

T.C.  
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALIYÜKSEK LİSANS TEZİ



**GÜNCEL DÖNEM RESİM DİSİPLİNİNDE  
DİYALEKTİK BAKIŞ AÇISIİLE BEDEN  
OLGUSUNUN SORUNSALLAŞTIRILMASI**

BÜŞRA MEYDAN

TEZ DANIŞMANI  
DOÇ.BAYBORA TEMEL

EDİRNE 2023

T.C.  
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALIYÜKSEK LİSANS TEZİ

**GÜNCEL DÖNEM RESİM DİSİPLİNİNDE  
DİYALEKTİK BAKIŞ AÇISIİLE BEDEN  
OLGUSUNUN SORUNSALLAŞTIRILMASI**

BÜŞRA MEYDAN

TEZ DANIŞMANI  
DOÇ.BAYBORA TEMEL

EDİRNE 2023

**Tezin adı:** Güncel Dönem Resim Disiplininde Diyalektik Bakış Açısı İle Beden Olgusunun Sorunsallaştırılması

**Hazırlayan:** Büşra Meydan

## ÖZET

Güncel resim disiplindeki sanat eserlerinde, beden olgusuna yönelen ikonolojik bir bakış dikkat çeker. Bu bakışla birlikte sanat eserlerindeki bedenin, bütün bir fenomen olarak ele alınması önemlidir. Değişimin sürekli olduğu bu dünyada sanat da insan kadar farklı dinamiklere sahiptir. Bu bağlamda farklı coğrafyalardan sanatçılar tarafından sorunsal haline getirilmiş güncel beden fenomeninin, eserler üzerinden diyalektik bakış açısıyla kavranmasıyla ilgili çalışılmıştır.

Bu çalışmada diyalektik, üzerinde durulan ana problem ile ilgili açıklamanın, incelemenin ve örneklerle ilgili derin bir okumanın felsefi yöntemi ve aracı olarak ele alınmıştır. Sanat ve felsefe arasındaki kopmaz bağın gölgesinde, güncel sanatsal üretimler olan resimler ve bu üretimlerin anlatısına giden yollardaki etkilenişler ile ele alınan sanatçı örnekleri spesifik kavram çiftleri halinde incelenmiştir. Konuyu daha evrensel bir düzlemde değerlendirebilmek adına örneklendirilen farklı coğrafyalardan sanatçılar özellikle seçilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Beden, Beden Olgusu, Güncel Resim Sanatı, Çağdaş Sanat, Diyalektik.

**Title of the thesis:** Problematization of the Phenomenon of the Body from a Dialectical Point of View in the Discipline of Contemporary Painting

**Prepared by:** Büşra MEYDAN

## SUMMARY

In the works of art within the discipline of contemporary painting, an iconological view directed at the phenomenon of the body attracts attention. With this view, it is important to consider the body in works of art as a whole phenomenon. In this world where change is constant, art has different dynamics as well as people. In this context, it has been studied about the understanding of the current body phenomenon, which has been problematized by artists from different geographies, from a dialectical point of view through works.

In this study, dialectics is considered a philosophical method and tool for explaining, and examining the main problem that is being studied, and for a deep analysis of the examples given. In the shadow of the inseparable bond between art and philosophy; paintings that are contemporary artistic productions, and the examples of artists evaluated together with the factors affecting their content were studied through certain pairs of concepts. To evaluate the issue more universally, artists from different geographies who were sampled were specially selected.

**Keywords:** Body, Phenomenon of the Body, Contemporary Painting, Contemporary Art, Dialectic.

## ÖNSÖZ

Tez sürecimde desteğini hiç esirgemeyen saygıdeğer danışmanım Doç. Baybora Temel'e, hayatım boyunca hep en iyisi için çabalayan ve bunu öğreten, ilk öğreticim, sevgili babam Adnan Meydan başta olmak üzere, tüm aileme ve dostlarıma teşekkür ediyorum.



**Büşra MEYDAN**

## İÇİNDEKİLER

|                                                                                   |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----|
| ÖZET.....                                                                         | i   |
| ABSTRACT .....                                                                    | ii  |
| ÖNSÖZ.....                                                                        | iii |
| İÇİNDEKİLER .....                                                                 | iv  |
| GÖRSELLERİN LİSTESİ.....                                                          | vi  |
| 1.GİRİŞ .....                                                                     | 1   |
| 2.BÖLÜM                                                                           |     |
| DİYALEKTİK, BEDEN VE SANAT.....                                                   | 3   |
| 2.1.FELSEFEDE DİYALEKTİK.....                                                     | 3   |
| 2.1.1.Kant'ın Diyalektik Anlayışa Yol Açan Fikirleri.....                         | 4   |
| 2.1.2.Hegel'in Diyalektik Anlayışı ve Kapsamı .....                               | 5   |
| 2.1.3.Karl Marx'ın Diyalektik Anlayışı ve Kapsamı .....                           | 6   |
| 2.1.4.Adorno ve Negatif Diyalektik.....                                           | 6   |
| 2.2.GÜNCEL SANAT VE DİYALEKTİK İLİŞKİSİ .....                                     | 7   |
| 2.2.1.Güncel Sanatta Diyalektik İfadeler .....                                    | 14  |
| 2.3.BİR BÜTÜN OLARAK BEDEN OLGUSU.....                                            | 16  |
| 2.3.1.Bedende Bilinç: Beden ve Benlik İlişkiliği ile Hayvan ve İnsan Ayrımı ..... | 17  |
| 2.3.3.Homo Sapiens ve Homo Sapiens Sapiens .....                                  | 18  |
| 2.3.4.Beden, Kimlik ve Cinsiyet .....                                             | 22  |

|                                     |    |
|-------------------------------------|----|
| 2.3.5. <i>Toplum ve İnsan</i> ..... | 25 |
|-------------------------------------|----|

|                                                        |    |
|--------------------------------------------------------|----|
| 2.3.6. <i>Posthümanizm (İnsanötesi) Anlayışı</i> ..... | 30 |
|--------------------------------------------------------|----|

### 3. BÖLÜM

#### BEDEN OLGUSUNUN SORUNSALLAŞTIRILMASI VE SANATÇI

|                 |    |
|-----------------|----|
| ÖRNEKLERİ ..... | 32 |
|-----------------|----|

|                                                 |    |
|-------------------------------------------------|----|
| 3.1. BEDEN OLGUSUNUN SORUNSALLAŞTIRILMASI ..... | 32 |
|-------------------------------------------------|----|

|                              |    |
|------------------------------|----|
| 3.2. SANATÇI ÖRNEKLERİ ..... | 32 |
|------------------------------|----|

|                                                                    |    |
|--------------------------------------------------------------------|----|
| 3.2.1. <i>Odd Nerdrum ve Nevhiz Tanyeli: Benlik ve Öteki</i> ..... | 32 |
|--------------------------------------------------------------------|----|

|                                                                             |    |
|-----------------------------------------------------------------------------|----|
| 3.2.2. <i>Jenny Saville ve Francis Bacon: Özdeşleyim ve Yakınsama</i> ..... | 57 |
|-----------------------------------------------------------------------------|----|

|                                                                     |    |
|---------------------------------------------------------------------|----|
| 3.2.3. <i>İrfan Önürmen ve Xia Xiaowan: Boşluk ve Doluluk</i> ..... | 85 |
|---------------------------------------------------------------------|----|

|                                                                                  |    |
|----------------------------------------------------------------------------------|----|
| 3.2.4. <i>Yue Minjun ve Jean-Michel Basquiat: Neşe/Hüzün ve Hüzün/Neşe</i> ..... | 99 |
|----------------------------------------------------------------------------------|----|

|                                                                    |     |
|--------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.2.5. <i>Georg Baselitz ve Mehmet Güteryüz: Ters/D(Y)üz</i> ..... | 116 |
|--------------------------------------------------------------------|-----|

|             |     |
|-------------|-----|
| SONUÇ ..... | 136 |
|-------------|-----|

## GÖRSELLERİN LİSTESİ

|                                                                     |    |
|---------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Görsel 1.</b> Odd Nerdrum, Infant, 1982. ....                    | 33 |
| <b>Görsel 2.</b> Odd Nerdrum, Aurora, 2015 .....                    | 34 |
| <b>Görsel 3.</b> Odd Nerdrum, Drifting, 2016. ....                  | 36 |
| <b>Görsel 4.</b> Odd Nerdrum, Portrait with Melting Eyes, 2006..... | 37 |
| <b>Görsel 5.</b> Odd Nerdrum, Portrait with Nose Bleed, 2006.....   | 37 |
| <b>Görsel 6.</b> Odd Nerdrum, Running Bride, 2007.....              | 38 |
| <b>Görsel 7.</b> Odd Nerdrum, Jernloven, 1983-1984.....             | 41 |
| <b>Görsel 8.</b> Odd Nerdrum, No Witness, 2011.....                 | 42 |
| <b>Görsel 9.</b> Odd Nerdrum, Lunatics, 2001-2002.....              | 43 |
| <b>Görsel 10.</b> Odd Nerdrum, Cannibals, 2005.....                 | 45 |
| <b>Görsel 11.</b> Odd Nerdrum, Second Birth, 2004. ....             | 46 |
| <b>Görsel 12.</b> Odd Nerdrum, Amputation, 1968.....                | 47 |
| <b>Görsel 13.</b> Nevhiz Tanyeli, Sayha, 1993.....                  | 49 |
| <b>Görsel 14.</b> Nevhiz Tanyeli.....                               | 50 |
| <b>Görsel 15.</b> Nevhiz Tanyeli, İçre (Eğilen Adam), 1993.....     | 51 |
| <b>Görsel 16.</b> Nevhiz Tanyeli, İçre, 1991. ....                  | 51 |
| <b>Görsel 17.</b> Nevhiz Tanyeli, Ressam, 1987.....                 | 52 |
| <b>Görsel 18.</b> Nevhiz Tanyeli, Bakış, 1983.....                  | 53 |
| <b>Görsel 19.</b> Nevhiz Tanyeli, Veysel, 1990.....                 | 53 |
| <b>Görsel 20.</b> Nevhiz Tanyeli, Göç, 2003.....                    | 54 |
| <b>Görsel 21.</b> Nevhiz Tanyeli, Bedrettin Cömert, 1989.....       | 55 |
| <b>Görsel 22.</b> Nevhiz Tanyeli. ....                              | 56 |
| <b>Görsel 23.</b> Jenny Saville, Strateji, 1994.....                | 60 |

|                                                                                                            |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Görsel 24.</b> Jenny Saville, Voice of Shuttle (Philomela), 2014-2015.....                              | 60 |
| <b>Görsel 25.</b> Jenny Saville, Blue Pieta, 2018.....                                                     | 63 |
| <b>Görsel 26.</b> Jenny Saville, Pietà I, 2019-21.....                                                     | 65 |
| <b>Görsel 27.</b> Jenny Saville, Meridian, 2019-20.....                                                    | 66 |
| <b>Görsel 28.</b> Jenny Saville, One Out of Two (Symposium), 2018.....                                     | 67 |
| <b>Görsel 29.</b> Jenny Saville, Fulcrum, 1998-99.....                                                     | 68 |
| <b>Görsel 30.</b> Jenny Saville, Self-Portrait, 2019.....                                                  | 69 |
| <b>Görsel 31.</b> Jenny Saville, Odysseus I, 2020-21.....                                                  | 69 |
| <b>Görsel 32.</b> Jenny Saville, Torso II, 2004.....                                                       | 70 |
| <b>Görsel 33.</b> Francis Bacon, Figure with Meat, 1954.....                                               | 73 |
| <b>Görsel 34.</b> Francis Bacon, Three Studies for Portrait of George Dyer (on Light<br>Ground), 1964..... | 74 |
| <b>Görsel 35.</b> Francis Bacon, Three Studies for a Crucifixion, 1962.....                                | 75 |
| <b>Görsel 36.</b> Francis Bacon, Crucifixion, 1965.....                                                    | 76 |
| <b>Görsel 37.</b> Francis Bacon, Seated Women, 1961.....                                                   | 78 |
| <b>Görsel 38.</b> Francis Bacon, Three Figures and Portrait, 1975.....                                     | 78 |
| <b>Görsel 39.</b> Francis Bacon, Pope, 1955-1956. ....                                                     | 79 |
| <b>Görsel 40.</b> Francis Bacon, Henrietta Moraes, 1966.....                                               | 80 |
| <b>Görsel 41.</b> Francis Bacon, Paralytic Child Walking On All Fours, 1961.....                           | 81 |
| <b>Görsel 42.</b> Francis Bacon, Triptych in Memory of George Dyer, 1971.....                              | 83 |
| <b>Görsel 43.</b> İrfan Önürmen, Imagefall no:4, 2014.....                                                 | 86 |
| <b>Görsel 44.</b> İrfan Önürmen, Imagefall no:9, 2014.....                                                 | 87 |
| <b>Görsel 45.</b> İrfan Önürmen, Galeri 24.....                                                            | 88 |
| <b>Görsel 46.</b> İrfan Önürmen, Imagefall no:5, 2014.....                                                 | 89 |

|                                                                       |     |
|-----------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Görsel 47.</b> İrfan Önürmen, Imagefall no:3, 2014.....            | 89  |
| <b>Görsel 48.</b> İrfan Önürmen, Applause, 2018.....                  | 90  |
| <b>Görsel 49.</b> İrfan Önürmen, KP-4, 2015.....                      | 90  |
| <b>Görsel 50.</b> İrfan Önürmen, KP-6, 2015.....                      | 90  |
| <b>Görsel 51.</b> İrfan Önürmen, Gaze Serisi No:48, 2017.....         | 91  |
| <b>Görsel 52.</b> İrfan Önürmen, Gaze Serisi No:53, 2017.....         | 92  |
| <b>Görsel 53.</b> Xia Xiaowan, Double Human Figure, 2009.....         | 93  |
| <b>Görsel 54.</b> Xia Xiaowan, Double Human Figure, 2009.....         | 93  |
| <b>Görsel 55.</b> Xia Xiaowan, Lao P., 2005.....                      | 93  |
| <b>Görsel 56.</b> Xia Xiaowan Lao P., 2005.....                       | 93  |
| <b>Görsel 57.</b> Xia Xiaowan, Portrait No.5, 2004.....               | 94  |
| <b>Görsel 58.</b> Xia Xiaowan, Hand.....                              | 94  |
| <b>Görsel 59.</b> Xia Xiaowan, Horse, 2012.....                       | 96  |
| <b>Görsel 60.</b> Xia Xiaowan, Old Man.....                           | 97  |
| <b>Görsel 61.</b> Xia Xiaowan, Portrait of The Other 12, 2012.....    | 98  |
| <b>Görsel 62.</b> Xia Xiaowan, Horse No.5.....                        | 98  |
| <b>Görsel 63.</b> Yue Minjun, The Massacre at Chios, 1994.....        | 100 |
| <b>Görsel 64.</b> Yue Minjun, Birth of Peace 2009.....                | 101 |
| <b>Görsel 65.</b> Yue Minjun, Fighting, 2002.....                     | 102 |
| <b>Görsel 66.</b> Yue Minjun, The Entombment, Jesus Serisi, 2010..... | 103 |
| <b>Görsel 67.</b> Yue Minjun, Execution (İnfaz), 1995.....            | 104 |
| <b>Görsel 68.</b> Yue Minjun, Fools in the Night, 1997-1998.....      | 105 |
| <b>Görsel 69.</b> Yue Minjun, Free and Leisure-10, 2003.....          | 106 |
| <b>Görsel 70.</b> Yue Minjun, İsimsiz, 2005.....                      | 107 |

|                                                                                                                                 |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Görsel 71.</b> Yue Minjun, Altar of Heaven, 2003.....                                                                        | 108 |
| <b>Görsel 72.</b> Yue Minjun, Armed Forces- Planche No.17, 2011.....                                                            | 108 |
| <b>Görsel 73.</b> Yue Minjun, Fist Flower, 2020.....                                                                            | 109 |
| <b>Görsel 74.</b> Yue Minjun, Summer Garden, 2019.....                                                                          | 110 |
| <b>Görsel 75.</b> Jean-Michel Basquiat, Self-Portrait, 1984.....                                                                | 111 |
| <b>Görsel 76.</b> Jean-Michel Basquiat, Skull (Kafa), 1981.....                                                                 | 112 |
| <b>Görsel 77.</b> Jean-Michel Basquiat, Untitled, 1982.....                                                                     | 113 |
| <b>Görsel 78.</b> Jean-Michel Basquiat, Riding with Death, 1988.....                                                            | 114 |
| <b>Görsel 79.</b> Jean-Michel Basquiat, Self-Portrait, 1982.....                                                                | 114 |
| <b>Görsel 80.</b> Jean-Michel Basquiat, Boxer, 1982.....                                                                        | 115 |
| <b>Görsel 81.</b> Jean-Michel Basquiat, Eyes and Eggs, 1983.....                                                                | 116 |
| <b>Görsel 82.</b> Georg Baselitz, The Great Friends, 1965.....                                                                  | 117 |
| <b>Görsel 83.</b> Georg Baselitz, Schkafzimmer, 2021.....                                                                       | 118 |
| <b>Görsel 84.</b> Georg Baselitz, Scherbenhaufen, 2018.....                                                                     | 119 |
| <b>Görsel 85.</b> Georg Baselitz, Wagon-lit with Iron Bed, 2019.....                                                            | 120 |
| <b>Görsel 86.</b> Georg Baselitz, Felice Runter, 2019.....                                                                      | 121 |
| <b>Görsel 87.</b> Georg Baselitz, Surdoreal, 2019.....                                                                          | 121 |
| <b>Görsel 88.</b> Georg Baselitz, Go In and Out, 2021.....                                                                      | 122 |
| <b>Görsel 89.</b> Georg Baselitz, Ruhiges Zimmer mit Bad, 2021.....                                                             | 122 |
| <b>Görsel 90.</b> Georg Baselitz, Der Katalanische Raucher: Osborne, Wer wirft den<br>ersten Stein, mallorquinischer, 2021..... | 123 |
| <b>Görsel 91.</b> Mehmet Güteryüz, Bir Vakıf Yöneticisi, Bir Akşam, 2008.....                                                   | 125 |
| <b>Görsel 92.</b> Mehmet Güteryüz, Baba Bak, 2015.....                                                                          | 125 |
| <b>Görsel 93.</b> Mehmet Güteryüz, Devrim Müzesi, 2008.....                                                                     | 126 |

|                    |                                                         |     |
|--------------------|---------------------------------------------------------|-----|
| <b>Görsel 94.</b>  | Mehmet Güteryüz, Ümitliyim, 2009.....                   | 127 |
| <b>Görsel 95.</b>  | Mehmet Güteryüz, Ayağımı Yerden Kestin, 2009.....       | 128 |
| <b>Görsel 96.</b>  | Mehmet Güteryüz, Daha Yukarı, 2009.....                 | 128 |
| <b>Görsel 97.</b>  | Mehmet Güteryüz, Sevgilim Lütfen Kendine Gel, 2001..... | 129 |
| <b>Görsel 98.</b>  | Mehmet Güteryüz, Kırmızı Araba, 1986.....               | 130 |
| <b>Görsel 99.</b>  | Mehmet Güteryüz, Balkonda II, 2001.....                 | 132 |
| <b>Görsel 100.</b> | Mehmet Güteryüz, Elemeler, 2004.....                    | 133 |
| <b>Görsel 101.</b> | Mehmet Güteryüz, Kar Yok, 2008.....                     | 133 |
| <b>Görsel 102.</b> | Mehmet Güteryüz, Ürperdim, 2008. ....                   | 135 |
| <b>Görsel 103.</b> | Mehmet Güteryüz, Kurtarıcı, 2007.....                   | 135 |

## 1. GİRİŞ

Soyut kurgulanıp üretilse dahi figüratif resim, izleyici tarafından resimsel imge ile dış dünyanın nesneleri arasında bir ilişki kurulduğu taktirde anlaşılır. Nesneleri ve bazı parçalarını veya çeşitli görünümlerinden birazını temsil etme istenci, kolay çözümlenemeyen betimlemelerle yapılsa da izleyici, nesneler ile imge arasındaki bu ilişkiyi keşfeder.<sup>1</sup> Sanatta imge, gerçeğin yansımalarının özgünlüğüdür. Bu açıdan imge, gerçekliğin sanatsal çağrışımı ve sanatçının zihninde tespit edilmiş haliyle nesnel dünyanın düşünsel ya da ideal bir tablosudur.<sup>2</sup> İmgelerin zenginliği, gücü ve serbestliği sadece sanatçıya ait ve özgü değildir. Hatta sanatçı bu noktada yoksul da olabilirken izleyicilerde bu yetilere sahip olanlar pek de ender değildir. Yine de sanatçının zihnindeki imgelerin/biçimlerin yaşamı, en antrenmanlı izleyicinin zihninde olabildiğince iyi niyetle yeniden kurulan biçimler ile değildir. Biçim, tek başına bir eylem dileği olmaktan öte eylemin ta kendisidir. Eylemin girişimleri ise kavranılabilir olanın dili ile kaleme alınmalıdır.<sup>3</sup> Dolayısıyla sanat istencinin çıktıları olan eylemlerin, sanat nesnelerinin, iletişimin gereği etmenlerden biri olan kavranma yetisinde karşılık bulacak şekilde ifadesi oluşturulmalıdır. Dil-düşünce ilişkisi bağlamında dilin işlevi kavrama için büyük rol oynar. Günümüz sanatında, coğrafyamızda doğan sanat ve diğerleri arasındaki en büyük farklardan biri, sanat yapıtıyla ilgili izleyicisi tarafından, değişen sanat dinamikleri kavranmadan yüzeysel tek bir yorum ve kanaate varılmasıdır. Bu noktadan hareketle sanat nesnesinin aslında birden fazla yoruma açık oluşu, özgünlüğü doğrultusunda, kıymetlidir.

Jean-Paul Sartre'a göre insan için mutlak bir bakış yoktur. Kaçınılmaz bir şekilde bizim imgemizi bize sunan bir ayna olmasaydı kendimizi var olanlar arasında var olan birisi olarak ansızın yakalamamızın mümkün olmadığı gibi, görüp

<sup>1</sup> Neşe Erdok, Figüratif Resimde 'Bakış' Diyalektiği ve Baskı-Espas İlişkisi, 1977, s.9.

<sup>2</sup> İhsan Turgut, Sanat Felsefesi, 1991, s.178.

<sup>3</sup> Henri Focillon, Biçimlerin Yaşamı, 2015, s.86-87.

algıladığımız şeylerden öte ve ayrı olduğumuzu da fark etmeden yaşırdık.<sup>4</sup> Alımlama esnasında zihnin farkındalık olmayan alanında istemsiz içselleştirilmiş imgeler ve biçimler olarak kalan sanat yapıtının şeyliğı, izleyicide belki de en son akla gelen veya dikkat alanına hiç giremeyen bir noktadır.

Nesne, bir duyusal gerçeklik olmakla birlikte *“soyut düşünsel bir varlıktır, bir idealitedir (...) soyut düşünsel varlık duyusal gerçekliğe karşıt bir varlıktır.”*<sup>5</sup> Felsefede kabul gören bu zıtlığın kaynağı; “gerçek”in empirik bir nelik ile algılandığı bir düzlemde, “soyut”un ise düşünsel bir düzlemde var olmasıdır. Ancak başka şeyler -anlatının ifadeleri- için görünürlük yaratansanat yapıtları, dünyada birer şey olarak kendi görünürlüklerini yitirirler. Temsili anlamaya çalışırken sanat nesnesinin kendi şeyliğı zorunlu olarak görmezden gelinir. En temelde sanat nesnesinin şeyliğı, en sıradan şeylerden, kendi başlarına görece görünmez olan şeylerden bile daha az görünürdür.<sup>6</sup> Biçim kendini madde ve mekândan sakınamaz çünkü zaten maddeye ve mekâna atfedilip sınırlanmadan önce madde ve mekânda yaşamaktadır.<sup>7</sup> Yani zihin, imgeler ve biçimler için madde ve mekânın kendisidir. Buradan hareketle resim sanatında temsil edilen beden olduğunda sanat nesnesinin şeyliğı ile birlikte temsil edilen bedenin şeyliğı de ötelenir ve yeni birden çok anlam içinde izleyiciler tarafından o kargaşadan ayrıştırılır. Diyalektik yaklaşım ise beden sorunsalının resim sanatındaki yansımalarını analiz etmek için sınırsız olanaklar ortaya çıkartmıştır.

Konuyla ilgili literatür taraması yapılp, basılı kaynaklar, döneme ait eserler, yerli ve yabancı makaleler, yüksek lisans ve doktora tezleri incelenmiştir. Nitel araştırma yöntemleri kullanılıp, farklı coğrafyalardan sanatçılar ve eserleri, beden olgusunun sorunsallaştırılması kapsamında ele alınmıştır.

<sup>4</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, Dictionary of Symbols, 1996, s.400-401.

<sup>5</sup> İsmail Tunalı, Felsefenin Işığında Modern Resim, 1996.

<sup>6</sup> Boris Groys, Akışta İnternet Çağında Sanat, 2017, s.102

<sup>7</sup> Henri Focillon, a.g.e., 2015, s.86.

## 2.BÖLÜM

### DİYALEKTİK, BEDEN VE SANAT

#### 2.1. Felsefede Diyalektik

Diyalektik; kavrayışa bağlı olarak bilme, anlama ve kavrama yöntemidir. Doğadaki her şeyin ve olayın yapısında iç çelişkilerin varlığını kabul eder. Karşıtların savaşından oluşan gelişme, diyalektiği oluşturur. Esas olarak doğayı, toplumu ve düşüncüyü karşıtlıkların çatışması ve aşılması ile durmaksızın değiştiren ve geliştiren süreçtir. Burada diyalektiğin tüm olanakları ile özellikle çağdaş resim sanatının incelenmesi noktasında önemle üstünde durulacağından, diyalektiğe bazı filozoflar tarafından net sınırlar çizilse de, sürecinin içerdikleriyle birlikte daha derin bir kavrayışa varması adına bir yöntem olarak kullanılacağını belirtmek gerek.

Hegel ve Karl Marx diyalektiğe, temelde birbirine zıt iki ayrı yaklaşım sunar. Ancak konuya, diyalektik kavramına ve ilgili gelişimlere iten sorgularından kaynaklı Kant ile giriş yapmak daha açıklayıcı olacaktır.

### 2.1.1. Kant'ın Diyalektik Anlayışa Yol Açan Fikirleri

Kant, çağdaşları için bir görünüş (nesne) olarak kabullenilmiş fenomen kavramının sorgusuna düşmesi ile hayli önemlidir. Platon'dan başlayarak bütün klasik felsefenin duyulur görünüşler (nesne) ve kavranabilir özler (özne) arasındaki bir ikilik çerçevesinde gelişme gösterdiğini söylemek pek hatalı olmaz.<sup>8</sup>Böylece en köklü ikiliklerden olan özne-nesne çiftindeki anlam dönüşümünün diyalektik bakış açısı için bir pencere daha açtığı söylenebilir.

Kant, fenomen kavramını; a posteriori bir kazanımlasadece duyulur bir görünüş ile kavranabilir özün karşıtı olmak yerine belirli halinde değerlendirerek esaslı bir dönüşüme uğratar.Bu noktada belirli hiçbir şekilde, karşıtlık türleri içinde görünüşün özden farklı olduğu kadarıyla ayırt edildiği ikilik çerçevesinde ele alınmamıştır. Yani ayrıştırıcı görünüş-öz çiftinin yerini birleştirici beliren-belirli koşulları çifti almıştır.<sup>9</sup> Daha öz bir anlatımla buradan, koşulları zıt olan şeylerin ayrılmak yerine bir bütünü oluşturabilir olduğu sonucu çıkmaktadır.

Öte yandan Kant, numen (düşünülen şey olmaktan başka bir şey olmayan şey yani Deleuze'nin deyimiyle kendinde şey) ve fenomen (görüngü, duyulur deneyim ile verilen şey) ikiliğini korur.<sup>10</sup>

*“(...) Kant'ın (sadece inancın uygun düşeceği) metafizik alanlara dair gayri meşru spekülasyonları askıya almak istediği noktada, Hegel açıkça spekülatif düşünce dediği şeyin iddialarını canlandırır, mekânsal düşünce diyebileceğimiz şeyin, dışsallıklar ve nitelikler düşüncesinin çerçevesinde gerçeklik düşüncesini*

<sup>8</sup> Gilles Deleuze, Kant Üzerine Dört Ders, 2020, s.24.

<sup>9</sup> Gilles Deleuze, a.g.e., 2020, s.24-25.

<sup>10</sup> Gilles Deleuze, a.g.e., 2020, s.27.

*düşünme girişiminin sistemli bir şekilde foyasını meydana çıkarmak ve ifşa etmek ister.*"<sup>11</sup>

### 2.1.2. Hegel'in Diyalektik Anlayışı ve Kapsamı

Hegel'e göre, saf aydınlık ve saf karanlık ancak aynı şeyin hükümsüzlüğü demektir. Belirli derecede olmaları ile tanımlanabilirler. Bu bağlamda iç içedirler.<sup>12</sup>Sav ve karşı sav yadsınarak bireşime ulaşır. "*Diyalektik (...) kavramları önlemek ya da kesintiye uğratmak, yerinden etmek ya da yapı-bozuma uğratmak, ama aynı zamanda tekrar harekete geçirmek için vardır.*"<sup>13</sup>

Kant için tam tersi olan, düşünmenin ve somut olanın anlaşılır kılınmasının soyut bir ifadesi anlamında diyalektiğin izleri Hegel'de görülür. Hegel için diyalektik, hem olma hem de bilme halinin birlikteliğidir. Yani aslında antik filozofların oluş dediği şeydir. Diyalektik Hegel'in metinlerinde yaşamın hareketini kavramak olarak görülmektedir.<sup>14</sup>Hegel şöyle der;

*"Kavramın devindirici ilkesini, evrenselin tikelleşmelerini yalnızca çözüdüren değil, ama o denli de üreten bu ilkeyi Eytışim olarak adlandırıyorum. Bu öyleyse duyguya, genel olarak dolaysız bilince verilen bir nesneyi, önermeyi vb. çözüdüren, karıştıran, ileri geri taşıyan ve yalnızca karşıtının çıkarsanması ile ilgilenen bir işlem anlamında Eytışim olmayacaktır- olumsuz bir işlem ki giderek sık sık Platon'da bile görünür. Bu anlamda Eytışim bir tasarımın karşıtını, ya da, eğer*

<sup>11</sup>Fredric Jameson, Hegel Varyasyonları: Tinin Fenomenolojisi Üzerine, 2006, s.59.

<sup>12</sup> Victor İ. Stoichita, Gölgenin Kısa Tarihi, 2006, s.9.

<sup>13</sup> Fredric Jameson, a.g.e., 2006, s.10.

<sup>14</sup>Mehmet Fatih Güloğlu, Durkheim'in Metodolojisinde Hegelyen Diyalektiğin Etkisi, Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2019.

*eski kuşkuculuk gibi kararlı ise, bununla çelişeni, ya da zayıf bir yolsa gerçekliğe bir yaklaşımı en son sonucu olarak görebilir.”<sup>15</sup>*

### **2.1.3. Karl Marx’ın Diyalektik Anlayışı ve Kapsamı**

Marx diyalektik anlayışını Hegel’in diyalektiğine zıt bir temele oturtmuştur. Hegel’e göre düşünme süreci gerçeğin yaratıcısıdır ve gerçek, sürecin fenomenal dış olaysal biçimidir. Marx, onun için düşünme sürecinin, insanın kafasından yansıyan ve düşünce biçimlerine dönüşen madde dünyasından başka bir şey olmadığından da bahseder.

Diyalektik materyalizm için Marx’ın Hegel’in diyalektiğini maddileştirdiği söylenir. Ancak unutulmuş nokta Hegel’in diyalektiğinin bir ‘deneyim’ olarak anlam kazandığıdır. Bu anlamda diyalektik arzusunun doyumu ve yeniden doyumdur.<sup>16</sup>

### **2.1.4. Adorno ve Negatif Diyalektik**

Felsefenin sürekli kendi kökenini değilmesi ve yeniden başlamasına da bir örnek olan negatif diyalektikteki bu değilme, sanatın majör ve minör fikir ayrımları sonucu yeni bir dönemece geçebilmesiyle benzer bir niteliktedir. Sanatta da dönemin olayları ile birlikte var olan eğilimlere ve/veya fikirlere; karşı durup, sorgulayıp, gerekirse bazı noktaları da var olan haliyle veya inove ederek oluşan ilerleme yeni bir akımı, eğilimi veya süreci her zaman doğurmuştur.

<sup>15</sup> Georg W. F. Hegel, Anahatlarda Tüze Felsefesi ya da Doğal Hak ve Politik Bilim, 2013, s.64.

<sup>16</sup> Mehmet Fatih Güloğlu, a.g.e., 2019.

Adorno'nun negatif diyalektiğinde Kantçı anlamda bir sınır aşımından veya Hegelyen anlamda, kapsayarak aşmaktan bahsedemeyiz. Negatif diyalektik için düşüncenin kendi dışında ve kendine rağmen düşünmesi, sürekli kendine ve sürekli gerçekliğe, gerçekliği tanımlayan başka anlamalara gitmesi dolayısıyla felsefenin aynı zamanda kendi dışına çıkması denebilir.

Negatif diyalektik varoluşun kapalılığına ve egonun katı kendiliği noktasına ulaştığındadıraksamaz. Egonun en az kendisi kadar katılmış antitezi olan rollerde, çağdaş öznel sosyolojide evrensel çözümamaçlı sunulan“kendilik varlığı” ile benzer şekilde toplumsallaşmanın nihai belirlenimi olan rollerde durmaz. Buradaki rol kavramı egemen kötü, çarpık ve gayri şahsileşmenin (Depersonalisierung) günümüzde kabulü niteliğindedir.<sup>17</sup>

Özne ile dışındakinin özdeş olmamasının pozitif ifadesi, nesnedir. Nesne ifadesi Adorno'ya göre, terminolojik bir maske olsa da Martin Jay'e göre, Adorno, öznenin nesne üzerindeki tahakkümünü yineleyen, Marxistlerin üretime ayrıcalıklı bir konum tanıma anlayışlarına karşıdır.<sup>18</sup> Yani Adorno, nesnenin baskınlığını kabul etmeyen bir diyalektiğin materyalist olabileceğini kasteder.

