T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÇAĞDAŞ SANATTA ABJECT ve İFADESİ: BEDENİN YORUMLANMASI

ÇAĞRI CENGİZOĞLU

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. BAYBORA TEMEL

EDİRNE 2023

Tezin Adı: Çağdaş Sanatta Abject ve İfadesi: Bedenin Yorumlanması

Hazırlayan: Çağrı Cengizoğlu

ÖZET

İdealize etmek, tarih boyunca pek çok kez mantığa elverişli fikirlerden olagelmiştir. Birbiri ardına yükselen ve gözden düşen tüm otoriter aygıt ve endüstriler, topluma da kendi ideal görüşlerini serpmişlerdir. Belirli bir standardı ifade eden tüm bu aktarımlar, sosyal ve kültürel birçok alanda da bireyin etkileşimine tesir etmektedir. Öyle ki yaşayış tarzından, bedensel orantılara değin pek çok değer de bu idealize etme fiilinden nasiplenmektedir.

Günümüzde, çeşitli standartların beden ile kurduğu bağlam normatif bir ilişkiye sahiptir. Topluma yerleşmiş bu ilkenin aksi, dışlanma ile türeyen bir düşüklüğe ve iğrençliğe işaret etmektedir. Çalışma, bu yerleşik ilkeden kaynaklanan tiksinme durumuna sosyolojik, psikolojik, felsefi ve sanatsal düzleme ilişkin pasajlar ile tümel bir cevap aramaktadır. İlaveten, çalışmaya esin kaynağı olmuş sanatçılar ve araştırma sonucundan edinilen varsayımlar, çıkarımlar, sanatsal izlenimler ile resimsel arayışlar da yorumlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Abject, Benlik, Post-Modernizm, Kimlik, Beden

Title of the Thesis: Abject and Abject Expression in Contemporary Art: Interpretation of the Body

Prepared By: Çağrı Cengizoğlu

ABSTRACT

Idealizing has often been made up of logical ideas throughout history. All authoritarian apparatus and indiustries that rise and fall one after the other have sprinkled their ideal views on society. All these transfers expressing a certain standard affect the interaction of the individual in many social and cultural areas. So much so that many values from lifestyle to bodily proportions benefit from this act of idealizing.

Today, the context established by various standards with the body has a normative relationship. The opposite of this principle established in society indicates a decline and disgust arising from exlusion. The study seeks a comprehensive answer to the disgust situation arising from this established principle through passages related to sociological, psyshological, philosophical, and artistic sequencing. In addition, assumptions, conclusions, artistic impressions and pictorial searches obtained from artists who have been inspired by the study and research results are also interpreted.

Keywords: Abject, Ego, Post-Modernism, ID, Body

ÖNSÖZ

Çalışma süresince gerek teoride gerekse pratikte bilgi, birikim ve tecrübeleri ile desteğini sakınmayan değerli danışmanım Doç. Dr. Baybora TEMEL'e, tez savunma sınavı jüri üyelerimiz Prof. Melihat TÜZÜN'e ve Prof. Musa KÖKSAL'a, yarına karşı, dün olduğu gibi bugün de benim ile benzer duygu yahut düşünceleri paylaşan sevgili aileme ve araştırmaya katkıda bulunan tüm arkadaşlarıma, teşekkürü bir borç bilirim.

Çağrı CENGİZOĞLU
EDİRNE 2023

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **i**

ABSTRACT ..... **ii**

ÖNSÖZ ..... **iii**

İÇİNDEKİLER ..... **iv**

GÖRSELLER LİSTESİ ..... **vi**

BÖLÜM I **1**

1.GİRİŞ **1**

1.1.Çalışmanın Amacı ***2***

1.2.Çalışmanın Önemi ***2***

1.3.Çalışmanın Yöntemi ***3***

BÖLÜM II **5**

2.BEDEN PROBLEMİ **5**

2.1. Gerçekten Sağlıklı Mı? ***5***

2.2.Bir Var Oluş Meselesi ***6***

2.3.İdeal Beden ***10***

BÖLÜM III **15**

3.İDEALİN ÖZÜNDE **15**

3.1.Benlik ***15***

3.2.Lacan'ın Ayna Teorisi ***16***

3.3. Abject Kavramı *21*

3.4. Biyo-iktidar/politika *24*

BÖLÜM IV **29**

4.ABJECT TAVIR: İĞRENÇ SANAT **29**

4.1.Postmodernizm ve Postmodernitede Sanat Anlayışı *29*

4.2.Üretim Bağlamında Düşünce: Kavramsal Sanat *34*

4.3. Performans Sanatı *40*

4.4.Ortak Bir Tepki: Yeni-Dışavurum *48*

4.5.Abject (İğrenç) Sanat *60*

BÖLÜM V **77**

5. Konuya İlişkin Sanatsal Üretimler **77**

SONUÇ **87**

KAYNAKÇA **89**

GÖRSEL KAYNAKÇA **96**

GÖRSELLER LİSTESİ

GÖRSEL 1: MARCEL DUCHAMP, PİSUAR/ÇEŞME, 1917 38
GÖRSEL 2: PİERO MANZONİ, SANATÇI BOKU, 1961 39
GÖRSEL 3: "JACKSON POLLOCK, ATÖLYESİNDE RESİM YAPARKEN, NEW YORK, 1950." 42
GÖRSEL 4: ORLAN "7. ESTETİK AMELİYAT GÖSTERİSİ", 21 KASIM 199346
GÖRSEL 5: AZİZ-ORLAN'IN REENKARNASYONU – ORLAN 47
GÖRSEL 6: LUCİAN FREUD, FARELİ ÇIPLAK ADAM (1977–1978) 52
GÖRSEL 7: LUCİAN FREUD, DONEGAL MAN, 2007 53
GÖRSEL 8: LUCİAN FREUD, SOSYAL YARDIM DENETÇİSİ DİNLENİYOR, 1995 54
GÖRSEL 9: LUCİAN FREUD, ASLAN HALISININ YANINDA UYUYOR, 1996 55
GÖRSEL 10: KİKİ SMİTH, İSİMSİZ, 1988, GAMBİ KAĞIDINA MÜREKKEP 56
GÖRSEL 11: KİKİ SMİTH, KÖŞEDEKİ KADIN, 2004 57
GÖRSEL 12: KİKİ SMİTH, İSİMSİZ, 1992 58
GÖRSEL 13: KİKİ SMİTH, MASAL, 1992 59
GÖRSEL 14: JENNY SAVİLLE, BRANDED, 1992 63
GÖRSEL 15: JENNY SAVİLLE, PASAJ, 2004 64
GÖRSEL 16: JENNY SAVİLLE, TRACE, 1993-1994 66
GÖRSEL 17: MARC QUİNN, ET RESİMLERİ (KIRMIZI RENK ÜZERİNE), 2012 68
GÖRSEL 18: MARC QUİNN, TÜM ETLERİN YOLU, 2013 68
GÖRSEL 19: MARC QUİNN, BUCK & ALLANAH, 2009 69
GÖRSEL 20: MARC QUİNN, SELF-2011 71
GÖRSEL 21: (SOL) MARC QUİNN, "SELF" İÇİN BEŞ AYRI SEANSTA KAN VERİRKEN 72
GÖRSEL 22: (SAĞ) SANATÇININ PORTRESİ KALIBA DÖKÜLÜRKEN 72
GÖRSEL 23: BERLİNDE DE BRUYCKERE, ARCANGELO III, 2020 (DETAY) 73

GÖRSEL 24: BERLİNDE DE BRUYCKERE, MARTHE, 2008..... 74
GÖRSEL 25: BERLİNDE DE BRUYCKERE, BİRBİRİMİZE III, 2010..... 75
GÖRSEL 26: ÇAĞRI CENGİZOĞLU, "AMORF NO.1", 30X23CM, KÂĞIT ÜZERİNE YAĞLIBOYA, 2021..... 79
GÖRSEL 27: ÇAĞRI CENGİZOĞLU, "ANOREKSİ II", 200X60 CM, TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA, 2022..... 80
GÖRSEL 28: ÇAĞRI CENGİZOĞLU, "ANOREKSİYA NERVOZA", 75X75CM, TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA, 2021..... 80
GÖRSEL 29: ÇAĞRI CENGİZOĞLU, "GYM", 15X15 CM, PRES TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA, 2022..... 81
GÖRSEL 30: ÇAĞRI CENGİZOĞLU, "UYUYAN FIÇI", 15X15 CM, PRES TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA, 2022..... 82
GÖRSEL 31: ÇAĞRI CENGİZOĞLU, "MODERN KİBELE", 150X130 CM, TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA, 2022..... 83
GÖRSEL 32: ÇAĞRI CENGİZOĞLU, "-O DA GÜLÜYOR", 30X30CM, TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA, 2022..... 84
GÖRSEL 33: ÇAĞRI CENGİZOĞLU, "ELVİS", 30X30CM, TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA, 2022..... 85
GÖRSEL 34: ÇAĞRI CENGİZOĞLU, "KENDİ KENDİNE", 25X25CM, TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA,2022..... 86

BÖLÜM I

1. GİRİŞ

Deleuze, *"Duyumsama bizi, her türden canlıyı, canlının kendi içini boşaltarak, yalnızca bu işin hissiyle doldurduğu garip bir oluşumdaki sanat eserine çeker."* der.[1] Bu sezgiyi anlamlandırma eylemi, ilk bakışta idrak edilemese de yapıtı var eden fiziki ve psişik olgular ile doğrudan bir ittifak yapmaktadır. Zira sanatçı, yaşantısallığından vücut bulan gözlemleri, öznel bir filtreden geçirerek eseri var etmiş, bu bağlamda yapıta yüklediği misyon ile görünenin ardında kalan duygulanım faaliyetini de harekete geçirmeyi hedeflemiştir.[2] Bu gaye özelinde beden de maddeselliği ve maneviyatı ile önemli bir değere sahiptir. Beden, et, tin ve mantık ekseninde biçimlenen bir organizma olmasından dolayı, alışılagelen davranışları ve kavramları, zamansal bir akışta yeniden tecrübe eder ve değerlendirir. Yaşamda, tekrarlanan bu değerlendirme edimi hayatın da evirilmeye müsait canlılığından kaynaklanır ve yaşayış pratiğinde, bireyin de uyması beklenen yeni idealler var eder. Nitekim, çalışmanın ikinci bölümü de bedensel alternatifler ile edimsel koşullanmayı pekiştiren bir süreci konu almaktadır.

İdeal, bu çalışmada kilit bir kavramdır ve iğrencin de aksini ifade eder. İğrenç, bireyin varlığını aşındırarak öznesel sistematiğini baltalamakta ve kişiyi de idealin dışına iterken, kendisine çekmektedir. Bu durum, Çalışmanın üçüncü bölümünde, Sigmund Freud, Jacques Lacan, Julia Kristeva ve Michel Foucault'nun söylemlerinden yararlanılarak çözümlenmekte ve iğrencin sosyal boyutuna da dikkat çekilmektedir.

---

[1] Gilles Deleuze, *"Spinoza: Düşüncenin Hızları Resim ve Kavramlar Sorunu"*, Çizgi Kitabevi Yayınları, 2021, İstanbul, s,77)

[2] Gilles Deleuze, (2021) *a.g.e* s,75

Geçmiş yüzyılın yaşantısında meydana gelen normatif değişimler, sanatsal disiplinleri yahut eğilimleri de kapsar ve üretim tarzını, kökten bir tahavvül ile tekrar düzenler. İğrenç, ifade ettiği ya da hafızada canlanan pislikler ile temsil bulurken, kavramsal yönüyle de sergilenmektedir. Dördüncü kısım; iğrençliğe ya da tiksintiye haiz çalışma ve sanatçılara, detaylı bir bakış sunarken beşinci bölüm ise bu araştırmadan kazanılan bulgularla oluşturulan uygulamalara bir sayfa aralamakta ve sonuca bağlanmaktadır.

1.1. Çalışmanın Amacı

Günümüz kültüründe varlık gösterebilmek, bedene dair bir ideal görüşün benimsenmesi ile gerçekleşmektedir. Bu bağlamda ise özne, ideale erişmek ve toplum içerisinde duyumsadığı baskıdan kurtulmak istemiştir. Bu nedenle de mevcudiyetine ket vurarak bedenini şekillendirmiş ve yarattığı yeni görünümü ile bütünün bir parçası olabileceğini düşünmüştür. Sosyo-kültürel bağlamda, toplumda yer edinen bu beden sorunsalı, felsefe, biyoloji, tarih ve sanat gibi birçok disiplin tarafından araştırılmıştır. Beden bağlamında kültürde gözlemlenen bu ideal algının, abject kavramına uygun şekilde çözümlenmesi ve buna ek olarak, toplumun nesneleştirdiği bedeni, kendi sanatının temel meselesi gören temsilciler ve yapıtları da bu çalışmanın yazılış amacını oluşturmaktadır.

1.2. Çalışmanın Önemi

İğrençlik kavramı üzerinden kaleme alınan yazınların ve plastik yapıtların, ötekileştirmeye karşın protest bir duyarga ile yaklaşması, sanatçılara, düşünürlere ve yazarlara da değer biçmektedir. Bu çalışmada, düşüncelerinden faydalanılan kimi

şahsiyetler, savundukları ima bakımından bilinç ile yer bulmuştur. Sanatçılar ve eserleri ise kişisel uygulamalara ilham vermiştir. Bu tez çalışması ardıl çalışmacıya da benzer bir esin ve okura da farkındalık kazandırması açısından önemli görülmektedir.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmada, geçtiğimiz yüzyılda birey-toplum ilişkisi bağlamında gözlemlenen olgular ve sanatsal düzleme yansımalarına ait literatür; kitap, makale, tez, internet siteleri taranmış, yayınlanmış ve yayınlanmamış kaynaklara yer verilmiştir. İlaveten, plastik sanatlarda, benlik, kimlik ve bedeni sorgulayan yapıtlar incelenmiş ve edinilen kazanımlar ile sanatsal yaratımlar gerçekleştirilmiştir.

1.4. Çalışmanın Sınırlılıkları

1.4.1. Çalışmanın Evreni

Sanata, 1960 yılından itibaren tesir eden kavramsalcı yaklaşım ile başlayan ve günümüze değin gelişimini sürdüren 60 yıllık süreç, bu çalışmanın evrenini oluşturmaktadır.

1.4.2. Çalışmanın Örneklemi

Sanatın son 60 yıllık zaman aralığında gözlemlenen kavramsalcı, performatif, dışavurumcu ifade biçimleri ve bu eğilimleri izleyene sunan Marcel Duchamp, Piero Manzoni, Orlan, Lucian Freud, Kiki Smith, Jenny Saville, Marc Quinn, Berlinde De

Bruyckere'ın sanatsal yaşamları ve yapıtları da bu çalışmanın örneklemini oluşturmaktadır.

BÖLÜM II

2. BEDEN PROBLEMİ

2.1. Gerçekten Sağlıklı Mı?

Çalışmanın sınırlılıklarını göz önünde bulundurarak, modern dönemden bu yana süre gelmiş ve önem atfedebilecek kimi gelişmelerin belirtilmesinde fayda görülebilir. Zira modernizm kendisinden önceki kazanımları yeniden çözümlemiş ve o da rolünü postmodern hayata devretmiştir. Ancak, geçmiş dönemlere dair kimi olgu ve kazanımların, sosyolojik kaynaklara dayanarak, günümüzde de popülaritesini koruduğunu söylemek mümkün. Örneğin, İnsan Hakları Evrensel Bildirisi, geçen süre zarfında popülerliğini yitirmemiştir. Fakat, bunun başlıca sebeplerinden biri de bildirinin, değişen yaşam biçimleri ile güncelliğini yenileyen bir döngüselliğe sahip olmasıdır. Bu sebeple de birinci harp sonrasında, yüzyılın ilk çeyreğine kadar tanımlanmış temel hak ve özgürlüklere ek olarak, ikinci bir bildiri metni ile yeni maddeler eklenmiştir. Bu tarih aralığında, bildiri metninde yer almasının uygun görüldüğü hususlardan biri de sağlık hakkının temini olmuştur.[3]

Bildiri ile yasalaştırılan ve güvence altına alınan sağlık hakkı, günümüz dünyasında ilk tanımıyla yer almamıştır. Değişen kültürel ortamla birlikte "sağlığa olanak bakımından sahip olma" mefhumu, "sağlıklı bireyler"e evrilmiştir. Toplum arasında bilinirliğin bu noktaya gelmesindeki temel dayanak, Dünya Sağlık Örgütünün

[3] Şükrü Altıntaş, "*Türkiye'de İnsan Haklarının Gelişimi ve Kurumsal Yapılanması: İnsan Hakları ve Eşitlik Kurumu Örneği"*, (Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi), 2019, s,21

sağlığı tanımlayış biçimidir.[4] Dünya Sağlık Örgütü (1948): *"İnsanın bir bütün olarak, bedensel, zihinsel ve toplumsal anlamda iyi olma hali."* çıkarımında bulunmuştur. Bu tanımdan kuvvetle, çalışmada cevap aranacak sorulardan biri de psikolojik nevrozları ile günümüz insanı, gerçekten sağlıklı mıdır? [5]

2.2. Bir Var Oluş Meselesi

Günümüz yaşamında birey, aidiyetine karşı üretilen pek çok görüş ile karşılaşmakta ve bu da kişinin kimliğine dair birtakım sualleri doğurmaktadır. Bireyin çevresinde türeyen ve kişinin yaşam biçimini ya da varlığını irdeleyen bu tip fikirler, öznenin de gündelik hayatını sorgulamasını sağlamıştır. Birey, birtakım ihtimalleri gözden geçirmekte, kimi seçimlerde bulunmakta ve bu tercihleri de sürekliliğe dökmektedir. Kültürel yaşamda, istikrarla yinelenen bu durum ise kişiyi de birbirine karşıt birçok düşünceyi ve eylemi uzlaşı ile uygulamak zorunda bırakmıştır. Birey, kültürel yaşamda istikrarla yinelediği bu tercihlerinde ise karşıt birçok düşünceyi ve eylemi de birbirine uydurmak zorunda kalmıştır. Birey, doğumu ile hali hazırda var olan bir sosyal çevrenin içerisine dahil olmuştur. Bu süreçte ise doğum ile kazandığı, yalın bir kimlikle -alt kimliği ile- kalabalıkta yer edinmiştir. Anlaşılabileceği gibi bir "ast"ın olması, "üst"ün de varlığını deşifre edebilir. Fakat, sözü edilen durumla ilgili Bauman (2021)'a göre: *"...mücadelenin zaferle sonuçlanması için, kimliğin statüsündeki tamamlanmamışlık ve istikrarsızlık gerçeğinin bastırılmaya ve yoğun bir emekle örtbas edilmeye ihtiyacı vardır."* Bu bağlamda, ast ve üst vurgusuyla ayrışan iki farklı belirtenin olması, doğumla gelen kimliği de değişime zorlamıştır. Kültürün yapılandırıcı sistemine, kimliğin de dahil edilmesi, "projelendirilişinin" ontolojik bir kanıtı sayılabilmektedir.[6]

---

[4] Ahmet Ekizer (2020). *"SAĞLIK SOSYOLOJİSİ VE TARİHSEL GELİŞİMİ", Selçuk Sağlık Dergisi*, Cilt 1, Sayı 1, s.1, Retrieved from https://dergipark.org.tr/tr/pub/ssd/issue/54163/635122)

[5] Alain Corbin-Jean-Jacques Courtine-Georges Vigarello (2013). *"Bedenin Tarihi 3-Bakıştaki Değişim: 20.Yüzyıl"*, Yapı Kredi Yayınları, Ertem Basım Yayın Dağıtım, İstanbul, s,17

[6] Zygmunt Bauman, *Kimlik*, Heretik Yayınları, Ankara, Mayıs 2021, s,19-25

Günlük yaşamda karşılaşılan "kimsin?" sorusu ve buna aranılan cevaplar, kimlik problemini etkileyen unsurlar olmuştur. Zira, bu soruya verilecek yanıt, sonsuz bir argüman içerebilir. Kişi, sahip olmadığı ve yahut ihtimal dahilinde olmayan, lakin yine de ulaşmayı arzuladığı bir temsilin beyanında bulunabilmektedir. Fakat kişinin bu arzusu, bilinçle değerlendirdiği kimi ihtimaller arasından, ancak bir tanesi ile gerçek doyumu yaşayabilmektedir. Lakin, bu noktada farklı bir öz istenciyle yaratılan ikinci bir tasarı ise kimlik hususuna ilişkin problemin de habercisidir. Probleme dair gözlemlenen bu "kendilik karmaşası", çoğu zaman mevcut ve arzulanan aidiyetlerin ayrışmasından kaynaklanmıştır.[7]

Kimliğin geçirdiği birtakım değişimler, kurgusal bir inşaya müsait yapısından ileri gelmektedir. Kimlik yapılandırmasına ilişkin kimi teoriler de genel anlamda sosyolojinin çalışma sahası içinde yer almıştır. Bu bağlamda, geçmişten günümüz yakın tarihine ve şimdiye değin süregelmiş aktarımlardan da söz etmek mümkün. Örneğin; sınıflı toplum mefhumunun bütüne yayılması ile kimliğin de önem kazandığı dönemler yaşanmıştır. Zira, modernizm ve kapitalizmin birlikte var ettiği toplumsal tabakalarda, bütünleşik yapı da anlamını yitirmiş, çoğuldan tekile geçişle birlikte bireyselleşme kavramı da kültürün geneline yayılmıştır. Dolayısıyla, bireye dönük bir yaşamda kişinin görünürlüğü de ancak, kimlik ile sağlanabilmiştir. Nitekim, mevcut kimliğin elden geçmesi, esasen bu görünürlük meselesi ile alakalıdır.[8]

Bireysellik, popüler kültürde de bir illüzyon vaziyeti almıştır. Bireyin, başlıca bir varlık olduğunu vurgulayan bu kavram, yeni yaşam idealleri ile olağan bir pozisyona indirgenmiş olsa da belirli bir standart anlayışından uzaktır. Zira, bireye başat kimi nitelikler, günümüzde dahi tekelleşen unsurlardır ve oldukça da sıradan bir

[7] Zygmunt Bauman, (2021), *a.g.e*, s,28-30
[8] Zygmunt Bauman, (2021), *a.g.e*, s,63-65

ima ile lanse edilmekte yahut karşılanmaktadırlar. Adorno'ya göre bireysellik, *"...rekabetçi toplumun katılığını dışa vuruyordu."* Toplumsal yapıyı var eden tüm bireyler, izlenimde hür bir intiba bırakırken diğer taraftan ise birtakım küresel ve kültürel aygıtların da fonksiyonel bir uzantısına evirilmiş ve nesneleştirilmişlerdir.[9]

Modern hayatın toplumu, diyalektikte ise büyük bir ekseriyet ile rutinin getirisi birçok fırsatı da değerlendirmiştir. Toplumsal anlamda birtakım teamüllere bağlanmak, çoğu zaman tercih edilmemiş, kuralların ve geleneklerin sıkıca işlediği bir toplum düşüncesi de kimi bireylerce reddedilmiştir. Bu yaşantı ve düşünceyi benimseyen bireyler ise toplumsal anlamda bir yoksunluk ile nitelendirilmiş, kendilerine karşı üretilen aşağılanmaya ilişkin söylem ve eylemlere de maruz kalmışlardır. Toplum yapısının genelinde ise bu bireylerden olumsuz söylemlerle ya da iğrenç sıfatı ile bahsedilirken, kişiler de kendilerinden sözüm ona yüksek mevkidaşları tarafından, düşük bir sınıfa yahut konuma yerleştirilmişlerdir.[10]

Sınıflı toplum kavramının çıkışıyla da görülen, yaşayış doktrininin temelden değişmiş olmasıdır. Fakat kimlik, yakın bir geçmişe değin yaşamdaki zor bir ereği temsil ettiyse dahi günümüzün imkanları ile bu durum da oldukça basite indirgenmiştir. Örneğin; kimlik tasarısı, geçmiş dönemlere nazaran dijital bir zemine ve buna ilaveten de olağanüstü bir hıza kavuşmuştur. Öte yandan, günümüz yaşantısında birtakım koşullar ile kabul alabilmek, şimdinin gözlemlerinden hareketle kazanılan bir çıkarımın ürünü olsa da bu duruma geçmişte de denk gelmek mümkün. Zira, belirli zaman zarfından diğerine miras kalan yegâne şeylerden biri, bu onaylanabilme koşulları olmuştur. Bunlar bir yeti olarak toplumdaki yerini aldığında ise kişinin kendisine ve bedenine ilişkin bir mükemmeliyet arayışına girişmesi de ivme kazanmıştır.[11]

---

[9] Theodor, W., Adorno, *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2020, s,91-92

[10] Zygmunt Bauman, (2021), *a.g.e*, s,68-69

[11] Michel Foucault, *Kendini Bilmek,* Profil Kitap, 6.Baskı, İstanbul, 2022, s,34

Kültürden edinilen ve hali hazırda "ben"in sahip olduğu kimi veriler, yaşayış içerisinde de karmaşık bir şekilde yer alır. Bu noktada, kültür ile kastedilen bütün ise benzer beklentiler içerisinde bulunan üyeleriyle, varlığını sürdüren toplumun kendisidir. Fakat, yaşayış üzerine sözü edilen karmaşa, hayatın devingenliği ile ilişkilidir. Zira, bireyin yaşam içerisinde edilgen bir rolü de vardır ve belirtilen bu karmaşa ise esasen özneler arası ayrışmadan kaynaklanmıştır. Ancak, bütüne dair bir izleğin sürülmesi, bireyselleşme ile birçok değişkenin de araştırma sahasına müdahil oluşuyla güç bir uğraş haline gelmektedir. Bireysellik idealinin, doruğa ulaştığı şimdiki zamanlarda ise dijital temsiliyetlerden de söz edilebilir. İlgili platformların programları, bireyin sözüm ona görünümünü aktarması üzerine yazılmıştır. Bu, bir anlamda kimlik ve beden inşasının normalleşmesi ile genele hakimiyet kurma çabalarından yalnızca biridir. Çünkü programı sermayeye dönüştürmek, ancak ona uygun pazarlama yöntemleri ile uygulanabilir. Böylece, kimlik ve beden de günlük tüketim malzemeleri arasındaki yerini almıştır.[12] Bedenin sıradan bir nesne oluşu ile ilgili Baudrillard'da: *"yeniden sahip çıkılan" beden "kapitalist" amaçlara bağlı olarak zaten bir yatırımdır."* görüşünde bulunur. [13]

Bir nesnenin ya da herhangi bir kavramın maddi-manevi değeri, yaşam içerisinde nadir bulunmasıyla ve niteliği ile ilintilidir. Herhangi bir şeyin maddi bakımdan ender bulunuşu ve manen de iyi olması, ona değer atfetmiştir. Buradan hareketle, bir ham maddenin metalaşma sürecine bakıldığında, ileri endüstrilerde olduğundan daha yüksek değerde bir işlem hacmi görülebilir. Bu bağlamda, kimlik veyahut beden de yaşama dair temel gereksinimleri yerine getiren bir ham madde konumundadır. İşlenmesiyle sözüm ona yüksek niteliklere kavuşması, kapital ile ilişkili çeşitli uzantıların da temelini oluşturmuştur. Kazanç uğruna sermaye, bireyi,

[12] Zygmunt Bauman, Tim May, *"Sosyolojik Düşünmek"*, Çev. Akın Emre Pilgir (Bauman & May, Sosyolojik Düşünmek, 2021), Ayrıntı Yayınları, 24. Baskı, İstanbul, 2021, s,80

[13] Jean, Baudrillard, *Tüketim Toplumu Söylenceleri/Yapıları*, 18.Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2022, s,166

kimliğini ve onun mevcudiyetini göz ardı etmiştir. Bunu da dikte edici telkinlerle başarmıştır. Örneğin; günümüzde, bedenin olması gereken oranları, tercih edilecek kumaş ve giysi kombinasyonları, yüksek statü anahtarı teknolojik cihazlar iyi bir yaşamın koşulu sayılmıştır.[14]

2.3. İdeal Beden

Toplumda, beden özelinde duyumsanan algıyı inceleyen Alman yazar Schilder, 1935 yılında kaleme aldığı *"İnsan Vücudunun Görüntüsü ve Görünüşü"* isimli yayını ile bu kavramı da terimleştirmiştir. Schilder bu yazında, beden algısı terimini anlamlandırırken, kavram da insan zihnini pek çok yönden etkileyen, kapsayıcı ve psikolojik bağlamdaki olgusallığı ile nitelendirilmiştir.[15]

Toplumda, bilinci ile hem bir özne hem de yapısı -et- itibari ile bir nesne olan insan bedeni; sınırlarını çizdiği sistemin modeli oluşuyla, birçok durumu temsil edebilen bir kategoridir. Vücudun, toplumun büyük bir kısmı için sorun teşkil edebilecek bağlamları bulunur. Örneğin; bireyin yaşlanması, engellere ve hastalıklara sahip olması, bedenin problemli noktalarıdır ve beden sosyolojisinin araştırmalarına konu olmuştur. Sosyolojik alanda gözlemlenen sorunları tespit etmek maksadı ile tarihsel bir perspektiften bakmak yararlı olacaktır. Kapital düzenin inşasından sonraki süreçte, bireye dönük (öznel) bir beden algısının yer aldığı söylenebilir. Toplumsal düzlemde yaşanan devinimle birlikte, simgeleştirilmeden doğrudan bedenin gerçekliği

[14] Zygmunt Bauman, Tim May, (2021) *a.g.e.* s,102

[15] Kale, M., Hurşidi, S., Karaboğa, A. B. (2021). *"*Okul Öncesi Dönemde Beden Algısı*"* *OPUS–Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi, 17*(34), 1408-1435. DOI: 10.26466/opus.829749, s,1410

-nesne oluşu- ön plana alınmıştır.[16] Bunun yanı sıra, birey tanımının parametrelerinden biri olan ahlaki eylem yetisi de yerini sağlıklı ve ideal olana bırakmıştır.

