

T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

Yüksek Lisans Tezi

**ABJECT ART SANATIN TÜRK SANATÇILAR ÜZERİNDEN
İNCELENMESİ**

Hazırlayan

Ebru Şahika AKGÜL

Danışman

Doç. Gökçen ERGÜR

İzmir/2023

T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

Yüksek Lisans Tezi

**ABJECT ART SANATIN TÜRK SANATÇILAR ÜZERİNDEN
İNCELENMESİ**

Hazırlayan

Ebru Şahika AKGÜL

Danışman

Doç. Gökçen ERGÜR

İzmir/2023

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Abject Art Sanatın Türk Sanatçılar Üzerinden İncelenmesi” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.../ ... / ...

Ebru Şahika AKGÜL

İmza

.

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün / / tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin maddesine göre Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Ebru Şahika Akgül'ün “‘Abject Art Sanatın Türk Sanatçılar Üzerinden İncelenmesi” konulu tezi incelenmiş ve aday / / tarihinde, saat’da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

Tarihsel süreç boyunca estetik algı, bir devinim halinde dönüşerek değişime uğramıştır. İnsanlık tarihi boyunca bize estetik gelen şeyleri duvarlara, kağıtlara, objelere aktarma gereksiniminde bulunmaktayız. Güzelin ne olduğu, sanatçılar ve filozoflar tarafından yüzyıllar boyunca tartışma konusu olmuştur. Sanat, güzel olanı içinde barındırdığı gibi, çirkin olanı da incelemiştir. İlk çağlarda mağara resimlerine baktığımızda, insanlar doğa resimleri, hayvan figürleri gibi şeylerin yanı sıra şiddeti ele alan, ilkel dürtülerini de duvarlara resmetmişlerdir. Rönesans dönemindeki klasik güzellik algısı olan altın oran, Modernizm döneminde formların parçalanmasıyla değişime uğramıştır. 1. Dünya Savaşı gibi tarihsel olaylar da sanatçının, doğanın güzelliğinden kopup, vahşetin resmini gözler önüne sermesine neden olmuştur. Dadaizm’le gelen aykırı sanat hareketleri ise sanatı bambaşka bir boyuta sürükleyerek, hazır nesnenin sanat olarak kabul görmesini sağlamıştır. Bilginin sanata dahil edilmesi, estetik olanın ne olduğunu bizlere sorgulatarak, sanatı felsefeyle ilişkilendirmemize neden olmuştur.

Bu tezin konusu olan ‘abject art’ kavramı da felsefe yardımıyla açıklanan bir terimdir. ‘Abjection’ terimi, 1970 sonrası Georges Bataille ve Julia Kristeva’nın öncülüğünde ortaya atılmış bir kavram olup, diğer filozofların bakış açılarıyla da incelenerek, bu kavramla ilgili sanat eserlerini derleyip tezimde ilişkilendirdim. Lacan’ın deyimiyle ‘informe’ olan ‘tekinsiz’ kavramı da abjectle bağdaştırılarak kullanılmaktadır. Türkçedeki karşılığı ‘iğrençlik’ olan bu kavram postmodernitenin getirdiği çağdaş dönemi kapsamaktadır. Genellikle vücut atıklarının ele alındığı eserlerde karşılık gören bu terim, dışlanmış kimliklerin ve toplumların incelendiği eserlerin karşılığı olarak da yerini almıştır. Özellikle Türk sanatçıları incelediğim bu tezimde, Türk toplumunun ve Müslüman kültürün tabu haline getirdiği konuların ele alındığı eserleri de inceleyeceğim.

Anahtar Sözcükler: Abjection, Abject Art, Estetik, Informe, Yabancılaşma, Julia Kristeva, Lacan, Georges Bataille

ABSTRACT

Throughout the historical process, the aesthetic perception has changed by transforming into a movement. Throughout the history of humanity, we find the things that seem aesthetic to us in the transfer package to walls, papers and objects. What the beautiful is, its content and the philosophers have been the subject of debate throughout. Art has examined the ugly as well as the beautiful thing. In the early ages, they painted the primitive impulses of people for cave paintings, such as nature paintings and animal figures, as well as weights. The golden ratio, which was the classical perception of beauty in the Renaissance period, changed with the fragmentation of forms in the Modernism period. Historical events such as the 1st World War also caused the artist to break away from its natural beauty and reveal the picture of brutality before watching. Contrary to the art movements that came with Dadaism, on the other hand, it can drag the ready-made object to a completely different dimension and make it accepted as art. The inclusion of knowledge in art has led us to keep art with philosophy, by fundamentally questioning what is aesthetic.

The concept of 'abject art', which is the subject of this thesis, is also a term we consider philosophy. The term 'Abjection' is a concept that was put forward under the leadership of Georges Bataille and Julia Kristeva after 1970, and I could not observe in my thesis by compiling the art components related to this concept by examining it from the perspectives of other philosophers. In Lacan's words, the concept of 'uncanny', which is 'informed', is also used in conjunction with abject. This concept, which is 'disgusting' in Turkish, covers the Contemporary period included by Postmodernity. This term, which is often used in works dealing with bodily waste, has also taken its place as a showcase of items examining excluded identities and societies. In this thesis, where I examine Turkish artists in particular, I will also examine the works that deal with the topics included in Turkish society and Muslim society taboos.

Keywords: Abjection, Abject art, Aesthetics, Informe, Alienation, Julia Kristeva, Lacan, Georges Bataille

ÖNSÖZ

İnsanlık, yaratılış gereği güzel olanın peşinden giderek, iyi olanı görmek istemiştir. Estetik deyince ilk akla gelen, belli sınırlar içinde çizmiş olduğumuz güzellik algımızdır. Örneğin, kendi bedenimizin içinden çıkan şeylerden tiksinti duyarız. Aynı zamanda bu bize kodlanmış, öğretilmiş bir şeydir. Şiddet içeren görüntülere baktığımızda, görüntünün bizde yaratmış olduğu o duyguyu hissetmek istemeyiz. Bütün bunlar insan olmanın getirdiği normal duygu belirtileridir. Şiddete eğilimli olan, bundan zevk alan kişileri ise ‘mazoşist’ ya da ‘sadist’ olarak sınıflandırarak toplumdan dışlarız. İşte ‘abject’ terimi bütün bunları kapsayan bir kavram olarak günümüzde kullanılmaya devam etmektedir. Tiksiniyen, dışlanmış olan, istenilmeyen...

Bedenimizdeki atıklar, eksik olarak dünyaya gelmiş ve mutasyona uğramış deforme bedenler, genetiğimize kodlanmış şiddet eğilimi gibi varoluşumuzu yansıtan bu durumlardan kaçamayız. Ben de varoluşumun bir parçası olan bu duyguların üstüne gitmek istediğim için tezimde ‘abject’ kavramını ve bu kavram adı altındaki üretilen eserleri incelemek istedim. Yurt dışında ve ülkemizde bu konu hakkında yabancı çağdaş sanatçılar üzerinden yeterli sayıda araştırma yapıldığını gördükten sonra, bu çalışmalardan faydalanarak, ülkemizdeki sanatçıları araştırmayı tercih ettim.

Tezimin şekillenmesinde, yüksek lisans eğitimimde Sanat ve Tasarım bölümünde almış olduğum eğitimlerin etkisi oldukça büyüktür. Bu yüzden öncelikle beni ‘abject’ kavramıyla tanıştıran Prof. Dr. Ahmet Feyzi Korur hocama, tez süresi boyunca beni destekleyen ve motivasyonumu yüksek tutmamı sağlayan değerli tez hocam Doç. Gökçen Ergür’e, Sibernetik dersindeki engin bilgileriyle ufkumu genişleten Prof. Dr. Simber Rana Atay’a, son olarak tezimi düzenlememde yardımcı olan yakın arkadaşım Merve Uygun’a ve her koşulda yanımda olan aileme sonsuz teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

İçindekiler

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GÖRSELLER LİSTESİ.....	viii
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

ESTETİK BİR ÜSLUP OLARAK SANAT ESERİ

1.1.Modernizm Öncesi Estetik.....	4
1.2. Estetik Kavramının Modernizmden Postmodernizme Anti-Estetik Bir Üslup Olarak Evrilmesi	9
1.3. Estetik Yargılar Üzerinden Geçmişten Günümüze Gelen Kültürel Kodlar	22

2. BÖLÜM

ABJECT KAVRAMININ SANAT ESERLERİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

2.1.Psikanaliz Olarak Abjection Tanımı	34
2.2. Abject Art Bağlamında Yabancılaşma Kavramının İncelenmesi.....	46
2.3. Abject Art Kavramının Sanat Eserlerine Yansımaları	50

3. BÖLÜM

ABJECT KAVRAMININ TÜRK SANATÇILARIN ESERLERİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

3.1. Türk Abject Sanatçıları	67
SONUÇ.....	107
KAYNAKÇA	109
ÖZGEÇMİŞ.....	

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1- Marina Abramovic Rhythm 0, 1974 (Url5).	52
Görsel 2- Damien Hirst, The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living, 2019 (Url6).	53
Görsel 3- Damien Hirst, Mother and Child Divided, 1993 (Url 7).	53
Görsel 4- Tracey Emin, My Bed, 1998, (Url8).	54
Görsel 5- Chris Burden, Shoot, 1971 (Url9).	54
Görsel 6 Joseph Beuys, How to Explain Pictures to a Dead Hare, 1965 (Url10)	55
Görsel 7- Hermann Nitsch Das Orgien Mysterien Theater, 1960 (Url11)	56
Görsel 8- Vito Acconci, Tredemarks, 1970 (Url12)	57
Görsel 9- Kiki Smith, İsimsiz, 1986, (Url13)	58
Görsel 10- Carolee Schneemann, Meat Joy, 1964, (Url14)	58
Görsel 11- Carolee Schneemann, Interior Scroll, 1974 (Url15)	59
Görsel 12- Chris Ofili, The Holy Virgin Mary, 1996 (Url16)	60
Görsel 13- Francis Bacon, Figure with Meat, 1954 (Url17)	61
Görsel 14- Laurence Demaison, Psyches, 2009.	62
Görsel 15- Die Antwoord, I Fink U Freeky, 2013 (Url18)	63
Görsel 16- Matthew Barney, The Cremaster Cycle 4, 1995 (Url19)	64
Görsel 17- Destriected, 2006 (Url20)	65
Görsel 18- Yüksel Arslan, Georges Bataille Arture, 1983 (Sayın, 2003: 183).	67

Görsel 19- Balkan Naci İslimyeli, Kan Örnekleri, 2005 (İslimyeli, 2007: 430).....	70
Görsel 20- Bedri Baykam, Spermlı Peçete, 2006 (Url21)	70
Görsel 21- Canan Şenol, Çeşme, 2000 (Url22)	71
Görsel 22- Erdoğan Zümrütoğlu, 2017.....	72
Görsel 23- Erdoğan Zümrütoğlu, 2017.....	73
Görsel 24- Ergin İnan, 99 Günlük Serisinden, 2007 (İnan, 2016: 352).....	74
Görsel 25- Ergin İnan, 99 Günlük Serisinden, 2007 (İnan, 2016: 344).....	75
Görsel 26- Hale Tenger, Sikimden Aşşa Kasımpaşa Ekolü, 1990 (Url23).....	76
Görsel 27- Jujin, Regl (Sere Mehe), 1998 (Url24)	78
Görsel 28- İsmet Doğan, Et – Kafa – Thymos Serisi, 2002 - 2017 (Url25)	79
Görsel 29- İsmet Doğan, Otoportre Serisi, 2017 (Url25)	80
Görsel 30- İnci Eviner, Güzellik ve Yaratık, 2007 (Eviner, 2016).....	81
Görsel 31- İnci Eviner, Plastik Aşk, 2002 (Eviner, 2016: 170).....	81
Görsel 32- Kutlug Ataman, Türk Lokumu, 2007 (Url26).....	83
Görsel 33- Mehmet Gülerüz, Entracte (Ara), 2017, (Gülerüz, 2021: 63).....	84
Görsel 34- Mehmet Gülerüz, Şişman Adam, 1974 (Url27).....	85
Görsel 35- Mehmet Gülerüz, Sirk, 1984 (Url27).....	86
Görsel 36- Nazif Topçuoğlu, Offal w-girls serisi, 2000 (Url28)	87
Görsel 37- Nazif Topçuoğlu, Offal w-girls serisi, 2000 (Url28)	87
Görsel 38- Nezaket Ekici, Flesh, 2011 (Url30)	88

Görsel 39- Pınar Yolaçan, Bozulabilenler Serisi, 2004 (Url31)	90
Görsel 40- Pınar Yolaçan, Bozulabilenler Serisi, 2004 (Url31)	90
Görsel 41- Server Demirtaş, Evvel Zaman Makinesi, 2015 (Url33)	91
Görsel 42- Taner Ceylan, Man of Sorrows, 2016 (Url34)	92
Görsel 43- Taner Ceylan, Teslimiyet, 2016 (Url35)	93
Görsel 44- Şükran Moral, İsimsiz (Url36)	94
Görsel 45- Şükran Moral, Jiletli Performans, 2013 (Url37)	95
Görsel 46- Şükran Moral, Amesüs, 2010 (Url38)	96
Görsel 47- Ali Elmacı, Kanguru Boks, 2019 (Url39)	97
Görsel 48- Ali Elmacı, Yaralarımın Yaşıyorum, 2019 (Url39)	98
Görsel 49- Ali Elmacı, Ölülerin Eliyle Sev Beni Serisi, 2019 (Url39)	98
Görsel 50- Extramücadele, Dişi Tılsım, 2012	99
Görsel 51- Nasan TUR, Pantolonumda	101
Görsel 52- İZ&RA, Uf, 2022	102
Görsel 53- Fatoş İrwen, Patolojik Hafıza, 2012	102
Görsel 54- İbrahim Gegezinli, Shibari, 2018, (Url40)	103
Görsel 55- Ebru Şahika Akgül, Dürtü Serisi, 2017	105
Görsel 56- Ebru Şahika Akgül, Dürtü Serisi, 2017	106

GİRİŞ

Sanatta estetik; çizgi, renk, şekil, form, doku ve kompozisyon dahil olmak üzere, sanatın görsel ilkelerini barındırmaktadır. Estetik aynı zamanda, izleyicide anlam yaratmak ve duygu uyandırmak için kullanılan bir terimdir. Estetik genellikle öznel bir deneyim olarak kabul edilir. Çünkü farklı insanlar, aynı sanat eserine bireysel deneyimlerine ve bakış açılarına göre farklı tepkiler verebilir. Kültürel ve tarihsel bağlamdan etkilenen estetik, sanatın incelenmesini sağlayan önemli bir faktördür.

Estetik, tüm bunların yanı sıra felsefenin de bir dalıdır. Görsel ve işitsel deneyimler de dahil olmak üzere duysal deneyimleri algılama, yorumlama ve değerlendirme yollarımızla ilgilidir. Estetik, ayrıca sanatı üreten ve tüketen bireylerin değerlerini, inançlarını, duygularını nasıl yansıttığını inceler. Bunun yanı sıra filozoflar ve eleştirmenler de estetiğe birçok farklı bakış açıları getirerek çeşitli teoriler üretmişlerdir. Estetik çalışmalarının merkezinde yer alan anahtar kavramlardan bazıları biçim, ifade ve anlamı içermektedir.

İğrenç (abject) sanat ise, birçok insanın tiksinti duyabileceği, dışlanmış ya da çirkin bulabileceği bir türdür. Bu tür sanat eserleri, belirli bir anlam taşımayan, yaratıcılık ve estetik ölçütlerine uygun olmayan ya da toplumun kabul ettiği normlardan farklı olan öğeleri içerebilir. İğrenç sanatın ne olduğu konusunda fikir birliği yoktur ve bu tür eserlerin ne olduğu, insanlar tarafından farklı şekillerde yorumlanabilir. Örneğin, bazı insanlar iğrenç sanatın, sıra dışı ve çirkin olan öğelerin birleştirilerek yaratılan bir türden sanat eserleri olduğunu düşünürken, diğer insanlar bu sanatın yaratıcı ve yenilikçi olan eserler olduğunu düşünebilirler. Sanatta iğrençlik, görsel olarak rahatsız edici çalışmaları, geleneksel olmayan malzeme veya teknikler kullanan sanatçıları, tabu haline gelmiş konuları ele alan eserleri incelemektedir. Sanatta iğrençliğin bazı örnekleri arasında şiddet, cinsellik, çeşitli vücut atıklarının kullanılması gibi izleyiciyi rahatsız edecek veya zorlayacak şekilde üretilen eserler de yer almaktadır.

Üç bölümden oluşan tezimin ilk bölümünde, estetiğin tarihsel sürecini ele aldığım; Modernizm öncesi, Modernizm ve Postmodernizm ile gelen Çağdaş sanat

sürecini incelemiş bulunmaktayım. İkinci bölümündeyse, estetiğin bu tarihsel süreçten etkilen kültürel kodlar ile toplumla beraber nasıl bir evrim sürecinden geçerek anti-estetik bir üslubun kabul görülüş sürecine değinilmiştir. Aynı zamanda iğrenç olarak evrilen sanatın ‘abject’ olarak nitelendiren psikanalist ve çağdaş sanatçıların yorumları araştırılmıştır. Son olarak üçüncü bölümde, ikinci bölümde incelenmiş olan dünyaca ünlü çağdaş sanatçıların eserlerindeki yorumlardan yola çıkarak, Türk sanatçıların abject eserleri incelenmiştir. Literatür taraması olarak kitap, tez, makale araştırmalarının yanı sıra, sanatçı röportajları ve sergi incelemeleri de yapılmıştır. Araştırmalar heykel, resim, fotoğraf, video art, performans sanatı gibi disiplinlerarası çalışmaları kapsamaktadır.



1.BÖLÜM

ESTETİK BİR ÜSLUP OLARAK SANAT ESERİ

1. BÖLÜM

ESTETİK BİR ÜSLUP OLARAK SANAT ESERİ

1.1.MODERNİZM ÖNCESİ ESTETİK

Geçmişten günümüze kadar birçok sanatçı ve filozof tarafından güzellik, estetiğin sınırları içerisinde belirlenmeye çalışılmıştır. İlk olarak 1750-58 yıllarında Aesthetica adlı kitabında estetik biliminin adını koyup sınırlarını çizen Baumgarten, estetiğin bağımsız bir bilim alanı olmaktan öte, onu bir mantık alanı içerisinde değerlendirmiştir. Baumgarten mantığı hakikat, güzeli ise yetkinlik olarak açıklamıştır. (Tunalı, 1983:70) G.Pospelov ise estetiğin, gerçeklikle ilişkili yasaları incelemeyi, kendine has çalışma alanı olmadığını, bu yüzden de bir bilim dalı olamayacağını ileri sürmektedir. Estetik ve felsefe arasında hala sıkı bir bağ olsa da günümüzde evrenselliklerini yitirip iki ayrı disiplin halini almışlardır. (Ziss, 2009:3)

Güzelliği belli sınırlar içerisinde belirleyen ilk isimlerden biri de Kant'tır. Güzel olan şeyin herkes tarafından ortak bir estetik beğeni taşıdığını ve evrensel olduğunu ileri sürer. (Tunalı, 1983:73) Güzelliği belli sınırlar içerisinde belirleyen ilk isimlerden biri de Kant'tır. Güzel olan şeyin herkes tarafından ortak bir estetik beğeni taşıdığını ve evrensel olduğunu ileri sürer. (Tunalı, 1983:243) Kant estetiği, beğeni olmadan güzelin de olamayacağını, o şeyden hoşlanıp hoşlanmama duygusunu öznellik değil, nesnellikle açıklar. Sanatı hiçbir dini, siyasi görüşün kölesi olmadan, aklın ürünü olan özgürlük yolu olarak görür. Ona göre güzel ve hoş olan sanat, doğayla iç içedir. (Albayrak, 2012:56) Kant sanat yapıtlarının dehanın ürünleri olduğunu ve doğanın sanata kurallar koyduğunu düşünür. Güzelin herhangi bir yarar ve çıkar sağlamaması gerektiğini çünkü beğeni yargısının sadece duyular yoluyla elde edilen izlenimden ibaret olmadığını söyler. (Bozkurt, 2013:155) Schopenhauer da Kant gibi doğadaki güzelliğin sanattaki ayrılmaz olarak düşünülmüştür. 'İyi'yi kötü ve şer olanla ortak olarak ele almıştır. Onlara göre bir nesneyi güzel olarak adlandırabilmek için, o nesneden tatmin olup olunmadığına bakılmalıdır. (Danto, 2013:110) Kant ve ondan etkilenen Schiller sanatı bir oyun olarak görür, insanı gerçek dışı bir dünyaya sürükleyici yanından bahseder, güzelin insana yön veren ve insanı özgürleştiren bir yanı olduğunu savunurlar. Bazı düşünürler tarafından

eleştirilen oyun kuramı ise bir yanılsamadan ibarettir. Toplumlarda değişen kültürel ve sosyolojik değişimler sonucu oyun silinip gider, güzel olan sanat ise kalıcıdır, hiçbir şekilde silinmez olduğu düşünülür. (Albayrak, 2012:266) Estetiği Kant ve Baumgarten'den farklı yere koyan Heidegger, sanatı estetiğe indirgeme fikrine karşı çıkar. Sanatı felsefe, siyasi, politik yaklaşımlardan ayırmak demek olduğunu ve bunun kabul edilemeyeceğini ileri sürer. Heidegger, güzelliği varoluşun aydınlanmasından doğan metafizik bir estetik anlayış olarak değerlendirir. (Albayrak, 2012:305,306)

Platon'un dört aşamada incelediği güzelliğin ilk aşaması formların sevgisiyle elde edilen bedensel güzelliştir. İkincisi ruhların sevgisiyle erişilen moral güzelliştir. Üçüncüsü bilime ulaşma sevgisiyle elde edilen entellektüel güzellik ve son olarak ideaya ulaşmak istenilen bağımsız güzelliştir. Platon sahte taklitle karşı olup, gerçek taklidi savunmuştur. Bir nesnenin gerçekte olduğu imgelemine değil, görünenin benzemesi gerektiğini söyler. Aristoteles güzeli düzen ve ölçü kavramlarıyla açıklar. Güzel olan kavranabilecek şekilde büyük ya da küçük olarak ele alınmalı, normal boyutlarda olmalıdır. (Bozkurt, 2013:108)

Platon ve Aristoteles sanat ve gerçekle ilgili görüşlerini mimesis kavramıyla açıklar. Platon, Devlet adlı kitabında bahsettiği mağara alegorisinde insanlar yüzleri mağaranın duvarına dönük bir şekilde zincirlenmiş biçimde durmaktadır ve mağaradaki ışıklardan duvarlara evrenin gerçek silüetleri yansımaktadır. Mağarayı terk edemeyen insanlar bu yansımaları gerçek sanarlar. Dolayısıyla Platon'a göre bu gerçek evren idealar dünyasıdır. Platon taklitlerin sadece birer yanılsama olduğunu savunur, akıl yürütme yoluyla gerçeğe ulaşır. Aristoteles ise hocasının bu görüşlerine karşı çıkmıştır. Poetika adlı kitabında doğayı gözlemleyerek, sanat eserinin gerçeği yansıtması gerektiğini öne sürer. (Güzel, 2003: 113)

Ünlü düşünürlerin fikirleri de bu iki filozofun düşüncelerine göre şekillenmiştir. İslam dünyasındaki Müslüman aydınlar taklit kuramına karşı çıkmış ve Platon'un güzellik anlayışlarını kendilerine yakın görmüşlerdir. Grek düşünür Philostratos, taklidi geri plana atarak Grek tanrılarının heykellerini yapanların onları görmeden, hayal gücüyle yaptığını savunur. Alman Filozof Hegel ise sanat güzelliğinin doğa güzelliğinden daha

üstün olduğunu düşünür. Taklit kuramına karşı çıkan bir diğer örneği ise Modern sanat eserlerinde görürüz. 20. yy'da yapılan soyut resim örneklerinde mimesis geri plandadır. Sanatçılar anlatmak istediklerini sadece renklerle ifade eder, doğayı taklit etmezler. Fransız Filozof Batteux, Yaratıcı Evrim eserinin yazarı Henry Bergson ve estetik biliminin kurucusu Baumgarten'a göre ise sanat taklide ulaşmalıdır. (Albayrak, 2012:140,141) Bergson'a göre bilginin bir uzantısı olan sanat eseri, evrensel ve tektir. Sanatı eserinde geçmişte görüp bugün göremeyeceği renkleri yansıtır. (Bozkurt, 2013:213) Plotinus ise doğayı ele alarak parça bütün ilişkisiyle sanatı açıklar. Ona göre parçaların güzel olması bütünü de güzel kılar. Orantılı ve simetrik olanın güzel olamayacağını savunur. Platon gibi güzeli akıl aracılığıyla yorumlar. Plotinus felsefesine göre güzellik iyiliktir, Tanrı'dan gelir. (Albayrak, 2012:154) Sanat ve güzellik kavramlarını tek bir kavramda birleştiren ilk kişi Platinos'tur. Ona göre güzel faydalı değildir. Güzel olan nesneyi ruhsal yakınlıkla açıklar ve bu nesne özünde çirkin ya da güzel değildir. Çirkin olan nesne tanrısal olandan uzaklaşarak tiksinnmeye yol açar. Güzel olan nesne ise kendi özüne yakın olan ideadır. Platinos çirkin olanın güzel olanın da çirkin olabileceğini ileri sürer. (Bozkurt, 2013:138) Plotinus ise doğayı ele alarak parça bütün ilişkisiyle sanatı açıklar. Ona göre parçaların güzel olması bütünü de güzel kılar. Orantılı ve simetrik olanın güzel olamayacağını savunur. Platon gibi güzeli akıl aracılığıyla yorumlar. Plotinus felsefesine göre güzellik iyiliktir, Tanrı'dan gelir. (Albayrak, 2012:154) Aristoteles Poetika'sında mimesisin doğuştan geldiğini savunur.

“Birisi taklit içtepi'si olup, insanlarda doğuştan vardır; insanlar, bütün öteki yaratıklardan özellikle taklit etmeye olağanüstü yetili olmalarıyla ayrılır ve ilk bilgilerini de taklit yoluyla elde ederler. İkincisi, bütün taklit ürünleri karşısında duyulan hoşlanma'dır ki, bu, insan için karakteristiktir. Sanat yapıtları karşısındaki yaşantılarımız bunu kanıtlar. Çünkü, gerçeklikte hoşlanmayarak baktığımız bir nesne özellikle tamamlanmış bir resim haline geldiğinde, bu kez ona hoşlanarak bakarız; örneğin tiksinti uyandıran hayvanların ve cesetlerin resimlerinde olduğu gibi. Bunun nedeni, öğrenmenin verdiği derin hoşlanmadır; bu hoşlanma, yalnızca filozoflara değil, tüm insanlara özgüdür. Ancak çoğunlukta bu hoşlanma geçicidir. 2. Bir resme bakan, bu resmin neyi betimlediğini, gerçeklikteki bu ya da şu kimsenin resmi olduğunu öğrenir; bundan ötürü de resme hoşlanarak bakar. Fakat resmin ilgili olduğu nesne eğer tesadüfen daha önceden görülmemişse, o zaman taklit olan bu resim, böyle bir taklit yapıtı olarak bakanda bir hoşlanma duygusu uyandırmaz; tersine, teknik yetkinlik, renk yahut bu tür herhangi bir nedenden ötürü bir hoşlanma uyandırabilir. 3. O halde taklit içtepisi, insanlarda doğuştan var olduğuna ve aynı şey, harmoni ile ritm'in —çünkü şiirdeki ölçünün, ritm'in bir türü

olduğu açıktır— uyandırdığı duygular için de doğru olduğuna göre, oldum olası bunlar için yetili olan ve bu yetiyi yavaş yavaş geliştiren insanlar, ilkin uzun uzun düşünmeden yapılan 5 denemeler'den hareket ederek şiir sanatını oluşturmuşlardır” (Poetika: 17; akt, Tunalı, 1987)

Hesiodos güzel olanın temelinde kadın olduğu, onu aldatıcı kötü olan bir bela şeklinde yorumlar. Genellikle bir şeyin güzel olursa sanat eseri olacağı yönünde bir yanılsama vardır. Çirkin olanınsa eksik olduğu için sanat olmadığı düşünülebilir. Theodor W. Andorno, sanatın gerçeklikle olan ilişkisini toplumsal ve metafizik açıdan ele alarak çirkinin de güzel olabileceği tezini savunur. (Albayrak, 2012:106)

Andorno 20. yy'daki 'yeni sanat'a karamsar bir bakış açısıyla yaklaşır. Ona göre bir sanat yapıtı içinde yaşadığı toplumun özelliklerini yansıtmalıdır. Fakat sanatçı ve toplum arasındaki iletişim 20. yy bozulmalara başlamıştır. Aynı zamanda kapitalizmin bu dönemdeki yıkıcı etkilerini tespit etmiş ve eleştirilerde bulunmuştur. Andorno teknolojinin kitlelere yayılması sonucu sanatın kolektifleşmesini olumlu bulan Walter Benjami'nin görüşlerine de karşı çıkmıştır. Benjamin, sanatın geçmişin izlerinden kurtulması gerektiğini savunarak sürdürülebilir özelliği olan modern sanatın olumlu yönlerini ele almıştır. (Bozkurt, 2013:258)

Aziz Augustin'e göre ise görsel olarak çekici olan birçok şekil zamanla değişir ancak şekillerin ölçüleri değişmez. Ona göre güzellik geçici değil, kalıcı olmalıdır. Bu teori, estetiği meta malzemelerin kurallarına bağlar ve bunu kozmolojik ve astronomik verilere dayandırır. Augustin estetik hazzın maddeden daha çok ruhani boyutuyla ilgilenir. Özellikle insanın kendine benzeyeni keşfedip estetik zevke ulaştığını ileri sürer. (Erzen, 2011:83)

20. yüzyıla kadar sanatın en önemli niteliği olarak kabul edilen "güzellik", Kant'a göre doğal dünyada algıladığımız değerdir. Estetik öncelik olarak duyuların algıladığı şeyse, estetik yorum olarak doğanın bize sunmuş olduğu biçimlerden yararlanılabilir. Estetiği sanat için gerekli görmek, kültürün doğa ve tarihle iç içe olduğu durumlardan biridir. Bir kültür doğadan ne kadar bağımsız hale gelirse, kavramsal estetiğe ve kavranılan şeye o kadar öncelik vermeye başladığı ortaya çıkıyor. Böylece, tarihsel bir bakış açısıyla baktığımızda insanların güzel bulduğu formların doğadaki

anlamının da iyilikle ilişkilendirildiğini görebiliriz. Güzel olan şeyler insanlara keyif verdiği için iyi olarak nitelendirilir. Güzel olanın kötü olduğunu düşünmek oldukça güçtür. Kant güzellikle iyiliği bağdaştırıldığı için iyiler içinde en üstün olan tanrıyı en yüce güzellik kaynağı olarak görmüştür. Bu kültürün sanatının temel amacı, tanrılarla ilgili her ifadede onları en iyi şekilde temsil etmektir. Tapınaklar, dini tablolar her şeyden önce güzel olmalıdır. Çünkü Tanrı'nın mükemmelliği, güzelliğin bu tezahüründe kendini gösterir. Güzelin iyi olma sebebi Tanrı'ya olan yakınlığındandır. (Erzen, 2011:90,91)

Platon, Şölen isimli eserinde fiziksel güzelliği maneviyatla birleştirir. Ona göre güzel olan, insanları o kadar büyüler ki uyandırdığı sevgi ve hayranlık onları ruhsal olana yaklaştırıp fiziksel olandan uzaklaştırır. Kant bize haz vereni sınıflandırırken fayda sağladığından dolayı insan için yararlı olanı seçer. Güzel olanı seçme nedenimiz bize fiziksel zevk verdiği içindir. Güzel olan ise hiçbir çıkar gözetmeksizin tercih edilir. Pek çok çağdaş düşünür ve eleştirmen, her zaman çıkarların var olduğunu öne sürerek bu argümanı doğrudan protesto etmiştir. Fakat Kant, bu sonucu maddi ve ampirik olarak tanımlar. Eğer bir şeyi görür ve onun güzel olduğunu belirtirsek, bu durumun maddi varlığı bizi alakadar etmez. (Erzen, 2011:91)

Estetik bir sanat eseri, kişiye ve söz konusu esere bağlı olarak insanlarda çok çeşitli duygular uyandırabilir. Sanatın insan üzerinde uyandırabileceği mutluluk, üzüntü, öfke ve nostalji gibi bazı yaygın duygular olabilir. Sanat, izleyicinin eserde tasvir edilen duygularla özdeşleşmesini sağlayarak bir empati duygusu da yaratabilir. Bazı sanat eserleri, izleyicide huşu ve merak duyguları uyandıracak kadar görsel olarak çarpıcı veya kavramsal olarak karmaşık olabilir. İzleyiciyi yeni fikirler veya bakış açıları düşünmeye teşvik ederek düşündürücü ve entelektüel olarak teşvik edici olabilir. Aynı zamanda izleyici üzerinde meditatif veya sakinleştirici bir etkisi olabilir, bu da onların rahatlamasına olanak tanır. Sanat, insanlarda nostalji anılarını veya duygularını uyandırabilir, onlara yaşamlarındaki belirli bir zamanı veya yeri hatırlatabilir. Bazı sanat eserleri ise, izleyicide kafa karışıklığı veya rahatsızlık duyguları uyandırarak zorlayıcı veya düşündürücü olabilir. İnsanların aynı sanat eserine karşı farklı algı ve duyguları olabileceğini de belirtmekte fayda var. Bir kişi tarafından güzel olarak algılanırken, bir başkası tarafından rahatsız edici olarak algılanabilir. Sanatın kişisel ve öznel bir deneyim

olduğunu ve herkesin ona karşı duygu ve tepkilerinin farklı olacağını unutmamak önemlidir.