## 2.2.Güncel Sanat ve Diyalektik İlişkisi

Diyalektik bakış ve temellendirildiği noktalar bile farklı koşullarda, bambaşka tanımlar ve anlamlar bulabiliyorken, sanatta; sanat nesnesinde ve içeriğinde de tıpkı hayatta olduğu gibi diyalektiğin mecburiliğinden söz etmemek yanlış olur. Sanatta dışavurum, başlı başına bir ifade yöntemi olarak onlarca yıldır devam etmektedir. Bu bağlamda, en keskin iletişim ve kendimizi ifade etme aracımız

<sup>17</sup>Theodor W. Adorno, Negatif Diyalektik, s.253.

<sup>18</sup> Martin Jay, Adorno, 2001, s.86.

olan dilin yapısına bakarsak, dilde anlam her zaman ötelenir ve kastedilenler bir noktada üstünkörü kalıplar -kelimeler- aracılığıyla karşıdakine çağrışım ve anımsama ile aktarılır. Tam bir ifade ve tam bir anlama durumundan söz etmek zordur. Bu noktada sanat nesnelerinin, sanatçının üretim sebebi ve anlatısı dışında da izleyicinin alımlayabileceğini ve üzerine yazılmış metinler aracılığıyla bu imkânın artırılabilceğini göz önünde tutmak gerek. Şaşılmayacaktır ki, bu konuda dışavurumlar kadar alımlamalar da fazlaca önem arz eder.

*“Dünya ve yeryüzü varlık açısından birbirinden farklıdır ama asla birbirinden ayrılmazlar. Dünya kendini yeryüzünde kurar, yeryüzü de dünyada yükselir.”*<sup>19</sup>Bu esasında, tamamen hakikat olmayan ile örtülmüş hakikatin çatışmasıdır ve hakikat bu çatışma içinde kendini gösterir.<sup>20</sup> Bu bağlamda ortaya çıkan, yeryüzünden yükselen dünya ve onda anlamlananlar, bahsedilen ikiliğe sonsuz atıf yapan bir birleşimdir. Bir başka önemli birleşim ise hayat ve sanatın birbirinde apayrı neliği içinde birbiriyle iç içe var olmasıdır.

Sanatta, üretim bir kaynaktan çıkar ancak ortaya çıkan üretim, doğduğu ortamda, o ortamın bireylerinin alımlama ve içselleştirme süreci ve seviyesiyle, her birinin özneliliği dahilinde farklı farklı algılanabilir, izlenebilir. Bu noktada yek, keskin ve değişmez bir kanıdan bahsetmek anlamsız kalacaktır. Bu ikiliğin arasında, kaynak/üretim ve izleyici etkileşiminden doğan üçüncül ortamın antagonizması ile; üretilmiş nesnenin anlatısı içerisinde bulunmasıharicinde de algılanabilme eylemi gereği diyalektiğin zorunluluğundan bahsedilmelidir.

*“ (...)Sanat eserinin kendi yapısı içinde dönüşlü olarak kendi özerkliğinin (toplumsal alandan çekilmesinin) kötü niyetiyle yüzleşmesi bir açıdan sanat eserinin*

<sup>19</sup>Martin Heidegger, Sanat Eserinin Kökeni, 2007, s.39.

<sup>20</sup> Tuğba Genç, Heidegger, Modern Bilim ve Sanat, 2008, ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar Dergisi, Sayı: 2/4.

*iyi niyetinin siyasi bir zorunluluğu haline gelmişti. (...) Modernist eserin doğasında bulunan sanat ve karşıt-sanat diyalektiğinin onun sanat olarak statüsündeki merkeziliği -çağdaş sanat içinde karşıt-sanatın eleştirel olarak kurucu rolü- bundan kaynaklanır. Sanat evrensel olarak fiili olmayı başaramadığında geleceğin biçimselci/estetist eleştirisinde kazandığı hem önemli toplumsal dışavurum imkanlarıyla hem de özgürlükle ilişkilendirilmeye devam etmek istiyorsa “eleştirel” olmalıydı. O noktadan sonra eleştirel sanatsal anlam, bireysel sanat eserinin toplumsal biçimlerin rasyonelliğiyle (ve irrasyonelliğiyle) ilişkisi meselesiyle ayrılmaz, ama sorunlu bir şekilde bağlantılı hale geldi. Bu sorunlu ilişki, eser içinde içsel olarak, inşa ve dışavurum diyalektiğinde açıktır. Dışsal olarak, kültürel biçim düzeyinde toplumsal sanat azami bin çelişkili karakterinde boy gösterir.”<sup>21</sup>*

Adorno'nun söylediği gibi:

*“İnşayı, kuşatıcı resimsel kompozisyon anlamında kompozisyonundan ayıran şey, sadece sanat eseri dışından kaynaklanan her şeyin değil, aynı zamanda esere içkin tüm kısmi unsurların da gaddar tabiliğidir. Bu bakımdan inşa, öznel egemenliğin uzantısıdır. (...) Gerçekliğin öğelerini asıl bağlamından koparır ve tekrar bir birlik oluşturabilecekleri noktaya kadar dönüştürür; en az dışsal olarak tabi kılındıkları heteronom birlik kadar içsel olarak dayatılmış bir birlik... İnsanın sentezi başarılı olacaksa tüm engellemelere rağmen unsurların kendilerinden ihraç edilmeli ve bu unsurlar asla kendilerine dayatılan şeye razı olmamalıdır.”<sup>22</sup>*

Postmodern bakışın sanattaki ortaya çıkışlarında asıl sorunsal, fikrin ifade ediliş yöntem, eylem ve sonucu ile değil; daha çok bilincine varılan bir realiteninbiçimsel, bağlamsal, özgül çeşitlendirilmiş ilişkilerinin sunumu ile ilgilidir.

<sup>21</sup> Peter Osborne, Kavramdan Sonra, 2021, s.232.

<sup>22</sup>Theodor W. Adorno, Aesthetic Theory, 2002, Çev. Gretel Adorno and Rolf Tiedemann, Continuum Press, s57-58.

Tuval üzerindeki plastik öğeler, renkler, darbeler artık -sadece- spesifik bir şeyi ifade etmek yerine içinde gerçekliğin imasını barındırabilen çevreyi ve dahi sınırlarını belirleyebilir. Sanatın amacının bir sanat üretiminden geçmek zorunda olduğunu varsayarsak bu istencin odağı, yaşamın bilincinde olmanın merkezindeki özne olan insani mevcudiyeti ve onun deneyim alanı ile ilgili olmaya başlamıştır. Bu bağlamda bir sanat nesnesi artık yalnızca bir nesne değil tüm üretim/deneyim sürecinin doğumudur. Postmodernizm, yaklaşımın içeriğinde olduğu gibi keskin sınırlardan öte sanatta da çeşitliliğin sınırsızlığına daha yatkın bir eğilimdir. Bu çeşitliliğin içerdiği eylemler ve çıktıları, zıt olduğu fikirlere-modernist kalıplara- karşı yüceltilmiş bir eleştiri içerir ki bu da postmodernist sanat üretiminin, realitenin ifadesinin üretimi ile birbirine benzeşmekten öte karşıt durmasını, yeni bir realite anlatısı ortaya çıkarmasını sağlar. Miro, *“Sanatsal çabanın ürünü, özgürlüğün ortaya çıkışıdır,”* der. Postmodern sanatçı, kurallara ve nesnelere takılmadan yani sınırlamalar bulunmaksızın çalışır.<sup>23</sup> Madan Sarup; *“Sanattaki post-modern kuramlara bakıldığında çoğunlukla kapsamlarına aldıkları ile dışarıda bıraktıkları arasındaki derin bağ üzerinden geliştiğini görmekteyiz,”* der.<sup>24</sup> Günümüz sanatında diyalektik alımlamanın değeridaha hayatidir ve yadsınamaz.

*“Postmodernizmi bir akım olmaktan çok eleştirel bir tutum olarak görmek yerinde olacaktır. Geçerli bir kurama sahip olmaksızın, kuralsızlığın getirmiş olduğu çoğulcu bir anlayışla yapılan eserler belli bir birikim üzerinde gelişen süreci ifade etmekte kullanılabilirler... Sentezlemeci bir anlayışa sahip olması özellikle günümüz sanatının yapısal niteliklerinin ortaya konmasında zorluklar yaratmaktadır.”*<sup>25</sup>

Postmodernizmin yapıbozum yöntemiyle mühim bir ilişkliği vardır. *“Yapıbozumculuk bir dil kuramı olarak ortaya çıkar...”*<sup>26</sup> Felsefi bilginin dili,

<sup>23</sup> John W. Murphy, Postmodern Toplumsal Analiz ve Postmodern Eleştiri, 1995, s.56.

<sup>24</sup> Madan Sarup, Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm, 1997, s.245.

<sup>25</sup> Hikmet Şahin, Postmodern Sanat, İdil Dergisi, 2012, Sayı: 5, s.109.

<sup>26</sup> Chris Murray, Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar, 2009, s.118.

kavramların ve mantıksal biçimlerin dilidir. Bilgi bir araç olarak dili kullanır.<sup>27</sup>Derrida, dilin; düşünceyi birebir aktarabildiği fikrine karşı çıkmıştır ve metinlerdeki gizli paradoksların yapıbozum (dekonstrüksiyon) ile ortaya çıkarılabileceğini belirtmiştir.

Greenberg,“Modern Resim” yazısında Kant’tan bu yana, modernizmin, mihenk taşlarından birinindisiplinleri yapıbozuma uğratma hedefi olmayan yoğunlaşmış özeleştirildiğini söyler.<sup>28</sup>Çağ, postmodern sanat etkilerinden geçtikçe bu durum değişiklik gösterir. Derrida, “...yapıbozum sözcüğü, bütün diğerleri gibi değerini, sakince 'bağlam' olarak adlandırılan olanaklı değiştirim zincirindeki yazılımından alır,” der.<sup>29</sup>

Yapıbozumyöntemi ile sanata ve sanatın kavranmasına yeni bir biçimde yaklaşmaya ve düşünmeye yol açan Derrida, bu felsefesini “Gramatoloji” adlı yazı bilimi üstünden yapar. Göstergenin derinlerde içerdiği başkaca anlamların ortaya çıkarılmasını savunurken yapıtta çok katmanlılığa vurgu yapar.Zihin dilinde kavramlar soyut mantıksal ilişkiler ve cisimleşmemiş simgelerdir. Öte yandan dilbilimciler tarafından, dili konuşan kişilerin düşünme ve dünyayı algılama şeklindeki bariz değişimlerin, konuşulan dilin kişilik özellikleri ile ilişkili olduğu ileri sürülür kendilin, coğrafya ve toplum yapısı ile ilişkisi gözden kaçmamalıdır.Başka başka diller ayrımlı dünya görüşleri doğurduğundan bedeninin algılanması, değeri ve hem hayattaki hem sanattaki ifadeleri de farklılık gösterir. Dili konuşan kişilerin, gündelik yaşamlarını algılama şekli; dilin uzamı, zamanı, renkleri, nesneleri ya da başka soyut ve somut eylemleri kodlama tarzıyla yakından ilgilidir. Diller arasındaki anlayış farklarının, belli bir dili konuşan insanların düşünce tarzını

<sup>27</sup> Rolf Tiedemann, “Concept, Image, Name: On Adorno’s Utopia of Knowledge”, The Semblance of Subjectivity Essays in Adorno’s Aesthetic Theory (Edit.: Tom Huhn and Lambert Zuidervart), 1997, Massachusetts Institute of Technology, s.130.

<sup>28</sup> Ali Artun, Sanat ve Siyaset, s.186.

<sup>29</sup> Jacques Derrida, Japon Bir Dosta Mektup, Toplum Bilim Dergisi, 2015, Sayı: 10, s.187.

ve dünyayı algılayışının, diğer dillerden farklılığı oranında değiştirdiğini anlatan bu görüş; dilsel görelilik diye anılır. Bilişsel bilimciler olan Paul Bloom ve Frank Keil'in tespitindeki gibi, “dilin, insanları bilgilendirdiğine, ikna ettiğine, yakıştırdığına, yıldırıldığına, cesaretlendirdiğine vb. şüphe yok.”<sup>30</sup> Bu bilgiler ekseninde dilin düşüncüyü etkilemesiyle birlikte dil, insanların üzerinde neredeyse her kullandığında etki bırakır.

*“Doğayı incelerken ana dilimizin belirlediği çizgilere uyuyoruz. Görüngüler âleminden yalıtığımız ulamları ve tipleri orada bulmamızın nedeni, (...) dünya izlenimlerden meydana gelen bir renk cümbüşü olarak sunuluyor ve zihinlerimiz bu renk cümbüşünü bir düzene sokmak zorunda; bunu yapan ekseriyetle zihnimizin dil sistemleri. Doğayı parçaları ayırıyoruz, kavramlar halinde düzenliyoruz, ona anlamlar atfediyoruz, çünkü bu... dilimizin örüntüleri içine kodlanmış durumda.”<sup>31</sup>*

Aynı zamanda dil, insanın öznel arası iletişim için gerekli olan toplumsallık yatkınlığını yansıtır.<sup>32</sup> Biz dili değildil bizi kullanmaktadır. Dil, varlığın ifadede açığa çıkmasını sağlayandır.<sup>33</sup> Kuspit şöyle der;

*“Dil ve nesnenin göndermeler oyunu içindeki etkileşimi postsanatta norm haline gelmiş, gündelik araçlar kullanarak kavramsal çatışma yaratan göstergesel bir iş olmuştur. Amaç, yalnızca belirsizlik yaratmak değildir, bir çıkmaz yaratmaktır aynı zamanda-yani belirli olmayan bir anlamdan çok, çözülemez bir ikilem yaratmaktır.”<sup>34</sup>*

<sup>30</sup>Paul Bloom ve Frank Keil, *Thinking Through Language*, 2001, s.351-367.

<sup>31</sup> Benjamin Lee Whorf, *Language, Thought and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*. 1956.

<sup>32</sup> Vyvyan Evans, *Dil Miti*, s.19.

<sup>33</sup>Tuğba Genç, a.g.e., 2008.

<sup>34</sup> Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*, 2018, s.96.

Sanatsal düşüncenin imgeler arayıcılığıyla somutlaşarak nesnelleşmesi, göstergebilimsel bir anlam taşır. Derrida yapıbozum yöntemini iki şekilde uygular: Göstereni indirgemek ya da türetmek ve indirgenen gösterenin bulunduğu dizgeyi sorunun kendisi haline getirmek.<sup>35</sup>

Derrida'nın yapıbozum yöntemine paralel bir örnek olarak galeri uzamı içinde sanat eseri, alışıldık dikkat alanını bozar ve dikkat dağıtır. Aynı esnada eserin hem dikkat dağınıklığını içinde alımlandığı hem de buna karşı direndiği söylenebilir. *“Sanat eseri içine ‘tefekkür halinde dalma’ veya sanat eseri tarafından ‘içine çekilme’nin ideolojisi, sanatın alımlanışını düzenlemeye devam etmektedir, fakat dikkat dağınıklığının kendisi bu özel dikkat türü talebinin içine işlemiştir.”*<sup>36</sup> Böylece sanat eseri, izleyicide önce dikkati bozan ve çeken bir merkezken dikkatin bozulduğu yere/şeye olan çekilme kuvvetiyle dikkate direnir. Buradan ortaya çıkan anlamlandırma çabası bir yerde, çağdaş sanatın kaygılarından biri olan ilk oluşan dikkat dağınıklığının sonucudur.

Çağdaş sanat nesnesi üzerindeki dikkat, bizzat dikkatin (dikkatin dağılmasından başka bir yere) kaymasıdır; dikkat dağılması bizzat (başka nesnelere) dikkattir. Bu paradoksal ritim diyalektiği yani bir süre, süreklilik ve kesinti hali bu izlemenin zamansal yönünden doğar. Çağdaş sanat bu zamansal diyalektiğe müdahale ederek izleyicinin zamanını yeni ritimler ve biçimler içinde keşfine zorlar.<sup>37</sup>

### 2.2.1. Güncel Sanatta Diyalektik İfadeler

<sup>35</sup> Güneş Oktay, Çağdaş Sanatta Resmin Sanat Nesnesi Bağlamında Gösterge Olarak Yer Alması, 2009, s.34-35.

<sup>36</sup> Peter Osborne, a.g.e., 2021, s.276.

<sup>37</sup> Peter Osborne, a.g.e., 2021, s.277.

Herkesin “Bu Bir Pipo Değildir” dediği ancak asıl isminin “İmgelerin İhaneti” olan resminde Magritte’in, iki dille (görsel dil ve sözel dil) birbirini iptal ettirdiğini görürüz. Fakat “*ne dil ne resim, birbirinin terimlerine indirgenebilir.*”<sup>38</sup> En temelde insan öznenin, hakikat oyunlarına nasıl girdiğini anlamaya çalıştığını söyleyen Foucault’ya göre Magritte resimlerinde, sözel göstergeleri ve plastik öğeleri düğümleyerek birbirine bağlamıştır.<sup>39</sup> Foucault aslında aynı anda bildiğimiz ve unuttuğumuz bir şeye dikkat çeker; bu, temsil etme ile temsil edilenin birbirinden ayrı şeyler oluşudur.<sup>40</sup> Bu noktada Kandinsky’nin soyut çalışmalarında başardığı; temsil etme ile temsil edilenin gölgesindeki benzeyiş ve ilerisürüşün kabullenilmiş eşdeğerliliğini bir kenara koyup; resmini, her ikisinden de bir sorguya mahal vermeden kurtarmasıdır. Magritte ise işe çözmekle başlar; benzeyiş ve ileri sürüş ikilisinin arasındaki bağları söker, eşitsizliklerini sağlar, birini ötekinin üzerine iter böylece resme ilişkin olana odaklanıp, söyleme en yakın olanı dışarda bırakır. Magritte resimde benzeyenin belirsizgidişatını olabildiğince uzaklara kadar gösterir ancak alışılanın aksine, benzediği şeyi tanımlamaya kalkışacak her iddianın yani ileri sürüşün yükünden kurtarır.<sup>41</sup> İster resmin içinde olsun ister verilen adı aracılığıyla resme dahil olsun, sözel göstergelerin resmin içindeki öğelerle iletişimi görmezden gelinemeyecek bir niteliktir. İmge-nesne ve ifade-anlam ilişkiliklerinin üstüne giden Magritte, üslubuyla döneminde önemli ve yeni bir bakış ortaya koymuştur. Uçucu ve değişken imge, sanat yapıtı aracılığıyla sanatçı elinden somutlaştığında, bu soyut sınırsızlığın izleyici zihninde bir yere temas edip çağrışıma ulaşması uğruna nesneleşmesi; yani aynı anda somut ve soyut olarak bulunmasını sağlar. Sanatçının anlatımı ve izleyicinin alımı farklı alanlarda bağıntısız olarak gelişse dediyalektiği sanat nesnesinin izlenmesi oluşundaki eylemde ve sunulan sanat nesnesinin kendi içinde mecburi olarak görürüz.

---

<sup>38</sup> Michel Foucault, Bu Bir Pipo Değildir, 2021.

<sup>39</sup> Michel Foucault, a.g.e., 2021, s.50.

<sup>40</sup> Michel Foucault, Manet, Velazquez ve Estetik Modernizm, Haz. Carole Talon-Hugon ve David Marie, 2020, s.86.

<sup>41</sup> Michel Foucault, a.g.e., 2021, s.42.

Klasik resmin gerilimini oluşturan dilsel göstergeler ile plastik öğeler arasındaki ayrı oluş, benzeyiş ve ileri-sürüş arasındaki eşdeğerlilikten oluşur. Bu ilke, dilsel ögenin özenle dışarıda bırakıldığı resime, sözütekarekler.<sup>42</sup>Örneğin; II. Bölümde göreceğimiz Bacon'ın Three Studies for a Crucifixion üçlemesinde sadece resimlere bakarak bunun bir çarmıha geriliş sahnesi tasviri olduğunu anlamak zordur.Egemenliği altında bulundurduğu canlandırmaya işaret ederek hizmet eden benzeyiş,andırış ile önemli ölçüde farklıdır. Andırış, kendini bir uçtan öbür uca ulaştıran çağrışımları yinelemektedir. Benzeyiş hafızaya geri getirmek veya ona tanıtmakla yükümlü olduğu temel model olarak kendini ortaya koyar; andırış ise sureti, temsil edenletemsil edilen yani benzeyen arasındaki belirsiz, ucu farklı bir varış noktasına giden bir yola çıkabilen veya herhangi bir yere varmadan geri dönebilen bir bağıntı olarak dolaşımdadır.<sup>43</sup>

Öte yandan Sartreözügörünüşün saklamadığını, onu açınladığını düşünmektedir. Buradan hareketle ona göre görünüş özdür.<sup>44</sup>Dolayısıyla resim veya sanat nesnesi yani üretilen temsil, temsil ettiği şeye ait bir görünüme veya temsil edilenden bir parça haline dönüşür.

Temsiller ve temsil edilen temel modeller arasında sanat periyotları boyunca beden; konu, eleman, araç olarak irdelenmesi ve tekrarı sıkça görülür. Diyalektiğin çözülmesi zor bir düğüm gibi çok katmanlı ilişkiliğinin var olduğu bu sorunsal, parçaları iyice inceleyerek bütüncül bir düşünceye vardığımızda daha net anlaşılacaktır.

<sup>42</sup> Michel Foucault, a.g.e., 2021, s.50.

<sup>43</sup> Michel Foucault, a.g.e., 2021, s.43.

<sup>44</sup> Jean-Paul Sartre, Varlık ve Hiçlik, 2009, s.21.

Temsil konusunda düşünürken sanat nesnesinden çıkıp biraz daha büyük bir ölçeğe varıldığında sanatçı çağını temsil eden canlı birmüze gibidir. Postmodern sanatçılar ise modern sanat ustalarının yaptığı gibi tanıdık, bilindik olan şeyleri yabancılaştırarak reddetmek yerine Sigmund Freud'un söylemiyle, kitlelerin normal mutsuzluklarının kısa bir süre için ertelenmesini,deyim yerindeysebir an neşelenmeleri içindeneyim alanı oluştururlar.

Deneyim alanı içerisinde en güncel üretilen sanat nesnesini bir başkasından ayıran biriciklik, özgünlük normları eleştirilen bir tabuya dönüşmüştür. En iyi ihtimalle bu normlar alay konusu olmuştur.<sup>45</sup>Bununla birlikte bu yeni süreç, modern dönem sanatının, sanat tarihinin ve estetik felsefesinin yarattığı farklılığı özellikle görmezden gelir.Bu göz ardı ediş kendi başına eleştirel bir bağlam sunsa da postmodern ve çağdaş sanat hareketleri, dinsel, cinsel ve etnik farklılığa kapı aralar ancakRoland Barthes'ın şöyle biryorumu vardır; *“daha önce okunan, görülen, yapılan, yaşanan”* şeylerin etkisiz bir tekrarı haline gelir.<sup>46</sup>

### 2.2.2. Bir Bütün Olarak Beden Olgusu

Üzerine geliştirilen farklı yaklaşımların devinimi pek sonlanmayacak gibi görünse de fizyolojisinin kapısından geçtiğimizde bizi sonsuz pencerelerle karşılayan beden; net bir sonuca varmaktan uzak durulması gereken, sınırsızlıkları kapsamında bulunduran birçok sistemler, katmanlar, etkenler ve etkileşimler bütünüdür.

Bedenin varoluşunda her beden bulunduğu mekânın tamamında etkileşimli olmaya çalışır.Beden,kapitalizmde de aynı anda sevilen vereddedilendir. Böylece

<sup>45</sup> Ali Artun, Çağdaş Sanat ve Kültüralizm, 2015, s.37.

<sup>46</sup> Donald Kuspit, Sanatın Sonu, 2018, s.72.

içinde hem yücelti hem acıma hissini barındırır. Bir yandan aşağılanmış bir yandan nesneleşmiş bir yandan yasaklanmış ve yabancılaşmış şey olarak arzulandığından pasifleştirilmiş ve disipline edilmiş beden, başka bedenlerin ve toplumun karşısındaki pozisyonunda belirir. Böylece “öteki” olur.<sup>47</sup>

İnsiyaki varoluş haliyle beden, özne konumundan kaç farklı şekilde çıkabilir? Sanat aracılığıyla özne olan bedenin nesneleşmesi en temelde ele alacağımız nokta olsa da bunu destekleyen birçok etken olduğu bilinmelidir.

Sanatsal nesne olarak resim; sunulduğunda, uçucusoyut bir dışavurumunun sınırları yakalanabilen bir anlatıda daimi yer edinmemesinin yanı sıra bir sanatçıya olan aidiyeti vasıtasıyla yine onun temsile ulaşmasıyla da bedenleşir. Sanatçının imzasının, sanatçının sanatsal varlığının dış dünyadaki fikir bedenine yaptığı atfın kuvvetinden de bahsetmek gerekir. Bu durum gösterebilimsel bir nitelik de barındırır.

### 2.3. Beden

Beden en temelde, fiziksel ve kimyasal yapılardan oluşan bir sistemler bütünüdür. Antropometrik olarak standartları sağlayan bedenler normal bir görünüm sergiler. Herhangi bir uzvun standart dışı bir orana sahip olması, eksikliği veya fazlalığı bedenin anormal görünmesi için fazlasıyla yeterlidir. İnsanlarda estetik operasyon gereksinimini doğurabilen en önemli nedenlerinden birini oluşturan bu durum, popüler güzellik yargılarıyla da orantılıdır. Güzellik parametrelerinin, insan sağlığının dahi önüne geçebilen bir dinamik olarak hayatlarımızda edindiği yeriyse

---

<sup>47</sup> Serhat Soyşekerci, *Beden Sanatı*, 2015, s.41.

günümüz popüler kültürünün ayrılmaz bir parçası olması; “beden”e karşı var olan bakış açılarında daha köklü değişimleri beraberinde getirmiştir.

İnsanın kendisine, bedenli hali ile dünya mekanında sürekli varoluş özgürlüğü verilmiştir. Üreyip çoğalmanın beden ile başlaması gibi ölüm kavramı da bedende başlar ve ölüp yok olmanın manasını yine beden aracılığıyla görür, anlarız. Zamanla bedende gerçekleşen entropik değişimler veya dışsal etkiler (yaşam deneyimi sırasında gerçekleşen uzuv kopması vb.) haricinde, madde olan bedende yok olma, değişme, dönüşme, devinme, bir başka madde halini almak gibidenen durumlar gerçekleşmez. Bahsi geçen durumlar bedende, beden deneyimlenen yaşam formundan kopuşu anlamına gelen ölüm ile izlenir. Ölü bedenlerle anlatılan ölüm olgusudur. Ölümün varlığı ise yaşama işaret eder.

### **2.3.1. Bedende Bilinç: Beden ve Benlik İlişkiliği ile Hayvan ve İnsan Ayrımı**

Beden kavramının felsefi bağlamda ele alınışı özellikle çağdaş düşüncede pek çok farklı yorum ve değerlendirme ile karşımıza çıkar. Ontolojik, epistemolojik ve etik-politik düzlemde yeni tartışmaları ve konuları da beraberinde getiren “beden” kavramsallaştırmaları; bedenlenme, bedenleşme, beden-oluş gibi birçok kavramın daha doğmasına sebep olmuştur.

Öznenin dünya ile ilişkisi ve karşılaşması beden iledir. Böylece bilincin varlığı ve süreçleribedenen hem ontolojik hem de epistemolojik bağlamda, öznenin bedenli bir varlık oluşuyla ve dünya ile bedenli bir varlık olarak karşılaşması dolayısıyla,bağımsız ve ayrı düşünülmemelidir.Descartes’e göre “benlik”in

kavramsallaştırılması, insanları zihin-beden arasında değil, epistemolojik ve ontolojik bir varlık olup olmadıkları konusunda bir ayrıma iter.<sup>48</sup>

Descartes'ın Discours sur la Méthode (Metot Üzerine Söylevler) kitabında yer alan “*Cogito, ergo sum*” cümlesi önemlidir.<sup>49</sup> Türkçeye;“Düşünüyorum, o halde varım” şeklinde çevrilen cümle özünde şunu söyler; insan düşünen varlıktır. Düşünebilmekle var olduğunu ifade eden bu bakış açısının karşısına günümüzün güncelinden bir durum koyalım: AI (Artificial Intelligence),yani yapay zekâ.

Bilişsel bilimler içerisinde ve yapay zeka konusunda,düşünmeeyleminin tanımlanması ve çözümlenmesi ile öznenin beden mevcudiyetinin bu düşünme eyleminin aşamalarındaki yerinin ne olduğu,kaydadeğersorular olarak ortaya çıkmaktadır.Bu bağlamda, birçok farklı bedenlenme teorileri mevcuttur. Genellikle en temelde bedensiz bir bilincin veya düşünmenin imkansızlığını öne süren ve insanın bütüncognitif aşamalarında bedeninin yerini tartışan; ya da bedeninin düşünme aşamalarındaki yerini düşünmeöncesi bir düzlemde belirleyen bedenlenme kuramlarından da bahsedilebilir. Bazı teoriler insan öznenin düşünsel üretimlerine ve dünyayla ilişkilerine, bedenleşmiş bir öznenin bulunduğu dünyanın içinde,onunla etkileşimiyle oluşan varlığı üzerinden yaklaşır.Bunun yanı sıra bazı teorilerdeinsanın biyolojik varlığı, doğal bir organizmaoluşu, bazı teorilerde de insanın sosyo-kültürel bir varlık oluşu ön planda tutulmuştur. Bununla birlikte insanı psikolojik nitelikleriyle ele alanveya bedeninin varlığınaonun tarihselliği açısındanyaklaşan kuramlar da vardır. Buradan hareketlekuramların, insanın temel yaşamsallığına dahil olanlar vedünya ile bağında bedenli bulunuşunu ele aldığı söylenebilir.

<sup>48</sup> Serhat Soyşekerci, a.g.e., 2015, s.145.

<sup>49</sup>René Descartes, Metot Üzerine Konuşma, 2003.

Merleau-Ponty'nin bedenlenme fenomenolojisi(Phenomenology of Embodiment) kuramına göre,insanın dünyadaki bedenli mevcudiyeti yaşamsal şartlarının tüm unsurları ile değerlendirmesimühimdir. Merleau-Ponty, düşünme, bilme ve anlama süreçlerinin hiçbirinin öznenin bedenselliğinden bağımsız olmadığını savunurken bedenden bağımsız olan bir bilinç tasarımı veya düşünme varsayımına karşı olan bir zihnin kabulüne -kartezyen düalizm-vezihin-beden arasındaki ontolojik taraflaşmaya karşı çıkmış olur. Bu bağlamda kuramın,özellikle bilinç ve süreçlerinin değerlendirildiği çağdaş ontoloji tartışmaları içinde tanımlanmasında da yeri vardır.

Sartre “*bilen öznenin varlık yasası, bilinçli olmaktır*” der.<sup>50</sup> İnsanı hayvandan ayıran biliş derecesi ve sosyal evrimleşme sonucu insanda farklı ihtiyaçlar oluşmuştur. İnsanın kendisini ifade etme ihtiyacı, bir nevi dışa vurum; sözlü,yazılı birçok farklı yöntemle ve çeşitli yollarla vuku bulmuştur. Bu ifade edişlerin oluşması için kavrama şarttır. Kavrayış öznenin bilincinde oluşur. Öznenin bedenden yalıtılmış bir bilinç varsayımı yapılacaksa onun dünyanın yaşamsal gerçekliğinden kopuk ve dünya ile etkileşimsiz olmalı yani bilincin haricinde kalanların ve fenomenlerin algısı dışında sorulaştırmak gerekli olur. Çünkü bilinç için “bilincin bilgisidir” kabulü söz konusudur. Ancak yine de Sartre’a göre bilinç, bilgiye indirgenemez. Ona göre bilincin, kendi kendisinin bilinci olmasının zorunlu oluşu bilinci açıklamak için yeterli bir koşul değildir.<sup>51</sup>

### 2.3.2. Homo Sapiens ve Homo Sapiens Sapiens

Yaklaşık son üç yüz bin yıldır var olan Homo Sapiens, yaklaşık son elli bin yılda Homo Sapiens Sapiens statüsünü kazanır. Bu kırılma ise mağara duvarlarına

<sup>50</sup> Jean-Paul Sartre, a.g.e., 2009, s.26.

<sup>51</sup> Jean-Paul Sartre, a.g.e., 2009, s.27.

resimler yapılmasıyla başlamıştır. Yaklaşık elli bin yıl önceki fosil kayıtlarından bu yana insan beyninin boyutunda veya yapılarında biyolojik bir değişim yaşandığına ilişkin kuvvetli delil olmamasıyla birlikte insanın başardığı tüm işler kültürel evriminve bu yüzden belleğin ürünüdür denebilir.<sup>52</sup>

Alımlamanın en büyük tetikçisi olan duyum; duyuşsal organ olan gözdeki fotoreseptörleri harekete geçirmenin dolaysız biyolojik neticesidir. Duyuşsal olaylar eylemleridirekt etkileyebilirse de kendi başına bağlamdan yoksundurlar. Sanat yapıtının özündeki muğlaklığı çözmek üzere gerekli bağlam algı ile sağlanır. Algıdahayati etken,spesifik duyuşsal olay ile diğer imgeler ve bilgi kaynakları arasında çağrışımlarınortaya çıkmasıdır.<sup>53</sup>Böylece sanat yapıtının alımlanması için gerekli zemin, izleyici zihninde oluşur.Bir eseri izlerken, uyumun algıya dönüşmesi için görme eylemi gereklidir. Görmede duyumagözler dahildir yaniburada duyum optiktir öte yandan algı bütünleştirici bir niteliktedir ve beynin geri kalanını da içerir.<sup>54</sup>Duyum ile algı ilişkisindeki ayırım noktasıgörmenin problemidir.Bu ayırım noktasından oluşan dönütler olumsuz olabileceği gibi olumlu da olabilir.Duyumun algılanması, anlamlanmak üzere bilinçte bir yer edinir. Bu anlatılar ışığında şu çıkarılabilir; bilince varmak biçim almaktır.<sup>55</sup>

Diğer canlı türlerin aksine insan, duyumlarını farklı farklı anlamlandırabilme yetisine sahiptir. Zihinde yaşamsal içgüdüler dışında kalan bir alandaoluşan fikirler, insanı duyumun alındığı kaynağından çıkıp farklı değerlerdeki hislenmelere ulaştırabilir. Bir sanat nesnesine bakmanın,hayvanlar için örneğin eserin ebatından veya renginden ürkmesi dışında yani içgüdülerini tetiklemesi

---

<sup>52</sup>Eric R. Kandel, Sanatta ve Beyin Biliminde İndirgemecilik: İki Kültür Arasında Köprü Kurmak,2018, s.48.

<sup>53</sup>Eric R. Kandel, a.g.e., 2018.

<sup>54</sup> Eric R. Kandel, a.g.e.,2018, s.108.