Sağlık ve beden sosyolojisinin ortak sorunsalı konumundaki ideal beden kavramı, bireyler tarafından üretilmiştir ve güçlü bir kişilik yansıması olduğu söylenebilir. Örneğin, 2000'li yılların başındaki ideal beden, günümüz yaşantısına göre daha kilolu bir yapıdadır. Ancak, günümüzde ise ince hatlara sahip olmak, insanların arzu nesnelerinden biri olmuştur. Gözlemlenen bu durum karşısında beden, bireyi tanımlayacak, onun hakkında fikir edinilebilecek bir vasıta (araba), teknolojik bir cihaz (cep telefonu) gibi nesneleştirilmiştir. Bu durum ise bireye, varlık gösterebilmek ve kabul edilebilmek amacı ile idealin getirisi olacağı yönünde aktarılmıştır. Zira beden, değişen kültürlere ve sosyal sınıflara göre nitelendirilmekte ve eleştirilmektedir. Bu nedenle de vücut; "kepçe kulak", "kemerli burun", "vücuda oranla büyük kalça", "ideale göre iri göğüs" gibi sıfatlandırılmaktadır. Günümüzde yaratılan "ideal beden" ve "güzellik" anlayışı ise süreklilik ile bedene ve uzuvlarına, bunların işlevine ve estetiğine karşı, kusur gerekçesiyle dayatılmaktadır. Uygulanan toplumsal baskı, kişilerce hissedilmekte ve kimlik arayışı bağlamında ise standart olarak algılanmaktadır.[17]

Bireyler, vücutlarına ilişkin olumlu ya da olumsuz yargıları, beden algısı bağlamında kendi görünümleri ile sorgulamaktadır. Vücut ekseriyetinde, bu algıyı çalışan araştırmacılar ise bedensel edimleri, duygulanım ve yaşam pratiklerini, geniş ve bütünsel bir bakışla değerlendirmektedir. Buradan hareketle, beden algısı bağlamında yürütülen kimi çalışmalar ideal değerleri, orantıları, büyüklük yahut uzunlukları ve bireyin de bu nosyonları özümsediği süreci konu edinmektedir. Beden algısına odaklanan kimi araştırmaların hedefi ise bireyin bedensel görünüme ilişkin

[16] Öztürk, Nilüfer, (2012), *Bir Beden Sosyolojisi Problemi Olarak Namus Kavramı ve Kadın Bedeni"* (Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi), s.9-16

[17]Okan, Baldil, Post *Modern Estetik Anlayışlar*, Papatya Yayıncılık, İstanbul, 2017, s. 35-90

duyduğu endişelerin, psikolojik bağlamda kişinin sağlığında bıraktığı izdüşümü tanımlamaktır.[18]

Kimliğin, somut bir biçime ulaştığı nokta belki de beden olmuştur. Beden, bir kimliği taşımasıyla aslında birçok disiplinin de ortak uğrağıdır. Öyle ki beden üzerine sermaye güden, güncel oluşumlardan (kültür endüstrisinden) bahsedilebilir. Fakat beden, şimdilerde ise sermayenin bir uzvu olmasıyla, kazandığı kimi nitelikleri de yitirmiştir. Günümüz insanı, endüstrinin sunduğu yaşam tarzına, belirli bir ücret karşılığında sahip olabilmekte, bu durum ise bireyin, günceli yakaladığına dair düşüncelerini de pekiştirmektedir. Ancak, endüstrinin sermaye meselesine odaklanıldığında ise kendisine uzun soluklu bir kazanç arzusu güttüğü gözlenir. Bu durum, pazarlanan ürünlerin kasten niteliksiz ve anlamdan yoksun olmasının da başlıca nedenlerinden biri olmuştur. Beden konusunda, ileri sürülen "ideal" temsili de esasen bu düşünceden türetilmiştir.[19]

Takdim edilen bu düşünce yahut nesneler ise sahici değildir. Kültürü biçimlendiren otoriter yapı, tüketiciye karşı yapay edimsellikleri ya da gerçekliği sunmuştur. Gösterişli bir yaşama ait görünümler ve eylemler, süresiz bir uzamda tekerrür etmektedir. *"Estetik yüceltmenin sırrı budur: doyumu, yerine getirilmemiş bir vaat olarak temsil etmesi. Kültür endüstrisi yüceltmez, baskılar."*[20] Kültürel endüstri, topluma ilişkin bir söylemde bulunurken, kişinin de bilinç düzeyini hedef alır. Adorno'ya göre bu durum, kültürün yüksek kriterlerine karşın, spekülatif söylem ve propagandalar ile gerçekleşirken, vasatın üstünlüğü de ön plana alınmıştır. Zira, bireyin ya da bir kitlenin arzusu, endüstri için bir mana ifade etmemekte ve ikincil planda yer almaktadır.[21]

---

[18] Kale, M., Hurşidi, S., Karaboğa, A. B., *a.g.m.,* s,1410

[19] Zygmunt, Bauman, Tim, May, *a.g.e.,* s.145

[20] J. M., Bernstein *"Kültür Endüstrisi-Sunuş"*, Theodor, W., Adorno, *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2020, s,20

[21] Theodor, W., Adorno, *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2020, s,110

"İdeal" ile kastedilmek istenen anlam ise yaşamın belirli evrelerinde ilgili nesne ya da öznenin standart bir kalıba dahil edilmesidir. Günümüz toplumunda, standarda yaklaşmak veya sınırından içeri adım atmak ise var olmanın en temel koşulu sayılmıştır. Aksi bir durum ise toplumun geneli tarafından pek de kabul görmemiştir. Şöyledir ki "ideal dışı" beden, toplumun büyük bir kesiminde tedirginlik yaratabilir. Toplum için idealin dışarısı, bir anlamda "bilinmeyen" ile eşdeğer bir anlamı da ifade etmektedir. Nitekim, bedeni ideal tasvire uymayan bireyler ise çoğunlukla yalnızlık sahasına itilmiş ve süreç dışlanma ile son bulmuştur.[22]

"İdeal beden" algısı ile sürekli olarak güdülenen bireyler, kendi bedenlerine ve topluma karşı yabancılaşmışlardır. Örneğin, toplum nezdinde, anoreksiya nervoza -aşırı zayıflık- tanısı konulan bedenlerde denk gelinen bu durum, ideal vücut oranlarına erişme amacı ile bireyin yediği öğün miktarında ve kişisel beden olgusu bağlamında gerçekleşen değişimlerden ileri gelen psikolojik bir hastalığa işaret etmektedir.[23]

Kusursuzmuş gibi sunulana karşın duyduğu kuvvetli inanç ile çeşitli yönergeleri izleyen ve bu yönde hareket eden birey, yeni bir idealin karşı tepkisiyle karşılaşmıştır. Bu sonuç karşısında mukavemet edememiş ve kimi açmazlara girmiştir. Aranılan yapısal özelliklerin, sürekli güncellenerek değişmesi, ulaşılmak istenen noktanın da imkânsıza yakın bir hedef olmasından ileri gelmektedir.

Kültür endüstrisi, üretilen malın niteliğine ve kullanım amacına göre tüketiciyi (bireyi) de kategorize etmektedir. Bu sınıflandırmada, bireyin sahip olduğu yaşam biçimi de ayırt edici bir ölçüttür. Fakat, endüstri ise sınıfsal farklılıkları da

[22] Zygmunt Bauman, Tim May, (2021) *a.g.e.* s,159

[23] Martinez, E., Verdu, H., Demiral, A., "20. Ve 21.YY'da Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı", *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt 6, Sayı 6, 2014, s.198

düşünerek çeşitli alternatifler ve idealler geliştirmiş ve birey ile yapaylık arasında uyumlu bir birliktelik yaratmak istemiştir. Eklektik bir şekilde birbiri ile özdeşlenen fakat, metadan ziyade istenci arzulayan özne, ihtiyaç kavramını da türetmiştir. Bu bağlamda, sonsuz bir döngüselliğe sahip üretim anlayışı ile tüketiciye sunulan mallar ve bu metalara karşı talep edilen arz arasında da bir çelişki bulunmakta, var edilen bu sistemin ürünleri ise yanılsamadan öteye gitmemektedir.[24]

Kültür otoritelerinin "ideal" güzellemesi, sadece tüketime dönük toplumlarda karşılaşılan bir olgu değildir. Çoğunluğun imgeleminde, somut ve nesnel bir yer bulmuştur. Dolayısıyla da güncel toplumda değer gören, doyumdan ziyade arzunun kendisidir. Başka bir deyiş ile bireye başat istenç, herhangi bir metanın yanı sıra kendisini de arzular olmuştur. İnsan, meta ürünlerin tanıdığı imkanlar ile doyumsuz, daha fazla arzulayan bir karaktere evrilmiştir. Böylece bedene dair nitelik kriterleri de büyük oranda değişmiştir. Sağlıklı bedenin yeni tanımı: zinde, sporcu kimseler ile aynı görünümüne sahip vücutları içermektedir. Fakat, sadece bu tanıma uygun bir bedene sahip olmak da yeterli bir şey değildir. En pahalı spor kıyafetleri ile bedenin zinde oluşu çevreye sunulmalıdır. Kişiyi değerlendiren toplum, ilk bakışta bedeni saran deriye nam-ı diğer ambalaja aldanmıştır ancak, gözden kaçan şey ise asıl görülenin benlik olmasıdır.[25]

[24] Jean Baudrillard, *Tüketim Toplumu Söylenceleri/Yapıları*, 18.Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2022, s,81-82

[25] Zygmunt Bauman, Tim May, *a.g.e.*, s. 166-172

BÖLÜM III

3. İDEALİN ÖZÜNDE

3.1. Benlik

İğrenç ve onun kapsamı, çevrenin ürettiği olumsuz fikirlerle de biçimlenen bir yapıya sahiptir. İğrencin, bu çalışmadaki tanımını yapmak ve dış temsiller ile ilintisini kurabilmek için benliğe dair bir aktarım uygun olabilir. Sigmund Freud'a göre benlik, dış gerçekliğin mantığa dayalı özümsenişinde, bedenin işlev gören bir fonksiyonu olmuştur. Benlik, bulunduğu beden dışındaki dünyaya hakimiyet kurmak için aklın gereği üretilen düşüncelerin yanı sıra, içsel dürtülerin isteklerini de değerlendirmiştir. Bu bağlamda dürtü, alt benlik -id-te oluşur ve benliğe doğru bir yol izler. İd, benliğin algı aracılığı ile gerçeklikle kurduğu ilişkiyi, benzer şekilde dürtüler yoluyla da var etmeye çalışır. Fakat dış gerçeklik, id'in mantıktan uzak oluşu sebebi ile onun ilgi alanına girmez. Benliğin işlevi, tam bu noktada önemlidir. Benlik, id'in kontrolsüz ve akıl ile bağdaşmayan kimi dürtülerine karşın, sağduyu ile onları dizginlemiştir.[26]

Çirkinlik, iğrençlik vb. duyumsanan pek çok rahatsızlık hissi, esasen zihinde gerçekleşmiştir ve doyumu yaşamayan birtakım dürtülerden yahut harici ya da ürkütücü bir psikolojik fenomenin, benlik tarafından algılanmasından kaynaklanmıştır. Bu tedirginlik hali; dürtüler yolu ile içeriden, harici olaylarla da dışarıdan beslenmektedir.[27]

---

[26] Sigmund, F., *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve ID,* Metis Yayınları, 7. Basım, İstanbul, 2020, s. 92-93

[27] Sigmund, Freud, *a.g.e., s. 26-27*

İnsanın, etkin bir figürü oynadığı kendi yaşam süresi göz önüne alındığında, bütüne oranla çoğu zamanın da çocukluk döneminde geçtiği görülmektedir. İnsanın bu dönemi, birtakım kazanımların öğrenildiği, benimsendiği ya da farkına bile varılmadan bunların kişide yer kazandığı bir zamanı içermektedir. Esasen bu dönem, yaşamın pratiğine karşı üretilen olguların, çocuk tarafından da ilk kez ayırt edildiği bir periyot olması ile bilinir. Çocuğun bu çağındaki bilinç düzeyine ilişkin, ebeveyni ile kurduğu iletişim de her zaman sağlıklı olmamıştır. Ebeveynlerle yaşanan problemler, anne-baba figürlerinin öznel deneyimleriyle ivmelenmiştir. Buradaki problemin belirleyicisi ise ebeveynin sübjektif ve belki de dogmatik öğretilerin ürünü bir yaşantı idealini, çocuk üzerinde etkin kılma arzusu olmuştur. Daha doğru bir terminoloji gözetilirse; kusurun temelinde, anne ve babanın da içine doğduğu sosyal habitusun getirilerine uygun şekilde kendilerini gerçekleştirdikleri görülmektedir. Bu, daha sonraki süreçte çocuğun da etrafındaki sürüye uygun görüşlere ve davranışlara neden olacak, bilişsel önyargılar geliştirmesine sebep olmuştur. Bu bağlamda çocukluk dönemi, çevreden yansıyanların algıda pekiştiği süreyi ima edebileceği gibi, kişinin benliğinde "ötekinin" durumunu da açıklamaktadır.[28]

3.2. Lacan'ın Ayna Teorisi

Freud'un kullanmış olduğu benlik tanımını, özne olarak nitelendiren Lacan'ın, değişim ile belirtmek istediği ise Freud ile ardılları arasındaki farktır. Aynı zamanda kendisinin de hangi kategoride konumlandığını bizatihi ifade etmiştir. Lacan'ın savında belirttiği temel görüşlerinden biri "öteki"dir. Belirttiği öznenin, anlam ifade edebilmesi ve okunabilir bir konum beklentisiyle yaklaşan okur açısından, önem teşkil etmektedir. Lacan, öteki kavramını tanımlarken kullandığı ayna evresi

[28] Bruce Hood, *Benlik Yanılsaması: Sosyal Beyin, Kimliği Nasıl Oluşturur*, Ayrıntı Yayınları, 2.Basım, İstanbul, 2019, s,17-18

tabiri ile; bebek ve annesinin bu dönemi yaşadığını belirtmiştir. Ayna evresinde özne, kendisine yabancılaşabileceği gibi benliğine taşıyacağı olguları da bu dönemde fark etmeye başlamıştır. Lacan'a göre bebek, kendi farkındalığı oluşmaya başlayıncaya kadar anne bedeninin bir uzvu olarak, onu besleyen ve tecritte tutan birey ile bütünlük oluşturur. Bebek, doğumundan sonra ise bambaşka bir gerçekliğe dahil olmuştur. Zira, gerçeklik tanımı, kendisinden bir parça verilerek simgeleşebilmektedir. Burada açıkça ifadeye yansıyan, simgeleştirilen bir şeyin tam anlamı ile gerçekliğe karşıt gelmeyişidir ancak, oluşu ile yine de bir bağ kurulabilir. İmgeler dahi oluşturamayan bir bebeğin deneyimleri, bu noktada örnek verilebilir.[29]

Ayna kuramına göre benlik, ötekinin etkisiyle şekillenmiştir. Lacan bu çalışmasında, insan yaşamının erken evrelerinden biri olan oidipal döneme odaklanmıştır. Kişinin çocukluktaki birtakım yaşantıları, sahip olduğu ya da olamadığı bilinç düzeyi ile ilişkilidir. Bu erken dönemde çocuk, esasen çok sonrasında gerçeklemesi muhtemel gözüken birtakım zihinsel ya da bedensel faaliyetleri yerine getiremez. Lacan'a göre bu anatomik eksiklik ise çocuğun kendi yaşamsal gereksinimleri için başka bir özneyle özdeşleşmesinden ileri gelmektedir. Fakat, meseleye diyalektik bakıldığında, bireyin yaşamında da "öteki"nin varlığı önemli hususlardan biri olmuştur.[30]

Çevresel faktörler, kişinin davranışını oluşturan ya da değiştiren etkenlerdir. Bu bağlamda, bireyin etrafına karşı tutumu, kendi benliğine bağıntılı şekilde değişkenlik gösterebilir. Sebebi ise kişinin çevresinde gördüğü değer ile doğru orantılıdır. Fakat bu, etkene karşı bir direnç meselesi de değildir. Aksine, bir öğrenim ve kabullenişi barındırır. Kolektifin iyi-kötü fark etmeksizin takındığı tavır, kişinin benliği tarafından özümsenir. Diğer taraftan ise benliğin çevresel etkenlere göre

[29] Tuzgöl, Kâmil, "Lacanyen Psikanalitik Kuram ve Öznenin Konumu" *Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi*, 1(1), 41-53, 2018, s.41-47

[30] Elizabeth Grosz, *Jacques Lacan Feminist Bir Eleştiri*, Otonom Yayıncılık, 1.Baskı, İstanbul, 2021, s,62-63

gelişim göstermesi, toplumsal yapının da oluşumunu açıklar. Toplum, birbirine yabancı kişilerce icra edilen, etkin ve edilgen rollerin bir arada bulunuşuyla süreklilik kazanmamış mıdır?[31]

> *"Bilincin yegâne homojen işlevi, egonun kendi ayna yansımasında imgesel olarak tutsak oluşudur ve buna ilişmiş olan kendini yanlış tanımadır. Sözünü ettiğimiz egonun, oluşumundan gelişimine, işlevinden varoluşuna, kendisini baştan aşağıya bir başkası tarafından ve bir başkası için var eden imgesel tutsaklıklarda farklı olarak düşünülemeyeceğini görüyoruz.*"[32]

Lacan'a göre imgesel alan, çocuğun da anne bedeninden ayrı bir varlık olduğunu tanımlayamadığı bir zemindir. Nitekim, ayna kuramı da genelden özele doğru bir yol izler. Kuramın, temel aldığı düşünce tümdengelimdir. Kurama göre ayna, bedenin bütünselliğini yansıtmasıyla, öznelik bilincinin yaratılmasına da katkı sağlamıştır. Çünkü, Lacan'a göre yansıyan imgenin çocukta bıraktığı izlenim, kendisi için zaruri bir ideali aksettirdiğidir.[33]

Ayna, yansıtıcı bir nesnedir ve Lacan'ın savında da bu işlev ile kullanılmış ya da metaforlaştırılmıştır. Aynanın sahip olduğu bu özellik, çocuğun da kendi bedenini fark etmesini sağlamıştır. Çocuğun bu deneyimi, bulunduğu sosyal yapının da gerektirdiği şekilde gerçekleşmiştir. Aynasal yansıma ile özneliğinin bilincine ulaşan çocuk, aynı zamanda bedenine karşı etrafındaki çevrenin de bakışına vakıf olmuştur. Bu anlamda beden; özne ya da nesne tavrını eşzamanlı fakat bütünsel bir

---

[31] Luce Irıgaray, *Doğmak Yeni İnsanın Başlangıcı,* Fol Kitap, 1. Baskı, Ankara, 2021, s,19

[32] Mutluhan İzmir, *Öznenin Diyalektiği Hegel, Sartre ve Lacan,* İmge Kitabevi, Ankara, 2013, s. 236

[33] Paliçko, Ali, Görken, *Jacques Lacan'da İktidarın Biçimsel İnşası: Sembolik Olan*, (Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı, Siyaset Bilimi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 2019, s,14-16

biçimde, fiziki bir mekânda sürdürür.[34] Fakat Irıgaray'a göre ise: *"...özfarkındalığı yalnızca öteki yoluyla deneyimleyebileceğimiz anlamına gelmez; kendimizi belirli ve sınırlı olarak yaşadığımız anlamını taşır."* [35]

Çocuk, bu zaman zarfında (oidipal dönemde) ise bedeni de entegre yapıların var ettiği bir bütünsellikte tanımlayamamış, birbirinden ayrışmış parçaları deneyimleyerek kavramıştır. Bu süreçte, bedenin birtakım uzuvları, geri kalan parçalara oranla oldukça kolay idrak edilmiştir. Grosz'a göre bireyin periyotlara bölünmüş vücut deneyimi, sonraki süreçte ise tekinsiz imgelerin ya da iğrenç ile mimlenen yapıların algılanmasını dahi etkilemiş ve bu da bedenin düzensiz gelişiminden ileri gelmiştir. Çocuğun, mevcudiyetini ve görünümünü bütüncül bir şekilde tanıması, dünyanın da kendisi ile tümleşik olmadığını ayırt edip, kavraması ile ilişkilidir. Zira çocuğun, özne-nesne, ben ve öteki gibi yaşamını şekillendirecek kimi kavramları tanıması da bu esnada gerçekleşmiştir.[36]

Birey, yaşadığı süre zarfında çevresiyle birçok sosyal ilişki kurar. İnsanın çevresiyle ilişkisi, bir narı oluşturan taneciklere benzetilebilir. Narın tüm taneleri birbirinden çok farklıdır ancak, bütünün niteliği hakkında da fikir verir. Kişinin başka bir özne ile kurduğu iletişim, çeşitli yönlere meyillidir ve farklı toplumsal olguların belirmesi de bu şekilde meydana gelir. İnsan, görünürde diğerini andırıyor olsa da bireysel yaşantısı ve düşünce yapısı ile aynı toplumsal yapıyı paylaştığı fertlerden ayrılmayı da başarmıştır. Bireyin, kendi varlığını yaşadığı toplumun geri kalanından soyutlaması, derin bir yabancılaşma hissiyatından ileri gelir. Zira birey, toplumun özümsediği birçok yaşamsal faaliyeti yerine getiremez ve kendi habitusuna karşı bir uyum problemi yaşar. Bu durum, çocukluk, yetişkinlik ayrımı olmaksızın insan yaşamının tüm dönemlerinde de yaşanabilmektedir. Fakat, çocuklukta öğrenilen birtakım davranışlar veya sözel ifadeler, öznenin de gündelik yaşamında sıkça yer

[34] Grosz, E., *a.g.e.,* s.*70*
[35] Luce Irıgaray (2021) *a.g.e.* s,18
[36] Elizabeth Grosz (2021) *a.g.e.* s,64-65

bulmaya başlar. Bundan müşterektir ki birey de çevresine karşı gördüğü değere benzer bir tutum geliştirir. Fakat bu noktada, önemli hususlardan bir diğeri de toplumun kullandığı dildir. Dilde üretilen olumsuz yargılardır.[37]

Dil, kişisel düşüncelerin ya da nesnel ifadelerin, çevreye aktarılmasında kullanılan etkili bir araçken, kültürün kişiyle olan temasını da mümkün kılar. Bu bağlamda, kültürün ve onu oluşturan bileşenlerin öğrenilmesi, dil aracılığı ile pratiğe konmaktadır. Yaşamsallıktan edinilenlerin, davranışa kalıcı halde uyarlanması ve var olan tavrın da bu doğruya eğilmesi ile gerçekleşen öğrenme edimi de dilin araçsallığından ileri gelmiştir. Nitekim, "dil"in tüm bireylere tanıdığı olanaklardan biri toplumda özne olabilme ve sonrasında bunu sürdürebilme imkanıdır.[38]

Stavrakakis'e (1999) göre: *"Varoluş dilsel temsile dayanır, dilde açıkça ifade edilemeyen şey kesin surette, yoktur."*[39] Lacan'ın da simgesel alan olarak belirtmek istediği dildir. Kavram, dilden türeyen sözel ifadelere denk gelmekte ve bu deyişlerin kullanıldığı kültürel sistemi de vurgulamaktadır. Simgesel alanda üretilen kavramlar, özne-nesne ayrımını gözetmeyeceği gibi olduğundan çok daha farklı göstergeleri (iğrençliği) de ima edebilmektedir. Toplum içinde bireyin dış görünüşünü vurgulamakla birlikte görece yerme anlamı da içeren kimi benzetmeler, dilin simgesel kapsamından kuvvet bulmuştur. Örneğin, meşe fıçısından kilolu bir bedene anlam devşirilmesi ve kişinin de iğrenç ile mimlenmesi, dilin simgeselliğini açıklayan nitelikli bir emsaldir.[40]

---

[37] Zülküf Kaçmaz, *Lacan ve Resimde Arzunun Kayıp Nesnesi, (*Işık Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans Programı, Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, Ağustos, 2021, s. 17