1.2. ESTETİK KAVRAMININ MODERNİZMDEN POSTMODERNİZME ANTİ-ESTETİK BİR ÜSLUP OLARAK EVRİLMESİ

Rönesans'ta idealize edilmiş olan güzellik kavramı, altın oran, mükemmel vücut ölçülerini Rembrant ve Da Vinci'nin eserlerinde görebiliriz. Rönesans akıl, bilim, keşif, aydınlanma çağıdır. Rönesans öncesindeki karanlık çağda sanat dine hizmet ediyordu. Sonrasında dinin hizmetinden çıkarak kendi bağımsızlığını ilan ederek bireyselleşmiş ve topluma mâl olmuştur. Dinin etkisinin azalmasıyla beraber aklın önem kazanması sonucu Modernizm'e geçişte Kant etkili olmuştur. Modernizmin doğuşu burjuva toplumunun kilise ve soyluların iktidarlığını sarsıcı etkilerle, devrimci bir şekilde başlamıştır. (Yılmaz, 2006:14,15) Antik çağda anlatılan doğa ve insan bu dönemde bilimsel bir yaklaşımla incelenmiştir. Teorisyenler, sanatçıların geniş bir geometri, optik, perspektif, anatomi, tarih, şiir, astroloji ve tabii ki teoloji bilgisine sahip olduğunu söylüyor. Bu yaklaşımla birlikte sanatçıyı gözlem yoluyla edindiği içgörülerden de alır. Eski düşünce tarzını değiştiren sanatçı, etrafındaki dünyayı insan gözünün algıladığı şekilde yeniden kullanmayı gösterir. Yine de sanatçı, eski özgür sanat konseptini kullanarak sanatı bir bilgi türü olarak kullanır. (Albayrak, s.225)

Modernite süreci 1830 sonrası başlayıp 1945'e kadar kendini tamamlamıştır. Modernizmle beraber, daha önceden önemli olan İsa, Musa, Meryem gibi dini konular, manzara resimleri, burjuvazi gibi alegorik öğeler anlamını yitirerek sanat eserindeki konular önemini yitirmiştir. Aynı zamanda Modernizme kadar Dünya tarihinde klasik, gotik, barok, rokoko gibi üsluplar vardır. Modernizm'de yenilik arayışıyla beraber üsluplar yerini akımlara bırakmıştır. Romantizm eserlerinde milliyetçilik, Alman idealizmi, melodramlar görülürken, empresyonizm eserlerinde kentin gündelik hayatı gözler önüne serilmiştir. Aynı zamanda resimlerde belirgin fırça izi, boya tabakası kendini göstermeye başlamıştır.

20. yüzyılın başlarında boya ve renk estetiği plastik değerlerle anlatılmıştır. Resmin yüzeyindeki ortaya çıkan bu boyasal takıntı, fotoğraf ve kameranin icadıyla daha

da artmıştır. 1839'da icat edilen fotoğraf makinesi, Walter Benjamin tarafından en iyi şekilde açıklanmıştır. Benjamin'in fotoğrafın icadıyla beraber resmin önemini kaybettiği görüşü, fotoğtafin gerçekten sanat olup olmayacağı konusunda tartışmalara dönüşmüştür. Ona göre biricik olan sanat yapıtı, fotoğrafın icadıyla beraber kopyalanabilen bir alana dönerek, biricikliğini yitirmeye başlamıştır. Benjamine göre resmin gerçek mekanından koparılarak yabancı bir mekana taşınması sonucunda da resim büyüsunü kaybetmiştir. Karl Marx'ın Kominist Manifesto'sunun izinden giden Benjamin, kapitalizme karşı devrimci bir duruş sergilemiştir. Bu devrimle gelen yıkıcı etkiyi izleyen Dada akımı anarşist bir duruşu da beraberinde getirmiştir. (Yılmaz, 2006) Modernizmde ise bu durum emprevizasyon ilkesiyle tamamlanmamış eskizlerin kendisi orijinal esere dönüşüyor. Modernizm'in en önemli akımlarından biri olan Kübizm de ise fragmentasyon estetiği karşımıza çıkar. I. Dünya Savaşı'nın yıkıcı parçalayıcı etkileri bu dönemde kolaj, montaj, kadraj olarak kendini gösterir. Marksizm bu durumu yabancılaşmayla açıklar. Modernitedeki ucu açıklık, fragmentasyon, ironi Postmoderniteyi doğurur. Modernitedeki trajik ironi postmodernitede yerini sinizme bırakmıştır. Modernitenin ikinci kez parçalanması Dadaizm'de görülür. (Url1)

Bu parçalanmayla beraber Dadaistler sanatı yok etmeye çalışarak aykırı hareketlerde bulunmaya başlamışlardır. I. Dünya savaşı sonrası oluşan yıkım Modern sanatın dilini belirlemede oldukça etkili olmuştur. İdeal güzellik anlayışı Duchamp'ın pisuvarıyla tamamen yıkılmış ve sanat eseri bu idealize edilmiş güzellik algısından sıyrılmıştır. Duchamp'a göre izleyici de eserin yaratıcısıdır. Ona göre sanatçı gelecek nesillere kendini beğendirme kaygısıyla kendini kısıtlamaya çalışmamalıdır. Estetik zevkin değişken bir şey olduğunu düşünerek, sanatçının sadece iyiyi yaratmasına karşdır.(Albayrak, 2012:65) Duchamp başlatmış olduğu hazır nesne akımıyla güzel olanın sanat eserini tanımlayamayacağını kanıtlamıştır. Walter Arensberg ve George Bellows pisuvarı bembeyaz parlayan estetik kaygıyla oluşturulmuş nesne olduğu yorumunu yaptığında, Duchamp onlara sanatla dalga geçmek için şişe askılığı ve pisuvarı yüzlerine fırlattığını söylemiştir. Duchamp'ın Da vinci eseri olan Mona Lisa'nın suratına çizdiği bıyık da postmodernitenin getirdiği ironi örneklerindendir. Duchamp estetik

zevkin sürekli değiştiğini söyleyerek, sanatçının beğeni kaygısının olmaması gerektiği savunarak kendini kısıtlamaması konusunda uyarılarda bulunmuştur. (Danto, 2013:145)

Dada daha çok siyasi bir başkaldırı olarak ortaya çıkmış, sanat akımı olarak değerlendirilmemiş ve sanata da karşı çıkmıştır. Bu yüzden Marksizm, nihilizm, anarşizm gibi akımlardan etkilenmiştir. Onlar sanat eserinin biçimine değil tavrına dikkat etmişlerdir. Romantizm'den beri süregelen bireysellik modernizmle beraber daha da önem kazandıktan sonra, Duchamp'ın hazır nesnelerinden sonra önemini kaybetmiştir. Onun tuval resmini terk etmiş olması, sanatı terk ettiği anlamına gelmez. Buluntu nesneleri sanata kazandırarak 'sanat nedir?' sorusunun yanıtını arayacak olan birçok sanatçı ve eleştirmene ilham kaynağı olmuştur. Sürrealizm de burjuvaya ve soylu sanata başkaldırdığı için dadaizmin devamı olarak görülmüştür. (Yılmaz, 2006:118)

Öte yandan, Marcel Duchamp'ın fikrinin asla güzellik yaratmak olmadığını biliyoruz. Sanat nedir? " sorusunu ortaya atarak sanatı sadece güzellik ile bağdaştırmamıştır. Aynı zamanda konuyu güzelliğin ötesine taşımayı amaçlamıştır. Duchamp, sanatın gzellekle hiçbir ilgisi olmadığını ortaya koymuştur ve güzellik dediğimiz ya da güzellik olarak kullandığımız sanatı seçme kriterinin doğayla hiçbir ilgisi olmadığını ne sürmüştür. Aslında Duchamp fikirlerinin çoğunu çok net ifade etmemiş ama sanatın biçimden değil düşünceden oluştuğunu savunmuştur. (Erzen, 2011: 158)

Reklam sektörünün gelişmesiyle beraber gazete, kitap, afiş, çizgi roman gibi kitlesel araçlarının yayılmasıyla ortaya çıkan pop sanat da yeni dadacılık diye adlandırılmıştır. Çünkü pop sanatta da hazır nesne kullanılıyordu. Fakat kapitalizme ve sanatsal kurumlara karşı olan dadacıların aksine pop sanatçılar kapitalizmin içinde yer alıyordu. Richard Hamilton artık kapitalizme karşı durmanın gereksiz olduğunu söylemiş ve pop sanatı olumlu dada olarak adlandırmıştır. Modern düşüncenin doğurduğu dada ve gerçeküstücülük akımı yine modernizme karşı gelmiştir. Bu akımlar modernizmi yıkmak için eleştirilerde bulunmuştur. (Yılmaz, 2006:186) Hal Foster'ın 'tekinsiz' diye adlandırdığı Sürrealizm akımı ise bilinçaltı, erotizm gibi konulara evrilmiştir. Foster sanatın sonundan bahsettiği tezinde sürrealizmin gerçek anlamda sanat sayılmadığını ileri sürmüştür. Greenberg de sürrealizmi korkutucu ve canavarlaşan estetik alğının gerilemesi

şeklinde yorumlar. Modern ve çağdaş sanat şu anda üretilen, olmakta olan sanat demektir. Soğuk savaş dönemiyle başlayan çağdaş sanatın modern sanatla ayrımı 1980'lerin ortalarına kadar tam olarak yapılamamıştır. Yine 1960'larda yaşanan üslup patlamasıyla oluşan kavramsal sanat sonucu Andy Warhol'un Birillo Kutusu sanata damgasını vurmuştur. Günlük hayatta kullanılan nesnelerin sanat eserine dönüşmesiyle beraber sanatı neden yaptığımızı sorgulatması, modernizmin sonunu getiren nokta olmuştur. (Danto, 2010:38) Bir başka örnek olarak ise çağdaş sanatçı Damien Hirst'ün enstelasyon çalışması temizlik görevlisi tarafından çöp sanılarak galeriden kaldırılmıştır. Filozof Goodman bu durumu, bir nesne herhangi bir yerdeyken sanat eseri özelliği göstermezken, müzenin ya da sergi alanının içerisinde konulduğunda sanat eseri adını taşıyabileceği şeklinde açıklar. (Albayrak, 2012:64,65) Hirst, eserinin çöp sayılmış olmasından rahatsızlık duymamıştır. Kuspit Hirst'ün bu çalışmasının maskaralık olduğunu söyler ve temizliğin gerçek bir eleştirmen olduğunu düşünür. (Kuspit, 2010:88)

Modern Sanatlar Müzesine oldukça sert eleştirilerde bulunan Frank Stella, serginin modern sanatın eğlence haline getirilip ticari bir faaliyete sürüklediğini söylemiştir. Sanat olan ile olmayanın birbirinden ayır edilemez olduğunu söyler. Stella, röprodüksiyonların orjinal eserin kendisinden daha çok benzemeye başladığı modernizmden postmoderne geçildiğinde artık orjinal eseri göremeyeceğimizi söylemiştir. Stella'nın postsana karşı olan bu aşağılayıcı yorumlar sanatın sonunun geldiğini vurgular. Buradaki son bulma yok olma anlamına gelmez; artık sanat eseri toplumsal bir mesaj kaygısı gütmeyen sadece ticari kaygıyla kendini yenileyen kurumsal bir alana dönüştürülür. (Kuspit, 2010:106, 107)

Sanat kavramı felsefe ve sanatçıların uzun süredir tartışma konusu olmuştur. Sanatçılar sanatın görsellik kısmıyla ilgilenirken, filozoflar daha çok kavram kısmıyla ilgilenmiştir. Kavramla uğraşan sanatçıların sonucunda da kavramsal sanat eserleri ortaya çıkmıştır. Platon ve Nietzsche sanatçının, gerçeği görme konusunda eksik olduğunu iddia etmişlerdir. John Dewey ise sanatın felsefeye karşı açtığı savaşın, aslında felsefeye bir deneyim alanı açtığını ileri sürmüştür. Bunun yanı sıra 1960'larda ise dil felsefesiyle ilgilenen sanatçılar da ortaya çıkmaya başlamıştır. Sanat ve Dil grubunun öncüleri Sol LeWitt ve Joseph Kosut'tur. Bu grubun üyeleri Duchamp'ın pisuvarından yola çıkarak

Bainbridge'in Vinç eserini yorumlamışlardır. Heykel atölyesinde yapılan Vinç, sanat dışı bir ortam olan çocuk parkında sergilenmiştir. Sanat ve Dil grubunun üyeleri eğer eser, sanat ortamı olan bir müzede sergilenmiş olsaydı onun sanat eseri sayılabileceğini savunmuşlardır. Nesne üretimine karşı olan Sanat ve Dil grubu bu tavırlarından sıyrılarak Pollock'un eserlerini taklit ederek Stalin ve Lenin portrelerini yapmışlardır. Bu portrelere sanat eseri yerine 'biçem' adını vermişlerdir. (Yılmaz, 2006:218, 219)

Kavramsal sanatın ortaya çıkmasıyla nesnenin sanat eseri sayılması yerini fikirlerin sanata dönüşmesine bırakmıştır. Sanatın felsefeyle olan ilişkisinin artmasıyla beraber güzellik geri planda kalmış ve görsellik önemini yitirmiştir. San Francisco'daki modern sanat galerisine bırakılan gözlük de bu duruma örnek olarak verilebilir. Bu tarz eylemlerle birlikte, artık neyin sanat eseri olduğu değil, neyin sanat eseri olmadığı sorunu daha çok ön plana çıkmaktadır. Modernizmle gelen Manifestolar Çağı da sanatın felsefeyle olan ilişkisini güçlendirmiştir. Warhol'un Brillo kutuları ve konserve eseri de sanat ile gerçeklik arasındaki farkı sorgulatan örneklerden sadece birkaçı. Herhangi bir üslubun diğerinden daha iyi olduğunu nasıl bilebiliriz diyen Warhol, Manifestolar çağına tepki olarak sanatı belli kalıplar içerisine sokmaktan kaçınmıştır. Danto da tüm üslupların eşit olduğu ve hiçbirinin bir diğerinden üstün olmayacağını söyleyerek bu görüşü doğrular. Danto, Aristoteles'ten 20.yy'a dek olan sürede Modernizmle gelen Manifestolar Çağı'yla beraber mimesisi bir üslup olarak tanımlar. Sanatın felsefetle ayrıldığı noktada her şeyin sanat eseri sayılabildiği dönemde Manifestolar Çağı'nın da sona erdiğini söyler. Geleneksel dönemde sanat sadece görsellik üzerinden değerlendirilirken günümüzde sanatta her şey mübah haline gelmiştir. (Danto, 2010:72) Roger Fry ise sanatçıların eserlerindeki mimesis kaygısının, duygularını daha iyi ifade etmesiyle nesnel bir kaygıya dönüştüğünü ileri sürer. Önceden sadece mimesisin sanat sayılması Hegel'in çağında felsefi kısıtlamaların kalkması, herkesin özgür olmasıyla beraber sona ermiştir. Greenberg'ün siyasi yorumu da Modernizm, sanatının özünde olmayan şeylerden arınarak, sadeleşmesidir. Modernizmin ölümünü resmin ölümüyle bağdaştırmıştır. Paul Delaroche de fotoğrafın icadıyla beraber resmin öldüğünü söylemiştir. Modernizmin başlangıcının izlenimciler olduğunu söyleyen Greenberg, izlenimcilikle birlikte ortaya çıkan fırça darbelerinin fotoğrafta görülememesinin göz ardı edildiğini ileri sürmüştür.

Böylelikle Modern sanatın beğeni olarak tanımlanması, Platoncu düşünce biçiminin sanatın gerçeklikten nasıl ayırt edileceğini sorgulatmasıyla beraber, Duchamp ve Warhol'un eylemleriyle son bulmuştur. (Danto, 2010:103) Pop-artla beraber sanat dünyasında Rauschenberg, Oldenberg, Segal gibi sanatçıların gerçek yataklar görülmeye başlanmıştır. Danto sanatın sonuyla ilgili düşüncelerini şu şekilde açıklar:

“Greenberg’ün anlatısı son derece derinliklidir ama küçültücü bir tavır göstermeksizin hakkında hiçbir şey yazamadığı pop ile son bulur. Bu anlatı, sanat sona erdiğinde; sanat, adeta, bir sanat yapıtının hiçbir özel biçimde olmak zorunda olmadığını kabul ettiğinde sona erdi. “Her şey sanat yapıtıdır” ya da Beuys’un “Herkes sanatçıdır” sözleri gibi, belirlediğim büyük anlatıların ikisinden biri çerçevesinde hiç kimsenin aklına gelmeyecek sloganlar ortaya çıkmaya başladı. Sanatın felsefi kimlik arayışının tarihi son bulmuştu. Son bulduğuna göre de sanatçılar canlarının istediğini yapmakta özgürdü. Sanat dünyası, Rabelais’nin tek emri “Fay ce que voudras” (istediğini yap) biçiminde bir karşı emir olan Theleme Manastırı gibiydi adeta. İster yapayalnız New England evleri boyayın ister boyadan kadınlar yaratın isterseniz de kutular yapıp kareler boyayın. Hiçbir şey diğerlerinden daha doğru değil. Tek bir istikamet yok. İşte 1980’lerde sanatın sonu üzerine yazmaya başladığımda, sanatın sonundan kastım buydu. Sanatın öldüğünü ya da ressamın resim yapmayı bıraktığı değil, anıtsal olarak yapılandırılmış sanat tarihinin sona erdiğiydi.” (Danto, 2010:159)

Andy Warhol Campbell çorba konservelerini ve Marilyn Monroe’nun altın yıldızlı portresini ikonikleştirerek ticari sanata yansıtmasıyla pop sanatına katkıda bulunmuştur. Danto pop artı sadece bir sanat akımı olarak görmez. Pop artın toplumsal ve siyasi konulara felsefik bir bakış açısı getiren çarpıcı bir üslubunun olduğunu düşünür. Postmodernizmle beraberse resim ve heykelde kullanılan meteryaller yerini performans sanatı, video art, enstelasyon gibi sanatlarla dijitalleşmeye, nesneleşmeye bırakmıştır. Danto, resim ve heykellerin sergilendiği müzeleri dışlayıcı siyasi kurumlar olarak adlandırmıştır. (Danto, 2010:181) Kaprow Warhol’u bu açıdan postsanatçı olarak örneklendirmiştir. Warhol sıradan eşyaları pazarlama aracı olarak kullanıp onları arzu nesnesi haline getirirerek izleyicisine sunmayı başarmıştır. Kuspit nesneleri popülerleştirerek onlara kendi isimlerini verip markalaştıran Warhol ve Duchamp’ın bu tutumunu, sanatsal bir eylemden ziyade daha çok ticarileşmiş eylemler olarak düşünmüştür. (Kuspit, 2010:184) Sanatın ticarileşmesi konusunda önemli adımlar atan bir diğer kişi de Jeff Koons’tur. O da diğer postsanatçılar gibi günlük hayatta kullanılan nesneleri veya ikonikleşen sanatçıları eserlerine yansıtmıştır. Sanatçı olmadan önce borsa

komisyonunda yer alan Koons, sanatı pazar aracı olarak taşımaya başlamasına örnek olarak hiper gerçek olan elektrikli süpürgeyi sergilemesini örnek olarak verebiliriz. (Kuspit, 2010:98) Kendini ve sanatını pazarlama konusunda usta bir diğer isim olan Damien Hirst'in dondurulmuş işleri sanat piyasasını yerinden oynatmaya yetmiştir.

Arnold Toynbee 1939'da iki savaş arası dünyada postmodern dönemin başladığını, 1. Dünya savaşıyla modernizmin sona erdiğini A Study of History adlı çalışmada yazmıştır. Jean-François Lyotard ise 1979'da Postmodern Durum isimli kitabında postmodern kavramları inceleyerek modernizmi sonlandırmıştır. Video sanatı da pop, gösteri, beden ve film sanatları gibi postmodernizmle anılmaya başlamıştır. Sanatın son yıllardaki bu evrimiyle sanatçılar kendi kurallarını bile çiğnemişlerdir. Başkaldırılar sonucunda öldürülmeye çalışılan resim sanatı 1980'lerde yeniden doğmuştur. (Yılmaz, 2006:339) Kuspit de sanatın sonunu postmodern sanatın getirdiğini ileri sürmüştür. 20. yy Duchamp krizinin sanatı eleştirmek dışında bir şey yapmadığını ve estetiğin anlamını yitirdiğini savunmuştur. Geleneksel sanatta iktidar olan yapının performans sanatıyla etkileşimli bir metaya dönüşmesiyle modernizmin postmoderne evrimini görmüş oluruz. Kuspit postmodernizmde röprodüksiyon şeklindeki taklidin zararlı olduğunu söyler. Sanatta taklidin taklidi sanat eserinin biricikliğine zarar verir. Kuspit 20. yy'daki happening oluşumların gündelik hayatın sunduklarını sanata dahil ederek izleyiciye hiçbir şey sunmadığını ileri sürer. Ona göre hayal gücünden yoksun olan postsanat geleneksel sanattaki gibi izleyiciye bir şeyler katmaz. Sanatın günlük hayatla iç içe geçmesi sanatçının kendine has olan duruşunu bozmaktadır. Kuramların ve ideolojilerin oluşturduğu post sanatın doğurduğu performans sanatının estetik bir kaygı içermediğini bundan dolayı müzelere girmek gibi bir düşüncesinin olmadığını savunur. Kuspit postmodern sanatı modern sanattan daha fanatik oynanan çirkin ve acımasız avangart oyun olarak tanımlar. Duchamp ve onun gibilere ağır şekilde eleştirilerde bulunmuştur. (Şahiner, 2015:27)

Kuspit de sanatın sonunu postmodern sanatın getirdiğini ileri sürmüştür. 20. yy Duchamp krizinin sanatı eleştirmek dışında bir şey yapmadığını ve estetiğin anlamını yitirdiğini savunmuştur. Geleneksel sanatta iktidar olan yapının performans sanatıyla etkileşimli bir metaya dönüşmesiyle modernizmin postmoderne evrimini görmüş oluruz.

Kuspit postmodernizmde röprodüksüyon şeklindeki taklidin zararlı olduğunu söyler. Sanatta taklidin taklidi sanat eserinin biricikliğine zarar verir. Kuspit 20. yy'daki happening oluşumların gündelik hayatın sunduklarını sanata dahil ederek izleyiciye hiçbir şey sunmadığını ileri sürer. Ona göre hayal gücünden yoksun olan postsanat geleneksel sanattaki gibi izleyiciye bir şeyler katmaz. Sanatın günlük hayatla iç içe geçmesi sanatçının kendine has olan duruşunu bozmaktadır. Kuramların ve ideolojilerin oluşturduğu post sanatın doğurduğu performans sanatının estetik bir kaygı içermediğini bundan dolayı müzelere girmek gibi bir düşüncesinin olmadığını savunur. Kuspit postmodern sanatı modern sanattan daha fanatik oynanan çirkin ve acımasız avangart oyun olarak tanımlar. Duchmap ve onun gibilere ağır şekilde eleştirilerde bulunmuştur. (Şahiner, 2015:27) Allan Kaprow bu happening oluşumlara örnek verilebilecek önemli isimlerin başında yer alır. İlk başta tuval resimleriyle soyut dışavurumcu olarak sanata başlasa da sonrasında yerleştirme ve performanslarıyla sanatta happening oluşumların içinde yer almıştır. Reuben Galerisi'ndeki izleyicilerin de dahil edildiği performans düzenleyen Kaprow, izleyicilerin bazılarını saz çaldırırken bazılarını tuval resmi yaptırmıştır. Bu şekilde yaparak izleyiciye sanatın aslında günlük yaşamın içinden bir oluşum olduğunu ve herkesin sanat yapabileceğini anlatmak istemiştir. (Yılmaz, 2006:251) Performanslarıyla ünlü olan bir diğer isimse Joseph Beuys'tur. Sanatçı Avrasya-Sibirya Senfonisi'ndeki şamanik gösterisi sırasında yüzüne sürdüğü balla, ağzında boruyla garip sesler çıkarırken ölü tavşanın içini doldurarak ayin şeklinde bir performans sergilemiştir. 1960'taki bu fluksus akımının getirdiği sınırsız ve bilinmeyen deneyimler sonucu izleyiciler spontane katılımlarıyla sanata dahil edilmişlerdir. Beuys 2. Dünya Savaşı'nda pilot olarak görev aldıktan sonra uçağı düşürülünce yaralı olarak bulunduğu vücutuna yağ sürülüp keçeyle sarılarak kurtarılmıştır. Bundan dolayı eserlerinde yağ ve keçeyi oldukça sık görürüz. (Yılmaz, 2006:273)

“Kaprow ve Beuys gibi sanatçılar, beden aracılığıyla eylem anındaki varoluşa dikkat çekmişlerdi. Yves Klein, Hermann Nitsch, Marina Abramoviç, Dennis Oppenheim, Bruce Naumann, Carolee Scheneemann, Chris Burden, Stelarc ve Orlan gibi sanatçılarsa araç ve nesne ilişkisini tersine çevirerek, eylem aracılığıyla beden üzerine yoğunlaştılar. Bu sanatçılar sayesinde kendi bedenimize, sanat tarihine, sanat yapıtlarında gösterilen şeylere yeniden bakmaya, biçim ve anlam üzerinde yeniden düşünmeye başladık. Görmediğimiz ya da gördüğümüz halde görmezden geldiğimiz bazı şeyleri yeniden gördük. Acı ve hazzın, yalan ve hakikatin, çirkinlik ve güzelliğin, cinsellik ve

masumiyetin, şefkat ve şiddetin beşiği olan bedenimiz -kendimiz- ile yüzleştik; itiraf etmeyi öğrendik.” (Yılmaz, 2006:283)

Hermann Nitsch, Marina Abramoviç, Chris Burden gibi sanatçılar da Beuys gibi performanslarında şamanik ve ayinsel eylemler sergilemiştir. Nitsch gösterileri sırasında gerçek kan ve ölü hayvanlar kullanmıştır. Ölüm korkusunu yenmek için acı çekmek gerektiğini düşünen Abramoviç de kendi benine zarar vererek ayinsel bir havada izleyiciye sunmuştur. Burden ise performansları sırasında kırık camlı pencereden çıplak şekilde geçmiş ya da kendini arkadaşına sol kolundan vurdurmuştur. Bu tarz kanlı ve acı verici eylemler Sterlarc’ın kendi bedenini çıplak şekilde kancalatıp atması, Gina Pane’ın jiletli gösterisi, Carolee Schneemann’ın vajinasından çıkardığı adet kanına bulanmış rulo kağıdığını okuduğu performansı, Orlan’ın kendini dönüştürdüğü kanlı estetik ameliyatlarıyla devam etmiştir. Bu durumda sanatın geldiği nokta sanat eserini sergi alanlarından uzaklaştırıp, izleyiciyi yaşamın gerçekleriyle yüzleştiren bir alana taşımıştır. Bu durumda sanat ortamında gerçek bir özgürlük alanının oluştuğunu söylemenin mümkün olup olmayacağı bazı sanat eleştirmenlerince uzun soluklu tartışma konusu olmuştur. (Yılmaz, 2006:297,298)

Bürger 1. Dünya Savaşı sonucu ortaya çıkan avangard oluşumların müzeler, sergi alanları gibi sanat kurumlarını yıkmaya çalışırken, 2. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan neo avangard oluşumların sanat kurumlarını yücelttiğini savunmuştur. Foster 1960’larda ortaya çıkan Neo-Dadaistlerin işlerini ele alarak Bürger’in savunduğu sanat kurumlarına yenik düştüğünü öne sürerek, onun bu tezini çürütmeye çalışmıştır. Sanatın gündelik yaşam içinde ele alınması gerektiğini söyleyen Bürger’e, Greenberg de Foster gibi karşı çıkmıştır. Greenberg Avangard ve Kitsch’in bünyesinde gelişen popüler kültürün sanata verdiği zararları etik bulmamıştır. Ona göre avangard, sanatı gündelik yaşamı ile birleştirmek yerine yaşamdan ayırmayı amaçlamalıdır. Böylece avangardın mensup olduğu sanat kurumları da kendi içinde bağımsızlaşmalıdır. Foster gerçeğe geri dönüşünde, avangardizmin kapitalizme ve kurumsallara karşı eleştirisini, simülasyon resim ve meta heykel kavramlarıyla betimlemiş; bu yeni sanatın düşüşünü gözler önüne sermiştir. (Şahiner, 2015:34)

“Foster, 1987’de sanat piyasasındaki düşüşten ötürü, koleksiyonerlerin bu işlere daha az itibar göstermesinden pek de memnun değil gibidir. Bu düşüş, Foster’in ısrarla vurguladığı ‘gerçeğin geri dönüşü’nün de yolunu açmıştır. Ne ki bu durum, gerçeğin bünyesine sızan, onun özgürlüğüne dair güvenirliliği, yinelemeler ve simulakral ortaya koyuşlarla kıran değil de daha ziyade gerçeğin statüsündeki ‘travmatik şey’ ile ilintilendirilebilece bir durumdur. Warhol’dan sonraki kuşağı, özellikle başrolünü Cindy Sherman’ın çektiği, Mike Kelley’nin kirli oyuncakları ve John Miller’in dışkıyla biçimlenen modellerinin de örneklendiği ‘iğrenç sanatı’nı ele almaktadır. Foster, travmatik olanı irdelerken Kristeva’nın ortaya koyduğu ‘zillet’ (abjection) durumu sosyal bir işlev bozukluğundan ziyade etkileyici bir ikonografi olarak kaydedilen kişisel bir etioloji olarak nitelemekte; ve bu göstergeleri, geçmişte, boşu boşuna sosyalizmin sermaye eleştirisinde aradığımızı ifade etmektedir.” (Şahiner, 2015:45,46)

Estetik olanın sanat eseri sayıldığı dünyadan her şeyin sanat olabileceği bir dünyaya geçiş yaptıktan sonra sanat eserini silme ve ortadan kaldırma eylemleri başlamıştır. Rauschenberg 1953 yılında Willem de Kooning’in desenini silerek yergisel bir eylem yapmıştı. Bu eylemiyle bir sanat eserini oluştururken çizmek yerine onu silmenin sonucunda var olan şeyin de sanat olabileceğini ileri sürmüştür. Çizilmiş olanın silinmiş halinin sanat olarak algılanma biçimi de Duchamp ve yandaşlarının yaptığı ironik eylemlerin birer devamı niteliğindedir. Rauschenberg’in De Kooning’in desenini silmesi de tıpkı Duchamp’ın Mona Lisa’ya bıyık takıp tekrar sergilemesi gibi yapıçözümcü bir eylemdir. (Şahiner, 2015:50,51) Calvin Tomkins Rauschenberg’in bu yok etme eylemini Freudyen bir yaklaşımla aslında babayı yok etmek istemesi şeklinde yorumlamıştır. Latham’da Greenberg’in Sanat ve Kültür adlı kitabındaki sayfaları evine gelen misafirlere çiğneterek bir şişenin içine tükürmelerini söylemiş ve kitabın kalan sayfaları da imha edilip bira mayasıyla mayalayarak içki olarak sunmuştur. Latham’ın bu eylemiyle Greenberg’in kültürel yaklaşımını yıkıcı bir etkiyle ele almaya çalışmıştır. (Şahiner, 2015:53) Jean Tinguely de Modern Sanatlar Müzesi’nin bahçesinde kendi kendini imha eden enstelasyon çalışması olan New York’a Saygı adlı eseri yapmıştır. Teknolojik gelişmelerin bir parçası olan bu eser modern dünyanın yıkıcılığı sonu oluşmuş

nihilist Dadaizm örneklerindendir. (Kuspit, 2010:81) Kuspit, Protest sanatçıların postetik sanat ile dünyadaki çirkinlikleri grotesk şekilde protesto ederek aktardığını söylemiştir. Postestetik sanatta konu realist şekilde ön plana çıkarılmıştır. Estetik ise daha geri planda kaldığı için yaratıcılık fazla gelişmemiştir. William Gass, postestetik sanata karşı çıkarak estetik güzelliğin dünyadaki verilen en iyi ödül olduğunu ileri sürerek estetiğin üstünlüğünü savunmuştur. (Kuspit, 2010:53) Duchamp ve Newman da Platon'un Devlet kitabındaki ideaları, sanatın yanılsama olduğu görüşünü desteklemişlerdir. Kuspit modern sanatın entropik bir tavır halini aldığını, postestetik sanatında vermek istediği ideolojik mesajın 'sanat' olmadığı, sanatın sadece duylara hitap eden bir yanılsama olduğunu düşünmüştür. Burada bahsedilen entropi estetiği yok ederek modern yaratıcılığı tetiklemiştir. (Kuspit, 2010:55, 56) 1. Dünya savaşı'nın yıkıcı travmatik etkileri sanatçılarda varoluşsal sancılar yaratmış ve eserlerinde bu travmaları sergilemeye başlamışlardır. Postmodern sanatçılar artık kişisel atölyelerini terk ederek, kitlesel alanlara yayılarak modern sanatçılara göre daha az deneysel çalışmalar yapmışlardır. De Kooning'in rahatsız edici, tekinsiz olarak betimlediği kadın bedenleri entropik çalışmalara örnek olarak verilebilir. 90'lı yıllarda sanatta rahatsız edici eylemler devam etmiştir. Sürtükler ve Tanrıçalar isimli video çalışmasında Annie Sprinkle kadınları sadomazo kıyafetler içinde pornografik şekilde betimlemiştir. Yine Rachel Lachowicz yapmış olduğu Meşum Kadın isimli enstelasyonunda et kancalarına kadın bedenini takarak erkeklerin kadın bedenini kötüye kullanımını gözler önüne sermiştir. (Kuspit, 2010:87,88)

Çağdaş sanatçı olan Sterlarc'ın Scott Livesey Galerisi'nde kendi vücuduna kancalar takarak pörsümüş bedenini astığı performansı da beden kavramının sanattaki yansımalarına ilginç bir örnektir. Bedenin modernist dönemdeki kusursuzluğu çağdaş sanatla birlikte yerini kusurlu, acıyan, kanayan sızıntılar içinde kendini dönüştürmüştür. (Url2).

