham ve işlenmeye hazır bir yanıyla yüzyıllardır geliştirilen fikirler ve teorilerle saflığı bozulmuş, üzeri kaplanmış insan (dişi-erkek-çocuk)/hayvan/ölü bedenine sanatsal teşhirde yüklenen anlam açıklanmaya çalışılmıştır. Güncel durumda "salt yaşamın kendisi" kabul edilen "sanat"ın sanat için veya toplum için sorgulamasından bağımsızlaşıp "salt yaşam" tanımı içinde kastedilen "yaşam" kavramının en ilkel (veya üstün) anlamıyla cinsellik olarak kabul edilmesinin anlamı üzerinde durulmuştur.

Bu çalışmanın hazırlanması sırasında herhangi bir *ideolojik* taraflılık güdülmemiş, sadece postmodern/pre-apokaliptik tabir edilen dönem içinde üretilen yapıtlarda hakim olan cinsellik/cinsel teşhir/salt yaşamın kendisi göstermeleri okunmaya çalışılmıştır.

Her şeyden önce tez danışmanım Doç Dr. Uşun Tükel'e sanat tarihi disiplini ile ilgili alt yapımı oluştururken verdiği bilgiler ve esirgemediği yardımlar; ayrıca gerek bu tez konusunun seçilmesi gerekse yazılması sırasında beni yönlendirdiği için çok teşekkür ederim.

Büyük bir heves ve aynı zamanda lisans eğitimimden farklı bir alana yönelmiş olmanın getirdiği çekincelerle başladığım yüksek lisans eğitimimde bana yabancılık hissettirmedikleri, destek verdikleri ve motivasyonumu her zaman yükselttikleri için başta Ana Bilim Dalı Bölüm Başkanı Prof. Dr. Tarcan

Yılmaz olmak üzere derslerini aldığım tüm hocalarıma ve ayrıca araştırma görevlisi arkadaşlarım Çağla, Seda ve Serap'a teşekkür etmek isterim.

Düşünsel anlamda pratik ile teoriyi örtüştürmekte yetersiz, bazı teorik konular karşısında aciz kaldığımı hissettiğim, ağaçlara bakmaktan ormanı göremediğim veya ormanla ilgilenirken ağaçları gözden kaçırdığım anlarda sorularıyla bana ne yapmakta olduğumu hatırlatarak vizyonumun perspektifini ayarlayan hocam Prof. Dr. Zeynep Sayın'a anlayışı ve sabrı için çok teşekkür ederim.

İlkay Canan, Gökçe ve Aslı'ya, teşbihte hata olmaz sözüne sığınarak, "ne mutlu ki anı kurtarmıyoruz," demek isterim.

İlkokuldan bugüne kadar yirmi yılı aşkın bir süredir devam eden eğitim hayatım boyunca vesile olduğum her türlü sıkıntıya katlanan anneme minnetle teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET / ABSTRACT		i
ÖNSÖZ		ii
RESİM LİSTESİ		v
GİRİŞ		1
BÖLÜM 1	TOPLUMSAL DÖNÜŞÜM VE BEDEN ALGISINDA DEĞİŞİM	2
1.1.	"İdeal"in Yitimi	2
1.2.	Soyut Mevcudiyet	7
BÖLÜM 2	KAVRAMSAL BEDEN	11
2.1.	Olmayana Ait Olmak: İnternet Pastasının En Büyük Dilimi	11
2.2.	Kimliksiz Bitkinlik	17
BÖLÜM 3	SANATSAL DEĞER OLARAK BEDENİN YENİDEN YORUMU: Courbet'den Günther Von Hagens'e	22
3.1.	Sanatın Belden Aşağısı	22
3.2.	Bedenin Teninin Altı	37
SONUÇ: SEYİR NESNESİ OLARAK BEDEN		45
KAYNAKÇA		49

RESİM LİSTESİ

RESİM 1: Santiago Sierra; *133 Persons Paid to Have Their Hair Dyed Blond / Saçlarını Sarıya Boyamak için Para Verilen 133 Kişi*; Haziran 2001; Performans, Fotoğraf ve Video Gösterisi; 49. Venedik Bienali, Arsenal, Venedik, İtalya.

(http://www.universes-in-universe.de/car/venezia/bien49/plat1/img/sierra-3b.jpg)

RESİM 2: Edouard Manet; *Dejeuner sur l'herbe / Kırda Bir Öğle Yemeği*, 1863, Tuval üzerine yağlıboya, 214 x 269 cm, Musee d'Orsay, Paris.

(http://www.artchive.com/ftp_site.htm)

RESİM 3: Edouard Manet; *Olympia*, 1863, Tuval üzerine yağlıboya, 130,5 x 190 cm, Musee d'Orsay, Paris.

(http://www.artchive.com/ftp_site.htm)

RESİM 4: Gustave Courbet; *L'Origine du monde / Dünyanın Kökeni*; 1866, Tuval üzerine yağlıboya, 46 x 55 cm, Musee d'Orsay, Paris.

(http://www.artchive.com/ftp_site.htm)

RESİM 5: Egon Schiele; *Egon ve Edith Sciele*; 1915, Kağıt üzerine guaj ve kurşun kalem, 52,5 x 41,2 cm, Graphische Sammlung Albertina, Viyana.

(http://www.artchive.com/ftp_site.htm)

RESİM 6: Yves Klein, *Anthropometry*, 09.03.1960, Performans, Uluslararası Çağdaş Sanat Galerisi (Paris)

(http://www.compagnosegreto.it/NUMERO4/YvesKlein20.jpg)

RESİM 7: Yves Klein, *Anthropometry: Princess Helena*; 1960, Ahşap üzerine kağıt ve yağlıboya, 198 x 128,2 cm, MoMa, New York.

(http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3ADE%3AI%3A5|A%3AAN%3AS%3Ayves&page_number=3&template_id=1&sort_order=1)

RESİM 8: Carolee Schneemann; *Meat Joy / Et Neşesi*; 1964, Grup performansı, çiğ balık, tavuk, sosis, ıslak boya, plastik, halat, kağıt, Judson Kilisesi, New York.

(http://www.caroleeschneemann.com/works.html)

RESİM 9: Carolee Schneemann; *Interior Scroll / İç Parşömen Kağıdı*; 1975, Performans, East Hampton, New York ve video gösteri, Telluride Film Festivali, Colorado.

(http://www.caroleeschneemann.com/works.html)

RESİM 10: Oleg Kulik; *I Bite America And America Bites Me / Amerika'yı Isırırım, Amerika da Beni*; 2003, 24 saatlik Performans ve video, Deith Projects, Slought Foundation, Philadelphia.

(http://www.artseensoho.com/Art/DEITCH/kulik97/kulikGIFS/kulik1.jpeg)

RESİM 11: Larry Clark; *Tulsa*; 1963/1980, Fotoğraf, Courtesy Sprüth Magers Lee, Londra ve Luhring Augustine, New York.

(http://image.guardian.co.uk/sys-images/Guardian/Pix/arts/2005/12/15/clark3.jpg)

RESİM 12: Tracey Emin; *I've got it all / Hepsi benim!*; 2000, Mürekkep baskı, 124 x 109 cm; Saatchi Gallery, Saatchi Koleksiyonu, Londra.

(http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/artpages/tracey_emin_i_got_all.htm).

RESİM 13: Orlan; *Omnipresence*; 21 Kasım 1993; Performans ve video, New York.

(http://www.english.ucsb.edu/faculty/ecook/courses/eng114em/orlangrapes.JPG)

RESİM 14: Orlan; *Omnipresence*; 21 Kasım 1993; Performans ve video, New York.

(http://www.english.ucsb.edu/faculty/ecook/courses/eng114em/orlansurgeon.JPG)

RESİM 15: Andres Serrano; *The Morgue: Cause of Death: Rat Poison Suicide/Morg: Ölüm Sebebi: Fare Zehiriyle İntihar*, 1992, Fotoğraf, New York.

(http://www.ux1.eiu.edu/~cfrb/as5.jpg)

RESİM 16: Andres Serrano; *The Morgue: Cause of Death: Knife to Death /Morg: Ölüm Sebebi: Ölüm Bıçağı*, 1992, Fotoğraf, New York.

(http://www.portfoliocatalogue.com/21/index.php)

RESİM 17: Günther von Hagens, *Körperwelten*, 2001, Berlin.

(http://www.jespersen.de/jespersen.de/fotografie/kataloge/koerperwelten/image/20-8-01_korperwelten_5.jpg)

RESİM 18: Spencer Tunick, *New York 4 /Grand Centra*l, 2004, Yerleştirme ve fotoğraf.

(http://62.4.77.199/fiac2004/medias/photo_163_image.jpg)

GİRİŞ

Öncelikli olarak din etkisinden ve son olarak da *siyasetten* ayrışmaya başlayarak bir yandan kavram sorgulayıcı bir yandan da her konuda özerk (!) ve şakacı bir dil geliştiren günümüz sanatının açımlanabilmesi için disiplinlerarası çalışmalar yapılmaktadır. Bu anlamda sanatın sosyolojik perspektifi, toplumun kültür ve sanatının sosyal içeriğini, sanatın güzel sanatlar/popüler sanat/ticari sanat seyrinde konumlanışını ve bu düzlem üzerindeki sosyal fonksiyonunun değişimini, sosyal statülerin sanatçının üretimi üzerindeki etkisini, ekonomik bağlamda olduğu kadar sanatsal bağlamda da işgücü, emek ve değer değişimini, gerek teknolojinin gerek sanayileşmenin gerekse enformasyonun gelişimi/farklılaşması ile yeniden üretimin bir yapıt olarak kazandığı yeni değeri açıklamak konusunda değerli bir bakış açısı sunmaktadır.

İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Bölümü'nde yüksek lisans tezi olarak yapılan bu çalışmada son dönem yapıtlarda bir ifade biçimi haline gelen cinselliğin imge ve kavram olarak kullanım değeri yukarıda bahsedilen temel belirleyici unsurlar doğrultusunda açıklanmaya çalışılmıştır. Enformasyon çağı olarak da kabul edilen günümüzde bilgi teknolojilerinin, gerçekliği elden geçirerek bir tür hipergerçeklik elde edilmesini sağlayan imgelerin birey ve dolaysız olarak sanatçının üretimindeki etkisinden ve anlatım dili olarak cinselliği tercih etmelerinin nedenlerinden bahsedilmiştir.

BÖLÜM 1

TOPLUMSAL DÖNÜŞÜM VE BEDEN ALGISINDA DEĞİŞİM

1.1. "İdeal"in Yitimi

Her devrin ve her toplumun kendi estetik görüşü vardır ve bu estetik görüş, aslında, üzerinde uzlaşılan bir İdeal'in[1] yansımasıdır. Kapsamı "güzel" ve "ortak beğeni" sınırlarını aşan İdeal'in gerek günlük yaşam gerek ekonomi-politik gerek sanat ve gerekse kültürel anlamdaki karşılığı, Pagan dönemden günümüze kadar sürekli değişmiş, üzerine yapılan yorumlar ve ne olduğuna dair yapılan tanımlar alabildiğine çeşitlenmiştir.

Genel anlamıyla güzel olan karşısında duyulan hissi tanımlayan estetik duygunun özünde güzellik ve iyilik kavramları bulunur. Güzelin ve iyinin bilgisine sahip olunması için çirkinin ve kötünün ne olduğunun bilinmesi gereklidir[2]. Buna göre güzel olan insana güzellik verdiğinden aynı zamanda iyi ve doğru da sayılmıştır. Platon simetrik ve uyumlu olanın güzel olduğunu[3] ve bunun da duyumla kavranabileceğini savunmuştur. Bunu mağara benzetmesiyle[4] net bir şekilde açıklayan Platon, duyularla kavranan dünyanın gerçekliği olmadığını ve her şeyin ilk özünün idealar dünyasında bulunduğunu, buna dayanarak da hayatın idealar dünyasının bir taklidi olduğunu savunmuştur: "*(...) Platon'a göre madde dünyası gerçek değil, bir görünüşler dünyasıdır; duyularımızla algıladığımız varlıklar da,*

---

[1] Kelimenin herhangi bir kavramın, nitelemenin, betimin hem kendisini hem de karşıtını içerdiğini ifade etmek için büyük harf kullanılmıştır.

[2] *"(...) Kişi, ister kendisiyle ya da ister başka herhangi bir şeyle ilgili olsun, başka hiçbirşeyi düşünmemeli, ancak yalnızca en iyiyi düşünmelidir. Ve bu aynı kişi aynı zamanda en kötüyü de bilmek durumunda olacaktır, çünkü iyinin bilgisi kötünün bilgisini içerir. (...)"*Platon, **Phaidon**, Çev: Doç. Dr. Ahmet Cevizci, II. Basım, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1995, sayfa 83. *(Phaidon 97 d)*

[3] Platon, **Philebos**, Çev: Sabri Esat Siyavuşgil, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1943 *(Philebos 51)*.

[4] Platon, **Devlet**, Yay. Haz: Mürşit Balabanlılar, Çev: Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz, II. Basım, T. İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2000, sayfa 183-186. *(Devlet VII: 514 a-518 c),*

İdea'ların yalnızca kopyalarıdır (...)[5]" Heykel ve resim gibi sanatları "taklidin taklidi" olduğu gerekçesiyle fazla ciddiye almayan Platon bu görüşünü *"(...) İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları (...)*[6]" sözleriyle desteklemiş ve öğrencisi Aristoteles'in geliştireceği *mimesis* kavramının temelini açıklamıştır. Platon'a göre sanat olduğu gibi mimesistir ve sanatçı da hayatın içindekileri taklit eder. O yüzden Platon sanatı ciddiyetsiz bir iş, bir oyun gibi görür.

Aristoteles ise güzel, iyi, doğru ve idea kavramlarına nesnenin varlığından yola çıkarak yeniden yorum getirmiştir. Ona göre bir nesnenin ideasının olabilmesi için önce o nesnenin var olması gerekmektedir. Bir şeye güzel demek için güzelin ne olduğunu onun için de çirkinin ne olduğunu tecrübe etmiş olmak gerekir. Bu tamamen duyularla ve duygularla ilgilidir. O yüzden mimesis kavramı da Platon'unkinden farklıdır. İsmail Tunalı, Platon ile Aristoteles'in mimesis ve güzellik kavramları arasındaki farkı şöyle özetlemektedir: *"(...) Platon'a göre güzel-idea'sı var olduğu içindir ki, bu* ideadan pay alan (methexis) *nesnelerin sanat eserlerinin güzelliğinden söz açılabilir*[7]*. (...) Aristoteles'e göre (...) tersine sanat eserleri var oldukları içindir ki, güzellik kavramından söz açabiliyoruz, güzel nesneler olduğu içindir ki, nesnelerin güzelliğinden söz açabiliyoruz (...)*[8]*"*

Aristoteles, mimesis'i açıklamak için *taklit etmede kullanılan araç bakımından, taklit edilen nesneler bakımından ve taklit tarzı bakımından*[9] *bir* değerlendirme yaparak sanatlar arasında yeni bir sınıflamaya gitmiştir çünkü ona göre sanat, nesnede var olanı ve doğada eylem halinde olanı taklit eder. Sanatçının bir eylemi taklit eder veya nesneyi kopyalarken, *"(...) ya nesneleri nasıl idiyseler yahut nasılsalar; ya da nesneleri, mythos'lara yahut insanların inançlarına göre nasılsalar; yahut da nesneleri nasıl olmaları gerekiyorsa, o şekilde (...)*" betimlemeleri gerektiğini söyleyen Aristoteles bu taklide ihtiyaç duyulmasının

---

[5] Nejat Bozkurt, **Sanat ve Estetik Kuramları,** Asa Kitabevi, Bursa 2000, sayfa 94.

[6] Platon, **Devlet**, 696 d, e.

[7] Platon, **Symposion**, Çev. Cenap Karakaya, Sosyal Yayınları, İstanbul, 2000. *(Symposion 211 a)*

[8] Aristoteles, **Poetika**, Çev. İsmail Tunalı, 9.basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, Ocak 2001, sayfa 7-8. (İsmail Tunalı'nın önsöz yazısından alıntı)

[9] Aristoteles, **A.g.e.**, sayfa 11 *(Poetika 1447 a)*.

nedenini *taklit içtepisine ve taklit ürünlerinin karşısında duyulan hoşlanmaya*[10] bağlar. *"(...) Çünkü, gerçeklikte hoşlanmayarak baktığımız bir nesne özellikle tamamlanmış bir resim haline geldiğinde, bu kez ona hoşlanarak bakarız; örneğin tiksinti uyandıran hayvanların ve cesetlerin resimlerinde olduğu gibi (...)*[11]" Burada kastedilen, sanatçının, günlük yaşamda hoşa gitmeyen bir şeyin resmini/heykelini ve saire yaparken ona onda eksik olan bir şeyi eklediği ve bizim bu üretime baktığımızda görüp hoşlandığımız şeyin de sanatçının onu gösterme şekli olduğudur. Aristoteles bunu içinde harmoni ve ölçü barındıran bir *sanatça güzelleştirilme*[12] olarak açıklarken üstü kapalı bir şekilde yaratıcılıktan bahsetmektedir. Yine aynı şekilde sıraladığı bu maddelerin izleyen açısından da önemi vardır. Bir oyunu izleyen veya resme bakan kişi, ancak *kendi bilgisi dâhilinde* olan bir nesne veya hareket karşısında bir duygu duyabilir (ağlar, güler, hoşlanır). Aristoteles'e göre (her ne kadar Poetika'da şiir ve tiyatrodan bahsetmekteyse de) sanatın da amacı budur[13]: Ruhu tutkulardan temizleyerek anlık mutluluğa ulaşmak… İzleyenin yaşadığı, ona tinsel bir haz yaşatan bu katharsis duygusu, aslen bir tür vecd halidir. Bu vecd hali insanı daha ahlaklı kılar.

İşin özüne bakıldığında, Platon bu tarz bir vecd halini delilik olarak adlandırır, küçümser ve hatta tehlikeli olduğunu savunurken, Aristoteles bunun insanın içinin arınması ve toplumun ortak bir duyguda uzlaşması için gerekli ve sağaltıcı bir şey olduğunu söyler.

Aristoteles eylemde bulunanları taklit etmenin (Platon'a göreyse oyunun) insana yaşamsal bir haz verdiğini ima eder. Bu eylem halinin içinde gerçekten de hedonistik öğe bulunur. Epikür "*(...) hazzın büyüklüğünün son sınırı, bütün acı veren şeylerin ortadan kalkmasıdır. Gerçekten, hazzın bulunduğu yerde ve onun bulunduğu sürece acının, tasanın, ya da her ikisinin birden yeri yoktur (...)*[14]" der.

Sanatsal anlamda ve estetik bağlamında değerlendirildiğinde izleyicinin yapıt karşısında aldığı haz kendisi içindir. "*(...) Zevk, zevki tadan kişi insanların en*

---

[10] Aristoteles, **A.g.e.**, sayfa 16 *(Poetika 1448 b)*

[11] Aristoteles, **A.g.e.**, sayfa 16 *(Poetika 1448 b)*

[12] Aristoteles, **A.g.e.**, sayfa 22 *(Poetika 1449 b)*

[13] "*(...)Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir (katharsis) (...)*" Aristoteles, **A.g.e.**, sayfa 22 *(Poetika 1149 b)*

[14] Epikür, **Mektuplar ve Maksimler**, Çev: Hayrullah Örs, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1962, sayfa 55.

kusursuzu olduğunda ve beklentisi soylu olduğunda en yüce zevk olmaktadır ***(...)***[15]**"** İşte Platon'un (taklidin taklidi olması yüzünden) delilik veya oyun, Aristoteles'in ise (duyusal ve duygusal arınma sağlaması yüzünden) katharsis olarak adlandırdığı "hazzın" hedonistik hazla ortak noktası budur[16].

Tıpkı bir oyundaki gibi, hayatın temsili gerçekliği karşısında yaşanan katharsis ve verdiği haz sayesinde insan kendisindeki eksik olanı sembolik anlamda tamamlar ve bütünlenir. Bu açıdan bakıldığında Almanca oyun kelimesinin, "*spiel,*" bir yandan da tiyatro ve temsil anlamına gelmesinin pek rastlantısal olmadığı söylenebilir. Zira Alman düşünür Schiller, estetik duygu açısından, insanda var olan oyun içtepisinden bahseder: *"(...) İnsan hoş, iyi ve yetkin olanı yalnızca ağırbaşlılıkla karşılar. Ama, güzellikle oynar (...) Oyun içtepisi, yalnızca nesne içtepisi, ya da yalnızca biçim içtepisi olmamalı; o, her ikisi de aynı zamanda olmalı. Bu da, oyun içtepisi olmalı demektir. Başka bir değişle: İnsan, güzellikle yalnızca oynamalı yalnızca güzellikle oynamalı. Çünkü, sonunda, birden söylemek içindir: İnsan, sözcüğün tam anlamıyle, insan olduğu yerde oynar ve o, ancak oynadığı yerde tam insandır (...) Oyun, size söz veriyorum, güzel sanatın ve daha güç olan yaşam sanatının bütün yapısını taşıyacaktır (...)*[17]*"*

Yüzyıllar öncesinde yapılan bu tespit özünde güncelliğini korumaktadır. Elbette ki günümüzün kavramları ile geçmişin kavramları birbirlerine birebir uymamaktadır ancak yine de temelde var olan anlam aynıdır.