<sup>55</sup> Henri Focillon, a.g.e., 2015.

dışındadır bir değeri ve anlamı olmaz. İnsan zihnine özel bu alanda duyular yardımıyla anlam ortaya çıkar.

Tüm bu sorunsallar hem özne hem nesne olan “beden”e bir şekilde dahildir. Tarihçi Yuval Noah Harari, *“Diğer hayvanları ve etrafımızdaki ekosistemi sürekli mahvediyoruz ve bunun karşılığında sadece kendi konforumuzu ve eğlencemizi düşünüyoruz, üstelik tatmin de olmuyoruz”* der.<sup>56</sup> Tam da bu düşünce, Posthümanizm (İnsanötesi) anlayışının çıkış noktası olmaktadır.

### 2.3.3. Beden, Kimlik ve Cinsiyet

Kimlik politikalarının önemli meselelerinden biri de iletişim disiplinlerinin ve teknolojilerinin geliştirilmesi ve farklı kültürel kimliklerin ve öznelliklerin üretimi ile kimi içerip kimi dışlayacakları aralarındaki uzlaşma ve çatışmanın doğurduğu hareketliliklerdir.<sup>57</sup>

Bilinen ilk resimler mağara duvarına insanın bedeninin izini bırakmasıyla yapılmıştır. Duvara el izini bırakan insan, her şeyin bir dış kabuğunun olduğu bu dünyada tüm bedenliler arasında bedeni sorunsallaştıran, tamir etmeye çalışan bir canlıdır.

Biçim bir kadın bedenine ait olduğu zaman, işaret edilen ancak görülemeyen, özenle gizlenmiş bedenin kısımları ile bile olsa ima yerli yerine ulaşır. Görünümle ima edilen kadın bedeninin cinsel çekiciliği, doğurganlığı ve hatta güçsüzlüğü okuması ile birlikte ihtimalsizce benimsenmiş erkek bakışını pekiştiren kadın, kısır

<sup>56</sup>Yuval Noah Harari, Hayvanlardan Tanrılara Sapiens, 2015.

<sup>57</sup> Ali Artun, a.g.e., 2015, s.35.

döngünün alevini taze tutmasına sebep olur. Sunulan herhangi bir erkeğe ait biçim veya erkek bedeninin parçaları bile olsa ortaya çıkan, kadın bedenine tezat olarak, bir güç gösterimi olarak okunmasıdır. Linda Nochlin'in tabiriyle; *“Erkeksi arzusunun parıltısı ile ısınan taştan güzellik ete kemiğe bürünüyor.”*<sup>58</sup> Bunların yanı sıra kadına dair imgelerin veya söylemlerin üretiminde ideolojilerin etkisi, diğer konularda, sınıfsal olaylar ve toplumsal cinsiyet meselelerinin olduğu yerlerdeki kadar bariz değildir.

Kadının varlığını beden nosyonu kanalıyla yeni baştan oluşturan çağdaş feminist teoriler, kadın ve erkek arasındaki cinsiyet farklılığıyla temellenen ayrımları aşmaya çalışır. Buna benzer bir tanımlama ve aşma uğraşı da beden nosyonundan yola çıkarak mültecinin varlığıyla ilgilenen göç çalışmaları içerisinde yapılır. Bu çalışmalarda mülteci ve yerleşik olan arasında oluşan özne ve öteki ya da biri ve diğeri ayrımının aşılması üstünde durulmaktadır.

Bedeni, beden cinsiyetinin etkisi dışında düşünmek neredeyse imkansızdır. Yapılan bir eylemin algılanmasındaki cinsiyet atfı, bizi şu soruya iter; cinsiyetin rolleri toplumsal bir tahakkümün kararı mıdır yoksa bunun kaynağı organik beden ve beden yetilerinin ezberi ile midir? Bu soruyu cevaplarırken doğan farklı bakış açıları gibi, konuyu eleştiren sanatçıların da sayısız üretimi olmuştur.

Tarihsel ve kültürel olarak pek de yakın olmayan bir geçmişte Manet'nin *Folies Berjere*'de Bir Bar resmi kadrajı açısından, beden ifadesi barındırmasına rağmen ayrı bir dikkate değerdir. Çalışan bir kadının yani barmaid'in temsilinde yarıda kesilen bacaklar kullanıldığını görürüz. Arka planda kalan figür ile aynada yansımaları gördüğümüz gölgemsi, “erkek” olarak tanımlayabileceğimiz figür arasındaki gözle görülmeyen bağ, dönen gizli pazarlıkların doğasını hissettirirken

---

<sup>58</sup>Linda Nochlin, *Kadınlar, Sanat ve İktidar*, 2020.

kadrajın rastgele anımsanmasına ve keyfilğine işaret eder. Kesilmiş bacak görüntüsü ise cinsel ve güç kavramlarının ilişkilerinin kolayca kavranan ancak o geniş ve aktarılmaz kapsanışını sunar.<sup>59</sup>Günümüze yaklaştıkça sanatçılar cinsiyetin beden üzerinde belirsiz ifadesi veya kadın erkek arasındaki farkın azaltılarak betimlenmesi çokça denenmiştir.

Görsel sanatlar içerisinde kadının kabulü arzulayan erkek bakışının nesnesidir. Bu anlayış o kadar evrenseldir ki bir kadının bu sorunadikkat çekmesi dahi küçümsenmeye davetiye çıkartmak demektir. Bir kadının bu durumu sorgulaması, sanatın inceliklerini anlayamadığını ve onu “fazla düz” değerlendirdiğini, bundan dolayı estetik söylemlere yanıt vermeye yetkin olmadığını göstermesi anlamına gelir. Kısaca bir kadın, konu üstüne karşıt bir ifade sunarsayüksek kültürün incelikli stratejilerini kavrayamadığını kanıtlamış gibi görülür.<sup>60</sup> Tam bu noktada Baselitz’in şu sözü akla gelir; “*Kadından ressam olmaz.*”<sup>61</sup>Bu, daha önce yukarıda bahsedilen erkek hegemonyasını kanıtlayan bir ifade niteliğindedir. Erkek bakışıyla bakan kadınlar bu soruna bir pekiştireç oluştururken, erkeklerin yönettiği bir dünyanın problemlerinin sorgulanmasının sorumluluğuözne kadın olduğunda onun üstüne kalır.

Öte yandan sanat izleyicisi olarak kadının, “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” adlı makalesinde yönetmen Laura Mulvey’in belirttiği gibi, ancak iki seçeneği vardır: ya erkeğin yerine kendini koyacaktır ya da en uç derecede iktidar yoksunluğunu kabullenip erkeğin oluşturduğu edilgenlik pozisyonunda kalacaktır.<sup>62</sup> Bu kısır döngü Lisa Tickner’in dediği gibi; “*özneyi ideolojiye tabi kılan ve ideoloji sınırlarında*

<sup>59</sup> Linda Nochlin, a.g.e., 2020.

<sup>60</sup> Linda Nochlin, a.g.e., 2020, s.33.

<sup>61</sup> Susanne Beyer ve Ulrike Knöfel, Alman Ressam Georg Baselitz ile Ropörtaj, Der Spiegel, 2013.

<sup>62</sup> Laura Mulvey, Visual Pleasure and Narrative Cinema, 1975.

*tutan*” alışıldık ve sindirilmiş süreçlerden ayırıp görsel temsil siyaseti üzerinden kurulan bu imgelemin sırrını çözümleyerek kırılabilir.<sup>63</sup>

Kimliğin, ismin ve kişiliğinin haricinde bedenın görüntüsü yoluyla, anlamsız moda tabiri altına sığınarak onun idealizelerine uygun bir biçime, görünümüne ve yüksek statü -lüks- objelere sahiplik derecesi ile tanımlanabilirliği sarsıcı etkiler doğurabilir. Bireyin bedeni aracılığıyla kendini toplumun içinden bir parça olarak görebilmesi ve topluma kabul edilmiş bir nesne olarak kendini tanımlayabilmesi bu koşullarca ele geçirilmiş olabilir. Böylece bir kalıba uyma, geçerli fikri kendi bedeni üzerinde yeniden inşa etme ve kendi bedenini değiştirme yoluyla gerçekleşen olay, bireyin bedenini ve bedeni aracılığıyla kendiliğini toplumsal aidiyet eşiğinden yukarı tırmandırır. Bu durum çağımızın popüler sosyal düzeninde toplumsal aidiyetin faturasıdır. İyeliğin tüketimini doğuran popüler sosyal normlar, iletişimin ulaşılabilirliği açısından, tarihi boyunca en kolay olduğu günlerde varlığı tartışılmaz bir gerçektir.

### 2.3.4. Toplum ve İnsan

Sanattan insanı, insandan da toplumu ayrı tutamayız. Toplumu oluşturan bireylerin tamamı homojen fikirlere, tavırlara, niteliklere, zihinlere sahip olamazlar. Bütünü oluşturan parçaların her biri kendine özgüdür. İnsanı toplumdan ayrı tutamasa da toplumun tamamı aynı şeydir diyemeyiz. Toplum, sanat ve insan iç içedir. Toplumsal anlamda el değmemiş bir boşlukta oluşan bir sanat nesnesi; fikren, üretim ve sunum olarak, söz konusu olamaz. Sanat istenci kişisel bir alandan doğmaya başlasa da sanat nesnesi veya üretimi kişisel bir alan yaratmaksızın toplumsal alanı işgal eder.<sup>64</sup> Bu etkileşim ile ya estetik sanata yabancılaşp kültürle

<sup>63</sup> Linda Nochlin, a.g.e., 2020.

<sup>64</sup> Donald Kuspit, a.g.e., 2018, s.73.

eşleşir ya da duyulan dış dünyayla birlikte estetik ve sanat kültürelleşir.<sup>65</sup>Böylece estetik kültürle denkleşir ve sanat kültürelleşir.

Sanat, alımlamanın toplumsal koşullarından doğan unsurlarının bir sanat yapıtına dahil edilişi ile bir tür toplumsal içeriğe sahipken nihai “asosyallık”ı, yani ürününyanıltıcı kendine yeterliği, “belirli bir toplumun belirli birolumsuzlaması” gibi işleyecektir.<sup>66</sup> Sanat bu şekilde “eleştirel” olabilir.<sup>67</sup>

*“(...) özgül ve tartışmaya kapalı bir yer ve zamana ama aynı zamanda ebeveynler tarafından önceden belirlenmiş belli bir toplumsal pozisyonun içine doğarız. (...) sabitlik ve özgürlüğü birbirlerine karşıtlarmış gibi yanına koymak için rahatsız ediyor. İnsanlık durumunun bu iki ölçütü birbiriyle çatıştıkları kadar ittifak halindedirler de. Bunların her biri kendini oluşturma sürecinde hem kolaylaştırıcı hem de zorlaştırıcı potansiyelini harekete geçirir. İkisi de diğeri olmaksızın tasavvur edilemez, hatta anlamsızdır ve birlikte var olmaya ve iş birliği yapmaya mahkûmdur.”<sup>68</sup>*

*“(...)kendini oluşturma sürecinde kader ve karakterin (...) içiçe geçmişliği, aralarındaki ayrımın, söz konusu oluşumun, dışsal ve içsel maddi ve ruhsal bir bütün olarak değerlendirildiğinde nesnel ve öznel bileşenleri ya da özellikleri arasındaki zıtlıklar örtüşmemeye başladığı noktada daha da derinleşmiş olur.”<sup>69</sup>*

<sup>65</sup> Ali Artun, a.g.e., 2015, s.35.

<sup>66</sup> Theodor W. Adorno, Aesthetic Theory,2002, s.226.

<sup>67</sup>Peter Osborne, a.g.e., 2021, s.247.

<sup>68</sup> Zygmunt Bauman, Rein Raud, Benlik Pratikleri, 2018, s.150-151.

<sup>69</sup> Zygmunt Bauman, Rein Raud, A.g.e.,2018, s.150-151.

İnsanın dış dünyayla ömür boyu süren müşterek ilişkisi ile Adorno'nun da çarpıcı bir şekilde söylediği gibi, teknolojik gelişmelerle birlikte dozu artan bunalım, yabancılaşma, kimliksizleşme, yalnızlaşma, kişiliksizleşme ve hatta nesneleşme etkisi altında insanın kendini oluşturma uğraşı boyunca devam eder. Bu süreçte insan genellikle muhtevassız ve derinlikten yoksun bir hale bürünmüştür. Yabancılaşma kavramı, bu sürecin felsefik, psikolojik, sosyolojik ve politik açıdan ele alınmasını yararlı olduğundan ve böylece bütüncül bir değerlendirmeye olanaklı olduğundan, döneminde içerisinde baskınlıklaşıyor. Ayrıca bu kavram, insanı metalaştıran, robotik kalıplara sokan ve sonrasında esirleştiren rasyonalist bir medeniyet düzenine karşı gelmenin bir sembolüne dönüşmüştür.<sup>70</sup> Diğer bir değişle yabancılaşma, toplumsal iktidarın genel kabul gördüğü ve dayatılan toplumsal taraflılıklara karşı bir öteki olma durumudur.

Adorno'nun söylemlerinden, yaşam sürecinin tüm sorumluluğunu doğrudan tek bir etmenin sırtına yüklemek ve diğer etmenlerin katkılarını görmezden gelmek yanıltıcıdır, fikri çıkartılabilir. Bu iki etmenin kaçınılmaz çatışması yüzünden ikisi de gereklilik yaratamaz ve sonunda bu iki etmen iş birliği yapar. Diyalektik burada birden çok açıdan farklı değerlerde ve bağlantılarda kendini gösterir.

*“Nesnelcilik ile öznelcilik, mekanizm ile finalizm, yapısal zorunluluk ile bireysel eylem sahte çatışmalar oluşturur; bu ikili karşıtlıkların her bir terimi diğerini pekiştirir ve hepsi de insan pratiğinin antropolojik gerçekliğini gizlemeye yarar.”<sup>71</sup>*

Toplumun bedenleşmesi konusunda Bourdieu'nün habitus kavramı önemli bir yerdedir. Ona göre *“habitus, somutlaşmış, bedene dönüşmüş olan*

<sup>70</sup>Barlas Tolan, Çağdaş Toplumun Bunalımı, 1981, s.3.

<sup>71</sup>Pierre Bourdieu, Loic J. D. Wacquant, Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar, 2003, s.20.

*toplumsallık*”tır.<sup>72</sup> Başka bir söylemle habitus;bedenin üstüne takılan, toplumsal görgülerin zihinde oluşan bir neticesi olarak edinilmiş veya atfedilmiş soyut ve somut daimiklıflardır.Habitus için bireylerin kreatif eylemlerinin onların var olan yapısal kaynaklarına yeniden dahil olduğu temel mekanizma denilebilir.<sup>73</sup>

Bedene çağdaş toplumlardaki değerlerin bir taşıyıcısı olarak yaklaşan Bourdieu için beden,toplumsal güçler ve toplumsal eşitsizlik varyasyonlarıyla yakından ilgilidir. Wacquant, “*Bourdieu için tarihsel bir eylem iki biçimde var olur; bedenlerde cisimleşmiş ve şeylerde kurumlaşmış, yerleşmiş olarak,*”<sup>74</sup> der. Dolayısıyla Bourdieu, bedeni bir fiziksel sermaye biçimi olarak kavramsallaştırır.<sup>75</sup> Bedende nesneleştirilen özellikler, ilksel bir dil işlevi görür ve bu dil, bütün kendini sunuş stratejilerine rağmen, konuşulmak yerine insanın kendisini konuşur.<sup>76</sup>

Saf biyolojik ayrımlar için Bourdieu, toplum ve toplumsal dünya ile ilişkiyi beyan eden bedeni taşıma, tavır ve davranışşekillerindeki duruşfarklarıyla birlikte,etkilerinin arttığını söyler.Bununla birlikte bedendebirtakımdüzeltmeler ile görünüm aracılığıyladeğişiklik yapılabilir. Bu düzeltmelerkılık kıyafet janrıyla veya makyaj, saç, sakal, bıyık ve favorilerin biçimi gibi kozmetikolarak yapılabilir.<sup>77</sup>Bu bağlamda ortaya çıkan,biyolojiköğeler ile sosyo-kültürel özelliklerin bedende birleşmesidir. Böylece sosyo-kültürelolanın vücut bulması yani bedenleşmesi ile Bourdieu’ya göre; simgelerin taşıyıcısı olan beden, onunla kurulan ilişkide algılanabilen, temelde ayırt edici simgelerin üreticisi konuma geçmiş olur.<sup>78</sup>Beden, bireyin tek duyulabilir madde olan dışavurumdur.

<sup>72</sup> Pierre Bourdieu, Loic J. D. Wacquant, a.g.e., 2003, s.118-119.

<sup>73</sup> Derek Layder, Sosyal Teoriye Giriş, 2010, s.227.

<sup>74</sup> L  ic Wacquant, Bourdieu’yle Birlikte: L  ic Wacquant’la S  yle  i, Cogito, Sayı: 76, 2014, s.445-450

<sup>75</sup>Chris Shilling, The Body and Social Theory, 1993, s.127.

<sup>76</sup>Pierre Bourdieu, Simgesel Sermaye ve Toplumsal Sınıflar, 2014, s.199-200.

<sup>77</sup>Pierre Bourdieu, Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi, 2021, s.284.

<sup>78</sup>Pierre Bourdieu, a.g.e., 2021, s.284

Toplumsal ürün olan bedende ise sadece “fiziksel” olarak duyulabilen simgelerden bahsedilemez. Örneğin toplum tarafından, rujun rengi ya da küpe takılması tıpkı yüzün, gözün veya ağzın doğal görünümü gibi, yine toplumcabelirlenmiş bir soyutfizyonomi ibaresi olarak değerlendirilir. Bu değerlendirmelerde ortaya çıkan veriler aracılığıyla ruh hallerinin doğal veya yapay benzeri nitelemelerle çıkarımlar yapılır. Bu edilgen çıkarımların etken öznesi toplumdur.

Bourdieu’nun bakış açısında toplumsal dünyaya ilişkin olan her şey, kişinin kendi bedeni sayesinde kalıcı ve genelleşmiş bir bağlantı oluşmasıyla gerçekleşir. Böylece toplumsal dünyayla kurulan her ilişki bedene işlemiş olur. Dolayısıyla bu, bedenin, toplumsalın ürünü olduğu anlamına gelmektedir.<sup>79</sup>

Michel Foucault ise bedeni bioiktidar olarak tanımlar. Foucault’ya göre, bedeni ve iktidarı, öznenen ayırmak mümkün değildir. Ona göre bedenlerde var olan iktidar yapılanmasını, iktidarın fizyolojik olarak ele geçirdiği bedenler üzerinden yönettiği toplumları tarif etmek için kullanır. İktidar özneye yani bedenle varoluşsal bir ilişki içindedir.<sup>80</sup> Simone de Beauvoir ise benzer bir bağlamda, kadın doğulmaz olunur, söylemi ile toplumsal normların beden üzerindeki müdahalesini ve özellikle kadın bedenine işlenen tarihsel ve kültürel nemesisi yani ödül veya cezayı apaçık belirtmiştir.<sup>81</sup>

Bireyin bedeninin, toplumla ontolojik bir zarureti içinde kesiştiği bir diğer önemli noktacı beden ve cansız beden halinin ikiliğidir. Yani doğum ve ölüm. Yaşamın ve ölümün değerinin salt görünür ifadesi, en gerçek deneyimi ile bedende

<sup>79</sup>Pierre Bourdieu, a.g.e., 2021.

<sup>80</sup> Orhan Bingöl, Foucault’ta İktidar, Beden ve Özne Üçlüsü, Asia Minor Studies, 2019, s.327-334,

<sup>81</sup> Simone de Beauvoir, İkinci Cinsiyet, 2019.

devinir. Beden, buradaki diyalektiğin hem öznesi hem nesnesidir; bu deneyimi yaşayan da olabilir şahit olan da olabilir. Bu ikiliğin algılanması yine beden aracılığıyla bilinçte gerçekleşir. Beden ve bilinç üzerinden bir toplum anlamlanması ve diyalektik düşünme sayesinde de toplum ve birey arasındaki düalizm ortaya çıkar.

### 2.3.5. Posthümanizm (İnsanötesi) Anlayışı

‘Posthuman’ terimi dilimize Başak Ağın’ın çevirisiyle ‘insanötesi’ olarak aktarılabilir. Kavramın en temel tanımı, insan olmanın sınırlarını geçme uğraşıdır. Biyolojik ve kimlik olarak insan olmanın sınırlarını aşma, insan fizikselliğini ve kapasitesini kavramsallaştırmadır. Hümanist felsefeye göre insan doğası, dünyada insan olma süresi ve insan kimliğinin temeli değişmezdir. Posthuman, insanoğlunun kusurlarını ve sınırlarını hoş görmez. Fiziksel dönüşümler aracılığıyla yatıştırıcı bir keşif arar. Cecilia Åsberg ve Rosi Braidotti, posthümanizm ile “insan”ın sonunu; disantroposentrik düz bir ontoloji olarak yorumlar.<sup>82</sup> Posthümanist düşünceden, insanın; insandan sonra ve ‘insan ötesi’ bir dönüşümle figürleşmesi yani ‘insan 2.0’ olarak bahsetmek belki de daha açıklayıcı olacaktır.

İnsanötesi beden, morfolojik kusurlarının yok edildiği; acı, ağrı, her türlü hastalıkların ve eksikliklerin tedavi edildiği bir beden olmaktan öte, bu değişimlere rağmen beden kaynaklı herhangi bir öteki/ötekileşme oluşturmada bio-konstrüktif bir bedene dönüşen bedendir. Savaşlar, ayrımcılık, istismar, doğa ve diğer türlerin yok edilmesi benzeri eylemler insanın içinden hareketlenir. Üstleri tarihsel ve kültürel bir inşa ile oluşturulan deri ile örtülen bu halihazırda var olan bedenin aksine insanötesi anlayışı, bedenin ters yüz edilip içinin boşaltılmış halidir.<sup>83</sup>

<sup>82</sup> Başak Ağın, Posthuman Ecologies in Twenty-First Century Short Animations, 2015.

<sup>83</sup> Gökhan Balkan, Posthuman; Bedenin Toplumsal İnşasının Sonu Bio-Konstrüktif Sanat, 2015, s.11.

Diğer yandan Carnal Sanat Manifestosu'nda Fransız sanatçı Orlan, “*beden modifiye edilmiş hazır-nesne oldu, bir defa sunulduktan sonra artık ideal olarak görülmez*”der. Teknoloji ile birlikte bedeni değiştirme, atfetme, yeniden biçimlendirme ve yorumlama “*çağımızın bir yükümlülüğü*”dür.<sup>84</sup>



---

<sup>84</sup> Orlan, Manifesto of Carnal Art, 1997.

### 3. BÖLÜM

## BEDEN OLGUSUNUN SORUNSALLAŞTIRILMASI VE SANATÇI ÖRNEKLERİ

### 3.1. Beden Olgusunun Sorunsallaştırılması

Bedenin, problemler zincirine dönüşmesi noktası hem sanatta hem de hayatta en temelde yer almasından kaynaklanır. Bu sorun edişler her alanda araştırılıp, üstüne gidildikçe entelektüel ilerlemenin ve doyumun köpürdüğünü ve yeni soruların önünü açtığı görülür.

Resimlerde zaman akışkan değildir bu sebeple bedenın ifadesi resimde sezilse dahi, onun için zaman durdurulmuştur. Bir fotoğraf karesine hapsolarak görüldüğü anın ağırlığından çok, resimlerdeki bedenler, o eserin izlenildiği zamanki izleyenın resme bakarak temas ettiğı anına ortak olarak taze yaşanan ana kendini mimler. Böylece zamana, mekana ve izleyen bedene, izlenen beden hem dahil hem de şahit olur.

### 3.2. Sanatçı Örnekleri

#### 3.2.1. Odd Nerdrum ve Nevhiz Tanyeli: Benlik ve Öteki

*“Her insan, ilk yıllarını, dalgınlık ya da şaşkınlık içinde, derin ve yalnız bir gerçeklik olarak yaşar: işte bu noktada, dışsallığın içselleşmesi indirgenmez bir gerçek olur. Diyalektik bir bütünleş içinde ilerleyen ruh çözümleme, bir yandan, nesnel yapılarla, maddesel koşullara karşılık gelirken; öte yandan da, hiçbir zaman*

*aşamadığımız çocukluğumuzun yetişkin yaşamımız üzerindeki etkisine karşılık gelmektedir.”<sup>85</sup>*

Sarte’ın bu söyleminin izdüşümlerini, Odd Nerdrum ve Nevhiz Tanyeli’nin eserlerinde görürüz.

Kendini 'resmin kurtarıcısı' olarak gören Odd Nerdrum'un resimleri karanlık bir gelecekte savaş, yoksulluk, iklim felaketi gibi nedenlerle uygarlığın yıkılmasıyla, insanların ilkele geri dönüşünü konu edinir. Norveçli sanatçı döneminin modernist esintilerine karşı duran ve Rembrandt, Titian gibi ustaların izinden giden özgün bir sanatçıdır. Post-apokaliptik bir atmosferi çoğu resminde hissettiren Nerdrum’un figürleri de sıradışıdır. Diğer tüm resimlerinin aksine sakın ve teknik açıdan kusursuz görünen otoportreleri haricinde resimlerinde; ölümler, hermafroditler, dev ikizler, sakatlardramatik sahnelerle kurgulanmış bir şekilde karşımıza çıkar.



**Görsel 1.** Odd Nerdrum, Infant, 1982, Tuval üzeri yağlıboya, 54x75 cm.

<sup>85</sup> Jean-Paul Sartre, Yöntem Araştırmaları, 1988, s.74–75

Nerdrum'un resimlerinde, belirsiz mekanları ve zamansızlık duygusunu yoğunlukla gözlemleyebiliriz. Matthes Ballou şöyle der:

*“Figürü -bütün içsel potansiyeliyle- savunması ayırt edicidir. Nerdrum, ilk çalışmalarından itibaren insan formunu hem açık sözlülükle hem de metaforik stilizasyonla tasvir etmiştir; ampute, dışkılama ve müstehcen cinsel görüntüler, büyük ölçekli anlatı resimlerinde düzenli olarak yer aldı. Her zaman doğrudan, çoğu zaman empatik, bazen şok edici etkiyle Nerdrum'un vücudu kullanması hem eleştirmenler hem de izleyiciler için uzun zamandır bir şaşkınlık noktası olmuştur.”<sup>86</sup>*



**Görsel 2.** Odd Nerdrum, Aurora, 2015, Tuval üzeri yağlıboya.

<sup>86</sup> Matthew Ballou, “Second Horizon: The Changing Vision of Odd Nerdrum”, Image, Sayı 50.

1998’de Nerdrum kendini Kitsch ressam hatta Kitsch’in kralı olarak tanımlar. Birçok ressam için Kitsch terimi, eserleri illüstrasyon ve/veya düşük kültür alanlarına indiren anlık bir ölüm öpücüğüdür. Terimin kabul görmüş tanımını tepetaklak eden Nerdrum’un kitsch felsefesi, teknik beceriyi, arketipsel temaların uygulanmasını, gizemi ve modernitenin maskelerinin sıyrılmasını kapsar. Sonrasında 2000’de Stockholm’deki “Kitsch Ressam” adlı sergisinde kendini sanat tarihinin yitireni olarak niteler. Sebebi ise temeldesanatın bağımsız olduğuna inanmamasıdır.

Resimleri sade, esrarengiz ve kişisel sembollerle dolu. Son derece güçlü, mecazi olarak ciddi ve sonsuz psiko-dramatik, çeşitli çalışmaları şaşırtıcı bir başarıyı temsil eder. Nerdrum’un bu söylem ve tavırla ilginç bir varlık göstermesine neden olan şey aslında bu terimin damgalanmasıdır. Bir nevi bu tepki olarak Kitsch’in etiketinden kaçınmak yerine, Nerdrum onu, asırlardan beri kayda değer bir statü ve anlam kazanmış olan büyük sanat fikrinden ayrı ama eşit derecede uygulanabilir bir felsefe olarak benimsemiştir. Özetle, Nerdrum’un Kitsch felsefesi, figüratif resim, samimiyet ve güzellik arayışını yeniden değerlendirmek için sanat ve kitsch terminolojisinin özel bir yeniden inşasını/işlenmesini sunar. Bu da bir nevi yapıbozumdan geçmektedir.



**Görsel 3.** Odd Nerdrum, Drifting, 2006, Tuval üzeri yağlıboya, 207x265 cm.

Sanatçı, resimdeki ince işçilik ile toplumsal hislerin aynı potada olabileceğini inanır. Resimlerine bakıldığında acımasız dünyanın düşmanca kayıtsızlığının, insanoğlunun hiçliğe yıkıma terk edilmişliğinin sembolize edilmiş olması fikri baskınlaşır. Figürlerinde baskın olan unsur ise hiçlik içindeki amansız çıplaklıklarıdır. Bu hiçlikte Nerdrum'da ortaya çıkan umut ve kurtuluş temaları, ebediyi her zaman zamansalda, evrensali ise bireyde arayan bir sanatçının çalışmalarına başka bir boyut ekler. Sanatçının kariyerinin çoğu boyunca, eleştirmenler onun çalışmalarında bir yabancılaşma, yararsızlık ve kayıp duygusu bulmuşlardır; bunu, bazıları ressamın gerçek kişilerarası iletişiminin yetersizliğine atfederken diğerleri, bir tür dışlanma ve yabancılaşma duygusu üzerine kapsamlı yorum olarak görmüştür. Bu denli bir yabancılaşma için çok sağlam bir benlik aidiyeti ve inşasına ihtiyaç olduğunu belirtmek gerekir.



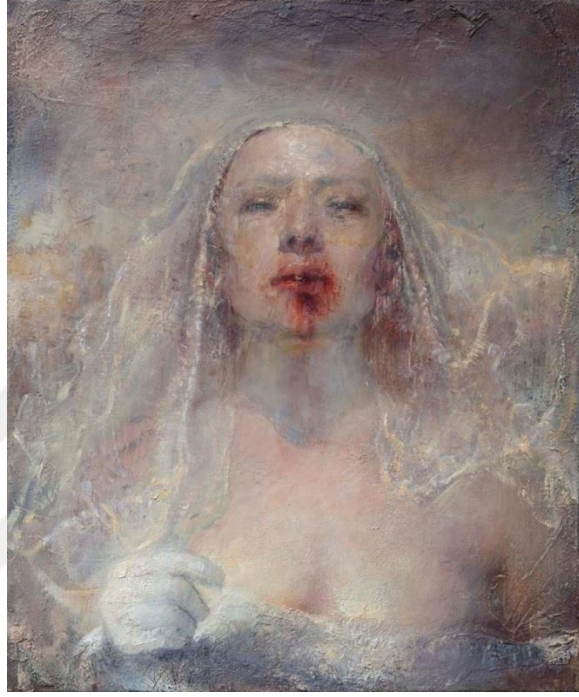
**Görsel 4.** Odd Nerdrum, Portrait with Melting Eyes, 2006, Tuval üzeri yağlıboya, 207x265 cm. (Sol)

**Görsel 5.** Odd Nerdrum, Portrait with Nose Bleed, 2006, Tuval üzeri yağlıboya, 207x265 cm. (Sağ)

Sanat pratiği olarak zamanının dışında bir sanatçı olan Nerdrum, Rembrandt'a çok ateşli bir şekilde hayranlık duyan ve öykünen modern bir analog olarak görülebilir. Nerdrum, önce Rembrandt'ı terk eden daha sonrasında Rembrandt'ın resimlerindeki üslubunu, postmodernizm tarafından örneklenerek ve remikslenecek sayısız farklı sanatsal stilden birine dönüştüren bir dünyayla mücadele eden biri olmuştur. Rembrandt ve Caravaggio'nun etkilerini resimlerinde hep taşıyan Nerdrum, doğaya karşı hayranlığını şu sözlerle anlatır; *“Eski ustalar benim rehberlerim, doğa ise tanrım”*.<sup>87</sup> Bunlarla birlikte toplumcu bakışa sahip sanatçı, resimlerinde bedeni, boyama yönteminin kusursuzluğu ile kutsarken aynı bedenlerin

<sup>87</sup> Cem Altınal, Kışkırtıcı Kitsch Kral: Odd Nerdrum, 2009.

kırılganlığını da her zaman sorguladır. Nerdrum, “*insan dünyaya bağımlı olan bir bedene bağlıdır...*”, der.<sup>88</sup>



**Görsel 6.** Odd Nerdrum, Running Bride, 2007, Tuval üzeri yağlıboya.

Ressaminkendini ayrıştırmasını sağlayan yabancılaşmasının kaynağı kendisinden geçer. Kendine hayranlığı, oto-portrelerininkusursuz ve duyarlı ten dokunuşları veren fırça darbeleri, diğer resimlerine göre daha açık ve yumuşak valörlerin kullanımı ile oluşmasından ayırt edilir. Sanatçının portrelerinde karanlığı güçlendiren ışık lekeleri otoportrelerinde yerini parlıtlı bir ayna duyumsamasına bırakır. Bu resimlerde çağdaş sanatın sunmadığı gösterişli seremonilerin hareketli hisleri yoktur. Sanatçının kendini resmetmesi, betimlediği dünyanın gürültüsü içerisinde onun için neredeyse ruhani bir törendir. Sanatçı insanlığın

<sup>88</sup> Cem Altınel, a.g.e., 2009.

umursamazlığına sırt çevirip, adeta çizdiği bedenler gibi hiçliğin ortasında neredeyse tamamen çıplak olarak kendi benliğine dönmüştür.

Benlik duygusu dışardan bize gelen bir imgedir. İstemli veya istemsiz diyalektiği kullanarak, ‘ben’i algılayabilmek için ‘öteki’yi (dışarıyı, içsel olamayanı) bilmek gerekir. Kısaca ‘kendi’ kavramından bahsedebilmek için anlam, dış bir göze ihtiyaç duyar. Etkide bulunulan ve etkilere maruz kalınan, sürekli değişen, akışın kesilmediği bu ‘dışarı’ anlayışı aynı zamanda yaşamdır. Rein Raud, kendini oluşturma uğraşısının durmadan devam ettiğini fakat kendini üretme zahmetlerinin de sonsuz olduğunu belirtir. Bu iki durumu karşıt değerlendirir; kontrolümüz dışındaki güçlerin bizde kil hamurdan yoğurarak ortaya koyduğu iş “üretim” ve bizim çömlek ustaları olarak kendimizin yaptığı işler de “oluşum”dur.<sup>89</sup>Sartre’a göre,“ben” aşkınsal (transcendental)değildir.Daha açık bir anlatımla Sartre; “ben”in, varlığın iç çekirdeği ya da davranışlarının veduygularının kaynağı olmadığını söyler.Ben, ötekilerin gözündeki, geçmiş davranışlar ile duygular sonucunda oluşan kendi benlik imgesi ile kendiliğe ilişkin imgenin bir ürünüdür.Sartre, bilincin hep kendisinden başka bir şeye yönelerek olanak kazandığını öne sürer.<sup>90</sup>

Buradan hareketle ‘kendi’liğin bütünlük içinde keşfedildiğini ele alarak düşünürsek Odd Nerdrum’un kendini resmin kurtarıcısı olarak görmesi kendiliğinde var ettiği eklenmiş -Raud’un tabiriyle-bir oluşumukanıtlıyorken bulunduğu yaşamda bütünlüklü yapılar içindeyoğurulan taraflarına olan eleştirisi ve sorgulamaları ilekendine yer edindiğini çıkarmak yanlış olmaz.