“Bedene ilişkin kodları kırılanaştırmak, onun gerçekliğini bütüncül olarak kavrayabilmek adına artık farklı stratejilere başvurmak gerekmektedir. Bu stratejilerden belki de en önemlisi, sübjektif beden algısı ve bu algının dışarıda bıraktığı ötekinin varlığını da düşünmeye yol açan öznel stratejileridir. Öznel stratejileri; cinsel organlar, sızdıran organlar, akışkan bedenler, metalaşan bedenler ve esrik hibrit bedenleri

kullanan Carolee Schneemann, Rebecca Horn, Gina Pane, Bob Flanagan, Katarzyna Michele Chantal gibi sanatçıların performanslarında karşımıza çıkmaktadır.” (Şahiner, 2015:173,174)

Bedene zarar verici, sapkınlık dolu eylemlerle kendilerine zarar verici eylemlerde bulunan sanatçıların bu yaklaşımları, izleyicinin bu durumdan keyif almasını sağlayan şekilde spekülâtif eylemlere dönüşmüştür. Amelia Jones performans ve izleyici arasındaki mesafeyi kaldırmaya çalışmaktadır. Jones’a göre ele geçirilemeyen ütopyalar olan çağdaş canavarlar, öznelliğimizi tetikler. Bu öznellik ırkçı, cinsiyetçi, sınıfsaldır. Elizabeth Grosz ise bedeni tek başına bir anlam ifade etmeyen, eksik bir organizma olarak tanımlar. Lacan’ın ayna evresindeki kastrasyon korkusuyla gelen eksik beden algısı Grosz’un bu yaklaşımına ilham olmuştur. Gosz’un ortaya koyduğu öznesiz sanat performansta karşılığını bulmaz. Performans öznenen ayrı düşünülemez. Son otuz yıldaki performanslarla bedenin politik sınırlamalarla geldiği bu noktayı Judith Butler, Foucault’nun tezleriyle açıklamaya çalışmıştır. Butler bedeni içle dışı ayıran özne metaforu olarak ele almıştır. Modernizmin yarattığı zıtlıklarla oluşan kadın erkek ayrımları yerine performatif bedenin geldiği noktayı savunur. (Şahiner, 2015:178)

Lacan’ın özneyi organizmadan ayırmasıyla oluşan eril dişil ayrımın, bedenden bağımsız olduğu ortaya çıkmıştır. Çağdaş sanatta modernizm sonucu oluşan boşluğu ucube bedenler doldurmuştur. Bu ucube bedenlerin yarattığı entropiyle ilgili örnek olarak David Nebreda işlerini örnek verebiliriz. Nebreda kendisine şizofreni tanısı konulan ve uzun süre vejeteryan olan sanatçı aşırı kilo vermiştir. Bağışıklık sisteminin çökmeye başlamasıyla beraber hastalıklı, acınası bedenini fotoğraflayarak performansa dönüştürmüştür. Ucube bedenler serisinin devamı olarak bir diğer sanatçı olarak Orlan’ın eylemlerini örnek olarak verebiliriz. Beden ile ruh, eril ile dişil ikilemlerini eğlenceli şekilde kullanarak bedenini kanlı kesiklerle dönüştürmüştür. Orlan teknolojinin de getirdiği sınırlılıkları kullanarak bedenine eklediği parçalarla teknolojinin aslında o kadar masum olmadığını göstermek istemiştir. Sanatın beden üzerindeki yüzyıllardan beri değişen evriminin geldiği son nokta, Donna Haraway’ın da geliştirdiği cyborg bedenler şeklinde karşımıza çıkmıştır. (Şahiner, 2015: 180,181) Bu tarz eylemler bazı katoliklerin tepkileriyle sonuçlanmıştır. Piero Manzoni ise kendi dışkısını doksan tane kutuya koyarak gramı altınla aynı fiyattan satmıştır. Dışkı ile sanatın bu birleşimiyle dışkının

pazarlanabilirliği konusunda önemli adımlar atılmıştır. Bok sanatının bu şekilde ironikleştirilerek kabul bulmasını bazı eleştirmenler, sanatta gelinebilecek son nokta olduğu düşünüyordu. Değersiz, cansız, bitmiş bir atık olan dışkı kendi alanından çıkarılıp sanatsal bir alana taşındığında eğlenceli bir şova dönüştürülmüş olur. Kuspit, postsanatın geldiği bu noktada sanatın artık ticari bir eylem, izleyicininse müşteri olduğunu söyler. Hirst'ün eserlerinin kendisinden çok fiyatının ön planda olması bu durumu kanıtlar niteliktedir. Ona göre postsanat çocukluk ve delilik çizgisiyle eğlence dünyasına dönüşmüştür. Francis Bacon'un sanatındaki acı ve dehşetin eğlence dünyasına dönüştürülmesini buna örnek olarak vermiştir. (Kuspit, 2010:128)

“Sanat, bir bakıma yıkım ve ölümün çirkinliğini bilinçdışında daha az çekici hale getirir, çünkü bilinçdışındaki çekiciliklerini açığa çıkarır. Yaşamı çevreleyen çirkinliği kaderci bir biçimde kabul edip kör bir biçimde teslim olsaydık başımıza neler geleceğini göstererek bilinçlenmemizi sağlar. Çirkinlik her zaman güzelliğe göre daha baştan çıkarıcıdır, çünkü bizde de dünyada da güzellikten çok çirkinlik vardır ta ki sanat her ikisine de güzellik katana kadar. Sanatta çirkinlik, yaşamın şimdikinden daha güzel olabileceği yanılsamasını körükleyen şey olmuştur. Bu nedenle sanat bizi gündelik yaşamda içinde olduğumuz duygusal noktadan çok daha farklı bir noktaya yerleştirir burası öyle bir yerdir ki yaşama ne kadar benzerse benzesin yaşamın ötesindeymiş gibi görünür. Halen yaşamaktayken yine de yaşamdan kurtulmanın mümkün olan en iyi yoludur bu. Sanatın amacı çirkinliğin her yerde var olduğunu açığa çıkararak onu güzellik aracılığıyla diyalektik olarak aşmaktır. Sanatın sahip olabileceği en derin anlam budur. Sanat, postsanata dönüştüğünde bu anlam kaybedilmişti. Ama Yeni Eski Ustalar, sanatın derin anlamını yeniden ortaya çıkarıyor, postsanatın yaşamı şeyleştirmesi nedeniyle anlamsız sanat olduğuna işaret ediyorlar.” (Kuspit, 2010:205)

Hal Foster Gerçeğin Geri Dönüşü kitabında avangard sanatın bastırılmış eylemler sonucu yeni avangardı doğurduğunu söyler. Ona göre geçmişte ertelenen yeni avangard yeniden canlandırılıp gelecekte gelmeye devam etmektedir. Bu çelişkili zamansallık sonucunda postmodern sanat postyapısalcı teorisinin temelini oluşturmuştur. Postmodernizm ise modernizmin temelini önemli eylem ve söylemleriyle, burada bahsedilen ertelenmiş eylemler sayesinde gerçekleştirmiştir. (Foster, 2009: 59)

1960'ların yükselmiş sanatı, bir yandan geç Modernizmin hâkim mantığının talep ettiği özerk sanatı gerçekleştirmeye, diğer yandan da bu özerk sanatın sınırlarını zorlayarak onu uçsuz bucaksız bir dünyaya yaymaya çalıştı. Bu anlamda kavramsal sanatın metne bağlı kalma çabası sonucu, çoğu medya odaklı sanatta bulunan özne

ve nesnenin odak noktası olmaktan çıkması önem kazanır. Modernist soyutlamanın neden olduğu amnezinin sonunda, postmodernizmin neo muhafazakâr kolu, sanatta ve mimaride tarihsel dışavurumcu üslupların kullanımı yoluyla kültürel belleğin canlanmasını müjdeler. Postmodernizmin postyapısalcı kolu ise, estetiksel ve kültürel ayrımları aşmak amacıyla sanat modelini bir metin olarak kullanır. (Foster, 2009:103,104)

Sanatta modernizm çağı, sanatçıların geleneksel üslup ve formlardan kopmaya ve yeni teknikler, malzemeler ve fikirler denemeye başladığı bir dönemi ifade eder. Tipik olarak 19. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın ortalarına kadar uzanır. Bu süre zarfında sanatçılar, geçmişin geleneklerine meydan okumaya ve çevrelerindeki hızla değişen dünyayı daha iyi yansıtan yeni ifade biçimleri yaratmaya çalıştılar. Bu yenilik arzusu, bilim ve felsefenin artan etkisinin yanı sıra, sanayileşme ve kentleşmenin yükselişi gibi teknolojik gelişmeler ve kültürel değişimler tarafından yönlendirildi. Modernist sanatın temel özelliklerinden biri, soyutlama lehine geleneksel temsili reddetmesidir. Birçok modernist sanatçı, bir konunun gerçek görünümünden çok özünü yakalamaya çalışmıştır. Bu, kübizm, fütürizm, izlenimcilik, sürrealizm, dışavurumculuk gibi çeşitli soyut sanat akımlarının ortaya çıkmasına neden oldu. Sanatın gelişimi üzerinde derin bir etkisi oldu ve günümüze kadar etkili olmaya devam ediyor. Sanatta postmodernizm ise, 20. yüzyılın sonlarında modernizmin algılanan sınırlamalarına bir tepki olarak ortaya çıktı. Sabit bir bakış açısına karşı çıkılan bu dönemdeki sanat eseri, ironik ve şakacı üsluplarıyla da dikkat çekmiştir. Bunun yerine, postmodern sanat genellikle çoklu bakış açılarını araştırır ve toplumsal yapıyı eleştirir niteliktedir. Postmodern sanatta kullanılan teknikler arasında modernizmden farklı olarak, buluntu nesnelerin kullanımına da yer verilmiştir.

1.3. ESTETİK YARGILAR ÜZERİNDEN GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE GELEN KÜLTÜREL KODLAR

"Kültür", genel olarak belirli bir toplumdaki tüm inançları, davranışları, değerleri ve şeyleri kapsayan ve temsil eden bir terim olarak kullanılmıştır. Bir noktada dil, toplum ve kültürün birbirinin yerine geçebileceğini gösterir. Maddi kültür ve görseli anladığımız için kültür, kültürün gelecekte özel bir anlamı yoktur. Para, medya ve kitle eğlencesi artık kültürel etkinlikleri finanse etmiyor veya bizi kültür hakkında

bilgilendirmekle kalmıyor. Aynı zamanda bizim toplumumuzda "kültür" onların söylediklerine göre şekilleniyor. (Kuspit, 2010:189)

İnsanların farklı kültürlerde yetişmesi, onların beğeni yargıları üzerinde oldukça etkili olmuştur. Batı kültüründe yetişmiş bir kişi doğu kültüründeki değerleri bilmediği için ona hiçbir anlam ifade etmez. Örneğin; batı kültüründe ortaya çıkmış klasik müzik, o kültürde yetişmemiş kişi için sanatsal bir ezgi olarak gelmeyecektir. Aynı şekilde doğu kültüründe yetişmemiş bir kişi doğunun etnik ritimlerini anlayamayıp, sanatsal olarak algılamayabilir. Dolayısıyla doğduğumuz kültürlerde bize yüklenen kodlar, estetik beğenilerimizde de farklılaşmaya yol açmıştır. Kültürle iç içe geçmiş sanat eserinin varlığını da doğduğu yerin beğeni algısı belirler. Fakat estetik eğitimin de yaygınlaşmasıyla kültürler iç içe geçip daha homojen bir hal almıştır. Eğitim ve teknolojinin de gelişmesiyle beraber eski kültürel sınırlar kalkmış, dünyanın bir yerinde yeni çıkan bir kültürel olgu dünyanın her yerine yayılabilir hale gelmiştir. Bir sanat eseri karşısında herkes aynı estetik zevki almayabilir ya da aynı şekilde haz duymayabilir. Mesela resim sanatıyla ilgilenmeyen birisi bir tabloya baktığında onun için hiçbir anlam ifade etmeyebilir. Klasik sanatla ilgilenmiş bir kişi çağdaş sanatla ilgili eserleri karşısında olumsuz bir tutum sergileyebilir. Bu durumlar estetik beğeni konusundaki oluşan yargıların, kültürel farklılıklarda olduğu gibi eğitim faktöründen de kaynaklandığını gösterebilir. (Tunalı, 1983: 105)

Bir sanat eserini beğendiğimizde aynı zamanda onunla bir bağ kurmuş oluruz. Bu da ancak alınan eğitimle ya da kültürel uyumla gerçekleşecek bir durumdur. Fakat İsmail Tunalı, estetik eğitimin birtakım sorunları da beraberinde getireceğini düşünmüştür. Çünkü estetik eğitimi estetik beğeni ile paralel ölçülerde değişime uğramıştır. Geçmişten günümüze kadar değişen güzellik algısını önceki başlıklar altında işlemiştik. Sanatsal beğeni anlayışı o dönemin kültürel, felsefi, sosyolojik, tarihi değerlerini bilmemizle ortaya çıkar. 15. yüzyılda Rönesans dönemindeki Orta çağ sanatının, 20. yüzyıldaki Çağdaş sanatına kadar olan evrimi kültürel inovasyonları yaratmıştır. Yeniliğe açık, yaratıcılığın destekleyen toplumlarda ortaya çıkan inovasyonlar 'yeni' yi bir fetiş nesnesi olarak sunmuştur. Bu toplumlar sanatın amacının sürekli yeniyi aramak olduğunu düşünmüştür. (Tunalı, 1983: 242)

Modernleşmenin merkezinde batı kültürü hakimdir. Modernizme katkısı olan diğer kültürler ise batının sömürgesi altında olan ve barbar, ilkel kabileleri temsil eden kolonyalist kültürlerdir. Hala ilkelliğini koruyan primitif Afrika sanatı, uzun bir süre sanat merkezi olan müzelerde değil, tarihi eserlerin sergilendiği etnografya müzelerinde sergilenmiştir. Bu durum aynı zamanda kapitalizmin sömürdüğü bedenlerin de müzelerde sergilenmesine yol açmıştır. Afrikalı barbar kavimlerde yetişmiş, geniş kalçalara ve cinsel organa sahip olduğu için Saartjie Baartman'ın bedeni, batılı toplumlar tarafından yıllarca sirk hayvanı gibi sergilenmiştir. Baartman öldükten sonra ise dondurulmuş bedeni, Paris'teki Musee I'Homme'da 'Hotanta Venüsü' ismiyle sergilenmeye devam etmiştir. Yine Paris'te Ulusal Tarihi Doğa Müzesi'nde iki ırkın birleşimi olan siyah beyaz benekli melez çocuğun annesiyle resmi asılarak sergilenmiştir. 19. yüzyılın son, 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar olan sürede insanların hayvanat bahçesinde gibi sergilendikleri alanlar olan, insan bahçeleri yapılmıştır. İnsani olmayan koşullarda burjuvalılar için sergilenenler arasında siyahi cüceler, canavar ve ucube bedenler, interseks bireyler, melez ırklar, sakallı kadınlar gibi ötekileştirilmiş insan bedenleri yer alıyordu. Afrika sanatının daha sonra 1996 yılında sanat müzelerinde yerini almaya başlamasıyla kolonyalist hiyerarşik kültür darbeye uğratılmıştır. Kolonyalist kültürün sundukları en gerçekçi şekilde British, Louvre, Berlin Atlas gibi evrensel müzelerde görebiliriz. Kolonyal kültürün son bulmasıyla beraber modernizm de parçalanmış ve kültür giderek globalleşmeye başlamıştır. Böylece batı merkezli düşünce hümanist, aydınlanmış, evrensel haklara saygılı hale gelerek, 20. yy. sonlarında ortaya çıkan postkolonyal kültüre dönüşmüştür. Modern dönemin yarattığı etnik, dinsel, cinsel farklılıklar postmodernin getirdiği postkolonyal kültürle son bulmuştur. Doğunun ötekileştirilip, batının yüceltilmesiyle öjenik bir durum ortaya çıkmıştır. Çokkültürlülüğün getirdiği kültürel farklılaşma içerisinde estetik, sanata yabancılaşmaya başlamıştır. (Artun, 2013:22)

Ucubeleri görme isteği, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki büyük ilçe fuarı sergileriyle 20. yüzyılın ortalarına kadar devam etti. 19. yüzyılın sonlarında, yaşayan ucubelerin potansiyel acılarına karşı kayıtsızlık hâlâ yaygındı. 1841 yılında Manhattan'ın kalbindeki şehrin en ünlü mekanlarından biri olan Burnham Amerikan Müzesi'nde aileler ucubeleri izlemeye gelirdi. 20. yy'da başlayan ucube bedenlerden iğrenme duygusu, o

zamanlarda eğleceli sayılıyordu. (Ancet, 2010: 58) Foucault, yarı insan yarı hayvan olarak betimlenen canavar, ucubeleri ‘anormaller’ olarak adlandırmıştır. Hard ve Negri tarafından yazılan çokluk kitabında bahsettikleri Golem, yıkımın sembolü haline gelmiş sevilme isteyen bir canavardır. Onlara göre canavar yıkıcı bir güçtür. Mary Shelley tarafından yazılan Frenkestain karakteri de dışlanmış, sevgisiz kalmış ucube karakterdir. Canavar, ırk kavramı belli bir topluluğun sınırlarını çizerek ‘bizden olmayan’ anlamını taşımıştır. 20. yy’ın ilk yarısında ortaya atılan öjeni teorisi günümüze kadar süregelen olup, beraberinde beden üzerinde söz sahibi olmuştur. Bedenin canavar olarak algılandığı, LGBT, queerlik, sakatlık bunun yanı sıra; ütöpik karakterler olan olan periler, cinler, vampirler, kurt adamlar, cüceler, Frenkestain gibi eski örnekleri isimsiz canavarlar olarak betimlemiştir. (Artun, 2013:105,106)

“Burada canavar sözcüğünün birçok Batı dilindeki karşılığının etimolojik kökenini de göz önünde bulundurmak anlamlı görünüyor. Bir yandan Latince “monstrare” (göstermek, teşhir etmek) fiilini çağıran canavar figürü, öte yandan “monere” (uyarmak, tehlikeyi haber vermek) ile yakınlığı nedeniyle, yalnızca gözümüzün önündekinin değil, aynı zamanda belki de göremediğimizin (önceleri tanrılar) bir işareti olarak karşımıza çıkıyor. Demek ki canavar en başından beri görmek, göstermek ve işaret etmekle ilişki içinde beklenmeyen, uymayan, bizden olmayan, sınıflandırılmayan göstergesi olarak görülüyor, gösteriliyor veya var oluyor. Yabancıliğin izi, ötekiliğin delili olarak aramızda dolaşıyor/dolaştırılıyor.” (Artun, 2013:108)

Sanat, kendini diğer canlı türlerinden üstün tutan insanın, kültürel bir kodu olarak dönüşüm geçirerek evrimsel bir dil haline gelmiştir. Sanatın evrimsel sürecinde ise tanrılar, doğa olayları, mitler, savaşlar, inançlar etkili olmuştur. 15. yy’dan itibaren içine girdiğimiz Rönesans bizi akıl ve bilimin aydınlığına sürüklese de trajik olaylarla süregelenmiştir. İnsanlık Fransız ve Amerikan devriminin getirdiği kölecilik sonucunda savaşlarla büyük kırılmalar yaşadı. Bu kırılmanın sonucu ise Modernizm’in doğuşudur. Savaşın sanatın üzerine attığı şarapnel bombası, modernizmi parçalarına ayırarak postmoderniteyi yarattı. Sanatın postmoderniteye olan yabancılığı işte bu yüzdendir. Kapitalizmin doğurduğu postkolonyal kültür, ucube gösterilerinde canavar olarak yabancılaştırdığı bedeni sıklere, etnik şovlara hapsedmiştir. İnsanın insana yaptığı bu işkenceyi Rus yazar Shklovsky ‘Ostranenie’ (yabancılaşma) kavramıyla açıklıyor. I. Dünya Savaşı’nın ölüme üstünlüğü, insanların bir hiç uğruna canlarını vermesi insanda

anlamsızlık duygusu yaratmıştır. İnsanlığın bu yenilgisi Modernizm'in de yenilgisidir. Yabancılaşmanın getirdiği bu durum yeni-insan tipini yarattı. Bedenin evrimi hayvan insan karışımı olan siborg bedenlere dönüştü. Sibernetiğin dışavurumları yeni-insanı yarattı. Yeni medya bize, yeni evrim paradigmasını sundu. Bu paralel varoluşlarda birey, artık zaman ve mekanla kısıtlı değil. Evrenin sonucu olan bu yeni-insan tipi hala insan mıdır? (Artun, 2013:17) Shklovsky'nin ortaya attığı Ostranenie (yabancılaşma) kavramına tezimin ikinci bölümünde değineceğim.

Hal Foster moderniteyle beraber gelen kültürel evrimi 'çokkültürlülük' ve 'postkolonyal kültür' kavramlarıyla açıklamıştır. Sanat bienallerinin oluşmasını bu durumun yarattığı örgütlenmeyle beraber oluştuğunu söylemektedir. (Artun, 2013: 12) Zygmunt Bauman ve Hanna Arendt kültürün varlığını insanın ölümlü olmasına bağlamışlardır. İnsanlar varlığını devam ettirdikçe, kültür de var olmaya devam edecektir. (Acar, 2007:16) Kültür, belli toplumların her türlü felsefi, sosyolojik, dini inancını kapsadığı bir alan olduğu için kültür ve toplum kavramları bazen iç içe geçebilir. Toplumlar değiştikçe kültürler değişebilir ya da kültürler değiştikçe toplumlar da ona ayak uydurmaya çalışabilir. Popüler eğlence kültürü ve yeni medya da kültürel değerlerin şekillenmesinde oldukça etkili hale gelmiştir. Fakat bütün bunlar toplumları bireylere ayırarak entropik bir yabancılaşmanın eşiğine de sürükleyebilir. Günlük yaşamda kullanılan nesnelerin sanatta kullanılmasıyla beraber postsanat kültürüne geçiş başlamıştır. Böylece insan günlük yaşama da yabancılaşmaya başlamış kendi toplumsal rolünü de reddetmeye çalışmıştır. Postsanat bize insanlıktan uzak bir kimlik sunmuş ve avangard yabancılaşmanın içinde insan, varoluşsal bunalım yaşamaya itilmiştir. Kuspit, hayatın sadece günlük işlerden ibaret olmadığını, hayatın anlamının olduğunu anlayabilmek için Duchamp ve Warhol'un eğlendirici işlerine, toplumun ihtiyacı olduğunu ileri sürmüştür. Böylece Duchamp ve Warhol'un sanat alanındaki umursamazlıkları anemik topluma da geçmiştir. Eğlence, gösteri dünyası modern yaşamın yalanlarının ve günlük yaşamın daha heyecanlı hale getirilip sunulmasıdır. (Kuspit, 2010:105) 20. yüzyılda endüstri devriminin ve teknolojik gelişmelerinin yaygınlaşmasıyla makine hayatımızın parçası haline gelmeye başlamıştır. İnsanın makineyle olan birleşimiyle insanda yabancılaşma sorunu ortaya çıkmıştır. İnsan makine

karşısında kendini yetersiz hissederek varoluşsal bir sancıyla karşı karşıya kalmıştır. Bu yabancılaşma sorunu insanın makineyi kendi parçasıymış gibi hissetmesiyle ortadan kaldırılabılır. Sanatın ereği sürekli yeniliği aramak olursa ve geneksel olanı yıkmaya çalışırsa yabancılaşmanın önüne geçebilir. Mekanist bir dünya sonucu oluşan yeni sanat ortamın özgür bir zihinle dengelenebilir. (Tunalı,1983:235)

Donne Harraway robot-insan birleşimi olarak bilinen ‘cyborg’ figürüyle ilgilenmiştir. İnsanın canavar kimliğine vurgu yapan Orlan’ın bedenindeki kesikler ve diğer postmodern sanat hareketleri bilim ve teknolojinin gelişmesiyle meydana gelmiştir. Ona göre siborg, makineyle insan birleşimi olan hibrit bir yaratıktır. (Haraway, 2006:2) Harraway’ın manifestosuna göre beden ortadan kalkarsa iktidarın üzerinde kurulmuş olduğu takakküm de ortadan kalkacaktır. Harraway’a göre beden insanları cinsiyet, ırk, gibi gruplara ayırmış, onlara zulmetmiş bir olgudur. Ona göre tüm bunlara çözüm getirilmesinin tek yolu bedenın yok edilerek insanlığın siborglaştırılmasıdır. (Le Breton, 2016:218) İnsanın özelliklerini yansıtan makine yapılabileceği gibi, tam anlamıyla insanın kopyasının yapılıp yapılamayacağı uzun yıllardır tartışma konusu olmuştur. Kant ve sonraki düşünürler insanın doğadaki diğer canlılardan daha üstün olduğunu ileri sürmüştür. İnsanın evrimsel sürecinde doğadan uzaklaştığını ve doğayı ele alarak onun benzerinin yapılamayacağını düşünmüşlerdir. Bu evrimsel süreçte geline nokta yapay zekanın insan hayatına kattığı değişimler oldukça büyüktür. İnsanla makine arasındaki benzerliğin artmasında yapay organların etkisi de vardır. (Acar, 2007:52)

Grotiskler, bedeni tedavi edilemez bir utanç olarak görerek bedene olan nefretini uç noktalara taşımışlardır. Onlara göre ruh bedene girdikten sonra bedendeki yaşlanma, ölüm ve hastalıkla birlikte heba olur. Breton, bedenın insanlığın yarası olduğu ve özünde teknolojiden kaynaklanmadığı için pişmanlık duyduğunu söylemiştir. Ona göre insan vücudu ortadan kaldırılması gereken iğrenç bir uzuvdur. (Le Breton, 2016:10) Descartes de bedenle zekayı birbirinden ayırarak bedeni fazlalık olarak görmüş ve insanın sadece zekadan ibaret olduğunu söylemiştir. Bilim dünyasında geline noktada yapay gebelikle bedenın işlevinin giderek azalması yönünde ütöik düşünceler ortaya atılmaya başlanmıştır. Bu yapay kuluçka ütopyasından Huxley de Cesur Yeni Dünya kitabında bahsetmiştir. Siber-seks, transeksüellik, silikon, protez, implant gibi estetik cerrahiyle

müdahaleler beden üzerinde kurulan tahakkümü ve bedeni özgürleştirmeyi bize göstermiştir. Bedenin eksikliği ise mazoist ve marjinal kişilerce, piercing ve dövmelele bedenlerini damgalayarak tamamlamışlardır. Daha önce ilkel kabilelerde ayin ve ritüellerle uygulanan bu yöntemler ilkel yollarla yapılmış olsa da artık modern yöntemlerle bedenlerimizi dönüştürmeyi başarıyoruz. (Le Breton, 2016:26,27) Fakir Musafar da bu teknikleri kullanarak modern ilkelcilik yolunda kendi bedenini kancalarla, iğnelerle, piercing ve dövmelele dönüştüren ilk performans sanatçılarındandır. Sanatçı bu acı verici eylemlerinden haz aldığını ve eylemleri spiritüel bir aydınlanma yaşamak için yaptığını söyler. Beden üzerine uygulanan damgalar kültürel değerlerce farklılık göstermiştir. Bazı topluluklarda gruba ait hissetmek bazılarında ise belli bir soy ya da statüyü göstermek için yapılmıştır. Bazı insanlar da biyo-mekanik dövmelele yaptırarak vücudunda metal taşımayı tercih etmiştir. (Le Breton, 2016: 34,35)

ile tamamlanmıştır. Bedenin makineleşmesi, beden üzerinde meydana gelen yaralar, kesikler, hastalıkların da önüne geçerek ölüm ya da entropiyi sonlandıracaktır. (Le Breton, 2016: 48,49)

Özellikle insanlar üzerinde travma yaratan ve oldukça ürkütücü olan bu ayrılıklar, günümüzün açık bedeni ve onların acı ile zevk içindeki tüm esrimeleri ile tezat oluşturuyor. Modernizm tarihinde bu boşluğu ucubeler ve birtakım yaratıklar doldurmuştur. Mevcut konumlarını alan bu hareketsiz, koşan, saldırgan ve kaçamak varlıklar özneyi bir gölge gibi takip ederek onu Aydınlanma'nın bedenine, romantizm ailesine, 20. yüzyılın başlarındaki erotik ilişkilere bağlamışlardır. Modernizmden itibaren bu ucubeler, tutkuyla bağlı ama onlara ait olmayan, üstü kapalı ve münhasıran birbirlerinin alanına atılmış ve ötekileştirilmişlerdir. (Şahiner, 2015: 180)

Önceden dinin merkezi olan kilisede sergilenen sanat, sonradan sanat merkezi haline gelen müze ve bienallerin içine girmiştir. Son olarak ise arazi sanatı, video art, dijital sanat, performans sanatı gibi sanat dallarının ortaya çıkmasıyla her yerde sergilenebilir hale gelmiştir. Bruce Nauman Atölyenin Haritasını Çıkarmak 2 isimli video performansında atölyesini atık çöplerle dolu boş bir alana dönüştürmüştür. Aynı zamanda izleyicilere de fırça ve sandalye dağıtarak onları da bu performansa dahil etmiştir. Nauman bu performansıyla atölye olgusunu bitirdiğini düşünse de atölye, post-postmodern olarak yeniden canlandı. Böylelikle bu yeni atölye olgusu geleneksel ve avangardın birleşimiyle meydana gelmiştir. (Kuspit, 2010:197)

Tunalı'ya göre estetik nesneler ışık, renk ve gölge gibi kategorilerden oluşuyordu. Işık ve renk gibi estetik bir nesneyi oluşturan öğeler öznenin bağımsız değerler değil, özneye ait öğeler, duyular ve izlenimlerdir. Dolayısıyla estetik nesne, bireysel duyuların sentezinden, onların uyumuyla meydana gelmiştir. Ona göre estetik nesnenin kendisini ya severiz ya da ondan nefret ederiz. Hoşumuza giden bir nesne olduğunda ona güzel deriz. Estetik bir nesne bu nedenle pozitif bir estetik değer taşır. Bunun aksi ise çirkindir. (Tunalı, 2013:98) Tunalı bütün bu söylenenlerden, estetik değer ve güzelliğin nesnel olmaktan çok öznel bir fenomen olduğunu söyler. Çünkü

ona göre güzellik duyulara, duyuusal algıya dayanır. Estetik duyuusal bir fenomen olduğu için her zaman özneldir ve asla konudan bağımsız olarak görülemez. (Tunalı, 2013:100)