Estetik anlamda ideal olanın zaman içinde farklılaşması doğaldır. İnsan, zaman zaman inkar etse ve ne kadar beylik bir söz olsa da, doğanın bir uzantısıdır. Canlıların yanı sıra düşünceler ve nesnenin tabiatı da evrim geçirir. Evrimin de tüm hedefi mükemmele ulaşmaktır. Yalnız doğanın mükemmele ulaşma çabasında unutulmaması gereken önemli bir şey vardır. Evrim, sadece eksik ve hatalı olanın üzerinde çalışır. Doğa onu mükemmelleştirdiği anda ortadan kaldırır.

---

[15] John Huizinga, **Homo Ludens**, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2006, sayfa 205.

[16] Bu bir ihtiyaçtır. Çünkü hayatını "akıl ve duygu"nun verdiği kararlar üzerine kuran insanoğlunun aklı duygusunun önüne geçtiği ve orada kaldığı yahut duygusu aklının önüne geçtiği ve orada kaldığı anda "bunaltı" başlar.

[17] Schiller, **İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup**, Çev: Melahat Özgü, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları: 2102, Ankara, 1990, sayfa 76-77.

Nietzsche "İdealine erişen idealinin ötesine de geçmiştir," der[18]. İnsanın sanatsal, toplumsal veya yaşamsal anlamda mükemmele erdiği an onu kendi elleriyle yıkmasının nedeni de budur. Yıkmalı ve yitirmelidir ki sanatı, toplumsallığı ve yaşamı devam etsin. Ancak İdeal'in bu türden yitiminde önemli tek bir şey vardır: Sürekliliği sağlamak için yıkalım ama kiminkini?

[18] Nietzsche, **İyinin ve Kötünün Ötesinde**, Ara Yayınları, Çev: Ahmet İnam, İstanbul, Temmuz 1989, sayfa 74.

1.2. Soyut Mevcudiyet

Buraya kadar derinlikli ve bütünlüklü bir felsefe-estetik-estetik felsefesi arka planı sunmak yerine idealist teorik yaklaşım üzerinden son derece özetlenerek anlatılanlar sadece çalışma kapsamında değinilecek ve bahsedilecek özel noktalardır. "Kavramsal beden" teması çerçevesinde ele alınacak bu özel noktalar, insanın ve düşünce/algılama/açıklama yapısının değişen toplumsal yapıyla birlikte nasıl bir evrim geçirdiğine dair genel bir fikir vermeyi hedeflemektedir. Bu doğrultuda, tarih boyunca sorulan sorunun izlediği seyri şöyle özetlemek mümkün olabilir: "Güzel, iyi, doğru, gerçek ve benzeri olan nedir?" [Tamlık] "Bize ne güzel, iyi, doğru, gerçek ve benzeri gelir?" [Ayrışma] "Güzel, iyi, doğru, gerçek ve benzeri var mıdır?" [Saydamlaşma/Yitik Varlık Hali]

Bir nesnenin, olgunun İdeal (olumlu veya olumsuz) olanı sembolik olarak mükemmel ve gerçek olanıdır. Yani aslında söz konusu şeyin soyut (hissel, düşünsel, matematiksel) varlığıdır[19]. Bu var olma durumunu açıklamak için "*(...) Ancak kavranabilir olan* hakiki *olandır (...)*[20]" der Hegel. Burada hakiki olandan kastettiği elle dokunulabilir gözle görülebilir olmaktan ötesidir. Kavramsal olarak mevcut ve hazır olma durumundan bahsetmekte ve bunu Güzellik çerçevesinde şöyle açıklamaktadır: "*(...) Güzellik hakiki olanı ifade etmenin ve tasarımlamanın özgül bir biçimidir ve dolayısıyla baştan sona her bakımdan kavramsal düşünmeye açık bulunmaktadır; ancak bu düşünmenin gerçekten Kavram'ın gücüyle donatılması şartıyla (...)*[21] "

Bir kavramdan söz edilirken, toplumda herhangi bir kavramın bireyler arasında aynı karşılığa denk düşmesi için her birinin ilgili kavramın ifade ettiği nesne, olgu veya hissin en azından özünü tecrübe etmiş olmaları gereklidir. Edinilen bu öznel tecrübe ve anlama yetisi birleştiği zaman bahsedilen kavramın anlamı hakkında öznel bir fikir edinilir ve kavramın karşılığının öznel mevcudiyeti doğrulanmış olur. Bütün

---

[19] "*(...) Ideel, yani Ide türünden olan, Hakikat'in dışsal görünümler içinde somutluk kazanması, cisimleşmesidir; yani Ide, dışlaşmadan başka biçimde varolamaz (...)*", Nejat Bozkurt, **Sanat ve Estetik Kuramları,** sayfa 146.

[20] G.W.F. Hegel, **Estetik**, Çev: Taylan Altuğ ve Hakkı Hünler, Cilt I, Payel Yayınevi, İstanbul 1994, sayfa 91.

[21] G.W.F. Hegel, **A.g.e**, sayfa 91-92.

bu öznel doğrulamalar o kavramın ifade ettiği İdeal anlamın farklı açılarına denk gelir. Bunun toplamı o kavramın tek tek bireylerin zihnindeki idealarının toplamıdır.

İnsanın kendisini, kendisi dışındaki her şeyi algılaması, anlamlandırması, yorumlaması ve sorgulaması sırasında izlediği yol budur. Bu yanıyla değerlendirildiğinde insanın yaptığı her şey son derece öznel ve soyuttur. Soyutluğu nesnelerin ve diğer her şeyin herkes tarafından farklı algılanmasından gelmektedir. Sıcak, acı, öfke, keyif gibi duygulardan, makas, fincan, ayakkabı, kitap gibi nesnelere kadar her şeyin bütün insanların zihninde öznel karşılıklarının farklı olmasından kaynaklanır bu. Ağzımızdan çıkan her sözcük bir simgedir ve fiziksel olarak somut ancak anlam olarak soyut bir karşılığı vardır[22]. İşte bu nedenle, *gerek kitleyi gerekse toplumu oluşturan tek tek bireylerin herhangi bir toplumsal etkinlik karşısında gösterdiği tepkiler müspet ve sabit* değildir.

İnsanın dünyadaki nesneleri ve olguları anlamlandırırken ilk yaptığı şey kendi bedeninden yola çıkıp etrafındakileri anlamlandırmaktır. Öteki ile kurduğu ilişkileri kendi bedenine yüklediği anlamları baz alarak belirler. Özellikle modern dönem öncesi ve sonrasında bireylerin kendilerini algılayışındaki şiddetli değişimi şekillendiren temel unsur elbette ki çevresel koşullardır (ekoloji, teknoloji buna bağlı olarak ekonomi ve politika). "*Tarihin uzun dönemleri boyunca insanlığın varoluş biçiminin bütünüyle birlikte, duyularıyla algılama biçimi de değişime uğrar. Duyularla algılamanın kendini örgütlendirme biçimi – bu algılamayı gerçekleştiren araçlar – yalnızca doğal koşullara değil, aynı zamanda tarihsel koşullara bağımlıdır,[23]"* diyen Benjamin, algılamadaki değişimin toplumsal dönüşümlere neden olduğunu vurgulamaktadır. *"İnsanlar,"* der Adorno ile Horkeimer, *"kendi Ben'leri hakkında piyasadaki değerlerine göre hüküm veriyor ve ne olduklarını*

[22] Masanın üzerinde duran elmadan bahsedildiğinde odadakilerin ortak olarak gördüğü elma ile sözcüğün dışarı çıktığı anda gözün işaret edilen elmayı görene kadar geçen sürede zihinde canlandırılan elma farklıdır. Görüldüğü andan itibaren o elma da, zihindeki diğer elma görüntülerinin arasında yerini alır. Bir daha elmadan bahsedildiğinde, fiziksel olarak elma nesnesi tecrübe edilene kadar zihinde canlanan elma görüntülerinden biri de bu olacaktır. Mutlak İdeal elma o ana kadar görülen ve henüz görülmemiş olan elmaların hepsidir. Elma fiziksel olarak mevcuttur ancak bu mevcudiyet o sırada orada bulunmayan elmalardan soyutlanmış bir mevcudiyettir. İdeal Elma kavramının anlamı herkesin o ana kadar tecrübe ettiği elmalara verdiği öznel anlamların toplamıyla sınırlıdır.

[23] Walter Benjamin, **Pasajlar,** *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı,* Çev: Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001, sayfa 56.

kapitalist ekonomide başlarına gelenlerden çıkararak öğreniyorlar. Trajik de olsa yazgıları yüzeyde kalmıyor, tersine onu benimsiyorlar."[24] Belki de tam bu cümle günümüz insanının nasıl bir insan olduğu sorusuna ışık tutmaktadır[25]. Belli bir sınıflandırmaya, bir farklılık grubuna, betimlemesi ne kadar değişirse değişsin en fazla neo-kast kabul edilecek bir kast sistemine kendini dahil eden günümüz insanı vejetaryendir, feministtir, özgürlükçüdür, anti hegamoniktir (bir anlamıyla da efendisizdir), sivil toplum örgütleriyle ilişki içindedir, anti seksisttir, savaş karşıtıdır, çevrecidir ve ve sairedir. Bütün bu sıfatları birey *kendisi* seçmiştir görünürde[26]. Ancak bir önceki alıntıyı dikkate alırsak, sırf belli bir düzenin devamlılığını sağlamak için piyasanın (toplumsal ve kültürel sosyolojik anlamda) prim verdiği bir değere kendini endeksleme zorunluluğunu yerine getirmekten öteye gitmemektedir aslında. Ve yine aslında farklılaşmaya çalışırken 'bir örnekleşmekten' başka bir şey yapmamaktadır. Bana göre farklı olan benim kontr-'bir örneğim'[27] ve dolayısıyla öteki belki de sadece öteki rolünü oynayan haline gelmektedir.

Bir önceki bölümde açıklandığı gibi yitirilen İdeal yüzünden insan artık kendi mevcudiyetini ortaya koyup onu somutlaştırmak için "ne olduğunu" değil "ne olmadığını" sormaya, ötekine bakarak ne olmadığını belirlemeye ve nihayetinde sabitlediğini düşündüğü kimliğini/bedenini toplum içinde konumlandırabilmek için kendini de ötekileştirmeye başlamıştır. Tanımlanmaya gayret edilen bu süreç içerisinde aslında insan kimliğini ve toplumsal mevcudiyetini somut fiziksel varlığını kavramsal anlamlarla bezeyerek tespit etmiştir. Ancak bu tespit onu mutlak

---

[24] Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer, **Aydınlanmanın Diyalektiği, Felsefi Fragmanlar,** Çev: Oğuz Özügül, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1995, sayfa 114.

[25] Modern dönem öncesi insanının ilk olarak kendi varlığını, ardından "öteki"nin varlığını ve kendisi ile ötekinin varlığı arasındaki ilişkiyi sorguladıktan sonra da en az ikisi arasında *geçinme*nin sağlanması için bir tür ilişki kuralları oluşturarak toplumsal etiği şekillendirdiğini, en son olarak da iktisadi ve ekonomik düzeni kurduğunu zaten bilmekteyiz. Buna göre günümüz insanı önce içinde bulunduğu ortamı, buradan çıkardığı anlama göre öteki ile ilişkilerini, bu ilişkiler doğrultusunda ötekini ve en nihayet ötekine bakarak kendisini anlamlandırmaktadır denilebilir.

[26] "*(...) Sözümona her şeye sirayet eden fikir bir kayıt defteridir ve bağlam değil sadece düzen sağlar. Bütünle aynı çelişkisiz ve yükümlülükten uzak şekilde aynı özellikleri taşırlar (...)*" Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer, **Aydınlanmanın Diyalektiği, Felsefi Fragmanlar,** sayfa 14.

[27] "*(...) Tekelin egemenliğindeki her kitle kültürü özdeştir ve tekel tarafından üretilen kavramsal iskeleti iyice belirmeye başlamıştır (...)*" Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer, **A.g.e.**, sayfa 8.

kılmaktan çok daha da muğlâklaştırmaktadır. Çünkü kavramların altını dolduran anlamlar değişken ve izafidir. Bu yüzden kavramlarla donatılan herhangi bir şey sadece fiziksel olarak var olabilir; anlamı ve içeriği hiçbir zaman sabit ve mutlak kalamaz.

BÖLÜM 2

KAVRAMSAL BEDEN

2.1. Olmayana Ait Olmak: İnternet Pastasının En Büyük Dilimi

Hızla gelişen bilişim teknolojileri dış dünyaya alternatif sayılan yeni bir dünya oluşturmaktadır. Dış dünyanın simülasyonu olan bu yeni dünya gerçeğin tıpkısı olan bir siber-mekan ve sanal kimlikler sunar. Bu sanal kimliklerle insan istediği gibi davranabilir ve kendini yeni baştan inşa edebilir. Enformasyon devriminin en büyük araçlarından biri de Internet bağlantısıdır. Tam da enformasyon teknolojisinin istediği gibi bilgi dağıtımı yapmakta, iş ve öğrenimi birey merkezli kılmakta, ekonomik ve kültürel faaliyetleri büyük kentlerden uzaklaştırıp kırsal alanlara aktarmaktadır[1]. Bu anlamıyla kitle iletişim araçları içinde gazete, radyo ve televizyondan sonra en yaygın ve etkin iletişim aracıdır bilgisayar ve Internet. Hedef kitlesi tıpkı diğer kitle iletişim araçları gibi herkestir. Ancak yine diğer kitle iletişim araçlarında olduğu gibi faydalarını gölgede bırakan tarafları vardır. "*Bugün radyo ve televizyonun ne olduğunu hepimiz biliyoruz*," der Umberto Eco, "*Herkesin elindeki uzaktan kumanda aleti ile kendine bir "program" seçtiği, denetlemesi olanaksız bir iletiler yumağı.*[2]" Bu tanım Internet için de geçerlidir; hatta belki de sürekli yenilenen hukuki düzenlemelere rağmen radyo ve televizyondan daha denetlenemez haldedir.

Internet söz konusu olduğunda üzerinde en çok durulan ve hukuki yaptırımların hayli sert olduğu bir alan da porno sitelerdir. 1960'lara kadar yazı, grafik, resim ve fotoğraf düzeyinde ancak yine de "gizli saklı" kalan porno 1960'larda bir sektör niteliği kazanmış ve gerçek anlamda porno filmler çekilmeye, dergiler yayımlanmaya başlamıştır. 1970'lerde homoseksüel ilişki, hayvanlarla ilişki, tecavüz içerikli filmlerin çekilmeye başladığı ve erotik çocuk resimlerinin revaçta olduğu

[1] Krishan Kumar, **Sanayi Sonrası Toplumdan Postmodern Topluma, Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları**, Çev: Mehmet Küçük, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 1999, sayfa 190.

[2] Umberto Eco, **Günlük Yaşamdan Sanata**, Çev:Kemal Atakay, Adam Yayınları, İstanbul, Ekim 1993, sayfa 149.

porno endüstrisinin mafyanın elinde olduğu açıklanmış ve organize suç kapsamına alınmıştır. 1973 yılında ilk *snuff*[3] filmin çekildiği haberleri çıkmış ve sektör üzerindeki denetim FBI eline geçmiştir[4]. Internet bütün bunlara ve daha fazlasına tek bir tıklama ile ücretsiz veya sadece kredi kartı numarası verilerek ulaşılabilecek en kolay yoldur.

Amerika Birleşik Devletleri Ulusal Araştırmalar Birliği'nin denetiminde yapılan çeşitli araştırmalar 2003'te Internet'te 1.3 milyon salt porno site ve 260 milyon pornografik öğe içeren site olduğunu, Eylül 2003'te 32 milyon farklı kullanıcının en az bir kere bu sitelere girdiğini, siber-seks endüstrisinin 2002 yılında yaklaşık 1 milyar dolar, toplam porno endüstrisinin ise 4-10 milyar dolar kazandığını ortaya koymuştur[5]. Bu rakamlar günden güne artmaktadır elbette. Gerçekten de Internet pastasının en büyük dilimi porno endüstrisinin elindedir.

İnternet'teki porno sitelerin insanın önüne serdiği cinsel fantezilerin sınırı olmadığı kesindir. İnsanın da fantezilerini bir şekilde tatmin etmek istemesi gayet normaldir. Ancak burada dikkat çeken durum insanların kendilerini "sanal" yollardan tatmin etmeye yönelmesidir. Gösterilecek her şeyi göstermesi, hiç bir şeyi gizlememesi ve her şeyi kaydedip bakışımıza sunması nitelikleriyle Internet'in başlı başına pornografik bir araç olduğu düşünülebilir. Böyle bir ortam içinde birilerinin çıkıp kendisini (ticari amaçlı) teşhir etmesi (web-cam'lerle), akla gelebilecek her türlü cinsel fantezinin (bunun içine son derece ağır sado-mazoşist fanteziler, 16 yaşından küçük çocuklar, hamileler, yaşlı kadınlar ve hayvanlar da dahil) gerek "endüstri emekçilerinin" gerekse sıradan insanların katılımıyla gerçekleştirilerek resimlerinin veya videolarının sergilenmesi ne kadar izleyicide bir an rahatsızlık uyandırıyorsa da şaşırtıcı gelmeyebilir. Nitekim Hasan Bülent Kahraman "*Internet, artık sadece pornografi diye nitelendirilemeyecek, onu çok aşmış bir sürecin*

[3] Hayvan, insan veya çocuk kurban üzerinde her türlü işkencenin yapılarak tecavüz edildiği ve filmin sonunda kurbanın gerçekten öldürüldüğü ticari amaçlı çekilmiş porno film.

[4] Sektörün gelişimi ile ilgili bilgi (Çevrimiçi) **Notes on the History of Pornography**, http://www.tranquileye.com/historyofporn/, 20 Eylül 2005.

[5] (Çevrimiçi) **Recent Statistics on Internet Dangers**, http://www.protectkids.com/dangers/stats.htm, 20 Eylül 2005.

zeminiydi. Bunun başını da 'arzu' denilen kavram çekiyordu,[6]" diyor. Ancak bu tür Internet kullanımının belki de pek çok kullanıcı açısından zaten temelde insan olmaktan gelen "arzu edilen (öznel öznenin istediği/fantezisi) ile gerçekte olan" arasındaki yapısal ve ruhsal çelişkiyi daha da keskin bir şekilde vurguladığı da söylenebilir. Fantezinin doğası gereği herhangi bir sınırı olmadığı malum, özellikle cinsel anlamda, gerçek yaşamda bu fantezilerin hepsinin gerçekleştirilmesinin zor olduğu da… Internet'teki porno sektörü bunun gerçekleştirilmiş halini gösterir (Ne kadar zihinde hayal edildiği gibi olmasa da/belki aşırı belki yetersiz kalır). Burada artık kullanıcı açısından fanteziyi kendisinin gerçekleştirmesi değil, gerçekleştirilebilme ihtimalinin olması; birebir kendisinin değil, bunu gerçekleştirenlerin görüntülerine bakarak bir anlamda tanıklık etmiş olması caziptir[7] (bu bir "suç" olsaydı, aslında suçu işleyen kişi resimlere bakan, görüntüleri izleyen kişi olmayacaktı). Internet'teki porno sektörü sayesinde insanın "gizemli" arzu nesneleri üretilmekte ve bunların geniş kitleler tarafından tüketilmesi sağlanmaktadır. Kullanıcı, önceki bölümlerde de değinildiği gibi, simgesel anlamda elde ettiği her arzu nesnesinin yerine yenisini koyma ihtiyacındadır. Bu "tutku," sistem içinde dolaşıma girmiştir günümüzde. "*(...) Arzunun örgütlenmesi, müphem olanın, gizlerini bir çırpıda aşikar etmeyenin, dolayısıyla bilinmeyen haz dünyaları vaat edenin sularında daha kolay gerçekleşir (...) Ne kadar açık sözlü, malı meydandaymış gibi davransan da aslolanı koklatma. Verdiğin ipucuyla işler daha da sarpa sarsın. Meraka tap (...)*.[8]" Simgesel anlamda elde etmenin hazzı ama gerçekte hiçbir zaman sahip olmamanın merakı, acısı ve öfkesi bir aradadır. Ancak yine de "arzusundan" vazgeçmez/vazgeçmeyecektir[9]. (Aynı durum Internet'in bilgi ve araştırma amaçlı kullanımında da geçerlidir).

