

**ÇAĞDAŞ SANATTA BEDEN KULLANIMI OLARAK IRKİNİN
ESTETİĞİ**

MERVE SAKALLI

**IŞIK ÜNİVERSİTESİ
2018**

**ÇAĞDAŞ SANATTA BEDEN KULLANIMI OLARAK ÇİRKİNİN
ESTETİĞİ**

MERVE SAKALLI

Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Programı,
2018

Bu tez, Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne Yüksek Lisans
(MA) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
2018

İŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT KURAMI VE ELEŞTİRİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

ÇAĞDAŞ SANATTA BEDEN KULLANIMI OLARAK ÇİRKİNİN ESTETİĞİ

MERVE SAKALLI

ONAYLAYANLAR:

Prof. Meriç Hızal
(Tez Danışmanı)

Işık Üniversitesi

Prof. Seyyit Bozdoğan

Işık Üniversitesi

Prof. Fatma Akyürek

Mimar Sinan Üni.

ONAY TARİHİ:

ÇAĞDAŞ SANATTA BEDEN KULLANIMI OLARAK ÇİRKİNİN ESTETİĞİ

ÖZET

Sanat tarihi içerisinde ve sanat dalları çerçevesinde beden ve beden estetiği; mitolojiler, Antik Yunan, Orta Çağ ve çağdaş sanat akımları içerisinde en çok kullanılan metaforik ve biçimsel öğelerden birisidir. Bu bağlamda estetik kavramlarından güzellik ve çirkinlik algılarına kadar tarih öncesi mitlere de başvurularak bedenin sanat tarihi içerisindeki imgelerinin kavramsal çerçevesi ve tarihsel arka planları incelendikten sonra tarih öncesi mitlerden başlayarak günümüzdeki sanat akımları içerisinde beden ve bedendeki çirkinlik estetiği incelenmiş ve bu konu üzerine çalışmış sanatçıların eserleri ve üslupları bu bağlamda tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, beden, estetik, çirkin, güzel

AESTHETIC OF UGLY AS A BODY USE IN CONTEMPORARY ART

ABSTRACT

Body and body aesthetics in art history and within the framework of art branches is one of the most used metaphoric and formal elements of ancient mythologies, Greek, Middle Ages and contemporary art movements. In this context, starting from prehistoric myths, the aesthetics of ugliness in body and body is examined and the works and styles of the artists who worked on this subject were discussed in this context from the aesthetic concepts to the perception of beauty and ugliness, after examining the conceptual framework and historical background of the images of the body in art history by referring to prehistoric myths.

Keywords: Art, body, aesthetics, ugly

Teşekkür

Yüksek Lisans eğitimim sırasında yıllarımı en iyi şekilde değerlendirmemi ve onları değerli kılmama yardımcı olan birçok insan var. İlk olarak, tez danışmanlarım Prof. Meriç Hızal ve Dr. Zeliha Bürtek'e teşekkür ederim. Bu Süreç zarfında deneyimlerinden yararlanma şansı yakalamış olmak gelişmemde büyük rol oynadı.

Son olarak, Ebeveynlerim Ertan Sakallı ve Ayşe Tandırılı'ya gösterdikleri sabır ve cesaretlendirmeleri için teşekkür eder ve saygılarımı sunarım.

Merve SAKALLI

İçindekiler

Özet.....	ii
Abstract	iii
Teşekkür	iv
İçindekiler	v
Görseller Listesi.....	vii
1. Giriş	1
2. Güzellik ve Çirkinlik Kavramları.....	4
3. Estetik Kavramı	8
3.1 Tarih Öncesi Mitlerde Güzellik, Çirkinlik ve Estetik	10
3.2 Antik Yunan’da Güzellik, Çirkinlik ve Estetik	15
3.3 Orta Çağ’da Güzellik, Çirkinlik ve Estetik	21
3.4 Rönesans’ta Güzellik, Çirkinlik ve Estetik	26
3.5 Aydınlanma’da Güzellik, Çirkinlik ve Estetik	28
3.6 Modern Sanatta Güzellik, Çirkinlik ve Estetik	30
3.7 Çağdaş Sanatta Güzellik, Çirkinlik ve Estetik	34
4. Çirkin beden Algısının Tarihsel Oluşumu.....	45
4.1 Beden Kavramı	45
4.2 Tarih Öncesi ve Antik Yunan’da Çirkin Beden	47
4.2.1 İkel Dönemde Çirkin Beden	47
4.2.2 Ana Tanrıça Heykelleri	49
4.2.3 Antik Yunan’da Çirkin Beden.....	52
4.3 Orta Çağ’da Çirkin Beden	55
4.4 Rönesans’ta Çirkin Beden	60
4.5 Aydınlanma’da Çirkin Beden.....	69
4.6 Modernizm’de Çirkin Beden	72
4.6.1 Avangart Sanat’ta Çirkin Beden	76
4.6.2 Dadaizm’de Çirkin Beden.....	81