“Estetik obje, estetik değer, duyumlarla, impression’larla ilgilidir, örneğin, bir impressionist tablo, tuval üzerindeki renk tu larından ve bunların bağlılığından başka bir şey olmadığı gibi, bunların dışında, onun anlam taşıyan, insanın tinsel varlığına seslenen bir yanı da yoktur. Monet’nin ‐    Yığını‐ tablosu, bizi hiç de derin bir anlam ülkesine götürmez; onun değeri, güzelliği, bir     yığını olmasında değil, daha doğru bir deyimle, bir     yığını ifade etmesinde değil, ama, ışık ve renk ilgilerinin bizde, hoşlanma meydana getirecek bir  ekil de    l m   olmasında bulunur. Işık ve renk ilgilerinin bu şekilde    m , bir harmoni doğurur ki, süje’de meydana gelen hoşlanma, i te buna dayanır. Ancak, bu hoşlanma, düşünsel bir hoşlanma değil, doğrudan doğruya duyulur (hass ) bir ho lanmadır. Bizde böyle bir hoşlanma duygusu meydana getirdiği için, ‐    Yığını‐ tablosuna ‘güzel’ deriz. Buna karşılık, David’in bir ‐Marat‐, bir ‐Seneca‐ adlı yapıtlarım hatırlayalım: Burada büyük bir dram’la kar ıla ıyoruz; bu dramı, biz, yalnız duyu yanımızla değil, bütün ki iliğimizle kavrarız. Konu ile birlikte, figürlerin ağırlığı, simetri ve renklerin dengesi, tasvir edilen konu, yapıtı, düşünsel olarak tekrarlamamızı bizden isterler. Diyebiliriz ki, bu çeşit yapıtlar zorunlulukla rasyonel olarak kavranabilirler. Onlardan alınan hazda da bu nedenle düşünsel yan ağır basar. Görüldüğü gibi, impressionizm için, estetik haz sadece ho lanmadır. impressionist bir estetik obje, bütün ki iliğimize, varlığımıza değil, sadece duyu yanımıza seslenir ve bizde bir hoşlanma duygusu meydana getirir. I te bu ho lanmaya dayanarak, biz onu, güzel diye adlandırırız.” (Tunalı, 2013: 103, 104)

Platon’dan varoluşçu Heidegger’e kadar tüm idealist filozoflar, güzellik ve hakikat kavramları arasında belli bir yakınlık olduğunu söylemişlerdir. Hegel de Platon gibi güzelin idenin bir yansıması olduğunu ileri sürer. Hegel de aynı zamanda idenin hakikatle olan ilişkisinin bizi güzelin doğru olduğuna götürdüğünü söyler. Tüm idealistler için gerçeğin en yüksek değer olduğu ve diğer tüm değerlerin onunla ilişki kurarak ve ona katılarak var olduğu söylenebilir. Aynısı M. Heidegger için de geçerlidir. M. Heidegger’e göre güzellik, varoluşun bir tür aydınlanmasıdır. Ve bu da bizi hakikate götürür. (Tunalı, 2013:105)

Dada hareketinin sanat yapmaktan önce gelen sarsılmaz hedefi, zamanın hâkim değerlerine isyan etmek ve ahlaki, sanatsal ve kültürel değerleri yok etmektir. Dada için bu amaç sanat yapma amacından önce gelir, böyle bir görevi üstlenir. Tunalı Dada’nın kendine özgü bir tarzı olmadığını ve sanata karşı olduğunu dile getirmiştir. (Tunalı, 2013: 209)

1950'lerden itibaren tarihte bir dönüşüm yaşanmış ve toplum "post-endüstriyel", kültür ise "post-modern" bir döneme girmiştir. Bu değişimin bir ürünü olan zaman, bilim ve sanatta yeni fikirlerin, yeni gerçekliklerin ve yeni yaşam biçimlerinin doğmasına yol açar. Bu değişim ve ürünleri günümüz düşüncesinde büyük bir sorun oluşturmaktadır. Ancak bu sorunların altında yatan kavram Modernitedir. Modernite ile postmodernite arasında nedensel bir ilişki vardır. Bu anlamda modernite 'neden', postmodernizm ise 'sonuç'tur. (Tunalı, 2013: 212)

İnsan aklının ürünü olan teknoloji ve bilimin getirdiği pozitivizmin sonucu oluşan Aydınlanma çağı başlamıştır. Aydınlanma'yla beraber din yerine bilime yönelen doğa sanatın temelini oluşturur. Ona göre doğa güzelse sanat çirkin olandır. Modern sanatın üzerine kurulduğu yer doğa değildir. Baudealire'a göre bütün kötülüklerin kaynağı da yine doğadır. Ona göre kötülüğe doğa yerine sanat üstünlük kurabilir. (Baudelaire, 2003:56) Sartre Baudealire'ın acı çekmeyi tercih ettiğini düşünür. Onun için yaratıcı olmak acı çekmeyi gerektirir. Baudealire kendi yarattığı cehenneminde varoluşun dayanılmalığıyla yüzleşmiştir. (Baudelaire, 2003:76)

Ranciere'a göre ise estetik, bir disiplin olmaktan ziyade, sanatı tanımlayan belirli bir sistemin adıdır. Kant döneminden beri filozoflar kendilerini bu sisteme empoze ettiler. Antik ve modern arasındaki klasik ilişkiyi açıklayan evrimsel ve kuralcı modellerin yerini alarak, sanat eserleri için yeni bir tarihsellik modeli oluşturuldu. Öte yandan, devrimin neden olduğu kırılma, tabloları ve heykelleri gerçek veya hayali müze mekânından, dini anlamdaki resimlerden ve burjuvazinin süslü süslemeleri olan işlevlerinden ayırdı. Böylece temsili eserlerin belirlen kesimin yerine yeni ve farklılaşmamış bir topluluk oluşturuldu. (Ranciere, 2012:14)

Sanatın estetik isteminde içeren politikanın başka bir kahramanı siyasal bir fenomen olan biçimin daimî siyaseti, eylemde biçimin ortadan kaldırılmasına karşı çıkar. Buradaki biçim, kendini gerçekleştiren veya gündelik dünyaya yönelik siyaset anlamına gelir. Her türlü müdahaleden ayırt edin. Ranciere'e göre sanat yaşamın içinde yer almamalı, yaşam sanatta kendine yer bulmalıdır. (Ranciere, 2012:43)

Dadaizmden 1960'ların aykırı sanatının çeşitli biçimlerine kadar, farklı olanı karıştıran baskın siyaset biçimini Ranciere 'polemik' kavramıyla açıklamıştır. Sanat ve sanat dışı arasındaki değiş tokuş oyunu, polemik biçiminde, birbirinden farklı unsurları çarpıtarak ve biçim ile içerik arasında diyalektik karşıtlıklar yaratarak sanatın toplumsal durumunu ve statüsünü ortaya çıkarmıştır. Dadaist tuval üzerine monte edilen otobüs biletleri, saat halkaları ve diğer aksesuarlar, sanatın hayattan kopuk olduğu iddiasıyla alay etmiştir. (Ranciere, 2012:54) Estetik karşıtı olan Dada akımı 20. yy'da politik olaylarla beraber yaygınlaşarak çağdaş sanat üzerinde etkili olmuştur. Kitle iletişim araçlarının yayılmasıyla beraber savaş teknolojilerinin insanlar üzerindeki zulmü dadanın ve medyanın konusu olmuştur. (Erzen, 2011: 85)

Modernizm, sanatın estetik olarak açıklanmasını isterse de bunun gerçekleştiği kimliksizleştirme biçimine karşı çıkmıştır. Sanatın özerkliğini talep eden, sanatın diğer adı olan heteronomiyi reddeden fikirdir. Mimesis'ten ayrılma, sanatı bir asır boyunca temsil etme görevinden kurtaran ve şimdiye kadar dış hedeflerle saptırılan gerçek amacını yeniden keşfeden bir isyandı. Bu şekilde sanatın estetik belirlenimi, bireysel sanatın bağımsızlığına yol açar ve böylece belirlenmiş maddilik içinde düşüncenin gücünü göstermeye çalışır. (Ranciere, 2012:70)

Bunlardan yola çıkarak kültürel estetik, belirli bir kültür veya toplumun güzelliği, sanatı ve diğer kültürel ifade biçimlerini algılama ve yaratma biçimini şekillendiren bir dizi değer, uygulama ve gelenek anlamına gelir diyebiliriz. Bir kültürün tarihinin, inançlarının ve değerlerinin sanatı ve tasarımı yaratma ve tüketme şeklini etkilediğini kapsar ve sembolizm, ikonografi ve motifler gibi unsurları içerebilir. Kültürel estetik, aynı zamanda, bir kültürdeki insanların inşa edilmiş çevre ve diğer fiziksel çevre ile ilişki kurma biçimine de atıfta bulunabilir. Örneğin, Hint, Çin veya Afrika kültürleri gibi belirli kültürlerin geleneksel sanat biçimleri, farklı kültürel etkileri ve tarihsel geçmişleri nedeniyle benzersizdir. Aynı zamanda Batı sanatı biçimlerinden de farklıdır. Özetle kültür, sanat, tasarım ve diğer kültürel ifade biçimlerinin yaratılma ve tüketilme biçimlerinin yanı sıra insanların çevreleriyle ilişki kurma biçimlerini etkileyerek estetik değerlerin şekillenmesinde temel bir rol oynar.



2. BÖLÜM

ABJECT KAVRAMININ SANAT ESERLERİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

2. BÖLÜM

ABJECT KAVRAMININ SANAT ESERLERİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

2.1.PSİKANALİZ OLARAK ABJECTION TANIMI

Abject, bir durumun veya bir şeyin çok aşağıda, yoksul veya değersiz olduğu anlamına gelen bir sıfattır. Abject, genellikle olumsuz bir anlam taşır ve bir şeyin çok kötü veya aşağılık bir durumda olduğunu vurgulamak için kullanılır. Psikanaliz açısından, abject kavramı, insan psikolojisi için bir terimdir ve genellikle, insanların ölüm, boşluk ve yalnızlık gibi korkunç ve ürkütücü duyguları ile ilgili olarak kullanılır. Bu duyguların toplumda tabu konular olarak görülmesi nedeniyle, insanlar genellikle bunları bastırmaya çalışırlar ve bu duyguları reddederler. Abject, bu bastırılmış ve reddedilen duyguları ve düşünceleri ifade etmek için kullanılır. Psikanaliz teorisi, insanların düşüncelerini ve davranışlarını anlamaya yardımcı olmak için, insan psikolojisinde bastırılmış duyguların rolünü inceler. Abject, bu bastırılmış duyguların ne kadar önemli olduğunu ve insanların bunları nasıl reddedip bastırdıklarını anlamaya yardımcı olur. (Kristeva, 2004: 22)

Psikanalitik kuramda, iğrenme ("atılmış" anlamına gelen Latince abjectus'tan gelir), benlik algımızı bozan veya kökten öteki olan şeyle karşılaştığımızda deneyimlediğimiz tiksinti veya korku hissidir. Bizim için çok fazla olan bir şeyle yüzleşme deneyimi, onu psişik deneyimlerimizi özümseme kapasitemizi aşar. Bir anlamda iğrenme, üzerine düşünülemeyecek kadar tabu olan, dünya anlayışımızın dışında bırakılan şeyle karşılaştığımızda deneyimlediğimiz şeydir. Tekinsizliğin, tuhaflığın, kökten farklı olanın ve benlik algımızı bozmakla tehdit edenin deneyimidir. İğrençlik, çok tehdit edici veya çok rahatsız edici olanı bilincimizden dışlamamızı sağlayan bir tür psişik savunma mekanizması olarak anlaşılabilir. Bu, dayanamayacağımız kadar çok şeye karşı kendimizi savunmanın bir yoludur. Julia Kristeva, "Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Bir Deneme" adlı kitabında, iğrenmeyi ben ile öteki arasında ayırım yapmamızı sağlayan temel bir psikolojik süreç olarak ele alıyor. İğrenmenin, kökten öteki olan karşısında kimlik duygumuzu korumamızı sağlayan gerekli bir süreç olduğunu savunuyor. Kristeva'ya göre iğrenme, benlik ile öteki arasında bir sınır duygusu

yaratmamızı sağlayan bir ayrılma ve dışlanma sürecidir. İğrenmenin, ayrılık ve kimlik duygumuzu korumamıza izin veren bir savunma süreci olduğunu savunuyor. Kristeva, iğrenmeyi "nesneyi dışarı atma, onu benliğin dışına atma süreci" olarak tanımlar. İğrenmenin, kökten öteki olan karşısında kimlik duygumuzu korumamıza izin veren gerekli bir süreç olduğunu savunuyor. Kristeva'nın görüşüne göre iğrenme, benlik ile öteki arasında bir sınır duygusu yaratmamızı sağlayan bir ayrılma ve dışlama sürecidir. İğrenmenin, ayrılığımızı ve kimliğimizi korumamıza izin veren bir savunma süreci olduğunu savunuyor. Kristeva'nın çalışmalarında iğrenme, bireylerin kendi kimliklerinin sınırları ve kültürel ve sosyal yapılarının sınırları ile baş etme yolu olarak görülür. (Kristeva, 2004: 19,20)

Julia Kristeva, psikanaliz alanına önemli katkılarda bulunan bir Bulgar-Fransız filozof ve psikanalisttir. Benlik ile dünya arasındaki sınırı ifade eden "iğrenç" kavramı üzerine yaptığı çalışmalar ve Oedipus kompleksini yeniden yorumlamasıyla tanınır. Oedipus kompleksi, Sigmund Freud tarafından geliştirilen ve bir çocuğun psikoseksüel gelişimi sırasında ortaya çıkan bilinçdışı arzuları ve çatışmaları tanımlayan psikanalitik bir teoridir. Freud'a göre, Oedipus kompleksi, bir çocuğun karşı cins ebeveyniyle cinsel olarak ilgilenmeye başladığı ve aynı cinsiyetten ebeveyniyle kıskançlık ve rekabet yaşadığı fallik gelişim aşamasında ortaya çıkar. Çocuğun Oedipus kompleksinden kurtulması, enest arzularından vazgeçmesini ve aynı cinsiyetten ebeveyniyle özdeşleşmesini içerir. Kristeva Freudyen bakış açısıyla annenin üreme organının eksik olmasından dolayı çocuğun kendisinin de cinsel organını kaybedeceği düşüncesini iğdiş edilme korkusuyla açıklamıştır. Kristeva, Oedipus kompleksine farklı bir yaklaşım getiriyor ve bunun normatif ve baskıcı bir cinsellik ve kimlik modelini temsil ettiğini savunuyor. Oedipus kompleksinin, insan gelişiminin evrensel bir yönü olmaktan çok kültürel olarak inşa edilmiş bir yönü olduğunu ve geleneksel cinsiyet rollerini güçlendirmeye ve ataerkinin güç dinamiklerini güçlendirmeye hizmet ettiğini iddia ediyor. (Kristeva, 2004: 50,51)

Genellikle vücut delikleriyle ilişkilendirilen kontamine nesneler, vücut alanını oluşturan işaretlerdir ve genel olarak iki türe ayrılır: dışkısal nesneler ve adet kanıyla ilişkili nesneler. Gözyaşı ve meni kirli sayılmıyorken Kristeva'nın aybaşı kanı olarak

adlandırdığı adet kanı kirlilik değeri taşımaktadır. Ona göre dışkı akışları, kimliği aşan bir tehlikeyi temsil eder. Ancak adet kanı kimlikten kaynaklanan bir tehlikedir. (Kristeva, 2004: 92) Ağza girip onu besleyenin aksine, bedenin gözeneklerinden, deliklerinden çıkan şey, saf bedenin ebediliğini gösterir ve tiksitmeye neden olur. Bedenin içinden akan karışımdan, dönüşümden ve çürümeden ayrı kalarak vücut saf hale gelir. Psikanaliz bir şekilde anal salgıların insanın kontrol edebildiği maddenin ilk ayrımı olduğunu ve sembolizmin temelini oluşturan ayrılma, farklılık ve geri dönüşün varlığı, manipülasyon koşulları olduğunu bir şekilde ortaya koymuştur. (Kristeva, 2004: 132)

Fransız filozof ve kültür eleştirmeni Georges Bataille'ın yazılarında, "iğrençlik" terimi, bir sosyal grup veya sistemden dışlanma veya dışlanma deneyimine atıfta bulunur. İğrenme kavramı genellikle utanç, tiksinti ve tiksinti duygularıyla olduğu kadar bedensel veya psikolojik çürüme ve parçalanma süreçleriyle de ilişkilendirilir. Bataille, "Gözün Öyküsü" adlı kitabında, belirli davranış veya ifade biçimlerinin dışlanması ve bastırılması yoluyla sosyal normların ve değerlerin sürdürülme yollarını keşfetmek için iğrenme kavramını kullanır. İğrenme deneyiminin, bireylerin toplum tarafından kendilerine dayatılan sınır ve kısıtlamalarla yüzleşmesine ve bunlara meydan okumasına izin verdiği için hem direniş hem de yıkım için güçlü bir kaynak olabileceğini savunuyor. Bataille'a göre iğrenme deneyimi, sosyal, ahlaki veya kültürel sınırların ihlalini veya aşılmasını içeren ihlal kavramıyla yakından bağlantılıdır. Ona göre ihlal, bireylerin sosyal normların kısıtlamalarından kurtulmasına ve yeni var olma ve düşünme yollarını keşfetmesine izin verdiği için değişim ve yenilenme için güçlü mekanizme olabilir. (Url3).

Kristeva'ya göre belki de en temel ve arkaik tiksinti biçimi yemekten tiksintidir. Yiyecekten tiksintinin vermiş olduğu bulantıyla beraber kendini gerçekleştiren kusma sonucu tiksinti oluşur. Kaçınılmaz çürümeden kaynaklanan atıklar ve cesetler hayat çalan ölüm de tiksinti uyandırır. Ona göre bizi rahatsız eden kirlilik ya da hastalık değil, kimlikleri, sistemleri ve düzeni bozan şeylerdir.

“Murdarlığa ve mundarlığın ilkel denilen toplumlardaki kutsal rolüne dikkat gösteren çoğu antropolog, iğrenci kuran yasağın mantığının ne olduğunu ortaya çıkarmıştır. Ancak bildiğimiz kadarıyla bu antropologlar arasında yalnızca George Bataille iğrencin oluşturulmasıyla bu yasağın kırılma (ayrıca, bu yasak zorunlu olarak her toplumsal düzeni oluşturan bir yasaktır) arasında bağlantı kurmuştur. Georges

Bataille iğrenmeyi, buyurucu dışlama edimini yeterince güçlü bir şekilde yerine getirememeye güçlüğüne bağlar. Bataille, iğrenme düzleminin, özne/nesne ilişkisi düzlemi olduğuna (dolayısıyla özne/birbaşka özne ilişkisi değil) ve bu arkaizmin kökeninin sadizmden ziyade anal erotizmde bulunduğu dikkati çeken de ilk kişidir.” (Kristeva, 2004: 85)

Bataille, tüm tiksintilerin bir arzu meselesi olduğunu söyleyerek idrar ve dışkı gibi dışkıları pornografiyle ilişkilendirmiştir. Bunun sonucunda ölüm ve cinsel şehvet arasındaki ilişkinin başka bir katmanını oluşturmuştur. Kir, dışkı veya ölü bedenler karşısında tiksinti ve tiksintiyi, suçlamayı eleştirel kurama sokan Julia Kristeva'dır . Kristeva'ya göre aşağı olan, dışladığımız, toplumsal akla ve tabuya aykırı olandır. Özellikle de annenin cesedi söz konusu olduğunda aşağılamanın en kötü hali hiç kuşkusuz nekrofilidir . Bataille'ın *The Tale of the Eye* ve *The Blue Sky and My Mother* romanlarının aşağılanması, nihayetinde nekrofilî'ye tırmanıyor. Kristeva'ya göre aşağılanma kavramını en karmaşık haliyle ortaya koyan Bataille olmuştur. Fahişe, katil, serseri, istenmeyen, dışlanmış, öteki gibi toplumsal utanç kaynağı diğerlerini aşağılayan faşist ırkçılık çalışmasında da son derece anlamlıdır. Öte yandan, Marx'ın sınıf savaşının, modern sınıftan aldığı proletaryanın acımasızlığı ve ahlaksızlığı tarafından tehlikeye atıldığına dair argümanını tartışıyor. Bataille'in "kaba" sözlerine atıfta bulunuyordu. Nietzsche ile olduğu kadar Marx ile de ilişkilendirilerek Bataille'nin bayağı materyalizmine gönderme yapmıştır. Bataille'a göre sanat şekil vererek değil, şekili bozarak icat edilmiştir. En eski mağara resimlerinden bu yana, insanlar taklit ve yeniden üretimden ziyade " yıkım ve çürümeden zevk alan " çocuklar olarak sanat yapmışlardır. Buna göre Bataille takliti de ortadan kaldırmıştır. Ona göre ilkelcilik gibi modernizm de biçimsizdir. 1955 tarihli *Manet* kitabında, modern sanatın Manet ile başladığını, çünkü ilk olarak resim konusundan koptuğunu yazmıştır. Bu biçimsizlik fragman estetiğinin temelini oluşturmuştur. Baudelaire, sanatta ve edebiyatta görünmeyen en iyi ifadesidir. (Url3). Fransız şair Charles Baudelaire, yazılarında "iğrençlik" kavramını kullanmasıyla tanınır. Genellikle kirli, utanç verici veya tabu olarak kabul edilen nesneler veya deneyimlerle ilişkilendirilen tiksinti hissini ifade eden abjection terimini Baudelaire eserlerinde sıkça kullanmıştır. Baudelaire'in iğrenmeyi edebi bir araç olarak kullanması, genellikle geleneksel güzellik ve düzen kavramlarına meydan okumanın ve insan deneyiminin daha karanlık ve rahatsız edici yönlerini keşfetmenin bir yolu olarak görülür.

Şiiri, kendi eserlerinde iğrenme kavramını kullanan sonraki yazarlar ve sanatçılar üzerinde önemli bir etkiye sahip olmuştur.

Georges Bataille, genelde çalışmalarında insan vücudunu bir kasaptaki et parçaları gibi deforme eden, ezen ve yapıştıran şekilde betimlemiştir. Onun çalışmalarında yaşamla ölüm arasında eziyet çekenler, et olmaya razı olmuş gibilerdir. Tıpkı ucubeler gibi o da fiziksel parçalanma ile kişisel birlik arasında, yaklaşan ölüm ile kalıcılığı bile rahatsız edici olan bir hayata tutunma arzusu arasında sıkışıp kalmıştır. Eserlerindeki insan formları o kadar parçalara ayrılmıştır ki insan onu yaşayan bir organizma olarak fark edilemez hale gelmiştir. (Le Breton, 2016:140)

Fransız filozof ve kültür eleştirmeni Georges Bataille'ın yazılarında, "informe" "biçimsiz" olarak da tercüme edilir terimi, bir şeyin biçim, yapı veya organizasyondan yoksun olduğu bir durumu veya durumu ifade eder. Bataille, bilgi kavramını güzellik ve sanat hakkındaki geleneksel fikirlere meydan okumak ve insanın düzen ve anlam arzusunun altüst edilebileceği veya bozulabileceği yolları keşfetmek için kullanıyor.

Bataille için bilgi, modern toplumun katı yapılarına ve hiyerarşilerine karşı bir başkaldırı biçimini temsil ediyor ve onu yaratıcı ve dönüştürücü değişim için güçlü bir güç olarak görmüştür. Ona göre bilgi, geleneksel düşünce ve deneyimin sınırlarını ve sınırlarını aşabilen bir enerji ve canlılık kaynağıdır. Bataille, informe kavramı aracılığıyla sanat, güzellik ve anlam hakkındaki geleneksel düşünme biçimlerine meydan okumayı ve bu kavramlara daha açık ve akıcı bir yaklaşımı teşvik etmeyi amaçlamıştır. Informe sabit bir görüntü değil, var olan formu yok ettiğiniz ve ona soyut yeni bir form verdiğiniz anda yeniden dönüşme isteği uyandıran bir şeydir. Informe, sanatta yapılandırılmamış veya hiyerarşik olmayan form fikrini ifade eden bir kavramdır. Sanat bağlamında informe, geleneksel biçim ve yapıların kısıtlamalarından kurtulmanın ve sanat yapımına daha açık uçlu ve deneysel bir yaklaşımı benimsemenin bir yolu olarak görülebilir. Bilgi kavramıyla ilgilenen sanatçılar, bir dizi medya ve tekniği keşfedebilir ve geleneksel sanat formlarının geleneklerine meydan okuyan işler yaratmaya çalışabilirler. (Candan, 2019: 29)

Bataille informe dediği şey ile görünür ve görünmezi aynı resimsel alanda birleştirmeyi hedef almıştır. Informe içerisi ile dışarısı arasına sınır koyan, dikey ile yatay

arasında ayırım yaratan ve sınırdan kaçınan bir kavramdır. Doğal ve tartışmalı bir tekilliktir. O bir biçim bile değildir, biçimin ötesindedir. Bu bağlamda metin ve resimsel imge, edebi ve görsel imge ayrımı anlamını yitirmektedir. (Sayın, 2003: 165) *Informe* Bataille'ın soyut kategori dediği şeydir. Biçimsiz olan, donmuş bir görüntü değil, bir manipülasyon, mevcut biçimsiz forma yeni bir form verildikten hemen sonra yeniden şekillendirmeyi amaçlayan bir dizi işlem gerektirmektedir. Bu, bilgilerin tozla kaplı odalar ve alanlar gibi sürekli olarak hareket ettiği, bir dizi işlemi asla tamamlamadığı ve her zaman uçları açık tuttuğu anlamına gelmektedir. *Informe*, tozla temas ettiği anda toza dönüşebilir, inorganik hale gelir ve işaretçi değeri doldurularak indekslenebilir. Bu nedenle belirli bir yeri göstermeyebilir. (Sayın, 2003: 180)

18. yüzyılın sonlarında ve 19. yüzyılın başlarında yaşamış bir Fransız aristokrat ve yazar olan Marquis de Sade, cinsel şiddet, güç ve aşağılama temalarını araştıran tartışmalı ve aşırıya kaçan çalışmalarıyla tanınır. Sade, eserlerinde, geleneksel ahlak ve sosyal düzen kavramlarına meydan okumak ve insan arzusunun daha karanlık ve daha rahatsız edici yönlerini keşfetmek için sık sık iğrenme temalarını kullandı. Açık ve grafik bir dil kullanması ve tecavüz, işkence ve cinayet gibi aşırı ve aşırı davranışlarda bulunan karakterleri tasvir etmesiyle tanınır. Sade'nin çalışmaları, daha sonraki yazarlar ve sanatçılar üzerinde önemli bir etkiye sahip oldu ve genellikle sosyal veya ahlaki sınırların kırılmasına atıfta bulunan "ihlal" kavramıyla ilişkilendirildi. Ancak çalışmaları da tartışmalı olmuş ve açık ve rahatsız edici içeriği nedeniyle eleştirilmiştir. (Ketenci, 2007: 76)

Andorno'ya göre metafizik ve toplum için önemli olan estetik deneyim sanat eserleriyle nesne haline getirir. Sanatsal form ise sosyal ve metafizik açıdan çirkin olanı güzel hale getirebilir. Kuspit çirkinin güzel olandan daha kalıcı olmasını güzelin altında yatan acı verici bir his olmasına bağlamıştır. Sanat bize sosyal ve entellektüel olarak hayatın çirkinliğini öğretmiştir. Sanatı nesnelleştirme girişimleri, çirkinliğin derin özneliliğine ilişkin cehaletini gösterir. (Kuspit, 2010: 202,203) Kuspit'e göre hiçbir teori, çirkinliğin fiziksel ve zihinsel gerçekliğini haklı çıkaramaz. Fiziksel benliğimizi dünyada yaşadığımız yıkım ve ölümden benliğimizi korumanın tek yolu estetik sanat eserleriyle özdeşmektir. Sanattaki bu trajik çirkinlik hilesi bizi çirkinliğe karşı daha dirençli hale

getirerek varlığımızın kalıcı olarak kusurlu olduğunu doğrulamaktadır. (Kuspit, 2010: 204)

“Çirkinlik her zaman güzelliğe göre daha baştan çıkarıcıdır, çünkü bizde de dünyada da güzellikten çok çirkinlik vardır ta ki sanat her ikisine de güzellik katana kadar. Sanatta çirkinlik, yaşamın şimdikinden daha güzel olabileceği yanılsamasını körükleyen şey olmuştur. Bu nedenle sanat bizi gündelik yaşamda içinde olduğumuz duygusal noktadan çok daha farklı bir noktaya yerleştirir burası öyle bir yerdir ki yaşama ne kadar benzerse benzesin yaşamın ötesindeymiş gibi görünür. Halen yaşamaktayken yine de yaşamdan kurtulmanın mümkün olan en iyi yoludur bu. Sanatın amacı çirkinliğin her yerde var olduğunu açığa çıkararak onu güzellik aracılığıyla diyalektik olarak aşmaktır. Sanatın sahip olabileceği en derin anlam budur. Sanat, postsanata dönüştüğünde bu anlam kaybedilmişti. Ama Yeni Eski Ustalar, sanatın derin anlamını yeniden ortaya çıkarıyor, postsanatın yaşamı şeyleştirmesi nedeniyle anlamsız sanat olduğuna işaret ediyorlar.” (Kuspit, 2010: 205)

Kant'ın yüce hakkındaki düşünceleri ve Hegel'in sanatın artık insanın gelişmiş tinselliğini temsil edemeyeceği düşüncesi Aydınlanma sonrası sanat temsili sorununun nedenlerini ortaya koymaktadır. Bilimdeki tüm ilerlemelere rağmen, onun belirsizliğini ve apokaliptik yaklaşımını sembolize ederek modernizmin ve özellikle avangardın genellikle şüphecilikle ve " son " düşüncesiyle davrandığını görmekteyiz. Çoğu postmodern sanatçı ölüm, insan anatomisi, iç organlar ve cinsellik gibi temalara başvurur. Damien Hirst, Cindy Sherman gibi birçok sanatçı ölüm, iğrenme ve aşağılanmayla ilgilenmişlerdir. Bu tarz eserlerden bazıları bir tür elit kitsch olarak tanımlanmıştır. Bunun yanı sıra insanlarla ve değerleri ile alay eden, onları katılaştıran ve insanlardan nefret eden uygulamalar oldukça yaygınlaşmıştır. Theodor Adorno'nun ilk kez 1970 yılında yayınlanan Estetik Teorisi, kitsch ve medya sanatına çok yer ayırmıştır. Adorno'ya göre sanat hem güzeli hem de karşıtı olan çirkinliği kullanarak okuyucular üzerinde şaşırtıcı bir etki yaratmıştır. Öte yandan Kitsch, güzelliği yok eden çirkinliği ortaya koyarak estetik tabuları kırmıştır. Kapitalizmin kültür endüstrisi, temsilin gerektirdiği saflığı, yani gerçekliğe sorgulanamaz bir inancı artık içeremez hale gelmiştir. Bu nedenle temsilin, yapay bir temsil olma dışında, modern kültürün hiçbir alanında kitsch'te yeri yoktur. (Erzen, 2011: 71,72)

1987-1990 yılları arasında Cindy Sherman sanat tarihi eserleriyle moda konulu sergisinde klasik dönem sanatçılarıyla dalga geçmiştir. Doğanın ucubelerinin konu

olduğu sergide groteske geri dönülerek ürkütücü imgelere yer verilmiştir. Foster Gerçeğin Geri Dönüşü'nde bu ürkütücülüğü Kristava'nın annelikten gelen abjection kavramından kaynaklandığından bahsetmiştir. Bu durumu aybaşı kanı ve sperm, kusma ve dışkı, kokuşma ve ölüm gibi ürkütücü kavramlarla temsil edilmiştir. Bu tür görüntüler, vücudun tersyüz edildiğini ve öznenin tamamen reddedildiğini gösteriyor. Bu deformasyon sonucu oluşan imgeleri ise Bataille'in informe kavramıyla açıklamıştır. (Foster, 2009: 188) Aynı zamanda Foster iğrenç sanatı, esas olarak iki yönde ele almıştır. Bunlardan ilki daha önce de belirtildiği gibi, iğrenç olana yaklaşmak, travmatik olanı deşmek ve aykırı olan nesne gerçekliğini ele almaktır. Bir diğeri ise İğrenç eylemi yakalamak için tiksindirici süreci abartarak sizi kendi tarzınıza göre düşündürmek, hatta sizi rahatsız hissettirmek için nasıl çalıştığını abartmaktır. (Foster, 2009:197)