---

[6] Hasan Bülent Kahraman, **Cinsellik, Görsellik, Pornografi**, Agora Kitaplığı, İstanbul 2005, sayfa 116.

[7] "*(...) Fantezi temelde, temel bir imkansızlığın boş yerini dolduran bir senaryo, bir boşluğu maskeleyen bir perdedir. 'Cinsel ilişki yoktur' ve bu imkansızlık büyüleyici fantezi-senaryo ile doldurulur – bu yüzden fantezi, son tahlilde, her zaman bir cinsel ilişki fantezisidir, cinsel ilişkinin bir sahnelenmesidir (...)*" (Slavoj Zizek, **İdeolojinin Yüce Nesnesi**, Çev: Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, Ocak 2002, sayfa 143.)

[8] Yıldırım Türker, Arzunun Şu Karanlık Nesnesi**, Radikal Gazetesi**, Doğan yayıncılık, İstanbul, 2 Eylül 2002, sayfa 4.

[9] Slavoj Zizek, **Yamuk Bakmak**, Çev: Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul 2004, sayfa 92-93.

(Başta simülatörler olmak üzere) Söz konusu araç sanal bir gerçeklik üretince normalde gerçek ve gerçeklik duygusu arasında sıkışan insan ister istemez başka bir gerçeklik dünyasına girecek ve gerçekle aradaki bağı kurmak konusunda iyice kafası karışacaktır (olumlu veya olumsuz). Zizek bu süreci şöyle açıklar: "*(...) Önce 'nesnel gerçeklik'in kendisi içinde 'canlı' ve 'yapay' kendilikler arasındaki fark ortadan kalkar; sonra 'nesnel gerçeklik' ile onun büründüğü görünüş arasındaki ayrım bulanıklaşır; son olarak da, (ister görünüş olsun ister 'nesnel gerçeklik') bir şeyi algılayan benliğin kimliği/özdeşliği havaya uçar. Bu tedrici 'özneleşme,' tam karşıtı olan 'dışsallaşma'ya, yani öznelliğin sert çekirdeğinin tedrici 'dışsallaşmasına' tekabül eder(...) Bu (...) "kendi bedenimizi" en temel düzeyde, ortamıyla ilişkisi içinde algılamamızı bile tehlikeye sokar; bir başka kişinin bedeni karşısındaki standart fenomenolojik tavrımızı (...) sakatlar*[10]." Tamamı fanteziler üzerine kurulu bir gerçeklikte normal olan günden güne anormal görünmeye ve anormal olan da normalleşmeye başlar[11]. Bu süreç içinde insanın Öteki'ni algılayışı ve kendi öznesini[12] yorumlayışı da değişir. Bilgisayar ekranındaki pornografik görüntüler karşısında insan hem gözetleyen konumuna gelir, hem de cinsel etkinliği kendisiyle yaşar. Arzu nesnesi olan Öteki'ne bir görüntü kadar yakın olup ona asla erişemeyen insan kendine döner. Kendi kendinin nesnesi olur artık. (Otoseksüellik yirminci yüzyılın ekonomik yapısının had safhaya çıkarttığı – sözde – bireyselcilik anlayışının sonuçlarından biri diye de düşünülebilir). Bu anlamıyla da kendi mutluluğu veya hazzı için Öteki'nin hiçbir şeyine ihtiyacı kalmaz[13]. Fakat bilgisayar ekranı da dahil olmak üzere bütün "(...) *kitle iletişim araçlarında temsil edilen deneyimlerle yaşanan*

[10] Slavoj Zizek, **Kırılgan Temas**, Çev: Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul 2002, sayfa 169.

[11] (Çevrimiçi) **Lacan and Language**, http://courses.nus.edu.sg/course/elljwp/lacan.htm, 26 Eylül 2005.

[12] "*(...) öznenin ortaya çıkabilmesi için, kendini gerçek olan, ama özneleştirilemeyen paradoksal bir nesne karşısına yerleştirmesi gerekir.*" Slavoj Zizek, **Kırılgan Temas**, sayfa 43.

[13] "*(...) Bunun gerçekleştiği bir ortamda donuk, kurmaca bir imgeyle belirlenen cinselliğin kimseye vereceği bir şey kalmamıştır.*" Hasan Bülent Kahraman, **Cinsellik, Görsellik, Pornografi,** sayfa 125 ve " *il n'y a pas de rapport a sexuelle (Lacan)–Cinsel ilişki yoktur.*" Slavoj Zizek, **Lenin Üzerine**, Çev: Nilgün Aras, Encore Yayınları, İstanbul 2004, sayfa 62.

deneyimler arasında bir uçurum açılır (...)[14] *"*. O deneyimi gerçekte yaşatacak olan beden nesnesine artık dokunulamaz, sadece bakılır. Zizek'in Şey haline gelmiş nesne için söylediği gibi "*(...) kolayca ulaşılabilecek bir yerde olsa bile ulaşılamazdır(...)*[15]" Dokunulan şey artık o beden nesnesi değil onun eksikliğidir[16]. Bu eksiklik nesne ile ilgili duyulan arzuyu[17] körükler. Bu arzuyu tatmin etmek için elde sadece bir görüntü vardır; ancak o görüntüye her bakıldığında arzunun tatmin edildiği düşü görülür (fantezisi kurulur). Oysa gerçekte böyle bir şey yaşanmamıştır. Gerçeğin olmadığı bir ortamda yaşanan şey (seks, şiddet, sohbet ve saire) *vekaleten*[18] yaşanmış bir kopya, bir kurgudur. Bu kurgusallık günümüz insanının gerçeklikle arasına gerçekten de büyük bir mesafe koymaktadır. "Gerçek" bilincinin bu türden yitimi önceki bölümlerde özetle anlatılmaya çalışıldığı gibi özne-nesne ilişkisi, öteki ve kendi olma kavramlarının da kökten değişmesine neden olmaktadır (ve bu çift yönlü bir reaksiyondur). İnsanın evinde, ofisinde bilgisayar başına geçip dünyanın dört bir yanından insanlarla yazışabilmesi, hemen her bilgiye tek tuşla erişebilmesi, simülatörlerle eğitim alması hatta ehliyet sınavına hazırlanması, sanal seyahatlere çıkması, FRP (Fantasy Role Playing), Counter Strike, The Sims gibi bilgisayar oyunları oynayarak vakit geçirmesi, sanal seks yapması bir süre sonra gerçek yaşam kavramları ve kendi kimliği ile ilgili gerçekliği kaybetmesine gerçek hayatta meydana gelen olaylar karşısında, başına gelmedikçe veya hemen yanında yaşanmadıkça, tepkisizleşmesine neden olmaktadır; işte bu noktada herhangi bir bomba bizim bulunduğumuz yere düşmedikçe, bizim açımızdan hiç atılmamış sayılabilmektedir.

---

[14] Richard Sennett, **Ten ve Taş,** Çev: Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, 2002, sayfa 12.

[15] Slavoj Zizek, **Kırılgan Temas,** sayfa 125.

[16] "*(...) Görünen görünmeyenin pozitifidir ve görünenden hareketle görünmeyenin negatifi ele geçirilir (...)*" (Zeynep Sayın, **İmgenin Pornografisi,** Metis Yayınları, İstanbul, 2003, sayfa 90.)

[17] "*(...) Lacan'a göre, ihtiyaç ile onun dile getirilmesi olan talep (ki dil taleplerden ibarettir) arasında doldurulması imkansız bir boşluk vardır; arzu tam bu boşluğa yerleşir. İhtiyaç, tanımı gereği simgelerle ifade edilemez, talep ise zorunlu olarak simgeseldir. Arzu bu iki özelliği birden taşıdığı için, ona neden olan nesne ile onu tatmin edecek olan nesne daima farklıdır ve bu nedenle de gerçek arzu asla tatmin edilemez(...)*" (Slavoj Zizek, **İdeolojinin Yüce Nesnesi,** sayfa 245.)

[18] "*(...) Vekaleten yaşanan şiddet deneyimi seyirciyi gerçek acı karşısında duyarsızlaştırır (...)*" Richard Sennett, **Ten ve Taş**, sayfa 12.

Bu halüsinatif etkisiyle Internet dâhil hemen tüm kitle iletişim araçları karşısında insan gerçek dünyaya duyarsızlaşmakta ve pasifize olmaktadır. Herhangi mutlak bir İdeal'in, öz kimliğinin, gerçeğin olmadığı bir ortamda edindiği deneyimlerin ardından gerçekle karşılaştığında ne yapacağını bilemez hale gelmiş açıkçası bu da işine yaramıştır. Çünkü gerçekle yüzleşmek, gerçek bir insana dokunmak, gerçek bir insanı öldürmek, gerçek bir ilişki kurmak, gerçek bir acıyı yaşamak, hatta gerçekten mutlu olmak bile her zaman risk almak demektir.

Günümüz ve Internet (siber dünya) kültürü, insanın zaten doğar doğmaz aldığı o büyük yaşama riskini, onun bedenen ve ruhen dokunulmazlığını sağlayarak sağaltır görünmekte ancak bir yandan da onu, cinselliğini, anlama yetisini, kavramlarını, ilişkilerini ve dilini bir şekilde programlamaktadır. Programlanan bu örgü, basbayağı insanın kimliğidir.

2.2. Kimliksiz Bitkinlik

Geçtiğimiz ve içinde bulunduğumuz yüzyılların genelinde yaşanan değişimin hızı diğer yüzyıllara göre insanın bu değişime uyum gösterme hızını zorlamaktadır.

Geçen yüzyıl Eric Hobsbawm'ın deyişiyle "Aşırılıklar Çağı'dır"[19]. Teknoloji, kentleşme, sanayileşme, kurumsal yapılar, ulus kimliği ve benzeri ile dört bir yandan kuşatılan yirminci yüzyıl bireyinin her davranışı, düşünce yapısı, kaçabileceği tüm mekanlar sınırlandırılmıştır. Tekelci anlayış sadece ideoloji veya ekonomik sistemde değil kültürel alanda da baskı kurmuştur. Özellikle yirminci yüzyılın sonlarında (1970 ve sonrası) küreselleşme söylemi adı altında kurulan sisteme dahil olmamak gibi bir durum söz konusu değildir. Adorno'nun da öngördüğü gibi "*Kitle kültürünün tekelci ortamında kendi bireysel varoluşunu sürdürmek için giriştiği çabalarla nesnel ve sorumlu bir çalışma arasında aşılması imkânsız bir uçurum vardır. Kendi dili elinden alınmış, bilgisini besleyen tarihsel boyut da budanmıştır.*"[20] Bu uçurum içinde kaybolan ve ıssızlaşan yirminci yüzyıl insanı yüzyılın ilk çeyreğinden sonuna kadar giderek artan bir kişisel parçalanma sürecine girmiş, içinde bulunduğu toplum, zaman, mekân, beden ve fikir dünyasından giderek daha fazla kopmaya başlamıştır. Bir yandan "küresel" bir yapının içinde kendine bir yer bulmaya bir yandan da bulabildiği bu yer içinde kendi kimliğini üretmeye çalışmıştır. Ancak üretilen kimlikler ile doğuştan gelen kimlikler ciddi bir çatışma yaratmış ve birey "kendi" olmaktan çıkmış, ancak ve sadece "eklektik bir kendi" üretebilmiştir.

Artık birey hiç bir kimliğin içinde sonsuz güvende değildir. Süreklilik diye bir şey kalmamış, her şey bir belirsizlik halini almıştır. Toplumsal yaşamda birey kendisi olduğu için değil elde ettiği ve sahip olduğu kadar vardır. Bütün metaların, o metalara sahip olmanın bireyin var oluşunu tescillemesi bakımından bir anlamı ve değeri vardır. Her meta (bilgi de dahil) bir hükmetme aracıdır.

Örneğin 1950 ve sonrasında işçi de patron da Coca Cola içiyordu ve reklâm kültürünün yerleşmesi her türlü nesnenin kolayca yayılıp tüketilmesini sağlıyordu.

---

[19] Eric Hobsbawm, **Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırılıklar Çağı**, Çev: Yavuz Alogan, Sarman Yayınları, İstanbul 1996.

[20] Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer, **Aydınlanmanın Diyalektiği, Felsefi Fragmanlar,** Çev: Oğuz Özügül, Cilt II, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1995, sayfa 98.

Kitle iletişim araçları da buna hizmet ediyordu. İhtiyaç, emek, değer, fayda kuramları yeniden kurulmuştu ve ihtiyaç tanımı değişmişti artık. Bir nesneye sahip olmak o nesneye somut anlamıyla ihtiyaç duymaktan değil, o nesneye sahip olmanın kattığı anlama, hazza ihtiyaç duymaktan kaynaklanmaktaydı. Ötekilerin yanında farklı olma arzusunu tatmin etmeye yönelik bir ihtiyaçtı söz konusu olan. Ancak burada arzunun tatmin edilmesiyle duyulan haz, "sonu olan" bir haz değildi. O yüzden sürekli yeni ihtiyaçlar doğmaktaydı. Az evvel de belirtildiği gibi işçi ve patron aynı Coca Cola'yı içiyordu ve içmesi gerekliydi. Çünkü ancak bu sayede simgesel anlamda eşit olacaklar ancak günlük hayatta işçi her zaman işçi, patron ise patron olarak kalacaktı. Toplum içindeki bütün bu farkları simgesel düzlemde ortadan kaldıran şeylerden biriydi tüketim. Bunu sağlamak ve sürekliliğini korumak içinse üretim şarttı. Toplumsal değerler bu sürekliliği sağlamak üzerine kurulmuş, bunu kesintiye uğratanlar sistemin dışına atılmaya mahkûm kalmışlardı. Bireyde tüketim nesnelerine sahip olma istencinin bir ihtiyaç olması başlı başına bir sistem politikası ve denetleme mekanizmasıydı.

Günümüzde de geçerli olan bu "tüketilen nesnenin insanın kişiliğinin temsili" olduğu yaklaşımı bireylerin tercihlerini kendiliğinden etkileyecektir elbette. Televizyonda reklâmı izlenen bir cep telefonuna sahip olmak kişiyi kendi içinde bulunduğu toplulukta o mala sahip olmayanlardan farklı kılacak, o mal sayesinde statüsü belirlenecek, o kişiye "artı bir değer" katacaktır. Burada malın işlevinin önemi yoktur. Statü değeri sadece o mala sahip olmayanlar arasında geçerlidir yoksa mala sahip olanlar arasında bir farklılığı kalmamıştır bile. Sadece malın kişiye kattığı anlam önemlidir. Modaya uymak; çok satan, yazarlarının medya tarafından yüceltildiği veya entelektüel camiada olmazsa olmaz kabul edilen kitapları almak/okumak; başkalarına sadece sosyal konumunu, işini ve görüştüğü kişileri referans alarak değer vermek ve benzeri bir çok örnek reklamı izlenen cep telefonunu satın alarak kendince kendine bir değer katan insanın tavrıyla aynı olacaktır. Ve farklılık peşindeki her bireyin söylemi ortak düzlemde ister istemez bir klişe olarak kalacaktır. Kendi yaşamına yön verirken yaptığı seçimler bile, aslında ona sunulan seçenekler arasından yapıldığı için, görünürde "hür irade ile" yapılmış olsa bile aslında değildir. Sadece kendisine tanınan özgürlük boşluğu içinde hareket edecektir. 60'lı ve 70'li yılların isyancı ruhunu denetim altına alabilmek için yaratılan geniş bir

özgürlük boşluğudur bu. Bu boşluk içinde her şeye sahiptir insan. Muhalefet edebilme, eylem yapabilme, hatta cinsiyetini değiştirme hakkına bile... İktidar ve denetim mekanizmalarının böylesi bir özgürlük boşluğunu yaratması ve onu insanlara bağışlaması elbette ki onların yumuşadığını veya geri çekildiğini değil aksine o boşluğun içini nasıl kapladığını göstermektedir.

Baudrillard, "*(...) Çünkü (...)*" der, "*kapitalist yasa, öncekilere hiç bulaşmadan, tek bir müdahaleyle kendi sınırlarını yaşamın tüm alanlarında hiç boşluk bırakmayacak şekilde genişletmiştir. İnsanları ne kadar çalıştırıyorsa aynı oranda kültüre, gereksinimlere, dil yetisine ve işlevsel düşünce sistemlerine sahip olmaya, haber ve iletişimden yararlanmaya, yasal bir düzen, özgürlük ve cinselliğin yanı sıra kendini koruma içgüdüsü ve ölüm içgüdüsüne sahip olmaya itmiştir – insanları yaşamın her alanında karşıt ve birbirilerine karşı duyarsız olan efsaneler çerçevesinde eğitip yönlendirmiştir. Sahip olduğu tek ilke vardır: duyarsızlık.*[21]" Her devirden daha kuvvetli bir iktidar ve denetim mekanizmasının olduğu anlamına gelmektedir bu. Bunun farkında olan muhalif kültürün ise elinde yıkabileceği bir sütunu, tahttan indirebileceği bir kralı, başkaldıracağı dini otoritesi bile yoktur artık. Bir yerden sonra muhalifler de kendilerinden şüphe etmektedirler. Gerçekten bir taraf mıdırlar yoksa taraf olduklarına mı inandırılmışlardır? On on beş yıl kadar önce cinsiyetin bile ortadan kaldırılması savunulurken acaba şimdi gerçekten kadın veya erkek midirler yoksa öyle olduklarına mı ikna edilmişlerdir? Güldükleri, ağladıkları, öfkelendikleri zaman bu onların öznel tepkileri midir, yoksa verilmesi gereken tepkileri mi vermektedirler? İyi diye bildikleri gerçekten iyi midir yahut sistemin işlemesi için iyi diye bilinmesi gerekenler mi?

Kitle iletişim araçları sayesinde her an bilgi ve imge bombardımanına tutulan insan tabir yerindeyse dünyanın bilgisine sahiptir. Enformasyona her şekilde ulaşılabilmektedir bu yüzden de hiç bir şey gerçekten saklı ve güvenli değildir (özellikle uydular, merkezi bilgi yönetim birimleri ve Internet varken veriye ulaşmak artık hiç sorun değil). Ne kimlikler, ne eldeki bilgiler, ne nükleer santrallerin ve kimyasal silahların şifreleri, ne de insanın doğadaki yeri... Toplum bölünmüş, farklı bilgilerle donatılmış, sınıf, din ve etnik bağlantıların yerine bilgi ve iletişim

[21] Jean Baudrillard, **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**, Çev: Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2002, sayfa 61.

geçmiştir. Evrensel doğru veya kesinlik diye bir şey yoktur artık. Büyük bir birlik ve tamlık yerine değiştirilebilir küçük parçalardan ibarettir toplum ve topluma dair her şey: Kesin bir anlamı olmayan, her biri farklı açılardan farklı şeyler ifade eden ve bir araya geldiklerinde farklı birer bütünü temsil eden bir çok küçük parça, bir çok gerçek veya gerçeğin bir görüntüsü; hız merkezli aşırı bilgi yüklü milyonlarca parça; kaos veya kaotik bir yeni düzen... Gerçeğin, İdeal'in, kimliğin yitimi... "*Gerçek bir daha asla geri dönmeyecektir,*" diye özetler bu durumu Baudrillard, "*Bundan böyle her türlü düşsel ve gerçek ayrımından yoksun, yalnızca yinelenebilen bir yörüngeye sahip modeller ve farklılık simülasyonu üretiminden ibaret bir hipergerçekten söz edebiliriz.*[22]"

Gerçeği aramanın anlamı yoktur artık. O yüzden gerçeğin ötesine bakılması gerekmektedir. Mekanik ötesi bir dönemde, dijital bir yaşam anlayışı içinde, geniş bir özgürlük boşluğuna sahipken yapılabilecek en makul şey budur ve gerçeğin ötesinde sadece hayatın kendisi vardır. Herhangi bir parçasına bakıp bütünü hakkında fikir yürütülemeyecek derecede şizoid; ancak hakkında konuşarak yok edilebilen; arayışların, acıların, hazların yerini sadece biçimsel gösterilerin aldığı; öteki ile kurulan ilişkilerin de bütün bunlar aracılığıyla oluşturulmaya çalışılan ve aslen şizoid, üzerine çokça konuşulan, acıların hazların biçimsel gösteri şeklinde yaşandığı bir "kimlikle" oluşturulduğu belirsiz, üstelik hiç bir şeyinin gerçek olmadığı (daha doğrusu sanal olduğu) bir hayat... Geçen yüzyıldan günümüze miras kalan hayat (ya da hayat parodisi) budur işte. İnsan da bu verasette ne yazık ki sadece bedendir artık. Her tür "hakiki öznel" duygudan, arzudan, şehvetten, şefkatten, tavırdan, kimlikten soyunmuş, baştan aşağı "sözde – seçilmiş" bir takım "takılarla" donanmış ve bütün bu "*kitsch süslerin"* (kavramsal kalabalığın) ağırlığını taşımak zorunda olan yorgun bir et (İşte *insan*...)