Nerdrum’un resimlerindemekânın kullanımı bir fikrin veya psikolojik projeksiyonun taşıyıcısı konumundadır. Nerdrum'un figürlerinin yaşadığı bu ortam

<sup>89</sup>Zygmunt Bauman, Rein Raud, Benlik Pratikleri, 2018, s.154.

<sup>90</sup> Abdülbaki Güçlü, Erkan Uzun, Serkan Uzun, Ümit Hüsrev Yolsal, Felsefe Sözlüğü, 2008, s.1247.

nerdeyse her resminde aynıdır; genellikle karanlık bir sema altında betimlenen terkedilmiş, loş, ıssızve uçsuz bucaksız bir manzaradan oluşur. Burası hem duygusal hem fiziksel olarak arındırılmış sürekli bir sonsuzluktur. Kendini sonsuz bir şekilde tekrarladığı,kurguladığı bu alandan bir çıkış, birkaçış yoktur. Donald Kuspit, Nerdrum'un resimlerindeki uzay yönünün “çok daha eskatolojik: ‘yaşanmış mesafenin’ kaybolduğu siyah, kalın, kasvetli bir madde” olduğunu yazmıştır.Sahnelerinin psikodramasını güçlendiren, Nerdrum'un Rönesans İtalya'sının daha uyumlu, daha yumuşak, lirik ve iç açıcı, müjdeci renkleriyle oluşan çekici ve nahif atmosferinden ziyade Kuzey tenebrizmini aşırı kullanmasıdır. Nerdrum'un karanlığın tenebrist kullanımı, Kuspit'in “aşkın soyutlama” diye tabir ettiği durumabir sınır belirler.<sup>91</sup> Ek olarak Kuspit, sanatçının tenebristi uygulama tercihini,dünyanın sonuyla ilgilenen bir teoloji dalına bağlar.

*“Bu siyah yüzeylerin önemliliği sanatçının yabancılaşma hissini ifade eder.Bir psiko-strateji olarak, bu yüzeylerin kalabalığın gerçeklik duygusuyla pek bir ilgisi yoktur, aksine sanatçının kalabalıktan hissettiği yabancılaşmayı gözler önüne sererler. Artık 'yaşam genliği' yok, yaşamsal alan daralıyor, alan sosyalleşiyor.”<sup>92</sup>*

Ayrıca Kuspit, sanatçının resimlerinihibiyofili ve nekromanya arasındaki neredeyse Gnostik savaşa belirgin olmuş bir “orta çağ psikomakisi” diye tanımlar.<sup>93</sup>Öte yandan Nerdrum'un resimleri kendisinin varoluşsal alegorileri olarak görülebilir.

Ayrıca onun insanları,fiziken veya ruhen sorunlu ve arızalı görünür. Çizdiği figürlerin geneli, Munch'ın Çılgılık tablosundakine benzer bir huzursuzluğa sahiptir. Ek olarak resimlerindeki zaman dışı bir uzamı oluşturan,çorak atmosferiyle aşına

<sup>91</sup> Donald Kuspit, The Rebirth of Painting in the Late Twentieth Century, 2000, s.80.

<sup>92</sup> Donald Kuspit, Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art, 1994, s.3.

<sup>93</sup> Donald Kuspit, a.g.e., 2000, s.137.

olduğu İzlanda manzarasından doğan görünümlersanatçının, toplumdan ve medeniyetten kopuşunun bir ifadesi niteliğindedir.



**Görsel 7.** Odd Nerdrum, Jernloven, 1983-1984, Tuval üzeri yağlıboya, 210x272 cm.

Jernloven adlı resminde (Görsel 7) bedenler, biçim verilmiş kahramanlar olarak yaşam içgüdüleri ile ölüm içgüdüleri arasında kalmıştır ve bu durum bedende plastik öğelerle ustaca belirginleştirilmiştir. Bu resimde, denize yakın düz, çorak bir manzarada bir figür başını tutar. Çok uzakta gördüğümüz bir başka figür de resmin merkezinde tamamen nü bir şekildesirasını savmış gibi giderken dikkate değer bir detay olarak görünmektedir. Ön planda soldaki figür, örtülmüş cinsel organları ile sopayı tutan figür tarafından bu çubukla vurulmak üzere ibadet edercesine öne doğru eğilir. Sopalı figür adeta terbiye eder bir haldedir. Jernloven'daki garip ve teatral figürlerin eylemleri, güzelliğin ve yıkımın serbestçe örtüştüğü bir sınır bölgesinde dondurulur. Mortaliteyi simgeleyen uzaktaki karartılmış manzara ve geriden yükselen

güneşin bedenler üstüneyansıyan ışığı, bu çorak arazinin fethinin temsiline işaret eder.

Nerdrum, teknolojik çağın egemenliğini ve hatta zulmünü somutlaştırmak için gerçekçiliği kullanır. Bizi izleyici olarak güçlü kılmaktan uzak, savunmasız ve kesik bedenlere dair imgeleri, izleyiciyi içgüdüsel olarak kendi yetersizliklerini sorgulamaya teşvik eder. Karakterlerinin gerçekliği aşırıdır. Bedenleri çıplaktır ve Nerdrum'un ifadesini hatırlatacak şekilde kendi içine terk edilmiştir, insanlar her zaman kendi cinsiyetlerine ve bedenlerine boyun eğeceklerdir; insanlar dünyaya bağlı bir bedene bağımlıdır.

İnsanlık ve dünya arasındaki ilişki Nerdrum'un resimlerinin çoğunda merkezi bir rol oynamaktadır. No Witness resminde, insan-yaşam-dünya arasındaki ilişki vurgulanır.



**Görsel 8.** Odd Nerdrum, No Witness, 2011, Tuval üzeri yağlıboya, 332x203 cm.

Saçları havada uçuşan silahlı adam, epik bir atmosfer yaratarak Hermes gibi tek bir akıcı hareketle kıvrılır, böylece pozu kılıflı tabancaya uzanmayı, çizmeyi, nişan almayı ve ateş etmeyi birleştirmiş olur. Daha önceki bir dayak yüzünden kanlar içinde olan kurban, kurşun henüz ona isabet etmemiş olmasına rağmen geri sallanır. İlya Repin'in, oğlunu öldürdükten hemen sonra Korkunç İvan'ı tasvirinden alıntı yaparak gözleri dehşetle fal taşı gibi açılır. Buresimdeki kurbanımız yalnızca kendisi için korkar. Eğer üstünlük onda olsaydı, sahne tersten oynanabilirdi. Burada kök salacak kimse yok. Yine, Nerdrum'un insanlık modeli, kurtarılamaz olduğu kadar kurtarılamaz da değildir. Burada öne sürülen insan ve madde arasındaki yakın ilişki, maddenin organik bir anlayışına işaret etmektedir. Bu düşünceye paralellikler, Batı kültüründe arkaik dini ve mekanik öncesi doğa felsefesinde bulunabilir. Bu, maddeyi tüm canlıları doğuran ve her şeyin geri döndüğü canlı rahim olarak gören Paracelsus gibi bazı düşünürler de açıktır.



**Görsel 9.** Odd Nerdrum, Lunatics, 2001-2002, Tuval üzeri yağlıboya, 204x351 cm.

Önceki çalışmalarının aksine, Lunatics resmi muazzam bir perspektif duygusuna ve devasa, derin bir alana sahiptir. Renklerin valörleri incelikle seçilmiş

bu resimde, geride kalan ve manzarayı oluşturan koyu alan üzerinde farklı duruşlar sergileyen on tane beden çizilmiştir. Bu bedenler resmi, değerli taşlar gibi, parıltılar oluşturarak süsler. Bazıları yere bakar bazıları kambur ve dalgın; kimisi gururla oturur, kimisi tarafsız. Bazıları taç veya kask takar; bazıları örtülüdür, bir kısmı çıplak. Biri bir kalkan tutmaktadır. Hepsi bir şey bekliyor gibi görünür. Bu boşluk benzeri ovada, hepsi aynı faaliyette bulunan, amaçlı, tek bir ifade olarak birlikte otururlar. Birden çok beden tek bir anlatıda bedenleşir. Hepsi bir bütünün parçasıdır. Bedenlerle işaret edilen kaybedilmiş ve kazanılmış soyut bir anlatının sonucu bu figürler arafta baki sonlarını bekler gibidir. Nerdum, bir grup insanı çizdiği resimlerde, kişisel olarak hissedilen yabancılaşma ile dolaylı bir bütünleşme, birleşme arasında oluşan gerilimi sergiler. Bedenlerin birbirleriyle hiçbir etkileşimleri olmasa da bir aradadırlar. Biri diğerine gözleri ile bile temas etmez. Birbirlerine bakmaz ve dokunmazlar. Bu grupların ritüel sessizliği, iletişim kuramamaktan oluşan bir durumdan öte daha büyük bir şeyi temsil etmek için metafizik bir anlama sahip gibi görünür. Daha önceki çalışmaları toplumsal maskelerin çıkarılmasıyla ilgiliyken; ifade artık farklı ve daha temeldir. Ayrıca bu gruplar, aynı fikirde ve yönde bir araya gelenlerin gerçekleştirebilecekleri esassınırsızlık hissiniteşir ederler. Onların yansıttığı meditasyon yapan bir cemaat benzeri oluşan manevi bir sessizliktir. Lunatics'teki grup, bir birlik özlemini temsil eder.



**Görsel 10.** Odd Nerdrum, Cannibals, 2005, Tuval üzeri yağlıboya, 200x250 cm.

Cannibalsadlı resimde üç canlı figür, yerdeki ölünün kalıntılarını tüketir. Kemiklerden çiğ et çiğnerler, Kurbanlarının parçalanmış kadavrası yanlarında yatar ve etrafa saçılmış organlar, kanlı bir omurga ve göğüs kafesinin üzerinde dokunulmamış bir kafa görürüz. Maidman şöyle yazmıştır; *“Bu, sefil ve yaygın bir kötülüğün sahnesidir. Bu, kötü bir metafizikle gizli bir anlaşma içinde olan bir kötülük ve bu nedenle, ölümden başka çıkışı olmayan bir kötülük.”*<sup>94</sup>

Her yamyam, bir bakıma bir başka kötülükle ilişkilendirilen çirkindir. Onlar soldan sağa bir sakat, bir deli ve bir ‘mongoloid’ tir. Nerdrum tarafından tasvir edildiği gibi, onlara yabancı bir ahlaksızlık derinliği yoktur. Yabancı olmadıkları bu yadırganası ortamda kaygan görünen toprakta tereddüt etmeden çömelirler. Kurbanlarını tam suratına doğru yemekteler. Kendi yutuluşuna tanık olması içinkurbanın kafası olduğu gibi bırakılmıştır. Kurbanın bedeninin yok

<sup>94</sup>Daniel Maidman, Odd Nerdrum’s Nightmarish Execution.

edilmesi ile aslında onun varlığına bulaşamayan bir lanete tanık oluruz. Kurbanın kafası bu eyleme maruz kalmasına rağmen bir güzelliğe sahiptir. Sol üstten gelen ışık ile kurban, bedeninin aşağılanmasından etkilenmeyen saf ruhundan bir parça gösterilir gibiyüzünde bir parıltı huzmesi ile yerde durur. Bu, insanlığın onarılamaz, hasarlı bir portresidir. Bu, sefil ve kabul görmüş bir kötülüğün sahnesidir. Görülen, kurtuluşa muhtaç bir insanlığın portresi değildir ancak burada bir kurtulan ve bir kurtuluş vardır; bu yoğun kötülükten çıkan ölüm ve soldan gelen ilahi ışığı yüzüne almış kurbandır.



**Görsel 11.** Odd Nerdrum, Second Birth, 2004, Tuval üzeri yağlıboya, 210x218 cm.

Edmund Husserl, “*insan öznelliğinin paradoksunun, eşzamanlı olarak dünya için özne olmak ile dünya içinde bir nesne olmak olduğunu*” söyler.<sup>95</sup> Özne yani, ifade edişin zorunlu koşulu olan kavrama yetisini, zorunlu koşullu aidiyet ile içeren benlik, maruz kalmak ve eylem yapabilme özgürlüğü arasında dolaşıklı

<sup>95</sup> David Carr, The Paradox of Subjectivity: The Self in the Transcendental Tradition, 1999, Oxford University Press, s.3.

varoluşuyla diyalektik bir öze sahiptir. Çünkü insan, varlığa dair bir kanaate sahip olmaktan kendini alamaz.



**Görsel 12.** Odd Nerdrum, Amputation, 1968, Tuval üzeri yağlıboya.

*“(..) bizler de -toplumu meydana getirdiğimize göre- somut bütün oluruz. Bu bütünü de biz ortaya çıkarıyoruz. Böylece, diyalektik, kendisini meydana getiren hareket içinde, toplumun tümü olarak ortaya çıkmış oluyor.”<sup>96</sup>*

<sup>96</sup> Jean Paul Sartre, Between Existentialism and Marxism, 2007, s.28.

İnsanoğlu, Nerdrum'un dünyasında, her zaman cinsiyetine ve fiziğine yani dünyaya bağlı bir bedene bağımlı ve tabi olacak ve her zaman bununla mücadele edecek. Öte yandan bir kurtarıcının aksine kendini yabancından öte hissedemeyen, bir döngü olan yaşamı, ömür boyu düşüş olarak yorumlayan Nevhiz Tanyeli'de beden olgusu, 'ben'in ağırlığı yetmezmişcesine kişinin ardından sürüklenen, ona yeni ağırlıklar ve acılar tattıran bir kaygı nesnesidir.

Nesnel ürünler dünyası ve insanın gerçekleştirdiği üretimler Hegel'de yabancılaşma tanımına temas eder. Sartre için yabancılaşma, "öteki"nden kaynaklansa da zamanla insan çıkmazının evrensel niteliklerinde biri olmaya başlamıştır.<sup>97</sup> Ancak öteki diyebilmek, içinde daha derin bir sınır barındırır. Ötekinin olabilmesi için kanıksanmış bir yabancılaşma gereklidir. Nevhiz'in anlatısında olan da tam anlamıyla budur.

Marx'ın düşüncesine göre, bireyin etkinliği ve etkinliğinin ürünü ona öteki olarak, kendisinin olumsuzlanması olarak görünür. Eylemi gerçekleştiren insan gerçeğin ve dolayısıyla tarihin pozitif ögesidir. Böylece kendi kendisinin temeli olur. Onun haricinde kalanlar yalnızca bir soyutlamadan ibarettir. İnsan kendi eylemine ve onun ürününe yabancılaşırsa bu bir kurmaca olarak hayat bulur.<sup>98</sup>

Nevhiz'in resimlerinde öze ulaşamadığından her bakışta yeni bir yoruma kuvvetle açıktır fakat baskın olarak Sartre'ın bahsindeki, zor insanlık durumunun evrensel bir belirtisi olan yabancılaşma açıkça görülür.

<sup>97</sup>Arife Tansel, Jean Paul Sartre'ın Felsefesinde "Özgürlük, Sorumluluk ve Yabancılaşma" Kavramları, 2006.

<sup>98</sup>Arife Tansel, a.g.e., 2006.



**Görsel 13.** Nevhiz Tanyeli, Sayha, 1993.

Nevhiz için Yalın Alpay şöyle der; “Yaşama tanıdık, kitlelere yabancıdır. Tinsel inşayı ve toplumsallığı dışlar.”<sup>99</sup> Bilinçli olarak bütün algısından ayrı hareket etmesi ile sanatçı resimlerinde; doğan, ölen, acı çeken, yaşamayı sürdüren insanları işlerken onların iç dünyalarını aktarmak üzere yüzeyle mücadele eder.

Kendiliğinde yaptığı sorguları, resmettiği bedenlerin iç dinamiğini düşünerek yansıtır. Aynı zamanda yaşadığı ortamda darbeye neden olan ve darbenin neden olduğu yıkımları gördükten sonra bunu da hareket noktası olarak alan Nevhiz Tanyeli, yaşamın ölümle içiçeliğine dair umutsuz ve huzursuz bir imgelemi beraberinde getirdiğinden, “izleyici, kurban, yargıç, tanık ya da belki -daha doğrusu- hepsi birden olmak durumunda” kalan bir sanatçı duyarlılığıyla, körleşmemeyi, görmezden gelmemeyi yeğlemiş; yaşam ve ölüm temasını bu bilinçle işlemiştir.<sup>100</sup>

<sup>99</sup> Yalın Alpay, Yapı(t)söküm, 2020, s.54.

<sup>100</sup> Levent Çalıkoğlu, Nevhiz Tanyeli, Boşluğa Yuvarlanışın Sevinci, 2003, Milli Reasürans Sanat Galerisi.



**Görsel 14.** Nevhiz Tanyeli.

Nevhiz Tanyeli, 2020 yılında gazeteci Ayşe Olgun ile yaptığı röportajda kendini resmetmek ile ilgili şunları söyler;

*“Pek çok ressam yapmış otoportresini. Aynalardan ve fotoğraflardan kendi yüzünüzü görebiliyorsunuz ancak. Başkalarının portrelerini yapmak kadar ilginç bence kendinizi betimlemek de. Birinci tekil şahıs olarak devreye giriyorsunuz olabildiğince. Görsel dille diyalog kurma çabasının sonucu belki de. Merak da var doğal olarak. Diğer yüzlere olduğu gibi kendi yüzümüze de duyduğunuz merak.”<sup>101</sup>*

<sup>101</sup> Ayşe Olgun, Nevhiz’in Tablolarında Türkiye’nin Hikayesi Var, Yeni Şafak Gazetesi, 2020.



**Görsel 15.** Nevhiz Tanyeli, İçe (Eğilen Adam), Tuval üzeri yağlıboya, 1993, 100x80 cm.

(Sol)

**Görsel 16.** Nevhiz Tanyeli, İçre, Tuval üzeri yağlıboya, 1991, 70x51 cm. (Sağ)

Nevhiz Tanyeli'nin çalışmalarında, gözlerini kapatan, kendine çekilen, cenin pozisyonunu andıran duruşlarda bedenleri sıklıkla görürüz. Bu bedenlerde;ölümün haricinde ilk doğum anında çıkan o kuvvetli ağlama,anne karnına dönüş, dışarda deneyimlenen hayattan kaçış, doğmamış olmak isteği, yaşam denilen bir öykünün içindeboşlukta olma ve tutunamama halinden öte gidilememesigibi hisler yoğunluktadır. Bu; besbelli dışarıdan kaçış, bir içe dönüş ve orada kalıştır.Bu bağlamda sanatçı, sadece içselleştiremediklerini ele almak yerine içselleştirdiği kendi hayat deneyimlerinden parçalar ve takıntılarına dek yüzeyde yüzleşmeyi tercih etmiştir. Kendi içinde bir ötekinin peşinde olmak hali ve onun dışarısındakilerin benliğine yüklediği ağırlık arasında sınırları çok belirsiz çizgiler mevcut gibidir. Buradan hareketle Nevhiz'in yolu ve benliğindeki yüzleşmeler dahi evvela “öteki”nden geçer.

*“Yaşamı süslenmemiş hali ile algılar: onda yalnızca sert ve absürt bir hayat ile o hayat içerisinde mutlu olunabilmiş gibi davranan sahtekâr kitleler görür. Nevhiz böyle bir kitle içerisindeki istisna toplumsal açıdan yabancıdır.”<sup>102</sup>*

*“Dile getirilmeyen ancak dışa vurulmayı bekleyen derin ve karmaşık bir evren söze dökme girişimleri ile kirletilmeden kendisini Nevhiz aracılığıyla yüzlerce tuvalde görünür kılar.”<sup>103</sup>*



**Görsel 17.** Nevhiz Tanyeli, Ressam, Tuval üzeri yağlıboya, 1987, 86x111 cm.

Sunulan, “öteki”nin bir öteki yüzüdür. Buradaki öteki kavramı, bir grup insan tarafından atfedilmiş sosyokültürel bir yaftanın aksine sanatçının kendiliğinde yükselttiği, benliği içinde duyduğu en kuvvetli sestir. Birkaç beden ile anlatılan, büyük bir pencereden baktığımızda her an herkes olabilir. Tüm birey ve bedenlerin, bireysel ve toplumsalile olan ilişkili etkileşimi ile toplumsal bedenin

<sup>102</sup> Yalın Alpay, a.g.e., 2020, s. 54.

<sup>103</sup> Yalın Alpay, a.g.e., 2020, s. 53.

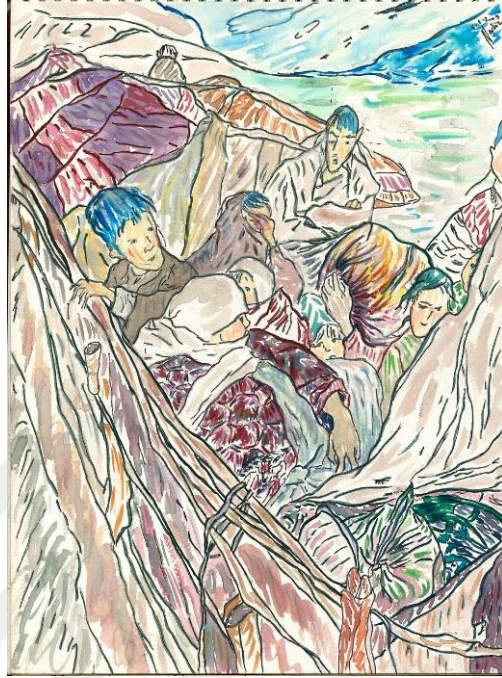
hastalıklarınınve bu hastalıkların bireye yansımalarının ifadelerini görürüz. Bireyin bedeni ileçağrıştırılan ifadeler sancının kendisidir. Bu oluşun aktarılması dahi bir sancı içerir. Çünkü dünyada bulunuş hali başlı başına Nevhiz için bir yıkımdır.



**Görsel 18.** Nevhiz Tanyeli, Bakış, Kâğıt üzeri suluboya, 1983, 45,5x33,5 cm. (Sol)

**Görsel 19.** Nevhiz Tanyeli, Veysel, Tuval üzeri yağlıboya, 1990, 100x70 cm. (Sağ)

Nevhiz’in dostlarını, arkadaşlarını ve kendisini de sıkça resmettiğini görürüz. Bu resimler adeta dünyaya fırlatılmış ve doğmuş olmanın şaşkınlığını yaşayan birinin, Nevhiz’in güncesi gibidir. Bu günceden, söz ile ifade olanaklarının aşıkârlığına karşı sessiz olduğu kadar derin, renklerin dokunuluşları kadar kuvvetli görsel bir çılgılık duymaktayız. Farklı anlardan birçok farklı gürültünün oluşturduğu bu çılgılık, “ben” merkezli çıkıp yükselse de sebebi “ben”in dışındakilerdir. Yani “öteki”lerdir. Dolayısıyla dışarıdaki sancılar, kuvvetli ve tepkisel bir şekilde zıttı ile yani içsel buhranları ve ruhsal ağırları hissettirerek anlatılabilir. Nevhiz, kaynağı yaşadığı dünya olan ruhsal ağırsını resimleri ile bedenleştirmiş; hissini kendinden çıkartıp öteki bir nesnede var etmiş ve resimsel bir ağrıya dönüştürmüştür.



**Görsel 20.** Nevhiz Tanyeli, Göç, Kâğıt üzeri karışık teknik, 2003, 36x26 cm.

Sanatçının yakın zamanlarda yaptığı resimlerinde göç konusunu da işlediği görülür. Güncel olaylardan yola çıkarak yapmış olabileceğini söylemek yanlış olmasa gerek. Kaynağı kendi içindeki yabancından çıkan, içinde bulunduğu dünyadaki aidiyet hissizliğinin yansımasının her resminde başkaca konulardan yinelenmesi ile birlikte kendi yabancıları dışındaki ötekilerin sorunlarını da dert edip, bu resimleri güncelden tarihi bir kayıt alırcasına işler.

*“Varlığını kavrayamadığın konuları resmetmeye eğilimlidir: doğum, ölüm, yaşam, acı, mutsuzluk, kötülük. Nevhiz bunların hiçbirisine bir anlam biçemez. Kişinin var oluşunun fazladanlığı karşısında hiçbir tutamak bulamaz.”<sup>104</sup>*

<sup>104</sup> Yalın Alpay, a.g.e., 2020, s.56.



**Görsel 21.** Nevhiz Tanyeli, Bedrettin Cömert, Kâğıt üzeri yağlıboya, 1989, 40x62,5 cm.

Yaşamın olumlanmasının aksi olan nihilizm anlayışı Nevhiz'in resimlerinden sıkça hissedilir. Doğum ve ölüm konulu resimleriyle ilgili Nevhiz Tanyeli şöyle der;

*“Yaşam ve ölüm iç içe, hep. Doğduğumuzda başlıyoruz, ölümü de içimizde taşımaya. Hele bugünlerde daha da haşır neşir bu ikisi. Tesadüfen canlı kalınıyor. Yaşamımız boyunca pek çok doğuma ve ölüme tanıklık etme durumundayız. Derimiz yeterince kalınlaşmamışsa, görmemeyi yeğlememişsek eğer ne olup bittiğini anlamaya çalışıyoruz ve resimsel bir günce oluşmaya başlıyor. Ortalama bir farkındalığı olan herkes için geçerliliği olan bir duyarlılık gündemde oluyor.”<sup>105</sup>*

<sup>105</sup> Ayşe Olgun, a.g.e., 2020.



**Görsel 22.** Nevhiz Tanyeli.

*“Dönüp yaşam boyu yaptığım resimlere baktığımda, Türkiye’de yaşamış bir ressamın görsel güncesini görüyor gibi oluyorum. Resmî olmayan, özgün bir günce... Bir tanıklık... “Hayır!” diyebilen ama karşı olduklarını değiştiremeyenin güncesi... Dostlar, tanıdıklar da yerini alıyor bu iz düşümlerinde.”<sup>106</sup>*

*“Nevhiz yaşamı yüksekten aşağı bırakılmış bir insanın deneyimi ile eşler. Kişi uzak olduğu yere çarpmak üzere kendisini boşluğa bıraktığı an ayaklarının altındaki zemin boşalır. Hiçbir tutanak noktasının kalmadığı bu yere zorunlu düşüş yolculuğunda anlamsızca ve kendi iradesinin artık yok edilmiş işlerliğinde kendi kaçınılmaz sonunun bilincinde bir şekilde yollanır. Tutamaksız iradesiz*

<sup>106</sup> Ayşe Olgun, a.g.e., 2020.

*etkileyebilmek kapasitesinden yoksun ve sonunun ölüm olacağını bilen bir bilinçle anlamdan bütünüyle sıyrılmış keder yolculuğuna çıkar. (...) Nevfiz de yaşam tutunamamaktır.”<sup>107</sup>*

### **3.2.2. Jenny Saville ve Francis Bacon: Özdeşleyim ve Yakınsama**

1970 doğumlu İngiliz sanatçı Jenny Saville’in, sanat tarihçisi olan amcasıyla daha küçük yaşlarda müzeleri gezdiği süreçte dikkatini çekenler, sonraki sanat yaşamında da muhalif yönünü güçlendirmiştir. Müzede kadın sanatçıların neredeyse hiç olmaması ve resimlerde gördüğü kadın figürlerinin de erkek egemen bakışla ifade edilmesi özetle kadın bedeninin sınırları keskin amacı tek ideal bir nesne olarak kullanılması Saville’de kalıcı bir sorgulama başlatmıştır. Toplumsal popüler bir bakıştan yorumlanıp kriterleri oluşturulmuş “güzel”in, sınırlarının en çok da kadın bedeni üzerinden çizilmesi veya modifiye edilmesi sanatçının sanat hayatında önemli virajlarından birini oluşturur. Ayrıca erkeğin bakışının toplumun bakışı olması demek Saville’in de rahatsız olduğu konulardan biridir. Noël şöyle diyerek açıklamıştır;

*“Saville’in sanatı kadın figürüne yeniden el koymak ister. Erkeğin zevk nesnesi konumundaki kadın vücudunun konumunu değiştirirken ve böylece onun bedenine yüzyıllar boyu yansımış erkek fantezisini de analiz ederken kadın vücudunun, sanat tarihi boyunca yapılagelmiş temsillerini de sorgulayabilir”<sup>108</sup>*

<sup>107</sup> Yalın Alpay, a.g.e., 2020, s.58.

<sup>108</sup> Laurence Noël, Jenny Saville: The Body Recovered, 2014.

Saville; yaşam deneyimleri ve sanat yolundaki etkilenişleriyle oluşan düşüncelerini, sınırları zorlayan ve görmezden gelinmesi pek de mümkün olmayan devasa boyuttaki çalışmalarını ve anlatısının arka planındaki felsefeyi; özgün kılan bir karışımında birleştirmiştir. Teknik olarak da heykeltarihi bir boya kullanımı ile kendine özgü bir üslup geliştirmiş olan sanatçı, postmodernist, modernist yaklaşımlardan ve geleneksel bazı fikirlerden farklı ölçek, şekil ve unsurlarda faydalanmıştır.

Sanatçı, bedeninin özündeki sancıları görmezden gelmemektedir. Tüm bu idealize beden görünümlerinin ardında var olanın, üstünün “güzel” ile kapatılmasına karşı; o sancıların modifiye görünümlerden daha gerçek ve direkt yaşamın doğasından gelen bir yaşam deneyimine ait olması noktasında, idealize bedenlerde gizlenenleri kendi bedeninden özdeşleymeyle doğan fikirlerini tuvalde işler.

*“Gündelik yaşam içinde, bizi çevreleyen nesnelerle ilgi içine giriyoruz.*

*Daha sonra nesnelere duygu yüklüyoruz ve nesnelerle özdeş olma durumu ortaya çıkıyor. Nesneler bizim gibi duygusal nitelikler kazanmaya başlıyor. Örneğin; dalgalı bir denize baktığımızda azgın, coşkun deniz diyoruz, küçük bir eve baktığımızda şirin bir ev olduğunu söylüyoruz. Aslında bu duygular insanların kendi içlerinde olan duygulardır. Bir deniz sadece dalgalıdır, ancak onun dalgalı olmasını kendi içimizde coşkun olarak algılarız, coşkunluk insanın ruhsal yaşamına uygun bir durumdur. İnsan kendi ruhsal-duygusal yaşamında kendi dışındaki nesnelerle duygusal bir bağ kuruyor ve kendi duygularını yani coşkunluk, mağrurluk, şirinlik gibi nitelikleri nesnelere aktarıyor ve sanki o nesneler öyleymiş gibi algılıyor. Bu duruma özdeşleyme deniliyor.”<sup>109</sup>*

Özdeşleyme kavramını temellendiren Theodor Lipps şöyle der;

<sup>109</sup>İsmail Tunalı, Felsefenin Işığında Modern Resim, 1992, s.126.

*“Objede duyduğum şey, genel olarak söylenirse, yaşamdır ve yaşam, kuvvettir, içten bir çalışmadır, çabalamadır ve bir şey ortaya koymaktır. Yaşam, bir sözle etkinliktir. Bu etkinlik, herhangi bir engelleme ile karşılaşmazsa, bu etkinlikte bulunan kişide bir özgürlük duygusu doğar. Bu duygu haz duygusunun oluşmasını sağlar. Bütün bu psikolojik süreç, özdeşleşim sürecidir.”<sup>110</sup>*

Tıp kitaplarından beden üzerine pek çok araştırma, inceleme yapan ve Amerika’da uzun süre cerrahi operasyonları izleyen sanatçı, ölü veya hastalıklı insanları, cerrahi operasyonları, kadınlar ağırlıklı olmak üzere şişman insanları ve kendi otoportreleriyle birlikte benzeri konular üzerinden çağdaş beden olgusunu, klasik figür anlayışı ve kendine özgün üslubuyla resmetmektedir.

Saville: *“Cerrahi müdahaleler sırasında bedenin ne olduğunu gayet iyi anladım”* demiştir.<sup>111</sup> Saville’in yapıtlarında beden, anlam bulduğu ortam olan toplum içinde, üstüne örtülen örtüler ve biçilen normlar sonucu bir olgu olarak ifşa edilme durumunda görünmektedir. Ayrıca cinsiyetin ve modern yaşamın izlerinden gidip, beden üzerinden toplumsal sorunların yeni formlarını provakatif bir biçimde sorgular.

<sup>110</sup> İsmail Tunalı, Estetik, 2012, s.44.

<sup>111</sup> Jenny Saville, Jenny Saville on Learning from Leonardo da Vinci, 2011, s.13.



**Görsel 23.** Jenny Saville, Strateji, 1994, Tuval üzeri yağlıboya, 274.32x638.81 cm.

Sanatçı, bedenlerin saf mevcudiyetini ortaya koymaya çalışır. Yüzü kanlı oto portresinde, zihinsel engelli kız çocuğunda ve “Rosetta” adlı kör bir kadını konu edindiği resimleri bu arayışın üretimlerindendir. İdealize bedenler aksi gösterilerek yadsınır. İdealize olup olmamasından öte ifade edilenin beden oluşu asıl meseledir. İçselleştirip özdeşlenen kısım, eleştirisinden sıyrıldığında burada bulunur.