4.7 20.Yüzyılda Bedene Dair Arayışlar ve Yaklaşımlar.....	84
4.7.1 Foucault'da Beden, Biyoiktidar ve Panoptikon	85
4.7.2 Pierre Bourdieu ve Habitus	87
4.8 Çağdaş Sanatta Çirkin Beden.....	88
4.9 Beden Üzerine Çağdaş Yaklaşımlar.....	94
4.9.1 Fluxus.....	94
4.9.2 Performans	96
4.9.2.1 Happening	98
4.9.2.2 Body Art.....	100
4.9.3 Sitüasyonist Enternasyonal	102
4.9.4 Feminist Sanat ve Beden Kullanımı.....	103
5. Çirkinlik Estetiği ve Beden Üzerine Çalışma Yapmış Sanatçılar.....	106
5.1 Diane Arbus.....	106
5.2 Jessica Harrison.....	107
5.3 Marc Quoin.....	108
5.4 Marina Abramoviç	110
5.5 Orlan.....	111
5.6 Vito Acconci.....	113
5.7 Patricia Piccinini	115
5.8 Bahadır Baruter	116
5.9 Sally Hewett.....	117
5.10 Kiki Smith.....	118
5.11 Berlin De Bruyckere	119
6. Sonuç	121
Kaynakça	123
Özgeçmiş	128

Görseller Listesi

Görsel 3.1: Albert Dürer (1514), <i>Annesinin Portresi</i> . (https://tr.pinterest.com)	34
Görsel 3.2: Pablo Picasso (1937) <i>Guernica</i> . (https://kayipoda.wordpress.com).....	35
Görsel 3.3: William Dieterle (1939) <i>The Hunchback of Notre Dame</i> (film), USA: RKO Radio Pictures. (dvdbeaver.com)	36
Görsel 3.4: P. Picasso (1907) <i>Les Femmes d'Alger (O. J. R. Version O)</i> . (Pablopicasso.org)	37
Görsel 3.5: Oskar Kokoschka (1919) <i>Self Portrait with Hand by his face</i> . (https://www.wikiart.org)	39
Görsel 3.6: Marcel Duchamp (1919) <i>L.H.O.O.Q, Mona Lisa with moustache</i> . (tr.pinterest.com)	42
Görsel 4.1: Surma Kabilesi, Etiyopya, Afrika. (https://tiyazar.com)	46
Görsel 4.2: Keaka Headdress(tarihsiz), <i>Linden Müzesi</i> . (https://brunoclaessens.com)	48
Görsel 4.3: 30 Bin Yıllık Willendorf Venüsü Heykeli. (http://gazetekarinca.com)	49
Görsel 4.4: Lespugue Venüsü Heykelleri. (http://arkeofili.com)	50
Görsel 4.5: Amedeo Modigliani'nin, ' <i>Ayakta Duran Nü</i> '. (https://artsearch.nga.gov.au).....	51
Görsel 4.6: Agesandros, Athendoros, Polydoros (İ.Ö 50. Yüzyıl), <i>Laokoon</i> . (http://abchobi.blogcu.com).....	53
Görsel 4.7: İmparator Hostilianus'un Lahiti (İ.S 252), <i>Romalılar İle Barbarlar Arasındaki Savaşın Sahneleri</i> . (https://commons.wikimedia.org).....	54
Görsel 4.8: Julia Claudian (İ.S 1. Yüzyıl), <i>Yaşlı Pazarcı Kadın Heykeli</i> . (https://tr.pinterest.com/pin).....	55