Günümüz sanatında bu çelişkili ve çelişkileri yüzünden işin özünde prototipleşmeye götüren farklılaşma süreci Santiago Sierra'nın 49. Venedik Bienali'nde sergilediği yapıtlarına temel oluşturur. İşportacılar, Senegal, Bangladeş gibi üçüncü dünya ülkelerinin yanı sıra Çin ve Güney İtalya gibi ülkelerden gelen mülteci ve göçmenlerle birlikte çalışan, kendisi de bir Hispanik olan Sierra insanın,

[22] Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon,** Çev: Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, İstanbul, 2003, sayfa 17.

en çok da her devirde çeşitli iktidar ve denetleme mekanizmalarının "yaşamsal isteklerini bile" görmezden gelmeyi tercih ederek sistem asfaltının altına serilen bir cüruf gibi gördüğü "insanımsı"ların toplumsal kimliklerini konu edinmiştir. Bu çalışması için topladığı mülteci ve göçmenlere "*(...) saçlarını sarıya boyamak konusunda rızaları sorulmuş ve her birine yaklaşık 60 USD (120.000 liret) ödenmiştir. Tek koşul saçlarının doğal renginin koyu olmasıdır. Boyama işlemi Venedik Bienal'i boyunca, Arsenal'de tutulan bir ambarda kapalı kapılar ardında gerçekleşmiştir. Aslında yaklaşık 200 kişinin saçlarının boyanacağı saptanmış olmasına rağmen bu sayı ambardaki yığılma yüzünden 133'e düşmüştür. Daha sonra girişin kapatılmasına karar verilmiş ve net olmayan bir sayım yapılmıştır. İçeri girenlerin çıkmaması ve başkalarının içeri girememesi kapıda çeşitli problemler yaşanmasına neden olmuştur (...)*"[23] **(Resim 1)** Sierra adeta küçük bir "küresellik modeli" oluşturmuş ve sistemin dinamiğini tüm çıplaklığıyla sergilemiştir. Sonuçta 133 tane sistem artığının biçimsel kimliğine "zeka, çalışkanlık, güzellik, medenilik" sembolünü eklemiştir. Sierra, "Şey'in kimlik yorgunluğunu" tescillemiştir.

[23] (Çevrimiçi), **133 persons paid to have their hair dyed blond,** http://www.santiago-sierra.com/200103_1024.htm, 9 Mart 2006.

BÖLÜM 3

SANATSAL DEĞER OLARAK BEDENİN YENİDEN YORUMU: Courbet'den Gunter Von Hagens'e

3.1. Sanatın Belden Aşağısı

Çalışmanın ilk bölümünde estetik beğeni-ideal ilişkisine değinilmiş ve estetik beğeninin gelişimi konusunda toplumsal etkinlikle ilişkilendirerek kısa bir giriş yapılmıştı.

Birbirinden pek de bağımsız seyretmeyen bu değişim (veya gelişim) çizgisi özellikle yirminci yüzyıl ve günümüz sanatında doğrusal bir seyir izlemez hale gelmiştir. Sanat her zaman kavramlar üzerine kurulu olmuştur, başlı başına kendisi, doğası gereği, sembolik ve kavramsaldır. Hiper-gerçek bir görüntü bile nakledildiğinde o artık bir sembol ve bir kavram halini alır. Bu yönden değerlendirildiğinde yirminci yüzyıl ve günümüz sanatının önceki dönemlere nazaran bu kadar çetrefilli oluşu sadece kavramsallık üzerinden pek açıklanamaz. Yine bu iki dönemde üretilen yapıtlar kabaca gözden geçirildiğinde, tema olarak beden kullanımının fazlasıyla yaygın olduğu göze çarpmaktadır. Bu da ilk bakışta garip değildir elbette, zaten hammaddesi doğa olan bir olgunun içinde beden kullanılması çok derece makuldür. Ancak dikkat çekici olan bu bedenlere yüklenen anlamların, bedenlerin yapıt içindeki işlevinin ve kullanım amacının farklılaşmasıdır.

Genel anlamda estetik beğeninin özü "haz almaya" dayalıdır. Önceki bölümlerde değinilen denetim mekanizmalarının dolaylı yollardan kontrol edebildiği ancak doğrudan müdahalede bulunamadığı bu öz, kişilerin herhangi bir şey karşısında onları etkileyen ve güzel bir şey (veya başka bir şey) olduğuna kanaat getirmelerini sağlar. Bu yanıyla çirkin ve kötü olanın da haz vermesi kaçınılmazdır.

Daha önce de belirtildiği gibi bireylerinin yaşamlarının her alanının disiplin altına alındığı bir toplumun politik yaşam dışında kalan ilk patlama noktası her devirde, ister istemez, kendini ifade edebildiği tek alan olan sanattır. İnsan ve toplumsal ilişkinin var olduğu ilk andan beri her zaman disiplin kuralları ve denetim

mekanizmaları olmuştur. Ancak teknoloji geliştikçe denetim mekanizmaları bireye kaçacak yer bırakmamıştır. Kendi olmaktan çıkıp birer makine haline gelen bireyin tüm yaşamsal zevk alma kaynakları yasaklanıp, cezai bir yaptırım uygulandığı anda insan ister istemez doğaya, bilmeye ve mutlu olmaya açlık duymaya başlayacaktır. Bu zevkler bedenin çektiği acıları dindirip ruhun huzur bulmasını sağlayarak yaşamı çekilir kılar. Denetim mekanizmaları ile kişiler arasındaki gerilim ne kadar artarsa bu arzular o kadar baskın çıkar.

Bunun en çarpıcı kanıtları Eduard Manet'in 1863'te Salon Sergisi'ne katılımı reddedilen resmi Kırda Bir Öğle Yemeği (Déjeuner sur l'herbe) **(Resim 2)** ve 1865 Paris Salon Sergisi'nde[1] sergilediği Olympia **(Resim 3)** adlı tablolardır. Hem sanatsal bağlamda hem de dönemin sosyal koşulları bağlamında sanatçının "taşkınlığı" olarak değerlendirilebilecek bu tablolar aslında sanat tarihi incelendiğinde ve günümüzden bakıldığında hiç de tepki verilecek yapıtlar değilmiş gibi görünmektedirler. Zaten Olympia'nın salonda başına iki polis dikilerek korunmasını[2] ve Kırda Bir Öğle Yemeği'nin sergiye katılımının reddedilmesini gerektirecek kadar provokatif bulunmalarının nedeni de ne kompozisyonları, ne de sanatsal anlamda dönem içinde garip karşılanacak bir teknik kullanılmasıdır (kaldı ki Manet resim tekniği açısından da hayli eleştirilmiştir). Manet'in söylediği veya söylemeye çalıştığı sözün ve mitolojik, ilahi, kutsal figürlerden biri olmadığı hatta aksine sıradanlıkları, herhangi bir dönem kadını oldukları apaçık vurgulanan çıplak bedenlerin izleyicinin gözünün içine umarsızca bakmalarının yarattığı ürkütücü gerçekliktir. Ve tabi Manet'in bu tablolardaki çıplaklık ile ne yapmak istediğinin sorgulanmasıdır.

Sanat her zaman hayata öykünmüştür; bu gerçeğin sosyolojik ve toplumsal bağlamda en net ve en açık şekilde gözlendiği dönem de belki de on dokuzuncu yüzyıldı. Bu da kesinlikle bir tarihsel tesadüf değildi. Viktoryen kuralların baskın olduğu bir yaşam anlayışı, sanayi devriminin getirdiği yığınla yenilik (olumlu ve

[1] (Çevrimiçi), Culture Shock, Visual Arts, **Eduard Manet's Olympia**, http://www.pbs.org/wgbh/cultureshock/flashpoints/visualarts/olympia_a.html, 16 Şubat 2006.

[2] (Çevrimiçi), **Olympia**, http://www.jssgallery.org/other_artists/Manet/Olympia.htm, 16 Şubat 2006.

olumsuz anlamda)[3] ve sorumluluk dönem insanının yaşantısına "yerleşmişti[4]." Bu dönemde kadınlar, eşcinseller, etnik topluluklar tarihin dışında bırakılmışlardı[5]. Hıristiyanlıkta günah kabul edilen cinsel eylemler hastalık olarak adlandırılmaya başlamıştı. Modernliğin sosyalist hareketi baskıcı eril bir cinsel ahlaka sahipti[6]. Bu ahlak bireye "yapışan", onun biyografisine eşlik eden kalıcı bir ahlaktı[7]. Devlet yurttaşlarının sürdürdüğü cinsel etkinliğin ne durumda olduğunu ve bu etkinliğin nasıl yürütüldüğünü bilmeli, ama yurttaşların her biri de cinsel etkinliği denetleme yeteneğine sahip olmalıydı. Foucault'un belirttiği gibi on dokuzuncu yüzyılda: *"(...) Devletle kişi arasında, cinsellik, bir bahis konusuna, hem de kamuyu ilgilendiren bir bahis konusuna dönüşmüş durumdadır; söylemler, bilgiler, çözümlemeler ve buyruklardan oluşan koca bir düzen, cinselliği kuşatmıştır (...)*[8]". Ancak her türlü aşırı davranışın bir hastalık sayılarak tecrit altına alındığı akıl hastanelerinin, hapishanelerin; yoksulların yaşamından daha kötü bir yaşam sunan yoksul evlerinin; insanların kapasitesini zorlayan çalışma saatlerinin denetimine rağmen toplum içinde "sapkınlıklar" ve "anormal" davranışlar artmıştı[9]. Daha önceki dönemlerin aksine yasalar ve hukuk düzeni bu tür edimlerle uğraşmayı tıbba ve tıbbın gözetimine bırakmıştı. Her yandan kuşatılan cinsellik ve dolayısıyla beden bu şekilde iktidarın dokunulabileceği hale de gelmiş oluyordu.

---

[3] On sekizinci yüzyılın sonunda yaşanan birinci sanayi devriminin hemen ertesinde Avrupa'da 'sınıf' yapısı değişmiş ve işçi sınıfı yeni bir toplumsal görünüm kazanmıştı. Demir çelik endüstrisinin önce İngiltere'de daha sonra kıta Avrupa'sında hayati önem taşımaya başlaması, fabrikaların insanların tek geçim kaynağı olması ve kitlesel üretime geçilmesiyle günlük yaşam pratikleriyle birlikte toplumsal davranış kalıpları da değişime uğramıştı. "(...)"*Bu dönemin kapitalist anlayışı fabrikalarda çalışmayı evrensel bir kural haline getirmiş, yoksullara (işçi sınıfına) tek biçimli, standart, düzenli bir davranış modelini zorla benimsetmeye çalışmıştı (...)"* Yaşar Çabuklu, **Toplumsalın Sınırında Beden**, Kanat Kitap, İstanbul, 2004, sayfa 19.

[4] Michel Foucault, **Cinselliğin Tarihi,** Çev: Hülya Uluğ Tanrıöver, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003, sayfa 43.

[5] Yaşar Çabuklu, **Toplumsalın Sınırında Beden,** sayfa 12.

[6] Yaşar Çabuklu, **A.g.e.**, sayfa 37.

[7] Yaşar Çabuklu, **A.g.e.**, sayfa 38.

[8] Michel Foucault, **Cinselliğin Tarihi,** sayfa 27-28.

[9] Foucault bu tür edimlere "kenar cinsellik" der ve "yüzyıllar boyunca sırasıyla, 'ahlaksal delilik'in, 'doğuştan nevroz'un, 'cinsel duygulardaki aşırılığın', 'bozulmuşluk' ya da 'psişik dengesizliğin' izini taşıdıklarını belirtir. (Michel Foucault, **A.g.e.**, sayfa 37.)

İşte Kırda Bir Öğle Yemeği ve Olympia'nın izleyicide ve akademik çevrelerde uyandırdığı tepki tam da bundan kaynaklanıyordu. Dönem içinde yaşama "yerleştirilmiş" olanı gösteriyordu bu tablolar. Gayet sıradan ve alışıldık bir kompozisyonla sunulan Olympia bütün bu sıradanlığın içinde bir Urbino Venüsü değildi; referanslarına bakılırsa (Ingres, Titian, Giorgione...) Olympia'yı Venüs olmaktan ayıran en önemli özellik umarsızca, sadece çıplaklığının uyandırdığı davetkarlıkla uzandığı divandan doğruca ve belki de müstehzi bir gülüşle, ne ona uzatılan işlemeyle, ne ayağının ucundaki kediyle ilgilenmeksizin doğruca izleyicinin gözlerinin içine bakmasıydı[10]. Yanındaki zenci kölenin onun bembeyaz tenine ve kızıl saçlarına bakan gözlerinden yansıyan ışık, Viktoryen ahlaka sahip, erdemli, çalışkan ve eğitimli izleyicilerin resimle arasında "bir şey" gelişmesine neden oluyordu. İşte bu "şey"di tepki verdiren[11]. Kırda Bir Öğle Yemeği'ndeki kadınların çıplaklıklarını son derece pahalı bir giysi gibi taşıyor olmaları, Manet'in bu kadınlarının sahiplendikleri kadınlıkları ve bedenleriyle iktidara adeta başkaldırmaları, bu "iffetsizliğin" tablolara nakledilerek bir nevi yüceltilmesi, sabitlenmesi, sanatçının dönemin diğer muhalifleri gibi Baudelairevari bir yaşamı[12] üstün tuttuğunun ve adeta akademik çevrelerle soyluların "erdemleriyle" dalga

[10] Manet'in Kırda Bir Öğle Yemeği ve Olympia'da model olarak kullandığı Victorine Meurent'in bir *courtesan* olduğunun vurgulanması da tepkileri meşrulaştırmak için önemli bir etmendi elbette.

[11] Resim hakkında 7 Haziran 1865 tarihinde Jean Ravenel L'Epoque tarafından yapılmış bir yorum için (Çevrimiçi) **The Impressionist and Their Legacy**, p 40, http://www.jssgallery.org/other_artists/Manet/Olympia.htm, 16 Şubat 2006.

[12] Bu tarz yaşamla kastedilen işçi ve bohem sınıfın yaşam tarzıdır. Walter Benjamin'in yorumuyla: *"(...) Marks, şöyle anlatır bu tipi: "İşçi sınıfı içerisinde komplocuların geliştirilmesiyle birlikte, işbölümüne gitme gereksinimi doğdu; üyeler, fırsat düştükçe komploculuk yapanlar, yani conspirateurs d'occasion ve meslekleri komploculuk yapanlar olmak üzere ikiye ayrıldılar. Birinciler, komploculuğu yalnızca öteki işlerinin yanı sıra yürüten, toplantılara gelmekle yetinen ve şefin buyruğu üzerine toplantı alanına gitmeye hazır olanlardı; ikinciler ise tüm çalışmalarını komployа adamış ve komployla yaşayan işçilerdi (...) Yaşamdaki konumu, bu sınıfın karakterini daha en baştan belirler (...) Bu sınıftan olanların hep sallantıda, aslında çalışmalardan çok, rastlantılara bağımlı varlıkları, tek durak yerlerini şarap satanların, içkievlerinin – yani komplocuların randevu evleri sayılan içkievlerinin – oluşturduğu doludizgin yaşamları, her türden ne idüğü belirsiz kişilerle kurdukları ilişkileri, onları Paris'te la Boheme diye adlandırılan bir çevreye sokar (...)*" (Walter Benjamin, **Pasajlar,** Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair, Yapı Kredi Yayınları, Çev: Ahmet Cemal, İstanbul, 2001, sayfa 108-109).

geçmesiydi. Sanatta kötülük çiçeklerinin[13] açtığının resmiydi bu tablolar: "Senin bedenin, senin hayatın, senin tasarrufun!.."

On dokuzuncu yüzyılın gizli kalmış ve ancak yirminci yüzyılda koleksiyonlardan çıkartılarak sanat dünyasına giren ancak yirminci yüzyıl insanında bile şaşkınlık uyandıran, nihayetinde de d'Orsay'da sergilenen bir başka vurucu tablo da Courbet'in L'Origine du Monde (Dünyanın Kökeni) **(Resim 4)** adlı yapıtıdır[14]. Tabii ki bu tablonun hikayesi ve sanat tarihindeki konumu Manet'inkilerden hayli farklıdır. Bu çalışmanın kapsamına dahil edilmesinin önemli nedenlerinden bir tanesi de Halil Paşa'nın bu resmi ısmarladığı Courbet'in on dokuzuncu yüzyıl ve sanat tarihi açısından taşıdığı önemdir. Kuşkusuz bir başkasına ısmarlansaydı daha farklı resmedilecek olan kadın cinsel organı Courbet'in devrimci düşünce yapısının son derece somut, yaratıcı ve direkt kanıtıdır. İsmiyle müsemma bu yapıt, psikiyatrik, sosyolojik, felsefi ve sanatsal anlamda on dokuzuncu yüzyılın özetini çıkartmaktadır. Resmin tam merkezine aldığı kadın cinsel organıyla Manet'in başkaldırısından daha vurucu bir söylemi; belki de resmin topluma açık bir yerde sergilenmeyecek olmasının verdiği emniyetle; tuvale aktaran Courbet tam anlamıyla hedonistik[15] bir vurgu yapmıştır: *Dünyanın Kökeni*: Mikro ve makro dünyaya/dünyadan giriş/çıkış kapısı. Bu yapıtın anlamının özeti şu cümleler olabilir ancak: *"(...) Aslında ne yapıyor ne ediyorsak hepsi acı çekmemek ve korkuya uğramamak içindir. Bu duruma bir kere eriştik mi artık ruhumuzdaki fırtınalar diner; çünkü canlı varlık artık ne kendinde eksik olanı, ne de beden ve ruhun rahatını tam bir hale getirecek başka bir şeyi aramak zorundadır. Çünkü hazza karşı, onu ancak acı ile özlersek istek duyarız; yok eğer bu acıyı duymayacak olursak o zaman hazzın da yokluğunu duymayız (...)*

---

[13] "Les Fleur du Mal / Kötülük Çiçekleri" Charles Baudelaire'in bu ünlü ve on dokuzuncu yüzyıl burjuvazisince lanetlenmiş bu kitabı estetik değer sorgulamasında önemli bir yer tutmaktadır ve bu çalışmanın birinci bölümünde "Bize ne güzel gelir?" [Ayrışma] olarak saptanan soru bu kitabı baz almaktadır.

[14] Courbet'in Halil Bey için yaptığı bu eser ilk olarak 26 Haziran 1995 günü Paris Orsay Müzesinde sergilenmiştir. (Enis Batur, **Elma: Örgü Teknikleri Üzerine Bir Roman Denemesi,** Sel Yayıncılık, İstanbul, 2001, sayfa 11. "Enis Batur resmin adını Dünyanın Başladığı Yer olarak çevirmiştir – L'Origine du Monde.)

[15] Burada Hedonizm kavramı içine Epikür'ün ruhsal haz yaklaşımı ile Aristippos'un bedensel haz yaklaşımı bir arada alınmış ancak kökleri on sekizinci yüzyıla uzanan on dokuzuncu yüzyılda geliştirilen yararcılık öğretisiyle ilişkisi bazında bir değerlendirme yapılmıştır. (Bahsedilen öğretiler için, Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004, sayfa 87-88, 153, 452.)

Haz, mutlu bir dünyanın başı ve sonudur. O bizim en başta gelen ve doğuştan bizim olan iyiliktir (...)"[16]

Tam da sanayileşmenin modernlik olarak görüldüğü on dokuzuncu yüzyılda bir yanda bilim, akıl, ilerleme sanayicilik; öbür yanda bunların duygulanım, sezgi ve imgelemin özgür oyunu lehine tutkulu bir şekilde yadsınması ve reddedilmesi söz konusuyken[17] pek çok isyancının yanı sıra hemen her ürettikleri yapıt tepkilerle ve hakaretlerle karşılanan Manet ve Courbet gibi muhalif sanatçılar da bu yadsıma ve reddetmeye karşı yeni bir duyarlılık noktası arayışı içindeydi. Modernlik söylemi içinde bireylere dayatılan değerler adalet ve yasalar sistemini, toplumsal ahlaki değerleri, cinsiyet ve renk ayrımcılığını kullanarak onları disiplin altına almaya çalıştıkça muhalif kültür bu alanlarda kırılma yaratıyor ve başta ahlaki dayatmalar olmak üzere bütün "disiplin kurallarına" karşı geliyordu. Hastaneler, hastalık sınıflandırmaları, akıl hastaneleri, çalışma koşulları, kamusal alan düzenlemeleri ve benzeri sayesinde hastalıklarının, ölümlerinin, yaşam koşullarının ve yaşam alanlarının, ağrılarının, cinselliklerinin denetim altına alınmalarına baş kaldırıyorlardı. Özetle gerçeği görme biçimlerinin denetlenmesine isyan ediyorlardı. Courbet de öyle: "Düş gücümü de denetleyeceksen; artık yorumsuz, çıplak gerçektir düşüm! Bak ve yüzleş!..."