**Görsel 24.** Jenny Saville, Voice of Shuttle (Philomela), 2014-2015, Tuval üzeri yağlıboya.

Philomela resminde tuvalin merkezindeki kargaşada öne çıkan iki başın neredeyse kargaşa ile vücut bulduğunu görürüz. Buradaki vücutlaşma, birçok bedenin parçalanması ile oluşmuş uzuvlar yumağının bir birleşimi şeklinde ve bildiğimiz beden ideali dışında yoğunlukla acı ve eziyet duyumsanmasına sebep olur cinstendir. Tüm bu karmaşanın sorumlusu gibi üst merkezde gösterilen başlar suçun üstünde suçlunun ilanı gibi görünmektedir. Sanatçı, vesikalık benzeri iki başı göstererek adeta durumun sorumlusunu damgalar. Bu durumda toplumsal normların yücelttiği erkek/erkeklik nosyonunun koruyucu ve kurtarıcılıktan çok uzakta olduğunu makbuz niteliğinde sergiler. Daha yakından incelendiğinde, başlık olmadan resimdeki elemanların temsil ve ifadelerini çözmek zor görünmektedir. Kafalarını gördüğümüz bu iki kişi aslında 1909'da soygun ve cinayet gibi suçlardan giyotinle idam edilen Abel ve Auguste Pollet adlı iki kötü şöhretli kardeşir. Saville temasını güçlendirmek için orijinal fotoğraftaki metni yani Tereus ve Pandion kelimelerini resminde kullanmıştır ancak buna rağmen ilk bakışta kafaların kendisinden aslına dair hiçbir ipucu alınamaz. Bu durum belki de sanatçı tarafından özenle tasarlanmıştır; suçluyu sunarken gizlemek, suçu göstermeden suçluyu afişe etmek.

Tim Marlow ile görüşmesinde Saville, Ovid'in Metamorfozlar kitabını kaynak olarak kullandığını açıklar. Efsaneye göre; Philomela'nın ablası Procne, Trakya Kralı Tereus'un karısıdır. Efsanenin çeşitli varyasyonları olsa da genel kanıya göre Philomela, ablasının kocası Tereus tarafından tecavüze uğrar ve babasına söylemekle tehdit edince dili kesilerek sakat bırakılır sonra intikamını alır ve bir bülbüle dönüşür.

Saville, sanatta tecavüzle ilgili resimlerin nadirliğinden bahsederken sanatta “tecavüz meselesi veya bir kadın bedeninin kaçırılmasının asla tartışılmadığı” hakkında yorum yapar. Bir resimde tecavüzü tasvir etmenin zorluğunu kabul eder ve bu resminde temasını desteklemek için çeşitli kaynaklar kullanır. Çok büyük çıplak

bedenlerin anıtsal yakın çekimlerini yapmasıyla tanınan Saville, bu resimde heykelvari boya tekniğini kullanmamaktadır. Bu da resmin havasını konusu kadar acımasız tutar. Sanatçının tuvalindeki görüntüyü çözmeye çalışırken geçen zamanı betimleyerek ve birbirine dolanmış bedenlerdeki şiddetli mücadeleyi çağrıştırarak tamamen farklı bir şekilde işlediğini görürüz. Erkek faillerin yüzlerini, vücut parçalarını o kargaşada gizlemiş olsa da net olarak gösterir. Saville, yüz yıl önce suçları için idam edilen Pollet kardeşleri resmine tarihi avatarlar olarak dahil etmiştir.

Bourdieu'ye göre kamusal alan erkeğe aittir. Kadına ise toplumsal uzamda yere bakarak yürümek ve ona uygun görülen şekilde davranarak her şeyi bilmemesi hatta sormaması uygun görülmüştür. Çünkü Bourdieu için eril ve dişil arasındaki farklılık, mitsel ritüel zıtlıklar sistemine bağlıdır.<sup>112</sup> Bununla birlikte yine Bourdieu'ye göre, beden bağlamında bir tahakküm ilişkisi dekadın açısından önden biçilen rol olan biyolojik üreme ile sorumlu tutulup bunu gerçekleştirdiğinden bir eril üstünlük ile karşı karşıya kalmaktadır. Dolayısıyla bu ilişkide sorun, biyolojik üreme ve toplumsal yeniden üretim kaynaklarıyla beslenmiş erkek merkezli bir temsili olarak karşımıza çıkar. Toplumsal sağduyu nesnelliğini kabul edip o alana yerleşerek kadınların kendileri de bu mağduriyetlerini destekleyen düşünme şekillerini uygulamalarıyla busembolik şiddeti yapan yine kendi inançlarıdır.<sup>113</sup>

<sup>112</sup> Pierre Bourdieu, Bir Pratik Teorisi İçin Taslak: Kabiliye Üzerine Üç Etnoloji Çalışması, 2018.

<sup>113</sup> Pierre Bourdieu, Eril Tahakküm, 2014, s. 49.



**Görsel 25.** Jenny Saville, Blue Pieta, 2018, Tuval üzeri yağlıboya, 250.19x270.51 cm.

*“Feminist düşünce, biyolojik gerçekliği kültürel kimlikten ayırmakla beraber, bu cinsiyet davranışımızın doğa tarafından bize dikte edildiği düşüncesine durmadan meydan okumaktadır. Bu argümana göre, sergilediğiniz cinsiyet davranışı ve kimliği, toplumsal ve kültürel olarak onaylanmış bir sistemin ve hiyerarşinin ürünleridir.”<sup>114</sup>*

Saville’in, ezber bozan obez kadın bedenleri, kendi içindeki diyalektik dinamizmle karşıtını işaret eder. Aynı eksen de yüceltilen idealize beden in karşıtı olan Saville’in obez kadın bedenlerinin resimleri, bireylere dışarıdan dikte edilen, ölçütleri belirlenmiş popülerleştirilen ve adına moda denen eğilimler dahilinde bedenlerin değerlendirilmesini görünür kılar. Günümüz insanında bu ölçütlerin dışında olunması durumu, özellikle kadınların, kendi kimliklerine önce toplum

<sup>114</sup>Harvey C. Mansfield, Manliness, 2006, s.88.

tarafından uygulananve sonra maruz kalındıkça, bireysel olarak içselleştirip, özdeşleştirilen baskı sonucunda bedenleriyle takıntılı olabildikleri de görülür.

*“...Saville’in çıplak obez bedenleri, kadının yerini ve bununla ilişkili olarak hangi beden tipinin kabul edilebilir veya edilemez olduğu hakkında çok şey söyleyen batı toplumunu ifşa/açık eder. Batı toplumunun sağlık, diyet ve kadın bendenin temsiline ilişkin kuralları konusunda inandığı şeyi, bahsi geçen bu tepkiler belirler. Eğer resimdeki bir beden içinde bulunduğu kültürün okumasını yaptırabiliyorsa, o zaman o kültürün içinde üretilen, modaaya uygun özlemlerin de yansıması olarak okunabilir”.*<sup>115</sup>

---

<sup>115</sup> Rebecca Armstrong, Jenny Saville: The ‘Other’ Body: Feminist Perspectives on Flesh, 2015, s.13.



**Görsel 26.** Jenny Saville, Pietà I, 2019-21, Tuval üzeri pastel ve kömür kalem, 280x160 cm.

Saville, etkilendiği sanatçıların miraslarından edindiği birikimin çıkarsamalarını, kadın oluşuyla da özdeşleşim içinde yansıtmıştır. Kadın ve erkeğin en büyük ayrımı ve en büyük benzerliklerini içeren, onları birleştiren bölgeyi; yani bedenleri, fikirleriyle işler.



**Görsel 27.** Jenny Saville, Meridian, 2019-20, Tuval üzeri yağlıboya, 150x120 cm.

New York Devlet Üniversitesi felsefe ve sanat tarihi profesörü Donald Kuspit'in Yeni Eski Usta listesinde yer alan Jenny Saville, son dönem resimlerinde beden temsillerinde daha önceden kullandığı klasik renklerin dışında daha canlı ve pastel tonları birlikte kullanmaya başlamıştır. *“Etin, bedenin ve tenin, değişken yapısıyla birlikte bedene dair algıların ve duyumsamaların da, değişken ve değişebilen niteliğini gösterebilmektir.”*<sup>116</sup> Saville deri katmanları gibi kat kat işleyerek tenleştirdiği boya aracılığıyla, etin ve bedenin değişimlerini de bedene dahil en önemli unsurlardan sayarak, kurgusal olduğu kadar gerçek kaynaklar, elemanlar, etkiler ile duyumsanan bir sanat nesnesi oluşturmaktadır.

<sup>116</sup> Nazif Kurşunlu, Çağdaş İngiliz Figüratif Resminde Duyumsanan Beden: Francis Bacon, Jenny Saville, Lucien Freud, 2019, s.100.



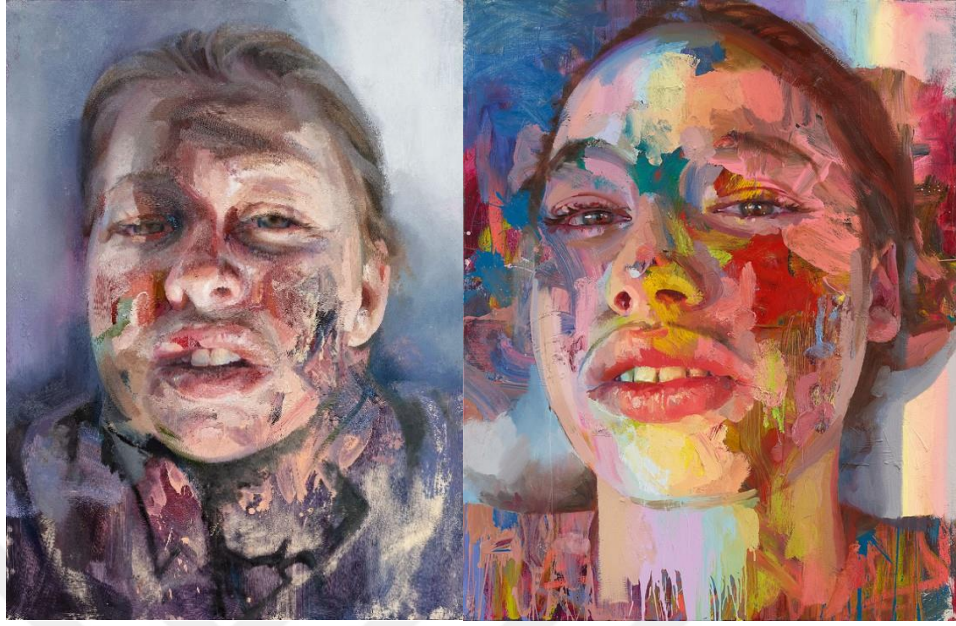
**Görsel 28.** Jenny Saville, One Out of Two (Symposium), 2018, Somerset kağıdına dijital baskı, Baskı adeti: 100, 42x59.4 cm.

Adını sanatçının aynı isimli tuval üzerine yaptığı büyük ölçekli çiziminden alan çalışma (Görsel 28), Saville'in aynı anda yakalanan birden fazla hareketi göstermek için görüntüleri katmanladığı ve kendi sanat pratiğindeki gelişimleri gösterir. Bu ve benzeri çalışmalarında Saville, sanat tarihi, eski mitler, grafiti ve çocuk çizimleri de dahil olmak üzere bir dizi kaynaktan yola çıkar. Başlık, Antik Yunan filozofu Platon'un edebi eseri olan, aşkın doğası üzerine felsefi bir yorum sunan 'Sempozyum' isimli metnine atıfta bulunur. Saville'in bu çalışmada çizgi ve biçimi üst üste bindirmesi, Platon'un el yazmasında bulunan biçimsel niteliklerine atıfta bulunurken metin boyunca birden fazla konuşmacı tarafından sunulan farklı fikirleri bir araya getirme şeklini yansıtır. Farklı elemanların bir arada olmasına rağmen kargaşa ancak hissettirilir, duyumsanan öz değişmez ve aynıdır, resimdeki değişen şekiller de ancak özü destekler.



**Görsel 29.** Jenny Saville, Fulcrum, 1998-99, Tuval üzeri yağlıboya, 261.6x487.7 cm.

“Fulcrum” adlı çalışmasında Saville’in, resmin anlatısını duyumsatmak üzere işlediğini görürüz. Tuval sınırlarına yakın gösterilen suratlar, kimlik, kişilik ve benlik ayrımlarının sanatçının yaklaşımında geri planda olduğunu, et-bedenin kendisinin odak noktası olduğunu vurgulama amacını keskinleştirir. Bu resimde Saville’in, suratların sıkışmışlık hissini yansıtmaya olan özeni, benliklerin birtakım koşullarca hapsedildiği, kişilerin kendi özlerine çevre kaynaklı yaptığı baskılar ve ruhsal olarak da bedensel olarak da sıkışma, sığamama durumunu-böylece herhangi bir kimlik, kişilik, benlik değerinin kalmaması halini-, çağdaş kadın bedenine ait bir suratı et parçası olarak somutlaştırıp resmederek yorumlamıştır. Bu üslup bahsedilen fikri destekler niteliktedir.



**Görsel 30.**Jenny Saville, Self-Portrait, 2019, Kâğıt üzeri yağlıboya, 137.5x101.5 cm.

**Görsel 31.**Jenny Saville, Odysseus I, 2020-21, Tuval üzeri akrilik ve yağlıboya, 150x120 cm.

Saville,bedenin doğasındaki narinliği,parçalanmış, kanlar içinde, kaynaşmış, şişmiş gibi gözükten figürleriyle vetendeki renk değişimleriyle duyumsatır. En yakın dönem çalışmalarında renkleri çok parlak ve alışıldık tonlarının dışında kullandığını görsek de Saville'in bedenleri, tendesoğuk mavi ve kırmızı kullanımı ile imza niteliğinde bir canlılık izlenimine sahiptir. Bu resimlerde beden ve tenin duyumsanmasıile izleyenin kendi dışında bir gözle anımsayabileceğini derecede gerçek ve bu deneyim sebebiyle de endişe verici bir izlenimle alımlanabilir. Böylelikle sanatçının resimleri, hikâyeleştirici öğelerle kavranan bir resim değil; Francis Bacon'ın da üzerinde ısrarla durduğu, duyumsamayla algılanan bir resim biçimine dönüşür.



**Görsel 32.** Jenny Saville, Torso II, 2004, Tuval üzeri yağlıboya, 360x294 cm.

Rembrandt'ı iyi incelediği bilinen Saville'in Torso II adlı resmini, Rembrandt'ın The Slaughtered Ox (1655) isimli resmine olan benzerliğini de göz önünde bulundurarak incelersek; Torso II resminde hayvanın kesiliş eylemini göz ardı etmeden, kesilen hayvanın bedenindeki sancıyı, ölüm anından sonra dahi bedenin üstünde görmekteyiz. Bedenin resimdeki postürü ve arka planda mekânın netsizliğine zıt olarak kanın ve bedenin temas ettiği zeminin netliği, bu bakışı destekler niteliktedir. Hissettirilen sancıyı izleyen için daha dokunulur kılan tekniği ile Saville, bedende özellikle boyun kısmı, nefes borusu, yemek borusu ve iki şah damarın bulunduğu hayati bölgeyi ağırlıkla kırmızı tonlar kullanarak kanı ve tazeliğinin son anlarını vurgulamıştır. Resmin, kesildikten sonra ete dönüşen beden fikrine en iyi atıfta bulunan kısmı ön bacak eklemlerindeki kesiliş şekli ve hareketinin yarıda kalış hissidir. Bedenin canlı iken ayakta durup ilerlemesini sağlayan uzuvları kesiliş eyleminden sonraki görüntüsü ile tanımlanması zor ve bedenin tümü artık neredeyse ilk hali hatırlanamayacak hale gelen et ve kemik parçasına dönüşmüştür.

Saville'in bu resmi yaptığı dönemde insan bedeni üzerindeki popüler görüş; zayıflığa övgü ve yüceltmeydi. İlerleyen süreçte bu ideal o kadar kuvvetlendi ki bu kalıba giremeyen insanların çoğu, bedenleri sebebiyle "öteki" gibi hissetmeye başlamıştır. Birçok insanı mecburiyete iten bu ideale sahip olmak, sapkınlık derecesinde bedenlerini inceltmek için türlü cerrahi operasyonlara başvuranlar ve obeziteli insanların yaygın olduğu Amerika'da, Saville'in yapmış olduğu gözlemlerin etirisi ile Torso II resmi eleştiri mahiyeti de taşımaktadır. Öte yandan sürekli konu edildiği "çağdaş" deforme bedenlerin yanında Torso II resmi, et yenmesi için bir hayvan bedeni yapıları ile gönüllü bir şekilde cerrahi operasyonlar aracılığıyla etini hatta kemiğini inceltiren insan arasındaki çizginin bulanıklığına ve tezatına dikkat çekmiştir. Bu noktada beden kavramını niteliğinden bağımsız, tüketilen bir nesne olarak irdelemiştir. Saville'de bedenin sorunsallaşması; biyo-fizyolojik bir yansımanın ardındaki kültürel bir çözümlemenin sanatsal ifadesi, belki de eleştirisi denilebilir.

Duyumsamayla algılanan bir resim biçimin kullanmaları ile aynı düzlemde görülen sanatçılar birçok açıdan da bir o kadar ayrıdır. Saville bedenin teninden izlenen değişimlerin peşinden giderken Bacon'ın, resimlerinde -en çok- suratları deforme etmesi ile vardığı bir belirsizleşme mevcuttur. İzlenebilir antropometrik bozukluklara kadar varabilen bu deformeler her şeye rağmen insan figürlerinin gerçekliğiyle olan bağına tam olarak kopartmamıştır. Beden kavramına Bacon'ın penceresinden bakarken; sanatçının II. Dünya Savaşı'nın yıkıcı sonuçlarını direkt olarak yaşadığını ve dönemin bunalımını resimlerinde çarpıcı etkiler uyandırdığını da söylemek gerekir.

Özdeşleyimi bir çeşit, fiilen eylemsiz bir nesne ile uyarılarak içselleştirilmiş yaşam deneyimi öbeği olarak kabul edersek karşıtına yakınsama kavramı koyulabilir. Burada ele alınan, İngilizce "convergence" olan kavramın, Cambridge

Dictionary'nin açıkladığı anlamıdır. Yakınsama, temelde bir ayrışıklığın mecburi kabulünü içererek, iki veya ikiden daha fazla şeyin/fikrin benzeşmesini veya birleşmesini/birlikteleşmesini anlatır. Tekinsiz bir yabancılığın yadsınması yakınsamayı doğurur.

Sigmund Freud'un ilk olarak 1919 yılında "Das Unheimlich" isimli makalesinde bahsettiği tekinsizlik, tedirgin edici bir duygudur ve uzun zamandır bilindik olan bir şeyin aşinalığını yitirmesi olarak ele alınır. Ruhsal anlamda öznenin dehşete düşmesi ve kontrolünü anlık kaybetmesi halidir. Ancak bu kavramı biz sanatta ve estetik açıdan ele alacak olursak tekinsizliğin üstü örtülü veya direkt olarak ifadesinin istenci ile ortaya konması dışında, resmin yüzey sorununun alt metninde adeta bir nakışedasıyla işlenir gibi plastik elemanlar vasıtasıyla izleyicide dokunulan bir nokta olduğu düşünülebilir.

George Frankla göre, Francis Bacon'ın resimlerinde *"pek şefkat yoktur; tersine, insanların trajedi ve acıları, sanatçıya ve tabii izleyiciye verdiği sadistik haz nedeniyle sömürülmektedir."*<sup>117</sup>Bacon'ın tuhaf figürleri, beklenmedik bir gösteri yapsa da ne var ki dışkıyı sergileyen postsanatçılara kıyasla Bacon, eski moda bir modern sanatçıdır.<sup>118</sup>

<sup>117</sup> George Frankl, *Civilisation, Utopia and Tragedy*, 1992, s.169.

<sup>118</sup> Donald Kuspit, a.g.e., 2018, s.128.



**Görsel 33.** Francis Bacon, Figure with Meat, 1954, Tuval üzeri yağlıboya, 129.9x121.9cm.

Bacon'ın, Papa tasviri olan Figure with Meat resminde (Görsel 33) ontoteolojik bir sorgulama ile karşılaşırız. Burada arketip olan papa fikrinin -sadece kendi gözünde olsa dahi- yıkılışını;belirsiz bir vahşetin dinamikleri olan karkasınikiye bölünmüş, arka planda bir dekor gibi asılmış hali ve karamsarlığın en yüklü ifadelerinde biri olan, siyah olmadan siyahın dehlizliğini hissettiren koyu gri renginin kullanımı ile yansıtmıştır.



**Görsel 34.** Francis Bacon, Three Studies for Portrait of George Dyer (on Light Ground), 1964, Tuval üzeri yağlıboya, Triptik/ Her panel: 35.5x30.5 cm.

*“Bir bedenın görünümü, üzerinde yapılmakta olan istemsiz lekelerin kazasına uğrar. Bedenin çarpıtılan imgesi, seyircinin (ya da ressamın) sinir sistemine doğrudan çarpar; o da bedenın görünümünü, taşıdığı lekeler yoluyla ya da lekelerin altından yeniden keşfeder.”<sup>119</sup>*

Bacon’ın resimlerinde bedenleri her bakışta yeniden keşfetmemek çok zordur. Ancak bu durum bir sınırlandırmanın aksine bedene ciddi bir imtiyaz alanı sağlamaktadır. Resimlerinde bedenlerin etrafında çizdiği soluk ve ince hissettirilen sınırlamalar ve bedenın kendi varoluş sınırları izleyen diğerleri için kendini gösterirken, izleyen için ötekidir.

*“Teşhircilikte öznenin göz diktiği şey, ötekinde gerçekleşen şeydir. Arzunun hakiki hedefi sahnedeki kendi yerinin ötesinde zorla oraya dâhil edilen ötekidir. Teşhircilikte sadece kurbanla ilgilenilmez, ilgilenilen ona bakan bir ötekince tanımlanan kurbandır.”<sup>120</sup>*

<sup>119</sup> John Berger, Portreler, 2018, s. 347.

<sup>120</sup> JacquesLacan, Psikanalizin Dört Temel Kavramı, 2013, s.192.

Bacon'ın bedenleri, bakışa akışkan bir izleme imkanı verir. Bacon'ın bazı resimlerindeki bedenler, varoluş isteği yok gibi görünse de şeffaf sınırlar içerisinde imtiyazlı alanlara sahip olarak var olmuşlardır.<sup>121</sup>Berger, Bacon'ın resimlerindeki bedenlerin cam sandıklarda, saf renkten oluşan geniş alanlarda yalıtılmış olmalarının, onların seyrediliyor olmalarını engellemediğinden bahsetmiştir.<sup>122</sup>



**Görsel 35.** Francis Bacon, Three Studies for a Crucifixion, 1962, Tuval üzeri yağlıboya, 198x144 cm.

“Crucifixion” yani çarmıha geriliş sahnesinin Bacon yorumunda (Görsel 35) alışılmış hiçbir tasvire ve ifadeye rastgelemeyiz. Aslında çarmıha geriliş sahneleri hiçbir zaman dini bir anlatıdan çok uzak veya bağımsız düşünülmemiştir. Bu kutsal anlatıda var olan acının katmanları, tarih boyunca çok kez resimlere konu olmuştur. “Oysa Bacon’ın işlediği; kutsal kitap kahramanlarının değil basit halk tabakasının çektiği”<sup>123</sup> acılardır.

<sup>121</sup>Şemsi Altaş ve Cebail Ötgün, Alberto Giacometti ve Francis Bacon’ın Figür Yorumlarındaki Bakışların Başkalaşımı, 2020, s.10-18.

<sup>122</sup> John Berger, O Ana Adanmış, 2011, s.36.

<sup>123</sup> Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, 1982, s.259.

Ateist olduğunu çok kez dile getiren sanatçının, çarmıha geriliş konusunu ele alışını, resmin (Görsel 36) ismini dikkate almadan sadece resme bakarak organik bir bağ ile yakalayamayız. Resmin bütününde hâkim olan kırmızı rengin tonları, kanın ve şiddetin dolaylı yoldan da çarmıha geriliş olayının izlenimlerine birer atıf niteliğindedir. Olayın ana figürü resimden çıkarılmış sayılır. Böylece sadece çarmıha gerilişin hissiyatı ve onun duyumsanmasına odaklanılmıştır. Resmin içinde alışıldık bir beden görünümü bulmak mümkün değildir. Beden, olağandışı şekilsizleşmeler ve dokunuşlarla, abject nitelikte bazı biçim bozmalarının etkisi kullanılarak duyumsatılır. Kuspit, Bacon'ın resmettiği ancak duyumsamayla hissedilebilen çarmıha geriliş sahnesi için şu tespitte bulunur:

*“Tıpkı Soutine gibi Bacon da hayatı boyunca kesimhanelere ve ete ilgi duyduğunu kabul ediyordu. Çengeldeki hayvanı İsa'yla ilintilendiriyor, bunu, inançsız biri olarak, sonraları insanlık dışı bir vahşet sayıyordu.”<sup>124</sup>*



**Görsel 36.** Francis Bacon, Crucifixion, 1965, Tuval üzeri yağlıboya, Triptik/Her panel 197.2x147 cm.

<sup>124</sup> Richard Leppert, Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi, 2002, s.130.

Deleuze ise Bacon'ın çarmıha geriliş temalı resimleri ve sanatçının bedende gördüğü etin manası için şöyle der:

*“Et, ne acınası şey! Şüphesiz ki et, Bacon’ın en çok acıdığı, İngiliz-İrlandalı tarzı bir acımayla, tek acıdığı nesnedir. (...) Et tenin ölmüş olanı değildir, tüm acıları taşımış ve yaşayan tenin tüm renklerini üzerine almıştır. Tüm o çırpınmalı acılar ve kırılabilirlik, ama aynı zamanda rengin ve cambazlığın çekici icadı. Bacon, “hayvanlara acıyın” demez, daha ziyade, acı çeken tüm insanlar birer et parçasıdır, der. Et, insan ile hayvanın ortak bölgesi, ayırdedilemezlik bölgesidir, ressamın kendini, dehşetin ya da merhametin nesneleriyle özdeşleştirdiği durumun kendisi, “olgusudur”. Kuşkusuz ressam kasap rolündedir, fakat “Çarmıha Gerilmiş” olan için hazırladığı etiyle, bu kasap dükkanında sanki kilisedeymiş gibi durur. Bacon, ancak kasap dükkanlarında dindar bir ressamdır.”<sup>125</sup>*

Biçimsel tekniklere ek olarak, sanatçının resimlerindeki figürler de mekân unsurları da uçuş uçuş görünmekte ve ruhani bir tekinsizlik duyumu yaratmaktadır. Bacon'ın kullandığı renkler, figürlerindeki acı ve trajedik yoğunluğa zıt olarak seçilmiş gibidir.

---

<sup>125</sup> Gilles Deleuze, Francis Bacon- Duyumsamanın Mantığı, 2009, s. 30-31.

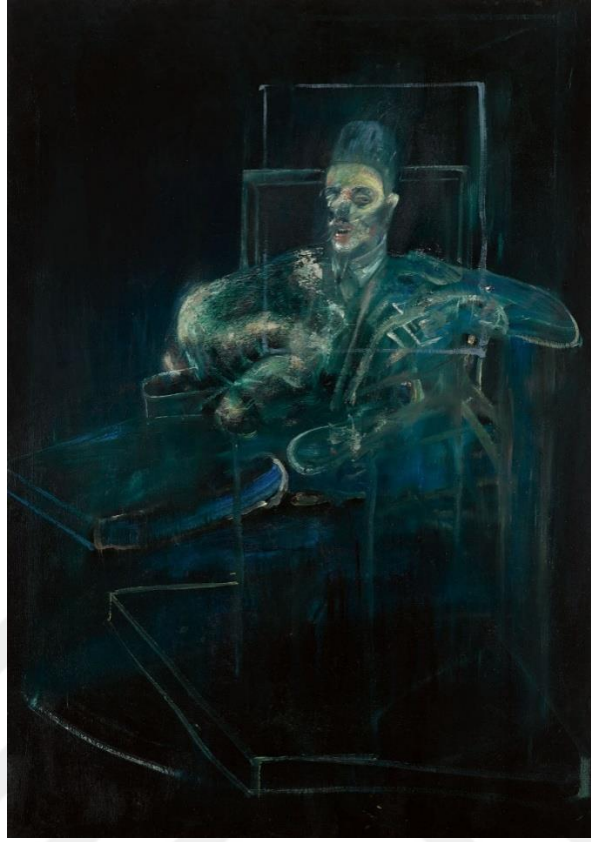


**Görsel 37.** Francis Bacon, Seated Women, 1961, Tuval üzeri yağlıboya. (Sol)

**Görsel 38.** Francis Bacon, Three Figures and Portrait, 1975, Tuval üzeri yağlıboya ve pastel. (Sağ)

Bacon'ın figürü tanımsızlaştırılmış yüz yoluyla inşası, bedendeki insansı varoluşu silikleştirerek hayvansı özle pekişmiştir. İnsan ile hayvan bedeni arasındaki geçişin muğlaklığını hissettiren özgünbeden ifadeleriyle resimlerinde Bacon, beden kavramına varoluşsal sorularla yaklaşabilmek için yeni bir pencere aralar.

Bacon'ın portrelerinde olduğu gibi resmettiği bedenlerin kalanında da hareketlerin ve anatomik yapılarında antropometrik bozuklukların olmasıyla hayvan oluşa bir atıfta bulunurken daimi bir sorgulama söz konusudur.



**Görsel 39.** Francis Bacon, Pope, 1955-1956, Tuval üzeri yağlıboya, 195.9x140 cm.

Anatomik ve antropometrik anormalitelerin olduğu bu resimlerde insan bedenine ait tanımlanabilir veriler olsa dahi hayvan bedenlerini de çağrıştıran bir yaklaşım sunulur. Bacon'ın bedenlerini, hayvan varoluşuyla bütünleştiren bir diğer işaret de hayvanların doğasına ait bilinçsizliktir. Hayvanların insan bilincine göre çok daha düşük bir bilince sahip olduğu kabul edilir. Bacon, yaygın olan bu görüşü, resimleri yoluyla tersine çevirerek insan bilincini hayvan bilincine, yani bilinçsizliğine yaklaştırır. Bu bakış açısının en belirgin olduğu yer; onun portrelerindedir. Portrelerinde Bacon, çoğu kez yakın çevresindeki arkadaşlarını resmetse de yüzlerini seçmek çok zordur. Pek çok portresinde, insana ait mimikler veya ifadeler bulunmazken hayvan suratına ait bir ifadesizlik ve bu ifadesizlikten kaynaklı bir bilinçsizlik egemendir. Ne ağlayan ne gülen ne de şaşırان hiçbir ifade belirtmeyen, sadece boş bakışlara sahip portrelerle karşılaşırız.

*“Bedenin geçirdiği biçimsizleşmeler, aynı zamanda başın hayvani çizileridir. Hayvan biçimleriyle yüzün biçimleri arasında, asla bir karşılıklılık yoktur. Esasında, organizasyonunu bozan ve onun yerine bir başın yüzeye çıkmasına yol açan temizleme ve fırçalama işlemlerine maruz kalan yüz, biçimini çoktan kaybetmiştir. Buradaki hayvanlık çizileri veya imleri de hayvani biçimler değil, daha ziyade temizlenmiş kısımlara dadanan, başı çekiştiren, yüzün ardındaki, yüzü olmayan başı bireyselleştiren, niteleyen zihinlerdir.”<sup>126</sup>*



**Görsel 40.** Francis Bacon, Henrietta Moraes, 1966, Tuval üzeri yağlıboya.

<sup>126</sup> Gilles Deleuze, a.g.e., 2009, s. 28-29.



**Görsel 41.** Francis Bacon, Paralytic Child Walking On All Fours, 1961, Tuval üzeri yağlıboya, 198x142 cm.

Bacon'da hayvan ve insan arasındaki ortak noktanın yani etin/bedenin üzerindeki ayrımları birleştirilerek, bedenin vurgulandığı görülür. Saville'de ise çok benzer bir durumu, kadın ve erkek ayrımının ortak alan olan bedende ve tende aynışmasını görürüz. Öte yandan yaşamsallığı Saville'deki gibi idealize edilenlerin dışında gören Bacon, Zeminde Yürüyen Felçli Çocuk (Paralytic Child Walking On All Fours)adlı çalışmasında (Görsel 41) engelli bir çocuk resmetmiştir. Engelli birini temsil etmesi detayını bilmeden resime ilk baktığımızda figürün bedeni, dört ayağı üstünde yürüyen, insan veya hayvan olarak tam tanımlanamayan bir varlık olarak görürüz. Gerileme evrimini ima eden insanı aşağılık bir hayvan durumuna düşürme

yeteneğinin örneklerini oluşturur.<sup>127</sup> Mekânda boşluğa ve bedende deformasyona ve özgün yorumuna açık tuttuğu ifadeleri ile Bacon'ın resimleri, hayvan oluştan gelişmiş olan çok daha derin ve karanlık bir insanlık imgesinin altını çizerek beden olgusunu sorunsallaştırır. Bacon'da ve dolayısıyla resimlerinde, yaşadığı dönemdeki sosyopolitik olayların etkisi göz ardı edilmemelidir. Resimlerindeki başkalaşan bedenler ve değişimlerin insan durumuna yöneltilen kuvvetli ve derin bir eleştirisi vardır.

Diyalektiği had safhada kullandığı noktalardan biri de yaşam-ölüm konusudur. Bacon bu konunun yansımalarını resimlerinde, ölümün soyutluğu dolayısıyla görünen ve ulaşılır tek madde olan beden üzerinden gösterir. Bedende kullandığı biçim bozma hareketleri yaşamsal bir eylem sonucu üretilir ancak yaşamsalın simgesi olan bedenin görünümünü bozmaktadır. Bacon'ın işlediği gölgelerin hareketliliği de gerçeğin aksi şekilde görülür. Adeta gölgeler canlanırken beden şekilsizleşir yaşamsalı anlatırken ondan uzaklaşır. Sanatçının, gölgeleri de figürler kadar mevcut kılmayı denediğini söylemesi de bunun ispatıdır. Bacon'da gölge ile beden, ölüm ile yaşam arasında yakınsama oluşur ve sınırlar belirsizleşir. Gölgenin bedenin yansıması olarak bedene atfı gibi ölüm de yaşamı hem anlatan hem de var eden bir kavram olarak karşımızdadır. Bu iki kavram çifti de birbirine zıttır ancak birbirini tamamlarlar. Gölge ve beden, ölüm ve yaşamın simgesel duyumsanan ifadesini oluşturur. Buradan hareketle Bacon'ın bedenleri için eklektik manaları barındıran bir nitelikte barındırır denebilir.

---

<sup>127</sup>Van Deren Coke, The Painter And The Photograph, 1972.