Görsel 4.9: Roettgen Pieta (1350), <i>Orta Ren.</i> (https://www.popehat.com).....	56
Görsel 4.10: Ulrich Molitor (1493), <i>Biri Köpek, Biri Horoz, Biri Köpek Başlı Üç Cadı, Cadılar Ayinine Gidiyor.</i> (http://mentalfloss.com/article)	57
Görsel 4.11: Lucia Signorelli (1499-1504), <i>Deccal'in Vaazı</i> . (https://tr.pinterest.com)	59
Görsel 4.12: Beato Angelico (1440-1441), <i>Alay Edilen İsa.</i> (https://paintingvalley.com).....	62
Görsel 4.13: Michelangelo, <i>İlk Günah ve Cennetten Kovuluş</i> (https://www.tarihlisanat.com).....	63
Görsel 4.14: Mathias Grünewald (1512), <i>Şeytan'ın Aziz Antonius'u Saptırma Çabaları.</i> (https://www.myartprints.co.uk)	64
Görsel 4.15: Quentin Metsys (1525), <i>Grotesk Kadın.</i> (https://tr.depositphotos.com)	65
Görsel 4.16: Pieter Bruegel(1562), <i>Yaşlı Ölümün Utkusu.</i> (https://t24.com.tr).....	66
Görsel 4.17: Tiziano (1570-1576), <i>Kromeriz Başpiskoposluk Sarayı</i> (https://www.baskiloji.com)	67
Görsel 4.18: Lavinia Fontana (1594-1595), <i>Antonietta Gonzales'in Portresi.</i> (https://commons.wikimedia.org)	68
Görsel 4.19: Fortunio Liceti (1668), <i>Canavarlar Üzerine'den</i> (https://hagstromerlibrary.ki.se)	69
Görsel 4.20: Manfredo Settala (17. Yüzyıl), <i>Zincire Vurulmuş Köle.</i> (https://storie.ivipro.it)	70

Görsel 4.21: Karanlıklar Prensi Dagol,(1775), <i>Büyücülük Sanatı Üzerine Yazılmış Bir Eserden Alıntı.</i> (http://yavuztellioglu.blogspot.com).....	71
Görsel 4.22: Theodore Gericault (1818-1819), <i>Kopmuş Uzuvar Taslağı.</i> (https://arthive.com)	73
Görsel 4.23: Joseph Anton Koch (1825-1829), <i>Cehennem.</i> (https://www.meisterdrucke.uk)	74
Görsel 4.24: Julia Pastrana(1862), <i>Tannit Edilmiş Bedeniyle 'Tarifi Olmayan'</i> (https://wellcomecollection.org)	75
Görsel 4.25: Franz Von Stuck (1891), <i>Şeytan.</i> (https://www.sanatla-art.com).....	76
Görsel 4.26: Egon Schiele(1912), <i>Self Portrait.</i> (https://www.pictorem.com)	77
Görsel 4.27: Otto Dix(1921), <i>Salon I.</i> (https://mydailyartdisplay.wordpress.com)	78
Görsel 4.28: Otto Dix (1924), <i>Savaş Serisinden Deri Nakli (Transplantasyon),</i> (https://www.birgun.net).....	79
Görsel 4.29: Enrico Prampolini(1924-1925), <i>Marinetti 'nin Portresi: Plastik Sentez.</i> (https://www.researchgate.net).....	80
Görsel 4.30: Raoul Hausmann(1919-1921), <i>Sanat Eleştirmeni.</i> (https://criticasmagnifica.blogspot.com)	81
Görsel 4.31: Hannah Höch (1929), <i>"Strange Beauty".</i> (https://www.pinterest.com).....	82
Görsel 4.32: Marcel Duchamp(1959), <i>İşkence Ve Ölüm.</i> (https://www.theartblog.org) ...	83
Görsel 4.33: Tod Browning(1932), <i>Ucubeler filmi.</i> (http://www.beyazperde.com).....	90
Görsel 4.34: Fernando Botero (1979), <i>Kadın.</i> (https://www.baskiloji.com)	91
Görsel 4.35: John Miller (1991), <i>Dick-Jane.</i> (http://www.lownoon.com).....	92