Bir yandan yalın gerçeği gözler önüne sererken bir yandan da dönemin beden etrafında "yerleştirdiği" fazlalıkları ortadan kaldıran bu iki sanatçının açtığı yeni anlatım yolu üzerinde ilerleyen ardıllarının vardığı hem plastik hem de ifadesel sonuçlar da göz ardı edilecek türden değillerdir ancak bu çalışmanın kapsamı genel anlamıyla günümüz sanatında hedonist eğilimi ve özellikle bu eğilimin beden üzerinden pornografik anlatımla yapıt haline dönüşmesini içerdiği ve bu bölümde de yirminci yüzyıl-günümüz sanatının gelişimine neferlik eden belli başlı yapıtlar referans alındığı için Renoir, Cezanne, Klimt ve benzeri sanatçıların sadece adının anılması uygun görülmüştür.

---

[16] Epikür, **Mektuplar ve Maksimler**, Çev: Hayrullah Örs, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1962, sayfa 36.

[17] Krishan Kumar, **Sanayi Sonrası Toplumdan Postmodern Topluma, Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları**, Çev: Mehmet Küçük, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 1999, sayfa 106-107.

Yirminci yüzyılın başında, eski tip kapitalizmin yeni bir tipe bürünmesi ve serbest rekabet kapitalizminin tekelci kapitalizm haline gelmesi[18] sadece ekonomik ve politik alanda değil sosyal ve toplumsal alanda da çok büyük bir değişimdi. Tekelci endüstri daha hızlı bir üretim gerektiriyordu. Bant sistemine geçiş, dünya pazarına çıkış, hem pazarları genişletmenin hem de hammadde sağlamanın tek çözüm yolu olan koloni (sömürge) kurma hareketi ve Birinci Dünya Savaşı Avrupa'nın toplumsal düzeneğini bir kez daha değiştirdi. On dokuzuncu yüzyılın sonu ve yirminci yüzyılın başı ulusçuluk söylemlerinin ortaya çıkmaya, rasyonalist düşünce sisteminin hakim olmaya ve kitle halinde üretimin yapılmaya başladığı bir geçiş dönemiydi. İnsanlar yöntemleri her ne olursa olsun yaşamlarının kontrolünü (yani doğum ve ölüm tarihleri arasında kalan zamanı nasıl geçireceklerini, ne zaman üreyip ne zaman üreteceklerini bile) kendi ellerine geçirmek istiyordu. Deli veya akıllı olup olmadıklarına karar verme yetkisi, bilinçaltları, egoları, travmaları, sevgilileriyle eşleriyle nasıl cinsel ilişkiye girecekleri, ne kadar çocuk yapıp, ne kadar çalışacakları, nasıl temizlenecekleri, nerede ölecekleri ve benzeri her şey, hatta bir makine haline geleceklerse hangisi olacakları dahil, kendi tasarruflarında olmalıydı. Feminist hareketler kadının sadece toplumsal haklarını değil kendi bedeni üzerindeki haklarını da talep etmeye başlamıştı. Bu yüzden artık ne aşk, ne doğum, ne ölüm, ne de toplumsal ilişkiler eski kavramlarla açıklanamaz, tanımlanamaz veya belirlenemezdi. Kitlesel üretim sadece insani ilişkileri "şeyleştirmekle" kalmamış, insanın düş dünyasını da ele geçirmişti. On dokuzuncu yüzyıl sonu yirminci yüzyıl başında sanatsal anlamda yaşanan "ikon kırıcılık" sözcüklerin, hayal dünyasının, gerçekliğin, bedenlerin özgürlüğünü sağlamaya çalışıyordu. Geleneksel olan her şey reddedilmeliydi bu özgürlüğü kazanmak için ve öyle de yapıldı. İngiltere, Amerika, Kuzey-Orta-Güney Avrupa ve Rusya dahil olmak üzere bir çok bölgede çeşitli sanat akımları hakimdi[19]. Bu isyan ve çeşitlilik de sanatsal anlamda bir tür anarşi idi Batı için.

[18] Leo Huberman, **Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla**, Çev: Murat Belge, İletişim Yayınları, İstanbul 1995, sayfa 275.

[19] Fovizm, Die Brucke, Mavi Akım, Yeni Gerçekçilik, Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Gerçeküstücülük, Art Deco, Art Brut, Yapısalcılık (Konstrüktivizm), Suprematizm, de Stijl, Bauhaus, Büyülü Gerçekçilik, Soyut Dışavurumculuk ve benzeri gibi.

Avusturya'lı sanatçı Egon Schiele resim sanatında bu ikon kırıcıların belki de en anarşist olanlarından biriydi. Hem yaşam tarzı hem de sanatı toplumsal düzeni Viktoryen ahlak kurallarıyla sağlanan Avusturya'da tutuklanmaya ve küçük yaşta çocuklara cinsel tacizde bulunma suçuyla yargılanmaya[20] kadar varan ciddi tepkiler almıştı. Schiele çocuk yaşta modeller kullanıyordu; bu modellerin çoğu resimlerinde hemcinsleriyle, kendinden geçmiş bir şekilde gayet erotik hatta pornografik pozlar veriyordu. Ancak Schiele'nin belki de en radikal tablosu kendisini mastürbasyon yaparken resmettiği yapıtıydı **(Resim 5).**

Manet'in tepki çeken yapıtları ve Courbet'in yirminci yüzyılın ikinci yarısına kadar kapalı kapılar arkasında saklanan Dünyanın Kökeni adlı tablosu ile Schiele'nin özellikle bu yapıtı arasında önemli bir bağ bulunmaktadır. "Utanmazlık!" Bu utanmazlığın içinde saklı olan bir estetik yan vardır: Çirkindeki Güzellik / Çekicilik. Ancak Schiele'nin hemen her resminde yer alan bu "utanmazlık" sanki özellikle vurgulanmak istenircesine ayandır[21]. Kendisinin bu resimleri yaparken bir özgürleşme düşü olduğunu ve yüksek toplumsal idealler peşinde koştuğunu yahut estetik yaklaşımlar üzerine derinlemesine bir sorgulama yaptığını ve saire söylemek aşırı yorum olabilir. Ancak o gün için "patolojik" sayılan bu teşhircilik yaklaşımıyla günümüz sanatında sıklıkla karşılaşmaktayız (Nan Goldin, Tracey Emin, Robert Mappletrope ...); doğal olarak Schiele'yi ne kişisel ailevi tarihinden ne de Birinci Dünya Savaşı'nı yaşamış bir Avusturya'lı kimliğinden[22] uzak tutmadan ele almak gerekirse, işlediği bütün bu "mahrem" konuların hiçbir şeyi gizlememekten geldiğini söylemek de yanlış olmaz. Hatta sıklıkla kendisini resmettiği göz önünde bulundurulursa sanat tarihinin ilk cinsel içerikli performanslarını sergilediğini söylemek de pek iddialı sayılmaz. Gerek kendisi gerekse modelleri

[20] (Çevrimiçi), Arthur Danto, **Live Flesh,** Review posted January 4, 2006, http://www.thenation.com/doc/20060123/danto, 17 Şubat 2006.

[21] Kendisiyle aynı dönemde Freud çocuk cinselliği hakkında psikiyatri dünyasını şok eden kuramlarını açıklamış ve ayrıca dönem gereği "sapkınlık ve delilik" olarak görülen mastürbasyon konusunda farklı yorumlar getirmiştir. Schiele'nin bunlardan haberi olup olmadığı veya Freud'un kuramları üzerine düşünürken Schiele'nin resimlerine bakıp bakmadığı bilinmez ama bir şekilde birbirlerini tamamladıkları da bir gerçektir.

[22] Dönemin salgın hastalığı yüzünden eşini ve çocuğunu kaybettikten kısa bir süre kendisi de 28 yaşında ölmüştür. İlk dünya savaşının getirdiği ölüm ve sakatlıklar, ailevi tarihinden gelen ölüm fikriyle birleşince resimlerindeki karamsarlığın ve travmatikliğin nedeni daha da anlaşılır olmaktadır

gözetlendiklerinin bilincinde ve sanki sırf gözetlenmek için oradalarmış gibi tehditkar, acı çeken, zevk alan, ürkütücü, şaşkın bakışlarını izleyiciye sabitlercesine dikerler.

Schiele, cinselliğin ve pornografinin savaş ve din kadar önemli bir sanatsal tema olduğunu böylesine dirençle savunan belki de ilk ressamdır[23]. İzleyiciye "gerçeği" sunar ve izleyicinin koşullandırılmış tepkilerini vererek sergilediği "bilinçaltını" izler. Elbette ki herhangi bir döneme ait sanatsal bir yapıt karşısında takınılan tutum izleyicinin bilinçaltıyla doğrudan ilişkilidir; bu reddedilemez. Ancak Schiele örneğinde asıl ilginç olan bunu kelimenin tam anlamıyla bir taktik olarak benimsemesidir. İnsanın en zayıf noktasından, mahremiyetinden yola çıkarak bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde plastik sanatın hayatla kurduğu ilişkinin püf noktasını yakalamıştır Schiele.

Nicedir süregelen sanatsal estetik tartışmalarının yön değiştirmeye başladığı yirminci yüzyıl başında Schiele'nin yakaladığı bu püf noktası aslında doğrudan izleyicinin estetik yaklaşımını hedef alıyordu. Estetik anlayışının derinden değiştiği bu dönemde tüm sanat dalları iç içe geçmiş, teknik olabildiğince serbestleşmiş, sanat yaşamın ta kendisi olarak kabul edilmişti. Yüksek sanat, yüksek kültür kavramı silinmiş, var olan her şeyin (gökyüzünün, deterjan kutusunun, kanın, dışkının ve saire) bir sanat eseri olduğu fikri yerleşmişti. İnsan da bunun bir parçasıydı. İnsanın hayat ve sanat yapıtı arasında kurduğu bağ ön plana çıkmıştı. İster on sekizinci yüzyıldan beri süregelen sanatsal biçim kaygısı olsun ister içerik kaygısı olsun yirminci yüzyılın ortası ve sonrasında arka plana atılmış, sadece ve sadece yapıt ile izleyici arasındaki "adı konmamış bir şey" üzerinde durulmaya başlanmıştı. Herhangi bir biçimsel kaygılı bir yapıt karşısında bu "bir şey"e verilen tepki çok aşikar olmayabiliyordu. Ancak doğrudan kişinin kendisine ait olduğu düşündüğü tek şey olan beden üzerinden gidildiğinde tüm tepkiler, tüm duygular, tüm inanışlar olduğu gibi seriliyordu gözler önüne. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında önceki yüzyıllara nazaran elli yıl içinde alınan yol olumlu ve olumsuz anlamda dehşet vericiydi. O zamana kadar kurulmuş tüm düşünsel sistem bir anda çökmüş, çok ciddi bir şekilde ekonomik, siyasal, felsefi, sanatsal ve toplumsal değişiklikler yaşanmaya

[23] (Çevrimiçi), Jonathan Jones, **The come-on,** The Guardian, Saturday April 19, 2003, http://www.guardian.co.uk/arts/critic/feature/0,,939430,00.html, 18 Şubat 2006.

başlamıştı. Kavramlar yeniden tanımlanmak zorundaydı çünkü her şey altüst olmuştu. "Şeyleşmenin" en yoğun ve sıcak yaşandığı bir dönemdi bu. Her şeyden önce zaman kavramı kopmuş, estetik ve güzellik anlayışı kökten değişmişti. Başka bir dünya arayışı içine girilmişti. Artık sanattan değil, bir ruhtan bahsediliyordu. Az önce de belirtildiği gibi yüksek sanat, yüksek kültür kavramı silinmiş, var olan her bir sanat eseri olduğu fikri yerleşmişti. İnsan da bunun bir parçasıydı. "*New York ortamı içinde kent folklorunun keşfedilmesi, kısa sürede beklenmedik bir aydınlanma, gerçek bir ortak üslup görünümünü aldı. Röportaj-resim ve nesne "birleştirmeleri"nin üstüne pek çok sentez türü de gelip yerleşti: Bunlar arasında çevreseller, happening, modern dans gösterileri vardı. Kübist-dadaist doğrultudaki kolaj da sentez yapmaya ilişkin en son niteliğine kavuştu. Bu nitelik insanın eylemiydi.*"[24] Pierre Restany'nin vurguladığı "insanın eylemi" sözcükleri burada önemlidir. İnsanın kendisi değil, eylemi!

Sadece günlük yaşam pratikleri ve toplumsal ilişki modelleri açısından değil, bilhassa beden aidiyeti açısından da ciddi bir hesaplaşma dönemiydi bu dönem. Reklamcılığın yanı sıra 1960'larda pornografinin de bir sektör haline gelmesi bedenlerin de sermaye ve fetiş nesnesi olarak bir değere sahip olduğu gerçeğini gündeme getirdi. Bu noktada bedenin reklamlarda izlenen mal ve nesnelerden hiç bir farkı kalmıyordu. Baudrillard'ın *"Bedenler ve nesneler, (...) anlamlandırmalarını (anlamlandırmalar tam olarak onların "değişim değerleri"dir) değiş tokuş edebilen ve karşılıklı olarak birbirlerine "değer kazandırabilen" türdeş bir göstergeler ağı oluşturur (...)*"[25] diyerek tanımladığı bu durum yine Baudrillard'ın ifadesiyle *"(...) bizi yönlendirilen tüketimin derin mekanizmalarına götürür. Eğer "bedenin yeniden keşfi" her zaman diğer nesnelerin genelleşmiş bağlamında nesne/bedenin yeniden keşfiyse, bedeni işlev olarak sahiplenmeden mal ve nesneleri satın alarak sahiplenmeye geçişin ne kadar kolay, mantıklı ve zorunlu olduğu (...)*"[26] çıkarımını doğurur. 1960'lı yıllarda (edebiyat başta olmak üzere) bilhassa performans gösterilerini bir eylem biçimi olarak benimseyen feministler tıpkı sıradan bir nesne

[24] Pierre Restany, "Pop Art", **Modernizmin Serüveni**, Yay. Haz.: Enis Batur, Çev: Samih Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Ocak 2002, sayfa 348-349.

[25] Jean Baudrillard, **Tüketim Toplumu**, Çev. Hazal Deliceçaylı ve Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2004, sayfa 171.

[26] Jean Baudrillard, **A.g.e.,** sayfa 172.

gibi algılanan, markette satılan herhangi bir ürün gibi "güzel bir ambalaja" sahip olması, alacağı zevkin veya çekeceği acının reklamlarda, filmlerde gösterilenler gibi olması gerektiği kabul edilen bedenleri en sert ve çarpıcı yöntemlerle alabildiğine sergilemeye başlamışlardı. Eşcinseller ve diğer marjinal gruplar (ekolojistler, hayvan hakları savunucuları, barış yanlıları...) da bu hareketi destekliyorlardı. Gizlilik ortadan kalkmış, vitrinde duran seyirlik bir nesne haline gelen beden tüm açıklığıyla ve sınırlarını zorlayarak gözler önüne serilmekteydi. Sadece gizlilik değil, madem ki bir "nesne"den bahsedilmekteydi artık o halde "cinsiyet" de ortadan kalkabilirdi.

Yitip giden bir İdeal, belirsiz bir kimlik, dehşet verici bir aidiyetsizlik hissi... Hayatla sanat aynalarının birebir birbirinin karşısına geçtiği dönemdi yirminci yüzyıl. Artık ikisi de birbirini doğuruyordu ve insan da bu iki aynanın tam ortasında duruyordu. Özellikle 1960 ve 70'lerde, tam da bu iki ayna arasında kalma halini sağaltmaya çalışırcasına, sanat alanında seçilen en radikal tekniklerden biri performanstı. Tüm sanat türlerini bir anda kullanmaya fırsat verdiği gibi izleyicinin katılımını da sağlayarak "sanata" anında tepki vermesini de sağlıyordu.

Bu performanslarda beden ciddi bir sanatsal araçtı. Hem esnekliği, hem de dokusu pek çok sanatçıyı cezp ediyordu. Ayrıca sanatın ne için olduğu ciddi bir şekilde sorgulanıyordu ve sanatçının, sanat nesnelerinin, izleyenin, sanatın içindeki konumu araştırılıyordu. Yves Klein Anthropometry (1960) serisinde bu üçlüyü buluşturmuştu **(Resim 6 ve 7)**. Galerie Inernationale d'Art Contemporain'de sergilediği bu müzikli performansta Klein, yüz kadar seyircinin önünde üç çıplak kadın modelin bedenlerini yağlıboya ile boyayıp boş bir tuval bezinin üzerinde fırça gibi kullanmış, daha sonra tuval bezlerinden bir sergi yapmıştı. Amacının bedenin yaşamsallığını yorumlamak, insan varoluşunun özünü resmetmek, cinselliğin aura'sına ulaşabilmek olduğunu belirten Klein, izleyenlerin neyle karşılaşacaklarını bilmedikleri bu performans gösterisinde verdikleri tepkileri de değerlendirmişti. Bu performansta derdi, bedenin fiziksel, duygusal, ruhsal enerjisini açığa çıkartmak ve bu enerjiyi belli bir disiplinle tuvale aktarmaktı[27].

Carolee Schneemann performans tekniğinin en radikal uygulayıcılarından biriydi. 60'ların başında yapmaya başladığı performanslarla (Meat Joy (1964), Interior Scroll

[27] Sidra Stich, **Yves Klein**, Cantz Editions, March 1995, sayfa 171-193.

(1975), Fuses (1965) ve benzeri) politik ve feminist bir söylemde bulunuyordu. Kendi bedenini merkez alarak yaptığı performanslarda, bedenin sınırlarını aşmayı, hareket halindeyken çıkarttığı enerjiyi görselleştirmeyi hedef alıyordu[28]. Bedeni kinetik bir araç gibi gören Schneemann onun düşlerle, erotizmle, hareketle bezeli varlığını ritüel bir boyuta taşıyordu.

1964'te yaptığı Meat Joy **(Resim 8)** adlı performansta toplumun ve dönemin nesne-beden yaklaşımına getirdiği alternatif yaklaşım doğrultusunda, "*(...) cinsel özgürlüğü, bedenin haz alabilme yeteneğini pagan orjilere özgü bir coşku ve canlılıkla kutsamış, eril bakışın gasbettiği sevgi kaynaklı dokunuşu taşkınlık içinde geri getirmiş, bedenin (...) sıcaklık ve diriliğinin katı cinsel yasaklara ve donmuş kurallara karşı koymada başlıbaşına bir güç olduğunu vurgulamıştı (...)*[29]"

Sadece bu performanslarında değil diğer tüm yapıtlarında da bedenini bir araç, sanatsal açıdan bütünlüklü bir malzeme gibi kullanan Schneemann bu yanıyla beden nesnesine tıpkı bir nesneye yaraşır şekilde yeni bir boyut katar. Erotik, arzu duyulan bu nesneyi yeniden yapılandırır ve bedeni/kadını/insanı yeniden inşa eder. Kadına ait olanın anlamını bir kadının ağzından, sanatından, bedeninden dinleten/izleten Schneemann, erkek egemen rasyonel bakışa son derece kadınsı ve spiritüel görüntüler sunar. Bütün hesaplaşması Öteki erkek bakış ve kendisine ait olanladır.

Nitekim 1975'te yaptığı Interior Scroll performansında **(Resim 9)** kadın bedenine ve onun mistik gücüne yaklaşımını bir manifesto açıklarcasına sergilemişti. Bu performansta *"(...) bedenini kökleri derin mitolojide bulunan sembollerle donanmış arkaik bir güç olarak yeniden sunmuştu. Vajinasından usul usul çıkardığı bir parşöen tomarına yazılmış metni okuyan Schneemann, böylelikle dölyatağının bilginin kaynağı olduğunu belirtmiştir. (...) bazı akrobatik hareketler yapıyor, sonra yine okumayı sürdürüyordu. Akrobatik hareketleriyle bedenin canlı, dinamik, erotik ve ekstatik bir site olduğu gerçeğinin altını çiziyordu. Ayrıca, parşömen tomarı*

---

[28] "*(...) Tek başına hareket öğesi, meydana geldiği zaman ve mekan öğelerine değer. Geçmişte olup bitmiş eylemimi daha ileri bir algı seviyesine taşıyan kişi kendisini değiştirebilir ve yeniye dahil olabilir (...)"*(Çevrimiçi), Joseph Beuys, http://www.cm.aces.utexas.edu/faculty/skrukowski/courses/classprep/setspace/setspace8.html, 25 Şubat 2006.