Psikanalist Jacques Lacan, iğrenmeyi "kendimde ben olmayan ve kimliğimi tehdit eden bir şeyin deneyimi" olarak tanımlar. Radikal olarak farklı bir şeyle, günlük dünya deneyimimizin bir parçası olmayan bir şeyle karşılaştığımızda yaşadığımız tiksinti veya korku duygusudur. Lacan, kendimizi etrafımızdaki nesnelerden ve yaratıklardan ayırt etmemize izin verdiği için, iğrenmenin insan deneyiminin gerekli bir parçası olduğunu öne sürer. Sınırlarımızı tanımlamamıza ve bir öz kimlik duygusu yaratmamıza izin verir. Bununla birlikte Lacan, yabancılaşma ve izolasyon duygusuna yol açabileceği için iğrenmenin tehlikeli ve yıkıcı bir güç olabileceğini de öne sürer. (Kaçar, 2019: 81)

Lacan'ın öne sürdüğü Babanın Kanununda kadın sanatçılar anne bedenini üzerinde dururken, erkek sanatçılar da çocuksu bir yaklaşıma yönelerek cinsiyetçi bir yaklaşım sergilemişlerdir. Freud'un anal döneminin yön verdiği çağdaş sanatta dışkıya yönelik eğilim, anal ve koku alma inhibisyonuna yönelik ilk medenileşme adımlarını sembolik olarak tersine çevirmeyi düşünüyor. Bu sayede geleneksel sanatın da temel formu olan dik vücudun, fallusun görselleştirilmesini sembolik olarak tersine çevirmek için tasarlamış olmaları da mümkündür. (Foster, 2009: 200,202)

Bugün iğrenç sanattan etkilenmemizin nedeni sanat ve teoriden kaynaklanmaktadır. Gerçekliği hem kültürel hem geneksel algımızda alt metinler tatmin edici değildir. Performansı barındıran postmodernizm reddettiği gerçeklik,

tüketimcilik tarafından fethedilen kurgusal bir fantezi dünyasını içermektedir. Salgın hastalıklar, AIDS, savaşlar, yoksulluk gibi konularla beraber travmatik konular çağdaşın ilgisini çekmeye yetmiştir. Bunun sonucunda birey için hakikat, travmatize edilmiş veya tiksiniş nesnede, hasta veya hasar görmüş bedendedir. Bu beden, gerçeğe şahit olarak yasaya karşı gerekli başarıyı elde etmenin anahtar ve temel kanıtıdır. Gerçekle bu karşılaşma, siyasi tasavvurumuzu sıfatlar ve nesneler olarak ikiye ayırmamıza neden oldu ve cinsiyetçi ya da ırkçı sayılmak istemeyen herkesin bu öznelerin nefretine maruz kalması gerekmektedir. Birey için hakikat, travmatize edilmiş veya tiksiniş nesnede, hasta veya hasar görmüş bedendedir. Bu beden, gerçeğe şahitlik eden güce karşı gerekli başarıyı elde etmenin kanıtıdır. Gerçekle bu karşılaşma, siyasi tasavvurumuzu sıfatlar ve nesneler olarak ikiye ayırmamıza neden oldu ve cinsiyetçi ya da ırkçı sayılmak istemeyen herkesin bu öznelerin nefretine maruz kalması gerekmektedir. (Foster, 2009: 208,209)

Ucube kelimesi günlük hayatta çok sık kullanılan bir kelimedir. Ucubeler tanım gereği değil, ürettikleri etki ile var olurlar. Basit mantığa göre ucube yoktur, değerleri değişmeyen farklı formlar vardır. Açıkçası, ucube sorununun cazibesi sadece kurgusal oluşu değildir. Ucubeler hakkında konuşmak, röntgencilığe açık olmak ve kim olduğumuzu düşündüğümüzde bize dokunan varlıklara karşı kendi tepkilerimiz hakkında konuşmaya istekli olmak demektir. (Ancet, 2010: 14,15) Ucube türlerinin ilk örneklerinden biri Medusa'dır. Korkunç yüzünün yer aldığı kafasında yılanlar vardır. Bu korkutucu görüntüsüyle ona bakanları taşa çevirmektedir. Böylece, izleyici ucubeyi reddederek belirli yaşanmış deneyimleri reddeder ve ucubeler basitçe insanlıkla olan ilişkilerinden dışlanırlar. Fiziksel alanının sınırlı ve yok olduğu izlenimini üzerinden atamaz hale gelir. (Ancet, 2010: 46,47) 18. yüzyıl, insanlığın evrensellik bilincinin şafağı olsa bile başladığı çağı işaret eder. Yeni insan düşüncelerinin ortaya çıktığı günlük uygulamalar 18. yüzyılda ucubeler korkutucu olmaktan çıkmış, cezbedici hale gelmiştir. Biçimsiz ucube ve ölü bedenler güzel bir odada gözalcı şekillerde sergilenmektedir. Ucube bedenler 20. yüzyılın ilk yarısına kadar Batı dünyasında sokaklarda ve sergilerde varlığını sürdürecekti. Ucube merakı özünde insan kavrayışının daha temel bir sorunudur. (Ancet, 2010: 55,56)

Pierre Ancet'e göre Teratoloji, biyolojik algı ve insan sorunları ile benzersiz bir şekilde ilişkilidir. Canlı bedenın içsel rahatsızlığına dayalı temsiller ile teratolojik temsiller arasında bir bütünlük vardır. Ona göre teratolojik ifadeyle mantıksal çıkarımlarına biraz vurgu yapılsa bile, canavarlık gereklidir. Bu durum insan kavrayışını ve biyometrik algıyı etkileyerek ucubeleri gündelik hayatımızda var etmiştir. Canavarlar, insan hayal gücüne aşına olan figürlere yaklaşımlarında kaygı vericidir, bireyselliğin yeri olarak canlı bedenın inkarlarından biridir. Bu alışılmadık varyantlardan merkezi bir unsur olan beden ortaya çıkmıştır. (Ancet, 2010: 158)

Ancet Ucube Bedenlerin Fenomelojisı adlı kitabında Freud'un tekinsizliğine atıf yaparak ucube etkisini sadece bilinçsiz güdülere indirgeyerek değil, aynı zamanda bu güdülerin algıda var olduğunu vurgulamak olduğunu söylemiştir. Tekinsizlik, madde üzerinde zihinsel güç ya da konumuzla ilgili olarak melezleşme, başkalaşma ya da efsanevi yaratıkların varlığı gerçeklik onayından geçmesiyle kabul görmüştür. Freud'a göre sadece tekinsiz bir bedenın can sıkıntısı, bizi günlük gerçekliğimizdeki hayali kaostan kurtarabilir. Kişinin vücudunun özel alanına ilişkin bastırılmış izlenimlerin restorasyonu bir başka tekinsizliği yaratmıştır. (Ancet, 2010: 93,94) Maddi olmayan ötekini, sakatı reddeden insan, sadece görünür değişimi reddetmekle kalmaz, aynı zamanda bastırılmış olan kendi bedenine zarar verme arzusunı da reddeder. Böylelikle ucube olanın yayılma düşüncesini ortaya atılarak günlük deneyimde karşımıza çıkmıştır. Vücut imajındaki form varyasyonları sonucu oluşan canavar bedenler kendine zarar vermeye meyillidirler. Yani ucube beden, sizi başka bedenlere yakınlştırarak, kaygının ortaya çıktığı alanlar olarak görülmüştür. (Ancet, 2010: 112,113)

“İyi bilindiği gibi, Freud'a göre tekinsiz, bastırılarak yabancılaştırılmış tanıdık bir fenomenin (imge ya da nesnenin, kişi ya da hadisenin) geri dönüşünü gerektirir. Bastırılanın bu dönüşü özneyi kaygılı, fenomeni ise muğlak kılar ve bu kaygılı muğlaklık tekinsizin şu esas etkilerini ortaya çıkarır: (1) Gerçekle hayali arasında ayırım yapmama, ki bu Breton'un her iki manifestosunda da tanımlanan haliyle gerçeküstücülüğün temel hedefidir; (2) canlıyla cansızı birbirine karıştırma; ki bunun örnekleri, hepsi de gerçeküstücü repertuarın olmazsa olmaz imgeleri olan balmumundan figürler, bebekler, mankenler ve otomatlarda görülür; (3) göstergenin göndergeye el koyması ya da ruhsal gerçekliğin fiziki gerçekliğe el koyması ki gerçeküstü burada yine çoğu kez, bilhassa Breton ve Dali tarafından sembolik olanın göndergesel olanı gölgede bırakması ya da bir

öznenin bir gösterge ya da belirtiden büyülenmesi olarak tecrübe edilir ve çoğunlukla tekinsizin yarattığı etkiyi, yani kaygıyı yaratır.” (Foster, 2011: 32,33)

Sürrealizm'in temel konseptinde, uzun süredir devam eden bu nostalji, anne karnındaki ilkel bir fantezi gibi yeniden canlandırılır. Aslında Freud'a göre öznellik ve sanat üzerine Sürrealist düşüncelerde tüm temel fanteziler devreye girer (anne karnında baştan çıkarma, evebeynlerin çiftleşmesini izleme, ilkel hadım etme sahneleri gibi) Sürrealistlerin odaklandıkları bu iki tuhaflık yönü, bize tuhaflığın neden kaygı uyandırabileceğini gösterir. Çünkü nazar, kısırlaştırılmış bir tehdit olarak bakışı temsil ederken, ruh eşi bir kişiliği temsil eder ve Freud'a göre bu figür, bir zamanlar bastırılmış bir koruyucu figürü temsil etmektedir. (Foster, 2011: 34)

Son olarak Freudun "Tekinsiz" den beş sene sonra yayımlandı ama beş sene önce tercüme edilen "The Economic Problem of Mazochism" makalesinde mazoşizm asıl, sadizm güdüsünden sayılıyor; ölüm dürtüsününse birinden yönetimin yürütülmesi varsayılmıştır. Bu saldırgan ilişki, cinselse sadistçe oluyor; diğer türlü, yıkıcı dürtü öznenin içinde kısılı kalıyor, bu da Freud'un "asıl erotojenik mazoşizm" ifadesini ortaya çıkarmaktadır. Bu tür bir sadizme müsamaha gösterilmese de Freud bunu mazoşizmin ölüm içgüdüsünün bir yansıması olarak görmüştür. Ayrıca bu gerçeküstücülükte de esastır, belki de yapıyı bu şekilde uzaya götürme emrinin kendisinin olduğu kadar, resimden, kolajdan, hatta montajlardan anlaşılmaktadır. Tipik bir şekilde kadın figürlerine yöneltilen bu sadizm çoğu kez, kadının doğuştan iğdiş edilmesine daha doğrusu bu durumu gösteren temsiline, ataerkil özneyi şiddetine karşılık biçilen bir cezayla örtülmüştür. (Foster, 2011: 39)

“Ortak ölçütler nereden geliyor? Bu ölçütler doğadan ya da kültürel gelenek ve ilkelerden geliyor. Çağdaş sanatta güzellik, hakkında konuşulan bir şey değil. Eleştirmen olarak bir eseri güzel olduğu için seçmiyorsunuz. Güzel olduğu için bir şeyi seçmek, güzel olduğu için bir şeyi değerlendirmek, bugünün dünyasında çok saf yürek kalıyor. Aniden ölçütlerin, hatta seçimlerin değişmesinin ve güzelliğin ölçütlerinin olmamasını bir yana bırakın, artık güzellik denen şeyin kendisinin bir değer olmamasının çok temel nedenleri var. Ancak değer olarak yerleşmiş ve herkesçe beğenilen şeyler, doğayla ve doğruluk yargılarımızla ilgili. Güzel ya da değerli bulduğumuz, estetik diye tanımladığımız bir şeyin, aynı zamanda bir ölçüde inandığımız doğrulara tekabül ettiğini görüyoruz.” (Erzen, 2011: 155)

20. yüzyılda ve günümüzde bile aşına olmayanlar için estetik olmayan sanat anlaşılabilir değildir. Aslında güzellik standartlarının ortadan kalkması 20. yüzyılın en önemli sanat felsefesidir. Benjamin'e göre önceden erişilmesi zor bir model olan sanat artık yeniden üretilebildiği için herkes tarafından kolayca erişilebilecek noktaya ulaşmıştır. Sonuç olarak sanatın aurası ve sanatsal görüntü ortada kaybolmuştur. Böyle bir dünyada imgeler çoğalır ve onların içine girmek yerine bize dokunurlar. Sanatsal veya sanatsal görseller genellikle reklam görselleri olarak kullanılır, böyle bir dünyada sanatçı hassas ve gizemli bir estetik yaratamaz. Sanayileşmiş dünyanın koşullarında hayatta kalabilen ve ayakta kalabilen sanat yaratmalıdır. Biçimin güzelliğine değil , endüstriyel bir ortamda gösterebilecek ve rekabet edebilecek iddiaları ve anlamları olan sanatı temel almalıdır. Theodor Adorno, 20. yüzyılda insanlığın zulmünden sonra artık duygusal olunamayacağını ve güzelliğin sahte olduğunu ilan etmiştir. Ayrıca Adorno, sanatı sevmenin artık sadece ticari bir tavır olduğunu savunmuştur. Kalkınan sanatçıların çoğu 20. yüzyıl düşünürlerinin çoğuyla, teşvik ve kabul kriterlerinin dışında kalabilecekleri konusunda hemfikir olmuşlardır. Yüzyılın geleneksel lezzet değerlerinin dışında işlerlemişlerdir. Adorno'nun sanatın ticari ve popüler olmasının hoş olmadığı inancına rağmen, herkes tarafından sevilen sanat, artık seçkin bir sınıfa ve beğeniye hizmet ediyormuş gibi görünmemekle beraber farklı kültür ve sınıflardan insanların tercihleri oluşturulabilmektedir. Özellikle 1980'lerden sonra postmodernist felsefeyle beraber sanata farklı kültürlerin de yön verebileceği konusu ortaya atılmıştır. Basit, insanların gündelik eğlenmesi için tasarlanmış nesneler de sanat sayılmaya başlanmıştır. Sanat , kitsch adı verilen ve kaba beğeni standartlarına göre müzelere ve galerilerde kendine yer edinmiştir. Sanatı kutsal, mesafeli ve elitist olmaktan kurtardıklarını düşünen bazı modern sanatçılar, özellikle kutsal konuları işlerken tabuları yıkmışlar, hatta İsa ve haç temasını tiksiniilen malzemelerle birlikte kullanmışlardır. (Erzen, 2011: 164,165)

Abjection, edebi ve kültürel eleştiride, bir şeye karşı reddedilme veya itilmeyi içeren bir duygu veya varlık durumunu tanımlamak için kullanılan bir terim haline gelmiştir. Genellikle kirli, aşağılanmış veya saygıyı hak etmeyen bir şeye karşı tiksinti veya tiksinti duygularına atıfta bulunmak için kullanılabilir. Abjection, fiziksel nesnelere veya fenomenlere olduğu kadar fikirlere veya kavramlara da bir yanıt olabilir. Abjection,

edebi ve kültürel eleştiride, bireylerin ve toplumların normal veya kabul edilebilir olarak kabul edilen sınırların dışında görülen şeylere nasıl tepki verdiğini anlamak için sıklıkla kullanılabilir. Toplumun suç, hastalık veya sosyal sapma gibi konulara nasıl tepki verdiğini ve bu tepkilerin toplumsal değerleri ve inançları nasıl yansıttığını incelemek için yararlı bir yol olabilir.

2.2. Abject Art Bağlamında Yabancılaşma Kavramının İncelenmesi

"Yabancılaştırma" olarak bilinen Ostranenie, edebiyat teorisi ve estetiğinde, tanıdık şeyleri tuhaf veya alışılmadık gösterecek şekilde sunma tekniğini ifade eden bir kavramdır. Bu, mecaz, ironi ve paradoks gibi çeşitli edebi araçların yanı sıra alışılmadık veya beklenmedik imgeler, dil veya yapı kullanılarak elde edilebilir. Ostranenie'nin amacı, okuyucunun veya izleyicinin alışılmış dünyayı algılama ve yorumlama biçimlerini bozmak, onları tanıdık şeyleri yeni bir ışıktan görmeye zorlamak ve böylece konuya ilişkin farkındalıklarını ve anlayışlarını arttırmaktır. 1917 yılında Ostranenie kavramını, Rus biçimci eleştirmen Viktor Shklovsky ortaya atmıştır. Ostranenie kişinin kendi düşüncelerinden, duygularından ve deneyimlerinden onları daha iyi anlamak için uzaklaşma sürecini ifade eder. Bu süreç, altta yatan nedenler ve anlamlar hakkında daha derin bir anlayış kazanmak için kişinin kendi düşünce ve duygularına dışarıdan birinin bakış açısıyla bakmasını içerebilir. Lacan, ostranenie'nin psikanalitik sürecin önemli bir parçası olduğuna inanıyordu, çünkü bireyin daha büyük bir öz-farkındalık duygusu kazanmasına ve kendi psikolojik süreçleri hakkında içgörü kazanmasına izin vermiştir. Kişi kendini kendi düşüncelerinden ve duygularından uzaklaştırarak, davranışlarını yönlendiren bilinçsiz motivasyonları ve arzularını daha iyi anlayabilir. (Şentürk, 2022: 345)

Kearney'e göre kötülük yabancılaşmadır. Erken dönem Batı düşüncesi iyiyi özbenliği ve eşitlik kavramlarıyla eş tuttuğundan beri, kötülük deneyimi sıklıkla sorgulanmaktadır. Dışsallaştırılmış olan ucubelik insanın kimliğine zarar veren yabancılaşma şeklinde ele alınmıştır. Görünüşe yönelik önyargı, modern dünyamızdan hiçbir şekilde kaybolmadı. Paranoyaya saldıran ve bilinmeyeni "kötü" olarak tasvir eden birçok popüler medya hikayesi görmektediriz. Bu tür hikayeler, diğerinin düşman,

yabancınn günah keçisi ve hasmın da şeytan olduğu fikrini pekiştirmiştir. Düşmanlara saldıran histerik öykülerde hemen ortaya çıkan bir unsur olan, ötekiliğı kolektif kimliğimize bir tehdit olarak şeytanlaştırma eğilimi, bu ötekiliğı kolektif kimliğimize bir tehdit olarak şeytanlaştırma eğilimidir. (Kearney, 2012: 87)

Sanatın asıl amacının inevasyon olduğu bu dönemde, formunu mükemmelleştiren sanat anlayışının aynı anda geleneksel olarak nitelendirilmesi ve yok edilmesi anlamına gelir. Yeni sanatın aykırı karakteri bu durumdan kaynaklanmaktadır. Bu yenilik arayışı, geleneksel formların ilkelerine bağı kalmadan her zaman yaratmakta özgür olmak anlamına gelir. Bu sürekli yaratıcı süreç, yeni resimlerin sürekli hareket etmesini ve sürekli değişmesini gerektirir. Teknolojik bir çağa girmemizden dolayı bu mekanizmalara karşı insanları yabancılaşmaya götürmüştür. Yeni sanata da aynı perspektiften bakacak olursak bu durum yeni sanatın öznelliğinden kaynaklanmaktadır. (Tunalı, 1983: 243)

Kuspit Sanatın Sonu'nda otantik avangard sanatın, ruhsal aşkınlık için varoluşsal bir dürtü olan gündelik hayatın mantığından ve perspektifinden içsel bir kaçış olduğundan bahsetmiştir. Böylece günlük hayatın rutini artık zorlayıcı bir endişe verici olmaktan çıkmıştır. Postsanatla beraber günlük yaşamın içinde yer alan sanat, yabancılaşmadan uzaklaşmaya başlamıştır. Warholun geleneksel sanatta tasvir edilen kişilerin tam tersi olan insanlıktan çıkarılmış karakterleri buna güzel bir örnek olarak gösterilebilir. Geleneksel sanatın konusu olan İsa'nın çarmıha gerilmiş figürü ise adeta bir ikon olarak birçok sanat eserinde kullanılmıştır. Sanat dininin etkisini yitirmesi ise avangard sanatın postsanatın içinde yer almasıyla beraber başlamıştır. Günlük yaşamı gerçekçi şekilde betimleyen Manet ve Courbet'in çirkin avangard resimleri buna örnek olarak verilebilir. (Kuspit, 2010:180, 181)

Ayna evresi, Fransız psikanalist Jacques Lacan tarafından bir çocuğun kendi bedeninin ve sınırlarının farkına varma sürecini tanımlamak için geliştirilmiş bir kavramdır. Lacan'a göre ayna evresi, bir çocuğun aynada kendi yansımasını ilk kez tanıyabildiğı altı aylıkken gerçekleşir. Bu sürecin, çocuğun ayrı ve farklı bir birey olduğunu anlamaya başladıkları noktayı işaret ettiğı için, çocuğun gelişiminde önemli bir

an olduğuna inanılır. Lacan, Ayna Aşamasında, egomuzun ilk olarak tüm yansımalarda olduğu gibi aynadaki beden hakkındaki ilk anlayışımızda şekillendiğini öne sürer. Egomuz bu görüntüyü çocuklukta şu anda yaratıcı bulur. Ego, aynı zamanda yabancılaşma olan özdeşleşmeye hapsolmuştur. Kendinizi aynada gördüğünüz anda, bu benliği bir yansıma olarak, diğer benlik olarak görebilirsiniz. Ayrıca, bu genellikle başka bir kişi tarafından onaylanır. Bu diğer kişi, tanıma sırasında mevcut olan bir yetiştirilmiştir. Lacan, ayna evresinde, bu hayali birliğin, bedenlerimizin hala ayırık olduğu önceki evreyi kapsayan bir yanılma yarattığını belirtir. Lacan'ın ayna fazı teorisi psikanaliz alanında etkili olmuştur ve akademisyenler ve uygulayıcılar tarafından geniş çapta tartışılıp tartışılmıştır. Bazıları bunu benliğin gelişimini anlamak için yararlı bir çerçeve olarak bulurken, diğerleri onu aşırı determinist olduğu veya ampirik destekten yoksun olduğu için eleştirdi. Eleştirilerine rağmen ayna evresi, psikanaliz alanında önemli ve etkili bir kavram olmaya devam etmiştir. (Foster, 2009:257)

Walter Benjamin'in 1930'larda öngördüğü teknolojik dönüşüm ve Marshall McLuhan'ın 1960'larda öngördüğü sibernetiğin genişlemesi ideolojik birliğin başladığının göstergesidir. 1930'larda mekanik kopyalama çağı, 1960'larda sibernetik devrim çağı, teknobilim çağı başlamıştır. Aynı şey bu kavramlara eşlik eden hikayeler için de geçerlidir. Foster bunu sanayileşmiş veya Fordist bir toplumdan sanayi sonrası veya Fordist bir topluma geçiş şeklinde örneklendirmiştir. (Foster, 2009: 267) McLuhan teknolojinin bedene cerrahi ve elektriksel müdahalelerle beraber yeniden kabileşme doğru gidildiğini belirlemiştir. Haraway üzerinde durduğu insan-makina birleşimiyle geliştirilen feminist bir siborg modelinin, iğdiş edilme korkusu ile fetişist fanteziler arasındaki boşluğun doldurulması gerektiğini belirtmiştir. (Foster, 2009: 269,270)

Her şeyin gün geçtikçe daha kararsız hale geldiği bir kültürde, bazen o kadar belirsizdir ki, benliği diğerlerinden ayırt etmek zordur. Yabancı diyerek ötekileştirdiklerimizi canavara dönüştürürüz. Monstrare kelimesinin kökenine inildiğinde uyarmak ve göstermek demek olduğunu görürüz. Kristeva yabancılaşma olgusuna sanat, din, politika ile yanıt verdiğimiz söylemiştir. (Kearney, 2012: 19)

“Stephen Mulhall, gayet ikna edici bir argümanla, canavarların kendi cismaniliğimizden -cinsel farklılıktan, fallik penetrasyondan, genital ihlalden,

hamilelikten, doğurganlıktan, üremeden, doğum sancısından, doğumdan ve ölümden-duyduğumuz korkuyu simgelediğini savunur. Mulhall'a göre yabancı, "bastırılmış insan bedeninin geri dönüşünü, doğa alemine, yani hayata kaçınılmaz olarak iştirakimizin dirilişini" simgeler. Daha özgül bir bağlama bakarsak, androjen Teğmen Ripley için anaç doğurganlık, onun "canavar ötekisini" simgeler. Ama yabancının canavarlığı, bizatihi hayattan daha fazlasını simgeler. Çünkü bir yandan da doğanın biyoteknolojinin denetimsiz ve istilacı kültürüne indirgenmesi olasılığından duyulan derin korkuya dayanır. Mulhall'ın belirttiği gibi uzaylı yabancının bedeni, onun teknolojisidir; bilimin ahlakdışı ve insanlıkdışı, ürkütücü biçimde "yüce" olduğunu düşündüren moral bozucu bir fenomendir. Serinin son filmi Yaratık: Diriliş'te, Ripley, öldükten sonra DNA'sı aracılığıyla klonlanan, android gibi davranan ama gerçekte onu istila eden yabancının ırksal hafızasına ve yetilerine sahip olan melez bir varlıktır. Azizle yabancıyı aynı bedende cisimleştirir!" (Kearney, 2012: 70,71)

Julia Kristeva, kendimize uzak olduğumuzda, bu yinelenen yabancı düşmanlığı dürtüsünü, içimizdeki yabancı olanı dışsallaştırdığımızı savunmamızdan dolayı bu durum kendimize yabancılaşmayla sonuçlanır. Bize ait olmayanı ortadan kaldırdığımız sürece, yabancılaşmanın yükünden kurtulmuş gibi yaparız. Freud, "gizli kalması gerektiğinde görünür hale gelen her şeyin tekinsiz bir adı vardır" paradoksuna sarılır. Tekinsiz kelimesi çoğunlukla tanıdık olmayanı ifade eder. Freud için tekinsiz, tanıdık olanı garip bir şekilde canlandıran bir yabancılaşma olgusudur. (Kearney, 2012: 96,97)

"Freud'a göre tekinsiz (Unheimliche), "uzun süredir bilinen ve aşına olanı" tuhaf bir biçimde yeniden harekete geçiren yabancılık fenomenidir; Geheim (gizli), heimisch (yerli) ve heimlich (tekin) terimleri arasındaki etimolojik bağların halihazırda işaret ettiği bir fenomendir bu." (Kearney, 2012: 97)

Blue Velvet, Elephant Man gibi filmlerdeki toplumda kendine yer etmiş canavar bedenlere gösterilen hayranlık gerçeklik ilkesini sorgulatmıştır. Zizek'e göre postmodernitenin getirdiği hibrit yaratık ise siborgtur. Kant, iyi ve kötü arasındaki sınırları ortadan kaldırmanın bir tür ahlaksız nihilizmi kabul etmek anlamına geldiğini düşünmüştür. Zizek ise bu değerlerin dışında kalarak kendine Lacan, Sade ve Hegel'den oluşan postmodern bir kollektif yaratmıştır. (Kearney, 2012: 123)

Çağdaş sanatta canavarların sergilendiği Terör ve mucizeler adlı sergide vücudu deformasyona uğramış bedenler kullanılmıştır. İnsan hayal gücünün doğadan kopan hibrit organizmalar yaratma eğilimine paralel olan sergi, farklı vücut kısımlarını karıştıran

insani ve hayvan birleşimi canavarlardan oluşmaktadır. Canavarlar bizi dehşete düşürerek kim olduğumuzu sorgulamamızı sağlayarak insanı insan olmayandan ayırırlar. (Kearney, 2012: 146,148)

Bütün bunlardan yola çıkarak estetik algının bu denli dönüşümü sonucu, bireyin kendine yabancılaşması, bireyin kendi düşüncelerinden, duygularından veya eylemlerinden kopmasına neden olmuştur. Yabancılaşma, kişinin kendi düşünce ve duygularının kendisine ait olmadığını hissetmesi veya kendi davranışlarının kendi kontrolünde olmadığını hissetmesi gibi çeşitli şekillerde kendini gösterebilen bir psikolojik mesafe biçimi haline gelmiştir. Kendine yabancılaşma, sosyal yabancılaşma, kültürel yabancılaşma, politik yabancılaşma, ekonomik yabancılaşma gibi çeşitli faktörlerden kaynaklanabilir. Ayrıca, depresyon veya şizofreni gibi bazı zihinsel sağlık durumlarının bir belirtisi de olabilir. Ek olarak, kendine yabancılaşma, travma veya sosyal izolasyon gibi belirli yaşam deneyimlerinin bir sonucu olarak da ortaya çıkabilir.

2.3. Abject Art Kavramının Sanat Eserlerine Yansımaları

Abjection terimi kir, dışkı, idrar, sperm, kan gibi vücut atıklarının yanı sıra ölü hayvan bedenleri, iğdiş etme, uzuv kesme, ensest gibi tabu konuların olduğu, toplumsal konuların ağıza alınmaz yönlerini yansıtmak için 20. yy sonuna doğru çağdaş sanatçılar ve yazarlar tarafından kullanılmaktadır. Abject art, bir sanat akımıdır ve genellikle küçümsenen, hor görülen veya reddedilen konuları işler. Abject sanatın amacı insanların dikkatini çekmek ve onları rahatsız etmektir. Bu tür sanat eserleri genellikle şiddet, ölüm, hastalık veya diğer konuları işler ve izleyicilerin duygusal tepkilerini çekmeyi amaçlar. Abject sanatın amacı insanların düşüncelerini ve duygularını sorgulamaya teşvik etmektir. (Kristeva, 2004: 96) İğrenç sanat birçok şekilde yorumlanabileceğinden, bu sorunun tek bir yanıtı bulunamamıştır. Bununla birlikte, keşfedilebilecek bazı ortak temalar arasında beden, ölüm, cinsellik ve israf yer almaktadır. Genel olarak, iğrenç sanat genellikle rahatsız edicidir ve izleyicilerde tiksinti, korku veya büyülenme gibi güçlü bir tepki uyandırır.

Birçok fotoğrafçı 1860 yılında ölü çocukların cesetlerini fotoğraflamaya başlamışlardır. Fotoğraftaki çocuğa hayaletimsi bir görüntü katmak için ölen çocuğun

gözlerini parlak renklere boyamışlardır. 19. yüzyılın ispatı olarak çocuklar fotoğrafta yanıltıcı bir natüralizme sahiptir. Ölü çocukların fotoğrafa yansımaları kendileri gibi görünse de bir yandan kendileri olmaktan çıkmışlardır. Bu, fotoğrafın görselleştirdiği görüntünün simgesel ikili varoluşu ikiye katlayan bir görüntü olması gerçeğiyle ilgilidir. (Sayın, 2003:88)

İğrenç sanatın en ünlü örneklerinden biri Louise Bourgeois'nın eseridir. Heykelleri ve enstalasyonları genellikle ölüm korkusu ve cinsellik gibi insan ruhunun karanlık ve gizli yönlerini keşfeder. The Spider sersindeki Maman, en büyük parçalarından biri, tavandan sarkan büyük bir metal örümcek heykelidir. Hem ürkütücü hem de büyüleyici olan bu eserin büyük boyutu görmezden gelmeyi imkânsız kılar. (Ventura, 2021)

Abject'i araştıran bir diğer tanınmış sanatçı, Andres Serrano'dur. Çalışmaları genellikle dini ve cinsel temaları ele alır ve çoğu zaman izleyicileri şok eder ve tiksindirir. En ünlü eserlerinden biri "Piss Christ" başlıklı bir fotoğraftır. Fotoğrafta, bir bardağa Serrano'nun kendi idrarına daldırılmış bir haç şeklinde İsa figürü yer almaktadır. Bu durum birçok tartışmanın kaynağı olmuştur. (Holpuch, 2012)

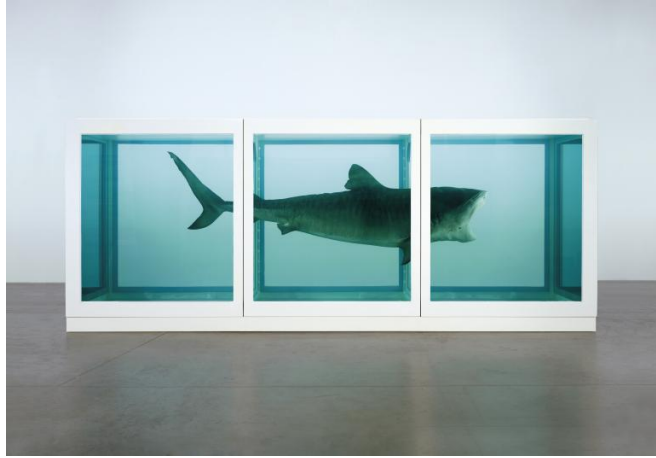
Bourgeois ve Serrano, abject türde çalışan belki de en tanınmış sanatçılar olsa da, benzer temaları keşfeden pek çok sanatçı var. Keşfedilecek diğer bazı sanatçılar arasında Tracey Emin, Damien Hirst ve Marina Abramovic gibi sanatçılar da yer alıyor. Her biri benzersiz bakış açısını getirmekte ve genellikle rahatsız edici bir çalışma grubu oluşturmaktadır.