[38] Luce Irıgaray (2021) *a.g.e.* s,68

[39] Yannis Stavrakakis, *Lacan and The Political*, London: Routledge, 1999, s,56 aktaran; Ali, Görken, Paliçko, *Jacques Lacan'da İktidarın Biçimsel İnşası, (*Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 2019, s. 30

[40] Paliçko, A., G., *a.g.e.,* s. 30

3.3. Abject Kavramı

Abject, Türkçe literatürde iğrenç ismi ile geçmektedir. Türk Dil Kurumunun verisine göre iğrenç, bireyde iğrenmeye neden olan ve onu tiksindiren şeydir. Tiksinti de hazzın yetersizliğine dayanan, yoğun nefret duygusu olagelmiştir. Abjectin çeşitli literatürlerde anlamını bulması, bu kavramı kuramsallaştıran bir çalışmaya dayanır. Abject, Julia Kristeva'nın kaleme aldığı, *"Korkunun Düşleri: İğrençlik Üzerine Bir Deneme"* isimli kitapta, şimdilerde bilinen modern anlamına kavuşmuştur. Yazara göre iğrenç, diğer duyumlara nazaran bireye karşı tehditkardır ve tahammül sınırlarını zorlaması ile arzulanamaz.[41]

Lacanyen psikanalizde özne, benlik ile ilişkilendirilmiştir. Freud'un tarif ettiği benlik, Lacan'da öznedir. Lacan'a göre özneyi faal kılan, ayna teorisinde de belirtildiği gibi, benliğin yapılandırılışıdır.[42] Özne ve benlik arasında, Abject kuramında da benzer bir münasebet görülür. Abjectin, öznesel sınırlara tehditler savurması, onun parçası oluşundan kaynaklanır. Lakin Kristeva, iğrencin bir nesne de olmadığını dile getirmiştir. Abject ile nesnenin tek benzer yanı, özneye karşın bir pozisyonu birlikte paylaşmalarıdır. Abject hem bir özne hem de nesne olmayışı ile iki tanımın arasında konumlanmıştır ve bireyin benlik inşasını engeller. Bu bağlamda Abject; özneden tam anlamı ile ayrılamayan, öte yandan bilinci ihlal ederek, öteki ile kendi arasındaki sınırı sorgulayan bir yapıdadır.[43] Zira Abject hakkında, Kristeva'nın

[41] Julia Kristeva, *Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Deneme,* Ayrıntı Yayınları, 2.Baskı, İstanbul, 2014, s. 13

[42] Kâmil Tuzgöl, "Lacanyen Psikanalitik Kuram ve Öznenin Konumu", *Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi*, Cilt 1, Sayı 1, 2018, s. 41

[43] İmşir, Şima, Begüm, *Aslı Erdoğan'ın Roman ve Öykülerinin Julia Kristeva Teorileri Çerçevesinde İncelenmesi*, (İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2012, s.14-21

kuramını baz alan Hal Foster: *"...özneliğin hem uzamsal hem zamansal olarak sorun yaşadığı, "anlamın çöktüğü bir durum"* benzetmesini yapmıştır.[44]

Kristeva, öznenin en arkaik manada çeşitli yemeklerden iğrendiğini belirtir. Filozofun sözünü ettiği tiksinti, kişide birtakım olumsuz tepkilerin ve spazmların görülmesine mahal vermiştir. Benlik, iğrenci reddetmiş ve dışa vurmuştur. Fakat, öznenin bedeni de sürdürülebilir bir yaşam amacı taşır ve bu bağlamda organik sıvılar ve atıklar üretir. Bu döngü, yaşamın yitirilmesi, kişinin de bir cesede evirilmesi ile neticelenir. Kristeva, iğrencin ulaşabildiği zirvenin, çürümeye yüz tutan bir ceset olduğunu söylemiştir. Özne öldüğünde, bedenin de yaşamsallığı son bulmuştur. Kişi, bundan böyle tiksinemediği gibi başkalarınca iğrenç görülen bir ceset halini almıştır. Öznenin bedeni de ölüm ve yaşam ikilisini birbirinden ayıran bir hududa dönüşerek nesneleşmiştir.[45] Nitekim iğrenç, öznenin bedensel sınırlarını dikkate almamıştır. *"Demek ki iğrenç kılan, kirlilik ya da hastalık değil, bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız edendir."* [46]

Bireyin, kendini gerçekleştirebilmesi için iğrenci duyumsatan, bedeninden dışkıladığı abject nesneler ile yüzleşip, hesaplaşması gerekmektedir. İğrenç, bireyi var eden ancak, özneliği de tehlikeye atan bir mevcudiyet durumu olagelmiştir.[47]

Kristeva, tiksinmenin bedensel sınırları tasvir ettiğini söyler. Akabinde ise iğrencin de muğlaklığına işaret etmiştir. Bireyin abjecte duyduğu tiksinti, belki de iğrencin öznede bıraktığı belirsizlik ile orantılıdır. *"Ama aynı zamanda iğrenme, bizzat bir yargı, duygu, mahkûm etme, sevgi gösterisi, göstergeler ve itkiler karışımı olduğu*

---

[44] Hal Foster, *Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avandgard,* Ayrıntı Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, Mayıs, 2009, s. 193

[45] Julia Kristeva (2014) *a.g.e.,* s. 15-16

[46] Julia Kristeva (2014) *a.g.e.,* s. 6

[47] Evrim Nacar, "Deri-Benlik'ten Psişik Sarmala: Tiksinti 'de Mekân ve Abject İlişkisi*", SineFilozofi Dergisi,* Cilt 5, Sayı 10, 2020 s.657

için de muğlaktır."[48] Düşünür, iğrenmenin asıl sebebini ise çocuğun öznelik öncesindeki evveliyatına dayandırmıştır. Çocuk, toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden anne bedenini dışlamış, babanın hakimiyetine girmiştir. Lacanyen yaklaşımda ise bu olay, pre-oidipal periyotta yaşanmıştır. Anne bedeni, doğum evvelinde kişinin sahip olduğu tek meskendir ancak, çocukluktaki pre-oidipal vakitte de iğrence uygun şekilde mimlenmiştir. Çocuk, annesinden tiksinmiştir ve dişil beden böylelikle ötekileştirilmiştir. Şayet, pre-oidipal evrede çocuğun dişil bedene biçtiği bu bedel, kadının da geçmişte ve günümüzde ayrımcılığa uğramasının sebeplerinden sayılabilmektedir.[49]

Çocuk üzerinde babanın hükmü, Oedipus karmaşası ile başlamıştır. Zira Oedipus kompleksi, ataerkil toplum düzeninin yaratılmasını ve bunun geniş bir zemine yayılmasını da sağlamıştır. "Baba" maddesel bir oluşum olmamakla birlikte simgesel bir ismi temsil eder ve onun erkek birey üzerindeki ağırlığı, çocuk ile anne arasında kurulan bağın zayiatına tabiidir. Oidipal dönemdeki kız çocuklarının ise erilden farklı değişkenlere sahip olduğu görülmektedir. Nitekim erkek çocuk, dişil sisteme sempati beslediği takdirde, fallusa erişimin de mümkün olmayacağını bunun ise annenin ötekileştirilmesi ile kazanılacak bir mertebe, nitelik ve yahut ödül olduğunu düşünmüştür. Kız çocuğu ise anneye ve dolayısı ile dişil sisteme karşı bir direniş gösterse de bedeninin fallusa sahip olmadığını kabul etmiştir.[50]

Çocuğun bir fallusa erişmesi ya da bunun eksikliğini kabullenmesi, öznenin kendi tercihi doğrultusunda gelişmemiş, çevresi tarafından sunulmuştur. Bu konuya ilişkin olarak Elizabeth Grosz'da toplumdaki konumun ve kimliğin, seçilen cinsiyet

[48] Julia Kristeva (2014) *a.g.e.* s,22

[49] Yekateryna Grygorenko, *Zillet Kavramı Bağlamında 90 Sonrası Çağdaş Sanatta Beden İmgesi, (*Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi), İzmir, 2022, s. 25

[50] Elizabeth Grosz (2021) *a.g.e.,* s. 117-118

rolüyle de ilişkili olduğunu söylemiştir. Ona göre çocuk, en başından cinsiyetlendirilmiş bir kişiliktir.[51]

Öte yandan, *"Günümüzün sorunu artık ne olduğumuzu keşfetmek değil, olduğumuz şeyi reddetmektir."*[52] Foucault'nun bu açıklaması, toplumsal cinsiyet rolü bağlamında eril kimlik ve bedenle bağıntılanabileceği gibi abject ile de ilişkilendirilebilir. Çocuk, iğrenci eril kutup ile eşitlememiştir. Abject, anne bedenine indirgenmiş, anne bedeni ve yahut dişil kimlik de çocuk tarafından olağandışı algılanmıştır. Zira, çocuğa göre erkeksi bir beden, yaşantı yahut eril bir kimlik de arzulanan edimler olmuştur.[53]

3.4. Biyo-iktidar/politika

Belirli bir cinsiyet rolü ile bir kimliğe bürünmek, kişinin yaşantısallığına karşın bir dayatma sayılabilir. Bu durum, bedensel sınırların dışında kalan ve özneyi denetleyen çeşitli unsurlarla sağlanabilmektedir. Foucault, öznenin tabii olduğu bu denetimin, iktidarın ürettiği cinsiyet ve beden politikalarından kaynaklandığını söylemiştir. İktidar, çeşitli söylemleri ile özel yaşama müdahalelerde bulunabilir ve kişiyi kendi idaresi altına alabilir.[54] *"İktidar, yasalar bütününden ya da bir devlet aygıtından daha farklı biçimde karmaşık, daha farklı biçimde yoğun ve yaygındır."*[55] Yazar, iktidar kavramı ile devletin yasama, yürütme, yargı yetkilerine mazhar olan

[51] Elizabeth Grosz (2021) *a.g.e.* s,123

[52] Michel Foucault, *Özne ve İktidar,* Ayrıntı Yayınları, 4.Baskı, İstanbul, 2014, s,20

[53] Tuba, Kancı, Umutcan, Tarcan, "Beden, Abjeksiyon ve Patriarkal Tahakküm*", Alternatif Politika Dergisi*, 2022, Cilt 14, Sayı 2, s. 311-331

[54] Cüneyt Coşkun, *Michel Foucault: Özne ve İktidar*, (Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi), Erzurum, 2010, s. 27-28

[55] Michel Foucault, *İktidarın Gözü*, Ayrıntı Yayınları, 3.Baskı, İstanbul, 2012, s,98

siyasi bir otoriteyi de kastetmemiştir.[56] Foucault, iktidarın öznesel sınırlara karşın telkinde bulunduğunu düşünür. Bu nedenle de *"İktidar, özünde, "yapmamalısın!" diyen kimsedir."* görüşünü, dile getirmiştir.[57]

"İktidarın işleyişi sürekli olarak bilgi yaratır ve aksi yönde, bilgi de iktidar etkilerine yol açar."[58] İktidar ve bilgi, birbirinin koşulu sayılabilmektedir. İktidarın sürekliliği, bilimsel üretimlerden elde edilen bilgilerle sağlanabilir. Ancak, bilimsel argümanlardan çıkarımlarla oluşan kimi söylemlerin de toplumda karşılık bulabilmesi, bir iktidarın oluşumuna ve varlığına bağlıdır.[59] Bu bağlamda, iktidarın söylemlerini şekillendiren temel unsurlardan biri, bilimdir. *"... ona göre bilim, aydınlanma düşünürlerinin aksine bir özgürleştirme aracı değil, aksine iktidarın denetim mekanizmalarından biridir ve bireyleri hapseder."*[60]

Foucault, iktidarın beden üzerine geliştirdiği pratiklerin yanlış algılandığını ve bunun da bir yanılgıya sebebiyet verdiğini vurgular. Ona göre *"En büyük fantasma, istençlerin evrenselliğiyle oluşturulan toplumsal bir beden fikridir."* Bunun akabinde ise yazar, beden konusundaki toplumsal uzlaşının da esasında, iktidarın kişi üzerindeki hakimiyetinden doğduğunu belirtir. Bu doğrultuda özne, iktidarın toplumda karşılık bulan ideal beden algısı ile güdülenmektedir.[61]

---

[56] Özüölmez, P., K., "Michel Foucault'un İktidar ve Özne Kavramsallaştırmasına Gözetim Sorunu Üzerinden Bakmak: Black Mirror-Arkangel", *Selçuk İletişim Dergisi*, 2019, Cilt 12, Sayı 2, s. 633

[57] Michel Foucault (2014) *a.g.e.*, s. 141

[58] Michel Foucault (2012) *a.g.e.*, s. 35

[59] Nesrin Canpolat, "Bilginin Arkeoloğu Michel Foucault", *Kadife Karanlık 21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar*, Nurdoğan, Rigel, Gül, Batuş, Güleda, Yücedoğan, Barış Çoban, Su Yayınevi, İstanbul, 2005, s. 87

[60] Vedat Çelebi, "Michel Foucault'da Bilgi, İktidar ve Özne İlişkisi", *Sosyal ve Beşerî Bilimler Dergisi*, Cilt 5, Sayı 1, 2013, s. 515

[61] Michel Foucault (2012) *a.g.e.*, s. 39

İktidar politikalarının, öznelik çerçevesinde gelişim göstermesi 17. yüzyıldan itibaren başlamıştır. Foucault, bu sürecin iki biçimde geliştiğini savunur. Özneliğin, iktidar söylemlerinde sıkça kullanıldığı ilk etap, anatomo-politik süreçtir. Bu süreçte iktidar, bedeni temel alır ve bu nedenle de bireyin fiziken güçlenmesini ve çeşitli vasıflarının geliştirilmesini amaçlar. İktidar, bu politik yöntem ile kendi disipliner ağı içeresindeki özneyi biçimlendirmeye çalışmıştır. Yazara göre, iktidarın uyguladığı bu anatomo-politika neticesinde de otoriteye sadık bireyler yetişmiştir. Foucault, 18. yüzyılda oluşum gösteren diğer süreci ise biyo-politika ismiyle anmıştır. Yazar, biyo-politikayı ise bedenin biyolojik yönüyle ve nüfus ile ilişkilendirir. Foucault'ya göre iktidar, biyolojik politikalar ile doğum ve ölüm oranlarını kontrol edebilecek, nüfusu ve özel yaşamı düzenleyebilecektir.[62]

Kişi, iktidarın kendi arzusuna uygun düşecek şekilde teşvik edilmiştir. Esasen iktidar, kişiye bu yöntem ile baskı uygulamış ve bu da onun, öznedeki otoriter gücünü arttırmıştır.[63] Yazar, iktidarın oluşturduğu politikalar ile bireyi ve dolayısıyla da toplumu yönettiğini düşünür. Bundan dolayı da öznenin, iktidara karşı bir güç olmadığını ifade etmiştir. Ona göre özne, iktidarın söylemlerini gerçekleştiren bir araçtır.[64] Bunun başlıca sebeplerinden biri ise kapitalizmdir. *"Bu biyo-iktidarın kapitalizmin gelişmesinin vazgeçilmez bir öğesi olduğu kuşku götürmez; çünkü kapitalizm, bedenlerin denetimli bir biçimde üretim aygıtına sokulması ve nüfus olaylarının ekonomik süreçlere göre ayarlanmasıyla güvence altına alınmıştır."*[65] Modern iktidar, popülerliği artan ve yükselişe geçen kapital yaşamda, verimlilik marjı ile hareket eder. Kapitalist doktrin de bu esasa göre şekillenmiştir. Zira modern dönemin öznesi de kapitalizmin disiplini ile bağdaşmış ve iktidarın kişiden yüksek bir verim elde etmesini sağlamıştır.[66]

---

[62] Michel Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, Ayrıntı Yayınları, 2. Basım, 2007, s,102-103

[63] Michel Foucault (2012) *a.g.e.* s,40

[64] Michel Foucault, "İki Ders", *Entelektüelin Siyasi İşlevi*, Ayrıntı Yayınları, 3.Baskı, İstanbul, 2011, s,107

[65] Michel Foucault (2007) *a.g.e.* s,103

[66] Bayır, M., "Michel Foucault'da Biyoiktidar ve Benlik Teknikleri", *NOSYON: Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi,* 2020, Say 6, s. 3

Foucault'ya göre de modern iktidarın bireysellik anlayışı, kişinin mevcut özneliği ile uyuşmaz. Bu sebepten dolayı da iktidar, kişinin mevcut özneliğinin dışındaki bireysellikleri dayatmıştır. Fakat günümüzdeki bu sorun, bireyin kendisini yeni baştan keşfetmesi ile değil de iktidarın dayattığı mevcut bireyselliğin reddi ile aşılabilir. Yazar, günümüz toplumundaki bu soruna ilişkin olarak, iktidarın söylemlerine karşı benzer ifadeler ve davranışlar ile karşılık verilemeyeceğini belirtir. Zira bu sorun, iktidarın ve onun bireyselleştirme politikalarının benimsenmeyip, reddedilmesi, toplumun da yeni öznelik formlarını içselleştirmesi ile çözülebilir.[67]

Foucault'ya göre cinsellik ise iktidarın anatomik ve biyolojik politikalarının ortak noktasıdır. Başka bir ifade ile cinsellik, nüfus politikaları ile toplumu, beden bağlamında da bireyleri kapsamıştır.[68] *"İktidar, tuhaf cinselliklerin çoğaltılması yöntemine başvurur; cinselliğin sınırlarını belirlemez, çeşitli cinsellik biçimlerini, belirsiz sokulma çizgileri aracılığıyla izleyerek sürdürür. Cinselliği dışlamaz; onu, kişileri tikelleştirme kipi olarak bedenlere dahil eder."*[69] Foucault'nun bu görüşü, cinsel kimliklerin yaratımına ilişkin, iktidarın üstlendiği rolü betimler. İktidarın buradaki rolü, ideal cinsel kimliğin, bedenin ve yaşantının tanımlanması olmuştur. İdealin ötesindeki bireyler ise dışlanmıştır. Modern iktidar, dışlama eylemini orantısız bir güç kullanarak yapmamıştır. Özne, sistemli bir şekilde değerlendirilmiş, niteliği ölçülmüş ve hiyerarşideki konumuna yerleştirilmiştir.[70]

Dışsal bir uyarıcı niteliği taşıyan abjectin sanatsal tasvirine de birey-iktidar ilişkisindeki kültürel bir çöküntü sebep olmuştur. Bastırılma ile zuhur eden

[67] Michel Foucault (2014) *a.g.e.,* s. 68
[68] Michel Foucault (2007) *a.g.e.,* s. 107
[69] Michel Foucault (2007) *a.g.e.,* s. 42
[70] Oğuz, Gora, "Biyopolitika", *Sosyoloji Dergisi*, Sayı 30, 2014, s. 131

aşağılanmayı ve bireysel krizleri temsil eden imgeler, kültüre ilişkin politik ve eleştirel düşünceler ile ifade edilmişlerdir.[71]

[71] Mehmet, Sıddık, Turan, *Grotesk Anlatımda Delilik, Gülme ve İğrençlik*, (Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi), Ankara, 2021, s,36

BÖLÜM IV

4. ABJECT TAVIR: İĞRENÇ SANAT

Çalışmanın bu bölümünde, plastik sanat disiplinlerinde gözlemlenen, iğrenç temsiller ve bu temayı çalışan temsilciler, abject kavramı bağlamında incelenecek ve değerlendirilecektir. İğrenç, postmodern anlayışla birlikte, sanatsal alanda da önem kazanan bir kavram olmuştur. Dolayısıyla, çalışmanın bu bölümünde de postmodernizmden, iğrenç sanata doğru bir yol izlenecektir.

4.1. Postmodernizm ve Postmodernitede Sanat Anlayışı

Postmodernizm, kapitalist yaşamda bilhassa da kültür ve sanat alanlarında yaşanan değişim hareketi olmuştur.[72] Postmodernizm, modernizme yöneltilen bir eleştiridir. Bu açıdan, postmodernizmin varlığı, modernizme karşı giriştiği bu hesaplaşmaya dayanmaktadır. Postmodernizm, modernizmden arda kalan bir toplumu devir almış olsa da kültürel, sanatsal, ekonomik ve siyasal anlamda belli değişiklikleri de içermektedir.[73] Postmodernizm terimi, 1960'lı yıllarda Amerikan sanat otoriteleri tarafından ortaya atılmıştır. Ancak terimin gelişmesi ve bugün bilinen anlamı ile kuramlaşması ise 1970'li yıllarda, Avrupalı kimi düşünür ve filozofların çalışmaları ile gerçekleşmiştir. Fransız filozof ve kuramcı Jean-François Lyotard, *"Postmodern Durum"* isimli çalışmasında, modernizme yönelttiği eleştirileri ile postmodern düşüncenin de öncüsü olmuştur. Düşünür, modern anlayışa ve anlatılara karşı çıkmış

[72] Madan, Sarup, *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*, Bilim ve Sanat Yayınları, 2.Baskı, 2004, s,188

[73] Mehmet Yılmaz, *Modernden Postmoderne Sanat*, Ütopya Yayınları, Genişletilmiş 2.Baskı, Ankara, Ekim, 2013, s,204

ve modernist argümanın globalleşme biçimini eleştirmiştir.[74] Madan Sarup, geleneği muhafaza eden toplumların bilimsele ve bilgiye nazaran, anlatısal söylemlere düşkün olduğunu söyler. Anlatı (halk arasında sıkça kullanılan söylemler), toplumsal olgulara, kişi ve kurumlara meşruluk atfetmiştir. Modernist anlatılar da o dönemin nitelik kriterini belirleyen etkenler olmuştur. Bu nedenle de toplumda, iyi ve doğrunun ayırt edilmesinde kullanılmışlardır.[75] Nitekim, François Lyotard'ın karşı çıktığı da bu olmuştur. *"Demek ki bu anlatılar bir yandan içinde anlatıldıkları toplumda geçerli olan yeterlilik ölçütlerinin tanımlanmasına, öbür yandan, bu ölçütler sayesinde, orada gösterilen veya gösterilebilecek performansların değerlendirilmesine imkân sağlıyorlar."*[76]

Bilgi, bir nesnenin yalnızca betimlenmesi amacıyla oluşturulan söylemler haricinde, yapmayı-bilme ve dinlemeyi-bilme gibi buyurucu kavramlarla da ilişkilidir. Bu bağlam ekseninde yazar, bilgi ile ilintili bir yaklaşım geliştirir. Bu yaklaşımda bilgi, bilimsel ve anlatısaldır. Bu sebeple de yazar, anlatısal bilginin nesneleri betimleyen söylemlerin bir parçası olduğunu düşünmüştür.[77] Çünkü yazara göre bilgi, yalnızca bilimsel bir çerçevede aktarılamaz. Bilgi, bilimin ve anlatının bir aradalığı ile oluşmuştur. *"Dolayısıyla Lyotard, bilgiden sadece bilimsel bilginin anlaşılmasına karsı çıkarak anlatısal bilgiyi bilimsel bilginin karsısında konumlandırmaktadır."*[78]

İki kutup (bilimsel ve anlatısal) arasındaki başlıca ayrım ise bilimsel bilginin anlatısalı reddetmesidir. Bir anlamın bilimsel olabilmesi, anlatı düzeyindeki söylemlerin incelenip, çürütülmesi ile ilişkilidir. Fakat devamlılık konusunda anlatı da bilimsel bir bilgiye gereksinim duymuştur. Bu netice bağlamında, her iki bilgi türünü de eşit paydada ihtiyaç duyulabilir. Ancak bir bulgunun, bilimsel bir onay alabilmesi

[74] Madan Sarup (2004) *a.g.e.* s,188
[75] Madan Sarup (2004) *a.g.e.* s,193
[76] Jean-François Lyotard, *Postmodern Durum*, Bilgesu Yayıncılık, 1.Baskı, Ankara, 2013, s,44
[77] Jean-François Lyotard (2013) *a.g.e.* s,42
[78] Sevgi, Özcan, "Jean François Lyotard'ın Düşünceleri Bağlamında Postmodern Bilgi Sorunu", *SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Nisan 2022, Sayı 55, s. 170

amacı ile bilginin yanlışlanabilmesi ve ilgili konu bağlamında, daha önceki süreçte sağlanan çıkarımları da çürütebilmesi gerekmektedir. Bu nedenle de bilimsel bilgi, belirli bir zaman aralığında geçerliliğini ya da niteliğini koruyabilmiştir. Bu da anlatısal bilginin bilime uygun bir eksende değerlendirilmesini zorunlu kılmıştır.[79] Lyotard, bilimsel bilginin anlatısal bir düzeyde incelenemeyeceğini belirtmiştir. Bunun sebebi ise anlatısal bilginin, kendisini değerlendirme ve kanıtlama arzusu taşımamasıdır. Fakat, bilimsel bilginin oluşumundaki önemli hususlardan biri de anlatısal seviyedeki söylemlerin değerlendirilmesi, çürütülmesi ve yeniden üretilmesi olmuştur. Böylece, bilimsel anlamda bir yanlışlama yapılması, anlatısal bilgilerin çürümesi ile mümkün olmuştur.[80]

Lyotard, yaptığı modernizm kritiği ile postmodernist fikirlerinin de gerekçesini sunmuştur. Yazar, endüstri sonrası toplumun, postmodernist bir cemiyet olduğunu düşünür. Çünkü, yazara göre modernizm ve anlatıları, bilimi ve çeşitli devlet aygıtlarını meşrulaştırma emelleri taşımaktadır. Modernizmde üretim, zihinseldir ve politikalar aracılığı ile etik bir şekilde uygulanır. Modernizm açısından bu üretim tarzı, ileriye ve özgürlüğe ulaşmak anlamına gelir. Fakat, postmodernizmin üretim bağlamında sunduğu öneri ise zihinsel olmasının yanı sıra, bilimsel yanlışlamaya da uygun bir yaratımın icra edilmesidir. Postmodern toplum, anlatıdan ziyade merkezde bilimsel bilginin bulunduğu bir yaşam sürdürür. Bu sebepten dolayı da modernist anlatı, post-endüstriyel toplumlar tarafından reddedilmiştir. Bu reddin nedeni de bilimin, ilerleme anlamında sorgulamadan inanmayan bir disiplin olmasıdır.[81]

Anthony Giddens ise postmodernizmin, modern sonrası oluşum gösteren bir süreç olduğunu vurgular.[82] Giddens, postmodernizm ile modernizmi birbirinden farklı konumlara yerleştirmemiştir. Ona göre postmodernizm, yeni bir akım değildir.