[29] Halil Turhanlı, **Bir Erdem Olarak Sapkınlık**, Çivi Yazıları, İstanbul 2000, sayfa 113.

okunmak için açıldığında kıvrılan bir yılana benzeyişiyle dölyatağının kozmik enerji merkezi olduğunu ima ediyordu (...)"[30]

Rus sanatçı Oleg Kulik ise 1995-97 yılları arasında yaptığı bir seri performansta köpeğiyle birlikte yaşıyor, halka açık yerlerde çıplak bir halde dizlerinin üzerinde emekleyip yürüyerek ve konuşmak yerine bir köpek gibi davranarak öyle ses çıkartıyor, köpeğiyle çiftleşiyor ve bunu sergiliyordu **(Resim 10)**. Bu yaptığı sapkınlık olarak görülmüş ve sanat dışı bir hastalık olarak yorumlanmıştı. Kulik bütün bu tepkilerle alay edercesine köpeklerle insanlar arasındaki evvelden beri bilinen dostluk ilişkisini pekiştirdiğini söylüyordu[31]. Yaptığı şey her ne sayılırsa sayılsın, homoseksüelliğin veya otoeksüelliğin ötesine geçmişti. Carolee Schneemann ve kadınların pek çoğu anlatacaklarını doğrudan kendi bedenleri üzerinden anlatırken aslında ellerinde olana sonuna kadar sahip çıkıyorlardı. Oleg Kulik ise, insan kimliğini ve insan bedenini öldürüyor, bir köpek kimliği ve köpek bedeni ile yeniden doğuyordu. Bu durumda performansında teşhir ettiği şey aslında iki ayrı türün çiftleşmesi veya birlikte yaşaması değil, aynı türden iki cinsiyetin birlikteliği idi. Tek fark içlerinden birinin köpeklere has özelliklerinin "olmayışı" veya "körelmişliği" idi (insan bir köpek gibi duyamaz, bir köpek gibi koklayamaz, onun iç güdülerine sahip olamaz ancak öyleymiş gibi yapabilir).

Oleg Kulik performansı boyunca sanal bir köpektir. Kendi insan öznesini ortadan kaldırmıştır. İzleyicinin bir yandan bu performansı garip, anlamsız ve ucube bulurken bir yandan da başından gidememesinin nedeni Oleg Kulik'in temsili köpekliği, görüntü ile davranış arasındaki anlam kaymasıdır. İşin estetik kısmını da bu oluşturur zaten. Seyir nesnesi olarak ortaya koyduğu şey simgesel bir köpektir, kimliğini ise bir köpek olarak değiştirmiştir. Oleg Kulik'in Öteki'si köpek değildir. İzleyicinin Öteki'si vardır sadece. Bu noktadan itibaren bu performansın pornografikliği izleyicinin bakışına göre değişir; muhatabı ise "insanoğlu" ile onun vazgeçilmez egosudur.

Larry Clark'ın fotoğrafları **(Resim 11)** ise doğrudan doğruya pornografiktir, teşhire dayalıdır ve şiddet içerir. Bedeni dolaysız yoldan bir cinsel nesne/şiddet

[30] Halil Turhanlı, **A.g.e.**, sayfa 114.

[31] (Çevrimiçi), Oleq Kulik, **White Man&Black Dog**, http://www.kapelica.org/kulik/main.htm, 25 Şubat 2006.

nesnesi olarak ele alır ve gösterir. Bugüne kadar yaptığı hemen her fotoğraf serisinde ve filmlerinde izleyicide adeta çocuk pornosu izliyor izlenimi uyandıran Larry Clark, tam olarak insan davranış sınırlarını gün yüzüne çıkartmaktadır. Bu haliyle ne fotoğrafları ne de filmleri insanda sempati veya antipati uyandırmaz, hatta belki de bu hakkı tanımaz. Fotoğraflarındaki dramatizasyon ve kurgusallık pırıltılı ve şaşaalı değildir. Bu yüzden aslında çok samimidir ama mesafelidir. Tıpkı "gerçek yaşam"da karşılaşılan o türden insanlarla araya konan mesafeyi koyar izleyici. Hemen her görüntünün bir hikayesi vardır ve "konu mankenleri" de gerçekten "öyle bir hayat" yaşamaktadırlar. Kurgusallığın kırıldığı ve izleyicinin resimler yahut filmlere bakıp yargıladığı kurgunun aslında gerçek olduğunu öğrendiği an yapıt ile kendisi arasında "adı konmamış bir şey" uyandığı an tam da bu andır. Özdeşlik kurmak veya yadsımak, anlamaya çalışmak veya reddetmek anlamını yitirir. Fotoğraflardaki pornografik samimiyet de bundan ileri gelir. Gerçek yaşamdaki gibi bir tavır takınmasını sağlar izleyicinin: Kendi yıkımını önlemek için başkasının yıkımını "görmezden gel."

İzleyici duvara asılan bu fotoğraflara baktığı an ister istemez on sekiz yaşından küçük çocukların cinsel hayatlarını izleyen bir röntgenci, yaşadıkları şiddete seyirci kalan bir işkenceci ortağına dönüşür. İzleyici kendisinin bu yeni konumunu fark ettiği an yapıtı "sevmez." "İğrenç," "ahlaksız," "dejenere" bulur. Ama baktığı şeyi yapıt kılan sadece bir duvarda asılı olmasıdır, hepsi bu. Öteki'nin ötekiliğini yaratanı, onları fetiş nesnesi kılan asıl Öteki olanı işaret eder Larry Clark. Bu anlamıyla da hayli lirik bir sanatçı olduğu söylenebilir.

Kimseye ilginç gelmeyen yaşamını, kimse talep etmeden, bir şey saklamadan, olduğu gibi "itiraf eden" Tracey Emin **(Resim 12)** ise izleyicinin sanatı veya yapıtları gözetleme hakkını elinden alır. Yapıtla izleyici arasında "adı konmamış bir şey"in kurulmasını engeller. Gizemi ve böylece aslında kendisinin değil, yapıtın mahremiyetini kaldırır. Bunu kendisinden kimse talep etmediği için Tracey Emin'in yaptıklarıyla ilgili kadın ve erkek pek çok kişinin kafasında tek bir soru vardır: "*But is it art?*[32]"

[32] Replik: "Bu sanat mı?" Film: **F For Fake**, Yön: Orson Welles, Senaryo: Oja Kodar ve Orson Welles, 1973, renkli, DVD, 87 dk.

Tracey Emin performanslarını veya sergilediği fotoğraf ve yerleştirmeleri herhangi bir kavramla süslemeden yalın bir şekilde sunar. Bu yüzden de izleyicinin sadece gözetleme hakkını değil, düş kurma hakkını da elinden almış olur. Onların duygularını "gıdıklamaz," onlara "sataşır." O yüzden de ürettiklerinin üzerine konuşmasını da anlamsız kılar. Slogan nitelikli metinleri, eser adları ve işleriyle onlara tam anlamıyla bir süperego işlevi yükler. Susmayan, suçlayan ve bunaltı yaratan süperego... Buna rağmen Emin, her şeyini sahiplenmiştir; bedenini, geçmişini, acılarını, sevinçlerini, sevgililerini, çocukluğunu, dışkısını... "İtiraf etmeyi" "suçlarından ve günahlarından" kurtulmak için değil, özgürlüğünü korumak ve sınırsızlaştırmak için seçer[33]. Ayrıca bu kendi deyimiyle "itirafçı," izleyicilerin deyimiyle "teşhirci" tutumu onu bir arzu nesnesi olmaktan çıkartır. Kadın olarak doğuştan gelen arzu nesnesi olma özelliğinden vazgeçer. Öteki'lerin onun bedenine ve hayatına karşı duydukları merakı dolayısıyla fanteziyi ortadan kaldırır. "Her şeyin söylenebilir" olduğu bir toplumda "her şeyi söyler." Pornografikse şayet, sadece bu yüzden pornografiktir.

Sanatın belden aşağısı genel başlığı altında ele alınan bütün bu yapıtlarda öznenin hazzı ön plandadır. İzleyicinin öznesinin, yapıtta teşhir edilen "şey" karşısında takındığı tutumdur asal olan. Sergileme mekânlarının duvarlarında, videolarda, odalarda, sokaklarda izlenen bu sanatsal "aşırılıklar" bir yanıyla da *estetik terörizmdir*[34]. 1960'larda bir bağımsızlık aracı olan beden 80'lerde gelişigüzel tüketilen bir nesne günümüzde ise *arzunun, huzursuzluğun ve endişenin bir kaynağı, bir tiksinti ve kendine yönelik saldırganlığın bir nesnesi*[35] haline gelmiştir. Öteki ile ilişkilerin yeniden düzenlendiği günümüzde, bireyciliğin ve sonsuz bilginin/iktidarın karşısında beden Öteki'ne yönelik her tür isteği (öfke, şehvet, tahakküm...) kendi öznesine yönelten şizoid bir "ruh" barındırır.

---

[33] "*(...) özgürlük, gizlilikten çok açıklıkta yatıyordu (...)*" Ursula Le Guinn, **Mülksüzler**, Çev: Levent Mollamustafaoğlu, Metis Yayınları, İstanbul 1999, sayfa 104.

[34] S.Reynolds ve J. Press; **Seks İsyanları**, Çev: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2003, sayfa 168.

[35] S.Reynolds ve J. Press; **A.g.e.,** sayfa 347.

3.2. Bedenin Teninin Altı

İşte bu şizoid ruhun yansımasıdır bütün bu bedensel teşhirler. Toplumun "bu senin" diyerek üzerine zimmetlediği ancak fiziksel veya duygusal alanlarda nasıl görünüp nasıl davranıp nasıl hissedeceğini de dikte etmekten kaçınmadığı bedenin içinde sıkışıp kalan ruh, bu hücre tipi beden içinde şizoidleşmiştir. Bu yüzden sahip olduğu ancak ait olmadığı bir "fazlalığı" teşhir etmektedir aslında. Özne'sinin arzu ettiği ile aynada gördüğünün birebir örtüşmediği, üstelik tam da birbirine paralel duran sanat ve hayat aynalarının sonsuz kopyasını ürettiği bu "fazlalık" bireyin en birincil Öteki'si haline gelmiştir. Yabancılaşmanın en trajik boyutlarından biridir bu belki de. Özellikle geçen yüzyılın ikinci yarısından beri kadın bedenine dayatılan "mükemmel" olma kavramları, kadınların kendi bedenlerini "taşıyamamasına" neden olmuştur. Feminist söylemler bile eril bir söylem niteliği taşımaya başlamış, cinsiyetlerinden cinselliklerine, giyimlerinden kilolarına, her tür günlük duygulanımlarından zevk alma ve öfkelenme tercihlerine kadar her şey ister feminist söylemle olsun ister doğrudan eril söylemle olsun bir şekilde mekanikleştirilip programlanmıştır. Buradaki fasit daire iki karşıt cinsin de aslında bu programlamaya göre bir karakter geliştirmesi ve kendi bedenine ona göre anlam yüklemesidir. Öteki özneyi kurarken eş zamanlı olarak kendi öznesini kurar.

İnsan, bir topluluk oluşturup birlikte yaşamaya başladığı andan beri geliştirdiği toplumsal düzeni sürdürmek için gerekli kurallar ve denetim mekanizmaları sistemini günden güne ilahi buyruklara çevirmiş ve bir yanıyla da "efendicilik" oynamaya başlamıştır. Önceki bölümlerde tarif edilen günümüz insanı tam bu modele uymaktadır. Öteki öteki'nin efendisidir (bu yüzden hep kendisinin efendisiz olduğunu zanneder). Geniş bir havalandırma alanı bırakan bir efendi... Bu geniş havalandırma alanlarına rağmen insan, daha önce de belirtildiği gibi, bedeni içine sıkışmıştır. Önüne sunulan hangi paketi seçerse seçsin hep Öteki olacak, bunun

ağırlığını taşıyacaktır[36]. Bu yüzden hiç bir zaman asıl Kendi'ni kuramayacaktır. Sadece bir Kendi'lik maskesi giyecektir.

Fransız sanatçı Orlan **(Resim 13)** pek çok insanın rahatsız edici bulduğu ve "bakamayacak" duruma geldiği yapıtlarında (ki bu yapıtlarında Afrika fetiş maskları, Boticelli'nin Venüs'ü, Leonardo da Vinci'nin La Giaconda'u ve benzeri gibi farklı devirlerde farklı toplumlarda geçerli olan güzel kabul kriterlerini seçerek, sanat tarihinin önemli eserlerindeki kadın figürlerin ayırtman özelliklerini kendi bedenine işlemekte ve böylece evrensel güzele ulaşmaya çalışmaktadır.) bu "maske" ile uğraşır. Yirminci yüzyılın başında Dadacıların yaptığı maskeler[37] serisinden tek farkı bütün maskeleri kendi yüzünde ve bedeninde gerçekleştirdiği bir dizi estetik ameliyatla giymesidir (!). Sık sık değiştirdiği maskelerin ardından Orlan olarak bakar izleyiciye ama hangi Orlan? Bu yaptığıyla aslında insanın "bilme ve tanıma" algılarının bile nasıl da güdümlendiğini sergiler. Yüzleri ve kimliği arasındaki örtüşmeyi ortadan kaldıran Orlan, estetik ameliyat tekniğini kullanarak sergilediği yapıtlarında estetik duygunun "acı"sını anlatır bir yandan da. Çalışma kapsamında şu ana kadar bahsedilen diğer sanatçılardan farklı olarak uhrevi, manevi veya psikolojik bir acıdan değil fiziksel acıdan yanadır. Seçtiği teknik kuşkusuz radikal ve marjinal bir tekniktir ama bu ayrımın giriş paragraflarında anlatılan süreç de insan üzerinde aynı acıyı bırakır. Etrafı kavram kabuğu bağlamış ete indirgenen beden (Orlan örneğinde kadın bedeni) toplum bir yana en başta kendisinden acı çekmektedir. Kabul görebilmesi için aç kalmalıdır; suratı biçimli olmalıdır değilse düzeltilmelidir; sağlıklı görünmelidir yoksa hemen o görüntüye büründürülecek bir takım aletlerle üzerinde çalışılmalıdır. Orlan kil, metal veya taş ve benzeri yerine ete yani bedenine şekil vermektedir. Günümüzdeki sanatsal teknikler açısından değerlendirildiğinde diğer bütün sanatçılar gibi *"(...) işlenmemiş bir materyali mükemmel bir şekle*

---

[36] "*(...) Güzel görünecek olsanız cinsel tacize davetiye çıkarmış oluyorsunuz; yok eğer fiziksel kusursuzluk konusunda saptanmış normlara ayak uydurmuyorsanız bu sefer de size dışarıdan dayatılan kendinizi büsbütün değersiz hissetme tehlikesi belirir (...)"* S.Reynolds ve j. Press; **A.g.e.,** sayfa 348.

[37] Marcel Janco, Hannah Höch, Tristan Tzara ve diğerleri için Greil Marcus, **Ruj Lekesi-Yirminci Yüzyılın Gizli Tarihi**, Çev: Gürol Koca, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1999, sayfa 238-241.

dönüştürmek yerine, halihazırdaki formu (...)[38]*"* işlemektedir. Sanatçı olarak kelimenin tam anlamıyla estetik arzu nesnesi kendi bedenidir. Kendi bedenini "yontarken" de, gerek ameliyatlarını izleyiciye açık bir ortamda gerçekleştirmesi gerekse en ağır operasyonlara bile lokal anestezi altında, bilinci açık bir şekilde girmesi **(Resim 14)** ve hatta operasyonlar sırasında gayet soğukkanlı bir şekilde espriler yapması olsun, insanların (Öteki'lerin) düşünmekten bile rahatsızlık duyacağı bu cerrahi müdahaleleri sıradan, genel geçer bir olaymış gibi sergiler, adeta bedeninin sınırlarını zorlayarak transa geçip aşkınlığa erer gibidir: Adıyla sanıyla resmen bir propogandadır bu.

Bir başka "propoganda" sanatçısı olan Andres Serrano, Egon Schiele'nın apaçık direttiği sanatta "cinselliğin de din, siyaset ve savaş kadar önemli bir tema olduğu" inancını gerçekten bir eylem biçimi olarak benimsemiştir. Öyle ki dini, savaşı ve siyaseti sadece cinsellik "aracıyla" anlatmaktadır. Gerek günümüz sanatının gerekse toplumsal ahlakının belirsiz sınırları içinde kendisine oluşturduğu eylem alanında toplumsal "yüzleşmeyi" sağlarken kullandığı dil, pornografinin, "ikon kırmanın," "toplumsal gerçekçiliğin" çok ötesine geçmiştir. Piss Christ, Klansman, A History of Sex, America ve The Morgue: Cause of Death başlıklı fotoğraf serileriyle "radikal" veya "marjinal" sözcükleriyle tanımlamanın güdük kalacağı bir tutum sergileyen Serrano seçtiği konuların "arzu edilmeyen, istek duyulmayan"ın[39] temsili olduğunu söylemektedir. The Morgue: Cause of Death başlıklı fotoğraf serisi işte bu "istek duyulmayan"ın son temsilidir. Bu seriyi hazırlamak için New York'ta bir morgda bir ay boyunca fotoğraf çeken Serrano, A History of Sex serisinde apaçık sergilediği pornografik görüntülerin (ki o seride katolik din adamları, palyaçolar, hayvanlar, yaşlı insanlar – Internet'teki *hardcore* porno sitelerin içeriğinin aynısı – bulunuyordu) yerini ölü bedenlere bırakmıştır.

Kuvvetli bir dini eğitim ile büyüyen ve Katolik okullarından mezun olan Serrano'nun The Morgue: Cause of Death serisindeki ölü bedenlerin hepsinin bir hikayesi vardır **(Resim 15)** ve resim altı yazıları olmasa bizler için birer stüdyo

---

[38] Nicolas Bourriaud, **Postprodüksiyon**, Çev: Nermin Saybaşılı, Bağlam Yayınları, İstanbul, Nisan 2004, sayfa 28 ve 29.

[39] (Çevrimiçi) Coco Fusco, **Shooting the Klan: An Interview with Andres Serrano**, http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2002/09/shooting_the_kl.php, 3 Mart 2006.

fotoğrafı niteliği taşıyacak olan bu fotoğrafların "boyun büktürücü" yanı, kuvvetle muhtemeldir ki görüntülerden çok resim altı yazılarıdır. Bu resim altı yazıları aynı zamanda insanın katlanmak zorunda olduğu acıların bitişinin bir kaç kelimelik özetidir ("Fatal menengits / Ölümcül menenjit"; "Rat poison suicide / Fare zehiriyle intihar" ve benzeri).

A History of Sex'teki cinsel aşırılık ile The Morgue: Cause of Death'teki sükunet aşırılığının ortalama bir sanat izleyicisi açısından bakıldığında ortak bir noktası vardır: Bayağılık ve Tiksindiricilik. Ancak Serrano bu "bayağılığa ve tiksindiriciliğe" öyle bir duygu katar ki, referanslarını sanat tarihinde bulmanın (The Morgue serisi için Gericault **(Resim 16)** ve daha yakın zamandan (19.yy) *post mortem* fotoğrafları; A History of Sex'teki ışık ve renk kullanımı için Barok dönem ressamları ve on dokuzuncu yüzyıl fotoğrafçılarının sonradan renklendirmeli fotoğrafları refere edilebilir. Aynı zamanda içerikler konusunda Yeni Ahit metinleri, yine on dokuzuncu yüzyılın kült "aykırı" kitapları ve özellikle George Bataille öyküleri kolaylıkla referans gösterilebilir) hiç de zor olmadığı fotoğrafları, durdukları yerde sürekli konuşan "uzun Serrano metninin" tefrikaları halini alırlar. Farklı başlıklarla, farklı içeriklerle sergilediği yapıtları toplamda aslında tek bir bütünü anlatmaktadır. Serrano sadece dini bakımdan Kutsal olanla uğraşmaz aslında ve yine aslında dini Kutsal'ı tahtından indirmek gibi bir düşü de yoktur. Sadece fetişleştirilen bir Kutsal üzerinden fetişleştirilen beden ve varlık anlayışıyla hesaplaşmaktadır. Beden, bedenin "kirliliği", kan, dışkı, idrar ve ilk temel besin kaynağı olan anne sütü dahil tüm beden salgıları, işte tam da bu yüzden, Serrano'nun temel malzemeleridir ve sorar. "Hangi Kutsal?"