Marina Abramovic, bedeni, kimliği ve oyuncu ile izleyici arasındaki ilişkiyi araştıran performansları ve enstalasyonlarıyla tanınan Sırbistan doğumlu bir sanatçıdır. "Ritim 0" (1974): Bu performansı, yaklaşık altı saat hareketsiz şekilde duran Abramovic'in, bıçak, tabanca ve mermi de dahil olmak üzere 72 nesneyle dolu bir masa kullanarak, izleyicinin seçmiş olduğu herhangi bir nesneyle, onunla etkileşime girmeye davet edildiği eseridir. Performans sırasında izleyiciler sanatçının bedenini jiletlerle kesmiş, dikenli güller batırmış ve cinsel tacizde bulunmuşlardır. Altı saatin sonunda sanatçının vücudunun kanlar içinde kalmasıyla performans vahşete dönmüştür. (Url4).



Görsel 1- Marina Abramovic *Rhythm 0*, 1974 (Url5).

Damien Hirst, genellikle ölümlülük ve insanlık durumu temalarını araştıran kavramsal ve enstalasyon sanat eserleriyle tanınan bir İngiliz sanatçıdır. "The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living" (1991): Bu enstalasyon parçası, bir formaldehit deposunda asılı duran bir köpekbalığını tasvir ediyor ve Hirst'ün en ikonik eserlerinden biri olarak kabul ediliyor. (Url6)



Görsel 2- Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 2019 (Url6).

"Mother and Child Divided" (1993): Bu enstalasyon parçası, ikiye bölünmüş ve formaldehit içinde korunmuş bir inek ve bir buzağıyı tasvir ediyor ve Hirst'ün "Natural History" serisinin bir parçasıdır. (Url7).



Görsel 3- Damien Hirst, *Mother and Child Divided*, 1993 (Url 7).

Tracey Emin, genellikle kimlik, cinsellik ve insanlık durumu temalarını araştıran kavramsal sanat eserleriyle tanınan bir İngiliz sanatçıdır. "My Bed" (1998): Bu enstalasyon parçası sanatçı, kullanılmış olduğu prezervatif ve sigara izmaritleri gibi nesneleri dağınık yatağının etrafına dizmiştir. (Url8).



Görsel 4- Tracey Emin, *My Bed*, 1998, (Url8).

Chris Burden (1946-2015), tartışmalı ve bazen tehlikeli performans sanatı eserleriyle tanınan Amerikalı bir sanatçıydı. En ünlü eserlerinden biri, bir arkadaşının onu 22 kalibrelik bir tüfekte kolundan vurduğu "Shoot" isimli performansıdır. (Url9).



Görsel 5- Chris Burden, *Shoot*, 1971 (Url9).

Joseph Beuys (1921-1986), genellikle sosyal ve politik aktivizm unsurlarını içeren performansları, heykelleri ve yerleştirmeleriyle tanınan bir Alman sanatçıydı. En

nl eserlerinden biri, canlı bir akalla bir odada kilitli, sadece keçe bir takım elbise giyerek ve bir Kızılderili dilinde konuşarak  gün geçirdiği "Amerika'yı Seviyorum ve Amerika Beni Seviyor". Beuys ayrıca "l Bir Tavşana Resimler Nasıl Açıklanır" isimli performansında, iyileştirici özelliklere sahip olduğuna inandığı keçeden yapılmış bir dizi heykelin yanı sıra yağ, bal ve keçe gibi buluntu nesneleri ve malzemeleri içeren enstelasyonunda l bir tavşanla konuşmuştur. (Url10).



Görsel 6 Joseph Beuys, *How to Explain Pictures to a Dead Hare*, 1965
(Url10)

1938 doğumlu Hermann Nitsch, "Orgien Mysterien Theatre" olarak bilinen, büyük ölçekli multimedya performans sanatı etkinliğiyle tanınan Avusturyalı bir sanatçıdır. Birkaç güne kadar sürebilen bu olay, genellikle müzik, dans, ritüel ve hayvan leşleri, kan ve diğer organik materyallerin kullanımını içerir. Sanatçının bu performansı borular, valfler ve diğer mekanik bileşenlerden oluşan büyük, karmaşık bir yapıdır ve damlayan kanın sesini kullanarak müzik üretmek için tasarlanmıştır. Genellikle Nitsch'in müzik, dans ve ritüel gibi unsurları da içeren performans sanatı etkinliklerinin bir parçası

olarak oynanmıştır. Bu çalışma yaşam ve ölüm döngüsünün bir sembolü olarak tanımlanmış ve kan ve diğer organik materyalleri sanatsal ifade aracı olarak kullandığı için hem övülmüş hem de eleştirilmiştir. (Url11).



Görsel 7- Hermann Nitsch *Das Orgien Mysterien Theater*, 1960 (Url11)

Vito Acconci, sanatçının kendi vücudunu manipüle edilecek, değiştirilecek, poz verilecek, cezalandırılacak ve sergilenecek bir malzeme olan kil gibi işlendiği performans sanatını ilk deneyenlerden biriydi. Acconci, çıplak vücudunun ulaşabildiği kadar çok



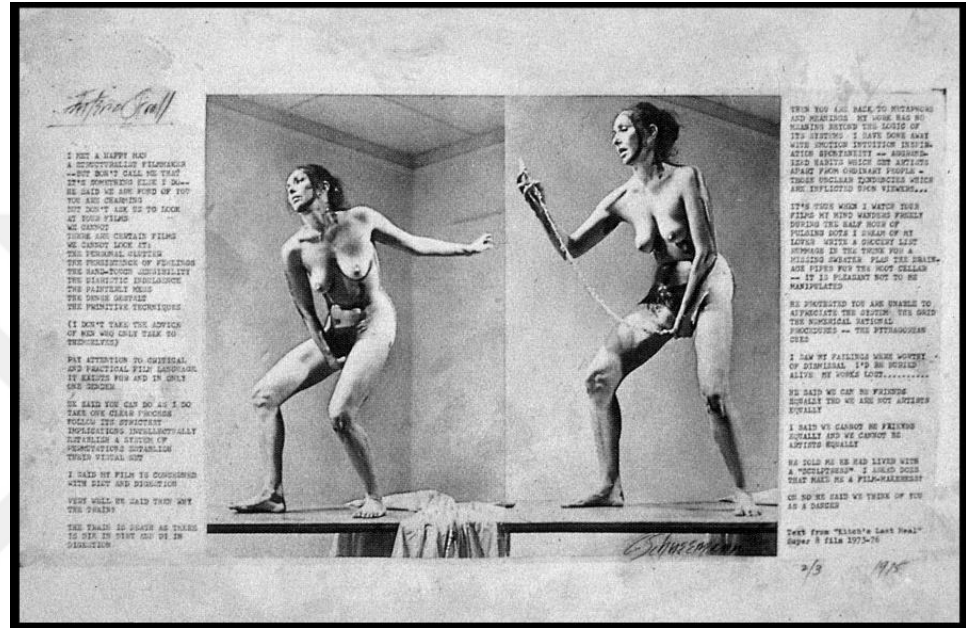
Görsel 9- Kiki Smith, *İsimsiz*, 1986, (Url13)

Carolee Schneemann, performans sanatı, resim ve multimedya enstalasyonundaki öncü çalışmalarıyla tanınan Amerikalı bir sanatçıdır. Vücut, cinsiyet, cinsellik ve sanatçının toplumdaki rolü gibi temaları keşfetmesiyle tanınır. "Meat Joy" (1964), Schneemann ve bir grup oyuncunun çiğ et, balık ve diğer malzemelerle müstehcen bir şekilde etkileşime girdiği bir performanstır. (Url14).



Görsel 10- Carolee Schneemann, *Meat Joy*, 1964, (Url14)

"Interior Scroll" (1975), Schneemann'ın vajinasından bir parşömen çıkarıp okuduğu, kadın bedeni ve cinselliğiyle ilgili geleneksel kavramlara meydan okuyan bir performansdır. (Url15).



Görsel 11- Carolee Schneemann, *Interior Scroll*, 1974 (Url15)

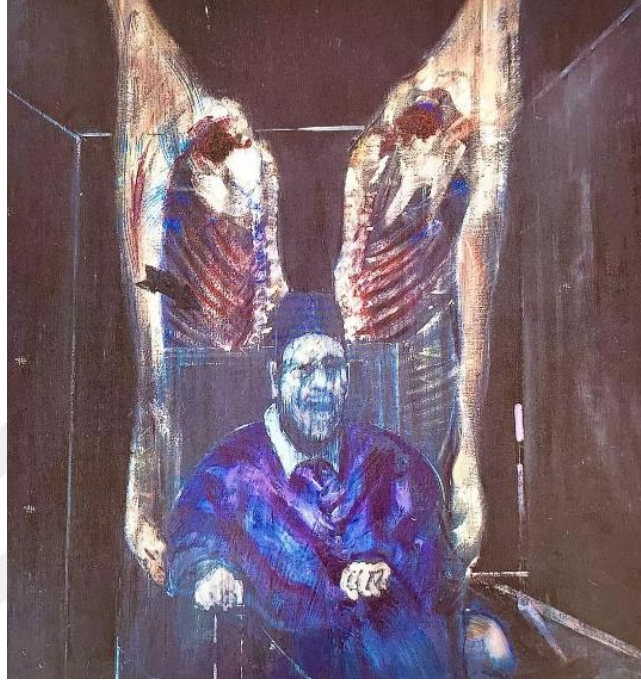
"The Holy Virgin Mary", İngiliz sanatçı Chris Ofili'nin 1999 yılında Brooklyn Museum of Art'ta "Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection" sergisinin tartışmalı bir parçası olarak sergilenen bir tablosudur. Resim, Meryem Ana'yı Afrikalı kadın ve çocukların görüntüleri ve Afrika kültürünün unsurlarıyla çevrili Siyah bir kadın olarak tasvir ediyor. Çalışma ayrıca, Ofili'nin Afrika sanatında bir araç olarak gübrenin geleneksel kullanımına saygı göstermek için bir araç olarak kullandığı küçük bir fil pisliği parçasını da içeriyor. Bu eser sergilendiğinde birtakım tartışmalara neden oldu ve bazı eleştirmenler Ofili'yi Meryem Ana'yı Siyah kadın cinselliğinin bir sembolü olarak kullanmakla ve saygısızlıkla suçladı. Diğerleri tabloyu ırk, din ve kültürel temsil üzerine güçlü bir yorum olarak savundu. (Url16).



Görsel 12- Chris Ofili, *The Holy Virgin Mary*, 1996 (Url16)

Francis Bacon'ın eserleri, insan derisinin bireyselleştirme perdesini yitirdiği için insanlıktan çıkarılmıştır. Bacon'ın figürleri, belirsiz bir şekilde korunmuş bir vücut yapısını andırıyor ve giderek daha akıcı hale gelmektedir. Kusursuz bir şekilde tanımlanabilir nesnelerin ortaya çıktığı bir ortamda geçen Bacon'ın tasvir ettiği bedenler, sanki dağınık iç algı ile tamamen gelişmiş bedensel imgelem arasındaki boşlukta kaybolmuş gibi, somut ve soyut arasında gidip gelmektedir. Bu, rijit bir kabuğun desteği olmadan meydana gelen vücut yoğunluğundaki bir değişikliktir ve günlük yaşamda kesişme sırasında yaşanan dengesizliğe benzemez. Bu bedenlerde soyut formlar değil, et parçaları görürüz. Bedene yerleştirilmiş eriyen portrelerdeki burnun şekli, sarkık dudaklar, bulanık gözler yüzün görüntüsünü yansıtır oluşturamazlar. Bu pembe et görünümlü beden tarifsiz ve biçimsizdir, renk ve kıvam olarak insana meyleder ama asla insana ulaşmaz. Francis Bacon'ın resmettiği insan vücudu yarı kesilmiş ve pullarla kaplanmıştır. Bu melez sunumda, canavar mecazidir çünkü bir organı ima eder ve belirsizliğe neden olduğu için sembolik değildir. (Ancet, 2010: 138,139) Bacon duygu yüklü ve genellikle rahatsız edici resimleriyle tanınan bir İngiliz ressamdır. Sanatçının resimleri, etkileyici fırça çalışmaları, güçlü kompozisyonları ve renk kullanımlarıyla tanınır.

“Figure with Meat” (1954): Bu resim, çiğ et ve diğer nesnelerin arka planına karşı çarpık bir figür içeriyor ve güçlü kompozisyonu ve renk kullanımıyla dikkat çekiyor.



Görsel 13- Francis Bacon, *Figure with Meat*, 1954 (Url17)

“Laurence Demaison “Psyches” serisi ismini Yunanca “ruh” anlamına gelen kelimelerden alır. Eser, sanatçının su ve yansıma etrafında yaptığı deneylerin devamında ve yansımayı farklı bir malzemedan elde etme çabasının sonucu olarak ortaya çıkar. Her fotoğrafı oluşturan çift yansıma hem bir ayna hem aynanın üzerindeki siyah boyadan kaynaklanır. Teknik koşullardan dolayı aynadaki yansıma uzun pozlanmış ve flu, boyanın yansıması ise karanlık ve nettir. Elde edilen görüntü, sanatçı için kan sıçramasını adlandırır; bir iç kanama veya istifrayı temsil eder. Sözle ifade edilemeyen imgelerin aracılığıyla yüzeye gelir: Bu kanamayı ne olursa olsun dışarı atmalı, bedenini ele geçiren canavarı görünür kılmalıdır. Bu eylem şiddet içerse de sanatçı onu kurtarıcı ve sağlatıcı bir eyleme dönüştürür. Fotoğraflar ruhsal olanı yansıtan birer aynaya dönüşür. Sanatçının bin bir yüzünün her biri hem başkası hem kendisidir.” (Çetin, Satıcı, 2022)



Görsel 14- Laurence Demaison, *Psyches*, 2009

Die Antwoord, 2008 yılında Cape Town'da kurulmuş bir Güney Afrika rap-rave grubudur. Grup, rapçiler Ninja ve Yolandi Visser ile yapımcı God'dan oluşmaktadır. Die Antwoord grubu, genellikle zef kültürünün (düşük sınıf yaşamını kutlayan bir Güney Afrika kültürü) unsurlarını içeren, marjinal eylemleriyle tanınmıştır. Kliplerinde deformasyona uğramış ucube bedenlere yer veren grubu abject sanatı adı altında belirtmek istedim. (Url18). Hip-hop, elektronik ve çılgın müzik unsurlarını birleştiren grup, genellikle aykırı kostümler, makyaj ve görsel efektler içeren enerjik ve son derece tiyatral canlı performanslarıyla tanınır. Grubun canlı şovları genellikle, grup üyelerinin ayrıntılı koreografisi yapılmış rutinleri icra ettiği ve büyük, renkli görsel projeksiyonlarla etkileşime girdiği performans sanatının unsurlarını içerir. Grup ayrıca Zulu dansı gibi geleneksel Güney Afrika kültürünün unsurlarını performanslarına dahil ediyor. Die Antwoord'un canlı şovları, grup üyelerinin genellikle sahnede vahşi ve öngörülemeyen davranışlarda bulunmasıyla, görsel olarak çarpıcı olmakla ün kazanmıştır. Genellikle provokatif ve esprili sözler, ağır vuruşlar ve çok fazla aykırı performans sergilemektedirler.



Görsel 15- Die Antwoord, *I Fink U Freeky*, 2013 (Url18)

“Cremaster Cycle” (1994-2002) sanatçı Matthew Barney tarafından yaratılan beş filmlik bir dizidir. Filmler, alışılmadık anlatı yapıları, karmaşık görüntüleri ve ayrıntılı yapım tasarımlarıyla tanınırlar. Cremaster Cycle, genellikle çağdaş sanatın önemli bir eseri olarak kabul edilir. Aynı zamanda çok sayıda sergiye ve eleştirel analize konu olmuştur. Film, adını testislerin hareketini kontrol eden ‘cremaster’ kasından alır. Serideki her film, cremaster kasını bu süreçler için bir metafor olarak kullanarak yaratma, mücadele ve çözülme temalarını araştırıyor. Filmler son derece semboliktir ve temalarını keşfetmek için genellikle ayrıntılı görsel ve kavramsal imgeler kullanır. Cremaster Cycle, yenilikçiliği ve özgünlüğü nedeniyle övüldü ve çağdaş sanat alanında önemli bir eser olarak kabul edildi. Sanat dünyası üzerinde önemli bir etkisi oldu ve Barney'nin neslinin önde gelen sanatçılarından biri olmasına yardımcı oldu. (Url19).



Görsel 16- Matthew Barney, *The Cremaster Cycle 4*, 1995 (Url19)

Garip karakterler ve yaratıklar olan filmde, cam bacaklı leopar kostümlü kadının dansına da yer verilmiştir. Punk müzik, mason ritüelleri gibi sıra dışı performansların sergilendiği sahneler de yer almaktadır. Cremaster toplumsal cinsiyet, ölüm gibi konuları en iyi şekilde ele almıştır. (Heartney, 2011: 128)

Destricted (yasaksız), Marina Abramoviç, Larry Clark, Gaspar Noe, Sam Taylor Wood, Matthew Barney, Richard Prince ve Marco Brambilla tarafından performans sanatların ve video artların sergilendiği, pornografik ve rahatsız edici görüntülerin yer aldığı 2006 yılında çekilmiş bir belgeseldir. (Url20).



Görsel 17- *Destriced*, 2006 (Url20)

3. BÖLÜM

ABJECT KAVRAMININ TÜRK SANATÇILARIN ESERLERİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

3. BÖLÜM

ABJECT KAVRAMININ TÜRK SANATÇILARIN ESERLERİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

3.1. Türk Abject Sanatçılar

YÜKSEL ARSLAN

1983'te Arslan, Bataille'ın portresini yaparak eserine Arturea adını vermiştir. Bu çalışması da önceden yaptığı cesetler gibi kemikleri ve kasları, ete bağlı olmayan insan kalıntıları şeklinde betimlemiştir. Bataille'ın kafasını penis başı şeklinde tasvir etmiştir. Aynı zamanda Bataille'ı temsil eden bedenin biçimi, organlar arasındaki ilişkileri tanımlayan ve vücudun bütünlüğünü sağlayan belirgin çizgiler iç organları koruyucu bir çerçeve görevi görmektedir. (Sayın, 2003: 184)



Görsel 18- Yüksel Arslan, *Georges Bataille Arture*, 1983 (Sayın, 2003: 183)

Arslan, toprak, bal, yumurta akı, kemik iliği, kan ve idrar gibi doğal malzemeler kullanarak Yeniçağ'ın başından bu yana teknik olarak sanattan dışlanmış olan şeyi, insana tarafından salgılanan, sanat öncesi zamanlardaki gibi imgeyle ilişkilendirir. İkon ve minyatürlerde yumurta akı, yağ ve kemik iliği kullanılır. Bizans'a göre cennete uçuşu ve dirilişi simgeleyen yumurtadan yapılan renk, ikonoklastın aksine yeniden doğuşun simgesidir ve yumurtadan yapılan renk sayesinde ikona canlanır. (Sayın, 2003: 189)

Arslan'ın kullandığı renk, çizgi, görüntü gibi unsurlar onun dünyasının yapısını oluşturur ve aynı zamanda erotik eğilimler ve bilinçaltı boşalmaları, halüsinasyonlar ve ilkel mekanizmalarla bir bütün oluşturur. Bu işleyişin şaşırtıcı sonuçlarından çok, bilinçaltının evrensel ve doğal içeriğini belirlemeye yöneliktir. (Arslan, 2009: 81)

Arslan 'Arture' ismini verdiği canavar üzerinde 14 yıl boyunca çalışmıştır. Aynı zamanda ona rüyalarına, testis ve vajinal fonksiyonlarına, mastürbasyon ve iktidarsızlık diyarına bir gezi yapması için kendini yatıştırma fırsatı verilmiştir. (Arslan, 2009:412) Arslan eserlerinde sıklıkla rastlanan 'fallus' imgesini cami minareleri şeklinde yorumlamıştır. Sanatçı boya malzemesi olarak kendi idrarını ve dışkısını kullanarak kendisi üretmektedir. Böylelikle ölü bir atık olarak dışkı, sanatçının eserlerinde yeniden doğmaktadır.

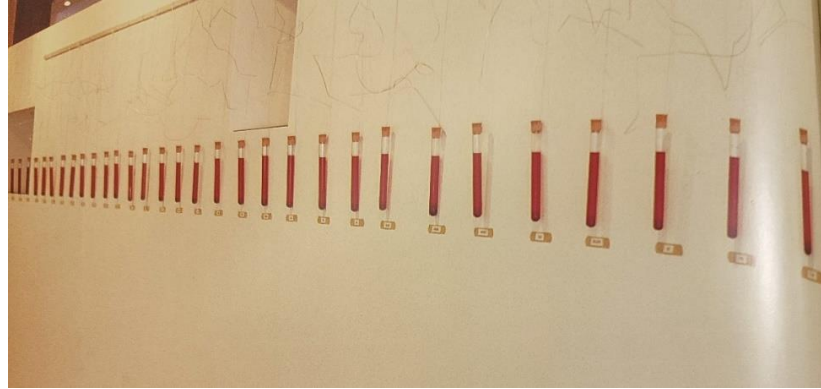
“Evet, yaklaşık yarım yüzyıldır öncelikle yapıtlar sonra da 1962'den itibaren, artureler üreterek çalışıyorum. Aslında hiçbir zaman diğer ressamalar gibi çalışmadım: hiçbir zaman bir nü'yü bir nü yapmak ya da hoş bir manzarayı hoş bir manzara yapmak için yapmadım. On sekiz yıldan fazla bir sürede, “Kapital” Kapital'i Güncelleştirme Denemesi”, “Etkiler” ve “Autoartures” dizilerini gerçekleştirdikten sonra, “İnsan üstüne çalışma kararı niye?” Sanırım bu sorunun cevabı basit: Diğer memeli insanlar gibi, benim de kafatasım vardı ve kafatasımın içinde harika bir makine, beyin! Bu harika makine sayesinde böyle bir karar almıştım; amatör bir nörolog gibi önce normal işlevleri içinde, sonra da amatör bir psikiyatrist gibi, işlev bozukluklarıyla, hastalıklarıyla incelemek istedim onu. Demokritos'a yazık oldu, insanın sinir sistemini yumuşatmak bana kaldı, üstelik elimdeki yegane gereçle, kitaplarla!” (Arslan, 2009:411)

BALKAN NACİ İSLİMYELİ

İslimyeli renkler, şekiller, ışık ve gölge oyunları, metaforlar, semboller vs. olağan bağlamlarının dışında, gözlemlediği dünyayı bazen bir peri masalı gibi, bazen de gerçek dünyanın yaralı yüzünün bir yansıması olarak anlatmıştır. İnsana ve doğaya karşı işlediğimiz suçları, suni olarak yaşadığımız deneyimleri, insanın tek başınalığını, hayatta kalma mücadelesini ve yok etmeye olan eğilimini anlatmayı tercih etmiştir. (İslimyeli, 2007: 26)

Shakespeare`in eserinden esinlenerek ortaya koyduğu performansta, Lady Machbeth suçlu bir şekilde, ellerini metafor olarak kullandığı kandan arındırmak isteyerek bir süre yıkamıştır. “Kan Lekesi Çıkmaz” isminde İslimyeli de kırmızı boya ile kan etkisini vermiştir. Çıkmayan kan lekesi ise, insanlık tarihine sürülen kara lekeyi temizlemek için kullanılan metafordur. (Çuhadaroğlu,2019: 59)

Naciye göre sanatçı toplumsal boyutun üzerine çıkarak kalıplaşmış görüşlerden sıyrılıp sanata yeniden yön verebilmeli, gözbağını kaldırabilmeli, zihnin uyuşturan afyonlu etkisini ortadan kaldırabilmelidir. Balkan Naci İslimyeli`nin çalışmalarında, kültürel varlıklar olarak bireylerin yaşadıkları olaylardan kaynaklanan bireylerin oluşturduğu topluluklarda yaygın olan yaşam suçlarını da ele almaktadır. Aynı zamanda bunların insanlar üzerindeki etkisi, utancı, ortaya koyduğu eserlerle görünür korkuyu, gizli ve saklı utancı ortaya çıkarıyor. (Çuhadaroğlu,2019: 112)



Görsel 19- Balkan Naci İslimyeli, *Kan Örnekleri*, 2005 (İslimyeli, 2007: 430)

BEDRİ BAYKAM

Bedri Baykam 14 yaşında ilk cinsel birlikteliği sonrası 35 yıl boyunca sakladığı spermlü peçetesini sergilemiştir. Bunun sanat olmadığını düşünen az sayıda bir kitle olmasına rağmen onu destekleyen bir kitle de olmuştur. Bu yüzden sayfalarca gazetelere yazıldı ve çizildi. 2006 yılında sergilemiş olduğu 1200 sayfalık otobiyografisinde yazdığı 35 yıllık menisini sildiği peçetesinden dolayı teşhircilik suçundan davalık olmuştur. (Ak 2017, 152)



Görsel 20- Bedri Baykam, *Spermlü Peçete*, 2006 (Url21)

CANAN ŞENOL

Şenol "Çeşme" eserinde Duchamp'ın eril nesnesine gönderme yaparak doğum sonrası bir sanatçının kadın bedenini yaşamın ana unsuru olarak gösteren bir video çalışması gerçekleştirmiştir. Günümüzde kimlik temelli tartışmalar feminist söylemi yönlendirmiştir. Zamanla çeşitli düşünürlerin tartışmaları, modernist bedenin idealleştirilmesinden uzaklaşarak zengin bir tartışma ortamı oluşturmuştur. Çağdaş sanatçıların farklı bakış açılarından kadın konuları, kusurlu, sızdıran, yaralı ve dönüştürücü biçimleriyle yeni tartışma alanları yaratırken ön plana çıkıyor. Kadınlar, sanat tarihinde haz nesneleri ve bakire imgeleri aracılığıyla temsil edilmiştir. Fıskiye gibi sistematik bir şekilde sürekli damlayan meme görüntüsü, kadın bedenini arzu nesnesinden mahrum bırakmak ve klişeleşmiş fedakâr anne imajını yıkmak amacıyla feminist bir bakış açısıyla kadın bedeninin toplumsal statüsünü sorgulatmıştır. Aynı zamanda Kristeva'nın bahsettiği abject kadın tezini bu eserde gözlemleyebiliriz. Vücuttan salgılanan anne sütü de kimi zaman iğrenç olarak algılanmaktadır. (Ören & Şahin, 2014: 31)



Görsel 21- Canan Şenol, *Çeşme*, 2000 (Url22)

ERDOĞAN ZÜMRÜTOĞLU

Drew Hammond, Zümrütoğlu'nun eserlerini Bacon ve Sountine'in çalışmalarına benzerliğini vurgulamıştır. Varsayılan bir üslup benzerliğine dayanan Bacon'ın stili 1947'den beri tüm resimlerine farklı perspektiflerle deforme edilmiş figürler şeklinde yansımıştır. Zümrütoğlu'nun karakterleri ise her zaman aynı bakış açısından yansımalar içermiştir. Bacon, figürlerini bir spatula ve sünger yardımıyla spontane bir şekilde bozarken, Zümrütoğlu ise işini şansa bırakmadan doğrudan ve kontrollü şekilde figürlerini deforme etmiştir. Sountine'e de Zümrütoğlu gibi tesadüfe yer bırakmadan doğrudan bir şekilde figürlerini resmetmiştir. Zümrütoğlu'nun yapıtlarının altında yatan gerilimi, fırça, tüp veya bıçakla çizdiği figürleriyle yaratmıştır. (Zümrütoğlu, 2017)



Görsel 22- Erdoğan Zümrütoğlu, 2017



Görsel 23- Erdoğan Zümrütoğlu, 2017

ERGİN İNAN

Ergin İnan, resminde Türk resmindeki figürün deforme edilmiş dönüşümü ile özdeşleşmiştir. Oluşturdukları görüntüler aracılığıyla böcekler, insanlar ve onların görsel ve sembolik değerleri hakkında bilgi edinebiliriz. Özel el yapımı kâğıt üzerine yağlıboya, suluboya, yumurta akı, mürekkep, kanvas, ahşap, kâğıt, kolaj gibi çeşitli teknik ve malzemeleri kullanan İnan, hayal ile gerçeği bir arada sorguluyor, bunların merkezinde bedene ayna tutmuştur. (Yaprakkıran, 2015: 88)

“Böcekler, kırankatlılar, arılar, sinekler, çekirgeler, örümcekler, termitler, karıncalar, kurbağalar, tavralar hepsi sanatın baş konukları, dostlarıydı. Ergin İnan’ın onlarla kurduğu içiçe, gizemli ilişki ve ortaklaştıkları dil o denli şaşırtıcıydı ki, bu

coğrafyada en zor bulunanları bile seslendiği anda gelip onu bulur oldular.” (İnan, 2016:34)



Görsel 24- Ergin İnan, *99 Günlük Serisinden*, 2007 (İnan, 2016: 352)

Döllenmiş yumurtanın bölünme yoluyla gelişimini, bir aşamadan diğerine geçişi, doğum sürecini içselleştirerek temsil etmeye çalıştı. Böylelikle eserlerinde aşına olduğumuz imgeler arasında kadın bedeni ve zigot oluşumlar da yerini almıştır. (İnan, 2016:34)



Görsel 25- Ergin İnan, *99 Günlük Serisinden*, 2007 (İnan, 2016: 344)

HALE TENER

Hale Tenger'in 'Sikimden Aşşa Kasımpaşa Ekolü' isimli eseri, doğrudan ve çarpıcı anlatımıyla Türk çağdaş sanatının en etkili eserlerinden birisi olmuştur. Rene Bloch'un koleksiyonundan bir parça olan bu çalışmanın etrafında çeşmeler ve üzerinde asılı bir kılıç bulunan kırmızı sıvıyla dolu devasa bir kazandan oluşur. İlk olarak dikkat çeken eser formunun bir çeşme mimarisine benzeyecek şekilde tasarlanmasıdır. Ancak kazan çevresindeki yıkama muslukları artık temizlik için kullanılmamaktadır. Üstteki kılıç kazanı kanla doldurmasıyla musluktan akan kan, sistematik şekilde, kılıç üzerlerinde asılı kaldığı sürece devam eder. Tenger'in bu enstelasyon çalışması bazı kitleler tarafından tepki gösterilerek sanatçı için yedi yıl hapis istenmesine neden olmuştur. (Sayar, 2015)



Görsel 26- Hale Tenger, *Sikimden Aşşa Kasımpaşa Ekolü*, 1990 (Url23)

JUJİN

1998 yılında Genç Etkinlik sergisinin açılışı olarak sunulan performans, sanatçının kendi bedeninin kimliğini gizlemek için Jujin takma adını kullandığı görülmüştür. Sanatçı, kendisi için hazırlanmış bir kabine çıplak olarak girmiş ve ilacı geciktirerek günlerce ertelenen adet kanını vücudundan zorla dışarı atarak performansını gerçekleştirmiştir. Jujinin kelime anlamının Kürtçe'deki karşılığı dişi kirpi olduğu için, sanatçı şiddeti yansıtmaması için bu performansa jujin ismini vermeyi tercih etmiştir. Çünkü performansta regl kanı sadece dökülmekle kalmıyor, azınlıkların kimlikleri de siyaset kurumundan kökten dışlanıyor. Kadın bedeninin rahimde parçalanması, devlet tarafından kökten dışlanan azınlık kimlikleriyle tutarlıdır. Bu performans Julia Kristeva'nın Korkunun Güçleri isimli denemesindeki abjecti çağrıştırmaktadır. Türkçeye çevrilen "aşağılama, tikslenme, israf" kelimeleri her türlü fiziksel israfı kapsar. Dışkı, idrar, adet kanı, tükürük, kusmuk gibi vücuttan attığımız atık ürünler arınmamızı sağlar. Bu kirliliği

unutmak için bu atıkları vücudumuzdan dışarıya atmaya çalışırız. Bağımlı öge, bir nesne değil, özne ve nesnenin birbirinden ayırt edilebildiği ve ayrılabilirdiği geçişli, ara bir biçimdir. Öznenin dışlanması kendi sınırlarını çizmesine ve kimliğini tanımlamasına izin vermiştir. Bu nedenle varoluşu, aşağılanması daha en başından borçludur. Mükemmellik ideali, aşağılanmayı dışarıda bırakmıştır. Kürtler de bir nevi devletin abjecti sayılmaktadır. Kimlik arayışı içindeki topluluklar, karanlık diyarlardan dışarı taşmak, yüze çıkmak, ideal kimliklerini tehdit edip onları alt üst etmek ve alçaltıcı olarak kitlelerin çerçevesine girmek arzusundadırlar. Siyasî bünyeden uzaklaştırılan Kürtler, ulus-devletin varlık sebebi olan eksik olan şer unsur, kendisini hatırlayarak fark edilmeyi beklemektedirler. Bu algı iddiası, siyasi bedene iliştilmiş protez bir kimlik değil, baştan beri onun bir parçası olmasına rağmen simgesel düzenin dışında bırakılan ve unutulmaya çalışılan tanıdık bir unsurdur. Abject olan hor görmedir ve kimliğin dışlanmasıdır. Sanatçı, bu performansıyla sanat tarihindeki kadın çıplaklığına ilişkin görsel klişeyi de baltalamıştır. Kadın bedenleriyle kültürel olarak yasak olan bir şeyi aybaşı kanını sergileyerek, onu halkın gözleri önüne sermiştir. Kadın bedenleri tarih ya da kültür tarafından değil, kadınların kendileri tarafından kontrol edildiğinden, bu performans anarşik bir eyleme dönüşmüştür. (Sayar, 2015)

Eser 15 Eylül 2022 tarihinde açılışı yapılan Salt Beyoğlu'ndaki Sahnede 90'lar sergisinde yerini almıştır. Sahnede 90'lar hazırlıklarının tetiklendiği “Neredesin Jujin?” sorusunu sergi için bir araştırma konusu haline getirmiştir. Feminist çevrimiçi yayın 5Harfliler'in yayın direktörlerinden, akademisyen ve yazar Hazal Halavut'un yürütücülüğünde devam eden araştırma, ABD'li siyah düşünür ve yazar Saidiya Hartman'ın tarih ve arşiv araştırmalarını eleştirel teori ve kurgusal anlatımla birleştirmeyi önerdiği critical fabulation (eleştirel öyküleme) metodolojisinden ilhamla devam ediyor. Jujin'in performansı ve ortadan kayboluşunun izlerini süren araştırmanın çıktıları sergi paralelinde paylaşılmaya devam edecektir. (Akbiyikoğlu, 2022)



Görsel 27- Jujin, *Regl (Sere Mehe)*, 1998 (Url24)

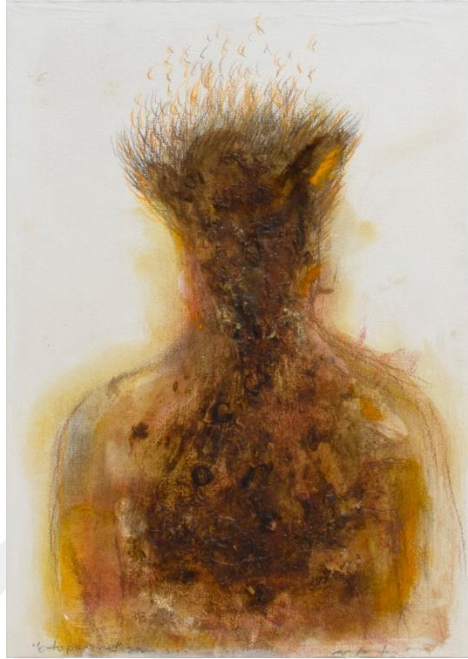
İSMET DOĞAN

İsmet Doğan 1980 yıllarında, ilk çalışmalarında geleneksel kavramları kolaj, montaj, hazır nesneler gibi Dadaist tekniklerle birleştirerek sorgulamıştır. Batılı modernleşme projelerinin kendine mal etmiş olduğu, özellikle dayatılan şiddet ve travmanın Türkiye tarihindeki etkilerinden bahsetmiştir. Bundan dolayı kendine yabancılaşan topluma ayna görevi gören sanatçı, çalışmalarında çiğnenmiş et, kurşun gibi malzemeler kullanarak, izleyicide çarpıcı etkiler bırakmak istemiştir. (Url25).