[79] Madan Sarup (2004) *a.g.e.,* s.95
[80] Jean-François Lyotard (2013) *a.g.e.,* s.55
[81] Bahtinur, Möngü, "Postmodernizm ve Postmodern Kimlik Anlayışı", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 17, Sayı 2, 2013, s.31
[82] Giddens, A., Modernliğin *Sonuçları*, Ayrıntı Yayınları, 1.Baskı, İstanbul, Nisan 1994, s.146

Giddens, postmodernizm hakkında Lyotard'ın fikirlerini önemsemiş ve belki de özümsemiştir. Postmodernizme tarihsel bir açıdan bakıldığında, modernizmin ardından ağırlık kazanmış olsa da kendinden önceki bu süreci eleştirerek, uygun gördüğü doğrultuda ilerlemesini sağlamıştır. Bu eleştiri sonucunda da bilim, sanat, kültür vb. gibi alanlarda, moderniteden, postmodernizme doğru bir kopuş görülmüştür. Bu değişim esnasında ise üretim ve yaşam tarzında çeşitli farklılıklar yaşanmış, modernitenin öngördüğü ya da kabul ettiği standartlar ise terk edilmiştir.[83]

Postmodernizm, kültürel dönüşüm noktasında azımsanamayacak bir etkiye sahiptir. Bu etkiden dolayı, sanatın çeşitli disiplinleri de postmodernizmin tesirine girmiştir. Postmodernizm, modern sanatın pratiğe dönük uygulamalarında, birtakım değişimlerin yaşanmasına olanak tanımıştır.[84] Böylece, sanatta postmodernizmle birlikte bir dizi kavramlar da öne çıkmıştır. Postmodern sanat, burjuvanın yanı sıra toplumun her kesiminden insana hitap etmeyi yeğlemiştir. Bu doğrultuda da modern sanatın, yüksek ve düşük kültür ayrımı gözeten sınırı da muğlaklaşmıştır. Bu, günümüz sanatındaki öz, icra ve belki de değerlendirme bağlamında görülen çeşitli karmaşıklıkları da beraberinde getirmiştir. Postmodern sanatta, öne çıkan kavramlardan bazıları pastis, ironi ve parodi olmuştur. Dolayısıyla, kimi eleştirmenler de yorumlarını, postmodern sanatı yermek maksadıyla kurgulamıştır. Eleştirmenlerin bir kısmına göre postmodern sanat, yüzeysel ve pek derinliği olmayan üretimleri kapsar.[85] Fakat, modernizmin seçkin ve popüler kültürü arasına sıkışan toplum, postmodernizmde ise bireysellik olgusu ile karşılaşmıştır. Bunun sonucunda da modernizmin standarda indirgeyen buyurucu söylemleri, postmodern sanatta kısıtlayıcı unsurlar olmaktan çıkmış, uyumsuz birliktelikler yan yana sunulmuştur.[86]

---

[83] Şahin, Hikmet, "Postmodern Sanat", *İdil Dergisi*, 2012, Cilt:1, Sayı: 5, s.92-93

[84] Antmen, Ahu, *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, 7.Baskı, İstanbul, 2016, s.275

[85] Madan Sarup (2004) *a.g.e.*, s.188

[86] Osman Süreyya Kocabaş, "Fırçanın Telleri Dağılmış", *Bitmemiş İnşa Postmodernizm*, Ahmet Melih Karauğuz, Ketebe Yayınları, 1.Baskı, İstanbul, Mayıs 2020, s,133-134

Mehmet Yılmaz, sanattaki postmodernist eğilimlerin de günümüz burjuvazisine hitap ettiğini söylemiştir. Bu noktada Yılmaz, burjuvazinin sıkça bilinen anlamına (diğer sosyal sınıflara oranla, sayıca az mensubu bulunmasına) dikkat çekmez. Ona göre günümüz burjuvazisi, küresel sınırlara ulaşmış, sanatı da globalleşme araçlarından biri yapmıştır. Postmodern toplumda, değerli küresel aygıtların başında ise şüphesiz sermaye gelmektedir. Bu bağlamda, postmodern sanattaki üretimler de kolayca üretilip, tüketilmiş, otorite figürler tarafından da sermaye uğruna metalaştırılmışlardır. Yılmaz'a göre postmodernizm öncesindeki evrensellik, batı kültürünün zevkini yansıtmış ve şimdiye oranla da küçük bir kitleye hizmet etmiştir. Ancak postmodernite de ise batılı aktörlere ek olarak, diğer kıtalardaki oyuncular da sahne almaya başlamıştır.[87]

Postmodernitede sanat, modernizmden ya da daha öncesindeki hareketlerden belli ölçülerde ayrılmayı başarmıştır. Baudrillard, postmodern sanattaki arayışın, güzeli ya da estetik anlamdaki iyiyi bulmak olmadığını söyler. Kapitalist hakimiyetin sürdüğü günümüz toplumunda, sanatın ve yapıtın niceliğine nazaran kapsadığı fikre önem verilmiştir. Örneğin, Duchamp'ın çeşmesi veya Manzoni'nin dışkı dolu konserveleri, sanatta pazarlanan yapıtın biçiminden ziyade ele aldığı temanın ya da merkezdeki fikrin değerli olduğunu kanıtlayan cinsten işlerdir. Tüm bu yapıtlar, bir fikirden kuvvet bulmuş ve bir kavramın çerçevesinde biçimlenmişlerdir.[88] Bu bağlamda sanatçılar, natürellikten uzak ve belki de iğrenç ile bağdaşan yapıtlar üretmişlerdir. Modernizmin gelenekselleşen üretim biçimleri tercih edilmemiş, sanatın tekelleşmesi ve kurumsallaşması hedefini taşıyan otoriter dile de karşı çıkılmıştır.[89] Postmodern sanatta kavramın öne çıkışıyla birlikte yapıtın üretiminde ve öykündüğü temalarda, önceki zamanlara nazaran farklılıklar görülür. Postmodernitede sanat da bireyselleşmeden etkilenmiştir. Bu süreçte sanatın teması, cinsiyet rolleri, beden, kimlik, azınlıklar vb. gibi konulara kaymıştır.[90]

---

[87] Mehmet Yılmaz (2013) *a.g.e.,* s.30

[88] Jean Baudrillard (2021) *a.g.e.,* s.43

[89] Osman Süreyya Kocabaş (2020) *a.g.m.,* s.137-138

[90] Cemal Şakar, "İkilikler, Tekillikler, Eşlikler Etrafında Kurmaca", *Bitmemiş İnşa Postmodernizm*, Ahmet Melih Karauğuz, Ketebe Yayınları, 1.Baskı, İstanbul, Mayıs 2020, s.70

4.2. Üretim Bağlamında Düşünce: Kavramsal Sanat

Sanatsal alandaki kavramsal üretimler, 1960'lı yıllarda başlamıştır. Sanatta kavramsal mefhumu, 60'lı yıllara gelene değin alışılmış üretim tarzının dışında kalan yapıtlar için kullanılmıştır. Zira Kavramsal Sanat, akılcı çözümlemeler ile süregelen üretim biçimini irdelemiş ve eser tanımını da yeniden tartışmaya açmıştır. Kavramsal eserler, bilindik araç gereçlerle oluşturulmamış, inşadaki medyum düşüncenin kendisi olmuştur. Kavram dahilinde çalışan sanatçılar, kapitalizmle beraber pazarlama harikasına dönüşen yapıtların da metalaşmasına karşı durmuşlardır. Bu nedenden dolayı Kavramsal Sanat, eserin nesnel formundan ziyade özdeki anlama odaklanmıştır.[91]

1960'ların sanat ortamında ise kavramsalcılık, diğer hareketlere oranla baskın gelen bir anlayış olmuştur. Bu dönemde, düşünceyi baz alan kimi sanatçılar da sanatın ve eserin, nesneye duyduğu ihtiyacı sorgulamıştır. Kavramsal hareket ise bilinen ismi ile anılmadan evvelinde, düşünce ya da enformasyon sanatı şeklinde de tabir edilmiştir. Ancak 60'ların bu sanatsal ifade biçimi, Sol Lewitt'in *"Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar"* isimli makalesinden sonra günümüz terminolojisindeki manasına ulaşmıştır. Sanatçı, kaleme aldığı bu metin ile kendi eserlerinin kavramsal altyapısını yazmıştır. Sonrasında ise bu metin, kavramsalcılığın kuramlaşmasında da önemli bir rol oynamış ve 1960'lı yılların sanatını bütünleştiren bir manifestoya evrilmiştir.[92] Sanatçı ise savunduğu görüş itibari ile hem 1900'lerin başında, hem de 80'li yılların dışavurum akımında karşılaşılan ve sanatın biçimci yönüne ağırlık veren bir zihniyet yapısının karşısında yer almıştır.[93]

---

[91] Binnaz Koca, "Kavramsal Sanat", *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, Cilt 3, Sayı 2, 2017, s.97

[92] Ahu Antmen (2016) *a.g.e.*, s.193

[93] Mehmet Yılmaz (2013) *a.g.e.*, s.289

Sanatta, kavramsalcılık odağında sürdürülen sorgulamalar neticesinde, sanatçılar da sonuçtan ziyade süreç odaklı bir üretim anlayışını benimsemişlerdir. Üretim esasındaki bu radikal dönüş, sanatın geleceği açısından da önemli değişimlerin başlangıcına işaret etmektedir.[94] Kavramsal bir sanatçının elinden çıkan eserin aktardığı düşünce, yapıtın en değerli parçası olmuştur. Lewitt, sanatın kavramsal tarafıyla ilgilenen bir sanatçının, geleneksel çalışmaların gerektirdiği ön hazırlık sürecinden-eskiz ve desenlerden- bağımsız olduğunu söyler. Sanatçıya göre kendisi ve çağdaşları, farklı bir çalışma disiplinine sahiptir. Kavramsal Sanat'ta fikir ya da yansıtılmak istenen anlama ulaşım sağlayan izlek de tüm hazırlık aşamalarının öncesinde düşünülmüştür. Bu açıdan bakıldığında, kavramsalcı bir sanatçıya göre çizilecek eskiz ya da desen, zorunluluk taşımayan ve belki de ufak bir ayrıntı olmuştur.[95]

Lewitt'e göre, kavram bağlamında çalışan bir sanatçının ise deneyselliğe imkân tanımaması gerekir. Rastlantılar, mümkün mertebe en aza indirilmelidir. Bu bağlamda Lewitt, izleyicinin beğenisine mazhar olmanın da niteliği yansıtmadığını ve buna benzer kaygılardan da üretim sürecinde arınılması gerektiğini söylemiştir. Zira sanatçı, beğenilmeyen bir eserin de sanatsal değerden yoksun sayılamayacağını düşünür.[96]

Kavramsal Sanat, formu ötelerken, yapıttaki fikrin de izleyiciye iletilmesi hususunda yeni olanakları değerlendirmiştir. Bu olanakların başında ise eserin bir metin ile izleyene aktarıldığı olasılık görülür. Sanatçılar, bu ihtimal dahilinde ise

---

[94] Sevgi Arı, "Kavramsal Sanatta Sürece Yönelik Öncü Açılımlar", *Akademik Sanat Dergisi*, 2022, Sayı:16, s,27

[95] Mehmet Yılmaz, "Soll Lewitt: Düşünce Sanat Yapan Bir Makineye Dönüşüyor", *Sanatçıları Okumak*, Ütopya Yayınları, 2009, s,175 aktaran; Mehmet Yılmaz (2013) *a.g.e.* s,289

[96] Sol Lewitt, "Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar", *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar,* Antmen, A., İstanbul, 2016, s.198

yapıtların kolayca izan edilmesini ummuşlardır. Nitekim, kavramsalcılık da kendisini tüm araç-gereçler ve formlar ile var edebilmiştir. Kavramsal Sanat'a, bu perspektiften bakıldığında ise disiplinlerarası bir ifade biçimi olduğu anlaşılmaktadır. Örneğin, sanatın içeriği ya da üretenin kimliği vb. kavramlar yeniden incelenmiş, böylece diğer alanlarla kurulan ilişkiler de saptanmıştır. Kavramsalcılar, kişisel argümanlarını ya da eserin teorik altyapısını oluşturmak için dilbilim vb. ilim alanları ile de ilişki kurmuştur. Çeşitli disiplinlerin ortak kesişim noktasında duran kavramsal sanat, birtakım pasajlar, desenler, görsel ve görüntülerden oluşmuş eserleri de kendi sürecine dahil etmiştir. Kavramsalcıların, biçimci sanatçılarla ayrıştığı diğer nokta da galeri, müze vb. mekanların, alışılmış sergileme düzenine karşı çıkan görüşleridir. Kavramsal Sanat, mekânı maddeselliği ile kısıtlamamış ve izleyici de eserin oluşumuna katkı sunmuştur.[97]

Kavramsalcı sanatçılar, göze hoş gözüken ve estetik anlamda güzel ya da iyi arayışından uzaklaşmışlardır. Bu süreçte sanatçı için önemli olan ise eserin felsefi boyutu olmuştur. Çalışmalar, sanatçının yansıtmak istediği kavramı ilettiği takdirde, geleneksel malzemelerin dışında hazır nesne ürünlerle de oluşturulmuştur.[98] Nitekim, kavramsalcı bir sanatçının, irdelediği konu özelindeki fikirleri ve tepkiselliği de ortaya koyduğu eser ile kendi sanatına yansımıştır. Kavramsalcılar, 60'ların cemiyetinde yer tutan, kültürel karışıklıklardan etkilenmiş ve sonucunda da anti estetik bir tavır edinmişler, toplum, politika ve psikoloji gibi çeşitli edimsellikler ile ilgilenmişlerdir. Bunun yanı sıra kavramsalcılık, yalnızca 1960'lı yılların sanatına özgü bir ifade biçimi de olmaktan sıyrılmış, ardıl oluşumların da öncüsü sayılmıştır. Sanat kavramının sorgulanması, sanatçısından, izleyenine birçok kesimi de düşünsel bir pratiğe itmiştir. Geçmiş ve günümüz sanatında performansa dayalı eylemler, gösteri mahiyetindeki oluşumlar ya da geleneksel yaratım metotlarını kullanan resim ve heykel gibi birtakım dallar da kavramsalcılığın etkisinde kalmıştır. 1960'lar ile başlayan bu süreçte, görülen

[97] Oskay, B., A., "1960 Sonrası Kavramsal Sanatının Günümüz Resim Sanatına Etkileri" *İdil Dergisi*, 2018, Cilt 7, Sayı 47, s.805-806

[98] Bulut, Ş., "Güncel Sanatı (Kavramsal) Anlamaya Çalışmak", *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, Cilt 4 Sayı 1, 2018, s.69

ilk kavramsal işler Marcel Duchamp'ın eserleridir. Modernizm öncülündeki sanatsal oluşumlardan, 60'lara varana değin yaratımdaki gelenekselci ve yeteneğe dayalı yaklaşım ise sanatçının, bu olgulara alternatif sunması ile sarsılmıştır. Sanatçı, yapıta dair akılcı pratiklerin geliştirilmesini ve uygulanmasını önermiştir. Duchamp'a göre yapıtın plastik kalitesi, düşünselliğinden değerli bir ölçüt olmamıştır. Sanatın, kavramsal esasa dayanan altyapısında ise Marcel Duchamp'ın ileri sürdüğü hazır-nesne terimi görülür. Bunun yanı sıra, Duchamp'ın 1917 yılında sunduğu "Çeşme/Pisuar" isimli eseri de hazır-nesne olgusuna nitelikli bir örnektir. "Çeşme", aynı zamanda sanatçıyı da eleştirilerin hedefine yerleştirmiş ve soru işaretlerini de beraberinde getirmiştir. Esasında ise yapıt, fabrikasyon ve sıradan bir pisuardan oluşmaktadır. Eser, alelade bir malzemeden imal edilmesinden dolayı, sanatın değerlendirme ölçütlerini saptamış ve seyirci reaksiyonunu da ölçebilmiştir.[99]

"Pisuar", sanat ve yaşamdaki güzellik algısına ya da estetik hazza karşı üretilen yahut edinilen bir çalışmadır. Zira, yaratıcı bir üretimden ziyade seçilip, alınan bir nesne de sanatsal veya plastik bir değer taşıyabilmektedir. Diğer taraftan, "Çeşme/Pisuar"ın kolayca ulaşım sağlanan ürünlerden yalnızca biri olması, eserin de bayağı bulunmasının sebebi olmuştur. Ancak, farklı bir yaklaşım getirildiğinde ise eser, izleyene retinal veya estetik bir haz sunmak yerine düşünsel bir pratik bahşetmiş ya da buna mecbur bırakmıştır.[100]

[99] Ahu Antmen, *a.g.e.,* s.194-196

[100] Muhammet Tatar, "Marcel Duchamp'ın Sanatı ve 21. Yüzyıl Sanatına Etkileri", *Sosyal Bilimler Dergisi,* Yıl 5, Sayı 21, Mart 2018, s.200



Görsel 1: Marcel Duchamp, Pisuar/Çeşme, 1917

İlaveten kavramsalcılık, kapitalizme karşı muhalif bir kimlik taşıyan sanatçıların da protest tavırlarını sürdürebildiği bir dinamizme sahiptir. Nitekim, sanat yaşamında eserleri ile bu eleştirel tutumu sürdüren sanatçılardan birisi Piero Manzoni olmuştur.[101]

[101] Ecem Yılmaz, "Kavramsal Sanat Emekten Yoksun Mu?", *BOBOscope*, 17.05.2022, https://boboscope.com/icerik/kavramsal-sanat-emekten-yoksun-mu , (27.03.2023)



Görsel 2: Piero Manzoni, Sanatçı Boku, 1961

İtalyan sanatçı, izleyeni kışkırtan bir tavrı sahiplenmiş, tüketim toplumuna dair birçok eleştirel esere de imzasını atmıştır. Sanatçı, 1961 yılında kendisine ait organik atıklardan ürettiği ve "Sanatçının Dışkısı" ismini verdiği eserini, doksan adet konserveden oluşturmuştur. Eser, Dadaist bir alaycılık ile II. Dünya Savaşı'ndan çıkan İtalya'nın, gittikçe tüketen ve diğer yandan, kapitalizme de yenilen toplumunu konu almıştır.[102]

"Artist's Shit", düşünselliğinden dolayı kavramsalcılık, nesnelliği ile de Abject Sanat çerçevesinde değerlendirilebilir. Çalışmayı izleyenler, konservenin

[102] Cansu Gelbal, "Akım Akım Sanat-Kavramsal Sanat", 26.04.2021, https://gazetesanat.com/akim-akim-sanat-kavramsal-sanat , (28.03.2023)

içerisinde ise dışkının bulunup, bulunmadığı konusunda fikir sahibi değildirler. Sanatçı Dışkısı, sanatsal alanda izine ya da benzerine az rastlanabilen bir eser olması ile organik atıkları da betimsel arayışların arasına sokmuştur.[103] Eser, kavramsallığı ile sanat tarihindeki yerini almış olsa da içeriğindeki dışkının iğrenç bulunmasından dolayı, çıplak bir göz ile yakından deneyimleyen kimselerde tedirginlik yaratmış ve içi boş dahi olsa da rahatsızlık uyandırmıştır.[104]

4.3. Performans Sanatı

Postmodern süreçte, ilgi çekici sanatsal faaliyetlerden bir diğeri de aksiyona dayalı performanslardır. Performans Sanatı, kavramsalcılığa paralel bir gelişim göstermiş, 1970'li yıllara gelindiğinde ise başlıca ifade biçimlerinden biri olmuştur. Performans sanatçıları, çeşitli oluşumları ve eylemleri beden aracılığıyla sunmuş, Fluxus ve Land Art gibi birtakım hareketler ile de ilişki kurmuşlardır. Sanatçıların performatif eylemleri ise bir kurmaca doğrultusunda izleyiciye sahnelenmiştir. Fakat, performans eylemleri ise bilinen gösteri sanatları (tiyatro, konser vb.) arasında yer almaz. Zira, Ahu Antmen'e göre performans sanatı, kavramsalcılık bağlamında kendi arayışını tamamlamıştır. Performanslar, tiyatroya nazaran kavramsalcılığa daha bir yakınlık duymuştur. Öte yandan performans sanatçıları ise bu tiyatral sunumların yanında şiir, müzik, dans gibi sanatsal ifadeleri de kullanmışlardır. Performanslar ise bireysel ya da bir grup ile sergilenebilmiştir.[105]

Kavramsal eserlerde olduğu gibi Performans Sanatı'ndaki eylemler de esasen bir düşünceden güç bulmuştur. Performanslarda, eylemin dayandığı kavram ise beden aracılığıyla izleyene aktarılmıştır. Bu bağlamda, performans sanatçıları da

[103] Funda Şişçi, "Abject Art ve Güncel Bir Sergi: Gelatin; Vorm-Fellows-Attitude", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 11, Sayı 60, 2018, s.605

[104] Yekateryna Grygorenko, *a.g.e.*, s.62

[105] Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.219

kavramsalcılar ile benzer yaklaşımlara sahiptir. Sanatçılar, gelenekselleşmiş üretim tarzının ve alışılmış sergileme biçimlerinin dışında konumlanmış, kurumsal bir kimlik taşıyan mekanlara da protest bir tutum ile yaklaşmışlardır. Zira, performans sanatçılarının kullandığı medyumlardan bir diğeri de genel kabullerin dışında, kendi bedenleri olmuştur. Performans Sanatı, resim ve heykel gibi plastik kalitenin ön planda tutulduğu dallardan ayrılmış, disiplinlerarası bir metodolojiyi benimsemiştir. Performansla birlikte beden de tuvaldeki imajın ötesinde tüm canlılığı ile yansıtılmıştır.[106] Nitekim beden de kavramsalcılık ile Performans Sanatı'nın ortak noktası olmuştur. Bu süreçte ise beden, belirli bir kavram ile ilintilenmiştir. Kavramsalcıların, düşünceye duyduğu gereksinim ise performans sanatçıları tarafından bedene karşı duyulmuştur. Bu doğrultuda ise beden, sanatın da nesnesi olmuştur.[107]

Yirminci yüzyılın ilk yarısı geçilirken, Amerikalı soyut dışavurumcular ise Performans Sanatı'nı ve temsilcilerini de etkilemeyi başarmıştır. 1940'lı yılların soyut dışavurumcuları, özümsedikleri üretim anlayışının ötesine geçmiş ve yeni arayışlara başlamışlardır. Bunun akabinde, sonuca varan kimi sanatçılar ise üretmiş oldukları resimleri, birtakım eylemler doğrultusunda tamamlamıştır. 40'lardaki bu arayış daha sonraları, "Action Painting/ Aksiyon ya da Eylem Resmi" tanımıyla anılmıştır. Bu eğilime göre, üretim sürecindeki dinamik eylemler, bitmiş bir yapıtın nesnel sonuçlarına veya niteliğine de baskın gelmiştir.[108]

[106] Ahu Antmen (2016) *a.g.e.* s,222
[107] Corbin, A., Courtine, J., J., Vigarello G., *a.g.e.*, s.353
[108] Corbin, A., Courtine, J., J., Georges Vigarello, G., *a.g.e.*, s.355



Görsel 3: "Jackson Pollock, atölyesinde resim yaparken, New York, 1950."

Aksiyon resminde boya, ekspresif şekilde ritmiktir. Bunun yanı sıra, spesifik olmayan hareketler ile uygulanmıştır. Uygulamada ise tuval yüzeyine boya sıçratılmış, çeşitli dokuların da izleri bırakılmıştır. Aksiyon resmi, sanatçının bedensel hareketleri ile doğrudan bağlantılıdır ve yapıtın bitmiş görünümü de bu eylemler sonucunda ortaya çıkmıştır.[109]

Performans Sanatı'nın öncül hareketi Fluxus, George Maciunas'ın (1931-1978) bu terimi kullanması ile gündeme gelmiştir. Kavram, sanat piyasasında karşılık

[109] Pelin Avşar Karabaş, Fatih İşleyen, "Performans Sanatının Doğuşu ve Günümüze Yansımaları", *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 2, Sayı 2, 2016, s.342

bulmuş ve değer kazanmıştır. Sanatçı, Fluxus terimini ise sözlükten edinmiştir. Fluxus kelimesi, akış, hareket, arındırma vb. anlamlara denk düşmektedir. Maciunas, çeşitli milletlerden ve farklı görüşlerden birçok sanatçıyı da Fluxus Manifestosu altında bütünleştirmek istemiştir. Bu doğrultuda, müzisyenleri, ressam ve heykeltıraşları da bir çatı altında buluşturmuştur. Nitekim, Fluxus da evrensellik karşıtı eylemler ile sanat tarihine geçmiştir. Zira Fluxus temsilcileri, sanatın ve sanatçının yüksek niteliklerini, bunun yanı sıra kendilerine tanımlanan tüm imtiyazları da reddetmişlerdir. Bu durum, üretimi basite indirgeyen ve zanaat bağlamında da ustalık gözetmeyen bir ortak aklın ürünü olmuştur. Fluxus sanatçıları, toplumsal baskının tüm türlerinden arınmayı hedeflemişlerdir. Bu doğrultuda yazılan ve 1963 yılında bildirilen Fluxus Manifestosu'nda da sanatın devrimci yönüne atıfta bulunan cümleler geçmektedir.[110] Esasen bu manifesto, 60'ların muhalif sanatçılarını bir araya getirmiştir. Fluxus eylemlerinde, provokatif bir dil kullanmasına istinaden, akımdan ziyade ortak bir tavır olarak nitelendirilir ve hareketin ismi de "akış" ile müsemmadır. Almanya'dan kıta Avrupa'sının birçok yerleşimine, bu şehirlerden de New York'a uzanan bir coğrafyada, eleştirel bir kimlik taşıyan sanatçıları ortak paydada buluşturabilmiştir.[111] Fluxus, toplumda ve yaşamdaki sürekliliği, bu bağlamda da yenilenmeyi ve sabit edimlere karşı da eylemselliği yansıtmaktadır.[112]

Happening ise spontane gerçekleşen bir anlatım biçimidir. Fluxus'un aksine, ön hazırlığa ve kurgusallığa da ihtiyaç duymadan, doğaçlama ile sürdürülen gösterilerdir. Oluşumun anlık gelişmesi, gösterinin de tekrarına olanak tanımamıştır. Happening gösterilerinde de dans, müzik ve çeşitli görsellerden yararlanılmış, işitsel, ritmik ya da görsel sanatlarla çok disiplinli bir bağ kurulmuştur.[113]

---

[110] Mehmet Yılmaz (2013) *a.g.e* s,332-337

[111] Ahu Antmen (2016) *a.g.e.* s,203

[112] Demirkol, V., C., *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm*, Evrensel Basım Yayın, Birinci Basım, İstanbul, 2008, s,163

[113] Pelin Avşar Karabaş, Fatih İşleyen, *a.g.m.*, s.343

Happening aktivistleri ise sergilenen eylemlere izleyicinin de aktif bir katılımda bulunmasını önemsemişlerdir. Sanatçılar için izleyen, eylem esnasında dönüt alınan, önemli bir unsurdu. Nitekim Happening gösterileri, performans sanatçılarına da yeni imkanlar ve ciddi yardımlar sunmuştur. Sergilenen performanslar, sanata ve sanatçıya hitap etmekten çıkıp, geniş kitlelere nüfus etmiştir. Göknur Gürcan'a göre, seyircinin edilgenden etkin bir role bürünmesi, sanat piyasası için devrim niteliği taşımaktadır. Happening, Fluxus gibi sanatsal tavırlara, farklı isimler verilmiş ya da bağımsız tanımlar getirilmiş olsa da bu eylemler performans bağlamında gerçekleştirilmiştir. Sanatçıların, sanat hayatlarında eylemleri ile yürüdükleri yol, performansların da geleceği açısından değerlidir. Zira, yakın geçmişin ve günümüzün performansları da özerk sanatsal mekanların ilaven sokakta, caddede, toplumdan birçok kesim ile bir arada sergilenmiştir. İzleyici, salon sergilerinde olduğu gibi sokakta da düşünsel sorgulamalara itilmiş, tiksindirilmiş veyahut yabancılaştırılmıştır.[114]

Öte yandan günümüz toplumu, yaşamın her alanında karşılaşılan problemleri ve güçlükleri de örselemiştir. 2000'lerin insanı, önceki dönemlere nazaran başarıyı, rahat ve teknolojik bir yaşamı önemsemiştir. Zira, şimdilerde diğer kavramlardan sıyrılıp, yüceltilen de bu davranış biçimleri olmuştur. Bu nedenle, performans sanatçıları da bedensel limitlerin uç noktalarında gezinmişlerdir. Sanatçılar, bireyin maruz kaldığı depresif durumları ve içine girdiği açmazları deşifre etmek istemiş, bu vesile ile de beden bağlamında bir anlatıyı tercih etmişlerdir. Performans Sanatı ile beden de bireye dönük, öznel ya da toplumsal eleştirilerin, düşünce ve davranışların aktarılabildiği politik bir işlevselliğe kavuşmuştur. Geçmişte ya da güncelde sergilenen-sunulan performanslar, toplumdaki ayrışmaya, dışlanmaya, bireyin üzerine çöken baskıya ve şiddete de eleştirel yaklaşmıştır.