Ancak Serrano'nun The Morgue: Cause of Death serisi ile Modern Frankenstein lakabıyla anılan Günther Von Hagens'in Körperwelten ve Body Worlds adlı serileri arasında bir paralellik kurmak da mümkündür. Kendi bulduğu plastinasyon tekniğini uygulayarak ölü bedenlerin üzerinde çalışıp onları birer yapıt haline getirerek adeta "cesetlere performans yaptıran" Hagens, her ne kadar bu sergilerin sadece eğitsel amaçlı ve bedenimizin içyapısını göstermeye yönelik olduğunu[40] beyan etse de, ortaya çıkartıp sergilediği yapıtlar hem plastik açıdan hem

[40] (Çevrimiçi), Lara Barry, **The Shock of the Dead** (March 25 2002)

de sanat tarihini refere etmesi açısından[41] **(Resim 17)** birer sanat yapıtı niteliğindedir. Körperwelten veya Body Worlds sergisini gezen ortalama bir izleyicide ilk tepki olarak tiksinme sonra bir parça hayranlık ve şaşkınlık hissi uyandıran bu "heykeller" aslında "bedenime sahip olabilirsin ama ruhuma asla" ironik cümlesinin birer kanıtı gibidirler.

Ölü insan bedeni o insanın bir zamanlar mevcut olduğuna ilişkin bir kanıt olmasının yanı sıra insan leşi ve insan artığıdır. Ancak "insan leşi" tabiri kulağa çok rahatsız edici gelmektedir. İnsan olmaya yüklenen anlamla doğrudan ilişkili olan bu his, aslen insanın kendisini doğadan bağımsız kıldığını beyan eder. İnsan, nasıl ki kendisini bir köpekle eşdeğerde görmüyorsa, bedenini de bir köpek bedenini algıladığı gibi algılamaz. Ona göre daha üstün bir konumda olduğuna inanır; din ve teknoloji de bunu destekler. İnsana göre kendi bedeni, bir hayvana kıyasla daha yararlı nitelikler taşır. Bu tutumuyla insan, her şeyden önce kendi bedenini bir fetiş nesnesi kılar. Beden çalışmayı durdurup bir ceset halini aldıktan sonra fetişistik / "arzu duyulan" değeri biter, ürkütücü, hatta bazen tiksindirici bir et parçası niteliğini alır ve çeşitli ritüellerle göz önünden kaldırılır.

Körperwelten ve Body Worlds sergilerindeki "yapıtlar" da bu fetiş nesnelerini simgesellikten kurtarıp hakiki birer fetiş nesnesi haline getirir; Hagens, bedenleri "işleri bittikten sonra" gömerek, yakarak ve saire göz önünden kaldırmaz, mumyalayarak sarıp sarmalamaz; aksine "içlerini açarak her şeyini gözler önüne serer." Üstelik de onları bu türden nesne kılan aracı, teknolojiyi ve bilimi kullanır.

İzleyici "yapıt"ın karşısına geçtiğinde yüzleştiği şey modern insanın ilk fetiş nesnesi olan bedenine duyduğu narsist ilginin kırılmasıdır. Birden bire kaslarıyla, iç organlarıyla, gözleriyle, duruşuyla, etiyle birebir ona benzeyen bir "heykel"le karşılaşır ancak dahası bu heykel "gerçekten O'dur (simgesel anlamda, insan ortak

---

http://www.recirca.com/artnews/115.shtml, 4 Mart 2006.

[41] Hagens bu figürde, ikonografik açıdan değerlendirildiğinde, bir elinde bıçak diğer elinde de yüzülen derisini taşıyan erkek figür atribüleriyle ayırt edilen Aziz Bartolomeous'a gönderme yapmaktadır. (Hagens, "heykellerine" poz verdirirken büyük olasılıkla, 15. ve 16. yy.da yazılmış ve resimlenmiş anatomi kitaplarındaki gravür ve çizimlerden esinlenmiştir. Bu örneğin birebir kopyası için bkz: Juan Valverde, **Anatomia del corpo humano composto per M. Giovan Velverde di Hamusco**, Rome, A. Salamanca 1559, Book 2, Plate I, fol.64'de yer alan Gaspar Becerra çizimi ve ayrıca (Çevrimiçi) http://art-bin.com/art/medhistorypix/omedicalimages14.html (9 Mart 2006) En etkileyici St Bartolomeus betimleri için bkz: Michelangelo ve Ribera.

paydasından hareketle O'dur). "Öteki"nin de ötesine geçmiş ve bir sanat yapıtı nesnesi halini almış "şey"le kurulan bu özdeşlik insanın tüm direncini kırar. Bir yandan da insanı dehşete düşüren bir sabır ve teknikle meydana getirilen bu heykellerin bilimselliğinin yarattığı mesafe, izleyicinin heykelin "gerçek"liği karşısında duyduğu korku, tiksinti veya telaşı şaşkınlığa ve saygıya dönüştürür. Bu tür bir yapıt karşısında bu da çok doğaldır çünkü ne de olsa insan egofilidir ve sonsuz olmanın peşindedir.

Günther von Hagens bütün bu sergilerin eğitsel amaçlı olduğunu söyleyerek aslında soruları geçiştirmeye çalışmaz; neticede kendisi bir anatomi bilimcisidir ve ona göre kadavra odası dirilerin ölülerden gerçekten de bir şeyler öğrendiği tek yerdir. İşte Serrano ile paralellikleri de buradadır. Morg, ceset ve ölüm anlayışına yaklaşım açısından bakıldığında Serrano da Hagens da "anonim" insanları (malzemeyi cesetken kullandıkları için "İnsan" artıklarını) ölümsüzleştirmektedirler. Yalnız yapıtla izleyici arasında oluşan "adı konmamış şey" ilişkisi Hagens'te Serrano'ya kıyasla daha muğlaktır. Ortalama bir izleyicinin yapıtla ilk karşılaşmasında yaptığı iğrenç, berbat, tiksinti verici gibi yorumları kısa sürede acayip, değişik hatta bazen hayranlık uyandırıcı gibi yorumlara dönüştürebilmiştir[42]. Belki de bunun nedeni Hagens'in bir Dr. Frankenstain olarak insanların bedenlerine ebediliği vaad etmesi[43], onları anıtlaştırmasıdır. Fakat daha önce iki kez belirtildiği gibi Hagens, bu heykelleri insanın ontolojik varlığıyla ilgili bir sorgulama yapmak için değil sadece eğitsel amaçlarla ürettiğini söylemektedir.

---

[42] Bu konuya şu alıntı aydınlatıcı bir açıklama getirebilir: "*(...) narsistik krize görünüşte çelişkili iki neden yol açar; bu narsistik kriz kendi hakikatiyle birlikte iğrenci de doğurur. Bir ve Yasa ile karıştırılan* Ötekinin çok aşırı katılığı. Ötekinin *arzu nesnelerinin yitirilmesinde ortaya çıkan kusuru. Her iki durumda da iğrenç, Ötekindeki "ben"i desteklemek için ortaya çıkar. İğrenç, zaten hep yitirilmiş olan bir "nesne" ye tutulan yasın şiddetidir (...) İğrenme, (ben'in) ölümüyle oluşan bir yeniden diriliştir. İğrenme, ölüm dürtüsünü yaşam ve yeniden anlamlama [significance] irkilmesine dönüştüren bir simyadır (...)*" Julia Kristeva**, Korkunun Güçleri, İğrençlik Üzerine Deneme,** Çev: Nilgün Tutal, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2004, sayfa 29-30.

[43] "*(...) Ruh ve beden ne zaman bir arada olsalar, doğa diğerinin yönettiği ve efendi olduğu yerde, birinin yönetilmesini ve köle olmasını buyurur; burada da ruh ve bedenden hangisinin tanrısal olana, hangisinin ölümlü olana benzediğini düşünüyorsun? (...)* (Phaidon 80 a)" diye sorar Sokrates... Hagens'in yapıtlarında bu sorunun cevabı saklıdır. (Platon, **Phaidon,** Çev: Doç. Dr. Ahmet Cevizci, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1995, sayfa 49-50.)

Yüzlerce gönüllü modelini halka açık mekanlarda çırılçıplak bir halde fotoğraflayan Spencer Tunick **(Resim 18)** ise 1994'te başladığı bu eylemlerini doğrudan insanın ontolojik varlığı ile ilişkilendirmektedir[44]. "*(...) Ben yüzlerce çıplak insanı çekerken canlı heykellerle şekil veriyorum. Kimse kimseye dokunmuyor, cinsel hiçbir şey yok (...) Benim için poz vermek egonuzun elden gitmesi demektir. Ama hayatınızda yalnızca bir kaç dakika için olsa bile bir performans sanatçısı olmalısınız (...)*" diyen[45] Spencer Tunick bir *happening* sanatçısıdır[46]. Her bir *eyleminde* polisle başı derde giren ancak gönüllü model bulmak konusunda da pek sıkıntı çekmeyen Tunick, *ten renginden oluşan pembe resimler* diye tanımladığı yapıtlarında özellikle kamuya açık alanları kullanmaktadır. Modern/postmodern yaşamın şekillendirdiği büyük şehirlerin sokaklarında, binalarında, parklarında yaşamlarını "tüketen" insanların arasından seçtiği gönüllü modeller, çıplak bir kitle oluşturmaktadırlar. Tunick'in fotoğraflarında insan doğanın ve mekanın bir uzantısı olarak yer alır. Çekim yapılan alandaki bütün binaların arasına, sokaklara, çimlerin üzerine insan bedeninden oluşan bir halı serilmiş gibidir. Herhangi bir teşhircilik söz konusu değildir (Yüzlerce hatta binlerce model arasında elbette istisnalar olacaktır). Hatta fotoğraflara bir süre bakıldığında oradakilerin birer insan olduğu bile neredeyse ayrımsanmayacak hale gelmektedir. Tunick'in seyir nesnesi olarak sunduğu şey ne bedenlerden oluşan ten manzarası ne de şehir manzarasıdır. İnsanoğlunun kendi eliyle yaptığının içinde düştüğü aczin manzarasıdır.

Bu ayrımda ele alınan sanatçılar yapıtlarında beden nesnesini kullanarak, bu nesnenin sınırlarının dışına çıkmaktadırlar. Gösterdikleri şeyin veya gösterme şekillerinin izleyende uyandırdığı rahatsızlık hissi, izleyenin o "şey nesnede" gözüne batan, tez-antitezin bir aradalığıdır. İzleyene tam olarak neden rahatsızlık duyduğunu anlatırken aslında zaten rahatsızlık duyması gerektiğini hissetmenin sıkıntısını yaşatır bu sanatçılar. İzleyici ve yapıt arasında, ilk karşılaştıklarında başlayan "o adı

---

[44] **Milliyet Gazetesi,** Pazar Eki, Altın Takanlar Bana Poz Vermez, Doğan Yayıncılık, İstanbul, 14 Ekim 2001 Pazar, sayfa 4. (Bu derleme metnin orijinali ve röportajın tamamı için: (Çevrimiçi) Jenn Shreve, **Promoting exposure of a person**, June 21, 1999/New York,
http://www.salon.com/people/story/1999/06/21/tunick/index.html, 5 Mart 2006.

[45] Milliyet Gazetesi, Pazar Eki, **A.g.m**.

[46] (Çevrimiçi) Spencer Tunick, November 1, 2002,
http://www.smh.com.au/articles/2002/10/31/1036026977747.html, 5 Mart 2006.

konmamış şey," aslında izleyicinin toplumsal yaşamda "kendi içinde tuttuğu" edilgenliğin bir anlık dışavurumudur. O esnada yapıt ya da sanatçısı ya kurban edilir ya da kahraman olur. Her iki seçenekte de izleyen yapıtın ona sunduğu imkanla anlık bir haz alır. Çünkü anlık da olsa kendisini önünde duran yapıtlardaki gerçeklikle aynı düzlemde hisseder. İlk karşılaşmadan sonra bölümün her iki ayrımında ele alınan sanatçıların yapıtlarında konu edilen her şeyin tanığıdır izleyici; sanatçı ve yapıtı tarafından toplumsal yaşamda karşısına çıktığında görmezden geldiği şeylere tanık yazılmıştır artık.

SONUÇ: SEYİR NESNESİ OLARAK BEDEN

"Üslüp oyuncunun ne türde bir oyunda
oynadığının bilincinde olmasıdır[47]"
Özdemir Nutku

Sanat tarihin bir anına kadar yaşamın aynasıdır. O yüzden, tarihin o anına kadar sanat yaşama öykünmüştür. Bu öykünmelere yine tarihin farklı dönemlerinde farklı açıklamalar getirilmiş ama adı hep aynı olmuştur: Mimesis.

Bu konudaki açıklamaların bu kadar çeşitlenmiş ve çetrefillenmiş olmasının başlıca sebebi yaşamın sırla kaplanmaya başlamasıdır. Bilim, felsefe, teknoloji ve buluşlar yaşamın tüm ayrıntılarını ortaya çıkartmaya, bilinmedik bir alan bırakmamaya hizmet etmektedir ama bütün bu açıklık ve saydamlığın gerisinde "kuşku uyandıran" bir şey yatmaktadır. Şüphesiz muhafazakar bir tutum sergileyen hamasi eleştiriler bu kuşkuyu ortadan kaldıracak bir açıklama yapmaz. Ancak sanatın bir zamanlar öykündüğü yaşamın arkasını kaplayan sırın bu kuşkunun nedeni olduğu da açıktır. Neden kuşku denildiğini şöyle bir kurgu açıklayabilir:

İnsan, sanatın yaşama öykündüğü dönemlerde, sanatsal bir üretimin karşısına geçtiğinde, ona yaşamın içinden baktığından emindi. O yüzden "aynada kuşkulu bir şeyler görmedikçe" arkasını kollaması pek gerekmiyordu. Görüntülerin gerçekliğine olan güveninden ziyade baktığı sanatsal üretimin ona verdiği histen kaynaklanıyordu bu. Fakat öyle bir an geldi ki insan, bir an arkasına dönüp baktığında, yaşamın bazı yerlerinde sanatın yansımasını gördü. Bu birbirini yansıtma durumu bir illüzyon oyunu gibiydi adeta. Yer yer çarpıcı, sarsıcı, heyecan verici ve kimi zaman da eğlenceli bir oyun... Ama hala yaşama "bu yaşam" sanata da "bu sanat" diyebiliyordu. Zaman zaman içini bir huzursuzluk kaplasa da emniyetteydi.

Ve an geldi, insan fark etmeden, birbirine paralel duran iki aynanın arasında kalakaldı. Sanat yaşamı, yaşam da sanatı yansıtıyordu artık. Bu iki ayna arasında kendi etrafında döndükçe yönünü de şaşırıyor, hangi aynanın sanat hangi aynanın

[47] (Çevrimiçi), Özdemir Nutku, **Oyunculukta Üslup**, http://www.tiyatrokeyfi.com/gorusler/oyunculuktauslup.html, 20 Şubat 2006.

yaşam olduğuna karar veremiyordu. Kendisine baktığı zaman aslında arkasına da bakıyordu. Nereye arkasını dönerse dönsün yüzünü de dönmüş oluyordu. Yaşamın arkası sırla kaplanınca tüm çıplaklığı ve şaşkınlığıyla ortada kalakalmıştı insan. Ve işin kötüsü, yaşamın yaşamlığını ve sanatın sanatlığını sadece kendisinin varlığı oluşturuyordu. Kendisinin sonsuz görüntüsünden hiç biri kendisi değildi aslında; bir o kadar da kendisi... Her görüntüde yeri değişiyor ama aslında o hiç yer değiştirmiyordu (her yerde kendisi), her görüntüde boyu kısalıyor, ama kendisinin boyu sabit kalıyordu (her boydan kendisi). Sanat ve yaşam birbirilerine öykünmeyi kesmiş, aralarında kalan insana öykünüyor sadece birbirlerini taklit ediyorlardı. İnsanın oradaki varlığının anlamıysa, az önce de belirtildiği gibi, sadece fiziksel varlığından ibaretti. İnsan, sonsuz tane kopyasından biriydi sadece. Hepsi bu.

Günümüz sanatında beden kullanımının özetini yukarıdaki kurguyla açıklamak gerçekten de yanlış olmaz. Bu örnekte bedenin sadece orada olmaktan başka anlamlı bir yanı yoktur. En sıradan hali bile sanat ve yaşam aynalarında birbiri içine geçerek yansır. Özel hiç bir şey yapmaması bile bir şey yapması halini alır. Elbette ki bir yanıyla çok eğlenceli bir şeydir bu... Ama bu eğlencenin sürekliliği onu eğlence olmaktan çıkartır ve insanın hakikat duygusunu altüst eder. Platon'un mağara alegorisinde anlattığından daha trajik bir şeydir bu. Ancak bir yanıyla da belki de tam anlamıyla Aritoteles'in katharsis tanımını kelime kelime karşılar. Üstüne üstlük bir az önce kullanılan trajik kelimesini de doğrular. Çünkü bu iki ayna ortalarındaki bedenin *kendi içinde bütünlük gösteren ve belli bir ölçü içine sığdırılmış belli bir aksiyonunu*[48] yeniden yaratır. Bedendeki kişi, *korku ve acıma duygularıyla ruhunu tutkulardan arındırır*[49]. Fakat burada öyle bir arınma söz konusudur ki insanı sinizme sürükler. Günümüzde insanın bulunduğu bu konum onu "*(...) gerçeğin tüm göstergelerine sahip, gerçeğin tüm aşamalarına kısa devre yaptıran kusursuz, programlanabilen, göstergeleri kanserli hücreler gibi çoğalarak dört bir yana savuran bir makine (...)*[50]" kılar. Etten, kandan, idrardan, tükürükten ibaret, mikrop

[48] Walter Benjamin, **Brecht'i Anlamak,** Çev.Haluk Barışcan, Güven Işısağ, Metis Yayınları, İstanbul, Mayıs 2000, sayfa 135.

[49] Walter Benjamin, **A.g.e.**, sayfa 135.

[50] Jean Baudrillard, **Simularklar ve Simülasyon**, Çev: Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, Ankara, Nisan 2003, sayfa 17.

yuvası, şişirilip inceltilebilen, yiyen, kusan, dışkılayan, şehvet duyan, kin tutan, en sonunda da çürüyüp giden etten bir makine...

Yukarıdaki tanımları okurken veya duyarken insanın zihninde bir nefret ve tiksinti imgesi uyanır. Oysa bu kelimeler sözlükte geçen sıradan sözcüklerdir ve insanın içindeki nefret ve tiksinti imgesi kelimelerin akla getirdiği şeylerden kaynaklanır. Halbuki, iki ayna arasındaki insanın bedeninin rutinleridir bunlar. O yüzden sanata ve hayata doğrudan yansırlar.

Bu çalışma kapsamında ele alınan günümüz sanatçıları, iki ayna arasında oluşan sonsuz görüntü içinde yitip gitmemek için tutunabilecekleri şeyin ne olduğunun son derece bilincindedirler. Bu sonsuz görüntülerin her birinin farklı açılarda, farklı konumlarda ve farklı boylarda olduğunun daha da önemlisi sadece kendilerinin değil, bütün insanlığın o aynaların arasına "sığıştığının" da bilincindedirler. "Bedenin teninin altı"nı da gösterseler, "sanatın belden aşağısıyla" da uğraşsalar gerçekçi tutumun ve hedonist yaklaşımın kırılma noktalarını hem bireysel hem de toplumsal anlamda yaşamış olan bu sanatçılar bir yanlarıyla basbayağı sinik'tirler. Burada sinik derken kastedilenin nihilist veya umursamaz bir yaklaşım olmadığına dikkat çekmek gerekir. Sinikten kasıt, her tür hazdan elini eteğini çekmek de değildir. Burada kasıt, belki de sinizm öğretisinde doğrudan yer almayan "çile çekmektir[51]". Bedeni ele alırken sergiledikleri yaklaşım tam olarak bunu hedeflemektedir, bedene şöyle söyletirler: "Beni bir nesne kıldılar. Bir nesne olmaya da uyum sağlarım, işlevimi benimserim. Ama ruhum acır. Beni "hakiki bir nesne" yapmak için, ruhumu ve benim, bana has öykümü ortadan kaldırmak gerekir."

Hiç bir kavramın kimsenin zihninde "hakiki" bir ortak anlama karşılık gelmediği, bu tekinsiz durumun vehminden kurtulmak için herkesin birbirine "kafa sallayarak" birbirlerinin öznel dillerini anladıklarını belli etmeye çalıştıkları üstelik bu suni anlama halinin *kitsch*liğinin *legalleştirilmeye* çalışıldığı günümüzde elbette ki insan sadece bir nesneye indirgenecektir. Nesneye indirgendiği anda da zaten doğal olarak bir "piyasa değeri," "amortisman gideri," "yatırım bedeli," ve benzeri bir çok muhasebe sıfatı olacaktır. İnsanlar birbirleriyle "maksimum verim" üzerinden ilişki kuracaklardır. İlişkilerin "bakım bedeli" "garanti süreleri" ile doğru orantılı olacaktır.