**Görsel 42.** Francis Bacon, Triptych in Memory of George Dyer, 1971, Tuval üzeri yağlıboya.

Bacon, yaşam ve ölüm arasındaki düaliteyi yani zıtlığını ve keskinliğini bir bedenüstünde gösterir. Çeşitli karşıtlıkların ve bu karşıtlıkların oluşturduğu sürtüşmenin farklı nüanslarının duyumsandığı Bacon'ın resimlerine Deleuze şu tespiti yapar:

*“Karşıtlar arasındaki sürtüşme, tuvalin her noktasına sızmış bir gerilim olmasa, Bacon'ın resmi de Bacon'ın resmi olmazdı. İrade ile sezgi (ya da içgüdü), tesadüf ve yargı (ya da kontrol), organik olanla yapay olan arasındaki bir sürtüşme. Bacon'ın resmini “okuma” ya çalışanların hemen fark edeceği bir güç, bir tür ışın yayar bu sürtüşmeler.”<sup>128</sup>*

Bedenin aksine yaşamın olmadığı bir alanı ifade eden bedenin gölgesidir. Bu bağlamda Bacon'ın resimlerindeki gölgeler sembolik olarak ölümü anlatır. Öte yandan bu zıtlığa rağmen canlı bedenözüne biçimiilegölgenin yani simgesel ölümün

<sup>128</sup> Sevin Okyay, Bacon'ın Ressamları, 1994, Sanat Dünyamız Kültür Dergisi, Sayı:56, s.137.

bir tamamlayıcısı olarak ele alınabilir. Sanatçının tasvir ettiği gölgelerin ışık kaynağıyla oluşan bir gölgeden ziyade, kendi kendine mevcudiyeti ve anlamlandırma hissi baskındır çünkü gölgeler bedenlerin biçiminden bağımsız biçimlenmiştir. Bu bağlamda Bacon resimlerindeki gölge betimlemeleri tek başına bir beden olarak değerlendirilebilir. Ek olarak sanatçının gölgeleri, ezberlenmiş siyaha kaçan renk değerlerinin dışında ve hatta içeriğe zıt olarak renkleri, mor, pembe ya da yeşil boyalarla resmetmesi bu yaklaşımı pekiştirir. Bacon'ın, gölgeleri de bedenleri kadar mevcut kılmayı denediği söylemine bu fikirler ve dolayısıyla onun resmettiği bedenler, çok katmanlı anlamlar barındıran bir niteliğe sahiptir. Sanatçının resimlerinde bedenin yaptığı bütün hareketler ve oluşlar; genellikle çırpını, düşüş, kıvrınmayı, eksilmeyi, tahribi işaret etseler de aynı zamanda yükledikleri kuvvetler sebebiyle yaşamı, yaşayabilmeyi ve buna inancı da anlatırlar. Görünmez negatif bir kuvvet olan ölümü resmetmeyidenerken Bacon, tam aksine çabalayan bir yaşamsal gücü temsil eden bedene ulaşmıştır.

Bacon'ın resimlerinde hareket en arka planda kalan fakat bir o kadar çarpıcı olan histir. Bedeni harekete eşitler; var olmak için ikisi de aynı derece önemli ve elzemdir. Bu hareketin kaynağı olan özne şiddetli iken hareket, sakinleştirici bir eleman olarak görünür; Papa resminde olduğu gibi. Bacon'a göre, resmindeki figür yani hareketin kaynağı olan özne daha sakin bir oluşa sahipse çok daha hareketle yansıtılmıştır. Belki de resimlerindeki bedenlere yansıyan bu hareketin kaynağı aslen Bacon'ın kendisidir. Deleuze'e göre:

*“Görünen beden, bir savaşçı gibi görünmeyenin güçleriyle karşılaştığında, ona kendi görünürlüğünden başka bir görünürlük vermez. Bedenin etkin olarak mücadele etmesi, kuvvetlerimizi yok eden, bizi caydıran bir gösterinin ortasında,*

*görünmez olarak kaldığı sürece elde edemeyeceği bir zafer olasılığı ortaya koyması işte bu görünürlüktedir. (...) Ölümün yargılanması yaşama göre yapılır... ”<sup>129</sup>*

Bacon ve Saville’in bedene yaklaşımları hakkında John Gray şöyle söyler;

*“Bacon’ın resimleri, Hristiyanlığın sanatta daha fazla gücünün kalmadığı bir zamanda üretilebilirdi, fakat yine de onun bir manayı veya anlamı talep etme isteğini sürdürüyordu. Bu doğrudu çünkü; Hristiyanlığın dönüştürülebilen mirası nihayetinde Bacon’ı hümanist bir sanatçı olarak gösterdi. Onun resimlerine şu an baktığımızda geçmişimizi görüyoruz. Eğer yanılmıyorsam Saville’in çalışmaları bu mirası bozmak için bir girişimdir. Onun, kendi nesnelere olan bakışı, Bacon kadar tutkulu olmakla birlikte Bacon’dan daha soğuk ve mesafelidir. Bacon’da da olduğu gibi teknik, art niyetliliğe hizmet eder fakat, hümanist bir nostaljiyi barındırmaz. Saville bir mananın bulunmadığı deneyim bölgelerini kendi toprakları-diyarı haline getirir ki, bu da onun işlerini her şeyden daha fazla Bacon’inkilerden ayıran yanıdır. Artık çarmıha gerilişler yoktur ve insan bedenleri, dehşetin illüstratif gösterenleri değildir. Onun resimleri, sıradan deneyimlerin engellemek için mücadele ettiği ama, tümüyle sürgün edemediği duyumsal alanlara işaret eder.”<sup>130</sup>*

### 3.2.3. İrfan Önürmen ve Xia Xiaowan: Boşluk ve Doluluk

Espası her zaman mesele ettiğinden bahseden 1958 yılında Bursa’da doğan sanatçı İrfan Önürmen, Nü adlı tül resmi ile bu meselesini ilk kez katmanları taşımıştır. Hiçbir zaman akademi geleneğinden kopmadığından bahseden Önürmen, figürü de mesele edinmekten vazgeçmemiştir. Üç boyutlu olarak resme dahil olan

<sup>129</sup> Gilles Deleuze, a.g.e., 2009, s.63.

<sup>130</sup> John Gray, The Landscape of the Body: Ballard, Bacon, and Saville, Jenny Saville, 2005.

kumaş, bir gerçeklik olarak orada durmasıyla sanatçının tül resimlerinin kavramsal çerçevesini oluşturur.



**Görsel 43.** İrfan Önürmen, Imagefall no:4, 2014, Tuval üzeri çok katmanlı kesilmiş tül ve akrilik boya, 92.4x92.4x5.7 cm.

Resimde boşluk, figürler için gerekli bir mekân gibi de algılanabilir. Figürün uzamı için mekânın kısmi yoksunluğu zaruridir. Benzer şekilde boşluk ve doluluk diyalektiği sanat ontolojisi de karşımıza çıkar. Önürmen'in figürleri; yapıtın içinde sıkışıp kalmayı hem atmosferik hem uzamsal bir boşlukaracılığıyla aşmıştır. Şeylerin hareketini olanaklı kılan mekân ve doğanın akışını kesmediği alanlar olarak boşluklar "*görünür bir dünyadan görünmez bir dünyaya esin yoluyla ulaşma olanağı veren bir bağlantı*"<sup>131</sup> içerir. Oluşturulan dolu alanlar, yani figürler,

<sup>131</sup>François Cheng, Boşluk ve Doluluk, 2006, s.51.

dolayısıyla bedenler; tamamen doluluk ve tamamen boşluk içinde algılanamaz şeylerdir. Boşluk ve doluluk birbirine rağmen birlikte belli bir derecede var olabilir. Aynı zamanda Önürmen'in tül kullandığı yapıtları, boşluk içinde boşluk ile, doluluğa aidiyet üretme çabasıdır. Boşluk hiçlik değildir. Potansiyel bir şeyin yokluğunun kasti ile belirir. Tül malzemesinin saydamlığı yapıtlara hem felsefik hem maddesel hem de -yanılsama oluştursada- pentürel derinlik kazandırır. Bu derinlik ve hacim kuvveti ile bedenler, yaşam sürülen dünyaya, resmin özünden çıkıp gelir.



**Görsel 44.** İrfan Önürmen, Imagefall no:9, 2014, Tuval üzeri çok katmanlı kesilmiş tül ve akrilik boya, 92.2x92.2x5.7 cm.

İrfan Önürmen'in yarı saydam diyebileceğimiz bir madde olan ince tülleri katmanlar halinde kullanarak ürettiği figürleri gürültülerinden kurtarıp, yalınlaştırdığı, keskin sınırları yok ettiği ve belirsizleştirdiği beden temsillerinin;

bedeni görünürde sınırlarından azat ederek, gölgede bırakarak, bir lekeye dönüştürmesiyle ve resmin içindeki devinim ile bütünlüğe atıfta bulunur.



**Görsel 45.** İrfan Önürmen, Galeri 24.

İrfan Önürmen oluşturduğu yöntemle tuval resmini, bedeninden sıyrarak maddesi gereği içsel ve dışsal, ön ve arka gibi plan ayrımlarının sınırlarını da belirsizleştirmiştir. İfade edişlerinde kullandığı bedenler bazen çok saydamdır adeta içsel varlığının da her zerresine onu izlerken şahit oluruz. Bazen de bedenler daha kapalıdır; içindeki boşluğa bedenini kalkan etmiş gibidir. Önürmen’de genellikle bedenler tanınabilir değildir.

Doluluk ve boşluk birbirini tamamlar. Bu daimi düalizm, bir oluş var eder. Biri diğeri ile var olur. Maddi ve manevi, fiziksel ve ruhsal açıdan da geçerli ve gereklidir. Önürmen’in kullandığı materyal dokusu gereği opaklık değeri çok düşük olan tülüdür. Tülün yapısı ise oldukça boşlukludur. Sanatçı tülleri boyamaz

dolayısıyla onların doğal yapısı bozulmaz. Önürmen katman katman boyar gibi tülleri kesip dizer. Tül materyaline geçmeden öncesinde sanatçı benzer fikirlerle cam üzerine de denemeler yapmıştır. Boşluk, doluluk, hacim ve renk derken beden ve figür geleceğinden kopmayan Önürmen sanatsal kaygıları toplumsal kaygılarla kesişmiş çok üretken bir sanatçıdır. Bu kesişmenin ürünleri çok çeşitli olarak ortaya çıkmıştır. Ancak en çok öne çıkanlar onun tülден resimleridir.



**Görsel 46.** İrfan Önürmen, Imagefall no:5, 2014, Tuval üzeri çok katmanlı kesilmiş tül ve akrilik boya, 92.4x92.4x5.7 cm. (Sol)

**Görsel 47.** İrfan Önürmen, Imagefall no:3, 2014, Tuval üzeri çok katmanlı kesilmiş tül ve akrilik boya, 90.9x90.9x5.7 cm. (Sağ)

*“(...) Önürmen her ne kadar tekil bireyler üzerinde bu sorgulamayı sürdürüyormuş gibi görünse de hedeflediği şey toplumun tamamıdır. Figürlerin yüzlerini netleştirmek yerine belirsiz bırakmasının kaynağı belki de budur. Ayrıca onları bir duruşma salonundaymış gibi tek başlarına tuvalin ortasına yerleştirmesi, akla sorgulamayı kimin gerçekleştireceği türünde bir soruyu da getirir: Eğer sorgulanacak biri varsa yapılacak ilk iş öncelikle ‘ayna’ya bakmaktır. Ortaya çıkan görüntü, en saf haliyle toplumun içinde bulunduğu durumu ortaya koyacaktır. Bu yüzden bu bölünmüşlükte ve tek başlılıkta acınası tek bir yan, iğreti duran hiçbir*

*yön bulunmaz. Hem zaten tek bir kahramanı tuvaline boylu boyunca yerleştiren ve onu okşar gibi resimleyen bir ressam, figürünü onları sorgulayanlardan daha çok seviyor demektir.”<sup>132</sup>*



**Görsel 48.** İrfan Önürmen, Applause, 2018, Tuval üzeri tül ve akrilik boya, 210x274 cm.

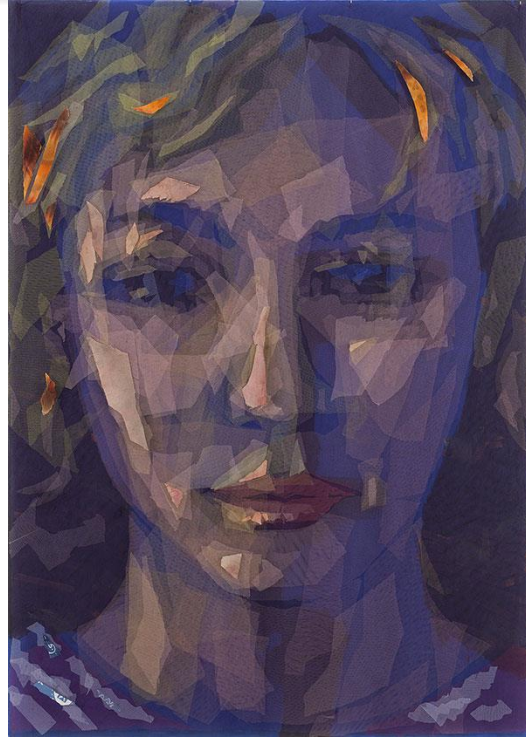


<sup>132</sup> Levent Çalıkoğlu, İrfan Önürmen Sanatçı Kataloğu, 1999.

**Görsel 49.** İrfan Önürmen, KP-4, 2015, Tuval üzeri tül, 148x127 cm. (Sol)

**Görsel 50.** İrfan Önürmen, KP-6, 2015, Tuval üzeri tül, 143.5x128.3 cm. (Sağ)

Bu resimlerde kurumların, binaların bedenleşmesi, kimlikleri ve insanların, kişi niteliğinden sıyrılıp; yüzlerin, varlıkların silikleşip içinde yaşadığı/bulunduğu betona dönüşümü görülebilir. Bu resimler, bina ile temsil edilen kurumsal bir varlığın evrensel bedenleşmesi ile bireylerin insani varlığının geçerliliğinin unutulmasını anımsatır. Alışılmışın aksine, bir eleştiri olarak KP-4 ve KP-6 (Görsel 49 ve 50) adlı resimlerde kişi olan bedenler, tanınmaz şekildeki yüzleriyle kurumsalın temsil bedeni olan bina simgesinden daha büyük ve ön planda gösterilmiştir. Belirsiz bırakılan yüzleri ile bu kişilerin, sokaktan geçen herhangi birileri olabileceğini anlatır. Malzeme saydamlığı ile bedenler, binadan bir parça halinde görünseler de giyimleri gereği iş atmosferinin standartlarını sağlarlar.



**Görsel 51.** İrfan Önürmen, Gaze Serisi No:48, 2017, Tuval üzeri çok katmanlı tül, 185x137x7 cm.



**Görsel 52.** İrfan Önürmen, Gaze Serisi No:53, 2017, Tuval üzeri çok katmanlı tül, 135x185x7 cm.

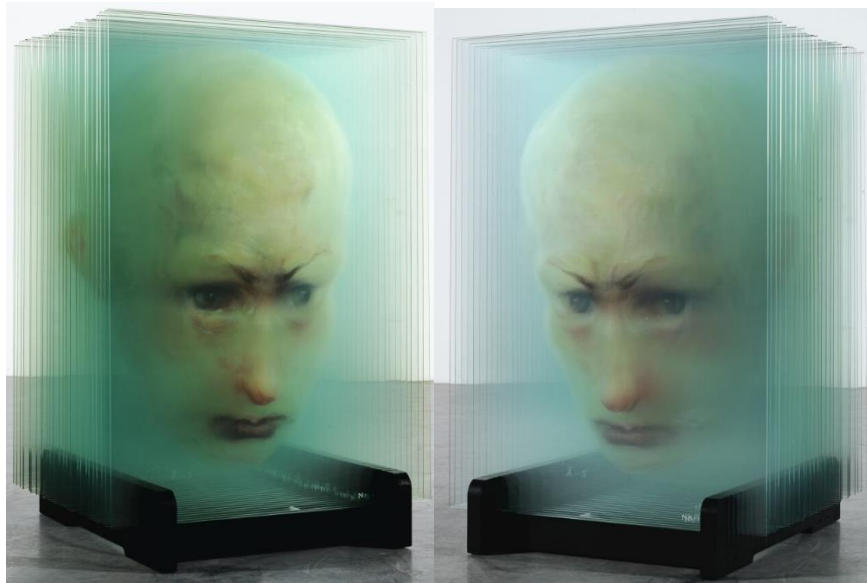
1959 doğumlu Çinli sanatçı Xia Xiaowan'ın amacı, genişletilmiş ve kırılmış bakış açıları sunarak, fizik ilkelerinin ötesine geçen yeni ve 'gerçek bir vizyon' keşfetmek olmuştur. İnsan bedeni, sanatçının çalışmalarında bir başlangıç noktası ve sabit bir konudur ve çıkış noktasından hareketle sanatında temel bir aracı olarak kabul edilir. 1980'lerin sonu ve 1990'ların başındaki eskizlere dayanan Xia Xiaowan'ın üç boyutlu eserlerinde beden genellikle alışılmadık açılardan tasvir edilir. Uzayda/boşlukta yüzüyor gibi görünen bedenler çoğunlukla deforme olmuş gibi görünür. Zamanla, eserleri giderek nesnellikten, gerçekçilikten ve kesinlikle iki boyutlu bir düzlemden uzaklaşmıştır. 2003 yılından itibaren Xia Xiaowan'ın çalışmaları, üç boyutlu bir nitelik kazanarak 'gerçek mekânını' bulmuş ve maddi olarak havada 'uzaysal resimler' halini almıştır.



**Görsel 53.** Xia Xiaowan, Double Human Figure, 2009, Cam panel üzeri yağlıboya, 175x122x83 cm. (Sol)



**Görsel 54.** Xia Xiaowan, Double Human Figure, 2009, Cam panel üzeri yağlıboya, 175x122x83 cm. (Sağ)



**Görsel 55.** Xia Xiaowan, Lao P, 2005, 26 cam panel üzeri yağlıboya, 82x55.3x53.5 cm.

**Görsel 56.** Xia Xiaowan, Lao P, 2005, 26 cam panel üzeri yağlıboya, 82x55.3x53.5 cm.

Genellikle on dört ile yirmi bir arasında değişen bir cam bölme düzenlemesiyle işlenen Xiaowan'ın çalışmaları, farklı bir resimsel süreci içeriyor: ima eden görüntünün analizi, yapımı ve yeniden bir araya getirilmesi süreci. Çok yönlü bir vizyon ve yeni bir psikolojik yaklaşım. Xia Xiaowan'ın askıya alınmış resimleri, heykelden farklı olarak, herhangi bir kaba malzemeden kalıplanmamıştır ve sanatçının dediği gibi, bu ezici kütle hissine rağmen, resim veya çizimin boşluğunu korumaya devam ederler. Xiaowan'ın zihinsel ve duygusal projeksiyonun sonucu camlara boyut boyut işlediği bedenler, kendi sınırlılığında var olup tekrar sınırları çizilmiş bir cam dizisiyle hapsediği yerden tüm heybetiyle hepimize sessiz çılgınlıklar atar. Hapsediği sınırlarda kat kat derinleştikçe sınırları aşan, gittikçe dokunulmazlaşan bedenler, acı içinde çaresiz, müdahale edilemez ve izleyici karşısında yalnız kalırlar.



**Görsel 57.** Xia Xiaowan, Portrait No.5, 2004, 20 cam panel üzeri yağlıboya, 100x80x48.5 cm.

(Sol)

**Görsel 58.** Xia Xiaowan, Hand, Cam panel üzeri yağlıboya, 163x120x71 cm. (Sağ).

Xia Xiaowan'ın çarpıtılmış, harmanlanmış ve görünüşte sürekli bir başkalaşım durumuna maruz kalan figürleri, yaşam, ölüm, çürüme ve birlikte bir fetal duruma dönüş gibi görünüşte paradoksal noktaları telkin eder. Fiziksel sağlamlık açısından şekilsiz ve genel olarak kabul gören estetik standartlar ile çalışmalarında Xia Xiaowan'ın ele aldığı konular; yalnızca maddi değil aynı zamanda manevi olana, kısmen Çin geleneksel felsefesine, eşzamanlı çatışan güçlere, dünyanın döngüsel doğasına ve varoluşa kadar uzanır.

Uzam içinde yüzen figürleriyle sanatçı, büyük, köklü ve sonsuz bir ağıtı resmeder gibidir. Akışın kesilmediği bu sabit üç boyutlu resimlerde ancak izleyici bedeninin hareketi ile görüş sınırları; derinleşir artar veya sınırlanır azalır, yani değişir. Bu koşullu imkânlılık yine izleyeni, resimlerin iki boyutlu olanları ile kıyasına iter.

Xiaowan, 2011’de verdiği bir röportajda şöyle der;

*“Geleneksel iki boyutlu resimler yapmaktan asla vazgeçmedim ve devam edeceğim. Son yıllarda daha kesin bir tema bulmak için uzamsal resimler üzerinde biraz deney yapıyorum.”*<sup>133</sup>

---

<sup>133</sup>Yusuf Laher, Don't Panic London, 2011.



**Görsel 59.** Xia Xiaowan, Horse, 2012, Cam panel üzeri yağlıboya.

*“Kendi kendime kitap ya da duygu eğitimi almış biri olarak, insanların çıkar uğruna kendilerini yok etme adımlarını asla durduramayacakları görüşünü nereden edindiğimden emin değilim. Acımasız gerçekler olduğunda hiçbir şey insanları kurtaramaz. İşte bu yüzden insanlık temasını seçtim. Gerçekten sadece kendimizi sevdiğimiz için insanların asla “başkalarından nefret etmeyeceğinizi” umuyorum. Başkalarını gerçekten severek kendimizi kurtarabiliriz. Ama gerçekten kastettiğim şeyin dinle pek bir ilgisi yok.”<sup>134</sup>*

<sup>134</sup>Yusuf Laher, a.g.e., 2011.



**Görsel 60.** Xia Xiaowan, Old Man, Cam panel üzeri yağlıboya, 100x80x35.5 cm.

Sanatçının özgün tekniği ile ürettiği“mekansal resimleri”, izleyicinin konumuna bağlı olarak değişmesiyle hologram benzeri bir etki yaratır.Yön değiştirerek baktıkça çizilen bedenın hacmi anlaşılır. Bu bir görünüm yanılgısıdır. Bu resimler bütünü, sezilen ama görüldüğü hacime dokunulamayan iki boyutlu bir heykeldir.

Xiaowan, paneller üzerinde boyasız alanlarla oluşan boşlukları eserinde tamamlanmış olarak sunduğunda boşlukların birleşiminden oluşan maddesel bir doluluk ortaya çıkar. Uzamda var olan bu boşluğun doluluğu kuvvetli bir diyalektik bağa sahiptir. Pentürel lekelerin paneldeki doluluğu ise bütününde elle dokunulamaz bir hacim yaratır. Boşlukta asılı ve erişilmez bir mevcudiyetin temsili söz konusudur.



**Görsel 61.** Xia Xiaowan, Portrait of The Other 12, 2012, 18 cam panel üzeri yağlıboya, 89.5x62x65.7 cm. (Sol)

**Görsel 62.** Xia Xiaowan, Horse No.5, 21 cam üzeri yağlıboya, 83.5x67x46 cm. (Sağ)

İrfan Önürmen'in tül kullanarak ürettiği eserlerinde, özellikle Pentül Sculpture serisinde, materyalin sağladığı üç boyutluluğun içindeki boşlukların içinde aradığı formlar ve formların dolu algılanmasına rağmen kısmen saydamlığını kaybetmemeleriyle boşluğa yapılan atıfı korumaları, tutarlı bir diyalektik dinamiği barındırır. Öte yandan Xia Xiaowan, yine materyal olarak kullandığı cam panellerle aynı üç boyutluluk ortamındaki arayışlarında, saydam panellerin kendi hacminin yanı sıra panel katmanlarında kullandığı boya ile yakaladığı resimsel hacim vizyonu ile birlikte hissettirilen doluluk, sonucu heykelvari bir resme ulaşmıştır.

Önürmen ve Xiaowan'da ortak olan nokta ise katmanlar ve uçuş uçuş gösterilen beden temsillerinin madde bakımından çok daha sağlam vemateryalleşen resmin, üç boyutlu olmasıdır. Farklı materyaller üstündeki estetik arayışı beden ile olduğunda bedenin estetiği materyalin ya etkisini artırır ya da azaltır.

Estetik felsefesinde de diyalektik bir anlayış hakimdir. Diyalektik bir ilişki iki zıt şeyin birbirini var etmesiyle ortaya çıkar yani birbirinin dengesine ihtiyaç duyar. Buradan hareketle, boşluk doluluğu anlamlandıran bir elemandır. Bu etkiyi hiçlik (nihilizm) anlayışıyla güçlendirmek mümkün olsa da boşluk tam manasıyla hiçlik demek değildir. Bahsedilen buzutlukların birbirlerini var etmesi durumu, estetik alanına da yansımış, boşluğun estetik bir olgu olduğu ve boşluğun uzamsal etkisi keşfedilmiştir. Her bir varlık, boşluktayer edinir, biçim kazanır. Boşluğu kendine dönüştürür ve estetik oluşur. Ayrıca düşünsel yaşamda maddi yaşam gibi boşlukta olur. Deneyim ve düşünce gibi boşluk ve doluluk da zıt karakterler kavramlar olarak birbirlerini var etmektedir.

### **3.2.4. Yue Minjun ve Jean-Michel Basquiat: Neşe/Hüzün ve Hüzün/Neşe**

Kendi portresine odaklanmasıyla tanınan 1962 doğumlu ünlü Çinli sanatçı Yue Minjun, Çin çağdaş sanatında “*Cynical Realism Movement*” olarak bilinen Alaycı Gerçekçilik hareketine dahildir. 1990’larda Pekin’den başlayarak tüm Çin’de popüler olan akım, halihazırda var olan kolektif zihniyetten kopma ihtiyacı hisseden sanatçılar tarafından bireysel ifade arayışının sonucu olarak bu hareketle var oldu. Ele alınan konularda genellikle Çin’in sosyo-politik meselelerine odaklanma eğilimi gözlemlenir.



**Görsel 63.** Yue Minjun, The Massacre at Chios, 1994, Tuval üzeri yağlıboya, Diptik, 250x364 cm.

*“Yue Minjun’la tanıştıktan sonraki ilk tepkiniz, evet, gerçekten o olabilir! Çağdaş Çin resminde belki de en çok tanınan imge olan esrarengiz, çene kıran sırıtışa sahip yüz, kendi portresidir.”<sup>135</sup>*

Burada maske, sadece yüzün hemen altında yatan gerçek anlamı gizlemek için dünyaya sunulan bir cephe mi olmaktadır yoksa başkalarını eğlendirmek veya korkutmak için tasarlanmış zararsız karikatüristik bir obje midir?

<sup>135</sup>Richard Bernstein, An Artist's Famous Smile: What Lies Behind It?, The New York Times Magazine, 2007.



**Görsel 64.** Yue Minjun, Birth of Peace, 2009, Litografi, 120x80 cm.

Minjun'un Birt of Peace çalışmasında; kara bulutların içinde görünen beyaz güvercinlerin uçuşuna kahrkaha atan üç figürü, alışılmışın aksine pembe tonlardaki bedenleriyle değil beyaz tişörtleriyle görürüz. Barışın temsili olan beyaz güvercini işaret eden el resmin merkezinde iken sağ alttaki ikinci güvercini gören ön plandaki figür kahrkahasını daha da yükseltmiş gibi görünmekte. Sağ üst en uzakta hafifçe görünür olan mavi gökyüzü bulutların arasındaki boşluğun oluşturduğu bir kuş figürünü anımsatmakta. Resim iki tarafın varlığını bahseder gibidir; bedenlerin bulunduğu aydınlık taraf ve kuşun uçtuğu yön olan karanlık taraf. Bu resimdeki gülüşlerde hissedilen absürt havanın altında, kahrkaha maskeleri çıkarıldığında çaresizlikten başka bir şey görmek şaşırtıcı olurdu. Bu gülüş, karanlığın iyice yayıldığı bir atmosferde, ayaklar dünyanın zeminine dahi basamayacak bir noktada iken kuşların uçuşuna değil ancak onların varlığına bir tepki olabilir.



**Görsel 65.** Yue Minjun, Fighting, 2002, Tuval üzeri yağlıboya, 82x500 cm.

Dışa vurulmuş sevinç ifadesi olarak neşe, ilk bakışta Minjun'un her yapıtındatemas edilen histir. Resimlerinde oluşturduğu ortam bir dünya karikatürü gibidir ve içindeki bedenler renkleri ve ifadeleriyle buradan ayrışır. Canlı tonlardaki mavi gökyüzü karşısında şeker pembe bedenler ile kahkahanın eğlencesi desteklenmiştir. Ancak figürlerin yüzlerindeki tekrarlı gülüş, izlendikçe altında yatan alaycılığı ve tedirginliği de hissettirir. Böylece Minjun'un resimleri izleyenin, saçmalığın norm halinde yaşandığı bir yeri keşfetmesine izin vermektedir.

Sanatçı, grotesk bir kurgu ve rahatsız edici figürlerin tasviriyle absürtlükten daha fazlasını somutlaştırmıştır. Biraz daha detaylı bakınca işlerin hiç de eğlenceli olmadığı ve aslında daha derin meseleler etrafında toplandığı kısa sürede anlaşılır. Minjun, izleyicileri, görünümün arkasındaki gerçekleri, çoğunlukla politik anlamları keşfetmeleri için rahatsız edici kendinden geçilmiş gülüşlerden oluşan bu maskelerinin ötesine bakmaya teşvik etmektedir.

Sosyobiyooloji kuramı, duyguların işlevselliğinden bahseder. Neşe ve mutluluk türün devamı ve insanların birbirine yaklaşması için gerekli görülür.

Hüzün ise yardım almayı sağlar.Minjun'un sanatındaneşeyi tetikleyen olay ortada ya hiç yoktur ya da çoğunlukla belirsizdir; ancak detaylarla hissedilebilir.Neşeli yüzlerin tekrarı, kalıcılığı ve donukluğu, o anda kilitlenmeyi anlatır. Başka bir tepki ortaya çıkması ihtimali sanki hiç oluşmamış gibidir. Bu neşenin altındaki derin çaresizlik hüznü doğururken,Minjun'un figürlerindekiyansımasını neşeye saklanmış ironik bir kakhaha ilemaskelenmiş olarakgörünmektedir.

Gülmenin ve kakhahanın aleni olma doğası, toplumsallığına ve çevresi tarafından algılanmasına işaret eder. Trajedi karşısında komedi birey ve toplumun özgürlük kapılarından biridir.



**Görsel 66.** Yue Minjun, The Entombment,Jesus Serisi, 2010, Tuval üzeri yağlıboya, 300x380 cm.

Sanatçının resimleri toplumda gelişen olaylara karşı realist ve post-ironik bir bakışı barındırır. Resmindeki, ironiden yola çıkılarak;absürtlüğün eşiğini geçip derindeki ciddiyeti izleyene buldurmak özenini felsefesinin katmanlarıyla desteklemiştir. Yüzlerdeki ilk bakışla yakalanan eğlenceli karikatürün yanı sıra baktıkça algılanan bir haykırış ifadesi olarak anamlanan gülüşler, her iki anlamını da kapsar.



**Görsel 67.** Yue Minjun, Execution (İnfaz), 1995, Tuval üzeri yağlıboya, 150x300 cm.

Minjun'un Execution resmi, Édouard Manet'nin Maximilian'ın İnfazı ve Francisco Goya'nın Üç Mayıs 1808 resimlerinin daha yeni bir versiyonu gibidir. Ancak en önemli farklardan biri; silahın olması gereken kısımda olmaması ve ellerin duruşuyla sadece hissettirilmesi ve bu boşluğu izleyicinin hayalgücünün tamamlamakta zorlanmayacak olması ile de gizli bir eleştiri barındırır denilebilir.

Soldaki idam edilecek dört kurban, üzerlerinde parlayan güneş ile sanki masumiyetlerinin tüm çıplaklığı ile oradadır. Bedenleri ile bunu izleyiciye sunarlar. Ortada bir suç görünmez, hissettirilmez. Eğer bir suç varsa da bu, en fazla gülmeleri olabilir. Sağda yakın planda izleyiciye doğru gülen figür ise, "olanlar sizce de çok

komik değil mi?” dercesine gülüşünü bize çevirmiş ve kahkahasını boyun damarı şişecek kadar kuvvetle atmaktadır. Tüm gülüş maskelerinin ötesinde bu figür gözünü açsa muhtemelen kahkahasının çılgınlığa dönüşmesi an meselesi olurdu. Buradaki, görünürde şiddet içeren hiçbir unsur olmadan, bedenlerin ötesinde gerçekleştirilen çok daha derin bir infaz.

Yue Minjun'un bu resmi için Enid Tsui, *“Bu görüntüyü Pekin'deki 1989 katliamıyla ilişkilendirmemek zor: resimdeki duvar gerçek Tiananmen Kapısı'na benzer bir renkte ve barışçıl bir gösteride, askeri baskıda ölenler çoğunlukla silahsız genç öğrenciler ve işçilerdi.”*<sup>136</sup>



**Görsel 68.** Yue Minjun, Fools in the Night, 1997-1998, Tuval üzeri akrilik boya, 294.8x200 cm.

<sup>136</sup>Enid Tsui, Yue Minjun: Behind the Painted Smile, FT Magazine.

Jullien'in aktardığı gibi, donuk ve sabit bir kahkaha;

*“Yue Minjun'un ilk resimlerindeki kahkaha çeşitlidir, modüle edilmiş, bireyseldir ve bu nedenle etkileyicidir. Bir kişilik gösteriyor. Fakat değişmeyen bir rictus'a, sırıtan bir ağza, geniş açık ya da hilal şeklinde donduğunda, gözler sadece kırışık çizgilerle kapatıldığında, bu klişeleşmiş kahkaha, herhangi bir niyet arayışını yasaklar; bir duvar örür, herhangi bir iç mekânı sınır dışı eder, her türlü duyguyu engeller. İletişim kurmak için bir şey olan bir dizi patlamada daha fazla bir şey olarak görülüyor.”<sup>137</sup>*



**Görsel 69.** Yue Minjun, Free and Leisure-10, 2003, Tuval üzeri yağlıboya, 200x300 cm.

<sup>137</sup> François Jullien, No Possible Subject, Yue Minjun: L'Ombre du fou rire, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2012, s.13.