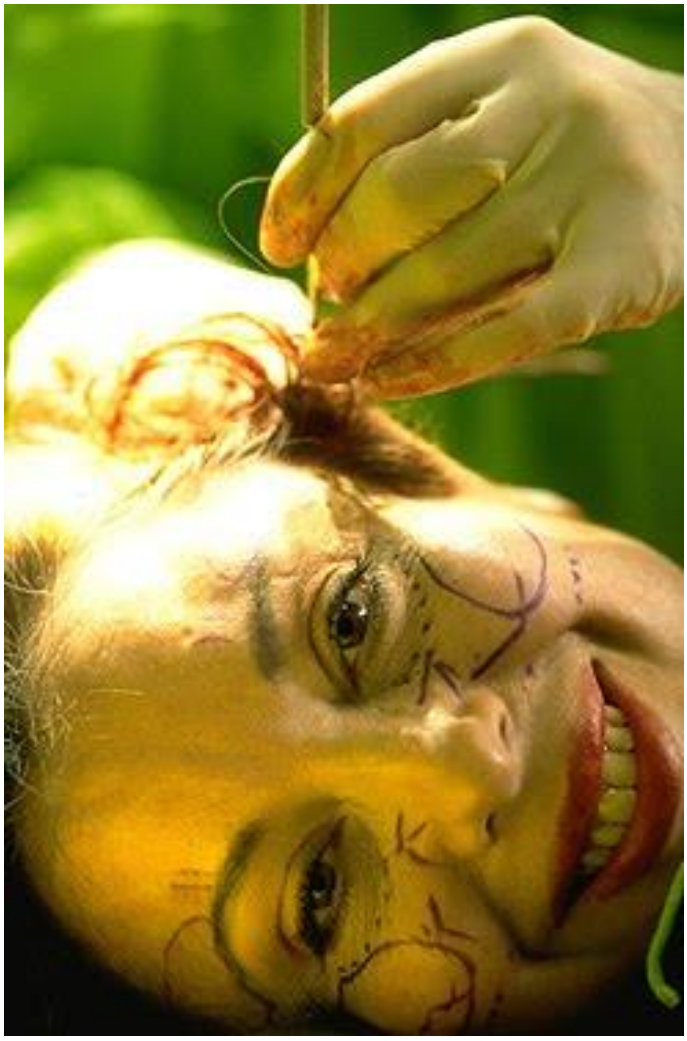
[114] Gürcan, A., G., *Performans Sanatı; Yüzyıllık Tarihine Bir Bakış*, Tekhne Yayınları 1.Baskı, İstanbul, 2015, s.30-31

Bedene karşı sürdürülen tüm apolitik müdahaleler, bireylerin fiziki görünümünde de birtakım değişimlere sebep olmuştur. Kapitalist kültürde, varlığı yiten, göz ardı edilen ve bir sorun olmaktan çıkıp, normalleştirilen de bedenin toplumsal normlar dahilinde yeniden biçimlendirilmesi olmuştur. Birey, kendi bedenini yeni baştan yaratmak için girdiği bu başkalaşım süreci ile toplumsal seviyedeki varlık iddiasını da kuvvetlendirmek istemiştir. Bu, toplum sistematiğindeki normlara karşı, bireysel bir mücadele olabileceği gibi politik de bir karşı duruştur. Kafiye Özlem Alp'e göre ise bedenin değişim pratiğini sanata taşıyan ve bu kavram bağlamında da çarpıcı eser örnekleri bulunan temsilcilerin başında, Fransız sanatçı Orlan (1947) gelmektedir.[115]

Sanatçı, yaşamış olduğu bir ameliyat sonrasında, sanatın hem izleyici hem de üretici kısmında bulunabileceğini düşünmüştür. Orlan'ın performansları, spesifik eylemlerin aksine, gerçek yaşam ile doğrudan ilintilidir. Sanatçı, bu nedenle de seyircisine, gündelik yaşamdan ameliyat sahneleri izlettirmiştir. Sanatçının bu eylemleri ile temas eden seyircide de dehşet, tiksinti, kusma gibi duygu ve durumlar yaşanmıştır. Orlan, "Azize Orlan'ın Yenidendoğuşu" isimli eylem serisi ile dikkat çeker. Sanatçı, esasında ise Yunan asıllı ressam Zeuksis'in eserlerinden esinlenmiştir. Zeuksis'in eserleri, estetik haz uyandıran ve göze hitap eden uzuvların, yeniden bütünleştiği ya da bedenleştiği yapıtlardır. Nitekim Orlan da geçmişten günümüze değin, farklı zaman aralıklarında normlaşan güzellik algısını irdelemiş, bunun sonucunda da çeşitli beden görünümlerini kendi vücudunda denemiştir. "Azize Orlan'ın Yenidendoğuşu", geçmiş dönem heykellerden ve resimlerden edinilen burun, dudak, alın, çene vb. gibi imajlar ile dijital ortamda oluşturulmuştur. Akabinde ise düzenlenen tıbbi operasyonlar ile gerçek uzuvlar da sanatçının kendi bedenine nakledilmiştir.[116]

[115] Kafiye Özlem Alp, "Feminist Sanatta Beden ve Yabancılaşma", *Art-e Sanat Dergisi*, Cilt 7, Sayı 14, 2014, s.353-354

[116] Mehmet Yılmaz, *a.g.e.*, s.380



Görsel 4: Orlan "7. Estetik Ameliyat Gösterisi", 21 Kasım 1993

Sanatçı, kendi sanatını ise performansın aksine, "Carnal Art/ Bedensel veya Etsel Sanat" tabiri ile tanımlamaktadır. Orlan'ın, eserlerindeki üslubu incelendiğinde de bedenin, biçim bozma ile yeniden inşa etme arasında konumlandığı görülür. Orlan'ın sanatsal dili, Akman'a göre ise plastik değerlerden kasten uzaktır. Sanatçının, kendi tabiri ile etsel sanat, bedeni de toplumsal düzeyde bir tartışmaya sürüklemektedir.[117]

[117] Kubilay Akman, "Orlan'ın Suretleri", İzinsizGösteri.net, Sayı:37, 11.04.2015, Çev. Elif Gezgin, https://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html , (06.04.2023)



Görsel 5: Aziz-Orlan'ın Reenkarnasyonu – ORLAN

Kathy Davis'ten aktaran Ceren Acun'a göre, Orlan'ın performanslarında bulunan ve rahatsızlık uyandıran ameliyat görüntülerinden dolayı, seyirciler arasından da izlemeyi yarıda bırakıp, çıkanlar olmuştur. Bunun yanı sıra, performanslarda bayılma vakaları da yaşanmıştır. Orlan, sosyolojik bağıntılar oluşturmak amacı ile saldırganlık esasına dayanan ve belki de sakıncalı bulunan yapıtlar üretmiştir. Sanatçı, izleyici reaksiyonunu önemsemiş ve canlı tutmak istemiştir. Eylemleri boyunca, yeniden yapılandırdığı bedeni ile yeni bir görünüme ve kimliğe bürünmüş, seyircisini de bu dönüşüme tanık etmiştir. Orlan'ın, başkalaşım sürecini tüm çıplaklığı ile izleyene sunduğu performanslar da toplumsal dinamiklere karşı sürdürülen kritikler olmuştur.[118]

[118] Kathy, Davis, *Embodied Practices: Feminist Perspectives on the Body. (*London: SAGE publications Ltd.) aktaran; Acun, C., *"Çağdaş Sanatta Kimlik İnşası: Yapıt ve Eylemsellik*", (Kadir Has Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2013, s.70-71

4.4. Ortak Bir Tepki: Yeni-Dışavurum

1970'lerin dışavurum hareketi, farklı milletlerden birçok sanatçının yüzyılın başındaki ekspresif dokuları ve lezzetleri, resimsel yaklaşımların odağına yeniden taşıması ile mümkün olmuştur. 70'lerden itibaren "Yeni" takısına kavuşan bu dışavurum eğilimi, kapsamı geniş ve belki de ortak bir üretim tavrıdır.[119]

Öte yandan 60'lardaki kavramsalcılık, 1970'li yıllarda ise enternasyonal oranlara ulaşmıştır. Bu duruma karşı, tepkisel bir davranış takınan sanatçılar da Yeni-Dışavurum hareketini gündeme getirmiştir. Sanatçılar ise geçmiş yaratımlardan ve sanatsal görüşlerden etkilenmişlerdir. 20. yüzyılın başında, sanatçının, sanatına mal ettiği biçimcilik bağlamındaki birçok yaklaşım da Yeni-Dışavurum ile tekerrür etmiş ve yaratım sürecine de dahil edilmiştir.[120]

Yeni-Dışavurum hareketinin gündeme gelmediği vakitlerde ise batı sanatında Video Art vb. kavramsal yaratımların da azımsanmayacak bir paya sahip olduğu ifade edilebilir. Tarih, 70'lere yaklaşırken, sanat pratiği de tuvalden uzaklaşmış ve resim çalışmalarının gördüğü değer de azalmıştır. Yeni-Dışavurum evvelinde, pop ve hiperrealist temsilciler de tuvale ve boyaya dönüş yapmışlardır. Beykal'a göre bu durum, izleyiciyi veya alıcıyı da ancak bir müddet tatmin etmiştir. Dönemin sanatına yön veren kavramsal veya pop üretimler de Yeni-Dışavurumcu resmin öncesinde büyük bir anlam ve duygu yoksunluğuna yol açmıştır.[121]

---

[119] Ahu Antmen, *a.g.e.,* s.263

[120] Tarzan, Ö., *Yeni Dışavurumcu Tavrı Oluşturan Sanatçı Kimliği ve Yapıtlardaki Psiko-Sembolik Öğeler,* (Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi), İzmir, 2010, s.42

[121] Beykal, Canan, "Dışavurumculuk" Özel Sayısı, *Kalın Dergisi*, No 7, 1988, s.18

Yeni-Dışavurumcu sanatçılar, 60'ların sanatında önemli bir pay sahibi olan kavramsal harekete ve akabinde gelişim gösteren birçok eğilime karşı da alternatif arayışlara yönelmişlerdir. Bu nedenle de zihinselliği ve üretim bağlamında tercih edilen anti estetik formları (hazır-nesneleri) yeniden sorgulamışlardır. Gerçekleşen bu değişim, ifadeci yaklaşımların da ikinci baharını getirmiştir.[122]

Donald Kuspit, hicivli bir dil kullanarak modern dünyayı eleştirir. Yazar, modern toplumda anlam bağlamındaki değere, kişinin de kendi olanakları dahilinde sürdürdüğü birtakım arayışlar ile erişebildiğini düşünmüştür. Kuspit'e göre içeriğin kifayeti ise diyalektik düşünüldüğünde anlama sahip olmayan öznede ve benlikte kıymet bulmuştur. Zira, bu perspektiften değerlendirildiğinde ise durum bir paradoksa dönüşmüştür. Yazara göre modernite, dünyanın ardındaki gizemi dahi çözebilecek argümanlara sahip olmasına rağmen, toplumun da anlamdan ırağa düşmesine mâni olamamıştır. Kuspit, okura ithafen ise fani bir bedene sahip olan insanın da ömrü boyunca mantık ekseninden ayrılıp ayrılmadığını sormuş ve modern insanın yaşadığı bu açmaza, sanat aracılığı ile gereken hassasiyetin tanınabileceğini düşünmüştür. Yazar, Yeni-Dışavurumcu sanatçılara istinaden, cinsiyet, kimlik ve yahut beden bağlamında sergiledikleri üretim esası ile modern özneye de nitelikli bir anlam biçildiğini ifade etmiştir.[123]

Sanayi devrimi akabinde toplumdaki iş gücü de insandan makineye devredilmiştir. Sanayi atılımları, modernist görüşü paylaşan toplumun tüm paydaşlarında, parlak bir gelecek beklentisi uyandırmıştır. Öte yandan, sanayileşme ile yaşamın her alanına nüfus eden mekanizasyon, toplumun yaşam standartlarını da belirli oranda değiştirmiştir. Bülent Kahraman, sanayileşen toplumlardaki bireyin,

---

[122] Zeki, S., *Sanatta Yeni Figürasyon Olgusu ve Yeni Dışavurumcu Resim Anlayışı*, (Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2011, s.86

[123] Donald, Kuspit, "A Critical History of 20th-Century Art" *Chapter:9,* http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit8-9-06.asp , (09.04.2023)

güncelde ya da geçmişte karşılaştığı sorunların da bu mekanikleşmeden ileri geldiğini belirtmiştir. Yazar'a göre modern toplum, yaşamını da meta fetişizm dahilinde sürdürür. Toplumda metaya yüklenen değer, öznenin de kendisine ya da bulunduğu sınıfa karşı yetersizlik güdüsü yaşamasını ve belki de yabancılaşmasını sağlamıştır. Yeni-Dışavurumcular, modern hayatın bu dinamiğine karşı bireyselliği ve bu bağlamda da duyum ile ilişkili, ifadeci bir yaklaşımı baz alan üretim biçimini savunmuşlardır. Yeni-Dışavurumculuğun sahip olduğu bu duyarga, Postmodernist bir çizgide konumlanan kavramsalcılık vb. sanat eğilimlerinde ise tercih edilmemiştir.[124]

Yeni-Dışavurumcu yapıtlar, çeşitli olay ve olguların deneyimlenmesi ile yaşamsallıktan edinilen öznel birikim ve fikirlerden üretilmiştir. Yeni-Dışavurumcu resim, modernist yapıtlarda gözlemlenen biçimsel kaygılardan istifade etmiş ve üslup açısından da zengin imkanlara varmıştır. Bu süreçte ise sanatçıların fikir birliğine vardığı diğer bir nokta da figüratif resim anlayışı olmuştur.[125]

> *"Her şeyden önce "ölü" sanat olarak nitelendirilen resmi benimseyen sanatçılar (Yeni Dışavurumcular), bu hareketle saf soyutlamayı ya da (gereksiz anlam ve kavram karmaşasından) arınmayı tercih etmelerinin yanı sıra, soğuk ve akli bir yaklaşımı hiçe sayıyorlar ve böylece gözden düşürülmüş olan her şeyi (figürasyon, objektiflik, duyguların belli edilmesi, otobiyografi, hafıza psikoloji, sembolizm, cinsellik, edebiyat ve anlatı) göstere göstere öne çıkarıyorlardı."*[126]

[124] Kahraman, H., B., "Ekspresyonizm Kavramında Temel Sorunlara Bir Bakış", *KALIN-Dışavurumculuk Sanat Seçkisi*, Sayı 7, 1998 aktaran; Alparslan Budak, *Türk Resminde Yeni Dışavurumculuk*, (Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi), Erzurum, 2006, s.40

[125] Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.265

[126] www.felsefeekibi.com/.../sanat_akimlari_YeniDisavurumculuk.html

60'ların sanatı, piyasa yönünden de durgun geçen bir dönem olmuştur. 60'tan, 80'e değin geçen 20 yıllık süreçte, kavramsal yapıtlar da pentüre oranla alınıp-satılamamıştır. Bu durum, Yeni-Dışavurumcuların da tuvale, boyaya ve renkçi pratiklere dönmesinde etki sahibi olmuştur.[127] Yeni-dışavurumcu eserler, teknik açıdan incelendiğinde ise resim yüzeyinde yoğun bir dokunsal katmanın varlığı hissedilir. Neo-ekspresyonist işlerde referans alınan birey ya da beden, ifadeci yaklaşıma uygun, duyguların da okunabildiği şekilde resmedilmiştir. Zira, kalın boya tabakaları, bedenin maddesel(dokusal) ya da duyusal yönünü vurgulamak ve hissiyatı da kuvvetlendirmek maksadı ile uygulanmıştır. Sanatçılar, bu pratik haizinde ise kişinin de kolektif ile ilişkisinden doğan birtakım öznesel sorunlara eğilmişlerdir. Zira resimler, güncel ya da evvel yaşamdan izler bulundurmaktadır. Buna ek olarak, eserin ya da sanatçının seyirci ile teması da kimi zaman sembolik unsurlar vasıtası ile gerçekleşmektedir. Çalışmalar, kavramsal bağlamların yanı sıra geleneksel metotlar, araçlar ve temalar ile de üretilmektedir.[128]

Neo-Ekspresyonistlerin, kendi periyodunda yaşanan politik ve kaotik değişimler, özne ve bedeninin de aktif rol oynadığı bir anlatım ile sanatın imaj numunelerine dönüşmüştür. Yeni-Dışavurumcular ile takriben aynı dönemi paylaşan Pop-Sanatçıları ise bedeni, popülist bir temsil aracına çevirmiştir. Öte yandan, tüm gerçekçi eğilimlerde (foto, hiper, süper-realistler) dahi beden, nesnelliğinden ziyade yapay bir ifadesellik ile betimlenmiştir. Yeni-Dışavurum hakkında, bu veriler dikkate alındığında ise hareketin kuvvetli fırçaları arasına Alman asıllı, İngiliz sanatçı Lucian Freud (1922) dahil edilebilir. Freud'un eserlerinde beden, bireysel algıya ilişkin kendinde bir bilinç ile resimlenmiştir.[129]

---

[127] Semih Zeki (2011) *a.g.e.* s,83

[128] *"Yeni Dışavurumculuk (Neo-Ekspresyonizm)",* Sanat Akımları-Yeni Dışavurumculuk (Neo-Ekspresyonizm), Sanat Akımları - Yeni Dışavurumculuk (Neo-Ekspresyonizm) https://www.msxlabs.org/forum/sanat/244321-sanat-akimlari-yeni-disavurumculuk-neo-ekspresyonizm.html#ixzz7yIabxoYQ , (11.04.2023)

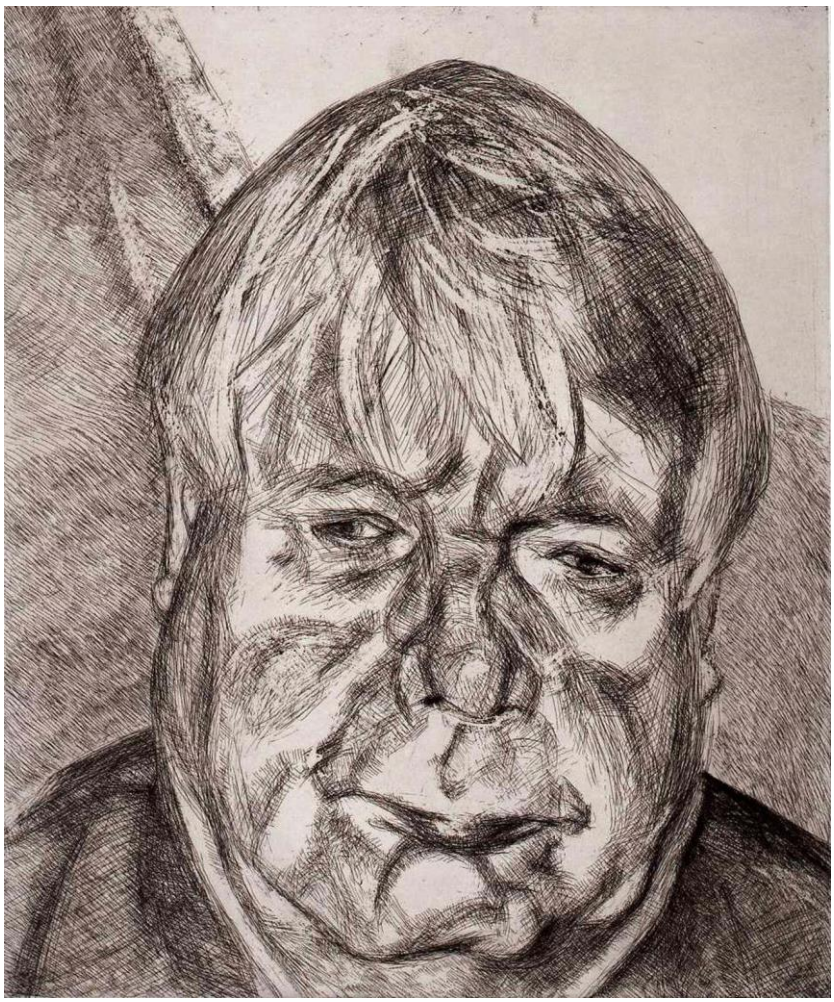
[129] Temel, B., "Et-Lucian Freud", *Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 18, Sayı 1, Edirne, Haziran, 2016, s.18



Görsel 6: Lucian Freud, Fareli Çıplak Adam (1977–1978)

Vedat Demirkol'a göre, Lucian Freud'un eserlerinde izlenen gerçekçi tavır, dışavurumcu ve melankolik bir üslup ile aktarılmıştır. [130] Sanatçı, olgunluk döneminde ürettiği eserleri ile bilinse de sanat yaşamının erken evresinde kasvetli ve karamsar temaları da gerçeküstücü bir bakışla ele almıştır. Freud'un resim dili, figüratif bir çizgide değişim yahut gelişim göstermiştir. Sanatçı, geç döneminde ise boyanın plastik yapısı ile denemelerde bulunmuştur.[131]

[130] Demirkol, V., C., *a.g.e.*, s.138
[131] Farthing, S., *Sanatın Tüm Öyküsü*, Hayalperest Yayınevi, 2.Baskı, Çin, Şubat, 2014, s.462



Görsel 7: Lucian Freud, Donegal Man, 2007

Freud, yoğun bir boya kullanımına haiz fırça vuruşları ile bedende ve deri dokusunda oluşan deformasyonları yansıtmıştır.[132] Sanatçının, referans aldığı modeller ise yakın çevresinden kişilerdir. Modelin, duyuşsal tarafıyla da ilgilen Freud, gerçekliği perçinleyerek, izleyiciyi de tuvaldeki bu görsel illüzyona davet etmiştir. Farthing, Freud hakkında yazdığı pasajda, sanatçının resim pratiğine değinmiştir. Yazara göre Freud, gerçeklik hissiyatını yakalayabilmek için gündelik yaşamı da sıkça gözlemlemektedir. Sanatçı, yaşamdan çıkardığı bu görsel notlar ile modelin ya da bedenin ruhsal durumunu, kendi sanatının temel meselesi yapmıştır.[133]

[132] Tazegül, G., *Deformasyon ve Figüratif Resim*, (Anadolu Üniversitesi, Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi) Eskişehir, Şubat, 2004, s.91

[133] Stephan Farthing, *a.g.e., gös.yer.*



Görsel 8: Lucian Freud, Sosyal Yardım Denetçisi Dinleniyor, 1995

60'ların zanaattaki ustalığı yeren sanatına karşı, Freud'un da figüratif odağında gelişen pratik anlayışı, mümkün mertebe cesaret gerektiren bir eylemdir. Mehmet Yılmaz'a göre, sanatçının varlık iddiası da esasen buradan pekişmiştir. Sanatçının resimleri, ilk bakışta fotografik etkiler ile karıştırılmış olsa da eserin yüzeyinde soyut yaratımları aratmayacak bir boya yoğunluğu görülür. Boyanın, heykelvari ya da katmanlı kullanımı, resimdeki imgeye karşı, seyircideki gerçeklik algısını doyurmuştur.[134]Freud'un resimlerinde yer alan figürler, kimi zaman iri ve kilolu bedenlere de sahiptir. Bedenin, derisindeki sarkma ve kimi uzuvlarda oluşmuş çeşitli deformasyonlar, grotesk bir üslup ile tasvir edilmiştir.[135] Sanatçı, "Büyük" lakabı ile anılan Sue Tilley'nin de çeşitli açılardan birçok resmini yapmış, kilolu bir

[134] Mehmet Yılmaz, *a.g.e.,* s.418

[135] Türk, N., *20. YY. Resminde Ekspresif Beden İmgesi*, (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Resim Programı, Yüksek Lisans Eser Metni) İstanbul, 2013, s.41

bedenin plastik tasviri ile de estetik bir haz sağlamıştır. Freud, Tilley'nin görünümlerini içeren resim serisinde, alışılmış (ideal) oranların dışındaki bedenlere eğilmiştir.[136]



Görsel 9: Lucian Freud, Aslan Halısının Yanında Uyuyor, 1996

Batı sanatında seyirci, Freud'un yapıtlarına değin çıplak bir bedeni de gözetler niteliktedir. Fakat, Freud'un resimlerindeki beden, teşhirden ziyade kişinin öznel dünyasını deşifre eden ve kendisine biçilen yaşam pratiğini de sürdürmek zorunda olan, esasen çaresiz bir kimliktir. Bundan dolayıdır ki sanatçının boyadığı bedenler de sanat tarihindeki çıplak imgelerin pek çoğundan ayrıcalıklı bir statüde

[136] Stephan Farthing (2014) *a.g.e.* s,463

bulunurlar. Freud'un resimlediği bedenlerde, cinsel uzuvlar da ustalık ile aktarılmıştır. Figürler, oldukça rahat bir vaziyette izlense de seyirciye cinsel çağrışımları anımsatmazlar.[137] Sanatını, sosyal dinamiklerin etkisinde kalarak biçimlendiren sanatçılardan, bir diğeri de Almanya doğumlu, Kiki Smith (1954)'tir. Sanatçı, çeşitli kültürlere ait sembolleri ve efsaneleşmiş anlatıları, figüratif eksende betimleyerek kendisine de sanatsal bir dil oluşturmuştur. Sanatçı, desenden, enstalasyona değin pek çok ifade türünde, çeşitli araç-gereç ve metotları kullanarak çalışmalar üretmiştir.[138]



Görsel 10: Kiki Smith, İsimsiz, 1988, Gambi Kağıdına Mürekkep

[137] Nesli Türk (2013) *a.g.e.* s,42

[138] Chatzoudas, Ç., M., "Kiki Smith'in Çalışmalarında Mitolojik Unsurlar", *İdil Dergisi*, Cilt 7, Sayı 49, 2018, s.1086