Görsel 28- İsmet Doğan, *Et – Kafa – Thymos Serisi*, 2002 - 2017 (Url25)

Kanibalist eleştirilerde de bulunan İsmet Doğan, çalışmalarında insan eti yiyen yamyamlar, vahşiler ve ilkel insanları kullanmıştır. Antropafaji, Yunanca "antropos" (kişi) ve "fajin" (yiyecek) sözcüklerini birleştiren ve "insan yiyen" anlamına gelen türetilmiş bir kelimedir. (Gök,2014: 114) Günümüzde "hayvansal ürünler" olarak adlandırılan süt, yumurta ve et, kadınlara yönelik kapalı ve sömürücü bir öldürme kültürü oluşturmakta, yemeklerin adları bile kadınların üzerinde yer almaktadır. Arzu nesnesi, erkek söyleminde et yemede cinselliğin dışı vurumu olarak adlandırılır. İktidarın, beden üzerindeki tahakkümü ve bu tahakküm üzerinden iktidar ilişkilerinin bedene nasıl aktarıldığını sorun olarak gören sanatçı, oryantalist bir duruşla kendisini yamyam olarak kurgulamıştır. (Gök, 2014: 116, 117)



Görsel 29- İsmet Doğan, *Otoportre Serisi*, 2017 (Url25)

İNCİ EVİNER

İnci Eviner tuvaline çizilen karakterlerin ve görüntülerin dünyasını enstalasyonlarda ve videolara yansıtarak kendine özgün bir üslupla, sanat dünyasının en sevilen isimlerinden biri haline gelmiştir. Eviner'e göre postmodern etkinin sanatı tuval ve boyadan uzaklaştırıp, akademik anlamda felsefeyi okuyarak çözmeyi başaran sanatçılar için, hayal gücü oldukça önem taşımaktadır. Sanatçı artık dünyaya saçılan tüm diğer çizimleri, tüm kelimeleri, tüm bilgileri, tüm bilgileri manipüle etme özgürlüğüne sahip olduğunu söylemektedir. Deleuze ve Guattari'nin tezlerini farklı dünyaların görüntülerini kendi hayal gücüyle birleştirmiştir. Sanatçı, Jacques Lacan ve Julia Kristeva'nın okumalarıyla da iktidarın kadın bedeninde ortaya çıkan tahakkümünün farkına vararak bunun üzerine çalışmalar yapmıştır. Kahramanların ve mitlerin yok olmaya başladığı bir dünyada, görüntülerin gölgesinde ancak geçici olarak varlığını sürdürebileceği ve geriye yalnızca olumsuzluğun kaldığına inanan sanatçı, yeni görüntüler yaratmanın imkansızlığından yakınmaktadır. (Sungurlar, 2013: 148)



Görsel 30- İnci Eviner, *Güzellik ve Yaratık*, 2007 (Eviner, 2016)



Görsel 31- İnci Eviner, *Plastik Aşk*, 2002 (Eviner, 2016: 170)

KUTLUĞ ATAMAN

Kutluğ Ataman'ın önemli sanat merkezlerinde sergilenen Peruk Giyen Kadınlar (1999) adlı işinde, peruğu ezilen ve dışlanmış kimlikleri değiştirmek için söyleşiler gerçekleştirmiştir. Bu video projeksiyon enstalasyonunda, farklı sosyal sınıflardan insanların görülmesini sağlayan, farklı dünya görüşüne sahip dört kadının, ötekileştirilmemek için neden peruk taktıklarını anlatmışlardır. Eser aynı zamanda Türk toplumunun otoriter kimlik politikalarının insanlar üzerindeki etkisine değinmektedir. Transseksüel ve transseksüel topluluk aktivistlerinden biri olan Demet Demir'dir. Beyoğlu'nda 90'lardaki travesti yasağında polislerin saçını kesmeleriyle peruk kullanmaya başlamıştır. Abject sanatçıları incelediğimiz 'dışlanmış' olanı ele aldığım bu tezimin birinci bölümünde, trans bireylere de değinmiş bulunduğum için, Ataman'ın bu eserini de incelemek istedim. (Uzunoğlu, 2013: 23)

Ataman'ın yapıtlarında kendini sınırlayan bireyin içsel çatışmalarına kadar her zaman kendini gösteren mikro iktidar anlamındaki gizli güçler olgusu bu başlıklarda özellikle vurgulanır. Eserlerinde devlet tarafından kurulan siyasi gücün toplumsal sorunlara dayatıldığı duygusunu görmekteyiz. Ataman, Türk Lokumu isimli video performansında, oryantalizm problemini Doğu-Batı analizi ve kimlik çatışması sorununun temelinde kurduğu dansözü oynadı. Sanatçının daha öncedeki trans kimlikleri ele aldığı çalışmalarından sonra, kendisinin de trans bir kimliğe bürünerek, transvetizmi gözler önüne sermesi gelinen son noktadır. (Kahraman, 2013: 309)



Görsel 32- Kutlug Ataman, *Türk Lokumu*, 2007 (Url26)

MEHMET GÜLERYÜZ

Moderniteye eşlik eden trendlerin dikkatli bir şekilde izleyen sanatçı, bunu stiline de yansıtmıştır. Özellikle resimdeki emprestyonizm, ekspresyonizm, gerçeküstücülük gibi modernitenin sunmuş olduğu çeşitli ifade biçimlerinin leke, renk, ı ışık ve çizgideki tutumlarıyla kendi tarzını yaratan sanatçıların, geliştirdiği görüşleri de eserlerine yansıtmıştır. Katman şeklinde kullandığı boyaları renklenmesi, çalışmalarında spontane bir şekilde doğaçlama yapabilmesi, sanatçının eserlerinin yansıttığı özellikleri arasındadır. Gülerüz'ün orantısız anatomileri ve geniş perspektifli figürleri, sanatçının dünyaya bakış açısını anlamamızı sağlamıştır. Gülerüz'ün biçimlendirdiği figürlerin başı, elleri ve ayakları genellikle vücudun geri kalanından daha büyüktür. Aynı zamanda, gözleri belli belirsiz olan figürlerin ağız ve kulakları da oldukça biçimsizdir. Sanatçının üslubundaki bu ürkütücü, anormal orantısız uzuvlar Bataille'in informe kavramını bizlere

hatırlatmaktadır. (Güleryüz, 2021: 7,8) Güleryüz çalışmaları hakkında şunları söylemiştir:

“Seyirci uzun zamandır resmimi çirkin, itici, rahatsız edici buldu. Benim için söylenen “ezeli muhalif” titri var. Resmimdeki mizahın hiciv boyutu, sosyal eleştiri dozu, alışılmış bir şey değildi. Evet, ezeli muhalif bir bünye; yerleşik düzenle uyuşmanın dışında kalmayı tercih ettim. “Kabul edilmişin dışında. “Kabul edilmemeyi kabullenmek.” Kabul edilmeme hali bir anlamda yolunuzun doğruluğunu tescili gibi!” (Güleryüz, 2021: 48)

Hasan Bülent Kahraman Güleryüz’ü çirkin olanı betimleyen ressam olarak tanıdığı ve figürlerinin izleyicide ürpertici bir etki yarattığını söylemiştir. Kahraman'a göre sanatçının kendisini geçmişle ve resim bilinciyle çok boyutlu diyalog kuran bir ressam olarak tanımıyor. Resimlerindeki anlatısal tavrının zamanla bilinçaltı ve rüya resimlerine dönüştüğü görülmektedir. Bu hikâyeler bazen basit metaforlarla anlatılsa da izleyici esere dahil edilmemiştir. Kahraman, resimlerdeki ürkütücülüğün nedenin bundan dolayı olduğunu söylemektedir. (Uysal 2009, 119)

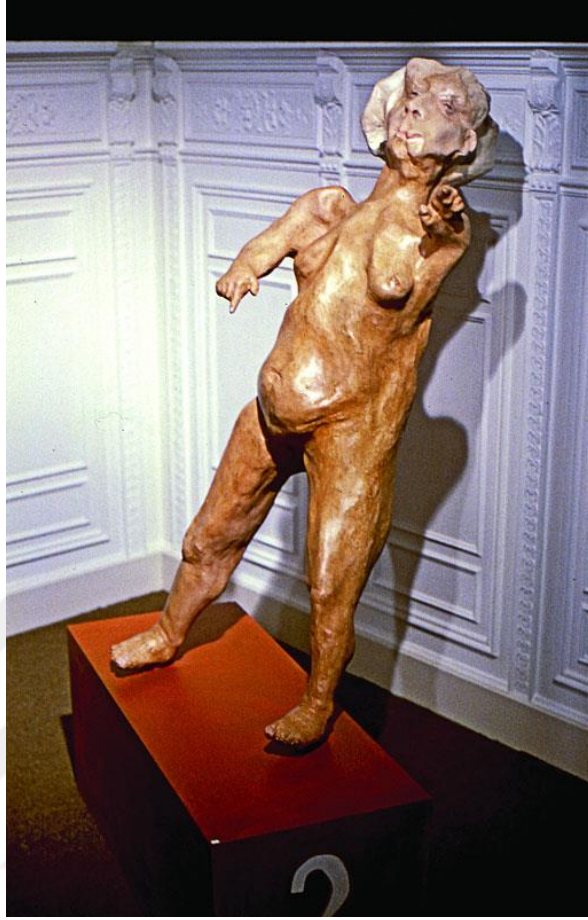


Görsel 33- Mehmet Güleryüz, *Entracte (Ara)*, 2017, (Güleryüz, 2021: 63)

Güleryüz, sınırlı koşullar altında yapmış olduğu resimlerini heykele dönüştürmek için, sanat alanında tercih edilmeyen plastik malzemeler kullanmayı tercih etmiştir. Malzemeler, çeşitli heykel efektlerini yakalamak ve şekillendirmek için oldukça gereklidir. Sanatçının kullanmış olduğu materyal tercihi onun iç dünyasını yansıtarak ayna görevi de görmektedir. Geri dönüştürülerek kil haline getirilen kağıtların, bir sanat malzemesi olarak kullanılarak heykel sanatı oluşturulmuştur. Heykelde, atık kâğıt tamamen bir kolaj olarak kullanılmasıyla birlikte aynı zamanda geri dönüştürülmüş hamuru kâğıda dönüştürmeleri ile de elde edilebilir. Güleryüz'ün bozulmuş anatomili figürlerinin formunu vermek için seçmiş olduğu bu kâğıt hamuruyla, istediği etkiyi yakalamıştır. (Yılmaz 2015: 229)



Görsel 34- Mehmet Güleryüz, *Şişman Adam*, 1974 (Url27)



Görsel 35- Mehmet Gülerüz, *Sirk*, 1984 (Url27)

NAZİF TOPÇUOĞLU

Sanatçı, kadın bedeninin kamusal estetiğin bir parçası olup olmadığı bu tartışmalarda önemli bir rol oynamış ve metalaştırılmış olan kadın bedenini bir et yığını içinde betimlemiştir. Aslında et, doku, kemik yığınının oluşmuş insan bedeni, biyolojik bir yapıyı oluştursa da estetik hale getirilerek erkek izleyicinin iç dünyasını da gözler önüne sermektedir. Erkek izleyiciler tarafından görülmek isteyen başka bir kadını gösteren fotoğrafta, kadın bakış açısı toplumsal olarak inşa edilmiş ve burada et ve beden arasındaki karşıtlık izleyicinin karşısına çıkarılmıştır. Erkeğin skopofilik bakışı, kadın bedenine olan fantezisini oraya koyar ve kadın figürü de buna göre şekillendirilir. (Görgülü, 2019: 8)



Görsel 36- Nazif Topçuoğlu, *Offal w-girls serisi*, 2000 (Url28)



Görsel 37- Nazif Topçuoğlu, *Offal w-girls serisi*, 2000 (Url28)

NEZAKET EKİCİ

Sanatçı, taze kesilmiş domuzlardan bir domuz yığınının içinde diz çöküyor. İslam hukukuna atıfta bulunan sanatçı domuz etine dokunmayı ve yemeyi yasaklayan koruyucu gözlükler ve lastik eldivenler takıyor. Yasanın neden var olduğunu anlamak istercesine et parçalarını havaya kaldırıyor ve onları kokluyor. Mikrofonla güçlendirilmiş olan nefesinin sesi bir ve odanın her yerinde net bir şekilde duyulabiliyor. Çalışma, küçük bir ağılda yaşayan bir domuzla birkaç saat geçirdiği *No Pork but Pig* (2004) adlı eserine doğrudan bir göndermedir. Nezaket Ekici, 15 yılı aşkın süredir sanatsal pratiğinde performatif ve katılımcı stratejiler izlemektedir. Bunu yaparken, sürekli olarak kültürler arasında kadın ve sanatçı imajıyla yüzleşiyor. İslam dünyasının tabularını ve geleneksel ritüellerini hedef alan Ekici, gözlerini bağlayarak siyah iç çamaşırları içinde domuz eti içinde yuvarlanıp sarı lastik eldivenler giyerek, yasak olan çiğ eti kokluyor. Performans sırasında sanatçının domuz etiyle kurduğu ilişki kendi Müslüman-Batılı kimliğine gönderme yapar niteliktedir. Sanatçının çevresine yığılmış olan bu çiğ et kütleleri, izleyicide ilkel dürtüler uyandırmaktadır. Performans sırasında sanatçının domuz etiyle kurduğu ilişki kendi Müslüman-Batılı kimliğine gönderme yapar niteliktedir. Sanatçının çevresine yığılmış olan bu çiğ et kütleleri, izleyicide ilkel dürtüler uyandırmaktadır. (Ekici, 2017) (Url29).



Görsel 38- Nezaket Ekici, *Flesh*, 2011 (Url30)

“‘Flesh (No Pig but Pork)’ da domuz etlerini kokluyorum, tanımaya çalışıyorum. Biliyorsun ben domuz eti yemem, bu benim için bir tabu değil ama bu çocukluktan beri bana öğretilen bir şey ve ben bununla yaşayabilmeyi bir performans gibi görüyorum. Bu iş, ilk 2004’te yaptığım ve bir mekânda domuzla beraber yaşadığım, onu tanımaya çalıştığım, kendi çelişkilerimle yüzleştiğim bir performansımın devamı. Ama dikkat edin ben yine domuza bakmıyorum, ona direkt dokunmuyorum sadece kokluyorum...bu tıpkı başka kültürlerde de olan ve yemekle, yiyeceklerle sınırlanan bedenler, inançlar, düşünceler gibi. Ya da farklı beş kıtada yaptığım ‘5 Senses... Food Collection’ çalışmam gibi hem kültürel hem estetik bir ritüel yaratmakla ilgileniyorum.” (Yücel, 2012)

PINAR YOLAÇAN

Yolaçan ‘Faniler’ serisindeki eserinde aydınlık bir zemine sırtını dönmüş olan, hayvan derisinden kostümüyle doğrudan izleyiciye bakan yaşlı bir kadın görüyoruz. Yaşlı figürün üstündeki bu kostüm dokusu ve rengiyle kadınların gevşemiş, sarkmış olan teni ve beyaz saçlarıyla bütünlük duygusu yaratıyor. Hayvan postlarıyla yapılan çalışma, bazı kültürel kesimler tarafından yaşlanmayı anlattığı düşünülse de bununla ilgili değildir. Yolaçan, burada kapitalizme atıfta bulunmak için yaşlı vücutları ve çürüyen giysileri resmetmektedir. Sanatçı, objektifindeki modellerin kostümünü Viktorya dönemini kıyafetlerine uygun olarak tasarlamış, dönemi simgeleyen fikirlerin çöküşünü çürüyen deri parçalarıyla dile getirmiştir. Bu serideki portrelerdeki kompozisyonla da kolonyal portre estetiğini çağrıştırmayı amaçlamaktadır. İşkembe, deriler ve sakatatlar birbirine ip yardımıyla dikilmişlerdir. Portrelerdeki yüz ifadeleri ise sakatatların bedenlerine fiziksel temasından dolayı bir tiksinti duymuş gibidir. (Kılıç & Altıntaş, 2016: 185-202)



Görsel 39- Pınar Yolaçan, *Bozulabilenler Serisi*, 2004 (Url31)



Görsel 40- Pınar Yolaçan, *Bozulabilenler Serisi*, 2004 (Url31)

SERVER DEMİRTAŞ

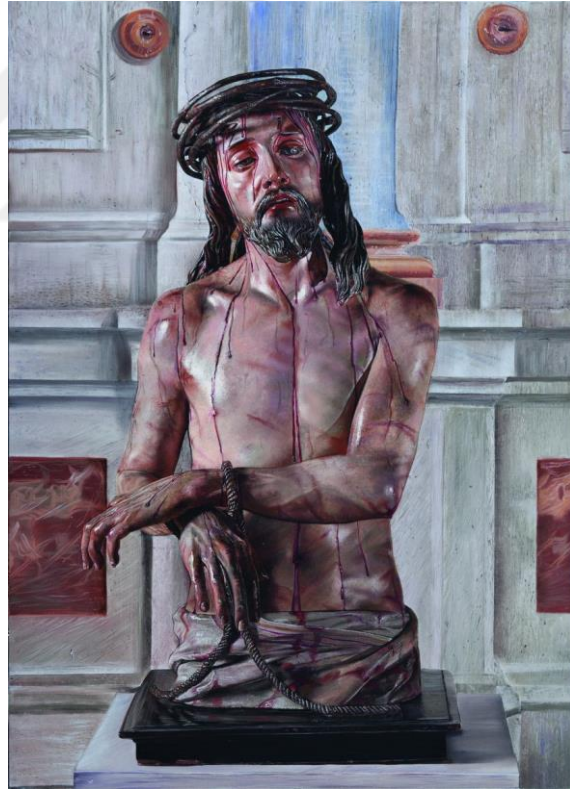
Demirtaş, heykel, performans sanatı ve enstalasyon dahil olmak üzere çeşitli ortamlarda genellikle etkileşimli ve teknolojik temelli çalışmaları içeren sibernetik sanat alanındaki çalışmalarıyla tanınmakla birlikte, çeşitli malzemeler kullanarak geleneksel heykelsi eserler de yaratmıştır. Sibernetik sanat, bilgisayar bilimi ve mühendisliğin unsurlarını geleneksel sanatsal tekniklerle birleştiren, genellikle etkileşimli ve teknolojik tabanlı eserlerle sonuçlanan bir sanat biçimidir. Demirtaş, insan ve teknoloji arasındaki ilişkiyi araştıran etkileşimli enstalasyonlar ve kinetik heykeller yaratmasıyla tanınır. Da Vinci, El Cezeri gibi ustalardan etkilenen Demirtaş, evini atölyesi olarak kullanarak her bir heykelini üstün bir işçilikle ayrı ayrı tasarlamaktadır. Sofistike makine heykelleri, çizimlerden kat planlarına, yapılara ve mekanizmalara kadar tamamen kendi eliyle yapmıştır. Heykellerdeki pleksi tekerlekler, heykelin dinamik akışkanlığını yaratan çeşitli vücut parçalarının belirli hareketlerini oluşturmak için ayrı ayrı kullanılmıştır. Demirtaş'ın bu cyborg bedenleri ilk bölümde bahsetmiş olduğumuz bedenin anti-estetik olarak evrimini bize göstermektedir. (Url32).



Görsel 41- Server Demirtaş, *Evvel Zaman Makinesi*, 2015 (Url33)

TANER CEYLAN

Taner Ceylan, büyük boyutlu hiperreal resimleriyle tanınan yaşayan en pahalı Türk ressam olarak bilinmektedir. Çalışmaları genellikle izleyici tarafından pornografik ve rahatsız edici bulunabilmektedir. ‘Man of Sorrows’ isimli eseri, Hristiyan sanatı ve edebiyatında insanlığın günahlarını taşıyan acı çeken bir figür olarak tasvir edilen İsa Mesih'e uygulanan bir unvandır. Ceylan'ın İsa tasviriyle yapmış olduğu bu ahşap heykel hiperreal bir şekilde acı içinde betimlenmiştir. Heykele bakıldığında İsa'nın bedenindeki henüz kurumamış stigmaları görüyoruz. İnsan bedeninin bir parçası olan kan, iğrenç bir nesne olarak kabul edilmektedir. (Url34).



Görsel 42- Taner Ceylan, *Man of Sorrows*, 2016 (Url34)

“İlk, internette imajını gördüm. Büyülendim. Fikre bayıldım. Önce resim zannettim. Fotoğraf olduğunu anlayınca hemen fotoğrafçısına ulaştım. 600 yıl önce yapılmış bir heykel bu. Heykelin, bir sanatın resmini yapmak beni baştan çıkardı.

Baksana... Hiç savunmuyor artık kendisini. Ellerini uzatmış, bundan sonra olacak her şeye hazır. Dudakları hafif aralık, hafif erotik bir tını, gözleri baygın baygın bakıyor. Çizdikçe fark ettim: Yüzyıllardır insanlar bu resimlere bakıp mutluluk medet umuyor. Bolluk, bereket, huzur istiyor. Bu resim sonrası serginin hikâyesi iyice oturdu kafamda: Gönüllü acı çekmek, acı çekerek mutlu olmak ve hayatı mutlulukla acı arasında geçirmek.” (Göztürk, 2016)

Sanatçının yapmış olduğu hiperreal gerçeklikteki boks resmine baktığımızda da aynı vahşeti görmekteyiz. Ceylan'ın 2009 yapımı kanlı bir boksörü tasvir eden 'Ruhani' tablosu en ünlü eserlerinden birisidir. "Seni Seviyorum" serisindeki “Teslimiyet” isimli serisinde gerçekten bir boksörün çekilmiş olan fotoğrafını kullanmıştır. Boksörün yüz ifadesinde bağışlama ve teslimiyet duygusu hissedilmektedir. Ceylan bu eseri için şunları söylemektedir:

“Her iki boksör de aynı konumda farklı pozisyonda, farklı ruh hallerindeler. 'Ruhani' deki figür vazgeçmemiş savunma halinde, yeni boksör ise gelecek olana razı ve kendini savunmaktan vazgeçmiş teslim olmuş, adı 'Teslimiyet' İsa heykelindeki gibi bırakmış ve hatta davetkar, dudakları aralık, gözleri yarı açık... İki farklı uçta duruyorlar,” (Yalçınkaya, 2013)



Görsel 43- Taner Ceylan, *Teslimiyet*, 2016 (Url35)

ŞÜKRAN MORAL

Moral beden sanatı çalışmaları, performans sanatı ve yerleştirme sanatlarıyla çok fazla gündeme gelmiştir. Sanatçı, 20 yıldır aykırı performansları yüzünden Türkiye’den kaçmak zorunda kalarak, İtalya’da yaşamıştır. Gerçekleştirdiği performans deneyimleri, onu bugün olduğu yabancılaştırmış ve farklı yapan şeyin büyük bir parçasıdır. Queer, cinsellik, şiddet, savaş, göç, dini konular çalışmalarının ana temalarıdır. Ahlaka aykırı bulunan çalışmaları, olumsuz tepkiler alsa da inatla tüm gerçekleri dinleyicilerine açıklamıştır. Kendi cinsel organının fotoğrafını sergileyecek kadar korkusuz bir kadın olmayı başarmıştır. Gustave Courbet’den ilham aldığı bu çalışmasında Moral, vajinasına kan ekleyerek, kadın imajını ve tüm acılarını sanatına yansıtmaya çalışmıştır. (Dizaji 2013: 26)



Görsel 44- Şükran Moral, *İsimsiz* (Url36)

Moral'ın çekmiş olduğu bu fotoğrafta toplum tarafından tabu olarak kabul edilen kadın cinsel organını, adet kadını simgeleyen kırmızıyı boyayı ve vücut kılını görmekteyiz.

Gezi direnişinin 17. günü parkın ortasına gelen performans sanatçısı, ilk önce kafasındaki gaz maskesiyle banka çıktı. Daha sonra kaskını çıkaran Moral, beyaz pelerini açarak elindeki jilette anarşinin sembolü olan 'A' harfini göbek deliğinin etrafına kazımaya başladı. Sanatçı, 'Artık kan dursun!' diyerek performansını sonlandırdı. Şiddetin ve kanın bulunduğu, aynı zamanda başkaldırı niteliği taşıyan bu performans sanatını da abject olarak nitelendirebiliriz. (Dursun, 2013)



Görsel 45- Şükran Moral, *Jiletli Performans*, 2013 (Url37)

Moral'ın Casa Dell'Arte galerisinde bir kadınla seviştiği 'Amesus' performansı ise tam bir skandal yaratarak yasaklanmıştır. Beden üzerinde tahakküm kurmuş erkek hegemonyasının heteroseksüel anlayışına başkaldıran Şükran Moral'ın lezbiyen performansı, pornografinin klişelerini bir kez daha gözler önüne sermektedir. Pornoya ulaşımın kolaylaştığı bu dönemde, bu performansın rahatsız edici bulunması oldukça ironiktir.

“Devletleri bütüncül, sınırları net olarak çizilmiş, hijyenik varlıklar olarak düşündüğümüzde, Wikileaks'ten sızan akıntıların bu tahayyülümüzü sarstığını, Şükran Moral'in performansında yaşanan duygulara benzer duygulara sürüklendiğimizi görüyoruz. Kristeva'ya göre içerisi ile dışarı arasında çizdiğimiz beden sınırlarını muğlaklaştıran “iğrençlik” kavramı, tüm düzen, anlam, hakikat ve hukuk sistemlerimizi istikrarsız hale getirmesiyle tanımlanır. Denetlenebilir, yönetilebilir öznel üreten hukuk ve yasalar sisteminin temiz, nezh, kapalı birim modüllerden oluşan bir örüntü olarak görmek istediği toplum modelini tehdit ediyor bedendeki sızıntılar. Devletin gözeneklerinden sızan akıntılar kendi bedenini tartışmalı hale getirirken, bireylerin

bedenlerinden sızan arzu sızıntıları öznelerin kendilerini yerleştirdikleri konumları kayganlaştırıyor, kendimizi nereye konumlandıracağımızı bilemiyoruz. Tam da burada, paranoyak zihinlerin ürettikleri komplo teorilerine değil, göçebe zihinlerin ürettikleri özgürleşme hamlelerine ihtiyacımız var.” (Öğdül, 2010)



Görsel 46- Şükran Moral, *Amesus*, 2010 (Url38)

ALİ ELMACI

Ali Elmacı'nın Art On İstanbul'da yer alan, 5. kişisel sergisi olan 'Kan Görünce Rüya Bozulur' ismini halk arasında yaygın bir biçimde kullanılan deyişinden almıştır. Elmacı bu deyişimi 'Rüyanda kabusunda kan gördüysen o artık geçerliliğini yitirmiş bir rüyadır.' sözleriyle açıklar. Eserler estetik bir üslupla yapılmış olsa da incelendiğinde irrite edici unsurlar görülür. Sanatçı, Hristiyan kültüründen gelen ve birçok sanat eserine konu olmuş İsa'nın yaralarını güncel bir bağlamda sanatına yansıtmıştır. Güçlü görünen fakat, yaralı olan iktidarı, ikonokrafikleşmiş İsa figürüyle betimlediği 'Yaralarım Yaşıyorum' serisinde görebiliriz. Bu serisindeki yer alan kanguru boks, insanla kangurunun arasında geçer. Elmacı'nın 'Yaralarım Yaşıyorum' serisine getirdiği bu yorumlar kapsamında esere baktığımızda, tabloda kullandığı metaforlarla izleyicide derin bir sorgulama hissi yaratmak istediği söylenebilir. Tablodaki boksörü vücudundaki derin yaraların (deliklerin) içinden çıkan güllerle betimlenmiştir. Boksörün kanguruyla olan dövüşü ise, aslında bize iktidar savaşını anlatmaktadır.



Görsel 47- Ali Elmacı, *Kanguru Boks*, 2019 (Url39)

'Yaralarım la yaşıyorum' serisindeki portreler de vücudunda deliklerle betimlenmiştir. Portrelerindeki yüz ifadesiyse, sanatçının imzası haline gelmiş donuk, kopuk ve ruhsuz bir halde yer almaktadır. Arkadaki planda ise stüdyo fotoğrafçısının dekor perdeleri kullanılmıştır. Bu şekilde figürler ön plana çıkıp, izleyiciyle daha çok bütünleşebilmişler. Figürlerin vücudunu saran yaralardan görünen et dokusu, çirkin ve rahatsız edici olması gerekirken, göz alıcı ve ilgi çekicidir. Sanatçı eserini şu sözlerle açıklar:

"İsa'dan bugüne(iktidara) bir yolculuk... Dünün iktidarı olarak İsa'yı ele alıyorum.Yaralar İsa'nın yaraları. Abartılı, steril, yuvarlak..." Ölümlerin Eliyle Sev Beni serisinde, figürler İsa'nın yaralarından kendine bir pencere açmış 'eliyle' izleyiciye bakmaktalar. 'El' burada aracılığıyla anlamına gelmektedir. 'Sürekli kendi varlığını korumak için ölmeyi emreden iktidarın aracılığıyla...' (Elmacı, 2019)

Elmacı'nın bu yorumuyla, Hristiyanlıktan gelen İsa'yı ele aldığımızda, onun çektiği acılar sonucu aldığı yaralar kutsaldı. İktidar temsili olarak düşünüldüğünde İsa, halkı için acı çekmiştir. Sanatçıya göre de günümüz iktidarı, halkının kendisi için acı çekmesini ister. Bu bağlamda yapmış olduğu tablodaki kanguru dövüşü de eğlence ve

kazanç için yapılan çirkin bir dövüştür. Bu dövüş aynı zamanda da insanın doğa üzerinde edinmeye çalıştığı üstünlüğün bir yansıması olmuştur.