Çağdaş Çin sanatı üzerine çalışan en önde gelen yazarlardan biri olarak bilinen Chicago Üniversitesi profesörlerinden küratör ve sanat tarihçi Wu Hung şöyle der:

*“Yue Minjun'un figürleri de bir nesil Çinli sanatçının karşılaştığı bir ikilemi kapsar. Bununla birlikte, bu sanatçılar çağdaş Çin sanatına önemli bir katkı yapmış ve kendi kendine alay eden bir ikonografiyi sislemişlerdir. Bu ikonografide çarpık yüzün masumiyeti; bir maskedir hem performans hem de kılık değiştirmenin bir aracı olarak sahte bir yüz (jiǎ miàn veya miàn jù). Eğer Yue Minjun'un figürleri hala kendi portreleriyse, tasvir ettikleri şey artık gerçek bir insan öznesi değil, özerk bir figürdür. Kitap yığınıyla karşılaşan figürlerin abartılı heyecanı sadece sanatçının bu nesnelere karşı duyduğu gerçek duyguyu maskeleymektedir.”<sup>138</sup>*



**Görsel 70.** Yue Minjun, İsimli, 2005, Litografi, Edisyon 17/99, 55.6x74.7cm.

<sup>138</sup>Wu Hung, Making history: Wu Hung on Contemporary Art, 2008, s.77

Yue Minjun'unizleyiciye sunduğu; kakhahanın, izlendikçe rictus'a yani anlamsız bir sırtışa dönüşümüdür. Buradaki mana yoksunluğu resimde normal olmayan şeylerin sorgusuna iter. Her resimde detaylar değişse de büyük oranda eleştirinin çerçevesi aynı kalır.

Uzakdoğu sancısını, Altar of Heaven resminde, alnında şişmiş damarlarla kocaman gülerek geleneksel çatısını kısmen görebildiğimiz bir yapıyı sırtlanmış taşımaya devam eden, geldiği yerde gerisinde hiçbir şey olmayan, ilerisini de göremediğimiz bir mekandadır ve buradaki maske yine sanatçının kendi yüzüdür. Sırtındaki yapıyı görmeden kolayca, elleri arkada kelepçelenmiş bir mahkum edası var denilebilirdi. Öte yandan yüzündeki kakhaha maskesi haricinde bedenın kıyafetsiz olması da önemli bir detaydır. Yüzü güneşe dönük olsa da gözleri kapalıdır. Neşeli görüntüsüyle taşıdığı şey, sanki görünmez bir el tarafından konulmuş bir yük gibi, sırtına bırakılmıştır. Figür yalnızdır; güneşe rağmen kendisinden başka bir şeyin gölgesi mevcut değildir. Ayrıca güneşin ise bedene veya zemine pek yakında duran bir hali yok gibidir.



**Görsel 71.** Yue Minjun, Altar of Heaven, 2003, Tuval üzeri yağlıboya, 100x80 cm.

**Görsel 72.** Yue Minjun, Fist Flower, 2020, Tuval üzeri yağlıboya, 170x140 cm.

Minjun'un gülen yüzü, toplumda talep edilen zorunlu genel memnuniyet maskesini yansıtan, kılık değiştirmiş bir siyasi eleştirinin aracı haline gelmiştir. Başka bir deyişle Minjun'un resimleri, görünmez çitlerle çevrili olmayı anlatır.



**Görsel 73.** Yue Minjun, Armed Forces- Planche No.17, 2011, Litografi, 78x119 cm.

Gülümsemenin altındaki hüznü anlamaya çalıştığımızda ilk olarak toplumsal sorunlara karşı olan “ağlanacak hale gülmek” tepkisi akla gelir. Belki de her şeyin toz pembe olacağı bir dünyada bireyin veya iktidarın kendisinin yanlış, eksik ve haksız olduğunu kabul etmeyip kendine sorgulama şansı bile tanımaması ile olaylara gülmekten başka çare kalmaması durumu söz konusudur.

Minjun'un ikonik karakterinin belirsizliği,politik mesajını ince de olsa gizlemesini sağlarken bununla birlikteMinjun'un Çin'deki sorunlardan büyük ölçüde kurtulmasına ve daha geniş bir küresel izleyici kitlesine ulaşmasına izin vermiştir.<sup>139</sup>



**Görsel 74.** Yue Minjun, Summer Garden, 2019, Tuval üzeri yağlıboya, 250x200 cm.

Li Bowen,Truth In Painting Chinese Blindness makalesinde “*Yue Minjun* adındaki bu Çinli için; gülümseyebilmek için gözlerini kapatması gerekiyor eğer zaten her zaman kör olmasaydı,”<sup>140</sup> diyor.

<sup>139</sup> Nazanin Lankarani, The Many Faces of Yue Minjun, The New York Times Magazine, 5 Aralık 2012, s.19.

<sup>140</sup> Bowen Li, Truth In Painting Chinese Blindness, s.10.

Sanat tarihinde ciddi bir yer edinmiş ilk siyahi sanatçı olan 1960 doğumlu sanatçı Jean-Michel Basquiat, hayata karşı olan provakatif yönünü bastırmamış, resimlerinin barındırdığı eleştirilerin kuvvetini hiç kesmemiştir. Küçük yaşlardan itibaren annesinin müzeleri gezdirmesi ve sanatçı olmasını isteyerek desteklemesi Basquiat'da büyük bir etki bırakmıştır. Muhasebeci bir baba ve dönem dönem akıl hastanesinde bulunmak zorunda kalan annesinin evdeki huzuru sağlayamamasıyla on beş yaşında evden kaçan sanatçı, “SAMO” imzasıyla grafitiler yapmaya başlamıştır.



**Görsel 75.**Jean-Michel Basquiat, Self-Portrait, 1984, Tuval üzeri akrilik, 98.7x71.1 cm.

Sanatçının hayatı ve sanatı oldukça iç içelik barındırır. Hayatın ve en çok da kendi yaşamının dramlarından beslenen Basquiat, hüzünlü bir başlangıçtan noktasından çıkıp tüm öznelliğiyle popüler olmuş, yaşarken de değer görmüştür. Bu ayrıcalığı tadan çok az sayıda sanatçıdan biridir. Basquiat'ın tuvallerine eleştirilerini aktarırken, yazı ve resmin arasındaki ayrımı muğlaklaştırarak ikisini de

simgeler halinde işlediğinden bahsedilebilir. Böylece heterojen eleman ve teknikleri birleştirirken eleştirilerini çok derinleştirmiştir.



**Görsel 76.** Jean-Michel Basquiat, Skull (Kafa), 1981, Tuval üzeri akrilik, 207x175.9 cm.

Basquiat “Kafa” serisinde çocuk resimlerindeki anlatının saflığını hem biçim hem de daha çığ kullandığı renklerle pekiştirmiştir. Kafa (Görsel76) resminde sebepsiz ve zoraki bir kahkaha gözümüze çarpar. Belki de bu neşenin altında çocukluğu ve çocukluğundaki oyunlarda eğlendiği anlar yatmaktadır. Bu fikri destekleyen en önemli eleman kafatasının içinden çıkar gibi çizilmiş oyun tablosudur. Tablonun kafatasının içinden tam olarak çıkamamasıyla özgürce var olmadığını ve o anın gerçekliği olmadığı söylenebilir. Bu daha çok geçmişe ait bir anıyı bilinçte hatırlama halidir. Resmi, serinin diğer iki resminden ayıran en önemli nokta göz bebeklerinin beyazla betimlenmiş oluşudur. Aydınlatılan göz bebeklerine adeta bir çocuğun gözündeki saflığı ve aynı saflıkla çevresine bakıp temiz, mavi bir

gökyüzü hissini almasını saklamış gibidir. Diğer iki resimde ise daha karmaşık düşüncelerde boğuşan iki kafatası görünür. Belli ki bu çocuk, yaş almadan büyümeye mecbur kaldı. Bir yanı çocuk neşesinden kopmak istemezken hayatın akışında da bu neşeye karşılık bulamayan sanatçının resimleri, adeta kendine ait ve özgür olduğu bir oyun alanı gibidir.



**Görsel 77.** Jean-Michel Basquiat, Untitled, 1982, Tuval üzeri akrilik, 96x102 cm.

Basquiat'nın resimlerinde figürlerin, bir yüzden öte bir kafatasına veya iskelete sahip olduğunu görürüz. Bu bağlamda beden ardındaki “öz”ün bedene asıl anlamını veren şeyin olduğunu gösterirken diğer yandan bu betimlemeler iç dünyaya ve derin bilince daha yakın bir beden ifadesidir. Çizgi, yazı ve pentür ile primitif öğeleri de sıklıkla gördüğümüz Basquiat'nın eserlerinde yaşadığı çağı, resmettiği figürleri izleyene mağara resimlerine benzer niteliklerde ifade edişi doğrultusunda insanlığın en derinlerine işaret ettiği söylenebilir.



**Görsel 78.**Jean-Michel Basquiat, Riding with Death, 1988, Tuval üzeri akrilik ve pastel, 249x289.5 cm.

Basquiat hüznlerinden, neşeli bir çocuk vurdumduymazlığıyla, rengarenk resimler üretmiştir. Sanatçının tuvallerdeki renk tercihleri de duygu durumlarıyla ilintilidir.



**Görsel 79.**Jean-Michel Basquiat, Self-Portrait, 1982, Tuval üzeri akrilik ve pastel, 193x239 cm.



**Görsel 80.** Jean-Michel Basquiat, Boxer, 1982, Tuval üzeri akrilik ve yağlıboya, 193x239 cm.

Tuvallerinde yakaladığı primitif tatlar insanlığın o en eski ve kadim halinin dışsal etkenlerce dönüştürüldüğüne ve belki de zorla yok edilişine bir gönderme yapar. Bulunduğu ortam ve sanat piyasası içinde; çok kültürlü bir çevrede büyüse de Afrika kökene sahip olarak, yüzeylerde bu kimliği ile alakalı yüzleşmeler ve ifade edişler gerçekleştirir. Bu tavrı desteklenir. Bilinçli, kısmi bilinçsizlik halinde resim yapma sürecini stüdyosunda TV, müzik ve birçok farklı uyarana kendini maruz bırakarak yürütmüştür. Basquiat'da beden; içinde bulunduğu eylemsellik halinden doğan bir eleştiridir ve bundan kaynaklı olarak eleştirilerin bir bütünüdür.



**Görsel 81.** Jean-Michel Basquiat, Eyes and Eggs, 1983, Tuval üzeri akrilik, pastel ve kumaş, 302.5x246.5 cm.

Yue Minjun eserlerinde eleştirisini bedeninin yüzüne bir kat maske görevinde koyduğu gülüş ile derinleştirirken, Basquiat eleştirisini, bedenleri derisinden azad edip; fikir ve eylemlerine yakınlaştırarak kendi yöntemi ile ifade etmiştir.

### 3.2.5. Georg Baselitz ve Mehmet Güteryüz: Ters/D(Y)üz

Baselitz; *“Ben resimlerimi içerikle olan bağlantısı açısından anlamdan bağımsız düşünmüşümdür hep, ayrıca çağrışımlardan da bağımsız.”* der.<sup>141</sup>

<sup>141</sup>Ahu Antmen, 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Henry Geldzahler’e Açıklamalar, 2008, s.270.



**Görsel 82.** Georg Baselitz, The GreatFriends, 1965, Tuval üzeri yağlıboya, 250x300 cm.

Ters çevrilmiş figürleri ile bilinen 1938 doğumlu Alman sanatçı Georg Baselitz, 1969 ve sonrasında bu üslubu geliştirmiştir. Savaş sonrası sanatçılar içinde en karamsar olmayanlardan biri sayılabilir. Baselitz, detaya düşmeden direkt duyguları iletmek için özellikle kabaca ve üstünkörü betimlemelerini, sadeleştirildiği kadar net olan yükseltilmiş bir palet ile kullanmıştır. Öte yandan çelişkisiz saf bir ters döndürülmeyi içeren bir ifade ediş görürüz. Tereddütsüz bir direnç ile algılanması hayli zor olan bu resimler, değişimi geliştirici bulan Baselitz için, tanınır olana yeniliğin yeğlenmesi demektir. Sanatçının resimlerinde artık düz olan terse çevrilmiştir. Böylece ters imgelerle izleyen arasında mesafeyi açan, uzaklık oluşturan sanatçı, geçmiş ve şimdi arasında kalan Almanya'yı simgeleyenirken dönem resimlerinde (Görsel 82); yıkıntılarda veya ıssız, çorak yerlerdeki çobanlar, kahramanlar, asilergibi genç erkeklerin görünümünü, arkalarındaki manzarayla birlikte güçlü fırça darbeleriyle ve çarpıcı renklerle yansıtmıştır.



**Görsel 83.** Georg Baselitz, Schkafzimmer, 2021, Kâğıt üzeri mürekkep, 66.2x50.4 cm.

Sanatçı, figürü yok etmediği bir soyutlama biçimi elde etmiştir. Baselitz'in imza niteliğindeki temel özelliği Der Wald auf dem Kopf (The Wood Upside Down) adlı çalışmasıyla başladığı, görüntüyü sağlayan resimsel motiflerinin ters döndürülmesidir. Bu resimler klasik anlamdaki bakışın şaşırtıldığı; alımlama, algılama ve izleme deneyiminin geleneklerine bir saldırıdır. İzleyeni de kalıplardan sıyrmasıyla özgürleştirici bir eylem halini almıştır.

Bedenlerin ters çevrilmesi ile dönüşürken sadeleşen figürler ve sanatçı tarafından ortaya konan gerçek beden ile ifade edilen bedenin aslını ima etmesinin kuvveti azalmasa da, bu ikili arasındaki ilişkiliğin ayrımını iyice derinleştirme çabası ortadadır. Burada ters çevrilen, sadece resimsel motif değildir. Aynı zamanda sanatçının aklındaki bedenin saf gerçekliğine, görünümünün yüksek benzerlikle resimsel motifte karşılık bulma yaklaşımı veamacını da ters çeviren bir anlayıştır.



**Görsel 84.** Georg Baselitz, Scherbenhaufen, 2018, Tuval üzeri yağlıboya, 310x212 cm.

1969'dan itibaren resimlerini ters boyasa da sanatçı, 2000'li yıllarda oluşturmaya başladığı Remiks adlı seride daha önce ürettiği resimlerini yeniden ele aldığı bir döngüyü sunmuştur. Bu seride hayran olduğu ressamlara bir saygı duruşu niteliğinde eklediği yeni referanslarla birlikte tekrar mevcut kompozisyonların üstüne gittiğini görürüz. Değişimi ve gelişimi, herkesin aksine ileri giderek değil geri dönerek yapan Baselitz, ters gitmenin dinamiğini resimlerinde işler.

Baselitz, sanat hayatı süresince resim yöntemlerini sabit tutmak yerine değişime teslim etmiştir. Değişimin gelişim getirdiğine inanan sanatçının Remiks serisinden çalışmalarında, orijinal resimdeki resimsel unsurları, resmin odağını ve renklerini değiştirerek yeniden yorumlamıştır. Baselitz bu seride de değişimin gücünü sonuna kadar kullanmayı sürdürmüştür.



**Görsel85.**Georg Baselitz, Wagon-lit with Iron Bed, 2019, Tuval üzeri yağlıboya.

Sanatçının resmi öncesinden beri, sanatsal motif ve gerçekliğin bilinçli bir şekilde ayrılmasıyla ilişkilidir. İlk izlenimde Baselitz'in bu tanınmayan bedenler, resmin asli konusu olmaktan çokadeta figüratif bir motif gibi görülebilir. Ancakburada, bedeni motif anlayışına yabancılaştırma ve onu deforme etme söz konusu olmuştur. Böylece Baselitz, döneminde baskın olan soyut eğilimlere karşı duyarlılıklarını somut bir şekilde ifade etme fırsatı oluşturur.

Baselitz, 2014'ten itibaren kendisini ve karısını çizdiği portrelerde kırılğan yaşlı vücudunu çağrıştıran akışkan uçucubedenler çizmiştir. Wagon-lit with Iron Bed adlı resmi(Görsel 85), eşi Elke hastanede kaldıktan sonra yapmıştır. Resimde hastane yatağının sertliğini çağrıştıran ters çevrilmiş çizgiler haricindemor rengin canlı tonu ile zemin renginin kontrastı adeta bir röntgen görüntüsünü andırır.



**Görsel 86.** Georg Baselitz, Felice Runter, 2019, Tuval üzeri yağlıboya ve altın vernik, 304x350cm.

Ressam Eugen Schönebeck ile birlikte Amerikan resminin ve Paris Okulu'nun temsilcilerine direnme kararlılıklarını anlattıkları iki manifesto yazmışlardır. Bu manifestoların isimleri şöyledir; Pandemonium (1962) ve The Great Friends (1966).



**Görsel 87.** Georg Baselitz, Surdoreal, 2019, Tuval üzeri yağlıboya ve altın vernik, 304x350cm.



**Görsel88.** Georg Baselitz, Go In and Out, 2021, Tuval üzeri yağlıboya, 250x200cm. (Sol)

**Görsel89.** Georg Baselitz, Ruhiges Zimmer mit Bad, 2021, Tuval üzeri yağlıboya, 250x200 cm. (Sağ)

Son yıllarda Georg Baselitz'in heterojen dokulu boya vuruşlarıyla tasvir ettiği bedenler, gençliği anımsatan pürüzsüz silüetlerin antitezi niteliğindedir. Sarkan cildi, kırışıklıkları, çıkıntılı kemikler ve beyaz saçları betimler. Yaşlılığın getirisi olan kırılabilirlik ve ölüm bu resimlerde hakim olan konudur. Baselitz, resmederek kaçınılmaz olan ölümden korkmadığını ortaya koyar; o yaşlandıkça, modelleri de yaşlanır. Bu süreçleri işlediği resimlerinde diğer insanların üzüntüyü, hastalığı, karamsarlığı ve ölümü göreceği yerde sanatçı, izleyiciyi sevgiyi, şefkate ve güzelliği keşfetmeye davet eder.



**Görsel 90.** Georg Baselitz, Der Katalanische Raucher: Osborne, Wer wirft den ersten Stein, mallorquinischer, 2021, Tuval üzeri yağlıboya, altın pigmenti,dispersiyon yapıştırıcısı, kumaş ve naylon çoraplar, Triptik, Her panel: 300x210 cm.

Baselitz, Der Spiegel’e verdiği bir röportajında şu ifadeleri kullanmıştır:

*“Kadınlar çok iyi resim yapmazlar. Bu bir gerçek. İstisnalar tabi ki vardır. Agnes Martin veya geçmişten Paula Modersohn-Becker. Ne zaman bir resmini görsem mutlu oluyorum. Ama o bir Picasso, Modigliani ve Gauguin değil.”<sup>142</sup>*

Ona göre bunun basit bir açıklaması var; nitelikli ressam olmak, belli bir gaddarlık, erkek cinsine özgü bir nitelik gerektirir ve sanat vahşet içermelidir.<sup>143</sup> Tüm bu sözler zevksizce yapılmış bir şaka mı yoksa erkek şovenizmi mi bilinmez ama sanat akademilerindeki öğrencilerin çoğunluğunu oluşturmalarına rağmen kadın ressamların piyasada “değer” görmemesi üzerine bu kanıya varan Baselitz sıklıkla kariye boyunca çarpıcı söz ve tavırlarıyla anılmıştır. Ayrıca sanatıyla ilgili şöyle der;

<sup>142</sup>Susanne Beyer, Ulrike Knöfel, a.g.e., 2013.

<sup>143</sup>Susanne Beyer, Ulrike Knöfel, a.g.e., 2013.

*“Bir sanatçı olarak risk alan biri olduğumu unutmayın. Ve birçok farklı şey yaptım. İnsanların işini kolaylaştırmıyorum. Kimlik tespiti zordur. Biri sanatımı hemen tanımaz.”<sup>144</sup>*

Baselitz’in değişimlerinde geldiği son nokta, çalışmalarında boya harici materyallerin kullanımınıdır. Materyali değişse bile sanatçı, beden ifadeleri ve arayışlarından kopmaz. Hayatından edindiği esinleri özgün üslubuyla üretmeye devam eder.

*“Özünde esin olan bütün yaratılar insanın yeryüzünde tutunmasına tanıklık edebilmemizi sağlayan biçimlerdir... Çünkü esin (poesie) en geniş anlamı ile yani şeylerin dil ve sözcüklerle içsel ilişkisi olarak düşünülürse, varolanların kendilerini ilk kez ne iseler öyle gösterdikleri açık bir yer yaratır. Dil ki, özünde şiirdir, varolanları adlandırdığında onları hemen söze ve Varlık’a kavuşturur. Şeyleri varlıklarından çağırarak, varlıkları adına görevlendirir.”<sup>145</sup>*

---

<sup>144</sup>Susanne Beyer, Ulrike Knöfel, a.g.e., 2013.

<sup>145</sup> Hasan Ünal Nalbantoğlu, Patikalar: Martin Heidegger ve Modern Çağ, 1997, s.145-146.



**Görsel 91.** Mehmet Gülerüz, Bir Vakıf Yöneticisi, Bir Akşam, 2008, Tuval üzeriyaglıboya, 65x50 cm. (Sol)

**Görsel 92.** Mehmet Gülerüz, Baba Bak, 2015, Tuval üzeri yağlıboya, 73x60 cm. (Sağ)

Materyalden öte yaşamsal deneyimlerini esinlerine dahil eden Mehmet Gülerüz, 1980’den sonraki resimlerinin anlatılarını, biçimdeki ustalığının ötesinde ve daha ön planda tutmaya başlamıştır. Ahmet Kâmil Gören, 50. Yılında Akbank Sanat Koleksiyonuadlı kitabında “*Gülerüz karabasanın hepimizi tehdit eden özelliğinden yola çıkarak insanoğlunun huzursuzluğunu kendine mal etme gücü bulur*”<sup>146</sup>ifadesini kullanmaktadır. İnsanoğlunun derinlerinde gördüğü yaraları resimlerindeki figürlerde, bedenle izleyicinin önüne serer. Bu, bir nevi gerçeği yüze vurmaktır.

<sup>146</sup>Ahmet Kâmil Gören, 50. Yılında Akbank Sanat Koleksiyonu, 1998.



**Görsel 93.** Mehmet Gülerüz, Devrim Müzesi, 2008, Tuval üzeri yağlıboya, 100x100 cm.

Gülerüz, insanı yani bedeni; içindeki olduğu dünyadan ayırtmamakta aksine bu birlikteliği bir çıkış noktası edinmektedir. Dünya ile figürün birbirine sınır çizen parçalar olarak değil, görünmez iplerle birbirine bağlı ilişkiliğini tek parça olarak işler. Her ne kadar figür, Mehmet Gülerüz resminde ön planda olan meselesi gibi görünse de diğer yandan çoğu resminde bedeni mekandan ayrı tutmak ve böyle okumak çok zoraki olacaktır. Mekanı ve bedeni, anlatıyı ve plastik öğeleri birbirine hem zıt hem de iç içe yansıtır. Bu yüzden sanatçının resimleri, barındırdığı elemanlarla adeta manyetik bir çekim kuvveti oluşturarak ırpalayıcı bir etki yaratır. Böylece izleyiciyi *“henüz doğru dürüst bakıp, neyi gördüğü hakkında fikir sahibi olmadan yüksek gerilim hattına çarpmıştır (...) Tuval bir infilak alanı*

gibidir.”<sup>147</sup> Ayla Ersoy’un Mehmet Gülerüz’le yaptığı bir söyleşide, sanatçı resimleri için şöyle demiştir;

*“Yaptığım resimlerde biçimden çok renge dayanıyorum. Desenci yapı ve form hâkim olmakla birlikte daha çok rengin iç ışık meselesi, raporlar (renk komşulukları), renk şiddetleri önemli olmaya başlamıştı ve bu günkü resmin biçim ve renk değerlerine dayalı bir kurguya sahip. Beslendiğim kaynaklar da daha başka. Düşünce de şekillenip bedende yoğun bir enerjiye dönüşerek dışavurumcu bir ifade biçimiyle ortaya çıkıyor. Dans, tiyatro, şiir gibi birçok farklı sanat dallarıyla buluşuyor tuvallerde. Yani düşünsel alt yapı, fiziksel kontrol ekspresyon olarak resme yansıyor,”*<sup>148</sup>



**Görsel 94.** Mehmet Gülerüz, Ümitliyim, 2009, Tuval üzeri yağlıboya, 162x130 cm.

<sup>147</sup> Mehmet Ergüven, Sırdaş Görüntüler, 1995, s.292.

<sup>148</sup> Ayla Ersoy, Mehmet Gülerüz ile Sanat Üzerine Söyleşi, Genç Sanat, 1996, Sayı:28, s.4.

Canan Beykal şöyle demiştir;

*“Mehmet Güleriyüz’ün resimlerine her bakışımızda biraz daha acımasızca ürkünç yanlarımızın, hayvansı yabanıllıklarımızın, cinsel ve sapkın duygularımızın yakalandığı bir aynaya dönüşmektedir. Resme bakmak için; estetik güzellik ve biçim uyumuyla eğitilmiş bir gözün bu resimler karşısında alışılmış değer yargılarından kuşku duyması doğaldır. Bu saldırgan davranış biçimini, bu şiddetli renkçiliği ve biçim çarpıtmalarını, devingen çizgisel boya sürüşlerini ve kara mizahın sınırlarındaki tarafgir eleştiriyi bu kuşaktan başka hiçbir sanatçıda Güleriyüz’ünki kadar şiddetli bir biçimde göremeyiz.”<sup>149</sup>*



**Görsel 95.** Mehmet Güleriyüz, Ayağımı Yerden Kestin, 2009, Tuval üzeri yağlıboya, 200x180 cm. (Sol)

**Görsel 96.** Mehmet Güleriyüz, Daha Yukarı, 2009, Tuval üzeri yağlıboya, 200x180 cm. (Sağ)

<sup>149</sup> Canan Beykal, Dışavurumculuk. KALIN-Dışavurumculuk Sanat Seçkisi, 1998, Sayı:7.

Sanatçı, ‘Erkekler?’ sergisindeki resimlerinde erkeğin egemenliğinin de toplum tarafından ona biçilen sınırlar içinde bir tutsaklık ve mecburiyet alanı olduğunu sorgular. Tüm anlatmak istedikleriyle birlikte bedene ulaşp, resmedip; izleyiciye sunar. Sanatçı şöyle der;

*“Resim felsefi temeli, ironisi ve mizahı ile izleyenlerle ve yaşamla bağ kurmalıdır. Sıcak bir resim izleyenle sıcak bir ilişki kurabilir ama bayağılığa düşmeden ve popülist bir resim olmadan bunu yapabilmesi gerekir. Ben çok iyi bir gözlemciyim. Uzun zaman farkına varmadan gözlemlediğim şeyler resimde ortaya çıkıyor.”<sup>150</sup>*



**Görsel 97.** Mehmet Gülerüz, Sevgilim Lütfen Kendine Gel, 2001, Tuval üzeri yağlıboya, 116x89 cm.

<sup>150</sup> Ayla Ersoy, a.g.e., 1996, s.4.

Bir süre tiyatro oyunculuğu yapmış olması ile doğaçlamanın gücünü keşfedip, onda resimleri için de bir değer bulup, işleyen sanatçı, süreçtenbahseder;

*“Doğaçlama bana uygun düşen bir şeydi ve kendime oyunculukla keşfettiğim bu gücü neden resimde de uygulamayayım dedim. Resim pratiğim özgürleşti! Nihayet kendime uygun olanı bulmuştum: enerji, hız, spontanlık... Pratiğimin temeli doğaçlama: boş tuvalin karşısına geçtiğimde önceden yapılmış hazırlıklarım, taslaklarım yoktur, ne yapacağımı bile bilmem; boyayı sürmeye başladıktan sonra bir daha geri dönmem.”<sup>151</sup>*

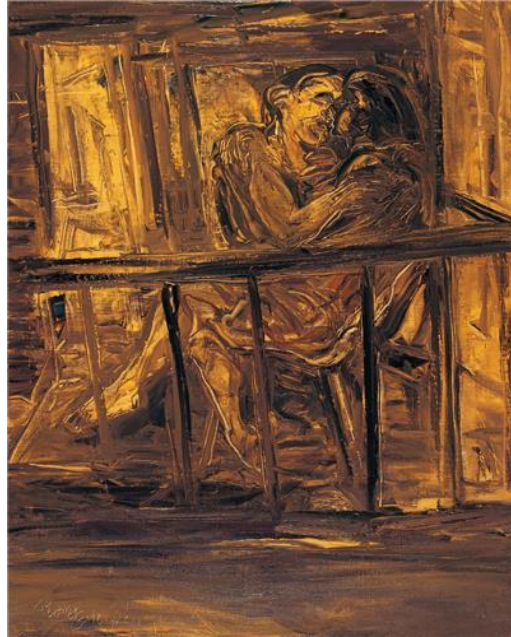


**Görsel 98.** Mehmet Gülerüz, Kırmızı Araba, 1986, tuval üzeri yağlıboya, 130x162 cm, Mustafa-Lüset Taviloğlu Koleksiyonu.

<sup>151</sup> Mehmet Gülerüz, Güldüğümüne Bakma, 2004.

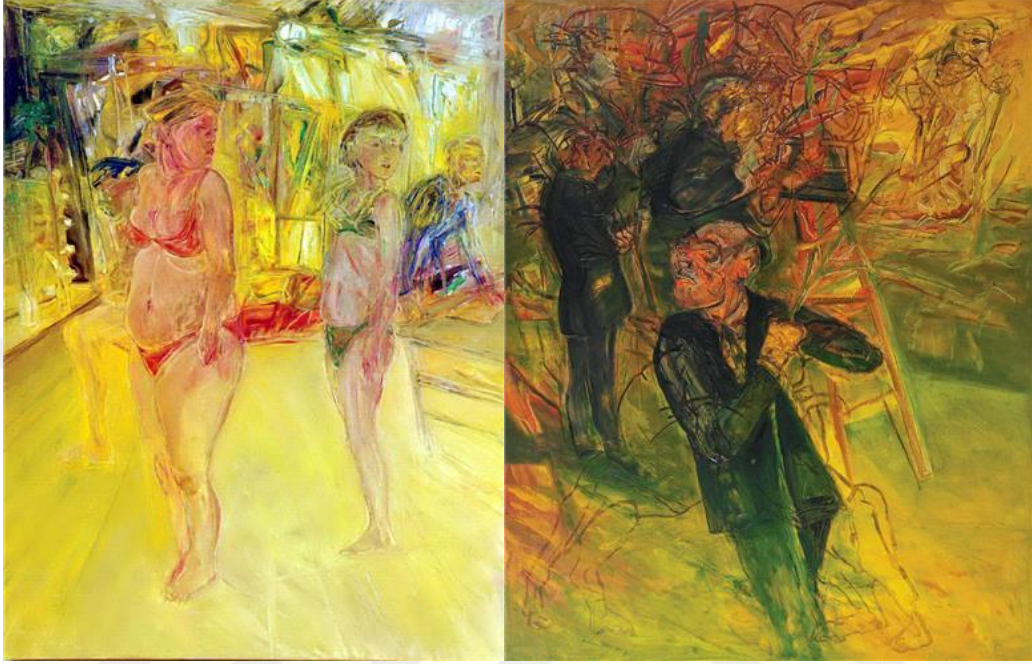
Güleryüz yakın dönem çalışmalarında eleştirel bakışımı, kapital düzenle birlikte bireysellik eliyle yalnızlaşan insanın hallerini tuvale yansıtarak aktarıyor. Bu, bir nevi görsel eylem olan anlatılar; toplumun dış kabuğundaki çatlaktan iç yüzüne sızarak o yüzün içini dışarı çevirmek kadar aşikâr görünse de aslında sürekli göz önünde olup görülen bir suretin değişimlerinin farkındalıksızlığı kadar içselleştirilmiş ve bilincine varılamayan noktalarından kanayan bir hayati yaradır. Burada bahsedilen toplum kavramı daha evrensel bir niteliğe sahiptir. Ancak yine de Güleryüz'ün bazı resimleri içinden yetiştiği toplumla ilgilidir.

Kırmızı Araba adlı resminde, sürücü kapısı açık fakat faydasız, kaportası soyulmuş, hareketsiz duran üstü açık araba Türkiye'yi; kaportasına yaydığı boş beyaz haritaya bakan figür ise yol gösteren aydınları simgelemektedir. Sürücü arabadan çıkamaz haldedir; haritaya bakan da diğer her şeyle bağını kesmiş tüm bedeniyle odağını yol bulmaya kaydırmıştır.<sup>152</sup>



<sup>152</sup>Wendy M. K. Shaw, Mehmet Güleryüz: Retrospektif 1958-2008, 2009.

**Görsel 99.** Mehmet Gülerüz, Balkonda II, 2001, tuval üzeri yağlıboya, 68x55 cm.



**Görsel 100.** Mehmet Gülerüz, Elemeler, 2004, tuval üzeri yağlıboya, 116x89 cm. (Sol)

**Görsel 101.** Mehmet Gülerüz, Kar Yok, 2008, tuval üzeri yağlıboya, 162x130 cm, Fazlı Özcan Koleksiyonu. (Sağ)

*“Kadınların meselelerine fazlaca sahip çıktığı kanısında değilim.”<sup>153</sup>*

Elemeler adlı resimde gördüğümüz bedenler, insani varlığından sıyrılarak salt beden biçimleri üzerinden kategorize edilen bir anlayışın infuzülü süslenmiş bir yansımasıdır. Anlatının aksine resimdeki neşeli renkler, bu planlı şovun potansiyel izleyiciye adeta satılması için samimiyetten çok uzak bir düzen ile hazırlanmasını anlatır. Bu fikri destekler nitelikte olan bir diğer unsur ön plandaki iki figürdür. Biri daha iri diğeri daha zayıf görünen bedenler, sıradan geçmiş; sunu açısından uzakta

<sup>153</sup> Mehmet Gülerüz, a.g.e., 2011, s.98.

kenardadır yani elenmiştir ancak yüzleri geriye dönük vaziyette orada olanı biteni izlemektedir. Dikkat dağıtıcı şaşanın ve geri plandaki karmaşanın içindeki iki beden, tüm bunlara zıt bir duruşla yani çıplaklıklarıyla var olarak anlatıyı gerçekliğin ironisi ile besler. Arka planda erkek olduğunu sezdiğimiz figürün elleri masada bakışı karşıda, karar mekanizması ve objektif bakışın sahibi olarak tek başına tüm hikâyede etkili gibi görünür. Tam da bu noktada asıl fikri anlarız: kadın bedenine kriter erkek bakışı ile koyuluyor. Bu cinsiyetçi köklü bakışın seçilmiş idealize bedenlerinin çok ötesinde, bir seçim yapma hatta bir kriter belirlenme ihtiyacının saçmalığı sorguya değer esas kısımdır. Güteryüz, izleyiciye var olanı kendine özgü resimsel üslubuyla sunarak; tüm dünyada çarpıtılmış, kabullenilmiş kadınlarca dahi çoğunlukla içselleştirilip, sindirilmiş anlamsız gerçeği anımsatarak dikkat çekiyor.