Smith'in sanatı, olgunlaşmadığı dönemde dahi bireyi ve bedenini temel almıştır. Kiki'nin, sanatını besleyen unsurların başında, organ ve uzuvların bedenden ayrılmış yalın görünümleri gelmektedir. Sanatçının, bedene duyduğu alaka, babasının da yaşamını yitirdiği 1980 yılına dayanmaktadır. Smith'in, bu dönem zarfında alçıdan döktüğü ve çeşitli uzuvları konu alan heykelleri, sanatçının da bedene düşkün tavrını perçinlemiştir. Smith, kendi yaşamında ilginç deneyimlere de sahiptir. Üç aylık bir süreçte acil yardım teknisyenliği ile de ilgilenmiştir. Sanatçı, tıbbi bir meskende geçirdiği bu üç aylık zamanda, daha sonraki süreçte çalışmalarında da sıkça başvuracağı dahili fizyoloji pratiğini edinmiştir. Bu meslek tecrübesi ise sanatçının da bedeni klinik bir ustalık ile aktarmasını sağlamıştır.[139]



Görsel 11: Kiki Smith, Köşedeki Kadın, 2004

[139] Çiğdem Doğan Özlem, "Marc Chagall, Kiki Smith ve Paula Rego Örnekleri Üzerinden Resimde Kurgusal Anlatımların Görünümü", *Ulakbilge Dergisi*, 40, Eylül 2019, s,638

Smith'in eserleri, kadının toplum içindeki payına odaklanan çalışmalardır. Sanatçının, yapıtı üretirken arzuladığı hedefleri arasında, temsilin kendi bedeni ile icra edilmesi de gelmektedir. Nitekim, eserlerde temsil bulan beden de çoğu zaman Smith'in vücudu olmuştur. Başka bir deyiş ile sanatçının çalışmalarında iki cinsiyet kutbundan biri olan kadın, kendi hemcinsi (Kiki Smith) tarafından temsil edilmiştir. Sanatçının, olgunluğa erişmeden beden özelinde yarattığı çalışmalar, günümüzdeki üretim dillini de beraberinde getirmiştir.[140]



Görsel 12: Kiki Smith, İsimsiz, 1992

80 akabindeki sosyal tahavvüller, Smith'i de beden ve kimlik bağlamındaki bireysel açmazları içeren birtakım arayışlara itmiştir. Kiki'nin çalışmaları, bedenin içini ve vücuttan salgılanan sıvıları konu almıştır. Sanatçı, bedenin doğal döngüsüne

[140] Çiğdem Menteşoğlu Chatzoudas (2018) *a.g.e.* s,1082

yoğunlaşmakta, bu bağlamda ise yaşamsal istikrarın dinamiğindeki dışarı atma eylemine de dikkat çeken yaratımlar üretmektedir. Kiki Smith'in yapıtları, Kristeva'nın abject kavramına ilişkin çözümlenebilir. Çolak'a göre: bedenin bütün sistemleri ve içyapıdaki tüm organlar ya da kemikler, eser ile iğrenç arasındaki bağlamı kurmak ve vurgulamak amacıyla tercih edilmiş ve incelenmiştir.[141]



Görsel 13: Kiki Smith, Masal, 1992

Bedenden atılan, salgılanan, dışkılanan ve iğrenç ile tahayyül edilen atıklar da tam anlamıyla nesneleşmemişlerdir. Bedenden dışarı atma eylemi gerçekleşmiştir ancak, tüm bu kovulanların kökeni ise özneye aittir. Dışarı atılan, nesne ile özne arasındaki muğlak çizgide varlığını sürdürmektedir. Kiki'nin yapıtlarında ise dışarı atma ya da dışkılama istikrarlı bir eylemdir. Dışkılama ile gelen tiksinti ve bu hissin

[141] Çolak, B., "Yapıt Okuma; Bedenin İçerisi-Dışarısı; Kiki Smith'in Çalışmalarında Bedensel Süreçler ve Abjection", *Fe Dergisi*, Cilt 3, Sayı 1, 2011, s.39-40 URL: http://cins.ankara.edu.tr/colak.html

insanda yarattığı kötücül düşünce olan iğrenç, Smith'in yapıtlarında ise ana temayı ileten materyallerden biridir. Dışkılanan atıklar, seyirciyi tedirgin etmekle birlikte, izleyene iğrenci de anımsatmaktadır. Seyircinin, iğrenç bildiği bu organik maddeler, bedenden dışlanması ile iğrençten ayrışmıştır. Fakat, atılma ile iğren bulunan bu atıkların ise özneyi var eden organik bileşenler olması, ikircikli bir duruma da işaret etmektedir.[142]

4.5. Abject (İğrenç) Sanat

Çalışmanın ikinci bölümünde kuramsal tarafı vurgulanan ve aktarılan abject kavramı, 80'li yılların sanatında ise "kimlik" bağlamında bir temsile kavuşmuştur. "Kimlik", 80'li yılların sanatına son yarım dönemden itibaren tezahür eden olgulardan biridir. Moderniteden 80'lere değin, sosyolojik zeminde ya da sanatta, ötekileştirilen ve bu nedenle de varlığı hissedilmeyen kimi özneler postmodern sanatın son 20 yılında ise kimlik olgusu ile temsiliyete erişmişlerdir. Kavramsalcılıkla örtüşen ve ondan izler taşıyan, bunun yanında ise kimliğin de merkezde bulunduğu bu üretim tarzı ile sanat, bedeni ve cinsiyeti yapılandıran stratejilerin odağına girmiştir. Bu bağlamda ise sanatçılar, toplumun tüm tabakalarında gerçekleşen, kültür, cinsel tercih, beden ya da kimlik eksenindeki ayrımcılığa karşı, bireysel tecrübelerden yola çıkarak sosyal zıtlıkları vurgulamışlardır. Sanatçılar, kimliği de biyo-politik bir bağlam çerçevesinde incelemişler ve batı merkezli otoriter unsurların toplumu ayrıştıran pratiklerini de deşifre ederek açıkça, belirtmişlerdir. Bu stratejilerin, özneyi "öteki"ne çeviren izdüşümünü de sorgulamışlardır.[143]

21. yüzyıla erişmeden evvel, postmodern sanatın son 20 yıllık dönemine ilişkin kimi yapıtlarda ise duygu yüklü imalar gözlenmektedir. Sanatçıların bu tutumu

[142] Banu Çolak (2011) *a.g.e.* s,43
[143] Ahu Antmen (2016) *a.g.e.* s,295-296

ise kültür içinde yeniden yapılandırılarak, esasen simülakr bir özneye dönüşen bireyin, otoriter aygıtın yarattığı ideale karşı duyduğu coşkudan ziyade bu süreçte hissedilen endişeyi ve girilen açmazları yansıtır. Kimi modernistlerin ise sanatın yüksek edimselliğine haiz, biçimci yaklaşımı aşmak amacıyla çeşitli metotları da pratiğe döktüğü söylenebilir. 50'lerin postmodernistleri ise benzer bir arayış sonucunda hazır-nesne bağlamında, estetik bir duyum sağlamışlardır. Bu bağlamda, günümüz postmodernistlerinin de hakikati, beden ve kimlik kavramları ile örtüşen bir çizgide araması olağan bir sorgulama durumudur. Foster'a göre, güncel yaşamdaki hakikat, toplumu bölüşen kimi paydaşların nazarında, nevrotik ve belki de iğrenç ile özdeşleşen bir öznede bunun yanı sıra şiddet görmüş bir bedende de bulunabilmektedir. Günümüzde, travmaya tabii olmuş bu beden, gerçek ile ilişki kuran ve kendisinden fayda sağlayan politik uzantılara karşı olumlu yahut olumsuz gereken dönütün de sağlanabildiği bir imgedir.[144]

İğrenç, kültürel bir dönüşüm ile sanatta da temsil bulmuştur. Bu süreçte, toplumdaki öteki rolünü ise belirli bir azınlıktan ziyade, tüm aktörler de oynayabilmektedir. İğrencin ya da bu kavram ile tanımlanan tüm özne veya nesnelerin, güncel toplumda ötekileştirilmesi, sanatçının da üretim misyonunun dışında kalmıştır. Esasen, iğrenç özelinde çalışan sanatçının uğraşı da abject'in neden olduğu bastırmanın ardında kalan problemli noktaları tespit edip, sanatına uyarlamaktır. İğrenç sanatın pratiğinde, farklı yönlere meyilli iki kutup bulunur. İlki, iğrenç ile özdeş bir duruma sahip olmaktır. Bu ilk meyil, travma akabindeki nevrozu betimleme ereği taşır ve toplumun da edep sınırlarını aşan bir yaklaşımla gerçekleşir. İkinci durum ise iğrençliğin abartıldığı bir süreci kapsar. Salgılanan organik bileşenlerin, beden dışına atıldığı dışkılama eylemi, Abject Sanat bağlamında ise tiksintiye mahal vermek amacıyla abartılı bir şekilde uygulanmış ya da aktarılmıştır.[145]

[144] Hal Foster (2009) *a.g.e.* s,208-209
[145] Hal Foster (2009) *a.g.e.* s,194-197

İğrenç Sanat'ta, anti-estetik formlar ya da nesneler kullanılmaktadır. Dışkı, çöp, çürüyen yemek artıkları vb. maddelerden oluşan yapıtlar, izleyicide de itici bir tesir bırakmıştır. Abject Sanat, bireyin marjinalleştirilmesine odaklanmış, bu vesile ile obezlik düzeyindeki şişmanlığın yanı sıra, eşcinselliğin de toplumdan soyutlanmasını konu edinmiştir. Zurek'e göre, abject yapıtlar hakkında ise kimi eleştirmenlerce farklı değerlendirmeler de yapılmıştır. Eserler, kimisine göre ilettiği kavram ve öykündüğü gerçeklik ile iğrenci yansıtırken, bu görüşe katılmayanlar ise aktarılanın tiksinme ile gelen hissiyat olduğunu iddia etmişlerdir.[146]

Abject Art bağlamında değerlendirilebilen temsilciler arasında, sanat görüşü ve çalışmaları ile Jenny Saville de yer almaktadır. Saville, günümüzün iktidar biçimlerini, gittikçe yozlaşan toplumun, öznedeki olumsuz yansımalarını ve soyutlanan kimlikleri de bedenin işlev gördüğü bir sanat anlayışı ile dışa vurmuştur. Sanatçının eserlerinde seyredilen figürler, kültürden soyutlandığı için "ötekileşen" bireyi tasvir etmektedir.[147] Sanatçı, çıplak bir bedeni tasvir ediş şekli ve boyadaki ustalığı ile çağdaş figür resmini de ulaşılması güç bir noktaya taşımıştır. Young British Artist (Genç İngiliz Sanatçılar) grubuna mensup olan Saville, çağdaşlarının aksine, figüratif resime ilgi duymuştur. Eserlerinde, figüratif anlayış ile soyutlamayı bütünleştiren sanatçı, kilolu vücutları sıkışık nizamda betimlediği çizim ve resimlerinde, bedeni de idealize etmemiştir. Buna ilaveten, sanat tarihinin nitelikli emsallerinden öykünen sanatçı, deformasyona uğrayan ve biçimsel müdahaleler ile dönüşüme tabii olmuş spekülatif bedenleri de resmetmiştir. Bedenin, tüm bozukluklarını, kusurlarını ve kıvrımlarını, gerçekçi bir bakış ile resmeden Saville'in, teni betimlerken gösterdiği ustalık eski üstatları da aratmayacak niteliktedir. Sanatçının resimleri, mekânsal sınırların okunmadığı, figürlerin de büyük bir ölçekte ve boşlukta sunulduğu kompozisyonlardır. Sanatçının resimlediği figürler, sanatta ve

[146] Zurek, A., *Abjection: The Theory And The Moment*, (University Of Pennsylvania, School of Arts And Sciences, Visual Studies Senior Thesis), 2011, https://www.scribd.com/document/144419457/Abjection-The-Theory-and-the-Moment# , (18.04.2023) s.3

[147] Çiğdem Menteşoğlu, "Sanat ve Deneyim Bağlamında Resimde Annelik Temasına Bakış: Jenny Saville", *Uluslararası Hakemli İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 6(1), 55- 68, 2021, s.60

popüler kültürde kadının ya da erkeğin tasvirine dayanırken, bu temsiller ise toplum hayatında tabu haline gelen meselelere de eğilme arzusundan ileri gelmektedir.[148]



Görsel 14: Jenny Saville, Branded, 1992

Branded, figürün anıtsal ebatlarda ve çıplak resimlendiği, ellerin, göğüslerin ve duruşun ise abartılı tasvirini içeren bir otoportre çalışmasıdır. Seyircinin, rakursiden izlediği figür, açık kompozisyona sahiptir ve resim yüzeyinin de sınırlarını aşmıştır. Resim, Saville'in Fransız düşünür Luce Irıgaray'dan alıntıladığı ve tersten yazdığı; narin, destekleyici, irrasyonel, dekoratif vb. kelimeler ile bezenmiştir. Sanatçı,

[148] "Jenny Saville", theartstory.net, https://www.theartstory.org/artist/saville-jenny/ , (19.04.2023)

kelimenin tam anlamıyla tuvale damgaladığı bu kavramlar ile toplumda kadına dair oluşmuş önyargılı ifadeleri de eleştirmiştir. Branded, kadın bedeninin idealleştirilmediği ve açıkça izlenebildiği bir çalışmadır ve Saville'in de erken dönem resim dilini yansıtır.[149] Saville, Branded hakkında ise *"İğrenç, büyük kadınları çizmiyorum. Büyük ve iğrenç olduklarına inandırılan kadınları resmediyorum."* demiştir. Zira sanatçı, eseri ürettiği tarihe değin, batı sanatında süre gelen güzellik algısını da kendi bedeninden referans aldığı Branded isimli bu çalışması ile sorgulamıştır.[150]



Görsel 15: Jenny Saville, Pasaj, 2004

[149] "Jenny Saville", theartstory.net, https://www.theartstory.org/artist/saville-jenny/ , *gös.yer.*, (19.04.2023)

[150] "Jenny Saville", theartstory.net, https://www.theartstory.org/artist/saville-jenny/ , *gös.yer.*, (19.04.2023)

Saville, Sicilya'nın Palermo kentinde yaşadığı sıralarda ise transseksüel bireyleri resimlemiştir. Sanatçı, Pasaj isimli eserini de bu süre zarfında tamamlamıştır. Romalı travestilerin ve transseksüellerin görsel kayıtlarını alan sanatçı, çektiği bu kareleri ise çalışmalarında da referans almıştır. Pasaj, sanatçının fotoğraftan öykündüğü bir eser olsa dahi, geleneksel portrelerden de ayrılan bir çalışmadır. Saville'in ise trans formlara ve estetiğe karşı ilgisi, doğallığı ve yapaylığı özdeşleyen, melez biçimdeki bu bedenlerden gelir. Eserde, sempatik, fakat tedirginlik yaratan, eşcinsel bir kadın formu betimlenirken, beden ise sosyal bir unsur olarak değerlendirilmiştir.[151]

Saville'in yapıtlarında gözlenen özneler, Albayrak'a göre ise belirli bir idealin dayatılmasına karşı yabancılaşan imgeler değildir. Birey, özünü kabullenmiştir. Ancak, güzellik algısından kaynaklanan memnuniyetsizliğini de başkalaşım sürecine girerek tatmin etmiştir.[152]

Sanatçının kompozisyonlarında, gündelik yaşamdan sekansların, bilindik ve bedbaht insanları ile karşılaşılır. Örneğin, Saville'in 94 yılında tamamladığı "Trace", gündelik hayatın da olağan rutinlerini konu alır. Monoton bir akışın vurgulandığı eserde, mutsuz bir kadın görülmektedir. İlaveten, kişinin de rutindeki kıyafetlerden arındığı, mahrem bir enstantane aktarılmıştır. Zira, Ceylaner'e göre bu, bedenin duruşundan ve derideki izlerden de anlaşılabilmektedir. Nitekim Sanatçı, bireylerin kendi bedenleri ve medya aracılığıyla gözlemlediği Madonnalar ile yaşadığı çelişkiyi de yansıtmaya, çalışmıştır.[153]

---

[151] "Jenny Saville", theartstory.net, https://www.theartstory.org/artist/saville-jenny/ , *gös.yer.*, (19.04.2023)

[152] Albayrak, A., *"*Saville, Freud, Bacon ve Tuymans'ın Paletindeki Çileli Beden Teorisi", *Sanat Dergisi*, 0(20), 1-12, 2012, s.70

[153] Ceylaner, S., C., *Çağdaş Sanatta Bedenin Cinsel Temsiliyetine Bir Bakış*, (Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, Şile, Türkiye, 2012, s.70



Görsel 16: Jenny Saville, Trace, 1993-1994

Genç Britanyalıların diğer bir üyesi Marc Quinn, Jenny Saville'in de katılımcısı olduğu ve Charles Saatchi'nin koleksiyonundan seçilerek, oluşturulan, "Sensation" isimli sergide bulunmuştur. Saatchi'nin, himayesi ile gerçekleşen sergide

ise gelecek vaat eden sanatçılar tanıtılmış ve bu da Quinn'in kamuoyunda tanınmasını sağlamıştır.[154]

Quinn'in sanatı, bireyin sosyal yaşam ile etkileşiminden doğan, duyum ve düşüncelerden öykünür. Sanatçının, çalışmalarında kullandığı materyaller fonksiyoneldir ve aktarmak istediği düşünceye bürünebilen, yontulabilen ya da eklemlenebilen araç-gereçlerden yararlanmıştır. Heykellerinde, çoğu zaman kendi bedeninden ve portresinden faydalanmakta, çalışmaları da saf ve yahut endüstriyel maddelerden, ilaveten dışkı, kan vb. organik atıklardan oluşmaktadır.[155] Sanatçı, postmodern imkanlar ile sanata da farklı bir bakış ve yorum getirmiştir. Quinn'in sanata karşı yaklaşımı, biyoloji ile bütünsellik içerisindedir. Bu bağlamda ise çalışmalarında bedeni araçsallaştıran sanatçı, yaratılış, doğum-ölüm, gerçeklik vb. kavramları esas almış ve araştırmalarda bulunmuştur.[156]

Quinn'in, et ile biçimlendirdiği ve soyut kompozisyonları andıran resimleri, bedenin organik bileşeni (ten) ile tasvir edilmiştir. Sanatçının bu serisi, malzeme itibari ile figüratif bir anlayışı da yansıtmaktadır. Resimler, seyirciyi çekerken, öte yandan tiksinti veya tedirginlik ile itki de duyumsatır. Sanatçı, etten resimler ile yaşamın doğal dinamiğindeki bir ikiliğe de işaret etmektedir. Quinn'e göre, bu eser serisi ile temas eden kimse, bir hayvanın çiğ etinden tiksinebilirken, aynı kişi pirzola da sipariş edip keyif sürebilmektedir. Sanatçı, bu ikircikli durumun ahlaki bir paradoks olduğunu vurgulamış, yapıtlarının ise toplumsal öğütler taşımadığını ve kendisinin de benzer davranışlar sergilediğini söylemiştir.[157]

---

[154] Sliwinska, Basia, 2010, *Venus in the 'Looking-glass': para-classicism and the trans-body in the works of Igor Mitoraj and Marc Quinn*, (Submitted in partial fulfillment of the requirements for the award of Doctor of Philosophy of Loughborough University), https://hdl.handle.net/2134/8335, s.24

[155] Karabulut, U., *Çağdaş Sanatta; Damien Hirst, Sarah Lucas ve Kiki Smith'in Çalışmalarında "İğrençlik" Kavramının İncelenmesi, (*Altınbaş Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı/Plastik Sanatlar, Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2019, s.47

[156] Sakallı, Merve, *Çağdaş Sanatta Beden Kullanımı Olarak Çirkinin Estetiği*, (Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, Şile, Türkiye, 2018, s.109

[157] Marc Quinn, "Flesh Paintings", http://marcquinn.com/artworks/flesh-paintings , (22.04.2023)



Görsel 17: Marc Quinn, Et Resimleri (Kırmızı Renk Üzerine), 2012



Görsel 18: Marc Quinn, Tüm Etlerin Yolu, 2013

Quinn, XOXO The Mag Dergisi'ne verdiği röportajda, "Flesh Paintings" hakkında ise şu ifadeleri kullanmıştır; *"Oysa baktığınızda bu bir soyutlama değil; çünkü etten yapılmış. Kimileri bu resimleri güzel bulurken, kimileri iğrenç olduğunu düşünüyor. Bir şeyin paradoksal görünmesi benim ilgimi çekiyor, çözümlenemeyen şeyleri seviyorum."*[158]



Görsel 19: Marc Quinn, Buck & Allanah, 2009

[158] Ayşegül Papila, "Marc Quinn: Daima Genç", *XOX The Mag Dergisinden Çeviri*, 2014, https://www.mixerarts.com/rop-forever-young , (22.04.2023)

Sanatçının, “Buck ve Allanah” heykeli ise mevcut cinsiyet rolünde değişime giden iki figürü temsil etmektedir. Quinn’e göre bu heykeller, henüz, olgunlaşmamıştır ve yapım aşaması da sürmektedir. “Buck ve Allanah” esasında ise kasten tamamlanmamıştır ve kendini gerçekleştirme arzusu ile dönüşüme de devam eden bireylerdir. Sanatçı, heykelleri tamamlamayarak, bu transformasyondan da seyircisine bir kesit sunmaktadır.[159]

Günümüzde, çağın getirisi bir durumu aktaran sanatçı, “Buck ve Allanah” heykelleri ile başladığı seride, kültürel baskıya veya otosansüre olanak tanımadan, beden bağlamındaki biyolojik ve sahici hislere karşı da kuvvetli bir istenç besleyen bireyleri çalışmıştır. Heykellerde, tasvir edilen bireyler ise biyolojik hüviyetlerini ve bedensel gerçekliklerini, cerrahinin de plastik dokunuşları ile var etmişlerdir.[160]

Quinn’in sanatı ve eserleri incelendiğinde, çarpıcı örneklerin başında ise “Self/Öz” gelmektedir. Marc Quinn, Banu Çarmıklı ile yaptığı görüşmede, “Self” özelindeki düşüncelerini de okur ile paylaşır. Sanatçıya göre bu yapıt, otoportre çalışmalarında varılabilecek son noktadır. Eser, kavramsal bağlamını da varlığını beraberinde getiren destek ünitesinden almaktadır. “Self” bir heykel çalışması olsa dahi, insana başat gereksinimler duymakta ve bağımlılık kavramını da sorgulamaktadır. Bu veriler dikkate alındığında, özne ile yapıtın kesiştiği nokta ise hayat mücadelesinde topluma ve yaşamsal faaliyetlere karşı hissedilen yoğun arzudur.[161]

---

[159] Marc Quinn, “Body Alteration”, http://marcquinn.com/artworks/body-alteration , (22.04.2023)

[160] Marc Quinn, “Body Alteration”, http://marcquinn.com/artworks/body-alteration , (22.04.2023)

[161] Banu Çarmıklı, “Marc Quinn Aklın Uykusu Sergisiyle İstanbul’da”, *Quinn ile Röportaj,* 2015, https://www.arttv.com.tr/yazi/marc-quinn-akln-uykusu-sergisiyle-istanbul-da-yazan-banu-carmkl , (24.04.2023)



Görsel 20: Marc Quinn, Self-2011

"Self", Quinn'in portresidir. Sanatçı, yapım sürecinde kendi çehresinin kalıbını almıştır. Quinn'in vücudundan alınan on litrelik kan ile beden de gerçek anlamda bir araçsallığa kavuşmuştur. Büstün, soğuk ya da durağan görünümü, diğer taraftan kanın da tazeliği için dondurucuya ve dolayısıyla da elektriğe gereksinim duyulur. Diğer taraftan, beş sene süre ile üretimin de yinelendiği bu iş, geçen süre zarfında ise bedenin yaşlanan ve değişen benliğini yansıtmaktadır.[162]

[162] Marc Quinn, "Self", http://marcquinn.com/artworks/self (31.05.2021))




Görsel 21: (Sol) Marc Quinn, "Self" için beş ayrı seansta kan verirken
Görsel 22: (Sağ) Sanatçının portresi kalıba dökülürken

Whitham ile Pooke'dan aktaran Girgin'e göre; "Self", heykele başat nitelikleri taşıyıp, taşımadığı konusunda ise tartışmaya açıktır. Boyut ve hacimli yapısı, geleneksel bir yöntem ile (kalıba dökülerek) üretiliyor oluşu ve sergileme bağlamında kaide üzerinde yer alması, yapıta da heykel nitelikleri kazandırılırken; kan ve dondurucu ekipmanlarının ise geleneksel malzemelerden uzak oluşu karşıt görüşlere de sebebiyet vermiştir.[163]

Postmodernizm akabinde, kavramın öne çıkması ile disiplinler arası mesafe daralmış ve sanatta da etkin bir güç olmuştur. Quinn'e yöneltilen eleştiriler, diyalektik açıdan incelenip-yorumlandığında ise sanat yaşamında bu dönüşümü ya da devinimi benimsediği görülmektedir. Sanatçı, geleneksel materyallerin yanı sıra, müdahaleye imkân tanıyan birçok araç-gereçle de çalışmalarda bulunmuştur.