Görsel 48- Ali Elmacı, *Yaralarımın Yaşıyorum*, 2019 (Url39)



Görsel 49- Ali Elmacı, *Ölümlerin Eliyle Sev Beni Serisi*, 2019 (Url39)

Kan Görünce Rüya Bozulur sergisi günümüze ilişkin eleştirel bir tutum sergilemektedir. Sanatçı eserlerinde toplumu etkisi altına alan iktidar, sosyal medya, popüler kültür öğelerini kullanmıştır. Bunları yansıtmak içinse metafor olarak gül, delik, hayvan figürleri gibi nesneleri eserlerinde betimlemiştir. Portrelerinde yer alan, sanatçının imzası haline gelmiş donuk yüz ifadeleriyle bu metaforlarla bir bütünlük sağlamıştır.

EXTRAMÜCADELE

Extramücadele, Türk çağdaş sanatçı Memed Erdener tarafından 1997 yılında başlatılan bir aktivist projedir. Heykel, resim, sinema gibi birçok alanda disiplinlerarası çalışan Erdener, iktidarın dışlamış olduğu kesimler için tasarım çalışmaları üretmektedir. İslamîk eylemler, modernleşmenin getirdiği yeniliklere karşı çıkanlar, Kürt -Türk milliyetçiliğine karşı tepkileriyle dikkat çeken bu aktivist grup kullanmış olduğu metaforlarla da oldukça dikkat çekmektedir. (Meriç,2012: 6)



Görsel 50- Extramücadele, *Dişi Tılsım*, 2012

‘Dişi Tılsım’ pirinç ve demirden oluşan bir sehpa ile bir kadının farklı ruh hallerindeyken alınmış çişlerini, camekanlı bir ahşap kutuda yer alan eski cam şişelerde sunuyor. Çalışma, kapitalizm ve tüketim kültürünün şekillendirdiği güzellik algısı üzerinden parfüm ve kadın kokusu ilişkisini ele alıyor ve aynı zamanda her türden sistemin yarattığı, sorgusuz benimseyen, nesneleri tılsımlı sayan bakış açısını da ters yüz ediyor. ‘Otoriterlik, despotluk veya baskı hissettiğiniz ortama birkaç damla dökün, yayılan dişi ruh ortamı ferahlatacaktır.’ Dişi Tılsım eseri 9 Eylül 2022 tarihinde, Agah Uğur koleksiyonlarının yer aldığı ‘Bedenin Mücadele Alanındır’ sergisinde yer almıştır.

NASAN TUR

Sanatçı heykelden çizime, videodan fotoğrafa, performanstan yerleştirmeye uzanan bir pratikte çalışmalarında, ifade özgürlüğü başta olmak üzere, temel demokratik haklar için mücadele edilmesi gerektiğini savunuyor. Tur, ideolojilerin çatışmalarını ve başarısızlıklarını yorumlamasının yanı sıra, bireyin deneyimiyle de ilgileniyor. Sanatçının bireyin risk alması ve kendisiyle alay etme cesaretini göstermesi ile ilişkili çalışmalarında, temel malzemelerinden birini kendi bedenini oluşturuyor. Stüdyosunda tek başına kayda aldığı Pantolonumda, sanatçının bedensel kontrolünü bırakarak kişisel yaşamında ve sanatçı kimliğinde duyduğu şüphelerden ve başarısızlık korkusundan arınıp özgürleşmesi için bir ayna görevi görüyor. Nasan Tur’un ‘Pantolonumda’ eseri 9 Eylül 2022 tarihinde, Agah Uğur koleksiyonlarının yer aldığı Bedenin Mücadele Alanındır sergisinde yer almıştır.



Görsel 51- Nasan TUR, *Pantolonumda*

İZ&RA

“İz Öztat, 2010 yılından beri kendisine tarihi bir figür, hayalet ve alter ego olarak görünen Zışan ile karmaşık bir zamansallık içinde çalışır. Zışan’ın arşivinde bulunan belgeleri kendi üretimiyle yorumlayarak onun otobiyografisini birbirini tamamlayan yapıtlar üzerinden kurgular. Ra’nın toplumsal cinsiyetin normatif kod ve ifadelerini ters yüz eden pratiği, sahne sanatları alanındaki oyunculuk ve ışık tasarımı denetimlerinden beslenir. İz ve Ra’nın kendilerine ait sahnelerde, bedenlerine ve ilişkilerine bir seri nesnenin eşlik ettiği görülür. Mahrem olanı paylaşmakla ilişkilenen video ile birlikte İz Öztat’ın bir günah çıkarma ünitesinden ve oryantalist fotoğrafların dekorlarında rastlanan kafesli cumbalardan esinlenerek ürettiği paravanlar da sergilenir”. (Çetin, Satıcı, 2022)



Görsel 52- İZ&RA, *Uf*, 2022

FATOŞ İRWEN

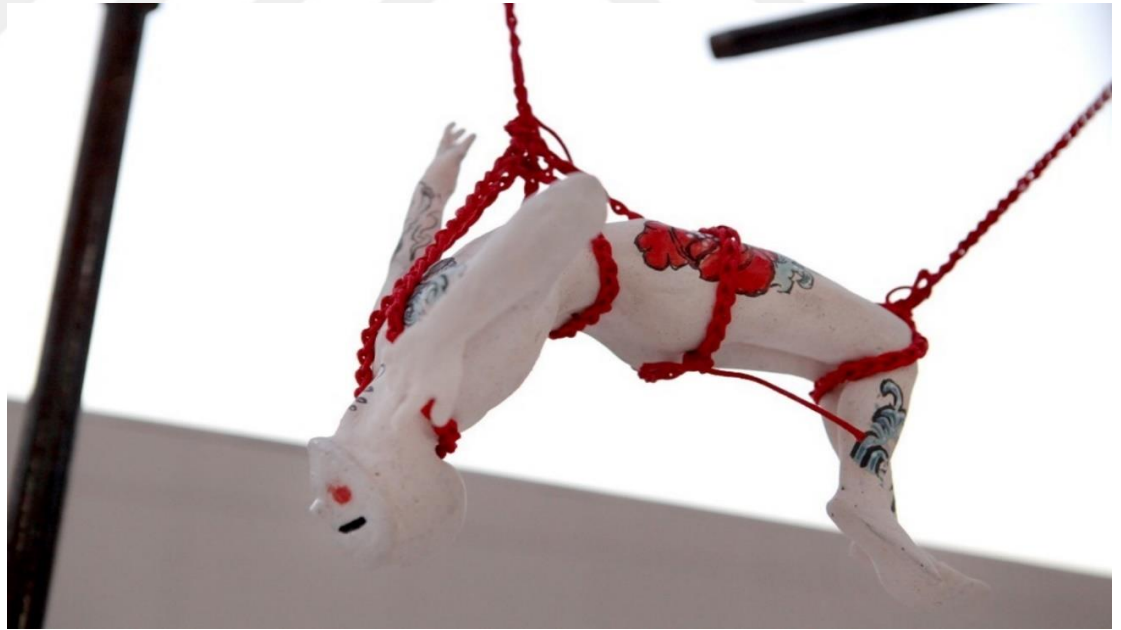
“Fatoş İrwen, kendi kişisel tarihlerinden yola çıkarak toplumsal cinsiyet, kimlik ve benlik konuları çerçevesinde yapıtlar üretir. Patolojik Hafıza isimli iki kanallı videoda, gözleri görünmeyen sanatçı, neredeyse anonim bir kadına dönüşür. Bir kanalda kendi saçlarını ağzına tıkıp yemeye çalışırken onların kaydettiği tüm travmaları, hayatı şekillendiren gelenek-görenek, yasa, adet, töre ve kuralları da yiyip bitirmek ister gibidir. Diğer kanalda ise saçlarını ağzından geri çıkardığı görülür; yutmak demirden leblebidir. Kadınları bastırmaya çalışan tüm gelenekleri içi almaması gibi fiziksel bir tepkidir bu; vücut kusar.” (Çetin, Satıcı, 2022)



Görsel 53- Fatoş İrwen, *Patolojik Hafıza*, 2012

İBRAHİM GEGEZİNLİ

“Şibari’nin kökeni bir savaş sanatı ve esirlerine uygulanan bir tür işkence yöntemi olan Hojo-Jutsu’ya dayanıyor. 1400-1800 yılları arasında Japon yerel polisleri ve Samuraylar, ŞİBARİ’yi tutsakların işkence etmek yerine daha özel tekniklerle, kendi güçlerini ve onurlarını göstermek için artistik bir biçimde kullanmışlardır. O dönemlerde hapisaneler olmadığı için mahkumlar bağlanarak tutsak edilirdi. Tutsakları kısıtlama ve aşağılama yöntemi olarak gelişen iple bağlama stilleri, zamanla tutsağın işlediği suç türlerini ve ait olduğu toplumsal sınıfı belirlemek için ipin farklı renklerde ve türlerde kullanılıyordu. Bu gelenek toplumda derin izler bırakarak sonraki dönemde Japon edebiyatında, grafik sanatında ve tiyatrodada da etkisini göstermiştir. 1800’lerin sonu ve 1900’lerin başında Hojo-Jutsu evrim geçirmiş ve Kinbaku adı verilen erotik bağlama sanatına dönüşmüştür. Günümüzde özellikle Batı dünyasında bu erotik bağlama sanatının adı Şibari olmuştur. Şibari sanatı güç, çaresizlik, rahatlama gibi psikolojik kaygılar barındırır bünyesinde. Şibari’de betimlenen şekiller, düğümler, bağlar, vs. hassasiyet, cinsellik, kırılganlık ve gücün tüm öğelerini yansıtır. Şibari’nin insan vücudunda denk geldiği yerler önemlidir. Çünkü uyardığı başınç noktaları Akupunktur özelliği taşıyor ve insan vücudunun Adrenalin ve Serotonin salgılamasını arttırdığı bilinmektedir.” (Gegezinli, 2018) (Url40)



Görsel 54- İbrahim Gegezinli, *Shibari*, 2018, (Url40)

EBRU ŞAHİKA AKGÜL

Bedenin sınırlarını zorlayan figürlerin pozisyonlarını, bdsm ve shibari sırasında yapılan duruşlardan ilham alarak biçimlendirdim. Bds m kültürü, insan bedenini bağlayarak beden üzerinde hakimiyet kurup, beden in karşıdakine teslim edildiği sado-mazoşist eylemlerden oluşmaktadır. Aynı zamanda japon kültüründen gelen shibari sanatı da bdsm kültürünün içinde yer alır. Shibari, Japon ip bağlama sanatıdır. Birini görsel olarak karmaşık ve estetik açıdan hoş bir şekilde bağlamak için iplerin kullanılmasını içerir. Uygulamanın kökenleri, mahkumları dizginlemek ve kontrol etmek için kullanılan bir dövüş sanatları türü olan Hojo-jutsu'ya dayanmaktadır. Günümüzde daha çok erotik veya BDSM (esaret, tahakküm, sadizm ve mazoşizm) ifadesi olarak kullanılmaktadır. Belirli pozlarla duruşların sağlanıp, beden in halatla bağlanıldığı bu yöntem, insan üzerinde acı, zevk, teslimiyet gibi duygular barındırır. Shibari, insan vücudu üzerinde karmaşık desenler ve tasarımlar oluşturmak için ip kullanımını içeren bir sanat biçimidir. Genellikle bir BDSM bağlamında kullanılır, ancak daha sanatsal veya performans ortamında da kullanılabilir. Shibari'de kullanılan ipler tipik olarak kenevir, jüt veya ketenden yapılır. Aynı zamanda kontrol hissi yaratmak için vücuda sıkıca sarılır. Shibari, ustalaşmak için çok fazla pratik gerektiren, görsel olarak çarpıcı ve son derece teknik bir sanat biçimidir. Güvenli, etkili ve görsel olarak hoş bağlar oluşturmak için sanatçının, kullandıkları iplerin özelliklerinin yanı sıra insan anatomisi hakkında derin bir anlayışa sahip olması gerekir. Bağlamanın güvenli bir şekilde yapılabilmesi için modelin ayrıca onu bağlayan sanatçıya güvenebilmesi, deneyimden memnun olması gerekir. Shibari, sadece birini bağlamak gibi fiziksel bir eylemle ilgili değil, aynı zamanda model ile bağlayan kişi arasında kurulan duygusal bağ ve güven ile de ilgilidir. Uygulama, erotik bir ifade aracı olarak kabul edilir ve genellikle fetiş bir performans bağlamında kullanılır. Shibari sanatından esinlendiğim bu duruşlarda, vücuttaki gerilimi, bunun sonucundaki acıyı hissettirmek için heykellerimde uygulamış olduğum deformasyonla betimledim. Heykel malzemesi olarak kil üzerine polyester kalıp kullandım.



Görsel 55- Ebru Şahika Akgül, *Dürtü Serisi*, 2017





Görsel 56- Ebru Şahika Akgül, *Dürtü Serisi*, 2017



SONUÇ

Estetiğin kurucusu olan Baumgarten öncülüğünde Platon, Kant, Gennadiy Pospelov, Schopenhauer, Heidegger gibi ünlü düşünürler aracılığıyla incelemiş olduğum tezinin birinci bölümünde, Modernizm öncesi estetiği, farklı bakış açılarıyla değerlendirilmiştir. Modernizmle beraber Postmodern dönemin getirmiş olduğu postestetik kavramını ise Danto ve Kuspit başta olmak üzere, diğer düşünürlerle birlikte ele alınmıştır. Estetiği şekillendiren kültürel kodların sanata yön vermesini de tezin bu bölümünde incelenmiştir. Emperyalizm ve kapitalizmin doğurduğu postkolonyal kültürün, iktidarın elinde oyuncak haline gelmesi sonucu oluşan Afrika sanatı gibi oluşumlar, yeni anlatış biçimlerini ortaya çıkarmıştır. Foucault'ın ucubeler adı altında incelediği dışlanmış bedenler de kültürün bize öğrettiği durumlardır. Teknolojinin hayatımıza girmesi ile bu mutasyon bedenler, Donna Haraway'ın incelediği siborg bedenler adı altında evrimleşmeye devam etmektedir.

Abjection kavramı adı altında iğrençlik sanatına yer verilen tezin ikinci bölümünde, Bataille ve Kristeva başta olmak üzere Lacan, Freud, Sade gibi ünlü psikanalistlerin görüşlerine yer verilmiştir. Birinci bölümdeki bulgularla incelediğim estetiğin, beden üzerindeki evrimsel dönüşümündeki etkileri, farklı sanat eserlerini doğurmuştur. Bedenin bu değişimi sonucu kendimize yabancılaştığımız bir dönem ortaya çıkmıştır. Bu kavramı Shklovsky'nın Ostranenie kavramıyla açıklayarak yabancılaşma kavramı incelenmiştir. Beden üzerindeki dönüşümleri, iğrenç sanatlar adı altında Marina Abramoviç, Damien Hirst, Chris Burden, Joseph Beuys, Hermann Nitsch, Kiki Smith, Bacon gibi çağdaş sanatçıların aykırı eserleriyle değerlendirilmiştir.

Edindiğim tüm bu bulgular sayesinde, yabancı çağdaş sanatçıların eserlerini Türk sanatçılarımızın ürettiği işlerle ilişkilendirilen üçüncü bölümle beraber tez sonlandırılmıştır. Bu bağlamda, estetiğin ne olduğu, hangi yöne evrimleştiği ve bu dönüşümlerin sanat üzerine yansımaları aktarılmaya çalışılmıştır. Abjection terimi, 1980'lerde ortaya atılmış olsa da günümüzde sıkça kullanılan bir kavram değildir. Abject art adı altında üretilen eserleri, 2022 yılında İstanbul'da Halil Altındere küratörlüğünde Agah Uğur koleksiyonu olan 'Bedenin Mücadele Alanıdır' ve Selen Ansen

küratörlüğündeki ‘Ben Kimse. Sen de mi Kimsesin?’ sergilerine giderek incelediğim eserlere tezde yer verilmiştir. Aynı zamanda 2019 yılında Ali Elmacı’nın ‘Kan Görünce Rüya Bozulur’ isimli sergisinde yapmış olduğum röportajdan derlediğim yazda kullanılmıştır. Sergi ziyaretleri sonucu edindiğim izlenimler, Türkiye’de abject sanatçıların yaygınlaştığını göstermektedir. Küreselleşen dünya sonucu kendine yabancılaşan çağdaş sanatçılar, tabu edindikleri korkularının üstüne giderek eserlerini üretmeye devam etmektedir. Türkiye’de 90’lardaki ekonomik ve siyasi krizlere rağmen, çağdaş sanatçılarımızın dünyayla kurduğu ilişki günümüz sanatına başarılı şekilde yansıtılmıştır.



KAYNAKÇA

Kitaplar

ACAR, Elif (2007). *Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Yapay Zekâ*, İstanbul: Altkitap Yayınevi.

AKAY, Ali (2009). *Çağdaş Sanat Bir Akbank Sanat Antolojisi*, çev. Leyla Ayaş, Barış Başaran, Robert Bragner İstanbul: Akbank Sanat

ARSLAN, Yüksel (2009). *Yüksel Arslan Rekrospektifi*, Santral İstanbul

ALBAYRAK, Mevlüt (2012). *Estetik'in Serüveni: Sanat Felsefesi*, Akçağ Yayınları.

ANCET, Pierre (2010). *Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi*, çev. Ersel Topraktepe, Yapı Kredi Yayınları.

ARTUN, Ali (2013). *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*, İletişim Yayınları. Sanathayatdizisi26.

BAUDELAIRE, Charles (2003). *Modern Hayatın Ressamı*, çev. Ali Berktaş, İletişim Yayınları. Sanathayatdizisi1.

BOZKURT, Nejat (2013). *Sanat ve Estetik Kuramları*, Sentez Yayıncılık.

DANTO, Arthur C. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Erzen, Jale N. (2011). *Çoğul Estetik*, Metis yayınları.

Eviner İ. (2016). *İnci Eviner Retrospektifi: İçinde Kim Var?*, İstanbul Modern.

FOSTER, Hal (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard*, çev. Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları.

FOSTER, Hal (2011). *Zoraki Güzellik*, çev. Şebnem Kaptan, Ayrıntı Yayınları.

GÜLERYÜZ, Mehmet (2021). *Mehmet Güleryüz*, Pekikan Basım.

HARAWAY, Donna (2006). *Siborg Manifestosu: Geç Yirminci Yüzyılda Bilim, Teknoloji ve Sosyalist-feminizm*, çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı.

HEARTNEY, Eleanor (2011) *Sanat ve Bugün*, çev. Osman Akınhay, Akbank Yayınları

İNAN, Ergin (2016). *Sevil Dolmacı Art Consultancy*, çev. Aylin Yengin, Demsa Group

İSLİMYELİ, Balkan N. (2007). *Balkan Naci İslimyeli*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

TUNALI, İsmail (1983). *Estetik Beğeni*, Say Kitap Pazarlama

KAHRAMAN, Hasan B. (2013). *Türkiye'de Çağdaş Sanat*, Akbank Yayınları

KEARNEY, Richard (2012). *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar: Ötekiliği Yorumlamak*, çev. Barış Özkul, Metis yayınları.

KRİSTEVA, Julia (2004). *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*, çev. Nilgün Tural, Ayrıntı Yayınları.

KUSPIT, Danald B. (2010). *Sanatın Sonu*, çev. Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları

LE BRETON, David. (2016). *Bedene Veda*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Sel Yayıncılık

RANCIERE, Jacques (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İletişim Yayınları.

SAYIN, Zeynep (2003). *İmgenin Pornografisi*, Metis Yayınları.

ŞAHİNER, Rıfat (2015). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi: Çağdaş Kuramlar ve Güncel Tartışmalar*, Ütopya Yayınevi.

TUNALI, İsmail (1987). *Aristoteles Poetika*, çev. Ayça Günay, İstanbul: Remzi Kitabevi.

TUNALI, İsmail (2013). *Felsefenin Işığında Modern Resim*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

YILMAZ, Mehmet (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara: Ütopya Yayınevi.

ZISS, Avner (2009). *Estetik: Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*, çev. Yakup Şahan, Hayalbaz Kitap.

ZÜMRÜTOĞLU, Erdoğan (2017). *Erdoğan Zümrütoğlu Kutsal Pazarlık*, Pilevneli Galeri

Makaleler

Ak, Semra Doğan (2017). "Postmodernizmde Skandal Yapıtlar." *Uluslararası Hakemli Tasarım ve Mimarlık Dergisi*, Yıl 2017, Sayı 10, ss. 146-164.

GÖRGÜLÜ, Eren (2019). "Fotoğraf Sanatında Cinsiyet Olgusunun Kadın İmgesi Üzerinden Değerlendirilmesi." *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Yıl 2017 Cilt 1 Sayı 1

GÜZEL, Cemal (2003). "Platon'un bilgi görüşü." *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Yıl 2003, Cilt 20 Sayı 2, ss. 105-115.

KAÇAR, Erman (2019). "Öznenin trajedisi: Aynanın ötesine geçmek." *Dört Öge*, 2019, Yıl 8, Sayı 15, ss. 75-84.

KETENCİ, Taşkın (2007). "Marquis De Sade: İnsan- Doğa İlişkisinde İnsan Doğasının Doğal Yanının Savunusu." *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl 2007, Sayı 3, ss. 75-96.

KILIÇ, İnci Bulut, & ALTINTAŞ Osman (2016). "Çağdaş Sanatta Metaforik Düşünce." *Idil Journal of Art and Language*, Yıl 13, Cilt 5, Sayı 20, ss. 185-202.

ŞAHİN, Veli Erdoğru ÖREN-Tuba. (2014). "Alternatif Turizm Kapsamında Uşak-Ulubey Kanyonu'nun SWOT Analizi." *Uluslararası Hakemli Beşeri ve Akademik Bilimler Dergisi*, Ocak/Şubat/Mart Kış Dönemi, Yıl 2014, Cilt 3, Sayı 5

ŞENTÜRK, Dilara (2022). “Mitolojiden Hakikat Sonrası Çağa: Sanatın Hypertext Evreni.” *İletişim Çalışmaları Dergisi*, Cilt 8, Sayı 3, ss. 335-363.

Uzunoğlu, Meryem (2013). “Kutluğ Ataman’ın Yapıtlarında Kimliğin Temsili.” *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Yıl 02, Cilt 2, Sayı 7, ss.14-33.

YILMAZ, Suzan Tepe (2015) “Sanatsal Dönüşüm: Atık Kağıttan Heykele Özet.” *Türk&İslam Dergisi Sosyal Araştırmalar Dergisi* Yıl 2, Sayı 5 ss. 225-234.

Basılmamış Kaynaklar

CANDAN, Ferdi (2019). *2010 Sonrası Amerikan Korku Sinemasında Psikanalitik Öğeler: Tekinsiz ve İğrenç*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Dr. Mehmet Yılmaz, Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı, Ordu

ÇUHADAROĞLU, Ferzan Genç (2019). *Doğu Batı İkilemi Bağlamında Özgün Bir Duruş Olarak Balkan Naci İslimiyeli'nin sanatı*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Meriç Hızal, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Görsel Sanatlar Fakültesi, Resim Ana Sanat Dalı, İstanbul

DİZAJI, Parvin Ghorbanzadeh (2013). *Kültür Öznesi Olarak Kadının Resimsel Yorumu*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Hüsnü Dokak, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Ankara

GÖK, Özlem (2014). *Eril Fantazilerin Doğusu Şarkiyatçılık ve Türkiye'de Şarkiyatçı Söylem Üzerinden Kadın Temsilinin Görsel Sanatlarda Yeniden Üretimi*, Sanatta Yeterlilik Tezi, dan. Yrd.Doç.Kerim Kılıçarslan, Marmara Üniversitesi Görsel Sanatlar Fakültesi, Resim Anasanat Dalı, İstanbul

SUNGURLAR, Işık (2013). *Bir Arketip Olarak Gölge*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Balkan Naci İslimiyeli, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı

UYSAL, Emrah (2009). *Komet ve Mehmet Güleriyüz'ün Resimlerinde Fantastik igürasyon ve Mekan Yorumları*, Sanatta Yeterlili Tezi, dan. Prof. Mümtaz Sağlam, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İzmir

YAPRAKKIRAN, Erkan (2015). *Türkiye'de Yeni Ekspresyonist Resimde Beden İmgesi*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Dr. Evangelia Şarlak, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans Programı, İstanbul

İnternet Kaynakları

Akbıyıkoglu A. (2022). “Aybaşı” Performansıyla Tanınan Jujin Ortaya Çıktı. *Bianet*. <https://m.bianet.org/bianet/yasam/271775-aybasi-performansiyla-taninan-jujin-ortaya-cikti> [21 Aralık 2022]

Dursun A. (2013). Şükran Moral’le Tweet’ten Röportaj. *Milliyet Gazetesi*. <https://blog.milliyet.com.tr/sukran-moral-le-tweet-ten-roportaj/Blog/?BlogNo=431532> [4 Ekim 2013]

Göztürk Ö. (2016). Taner Ceylan: Modernleşme Sürecinde Homofobi Bir Nesne Gibi İthal Edilmiş. *Kaos GL Dergisi*. <https://kaosgl.org/haber/taner-ceylan-modernlesme-surecinde-homofobi-bir-nesne-gibi-ithal-edilmis/> [19 Ekim 2016]

Holpuch A. (2012). Andres Serrano's Controversial Piss Christ Goes On View in New York. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/sep/28/andres-serrano-piss-christ-new-york> [28 Eylül 2012]

Sayar M. (2015). Güncel Sanat Okumaları IV. *Lebriz.com*. <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=0&articleID=1315&bhcp=1> [7 Ekim 2015]

Sayar M. (2015). Güncel Sanat Okumaları IV. *Lebriz.com*. <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=6&articleID=1331&bhcp=1> [7 Ekim 2015]

Öğdül R. (2010). Bedendeki Sızıntılar. *Birgün Gazetesi Yazıları*. <http://rahmiogdulbirgun.blogspot.com/2010/12/bedendeki-sizintilar.html> [9 Aralık 2010]

Url1. <https://www.youtube.com/watch?v=NNuVFprPsUo&t=2383s> E.T. 25.10.2018

Url2. https://www.researchgate.net/figure/Stelarc-2012-Ear-on-Arm-Suspension-Scott-Livesey-Galleries-Melbourne-Photo-by_fig3_263454380 E.T. 09.10.2022

Url3. <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-olum-georges-batailleda-erotizmle-olumun-birligi-ve-sanat/2304> E.T. 12.12.2019

Url4. <https://ekmekvegul.net/sectiklerimiz/gunun-deneyi-6-saat-hareketsiz-duran-kadina-nasil-davrandilar> E.T. 01.03.2021

Url5. <https://tr.pinterest.com/pin/776730266958329530/> E.T. 10.01.2023

Url6. <https://scalar.fas.harvard.edu/resources-for-loss/the-physical-impossibility-of-death-in-the-mind-of-someone-living-by-damien-hirst-contributed-by-so> E.T. 10.01.2023

Url7. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hirst-mother-and-child-divided-t12751> E.T. 10.01.2023

Url8. <https://luciawardblog.wordpress.com/2017/04/21/my-bed-tracey-emin/> E.T. 10.01.2023

Url9. <https://actipedia.org/project/shoot> E.T. 10.01.2023

Url10. <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/march/03/why-joseph-beuys-and-his-dead-hare-live-on/> E.T. 10.01.2023

Url11. <https://www.nitsch-foundation.com/das-omt-und-seine-disziplinen/> E.T. 10.01.2023

Url12. <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/18931> E.T. 10.01.2023

Url13. <https://whitney.org/collection/works/29082> E.T. 10.01.2023

Url14. <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/56727/1/five-radical-works-by-pioneering-artist-carolee-schneemann-barbican-guide> E.T. 10.01.2023

Url15. <https://www.sartle.com/artwork/interior-scroll-carolee-schneemann> E.T. 10.01.2023

Url16. <https://www.nytimes.com/2015/05/29/arts/design/chris-ofilis-the-holy-virgin-mary-to-be-sold.html> E.T. 10.01.2023

Url17. <https://www.ladykflo.com/head-surrounded-by-sides-of-beef-by-francis-bacon/> E.T. 10.01.2023

Url18. <https://www.rogerballen.com/roger-ballen-and-die-antwoord/> E.T. 10.01.2023

Url19. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jul/14/matthew-barney-cremaster-cycle-art-film> E.T. 10.01.2023

Url20. <https://www.altfg.com/film/erotic-movie-destricted/> E.T. 10.01.2023

- Url21. <http://arsiv.sabah.com.tr/2006/05/11/gny/gny115-20060511-200.html> E.T. 10.01.2023
- Url22. <http://www.cananxcanan.com/fountain.html> E.T. 10.01.2023
- Url23. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/203271> E.T. 10.01.2023
- Url24. <https://m.bianet.org/bianet/yasam/271775-aybasi-performansiyla-taninan-jujin-ortaya-cikti> E.T. 10.01.2023
- Url25. <https://www.kolekta.com.tr/sanatcilar/ismet-dogan/> E.T. 10.01.2023
- Url26. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/48988?locale=tr> E.T. 10.01.2023
- Url27. <http://www.mehmetguleryuz.com/works.php?f=5&lc=en> E.T. 10.01.2023
- Url28. <http://naziftopcuoglu.com/> E.T. 10.01.2023
- Url29. <https://bravermangallery.com/stories/nezaket-ekici-group-show-flesh-on-flesh-momentum-worldwide-berlin/> E.T. 10.01.2023
- Url30. <https://www.kleinervonwiese.com/points-of-resistance-iv-skills-for-peace> E.T. 10.01.2023
- Url31. <https://humakabakci.com/collection/yolacan-pinar/> E.T. 10.01.2023
- Url32. <https://bigumigu.com/haber/server-demirtas-in-kinetik-heykelleri/> E.T. 10.01.2023
- Url33. <https://www.bozluartproject.com/sergi/server-demirtas-evvel-zaman-makinesi/> E.T. 10.01.2023
- Url34. <https://kaosgl.org/haber/taner-ceylan-modernlesme-surecinde-homofobi-bir-nesne-gibi-ithal-edilmis> E.T. 10.01.2023
- Url35. <http://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/-aci-ceken-guzellik-/6972> E.T. 10.01.2023
- Url36. <https://webyapmaaskyap.blogspot.com/2010/12/> E.T. 10.01.2023

Url37. <https://kaosgl.org/gokkusagi-forumu-kose-yazisi/direnis-performanslari> E.T. 10.01.2023

Url38. <https://www.martidergisi.com/modern-sanat-gercegin-otesindeki-gerceklik/> E.T. 10.01.2023

Url39. <https://www.kitaptansanattan.com/ali-elmacinin-kan-gorunce-ruya-bozulus-sergisi-acildi/> E.T. 11.01.2023

Url40. <https://www.base.ist/eser/sibari/#:~:text=1800'lerin%20sonu%20ve%201900,gibi%20psikolojik%20kayg%C4%B1lar%20bar%C4%B1nd%C4%B1r%C4%B1r%20b%C3%BCnyesinde.> E.T. 13.01.2023

Ventura A. (2021). Why Louise Bourgeois Made Her Iconic Spider Sculptures. *Cnn Style*. <https://edition.cnn.com/style/article/louise-bourgeois-spiders/index.html> [18 Şubat 2021]

Yücel D. & Ekici N. (2012). IMAGINE. *Derya Yücel*. <http://deryayucel.com/TR/Content/Nezaket-Ekici.html> [Eylül-Aralık 2012]

Yalçınkaya F. (2016). Acı Çeken Güzellik. *Milliyet Sanat*. <http://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/-aci-ceken-guzellik-/6972> [13 Ekim 2016]

Sergi Kataloqları

Bedenin Mücadele Alanıdır Sergisi (2022), *Alexandre Vallauri Binası*, İstanbul

ÇETİN Ş. – SATICI E. (2022), Ben Kimse. Sen De Mi Kimsesin? *Meşher Sergi Kataloğu*, İstanbul

ELMACI ALİ (2019), Kan Görünce Rüya Bozulur, *Art On İstanbul*

Sahne 90'lar (2022), *Salt Galata*, İstanbul

ÖZGEÇMİŞ

Eğitimi:

Yüksek Lisans: 2022, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

Lisans: 2018, Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Resim İş Öğretmenliği, Heykel Anasanat Dalı

Lise: 2011, Adana Kız Lisesi

Sergiler:

Penetration: Karma sergi 10-13 Ocak 2019 İzmir

Bilinmeyene Övgüler: Karma sergi 15-20 Ocak 2019 İzmir

STA 5069: Karma sergi 21-25 Mayıs 2019 İzmir

İş Tecrübesi:

Arnavutköy Özel Eğitim Merkezi Resim Öğretmeni 2022