*“Bir kadının yaklaşımla farklılık olabilir duyarlılık farkı. Mesela ben hiçbir zaman dokuz ay karnında çocuk taşımadım, taşıyamayacağım da, bu sizin ayrıcalığınız. Bunun bir fark yaratacağını inanıyorum.”<sup>154</sup>*

Mehmet Güteryüz’de beden; resimsel gürültünün anlama varıp onu anımsattığı yerden hareketlenir. Hem konu hem pentür olarak sorunsallaştırmalarında yankı bulan ve denize atılan bir taşın ortaya çıkan su dalgaları misali, tüm denizi her tek bir dalga ile anımsatan; gerçeklikle suretlenmiş eleştiriler ile eleştirilmiş bedenlerin karışımı söz konusudur.

---

<sup>154</sup>Mehmet Güteryüz, a.g.e., 2011, s.99.



**Görsel 102.**Mehmet Gülyüz, Ürperdim, 2008, tuval üzeri yağlıboya, 162x130 cm, Fazlı Özcan Koleksiyonu. (Sol)

**Görsel 103.**Mehmet Gülyüz, Kurtarıcı, 2007, tuval üzeri yağlıboya, 200x180 cm, Lokman Şahin Koleksiyonu. (Sağ)

Tüm bu incelemelerden sonra akla şu soru gelir: İnsan, kendi sebep olduğu felaketten kurtarıcı olarak nasıl çıkabilir?

## Sonuç

Dünyanın imge olması Heidegger'a göre, varoluş içinde insanın özne olmasıyla aynı eylemdir. Resim sanatının ortaya çıktığı anlardan itibaren insan bedenleri, hayvan bedenleri ve onların temsilleri hep kullanılmıştır. Resimde ifade edilen anlatının özüne göre, onu destekleyen hayvan bedenleri ve temsillerini görmek mümkün olsa da insan ve hayvan bedeni arasındaki ilişkinin ve buna bağlı çekilen sınırların ancak modern dönemde muğlaklaştığı görülmektedir. Bununla birlikte tarihsel çizelgede günümüze yaklaşıldıkça beden olgusu yeni birçok temsil, görünüm, anlatı ve anlayış kazanmıştır. Beden olgusu; zamanla amaç, araç ve biçim olarak çok çeşitlilikle ifade edilmeye başlanmıştır.

Kendi dönemi içerisinde toplumsal, siyasal, teknolojik gelişmelerin ışığında desteklenen bu süreçten sonra ise postmodernist gelişmeler çağımızın yakın dönemini hala etkilemektedir. Özellikle teknolojinin getirdiği gelişimler sonucu insanlığa bakış açısında oluşan değişimler, hayatla birlikte sanatı da etkilemiştir. Teknolojilerde yapılan inovasyonların, insan başta olmak üzere ayırım yapılmaksızın tüm bedenler üzerinde yapılabilmesi, insan merkeziliğin doğada oluşturduğu zararlarının iyileştirilmesi ve bunun sonucunda ciddi bir aydınlanma beklentisi içeren İnsanötesi (posthuman) anlayışı, insanlığın geldiği son noktadır.

Beden, en az üstümüzde taşıdığımız kabuk görüntüsünün maddeselliği derecesinde derinliği olan ve problematiğini hep içinde barındıran bir olgudur. Beden etkilendiği şeyleri etkileme gücüne sahiptir: İnsan bedeninde bilinç başta olmak üzere maddesel varlığına ait her şey, kimlik, toplum, doğa, teknoloji, sanat, kültür... Yaşam. Beden, yaşamaya başladığı anda yaşamı ve bu akışı etkileyen en kuvvetli varoluştur. Beden ve dışında kalanlar arasındaki bu enerjik diyalektik bağ şöyledir; yaşam, ne zaman biteceği belli olmayan uzun bir yoldan gözümüze çarpan rastgele manzaraların göz alıcılığıyla baş döndürerek varlığını hissettirir. Anda yaşananların

varlığı; geçmiş anların, yaşantıların akması ve duyulan dış dünyada bir nevi yok olmasıyla oluşur. Böylece varolanların, kendinin zıttına tabi olduğu görünmektedir.

Duyulan dış dünyayı anlamaya ve başkalarına aktarmaya en elverişli olan unsur (dil de dahil olmak üzere) simgelerdir. Simge, *“yorumlayanı yoksa kendisini gösterge yapan özelliği kaybedecek olan bir göstergedir.”*<sup>155</sup> Resimleri göstergebilimsel bir bağlamda değerlendirirken, Fransız düşünür Roland Barthes’in düz anlam dediği; dış dünya deneyimlerimizi içeren tabakadadurmak beyhude olacaktır. *“Barthes’e göre, gösterge dizgeleri yan anlamsal kodlar olan kültürel değerlerle ya da ideolojiyle eklemlenirler.”*<sup>156</sup> Resimdeki düz anlam tabakasını çözümlmek için gereken şey; yan anlam okuması zorunluluğudur. Buradan hareketle, incelenen sanatçıların yaklaşımlarına olduğu gibi beden olgusunun sorunsallaştırılması konusuna da yaklaşırken pek çok yan etkenden faydalanarak, sanat yapıtları ve anlatıları üzerinden yeniden bir okuma yapmak önemlidir.

Odd Nerdrum ve Nevhiz Tanyeli ikilisi benlik ve öteki kavramları üzerinden değerlendirilmiştir. Nevhiz, kendini sürekli yadsıdığı bir dünyada kendiliği içinden çıkan yabancıyı ve onun anlatılarını; yani kaynağı “ben”in içinde olan ötekileştirdiği ötekiyi, ötekilere sunmuştur. Bu ayrılmaz bulanık bağ koşulludur, birbiriyle iç içedir, diyalektiktir. Sanatçının kendini, bu yabancılaşmadan kurtarabilmesi ve yapıtın/kendisinin salt nesneleşmesi için o şeyin bir mücadelenin dönütü olarak ortaya çıkarması gerekir. Bu noktada *“(…) yaratıcı iş yabancılaşmakta, insan kendi yapıtında kendini tanıyamamakta, yaptığı yorucu iş ona düşman olarak gözükmektedir.”*<sup>157</sup> Bedenin sorunsallaştırılmasında en önemli temel sorulardan bir tanesi ‘ben’ ile ‘öteki’ kavramlarının ayrımıdır. Odd Nerdrum’un ve Nevhiz Tanyeli’nin resimlerinde bedene yaklaşımlarının, benlik ve öteki kavramlarının diyalektiği etrafında yoğunlaştığı söylenebilir. Bir Nerdrum resminde beden öne

<sup>155</sup> Justus Buchler, *The Philosophical Writing of Peirce*, 1955, s.140.

<sup>156</sup> Mark Gottdiener, *Postmodern Göstergeler*, 2005, s.31.

<sup>157</sup> Jean Paul Sartre, a.g.e., 1988.

çıkan şeydir. Bedenden yükselen anlam tüm anlatıyı oluşturur. Sanatçı uzak bir dünyada kendi iç benliğinin yankılarını araştırır. Kendi benliğini parçalayarak içindeki kontrastlara temas eder ve orada buldukları onun için tüm insanlığa ait şeylerdir, hepsini kapsar. Dışarıdakiler yani ötekiler sanatçının içinden tekrar bulunup resmine yansırken Nevhiz'in penceresi onuhem kendine hem öteki olana yabancılaştırır. Ancak aynı zamanda kendini de bir öteki saydığı bu bakıştan doğan yabancılaşmanın sonucu olarak özne-nesne sınırlarının bulanıklığını, sanatçının resimlerinde beden aracılığıyla okumak açık ve anlaşılır şekilde mümkündür. Ayrıca mekandan açıkça ayrılan beden betimlemesi Nevhiz'in eserlerinin aksine, Nerdrum'un eserlerinde belirgindir.

Saville ve Bacon ikilisinde ele alınan kavramlar özdeşleyim ve yakınsama, aynı zeminde içselleştirme ve dışsallaştırma süreçleriyle ilişkilidir. Bacon ve Saville'de ortak olan bir diğer nokta da bedeni imgeler içine çerçeveleme anlayışına karşı gelip bedenin özünü sorunsallaştırmalarıdır. Saville bunu özdeşleyim kurarak yansıtırken Bacon'da daha çok yakınsama söz konusudur.

Saville'in resimlerinde önemli unsurlardan biri bedenin resimdeki mekana dönüşmesidir. Boyanın resmedilen beden ile birlikte izleyiciye doğru yükselen bir katman ve doku hissi vardır. Bacon'ın eserlerinde ise -eğer varsa- belirli bir mekan unsuruna ait öğeler bedenlerle mutlaka kesişir. Mekan, Bacon'ın resmettiği bedenin bir parçası gibidir ve tüm resimle birdir. Buradan doğan olası bir derinlik gözden daha uzağa gider, uzam geriye doğru genişler. Öte yandan iki sanatçının eserlerinde özdeşleyim ve yakınsama kavramları kuvvetle ortadadır. Saville, bedenin psikolojik ve fizyolojik acısını ve deformelerini -özellikle izlediği ameliyatlardan sonra- resimlerinde o kadar kuvvetli yansıtmıştır ki birçok eserinde ilk bakışta, bedenden önce acı hissi duyumsanır. Süreç başka bedenleri görmek, özümsemek ve bu özdeşleyimi esere işlemekten geçer. Bacon için beden acı dolu, acınası bir etten daha fazlası değildir. Çizdiği bedenlerdeki kemiklerin deforme edilişi ve kemiğin sert duruşunu bozarak onu, yumuşak, neredeyse vücut sıvıları gibi akışkan ve amorf et

yığınlarını andıran bir görüntüye hapsedmesi bu fikri ciddi ölçüde destekler. Yalnızca izleyiciyi şaşırtmak amacıyla yapılmayan bu biçimsel üslup ve çığ et duyumsaması, Bacon'ın bedene dair bir tür farkındalık yansıtmak istemesindendir. Varoluşsal anlamda bedenin hammaddesini net biçimde göstermek için özdeki eşitliği arar. Görünümü indirgenen beden, tüm insanların temelde ortak olduğu bir alandır. İnsan bedenininham maddesi derinin altındaki ettedir. Bu yüzden Bacon, resminde etin kendisini adeta parmakla gösterir. Bacon'ın sadece kendisi için resim yaptığını göz önünde bulundurarak, amacının izleyiciyi şaşırtmanın ötesinde bir şey olduğu söylenebilir. Sanatçı resimlerinde daima beden üstünde baskın olan ve şekillendirilmiş algıların kırılması için bedeni sorunsallaştırmıştır.

Ezberlenmiş kalıpları resim tekniği ile geliştirmeye, aşmaya çalışan İrfan Önürmen ve Xia Xiaowan, alışlagelinmeyen materyallerle denemeler yapmıştır. Bu iki sanatçının kullandığı, cam paneller ve tüllerin ortak yanı, bu iki materyalin de boşluk ve doluluk düalizmini çok güçlü şekilde yansıtmasıdır. İrfan Önürmen'in tül kullandığı resimlerindeki materyalin maddesel boşluğu ve üretiminden sahip olduğu rengi ile resmin bir katmanına dönüşmesi onun özgün üslubunun bir parçasıdır. Tül katmanları renk değerlerini kaybetmeden veya silinmeden, sonraki üstüne gelen katmanların altında renklerin sürekli titreşmesi yağlı boya pratiğini andırır. Önürmen, atölye geleneğinden ve desen pratiğinden hiç kopmamasının etkisi ile de materyal değişse bile uğraştığı sorunsal hep beden merkezlidir. Bedenin doluluğu ve boşluğu, bedenin izlenilebilirliği ve ona ait diğer görülemeyen hisleri, fikirleri gibi elemanları boşluk ve doluluk diyalektiği üzerinden Önürmen ve Xiaowan'ın eserlerinde belirgin şekilde izlenebilir. Önürmen'in tanınmayan sıradan insanları ve Xiaowan'ın gerçekçiliği inandırıcı gerçek dışı bedenleri ve nadiren de olsa bilindik gerçekliği yansıtan modelleri yaklaşık aynı zeminde yorumlanabilirken pratikleri madde ve üslup bağlamında zıtlaşarak ayrılır. Tül maddesi gereği ince bir yapıdadır ve çok katmanlı bu inceliğini koruyarak gösterir. Ancak cam paneller, özellikle de bir düzene kadar olunca, görünüme ait illüzyonun hacmini gerçek dünyaya üç boyutlu olarak taşır. Fakat yine de bu üç boyutlu oluş, cam panellerdeki boyaya hapsolmuş

bedenlerin hacmine bir heykelmiş gibi dokunabilir kılamaz. Xiaowan'da boşluğun önemi, doluluğun temsilindeki anlam yoğunluğu ile var olur.

Uçucu katmanlar halinde parçalı bir maddeyle tek parça bir beden olarak görülen resimler kadar enteresan olan bir diğer şey de bedenin organik yapısını bozmadan, yüzü bir mimikle maskeleyip gizlemektir. Bunu başaran Yue Minjun'un eserlerinde daima var olan bu neşeli kahkahanın, ironik bir görünüme dönüşmesi ile resimden, bir duvarın ardına saklanırcasına gizlenen acı ve hüznün yükselir. Bu hüznü yüz çevirmek ve onu gülerek yok saymak, perdelemek eserlerdeki duyguyu azaltmak yerine onun şiddetini artırır. Coğrafyasının toplumsal sorunlarını toplumun yapı taşı olan insanla, bedenle araştırır, eleştirir. Jean-Michel Basquiat'da ise kendi hayat öyküsündeki problemlerden oluşan hüznü, hayata bakış açısının çocuksu bir neşeye ağır basması beden aracılığıyla izlenir kılınmıştır. Henüz yaşarken sanat tarihinde önemli bir yer edinen sanatçının sanat pratiğindeki enerjisi ve neşesi eserlerinin temasını etkileyememiştir. Beden onun için bir oyun alanıdır. Bu alanda sanatçı tüm ideallerin ötesine geçmiştir ve özgürdür.

Georg Baselitz ve Mehmet Güleriyüz ikilisinde ele alınan ters ve d(y)üz kavramları, bedende arayışların hiç bitmediği, hayatları boyunca ve bu süreç içinde değişip, dönüşerek işledikleri resimlerinden hareketle bahsedilebilir. *“İnsan, bir biçimsizliktir, bir malzemedir ve yontucuyu gerektiren çirkin bir taştır”*<sup>158</sup> Georg Baselitz'in ters çizdiği bedenlerin kurgu esnasında düşünülmesi tepe taklat döndürülmüş bir ifadenin çok ötesindedir. Havada asılı görünen figürlerin dinamik olmayışı, sakın bir alanda saflaştırılmış bir beden soyutlamasını pekiştirmiştir. Görüntü ters dönerken gürültüden arınmış, pası temizlenmiş, netleşmiştir. Böylece izleyen için konunun algılanmasına daha fazla dikkat alanı kalmaktadır. Baselitz'in ezberlenen veya alışıldık bakış açılarına meydan okuması, değişimin ilerlemeyi getireceğini savunması; en temelde kendisi ile yüzleşme ve kendini aşma çabasını

---

<sup>158</sup> F. Nietzsche, *Ecce Homo*, 2017.

göstermektedir. Mehmet Güleriyüz ise eserlerinde ilkin, çağın insanı ile yüzleşir. İzleyicisine ayna tutar ancak bu esnada kendisi de resmederken izleyicinin gözünden bakmayı, toplumdaki sıradan kişilerden olmayı başarır. Hayatı orada bulur, hayatı çizer. Beden en kuvvetli yaşam sembollerinden biridir.

Tümbu veriler ışığında,güncel dönemde sanatta ele alınan beden varyasyonları, sadece geçmişten gelen ve bilinen anlamlarını taşımamaktadır. Ters yüz olmuş bir dünyada beden; olabildiğince bütünden kopmuş, kendini aramayı unutmuş, yabancı bir varlık halinde yanılsamaların içinde savrulmaktadır.Bedeni konu edinmiş resim sanatındaki üretimlere bakıldığında-özellikle buradaki on sanatçı örneği özelinde-bu savruluşlar, sorgular ve sorunlaştırmalar birçok farklı yaklaşım doğurmuştur. Neticede yeni kayboluşların yeni arayışlar doğurması kaçınılmaz olmuştur ve olacaktır.

François Lyotard'ın insanlık tarihiniinsan öznenen arındırılmış bir süreç olarak işlemesi, post-human anlayışının uygulamasına bir örnek oluşturur. Postmodernizm gölgesinde sanat nesnesi gerçekliğin çoğulcu üretimidir. Diyalektik; sanatta derin hislenmenin ve sanat nesnesini alımlamanın ontolojik koşulu niteliğindedir.Diyalektiğin tüm olanaklarını, derinliğini kullanarak sanatçı, harekete sahip bir nesne olarak bedenden aldığı izlenim ve fikri, hareketsiz bir nesne olan tuval veya benzeri bir materyalde çizerek, işleyerek tekrar hareketlendirir.

Geçmiş süreçlerin aksine, beden zihinsizliği alanlarından çıkılan değişimin kuvvetiyle sanattaki eylemsel ağırlığın; en az madde/nesne kadar önem kazandığı zihinde kalıp,o noktadan geliştiği çağdaş sanatta, resim disiplini için en kuvvetli sorunsal olan beden olgusundandoğduğu ve geliştiği görülmektedir.

Üretilen yapıtların her biri eklektik bir yolculuğun duraklarından özenle seçilmiş, işlenmiş görünümüdür. Bu bağlamda bedeni herhangi bir durumda aracı olarak da görsek, yöntem olarak da değerlendiresek, sonuç halinde de izleseک bunların tümü; ayrılmaz bir ayrışıklıklar bütününe hizmet eder. Beden parçalanarak ayrı kulvardan çokça incelenmiş, işlenmiş ve yorumlanmıştır. Ancak yek ve arı bir özde kendi temsilini tek başına içeremez. Bedenin olgudan öte tekil bir durum olarak var olması birçok açıdan mümkünatsız, anlamsız ve etkisizdir. İnsan nesnesi için varoluşunun şartlı maddesi olan bedene, bu şart göz ardı edilerek yaklaşıldığında ise ortaya çıkan yaşam, insan, beden olgularının resimselanlatıları, betimlenen unsur deforme edilmiş ve soyutlanmış olsa dahi-tekdüzesoyut alanlar olmadıkça- yine bahsedilen şarta işaret eder. Bu atıf ile betimlenen kavramın (örneğin beden) oluşturulan -sözde- yoksunluğu ile mecburi olarak özü yüceltir çünkü bozulmalar da o kavrama (bedene) aittir.

Üretici kaynak olan sanatçı ile izleyici bağlamında değerlendirildiğinde, paradoksal bir sorunsal olması dolayısıyla sonsuz özgün ifade edilebilme ihtimali ve özne-nesne ilişkiliğinden bağımsızlığı mümkünatsız olan beden, birçok ayrımı içinde barındırırken akışın hiç kesilmediği bir olgudur. Öte yandan beden yalnızca bize ait olsa bile önce bir başka bedende oluşur. Kendisi, içeride -rahimde- içi olan bir başka dış iken doğduğunda mekân değiştirip tekrar dışa çıkar. Tıpkı bunun gibi içten gelen anlamların da dışsal üretimler kadar önemi vardır. Beden her koşulda malzeme edilen, eleştirilen, yontulan, baş kaldırılan, feda edilen, kurtarılan gibi birçok niteliğe sahip olduğundan bedeni bütüncül bir anlayış içerisinde sunmak, konunun derinliğini görmek açısından faydalı olacaktır. Resim sanatında sanatçının derdi, coğrafyalar fark etmeksizin ilk başta hep insan olmuştur. Beden, özellikle sorun haline getirilmediğinde dahi kendi başına var olan dışlanamaz bir sorunsaldır. Ayrıca bir resmin doğumu metaforik olarak, bir bedenin doğumundan pek de farksız değildir.

Sanatın sancısı bedenden geçer. Değişen tarihsel süreçlerin getirilerinin sancısı toplumsaldan bireye artçılarla yayılarak yer edinir. Toplum ve coğrafi koşullar bir kültürü besler ve ondan beslenir. Tüm farklara rağmen birbirlerine uzak coğrafyalardan sanatçıların bedeni benzer temellerde ele aldıkları görülmüştür. Çağımızın insana kazandırdığı gelişmiş iletişim olanaklarıyla evrensel bazı ortak kültürel temaları daoluşmaya başlamıştır. Zaman içerisinde bedenın sanata yansıyanayrı ayrı sorunsallaştırılmaları, izleyen tarafından dahaderin anlaşılır bir sorunsala dönüşebilir çünkü insan, çağımızda kendini anlamakta iyice yol kat etmiştir. Artık insanın kavgası anlaşamamazlıklar üzerinedir.



## KAYNAKÇA

- Abdülbaki Güçlü-Erkan Uzun-Serkan Uzun-mit Hüsrev Yolsal, *Felsefe Szlg*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 2008.
- Adnan, Turani, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1998.
- AhmetKâmil, Gören, *50. Yılında Akbank Sanat Koleksiyonu*, Akbank Kültür Yayınları, İstanbul 1998.
- Ahu, Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2008.
- Ali, Artun, *Sanat ve Siyaset*, İletişim Yayıncılık, İstanbul 2008.
- Ali, Artun, *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*, İletişim Yayınları, İstanbul 2015.
- Arife, Tansel, *Jean Paul Sartre'in Felsefesinde zgrlk, Sorumluluk Ve Yabancılaşma Kavramları*, Ankara Üniversitesi, Ankara 2006.
- Ayla, Ersoy, "Mehmet Güleryüz ile Sanatı zeri Söyleşi", *Genç Sanat Dergisi*, 1996, s.4.
- Ayla, Ersoy, *Günümüz Türk Resim Sanatı*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 1998
- Ayşe Olgun, *Nevhiz'in Tablolarında Türkiye'nin Hikayesi Var*, [https://www.yenisafak.com/amphtml/hayat/nevhizin-tablolarinda-turkiyenin-hikyesi-var-3529584,\(29/01/2021\).](https://www.yenisafak.com/amphtml/hayat/nevhizin-tablolarinda-turkiyenin-hikyesi-var-3529584,(29/01/2021).)
- Barlas, Tolan, *Çağdaş Toplumun Bunalımı*. Ankara İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi, Ankara 1981.
- Başak, Ağın, *Posthuman Ecologies in Twenty-First Century Short Animations*, Ankara 2015.
- BenjaminLee, Whorf, *Language, Thought and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*, MIT Press, Cambridge 1956.
- Boris, Groys, *Akışta: İnternet Çağında Sanat*, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2017.
- Bowen, Li, *Truth In Painting Chinese Blindness*, Londra 2016, s.10.
- Canan, Beykal, "Dışavurumculuk", *KALIN-Dışavurumculuk Sanat Seçkisi*, Sayı 7, 1988.

- Cem Altinel, *Kışkırtıcı Kitsch Kral: Odd Nerdrum*,  
lebriz.com/pages/lld.aspx?lang=TR&sectionID=2&articleID=459&bhcp=1,  
(26/07/2021).
- Chris, Murray, *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2009.
- Chris, Shilling, *The Body and Social Theory*, SAGE Publishing, Londra 1993.
- Daniel Maidman, “*Odd Nerdeum’s Nightmarish Execution*”,  
<https://whitehotmagazine.com/articles/odd-nerdrum-s-nightmarish-execution/3410>, (03/12/2021).
- David, Carr, *The Paradox of Subjectivity: The Self in the Transcendental Tradition*, Oxford University Press, Oxford 1999.
- Derek, Layder, *Sosyal Teoriye Giriş*, Küre Yayınları, İstanbul 2010.
- Donald, Kuspit, *Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art*. Cambridge University Press, Cambridge 1994.
- Donald, Kuspit, *The Rebirth of Painting in the Late Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.
- Donald, Kuspit, *Sanatın Sonu*, Metis Yayınları, İstanbul 2018.
- Emre, Işık, *Beden ve Toplum Kuramı*, Bağlam Yayınları, İstanbul 1998.
- Enid Tsui, “*Yue Minjun: Behind the Painted Smile*”,  
<http://www.ft.com/cms/s/2/d15b7a5a-23b0-11e2-a46b-00144feabdc0.html#slide0>, (29/02/2022).
- Eric R., Kandel, *Sanatta ve Beyin Biliminde İndirgemecilik: İki Kültür Arasında Köprü Kurmak*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2018.
- Ernst, Gombrich, *Sanat ve Yanılsama*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992.
- Ernst, Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, International Universities Press, New York 1952.
- François, Cheng, *Boşluk ve Doluluk*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 2006.
- François Jullien, “*No Possible Subject, Yue Minjun: L'Ombre du fou rire*”,  
<https://www.yumpu.com/en/document/read/19292432/download-fondation-cartier-pour-lart-contemporain-cartier>, (10/03/2022).
- Fredric, Jameson, *Hegel Varyasyonları: Tinin Fenomenolojisi Üzerine*, İthaki Yayınları, İstanbul 2006.
- Friedeich, Nietzsche, *Ecce Homo*, Karbon Kitabevi, İstanbul 2017.

- Fritz, Pappenheim, *Modern İnsanın Yabancılaşması*, Phoneix Yayınevi, Ankara 2002.
- George, Frankl, *Civilisation, Utopia and Tragedy*. Open Gate Press, Londra 1992.
- George W.F., Hegel, *Anahatlarda Tüze Felsefesi ya da Doğal Hak ve Politik Bilim*, İdea Yayınevi, İstanbul 2013.
- Gilles, Deleuze, *Francis Bacon - Duyumsamanın Mantiğı*, Norgunk Yayıncılık, İstanbul 2009.
- Gilles, Deleuze, *Kant Üzerine Dört Ders*, Kabalcı Yayıncılık, İstanbul 2020.
- Gökhan, Balkan, *Posthuman; Bedenin Toplumsal İnşasının Sonu Bio-Konstrüktif Sanat*, İstanbul 2015.
- Güneş, Oktay, *Çağdaş Sanatta Resmin Sanat Nesnesi Bağlamında Gösterge Olarak Yer Alması*, İstanbul 2009.
- Harvey C., Mansfield, *Manliness*, Yale University Press, Londra 2006.
- Hasan Ünal, Nalbantoğlu, *Patikalar: Martin Heidegger ve Modern Çağ*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 1997.
- Henri, Focillon, *Biçimlerin Yaşamı*, Janus Yayınevi, İstanbul 2015.
- Hikmet, Şahin, “Postmodern Sanat”, *İdil Dergisi*, Sayı 5, 2012, s.109.
- İhsan, Turgut, *Sanat Felsefesi, Bilgehan Matbaası, İzmir 1991*.
- İsmail, Tunalı, *Estetik*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2012.
- İsmail, Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992.
- Jacques Derrida, “Japon bir dost mektup”, *Toplumbilim Dergisi*, Sayı 10, 2015 s.187.
- Jacques, Lacan, *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*, Metis Yayınları, İstanbul 2013.
- Jale Necla, Erzen, *Çoğul Estetik*, Metis Yayınları, İstanbul 2011.
- Jean Chevalier-Alain Gheerbrant, *Dictionary of Symbols*, Penguin Books, Londra 1996.
- Jean-Paul, Sartre, *Between Existentialism and Marxism*, Verso Books, Londra 2007.
- Jean-Paul, Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, İthaki Yayınları, İstanbul 2009.
- Jean-Paul, Sartre, *Yöntem Araştırmaları*, Kabalcı Yayınları, İstanbul 1988.
- Jenny Saville, “Jenny Saville on Learning from Leonardo da Vinci”  
<https://www.thetimes.co.uk/article/jenny-saville-on-learning-from-leonardo-da-vinci-8xqhsgj8bv>, (05/03/2022).

- John, Berger, *O Ana Adanmış*, Metis Yayınları, İstanbul 2011.
- John, Berger, *Portreler*, Metis Yayınları, İstanbul 2019.
- John W., Murphy, *Postmodern Toplumsal Analiz Ve Postmodern Eleştiri*. Eti Kitapları, İstanbul 1995.
- Justus, Buchler, *The Philosophical Writing of Peirce*, Dover Publications, New York 1955.
- Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen*, Cilt 16, Sayı 3, 1975, s.6-18.
- Laurence Noël, “*Jenny Saville: The Body Recovered*”,  
<https://cujahtemp.files.wordpress.com/2016/11/131.pdf>, (30/01/2022).
- Levent, Çalıkoglu, *İrfan Önürmen Sanatçı Kataloğu*, Mart Matbaacılık, İstanbul 1999.
- Linda, Nochlin, *Kadınlar, Sanat ve İktidar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2020.
- Lionel, Richard, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984.
- Löic J. D., Wacquant, *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2003.
- Löic J. D. Waquant-PierreBourdieu, *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2003.
- Löic J. D. Wacquant, “Bourdieu’yle Birlikte: Löic Wacquant’la Söyleşi”, *Cogito*, Sayı: 76, 2014, s.445-450.
- Madan, Sarup, *Post Yapısalcılık ve Postmodernizm*. Ark Yayınları, İstanbul 1997.
- Mark, Gottdiener, *Postmodern Göstergeler*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 2005.
- Martin, Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, De Ki Basım Yayım, Ankara 2007
- Martin, Jay, *Adorno*, Der Yayınları, İstanbul 2001.
- Matthew Ballou, *Second Horizon: The Changing Vision of Odd Nerdrum*,  
<https://imagejournal.org/article/second-horizon-changing-vision-odd-nerdrum/>, (18/03/2021).
- Mehmet, Ergüven, *Sırdış Görüntüler*, Agora Kitaplığı, İstanbul 1995.
- Mehmet Fatih Güloğlu, “Durkheim’in Metodolojisinde Hegelyen Diyalektiğin Etkisi”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 2, Sayı 47, 2019, s.18-39.
- Michel, Foucault, *Bu Bir Pipo Değildir*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2021.

- Michel, Foucault, *Manet, Velazquez ve Estetik Modernizm*, İletişim Yayınları, İstanbul 2020.
- Nalan Yılmaz, “Georg Baselitz’in “netsreT” Dünyası”,  
<http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR&articleID=622&bhcp=1>,  
 (15/04/2022).
- Nazanin Lankarani, “The Many Faces of Yue Minjun”,  
<https://www.nytimes.com/2012/12/06/arts/06iht-rartminjun06.html>,  
 (18/02/2022).
- Nazif, Kurşunlu, *Çağdaş İngiliz Figüratif Resminde Duyumsanan Beden: Francis Bacon, Jenny Saville, Lucien Freud*, İzmir 2019.
- Neşe, Erdok, *Figüratif Resimde ‘Bakış’ Diyalektiği ve Baskı-Espas İlişkisi*,  
 İstanbulDevlet Güzel Sanatlar Akademisi, İstanbul 1977.
- Norbert, Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1982.
- Orhan Bingöl, “Foucault“da İktidar, Beden ve Özne Üçlüsü”, *Asia Minor Studies*,  
 Cilt 7 Sayı 2, 2019,s.327-334,
- Orlan, *Manifesto of Carnal Art*, Flammarion Publishing, Paris 2004.
- Özkan,Eroğlu, *Ekspresyonizm*, Tekhne Yayınları, İstanbul 2018.
- Paul Bloom-Frank C. Keil,“Thinking Through Language”, *Mind and Language Dergisi*, Sayı4, 2001, s.351-367.
- Peter, Osborne, *Kavramdan Sonra: Çağdaş Sanatın Felsefesi*, Tellekt Yayınevi, İstanbul 2021.
- Pierre, Bourdieu,*Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*. Nika Yayınevi, Ankara 2021.
- Pierre, Bourdieu, *Bir Pratik Teorisi İçin Taslak: Kabiliye Üzerine Üç Etnoloji Çalışması*, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2018.
- Pierre, Bourdieu, *Eril Tahakküm*,Bağlam Yayınları,İstanbul,2014.
- Pierre, Bourdieu, “Simgesel Sermaye ve Toplumsal Sınıflar”,*Cogito*, Sayı 76, 2014.
- Rebecca, Armstrong,*Jenny Saville: The ‘Other’ Body: Feminist Perspectives on Flesh*, Plymouth University, Plymouth 2015.
- René, Descartes, *Metod Üzerine Konuşma*,Sosyal Yayınları,İstanbul 2003.

- Richard Bernstein, *An Artist's Famous Smile: What Lies Behind It?*,  
[http://www.nytimes.com/2007/11/13/arts/design/13smil.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2007/11/13/arts/design/13smil.html?_r=0),  
 (12/11/2021).
- Richard, Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2002.
- Rolf, Tiedemann, “*Concept, Image, Name: On Adorno's Utopia of Knowledge*” *The Semblance of Subjectivity Essays in Adorno's Aesthetic Theory*,  
 Massachusetts Institute of Technology Press, Massachusetts 1997.
- Serhat, Soyşekerci, *Beden Sanatı*, Doğu-Batı Yayınları, Ankara 2015.
- Sevin, Okyay, “Bacon’ın Ressamları”, *Sanat Dünyamız Kültür Dergisi*, Sayı 56, 1994, s.137.
- Simone de, Beauvoir, *İkinci Cinsiyet*, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2019.
- Susanne Beyer-Ulrike Knöfel, Alman Ressam Georg Baselitz ile Ropörtaj, *Der Spiegel*, <https://www.spiegel.de/international/germany/spiegel-interview-with-german-painter-georg-baselitz-a-879397.html>, (25/01/2021).
- Şemsi Altaş-Cebrail Ötgün, “Alberto Giacometti ve Francis Bacon’ın Figür Yorumlarındaki Bakışların Başkalaşımı”, *Sanat Dergisi*, Sayı 35, 2020, s.10-18.
- Theodor W., Adorno, *Aesthetic Theory*, Continuum International Publishing Group, 2002.
- Theodor W., Adorno, *Negatif Diyalektik*. Metis Yayıncılık, İstanbul 2016.
- Tuğba, Genç, “Heidegger, Modern Bilim ve Sanat”, *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar Dergisi*, 2008.
- Van Deren, Coke, *The Painter And The Photograph*, University of New Mexico Press, New Mexico 1972.
- Victor İ. Stoichita, *Gölgenin Kısa Tarihi*, Dost Kitabevi, Ankara 2006.
- Vyvyan, Evans, *Dil Miti*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2021.
- Yalın, Alpay, *Yapı(t)söküm*, Destek Yayınları, İstanbul 2020.
- Yuval Noah, Harari, *Hayvanlardan Tanrılara Sapiens*, Kolektif Kitap, İstanbul 2015.
- Zygmunt Bauman-Rein Raud, *Benlik Pratikleri*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2018.

Wendy M. K. Shaw, *Mehmet Güleriyüz: Retrospektif 1958-2008*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2009.

Wu, Hung, *Making history: Wu Hung on Contemporary Art*, Hong Kong 2008.