[163] Whitham, Graham, Pooke, Grant, *Çağdaş Sanatı Anlamak*, Optimist Yayınları, İstanbul, 2013, s.113-114 aktaran; Girgin, F., "Çağdaş Sanatta Genetik", *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, Cilt 6, Sayı 1, 2020, s.115

Berlinde De Bruyckere (1964)'ın, içselleştirdiği üslup ise Quinn'in yaşama ve sanata baktığı perspektifi hatırlatmaktadır. Bunun yanı sıra, üretim metodolojileri de benzeşmektedir. Bruyckere'ın yapıtlarında, gerçekçi betimlemeler izlenir. Sanatçı, balmumundan-deriye, geniş bir aralığı kapsayan medyumlar ile insan ve hayvan bedenini çalışmıştır. Tasvir edilen bedenlerde pek çok deformasyon görülürken, izleyici de belirsizliğin hüküm sürdüğü bir tekinsizliğe çekilmiştir.[164]



Görsel 23: Berlinde De Bruyckere, Arcangelo III, 2020 (Detay)

Eserleri karşısında şiddeti anımsayan seyircinin de tedirginlik yaşayarak, dehşete kapıldığını belirten Bruyckere'a göre; betimlediği imgeler gündelik yaşamda

[164] Sena Çakırkaya, "Interview with Berlinde De Bruyckere", https://www.senacakirkaya.com/berlinde-de-bruyckere , (25.04.2023)

ise sıkça yer almaktadır. Zira, toplumun imgelemindeki beden imajına oldukça yaklaştığını ve vücudu da tüm kusurları, çıplaklığı ve gerçekliği ile yansıttığını söyleyen sanatçı, insanların tepkisini de olağan karşılamaktadır.[165]



Görsel 24: Berlinde De Bruyckere, Marthe, 2008

[165] Sena Çakırkaya, "Interview with Berlinde De Bruyckere", https://www.senacakirkaya.com/berlinde-de-bruyckere , (25.04.2023)

Sanatçının, ölü hayvanlardan edindiği deriler ile biçimlenen heykelleri, Bruyckere'ın hakikat arayışına da imkân tanır. Bruyckere'ın çalışmalarındaki gerçeklik, şimdilerde ise yaşamını yitiren tüm bu canlıların (insan, hayvan ayrımı, gözetmeksizin), geçmiş deneyimlerinden bedenlerine kazınan manevi izler ile kurulmuştur. Brucykere'ın figürleri, taklide ilişkin yaratılan imgeler değildir. Başka bir deyişle, sanatçının kullandığı bitkiler, dallar, boynuzlar ya da deriler, sanatsal bir değere ve hacme kavuşurken, mimetik bir tesirden de uzaktır. Zira, tercih edilen bu materyaller, mevcudiyetinin dışında, bedensel bir uzva dönüşmüşlerdir.[166]



Görsel 25: Berlinde De Bruyckere, Birbirimize III, 2010

Bruyckere'ın yapıtlarına gerçekçi bir tavır hakimdir. Sanat yaşamının son altı yılında, dansçılar ile çalıştığını aktaran sanatçı, algıdaki gerçekçiliği de kültürdeki bu öznelerden referanslar ile pekiştirmiştir. Sanatçı, model tercihini dansçılardan yana

[166] Pektaş, N., "Berlinde De Bruyckere-Yara", *Art Unlimited*, Eylül, 2012, Sayı 18, s.110)

kullandığını vurgularken, bu seçimi de dansın, bedeni disipline eden eğitim geleneğine bağlar. Zira, dansçıların sergilediği duruşlardan çeşitli kalıplar döken Bruyckere, ortaya çıkan heykelleri de deformasyonlar ile yapaylıktan kurtarmıştır.[167] Bruyckere'ın, deforme ettiği figürler ve travmatik izler, bireylere bahşedilen psişik olguları yansıtırken, sanatçı da toplum ile kurduğu ilişkide varoluşsal problemlere değinmiştir. Bruyckere'ın eserlerinde görülen, acı, şiddet, korku ve savaş temaları, çeşitli disiplinlere duyduğu alakadan kaynaklanmıştır. Sanatçı, bu bağlamda ise sanat tarihi, feminizm, psikoloji, fenomenoloji ve nörobiyoloji vb. disiplinlerden beslenmiştir.[168]

[167] Sena Çakırkaya, "Interview with Berlinde De Bruyckere", https://www.senacakirkaya.com/berlinde-de-bruyckere , (25.04.2023)

[168] Granziol, F., M., *The Fragmented Body and the Artwork of Berlinde De* Bruyckere, (University of Westminster, Doktora Tezi), 2017, s.19-35

BÖLÜM V

5. Konuya İlişkin Sanatsal Üretimler

Bu tez çalışmasında, okura sunulan iğrence ilişkin sanatsal yaratımlar, yapıbozumu merkeze konumlandıran bir üretim anlayışından ileri gelmektedir. Postmodernite ile paralel, Yapıbozumculuğun şiddeti de artmıştır. Bu yaklaşımın kavramsallaşarak, felsefenin de düşünme stratejileri arasına konuşlanması, Fransız filozof Jacques Derrida ile mümkün olurken, yazar da bu metodu şöyle açıklar;

> *"Yetersiz bir ampirik söylemin kırılganlığı içinde takılıp kalmamak için aşkın sorular sormanın zorunlu olduğudur; bu yüzden ampirizmden, pozitivizmden ve psikolojizmden kaçınmak için aşkın sorgulamayı sürekli yenilemek zorunludur. Ama bu sorgulama kurmaca olasılığı, ilineksellik (accidentality) ve olumsallık olasılığı hesaba katılarak yenilenmelidir; böylece bu yeni aşkın sorgulama biçiminin klasik aşkın ciddiyet hayaletini taklit ederken, bu hayalet içindeki temel mirastan vazgeçmemesi sağlanmalıdır."*[169]

Bu bağlamda, yapıbozumcu savın mantığındaki esas, anlamın parçalanarak, yeni imalar ile bütünsel bir ilişkide tekrar kurulmasıdır. Nitekim, Postmodern Sanat'ın Abject yöneliminde ve bu çalışmadaki kişisel üretimlerde, iğrenç de kasten vurgulanmakta, bu durum ise bilinen kavramların çözümlenerek, yapılandırılması ile pratiğe dökülmektedir.

---

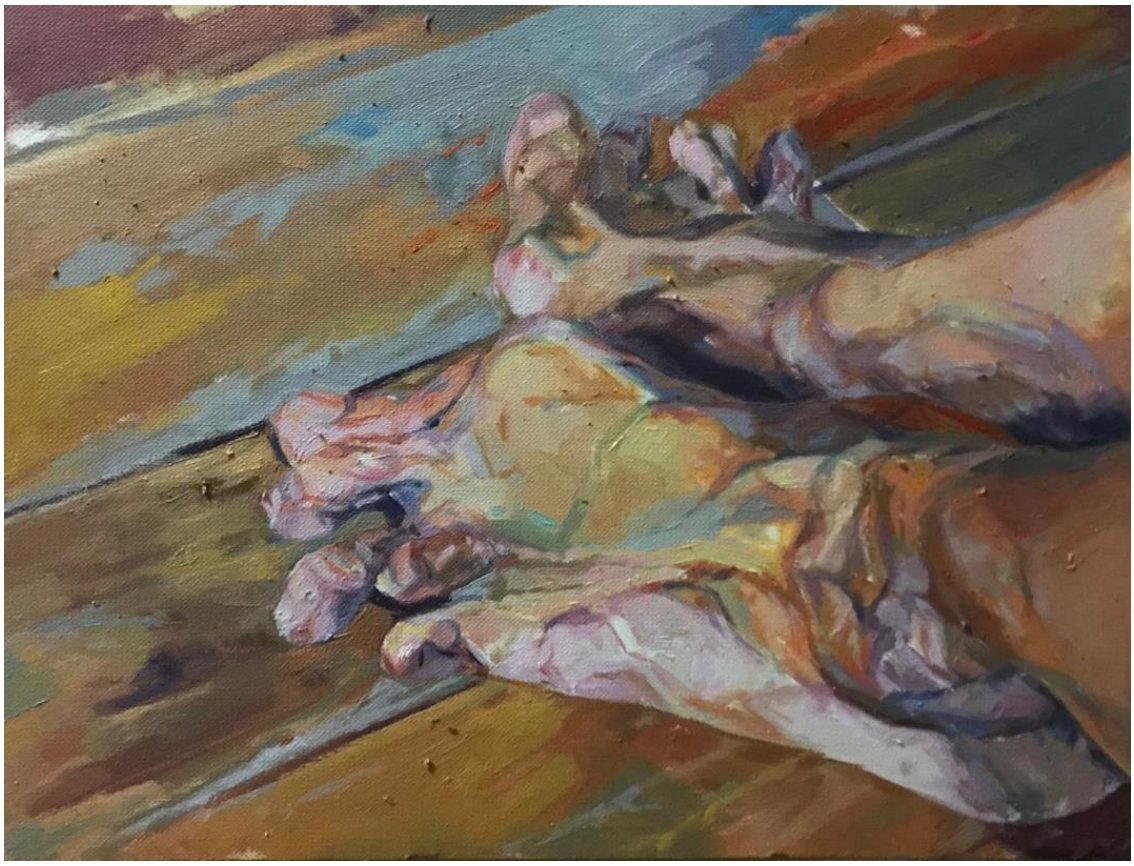
[169] Derrida, J., "Yapıbozum ve Pragmatizm Üzerine Düşünceler", *Yapıbozum ve Pragmatizm*, Mouffe, C., İletişim Yayınları, 1.Baskı, İstanbul, 2016, s.132

Kültürel baskının izdüşümü, anoreksiya ve kilo problemi yaşayan bireylerde izlenebilmektedir. Bedenin ideal ile örtüşmeyen görünümü, sosyal yaşamda da tiksinti ile karşılanmış, çirkinlik ve iğrençlik ile özdeşleştirilmiştir. Çalışmada sunulan resimler ise toplumsal bellekteki gerçeklikten ayrışmış olsalar dahi gündelik yaşamdan izler taşımaktadırlar. Yapıtlar ile gerçeklik arasındaki bağ, yapıbozum metodu ile irdelenmekte ve iğrenç ile benzeşen bu bedenlere de farklı açılardan yaklaşılmaktadır. Bedenin, mevcudiyetinin dışında bir sorguya tabii tutulması, imgelemdeki iğrenç kavramını ve idealden yansıyan imaları parçalamakta, görülenin ardını aramakta ve yeni düşüncelere de olanak tanımaktadır.

Okura sunulan yapıtlar, resim sanatının figüratif kanadı ile ilişkilidir. İzlenen biçimsel tavır, toplumun farklı kimliklerini de tasvir etmektedir. Betimlenen bu kimliklerin ya da bedenlerin iğrenç ile teması, Foucault'nun insani ilişkiler üzerinden iktidar tanımını mimlemesine benzemektedir. Bu resimlerde, iğrenç ile bağıntı da tasvir edilen bu figürler üzerinden kurgulanmıştır. Gözlemlenen figürler, kendi yaşamında iktidar rolünü oynayan kimselerdir ve kapitalist ya da hiyerarşik bir düzende, nitelendirici yahut da buyurucu propagandaların odağında bulunurlar. Kapital propagandalar ile ödüllendirilmekten ziyade, ideali aksettirmediği için dışlanmış ve yaşadığı kültüre yabancılaşan ve bu durumu da kabullenmek zorunda kalmış bireylerdir.

Gündelik yaşamda sıkça gözlemlenemeyen nesneler ya da özneler (anoreksi veya obez hastaları) ile karşılaşıldığı vakit, yadırgama duygusu da beraberinde gelir. Bireyi yakalayan bu dürtü, geniş bir ölçekten bakıldığında ise geride bırakılan yüzyıla dahi tesir etmiştir. Sosyal devinimlerin yoğunlaştığı bir asırda (20. yüzyılda) dönüşümü sağlayan itici gücün, birçok kez bu dürtüden kuvvet bulduğu gözlenmekte ve duyumsanan bu his ise gerçekleşen tüm ötekileştirme eylemlerini de içermektedir.

Çalışmada yer alan yapıtlar, alışılmışın ötesine ilişkin bir sorgulamaya da çağrıda bulunur. Seyirci, kendisine yabancı olan bu imgeler ile muhasebeye çekilirken, bu yüzleşme de izleyenin sürüklendiği tekinsiz kompozisyonlarda gerçekleşir. İdealin dışındaki bilinmezi ve iğrenci araştıran bu tasvirler, seyirciye karşı yabancılaşan bireyi anımsatsa da günlük rutinin son derece olağan simalarıdır. Diğer taraftan, resimlerin odak noktası ise anlamlandırılamayan ve belirsizliği vurgulayan bu mekanların, figür ile temasına bağlı olarak tuval yüzeyinin de çeşitli kısımlarına dağılmıştır. Resimlerde kullanılan, kalın veyahut inceltilmiş boya tabakaları ile grotesk ya da soyut vuruşlar, olağandışı bu bedenlerin de gözlemcide tedirgin bir intiba yaratmasına imkân tanımaktadır.



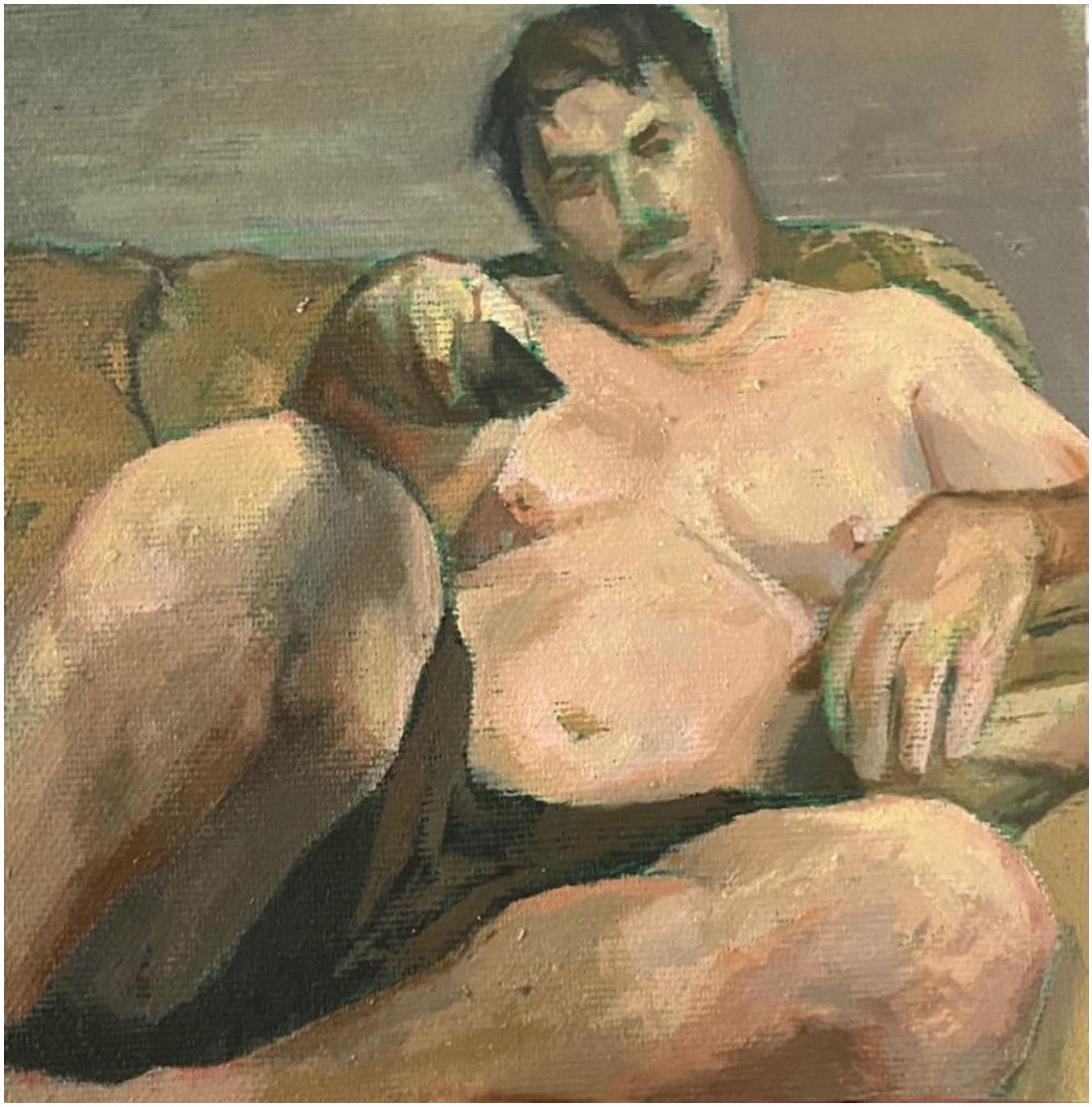
Görsel 26: Çağrı Cengizoğlu, "Amorf No.1", 30x23cm, Kâğıt Üzerine Yağlıboya, 2021



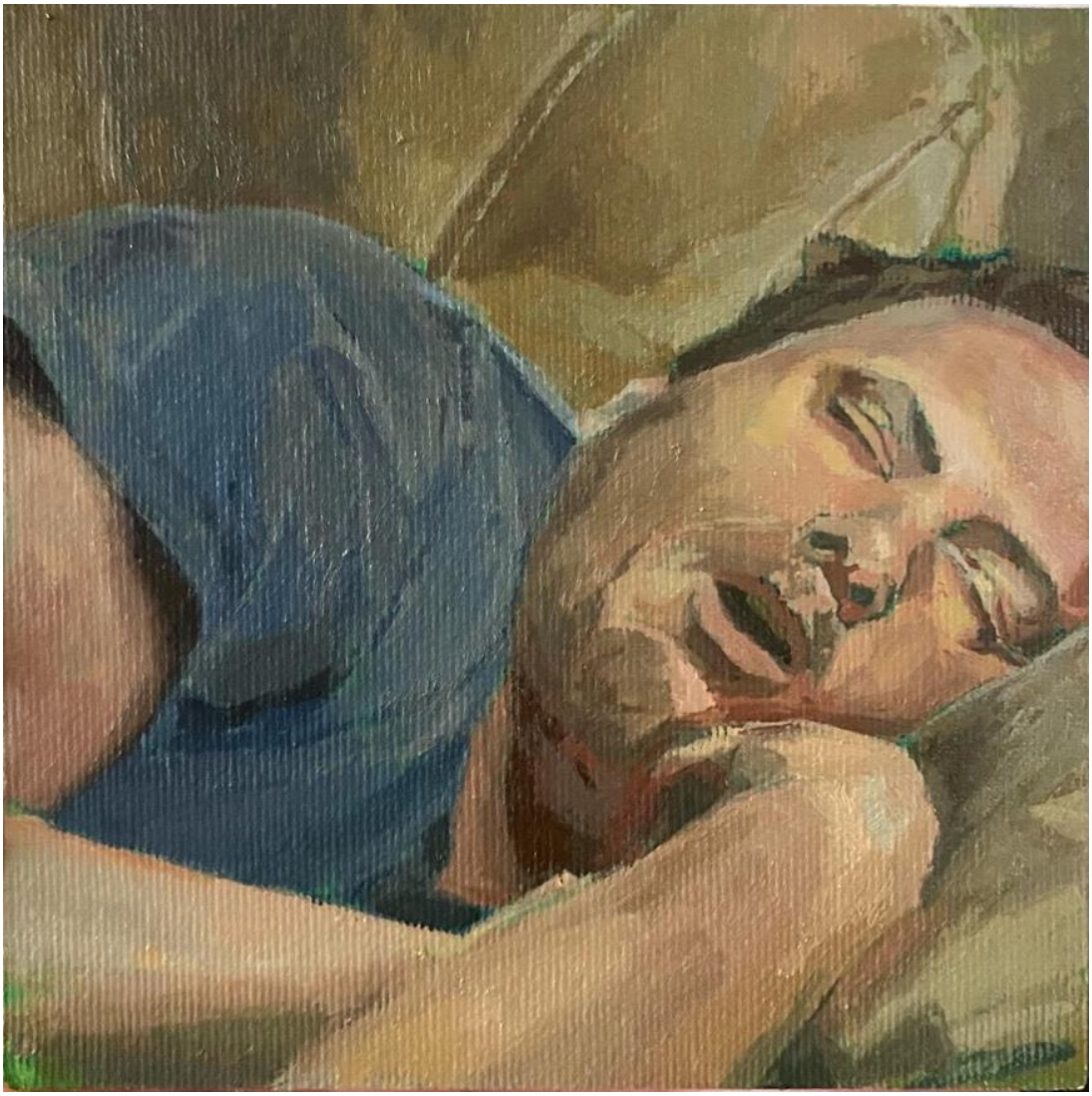
Görsel 27: Çağrı Cengizoğlu, “Anoreksi II”, 200x60 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2022



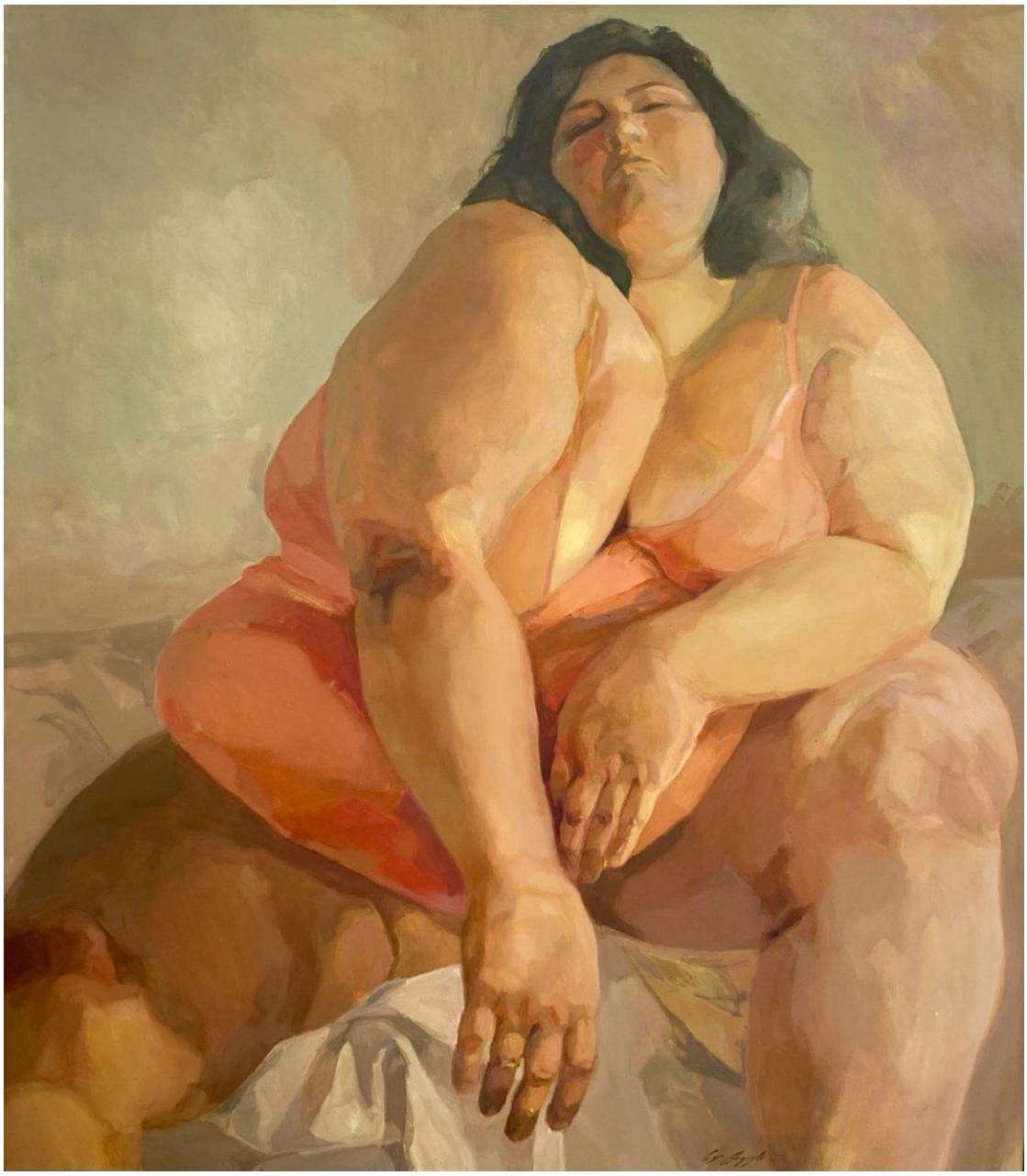
Görsel 28: Çağrı Cengizoğlu, “Anoreksiya Nervoza”, 75x75cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2021



Görsel 29: Çağrı Cengizoğlu, “GYM”, 15x15 cm, Pres Tuval Üzerine Yağlıboya, 2022



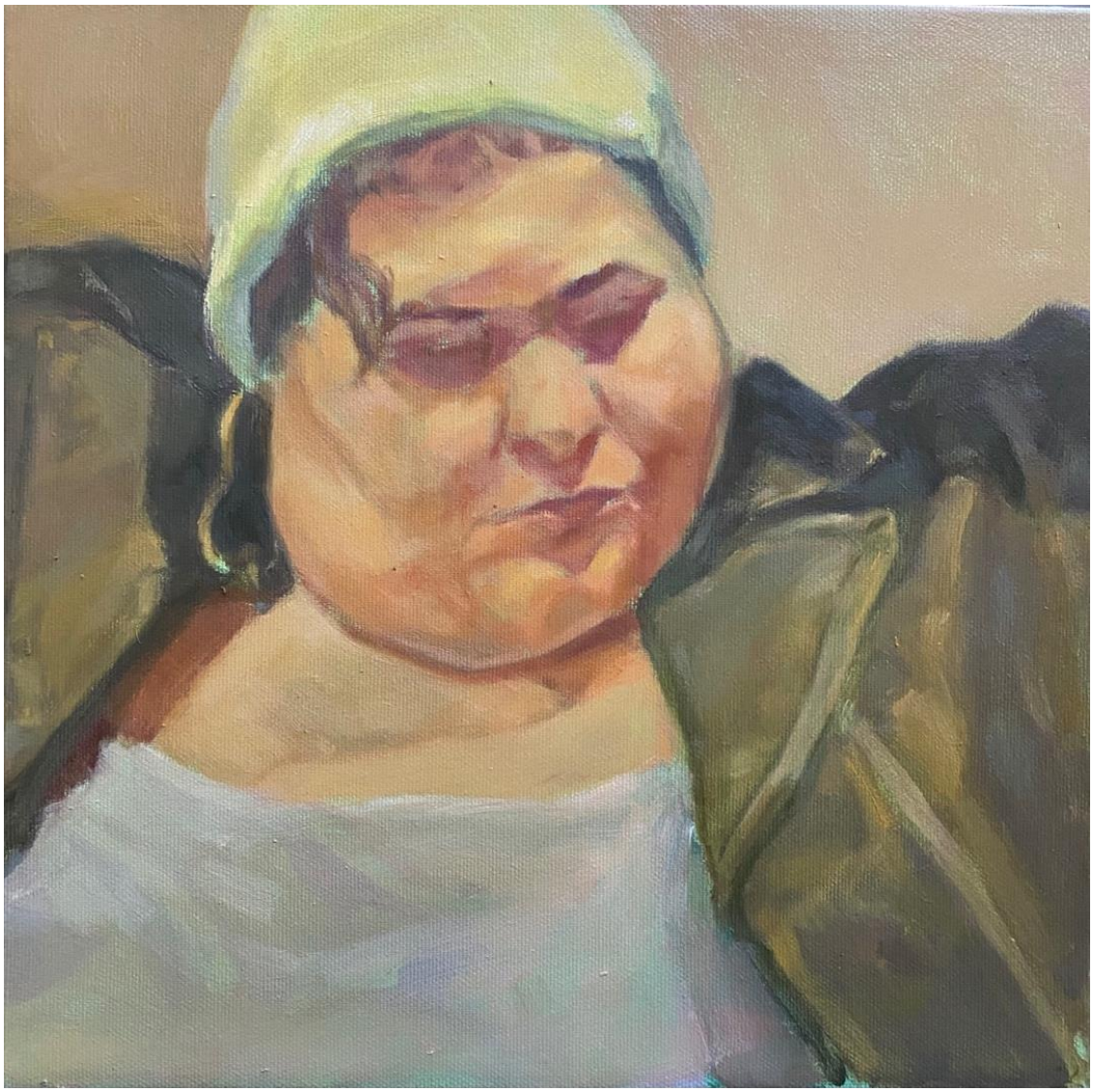
Görsel 30: Çağrı Cengizoğlu, “Uyuyan Fıçı”, 15x15 cm, Pres Tuval Üzerine Yağlıboya, 2022



Görsel 31: Çağrı Cengizoğlu, “Modern Kibele”, 150x130 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2022



Görsel 32: Çağrı Cengizoğlu, "-O da gülüyor", 30x30cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2022



Görsel 33: Çağrı Cengizoğlu, “Elvis”, 30x30cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2022



Görsel 34: Çağrı Cengizoğlu, “Kendi Kendine”, 25x25cm, Tuval Üzerine Yağlıboya,2022

SONUÇ

Bu yüksek lisans tez çalışmasında, postmodern yahut güncel sanatın 80li yıllarında temsil bulmuş abject kavramı, sosyal, psikolojik ve felsefi uzamları ile kapsamlı bir şekilde aktarılmaya çalışılmış ve nitel araştırma yöntemi neticesinde ulaşılan literatürden esinlenilerek üretilen uygulamalar ile görsel raporlar hazırlanmıştır. İncelemeler sonucunda derlenen tüm bu bilgiler ve de görseller, toplumsal eşitliğe ket vuran unsurları ve sanatın, ötekileşen imgelere duyduğu hassasiyetin temelinde yer alan kavramsal düşünceyi aydınlatmaktadır.