[51] Tutkusuzluğun da dehşet verici ve çileci bir yanı vardır!

Yine her türlü ilişki (aile, işveren-işçi, devlet-vatandaş, arkadaşlık, sevgililik, evlilik...) "eşantiyonu" daha "pahalı" veya "faydalı" olanla kurulacak ve yürüyecektir. Biçim elbette ki önemlidir. Fakat biçimin özgünlüğünün önemi olmayacaktır. İnsani olan her tür ilişkide "ergonomi" ve "pratiklik" söz konusu olduğundan, özgün olmak tercih edilir bir nitelik sayılmayacaktır. "Kaderci olma, her şey senin elinde," söyleminin anlamı, "kaderci olma, her şey senin elinde, biz sana bir kaç kalıp seçeneği sunacağız. Sen de kendin seçeceksin, neyi seçtiğine karışılmayacak"tır. Bu nesnenin ölümünün ardından yas tutmaya da gerek yoktur. Üzüntü anlamsızdır. "Yaşlıydı zaten," söyleminin yeni vurgusunda "eskimişti zaten" anlamı saklıdır. İntihar karşısında vazgeçilmez bir söz olan "Kendi seçimiydi," söyleminin arkasında "Hakikaten de yaşamasının bir manası yoktu, iyi oldu" anlamı saklıdır. Duygusu aklının önüne geçmiş ve orada kalmış biri, duygusallığını dışa vurduğunda "yere düşüp kırılan veya çatlayan bir tabakla eşdeğer olacak" bir daha zorda kalınmadıkça kendisiyle ilişki kurulmayacaktır, ne de olsa kırık/çatlaktır.

Bütün bunlar günümüz toplumlarında bireylerin toplumsal etkinliğin sürekliliğini sağlamak için kullandığı/kullanmak zorunda bırakıldığı yöntemlerdir ve yadırganacak bir durum olmayıp gayet anlaşılırdır. Rasyonalize edilen her duygu, insan bedenine bir kavram olarak geri döner, üzerine yapıştırılır. Beden kamuya açıktır o andan sonra. Bu çalışma kapsamında ele alınan, cinsellik, pornografi ve ölüm konusuna odaklanan günümüz sanatçılarının tutumlarının izleyiciye "mütecaviz" gelen yanı da bedeni bir sanatsal nesne olmaktan çıkartıp zanaat nesnesi haline getirmeleridir. Nesnelerin ruhlarından her zaman bahsedilmiştir ve bu söylemin günümüzde mistik bir değeri vardır. Ancak bu sanatçıların da ortaya koyduğu gibi nesnelerin ahlakı yoktur ve olmaz. Daha lirik bir söylemle iki ayna arasında durup eğlenen izleyiciye, "Bu bir oyun doğru, ama oyuncak sensin," demeleridir mütecaviz gelen... Sonra da eklerler: "Ama keyfine bak sen! Bu sadece benim paranoyam."

KAYNAKÇA

(Çevrimiçi) http://art-bin.com/art/medhistorypix/omedicalimages14.html, 9 Mart 2006.

(Çevrimiçi) **133 persons paid to have their hair dyed blond,** http://www.santiago-sierra.com/200103_1024.htm, 9 Mart 2006.

(Çevrimiçi) Barry, Lara: **The Shock of the Dead** (March 25 2002) http://www.recirca.com/artnews/115.shtml, 4 Mart 2006.

(Çevrimiçi) Beuys, Joseph: http://www.cm.aces.utexas.edu/faculty/skrukowski/courses/classprep/setspace/setspace8.html, 25 Şubat 2006.

(Çevrimiçi) Culture Shock, Visual Arts, **Eduard Manet's Olympia**, http://www.pbs.org/wgbh/cultureshock/flashpoints/visualarts/olympia_a.html, 16 Şubat 2006.

(Çevrimiçi), Coco, Fusco: **Shooting the Klan: An Interview with Andres Serrano**, http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2002/09/shooting_the_kl.php, 3 Şubat 2006.

(Çevrimiçi), Danto, Arthur : **Live Flesh,** Review posted January 4, 2006, http://www.thenation.com/doc/20060123/danto, 17 Şubat 2006.

(Çevrimiçi) Jean Ravenel L'Epoque; 7 Haziran 1865, **The Impressionist and Their Legacy**, p 40, http://www.jssgallery.org/other_artists/Manet/Olympia.htm, 16 Şubat 2006.

(Çevrimiçi) Jones, Jonathan : **The come-on,** The Guardian, Saturday April 19, 2003, http://www.guardian.co.uk/arts/critic/feature/0,,939430,00.html, 18 Şubat 2006.

(Çevrimiçi), Kulik, Oleg: **White Man&Black Dog**, http://www.kapelica.org/kulik/main.htm, 25 Şubat 2006.

(Çevrimiçi), **Lacan and Language:** http://courses.nus.edu.sg/course/elljwp/lacan.htm, 26 Eylül 2005.

(Çevrimici), **Notes on the History of Pornography,** http://www.tranquileye.com/historyofporn/, 20 Eylül 2005.

(Çevrimiçi) Nutku, Özdemir: **Oyunculukta Üslup**, http://www.tiyatrokeyfi.com/gorusler/oyunculuktauslup.html, 20 Şubat 2006.

(Çevrimiçi) **Olympia**: http://www.jssgallery.org/other_artists/Manet/Olympia.htm, 16 Şubat 2006.

(Çevrimiçi) **Recent Statistics on Internet Dangers:**, http://www.protectkids.com/dangers/stats.htm, 20 Eylül 2005.

(Çevrimiçi) Shreve, Jenn: **Promoting exposure of a person**, June 21, 1999/New York http://www.salon.com/people/story/1999/06/21/tunick/index.html 5 Mart 2006.

(Çevrimiçi) Tunick, Spencer: November 1, 2002 http://www.smh.com.au/articles/2002/10/31/1036026977747.html, 5 Mart 2006.

Adorno, Theodor W., Max Horkheimer: **Aydınlanmanın Diyalektiği, Felsefi Fragmanlar,** Çev: Oğuz Özügül, C.II., Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1995.

Aristoteles: **Poetika**, Çev: İsmail Tunalı, 9.basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2001.

Batur, Enis: **Elma: Örgü Teknikleri Üzerine Bir Roman Denemesi**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2001.

Baudrillard, Jean: **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**, Çev: Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2002.

Baudrillard, Jean: **Simülakrlar ve Simülasyon,** Çev: Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, İstanbul, 2003.

Baudrillard, Jean: **Tüketim Toplumu**, Çev. Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004.

Benjamin, Walter : **Pasajlar,** *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı,* Çev: Ahmet Cemal,Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001.

Benjamin, Walter: **Pasajlar,** *Baudelaire, Charles: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair,* Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001.

Benjamin, Walter : **Brecht'i Anlamak,** Çev. Haluk Barışcan, Güven Işısağ, MetisYayınları, İstanbul, Mayıs 2000.

Bourriaud, Nicolas: **Postprodüksiyon**, Çev: Nermin Saybaşılı, Bağlam Yayınları, İstanbul, Nisan 2004.

Bozkurt, Nejat: **Sanat ve Estetik Kuramları,** Asa Kitabevi, Bursa, 2000.

Çabuklu, Yaşar: **Toplumsalın Sınırında Beden,** Kanat Kitap, İstanbul, 2004.

Eco, Umberto: **Günlük Yaşamdan Sanata**, Çev. Kemal Atakay, Adam Yayınları, İstanbul, Ekim 1993.

Epikür: **Mektuplar ve Maksimler**, Çev. Hayrullah Örs, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1962.

F For Fake, Yön: Orson Welles, Senaryo: Oja Kodar ve Orson Welles, 1973, renkli, DVD, 87 dk.

Foucault, Michel; **Cinselliğin Tarihi,** Çev: Hülya Uluğ Tanrıöver, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003.

Guinn, Ursula Le: **Mülksüzler**, Çev: Levent Mollamustafaoğlu, Metis Yayınları, İstanbul, 1999.

Hançerlioğlu, Orhan: **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004.

Hegel, G.W.F.: **Estetik** ,Çev: Taylan Altuğ, Hakkı Hünler, C. I, Payel Yayınevi, İstanbul, 1994.

Hobsbawm, Eric: **Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırılıklar Çağı**, Çev: Yavuz Alogan, Sarman Yayınları, İstanbul, 1996.

Huberman, Leo: **Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla**, Çev. Murat Belge, İletişim Yayınları, İstanbul, 1995.

Huizinga, John: **Homo Ludens**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006.

Kahraman, Hasan Bülent: **Cinsellik, Görsellik, Pornografi**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005.

Kristeva, Julia: **Korkunun Güçleri, İğrençlik Üzerine Deneme**, Çev: Nilgün Tutal, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004.

Kumar, Krishan: **Sanayi Sonrası Toplumdan Postmodern Topluma, Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları**, Çev: Mehmet Küçük, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1999.

Marcus, Greil: **Ruj Lekesi-Yirminci Yüzyılın Gizli Tarihi**, Çev: Gürol Koca, Ayrıntı Yayınları, İstanbul,1999.

Milliyet Gazetesi, Pazar Eki: **Altın Takanlar Bana Poz Vermez**, Doğan Yayıncılık, İstanbul, 14 Ekim 2001 Pazar, sayfa 4.

Nietzsche, F.: **İyinin ve Kötünün Ötesinde**, Çev. Ahmet İnam, Ara Yayınları, İstanbul, Temmuz 1989.

Platon, **Phaidon**, Çev. Doç. Dr. Ahmet Cevizci, Gündoğan Yayınları, 1995.

Platon: **Devlet**, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, T. İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2000.

Platon: **Philebos**, Çev. Sabri Esat Siyavuşgil, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1943.

Platon**: Symposion**, Çev. Cenap Karakaya, Sosyal Yayınları, İstanbul, 2000.

Restany, Pierre: "Pop Art", **Modernizmin Serüveni**, Yayına Hazırlayan: Enis Batur, Çev: Samih Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Ocak 2002.

Reynolds, S., J. Press: **Seks İsyanları**, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003

Sayın, Zeynep: **İmgenin Pornografisi,** Metis Yayınları, İstanbul 2003.

Schiller: **İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup**, Çev. Melahat Özgü, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları: 2102, Ankara, 1990.

Sennett, Richard: **Ten ve Taş,** Çev: Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, 2002.

Stich, Sidra: **Yves Klein**, Cantz Editions, March 1995.

Turhanlı, Halil: **Bir Erdem Olarak Sapkınlık**, Çivi Yazıları, İstanbul, 2000.

Türker, Yıldırım: **Arzunun Şu Karanlık Nesnesi,** Radikal Gazetesi, Doğan Yayıncılık, İstanbul, 2 Eylül 2002, sayfa 4.

Valverde, Juan: **Anatomia del corpo humano composto per M. Giovan Velverde di Hamusco,** Rome, A. Salamanca 1559, Book 2, Plate I, fol.64.

Zizek, Slavoj: **İdeolojinin Yüce Nesnesi,** Çev: Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, Ocak 2002.

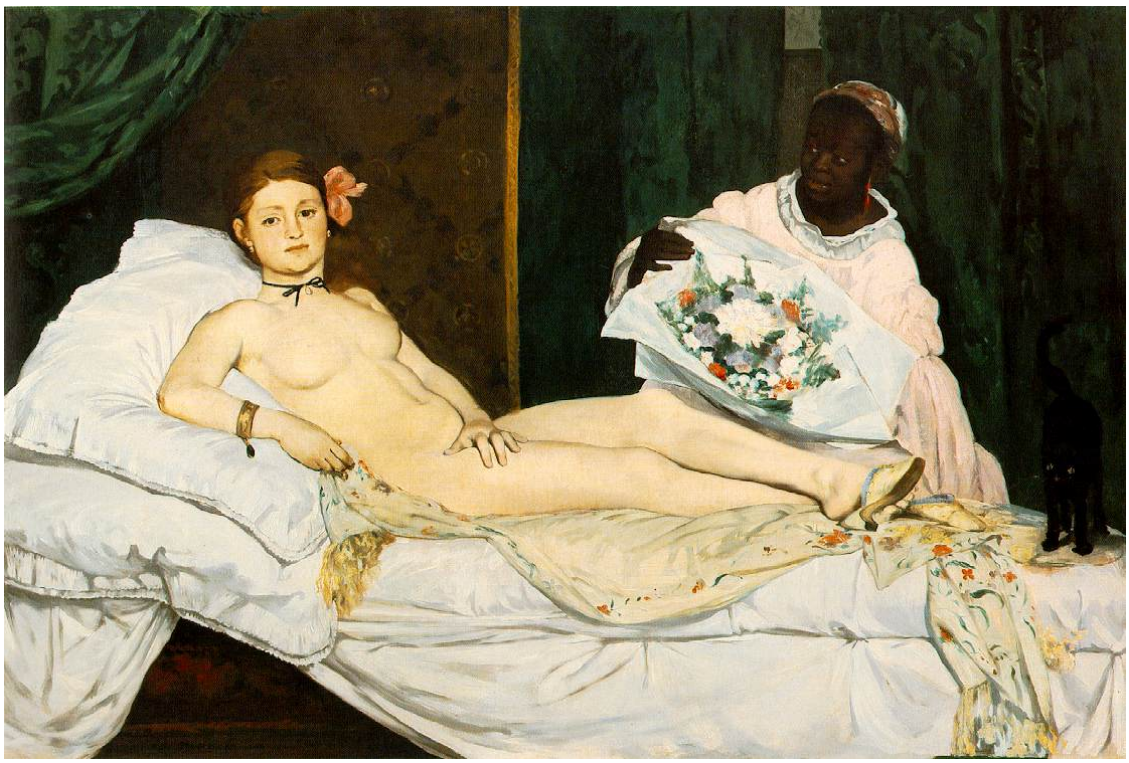
Zizek, Slavoj: **Kırılgan Temas,** Çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, 2002.

Zizek, Slavoj: **Lenin Üzerine**, Çev. Nilgün Aras, Encore Yayınları, İstanbul, 2004.

Zizek, Slavoj: **Yamuk Bakmak**, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, 2004.

RESİM 1: Santiago Sierra; *133 Persons Paid to Have Their Hair Dyed Blond / Saçlarını Sarıya Boyamak için Para Verilen 133 Kişi*; Haziran 2001; Performans, Fotoğraf ve Video Gösterisi; 49. Venedik Bienali, Arsenal, Venedik, İtalya.

RESİM 2: Edouard Manet; *Dejeuner sur l'herbe / Kırda Bir Öğle Yemeği*, 1863, Tuval üzerine yağlıboya, 214 x 269 cm, Musee d'Orsay, Paris.



RESİM 3: Edouard Manet; Olympia, 1863, Tuval üzerine yağlıboya, 130,5 x 190 cm, Musee d'Orsay, Paris.

RESİM 4: Gustave Courbet; L'Origine du monde / Dünyanın Kökeni; 1866, Tuval üzerine yağlıboya, 46 x 55 cm, Musee d'Orsay, Paris.

RESİM 5: Egon Schiele; Egon ve Edith Sciele; 1915,
Kağıt üzerine guaj ve kurşun kalem, 52,5 x 41,2 cm,
Graphische Sammlung Albertina, Viyana

RESİM 6: Yves Klein, Anthropometry, 09.03.1960, Performans, Uluslararası Çağdaş Sanat Galerisi , Paris.

RESİM 7: Yves Klein, Anthropometry: Princess Helena; 1960, Ahşap üzerine kağıt ve yağlıboya, 198 x 128,2 cm, MoMa, New York.

RESİM 8: Carolee Schneeman; Meat Joy / Et Neşesi; 1964,
Grup performansı, Çiğ balık, tavuk, sosis, ıslak boya, plastik,
halat, kağıt, Judson Kilisesi, New York.

RESİM 9: Carolee Schneeman; Interior Scroll /
İç Parşömen Kağıdı; 1975, Performans,
East Hampton, New York ve Video gösteri,
Telluride Film Festivali, Colorado

RESİM 10: Oleg Kulik; I Bite America And America Bites Me / Amerikayı Isırırım, Amerika da Beni; 2003, 24 saatlik performans ve video, Deith Projects, Slought Foundation, Philadelphia.

RESİM 11: Larry Clark; Tulsa; 1963/1980, Fotoğraf, Courtesy Sprüth Magers Lee, Londra ve Luhring Augustine, New York.

RESİM 12: Tracey Emin; I've got it all / Hepsi benim!; 2000,
Mürekkep baskı, 124 x 109 cm; Saatchi Gallery,
Saatchi Koleksiyonu, Londra.

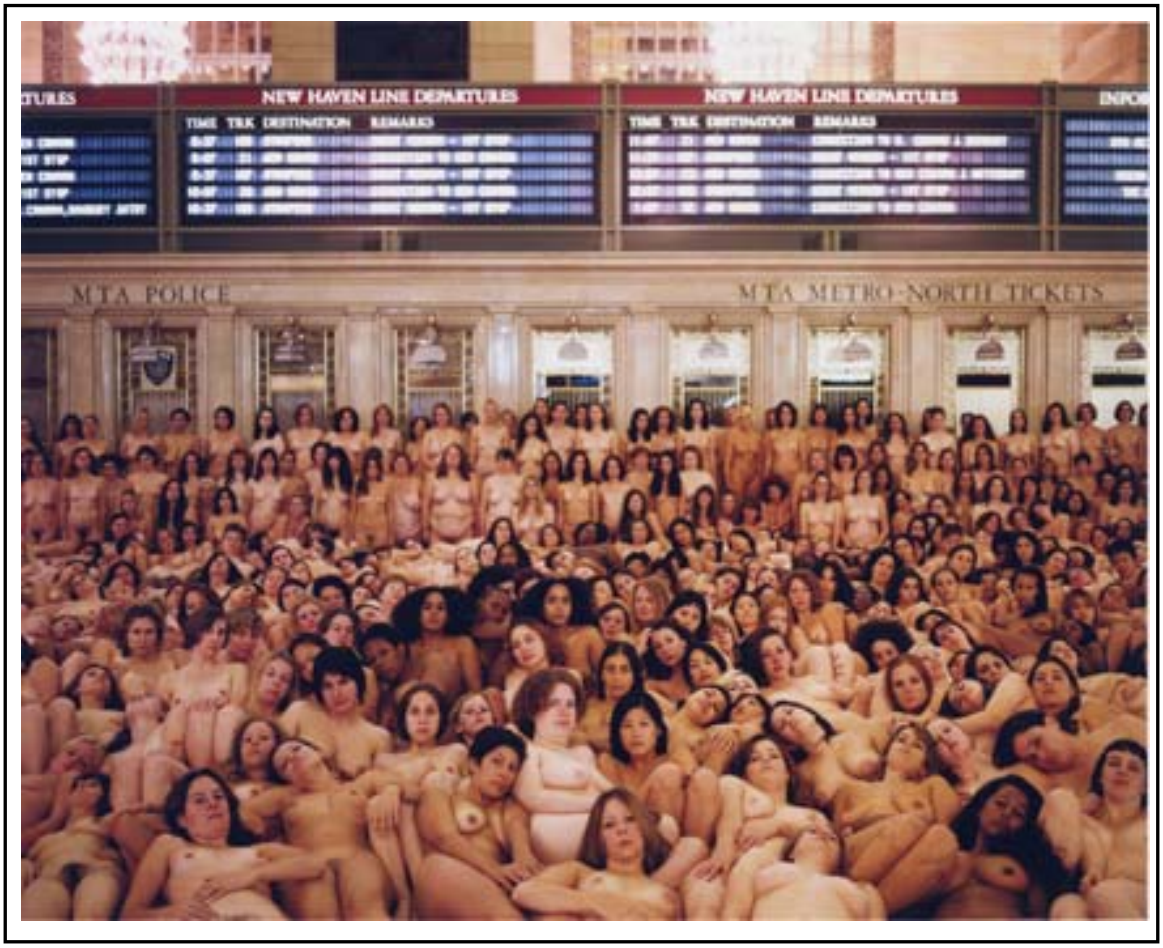
RESİM 13: Orlan; Omnipresence; 21 Kasım 1993; Performans ve video, New York.

RESİM 14: Orlan; Omnipresence; 21 Kasım 1993; Performans ve video, New York.

RESİM 15: Andres Serrano; The Morgue: Cause of Death: Rat Poison Suicide / Morg: Ölüm Sebebi: Fare Zehiriyle İntihar, 1992, Fotoğraf, New York.

RESİM 16: Andres Serrano; The Morgue: Cause of Death: Knife to Death / Morg: Ölüm Sebebi: Ölüm Bıçağı, 1992, Fotoğraf, New York

RESİM 17: Günther von Hagens, Körperwelten, 2001, Berlin.



RESİM 18: Spencer Tunick, New York 4 /Grand Central, 2004, Yerleştirme ve fotoğraf.