Çalışmada, modern anlatılardan postmoderne geçişte, yaşantısal edimlerin de bu devir sırasında belirli bir değişime uğradığı ve esasen bu transfer esnasında türeyen tanımların da yanlış algılandığı saptanmaktadır. Bilindiği üzere her dönem, kendi ideolojisini ve figürlerini yaratmakta ve toplumun belirli bir kesimini de domine etmektedir. Bu süreçte anlamlandırılan kimi tanımlamalar, mevcuda nazaran yeni bir ideali temsil etmekte ve kişiye de varoluşsal özelliklerini sorgulatmaktadır.

Bireyin kendi gerçekliğini sorgulamasındaki etkin güç, geçmiş yüzyıla büyük oranda tahakkümde bulunan bireyselci anlayışın mantığındaki boşluklardan kaynaklanmaktadır. Tekilliğin öne çıktığı bir ortam, bireysel niteliklerin payını arttırmakta ve bu özellikleri metaya dönüştürüp, arzuyu tahrik etmektedir. Bu duruma ise tanımlanan üstün-insan kriterleri ile kapitalist endüstrilerin kaynak sağladığı, araştırmadan edinilen çıkarımlarla saptanmıştır. Foucault'nun söylemlerine bakarak, bu böl ve hükmet yönteminin de aslında sert bir üslup yahut davranışlar ile gerçekleşmediği, nitelendirici bir dil aracılığıyla bireyi de ideale özendiren politikaların neden olduğu anlaşılmaktadır.

Araştırma sürecinde, bireyin iğrenç ile ilk temasına ilişkin psikolojik ve felsefi bağlamda farazi bulgulara da ulaşılmıştır. Bu veriler ışığında, bireyin kendi varlığının ayırdına varması, bedenin bütünsel şekilde kavranması ile gerçekleşmektedir. Zira benlik bilinci, bedensel-zihinsel gelişimin aynı doğruda ilerleme kat etmesi ile mümkün hale gelmekte ve kişi de dış dünya ve varlığı arasında bir ayrım yapabilmektedir. Öznenin, iğrenci de bilinen anlamı ile mimlemesi, bu dış dünyaya ait tüm temsillerin öğrenilmesi yoluyla kazanılmaktadır. Bu bağlamda, toplumun ürettiği buyurucu söylemlerin yahut niteleyici kiplerin de önemine dikkat çekilmektedir. Bireyin, başka bir özne ile kurduğu iletişim, bu tanımlayıcı ve belki de sınırlayıcı sıfatların (iğrenç, kötü, çirkin vb.) algıda pekişmesine imkân doğururken, kişinin yaşamında da farklı çevrelere yansıtabileceği bilişsel önyargılara sebep vermektedir. Zira, İğrenç ismi ile bilinen bu hissiyatın, harici ya da dahili bir uyarıcı olduğu ve kişinin benliği tarafından kavrandığı yahut bu sezgi eliyle özneliğinin de tehdit edildiği düşünülmektedir.

Birey bağlamında, yapılandırıcı propagandalar ile genele yayılan ve kişiyi de belirli bir standart anlayışın içerisine sürükleyen ideal kavramı, kültürel endüstri aracılığıyla toplumda kendisine yer edinmiş ve böylelikle abject de bir nevi ötekileştirilmiştir. Aralarındaki bu ters ilişkiye karşın abject ve ideal kavramlarının birbirlerine tamamlayıcı oldukları söylenebilir. Böylece her kavram bir diğerini var ederek diğerinin koşulu sayılabilmektedir.

Abject, sanat alanında ise bu "var olma" edimi ile "varlığı" temel alıp, sorgulayan yapıtlarda temsil edilmektedir. Bu süreçte, sanatın kendi dinamiğinde görülen değişim ile düşünsel, bedensel ve geleneksel metodolojiye haiz uygulamalarla iğrençliği temalaştıran yapıtlar görülmektedir. Abject Sanat'ın pratiği, gördüğü tutum üzerine yaşadığı topluma ve kendi bedenine yabancılaşan bireyleri irdelemektedir. Toplumun geri kalanından ötelenen insanları resimlemenin mantığı; bu dışlamaya neden olan etken ve kavramların çözümlenişini gerektirmekte, bu sökümün de bireylere hassasiyet tanıyacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Çakırkaya, S. (2023). *"Interview with Berlinde De Bruyckere"*. 04 25, 2023 tarihinde senacakirkaya.com: https://www.senacakirkaya.com/berlinde-de-bruyckere adresinden alındı

Çarmıklı, B. (2015). *"Marc Quinn Aklın Uykusu Sergisiyle İstanbul'da"*. 04 22, 2023 tarihinde arttv.com.tr: https://www.arttv.com.tr/yazi/marc-quinn-akln-uykusu-sergisiyle-istanbul-da-yazan-banu-carmkl adresinden alındı

Çelebi, V. (2013). Michel Foucalut'da Bilgi, İktidar ve Özne İlişkisi. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi, 5*(1).

Çolak , B. (2011). Yapıt Okuma: Bedenin İçerisi-Dışarısı; Kiki Smith'in Çalışmalarında Bedensel Süreçler ve Abjection. *Fe Dergisi, 3*(1).

Özcan, S. (2022, Nisan). Jean François Lyotard'ın Düşünceleri Bağlamında Postmodern Bilgi Sorunu. *SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*(55).

Öztürk, N. (2012). *Bir Beden Sosyolojisi Problemi Olarak Namus Kavramı ve Kadın Bedeni.* Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Acun, C. (2013). *Çağdaş Sanatta Kimlik İnşası: Yapıt ve Eylemsellik.* Kadir Has Üniversitesi. İstanbul: Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Adorno, T. W. (2020). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Akman, K. (2015, 04 11). (E. Gezgin, Dü.) 04 06, 2023 tarihinde İzinsizGösteri.net: https://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html adresinden alındı

Albayrak, A. (2012). Saville, Freud ve Tuymans'ın Paletindeki Çileli Beden Teorisi. *Sanat Dergisi, 0*(20), 1-12.

Alp, K. Ö. (2014). Feminist Sanatta Beden Ve Yabancılaşma. *Art-e Sanat Dergisi, 7*(14).

Altıntaş, Ş. (2019). *Türkiye'de İnsan Haklarının Gelişimi ve Kurumsal Yapılanması: İnsan Hakları ve Eşitlik Kurumu Örneği.* (Yüksek Lisans Tezi), Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Antmen, A. (2016). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (Cilt 7. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Arı, S. (2022). Kavramsal Sanatta Sürece Yönelik Öncü Açılımlar. *Akademik Sanat Dergisi*(16).

Artan Oskay, B. (2018). 1960 Sonrası Kavramsal Sanatının Günümüz Resim Sanatına Etkileri. *İdil Dergisi, 7*(8).

Avşar Karabaş, P., & İşleyen, F. (2016). Performans Sanatının Doğuşu ve Günümüze Yansımaları. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, 2*(2).

Baldil, O. (2017). *Post Modern Estetik Anlayışlar.* İstanbul: Papatya Yayıncılık.

Baudrillard, J. (2022). *Tüketim Toplumu Söylenceleri/Yapıları* (Cilt 18). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bauman, Z. (2021). *Kimlik.* Ankara: Heretik Yayınları.

Bauman, Z., & May, T. (2021). *Sosyolojik Düşünmek* (Cilt 24). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bayır, M. (2020). Michel Foucault'da Biyoiktidar ve Benlik Teknikleri. *NOSYON: Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi*(6).

Bernstein, J. M. (2020). "Kültür Endüstrisi Sunuş". *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Beykal, C. (1988). "Dışavurumculuk" Özel Sayısı. *Kalın Dergisi*(7).

Budak, A. (2006). *Türk Resminde Yeni Dışavurumculuk.* Atatürk Üniversitesi, Resim Anasanat Dalı. Erzurum: Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bulut, Ş. (2018). Güncel Sanatı (Kavramsal) Anlamaya Çalışmak. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 4*(1).

Canpolat , N. (2005). Bilginin Arkeoloğu Michel Foucault. N. Rigel, G. Batuş, G. Yücedoğan, & B. Çoban (Dü) içinde, *Kadife Karanlık 21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar.* istanbul: Su Yayınevi.

Ceylaner, S. C. (2012). *Çağdaş Sanatta Bedenin Cinsel Temsiliyetine Bir Bakış.* Işık Üniversitesi. İstanbul: Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Coşkun, C. (2010). *Michel Foucault: Özne ve İktidar.* Atatürk Üniversitesi, Felsefe Anabilim Dalı. Erzurum: Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Corbin, A., Courtine, J. J., & Vigarello, G. (2013). *Bedenin Tarihi-3 Bakıştaki Değişim: 20.Yüzyıl.* istanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Davis, K. (tarih yok). *Embodied Practices: Feminist Perspectives on the Body.* London: SAGE Publications Ltd.

Deleuze, G. (2021). *Spinoza: Düşüncenin Hızları Resim ve Kavramlar Sorunu.* istanbul: Çizgi Kitabevi.

Demirkol, C. V. (2008). *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm* (Cilt 1). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Derrida, J. (2016). "Yapıbozum ve Pragmatizim Üzerine Düşünceler". C. Mouffe, & T. Birkan (Dü.) içinde, *Yapıbozum ve Pragmatizm* (Cilt 1). İstanbul: İletişim Yayınları.

Doğan Özlem, Ç. (2019, Eylül). Marc Chagall, Kiki Smith ve Paula. Rego Örnekleri Üzerinden Resimde Kurgusal Anlatımların Görünümü. *Ulakbilge Dergisi*(40).

Ekizer, A. (2020). Sağlık Sosyolojisi Ve Tarihsel Gelişimi. *Selçuk Sağlık Dergisi, 1*(1), 1-12.

Farthing, S. (2014). *Sanatın Tüm Öyküsü* (Cilt 2). (G. Aldoğan, & F. Candil Çulcu, Dü) Çin: Hayalperest Yanınevi.

Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard* (Cilt 1). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2007). *Cinselliğin Tarihi* (Cilt 2). Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2011). "İki Ders". *Entelektüelin Siyasi İşlevi* (Cilt 3). içinde İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2012). *İktidarın Gözü* (Cilt 3). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2014). *Özne ve İktidar* (Cilt 4). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2022). *Kendini Bilmek.* İstanbul: Profil Kitap.

Freud, S. (2020). *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve ID* (Cilt 7). İstanbul: Metis Yayınları.

Gürcan, A. G. (2015). *Performans Sanatı; Yüzyıllık Tarihine Bir Bakış* (Cilt 1). İstanbul: Tekhne Yayınları.

Gelbal , C. (2021, 04 26). *Akım Akım Sanat-Kavramsal Sanat.* 03 28, 2023 tarihinde Gazetesanat.com: https://gazetesanat.com/akim-akim-sanat-kavramsal-sanat adresinden alındı

Giddens, A. (1994). *Modernliğin Sonuçları* (Cilt 1). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Girgin, F. (2020). Çağdaş Sanatta Genetik. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 6*(1).

Gora, O. (2014). Biyopolitika. *Sosyoloji Dergisi*(30).

Grosz, E. (2021). *Jacques Lacan Feminist Bir Eleştiri* (Cilt 1). İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Grygorenko, Y. (2022). *Zillet Kavramı Bağlamında 90 Sonrası Çağdaş Sanatta Beden İmgesi.* Dokuz Eylül Üniversitesi, Resim Anasanat Dalı. İzmir: Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Hood, B. (2019). *Benlik Yanılsaması: Sosyal Beyin, Kimliği Nasıl Oluşturur?* (Cilt 2). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

İmşir, B. Ş. (2012). *Aslı Erdoğan'ın Roman ve Öykülerinin Julia Kristeva Teorileri Çerçevesinde İncelenmesi.* İstanbul Üniversitesi, Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı. İstanbul: Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Irıgaray, L. (2021). *Doğmak Yeni İnsanın Başlangıcı* (Cilt 1). Ankara: Fol Kitap.

İzmir, M. (2013). *Öznenin Diyalektiği Hegel,Sartre ve Lacan.* Ankara: İmge Kitabevi.

Jenny Saville. (tarih yok). 04 19, 2023 tarihinde Theartstory.net: https://www.theartstory.org/artist/saville-jenny/ adresinden alındı

Kılınç Özüölmez, P. (2019). Michel Foucault'un İktidar ve Özne Kavramsallaştırmasına Gözetim Sorunu Üzerinden Bakmak: Black Mirror-Arkangel. *Selçuk İletişim Dergisi, 2*(2).

Kaçmaz, Z. (2021). *Lacan ve Resimde Arzunun Kayıp Nesnesi.* Işık Üniversitesi, Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans Programı. İstanbul: Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.

Kahraman, H. B. (1988). Ekspresyonizm Kavramında Temel Sorunlara Bir Bakış. *KALIN-Dışavurumculuk Sanat Seçkisi*(7).

Kale, M., Hurşidi, S., & Balcı Karaboğa, A. (2021). Okul Öncesi Dönemde Beden Algısı. *OPUS-Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 1408-1435.

Kancı, T., & Tarcan, U. (2022). Beden, Abjeksiyon ve Patriarkal Tahakküm. *Alternatif Politika Dergisi, 14*(2), 311-331.

Karabulut , U. (2019). *Çağdaş Sanatta; Damien Hirst, Sarah Lucas ve Kiki Smith'in Çalışmalarında "İğrençlik" Kavramının İncelenmesi.* Altınbaş Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı/Plastik Sanatlar. İstanbul: Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Koca, B. (2017). Kavramsal Sanat. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 3*(2).

Kocabaş, O. S. (2020). Fırçanın Telleri Dağılmış. A. M. Karauğuz (Dü.) içinde, *Bitmemiş İnşa Postmodernizm.* İstanbul: Ketebe Yayınları.

Kristeva, J. (2014). *Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Deneme* (Cilt 2). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kuspit , D. (2006, 08 09). *A Critical History of 20th-Century Art*. 04 09, 2023 tarihinde Artnet.com: http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit8-9-06.asp adresinden alındı

Lewitt, S. (2016). "Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar". A. Antmen içinde, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar.* İstanbul.

Lyotard, J.-F. (2013). *Postmodern Durum* (Cilt 1). Ankara: Bilgesu Yayıncılık.

Möngü, B. (2013). Postmodernizm ve Postmodern Kimlik Anlayışı. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 17*(2).

Manuela Granziol, F. (2017). *The Fragmented Body and the Artwork of Berlinde De Bruyckere*. (Doktora Tezi), Universty of Westminster.

Martinez, E. H., & Demiral, A. (2014). 20. ve 21. YY'da Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı. *Sanat ve Tasarım Dergisi, 6*(6).

Menteşoğlu Chatzoudas, Ç. (2018). Kiki Smith'in Çalışmalarında Mitolojik Unsurlar. *İdil Dergisi, 7*(49).

Mentoşoğlu, Ç. (2021). Sanat ve Deneyim Bağlamında Resimde Annelik Temasına Bakış: Jenny Saville. *Uluslararası Hakemli İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi, 6*(1), 55-68.

Nacar, E. (2020). Deri-Benlik'ten Psişik Sarmala: Tiksinti'de Mekan ve Abject İlişkisi. *Sinefilozofi Dergisi, 5*(10).

Paliçko, A. G. (2019). *Jacques Lacan'da İktidarın Biçimsel İnşası: Sembolik Olan.* Hacettepe Üniversitesi, Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı. Ankara: Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Papila, A. (2014). *Marc Quinn: Daima Genç*. (A. Papila , Editör) 04 22, 2023 tarihinde Mixerarts.com: https://www.mixerarts.com/rop-forever-young adresinden alındı

Pektaş, N. (2012, Eylül). Berlinde De Bruyckere-Yara. *Art Unlimited*(18).

Quinn, M. (tarih yok). *"Flesh Paintings"*. 04 22, 2023 tarihinde Marcquinn.com: http://marcquinn.com/artworks/flesh-paintings adresinden alındı

Quinn, M. (2021). *"Self"*. 05 31, 2021 tarihinde Marcquinn.com: http://marcquinn.com/artworks/self adresinden alındı

Sakallı, M. (2018). *Çağdaş Sanatta Beden Kullanımı Olarak Çirkinin Estetiği.* Işık Üniversitesi. İstanbul: Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sanat Akımları Yeni Dışavurumculuk. (tarih yok). Felsefeekibi.com: www.felsefeekibi.com/.../sanat_akimlari_YeniDisavurumculuk.html adresinden alındı

Sarup, M. (2004). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm* (Cilt 2). Bilim ve Sanat Yayınları.

Sliwinska, B. (2010). *Venus in the "Looking-Glass": Para-Classicism and the Trans-Body in the works of Igor Mitoraj and Marc Quinn.* (Doctor of Philosophy), Loughborough Universty.

Stavrakakis, Y. (1999). *Lacan and The Political.* London.

Şahin, H. (2012). Postmodern Sanat. *İdil Dergisi, 1*(5).

Şakar, C. (2020). "İkilikler, Tekillikler, Eşlikler Etrafında Kurmaca". A. M. Karauğuz (Dü.) içinde, *Bitmemiş İnşa Postmodernizm.* İstanbul: Ketebe Yayınları.

Şişçi, F. (2018). Abject Art ve Güncel Bir Sergi: Gelatin;Vorm-Fellows-Attitude. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 11*(60).

Türk, N. (2013). *20. YY. Resminde Eskpresif Beden İmgesi.* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Resim Anasanat Dalı. İstanbul: Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tarzan, Ö. (2013). *Yeni Dışavurumcu Tavrı Oluşturan Sanatçı Kimliği ve Yapıtlardaki Psiko-Sembolik Öğeler.* Dokuz Eylül Üniversitesi, Resim Anasanat Dalı. izmir: Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Tatar, M. (2018 (5. Yıl)). Marcel Duchamp'ın Sanatı ve 21. Yüzyıl Sanatına Etkileri. *Sosyal Bilimler Dergisi*(21).

Tazegül, G. (2004). *Deformasyon ve Figüratif Resim.* (Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi, Resim Anasanat Dalı, Eskişehir.

Temel, B. (2016). Et-Lucian Freud. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 18*(1).

Turan, M. S. (2021). *Grotesk Anlatımda Delilik, Gülme ve İğrençlik.* Hacettepe Üniversitesi, Resim Anasanat Dalı. Ankara: Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Tuzgöl, K. (2018, Ocak). Lacanyen Psikanalitik Kuram ve Özneni Konumu. *Bütüncül Psikoterapi Dergisi, 1*(1), 41-47.

Whitham, G., & Pooke, G. (2013). *Çağdaş Sanatı Anlamak.* (T. Göbekçin, Dü.) İstanbul: Optimist Yayınları.

Yılmaz , M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat* (Cilt Genişletilmiş 2. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınları.

Yılmaz, E. (2022, 5 17). *"Kavramsal Sanat Emekten Yoksun Mu?"*. 3 27, 2023 tarihinde BOBOscope: https://boboscope.com/icerik/kavramsal-sanat-emekten-yoksun-mu adresinden alındı

Yılmaz, M. (2009). "Soll Lewitt: Düşünce Sanat Yapan Bir Makineye Dönüşüyor". M. Yılmaz, & M. Yılmaz (Dü.) içinde, *Sanatçıları Okumak.* Ütopya Yayınları.

Yeni Dışavurumculuk (Neo-Eksresyonizm). (2009, 04 15). Msxlabs.org: https://www.msxlabs.org/forum/sanat/244321-sanat-akimlari-yeni-disavurumculuk-neo-ekspresyonizm.html#ixzz7yIabxoYQ adresinden alındı

Zeki, S. (2011). *Sanatta Yeni Figürasyon Olgusu ve Yeni Dışavurumcu Resim Anlayışı.* Işık Üniversitesi. İstanbul: Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Zurek, A. (2011). *Abjection: The Theory And The Moment.* (Visual Studies Senior Thesis), Universty Of Pennsylvania, School of Arts And Sciences, Pensilvanya.

GÖRSEL KAYNAKÇA

GÖRSEL1:HTTPS://TR.WİKİPEDİA.ORG/WİKİ/FOUNTAİN_%28DUCHAMP%29#/MEDİA/DOSYA:MARCEL_DUCHAMP,_1917,_FOUNTAİN,_PHOTOGRAPH_BY_ALFRED_STİEGLİTZ.JPG (05.01.2023 TARİHİNDE)

GÖRSEL2:HTTPS://EN.WİKİPEDİA.ORG/WİKİ/ARTİST%27S_SHİT#/MEDİA/FİLE:PİERO_MANZONİ_-_MERDA_D'ARTİSTA_(1961)_-_PANORAMİO.JPG (05.01.2023 TARİHİNDE)

GÖRSEL3:HTTPS://WWW.BRİTANNİCA.COM/SUMMARY/JACKSON-POLLOCK 04.03.2023 TARİHİNDE

GÖRSEL4:HTTP://POSTMONKEY.BLOGSPOT.COM/2009/09/ORLAN-BİR-SANAT-ESERİ-OLARAK BEDEN.HTML (04.06.2023 TARİHİNDE)

GÖRSEL5:HTTPS://ESİKDERGİ.BİLGİ.ORG.TR/?P=14863 (04.06.2023 TARİHİNDE)

GÖRSEL6:HTTPS://WWW.PHAİDON.COM/AGENDA/ART/ARTİCLES/2018/AUGUST/13/FİVE-FREUD-ANİMALS/ (04.12.2023 TARİHİNDE)

GÖRSEL7:HTTPS://WWW.1STDİBS.COM/ART/PRİNTS-WORKS-ON-PAPER/LUCİAN-FREUD-DONEGAL-MAN/İD-A_4830772/ (04.13.2023 TARİHİNDE)

GÖRSEL8:HTTPS://WWW.TABLETMAG.COM/SECTİONS/ARTS-LETTERS/ARTİCLES/LUCİAN-FREUD (04.13.2023 TARİHİNDE)

GÖRSEL9:04,HTTPS://LAREVİEWOFBOOKS.ORG/ARTİCLE/TALE-TWO-FREUDS-THİNKİNG-PİCTURES/ (04.13.2023 TARİHİNDE)

GÖRSEL10:HTTPS://WWW.ARTİC.EDU/ARTWORKS/146895/UNTİTLED (04.14.2023 TARİHİNDE)

GÖRSEL11:HTTPS://WWW.GALUM.HR/EN/EXHİBİTİONS/EXİBİTİON/1745/ (04.14.2023 TARİHİNDE)

GÖRSEL12:HTTPS://CİNS.ANKARA.EDU.TR/COLAK.HTML (04.14.2023 TARİHİNDE)

GÖRSEL13:HTTPS://WWW.BOUMBANG.COM/KİKİ-SMİTH/ (04.14.2023 TARİHİNDE)

GÖRSEL14:HTTPS://WWW.CULTURE.LU/BLOG/ARTİCLES/İTS-NOT-ROCKET-SCİENCE/LES-ARTS-SONT-İLS-GENRES-34 (04.20.2023 TARİHİNDE)

GÖRSEL15:HTTPS://WWW.SAATCHİGALLERY.COM/ARTİST/JENNY_SAVİLLE (04.20.2023 TARİHİNDE)

GÖRSEL16:HTTPS://WWW.NATİONALGALLERİES.ORG/EXHİBİTİONS/İMAGE-CREDİT/30106/91291 (04.20.2023 TARİHİNDE)

GÖRSEL17:HTTP://MARCQUİNN.COM/ARTWORKS/SİNGLE/FLESH-PAİNTİNG-ON-THE-COLOUR-RED (04.23.2023 TARİHİNDE)

GÖRSEL18:HTTP://MARCQUİNN.COM/ARTWORKS/SİNGLE/THE-WAY-OF-ALL-FLESH 802.23.2023 TARİHİNDE)

GÖRSEL19:HTTP://MARCQUİNN.COM/ARTWORKS/SİNGLE/BUCK-ALLANAH 804.23.2023 TARİHİNDE)

GÖRSEL20:HTTP://MARCQUİNN.COM/ARTWORKS/SİNGLE/SELF-2011 (04.24.2023 TARİHİNİDE)

GÖRSEL21:HTTP://MARCQUİNN.COM/STUDİO/STUDİO-DİARİES/THE-MAKİNG-OF-SELF (04.24.2023 TARİHİNDE)

GÖRSEL22:HTTP://MARCQUİNN.COM/STUDİO/STUDİO-DİARİES/THE-MAKİNG-OF-SELF (04.24.2023 TARİHİNDE)

GÖRSEL23:HTTPS://WWW.METROPOLİSM.COM/NL/FEATURES/42960_OVER_ONS_LİJF_EN_ONS_MEDE_LİJDEN_EEN_BEZOEK_AAN_BERLİNDE_DE_BRUYCKERES_ENGELENKEEL 804.26.2023 TARİHİNDE)

GÖRSEL24:HTTPS://SCULPTUREMAGAZİNE.ART/SUFFERİNG-AND-DESİRE-A-CONVERSATİON-WİTH-BERLİNDE-DE-BRUYCKERE/ (04.26.2023 TARİHİNDE)

GÖRSEL25:HTTPS://WWW.KUNSTMUSEUMBERN.CH/FR/VOİR/AUJOURDHUİ/1-LLE-MYSTERE-DU-CORPSR-120.HTML (04.26.2023 TARİHİNDE)

GÖRSEL26: ÇAĞRI CENGİZOĞLU.

GÖRSEL27: ÇAĞRI CENGİZOĞLU.

GÖRSEL28: ÇAĞRI CENGİZOĞLU.

GÖRSEL29: ÇAĞRI CENGİZOĞLU.

GÖRSEL30: ÇAĞRI CENGİZOĞLU.

GÖRSEL31: ÇAĞRI CENGİZOĞLU.

GÖRSEL32: ÇAĞRI CENGİZOĞLU.

GÖRSEL33: ÇAĞRI CENGİZOĞLU.

GÖRSEL34: ÇAĞRI CENGİZOĞLU.