Görsel 4.36: Cindy Sherman (1992), <i>Body Politics</i> . (https://thehouseofmiamakila.wordpress.com)	93
Görsel 4.37: Yoko Ono (1964) <i>Kesip Biçme İşi (Performans)</i> . (http://www.thelonelypalette.com).....	95
Görsel 4.38: Otto Mühl(1964) “ <i>Mama And Papa</i> ”. (https://www.wikiart.org)	97
Görsel 4.39: Hermann Nitsch (1984), <i>80. Eylem</i> . (http://www.dilekkutzli.com)	99
Görsel 4.40: Gina Pane(1973), <i>Sentimental Action</i> . (https://3x3artxwork.wordpress.com)..	101
Görsel 4.41: Jenny Saville (2009), <i>Signed And Dated</i> . (http://www.sothebys.com)	104
Görsel 4.42: Nil Yalter, <i>Başsız Kadın ya da Göbek Dansı</i> . (http://www.artfulliving.com.tr)	105
Görsel 5.1: Diane Arbus, <i>Mexican Dwarf in his Hotel Room, NYC, 1970</i> . (https://www.sleek-mag.com)	107
Görsel 5.2 Jessica Harrison (2013) <i>Karen</i> . (http://www.jessicaharrison.co.uk)	108
Görsel 5.3: Marc Quinn (1991), <i>Self</i> . (http://marcquinn.com)	109
Görsel 5.4: Marina Abramovic, <i>Lips of Thomas (performans)</i> (https://www.complex.com)	111
Görsel 5.5: Orlan (1997), <i>Self Portrait, Polaroid</i> . (https://tr.pinterest.com).....	113
Görsel 5.6: Vito Acconci (1970) <i>Treadmarks</i> . (https://books.openedition.org)	114
Görsel 5.7: Patricia Piccinini (2016), <i>Teenage Metamorphosis</i> . (https://artguide.com)	115
Görsel 5.8 Bahadır Baruter (2015), <i>Mukedderat Serisi, İsimsiz IX</i> . (https://www.artxist.com)	116

Görsel 5.9: Sally Hewett (2013), *Sore-i-ah-sis, Heykel*. (<https://www.saatchiart.com>) . 117

Görsel 5.10: Kiki Smith (1992) Tale, Heykel. (<https://www.lettraslibres.com>) 118

Görsel 5.11: Berlinde de Bruyckere (2010), *'Into One-another III, to P.P.P'* .
(<https://elephant.art>)..... 120

Bölüm 1

Giriş

‘güzel çirkindir, çirkin güzel’...(Macbeth .1.perde)

Sanat kavramı her ne kadar üzerinde pek çok tartışmaların yaşandığı ve hakkında çok konuşulan bir kavram olsa da hâlâ “Sanat nedir?” sorusunun net ve kesin bir cevabı bulunmamaktadır. İnsanlığın varoluşuyla eş zamanlı olarak var olan sanat, tarihsel süreç içerisinde farklı sanatçılar, düşünürler ve ekoller tarafından sürekli olarak farklı şekillerde tanımlanmıştır.

Sanatın akademik olarak pek çok tanımı olmasına rağmen üzerinde uzlaşılan ortak bir tanım bulunmamaktadır. Her sanatçının sanattan anladığı, algıladığı ve imgelediği düşünce, his ve duyguların birbirinden farklı olması nedeniyle sanatçı sayısı kadar çok sanat tanımı vardır, demek yanlış olmayacaktır. Sanatın, her dönemde farklı içerik ve biçimler altında gerçekleştiği söylenilebilir. Tarihsel süreç içerisinde kültürden kültüre farklı şekillerde algılandığını ve ele alındığını söylemek mümkündür. Tarih öncesi devirlerden başlayarak Antik Yunan’da, Rönesans’ta, Aydınlanma’da ve modern çağda farklı egemen sanat anlayışları olduğunu kaydetmek gerekir. Belirleyici ve egemen sanat anlayışlarının ve yaklaşımlarının var olması sanatın toplumsal yönüyle de yakından ilgilidir. Sanatın bireysel ve içsel yönünün yanı sıra dışsal ve toplumsal bir niteliğinin de bulunması tarih boyunca toplumsal normlar, gelenekler, kurallar ile sanatın ilişkisini sürekli olarak gündemde tutmuştur.

Estetik, sanatla ilişkilendirilmeden önce etik-epistemolojik bir kökünde tartışılmıştır. Güzel kavramı bağlamında güzel ideasıyla ilişkilendirilerek soyut bir tanım olarak kullanılmıştır. Sanat anlayışlarının temelinde yer alan estetik imgesi ve algısı klasik dönemler boyunca sanat eserinin tanımlanmasında ve algılanmasında oldukça önemli bir role sahip olmuştur. Estetiğin de tıpkı sanat gibi üzerinde uzlaşılan bir tanımının bulunmaması çok çeşitli estetik anlayışlarının var olmasına neden olmuştur. Filozof ve sanatçılar güzellikle ilgili farklı tanımlarda bulunmuşlardır. Buradan hareketle çağlar boyunca estetik düşüncenin tarihini takip etmek mümkün olmuştur.

“Nietzsche’nin *Putların Alacakaranlığı*’nda yaptığı gibi, şunu da öne sürebiliriz: ‘Güzelliğe gelince, insan kendini kusursuzluğun normu sayar’ ve ‘onda kendine hayranlık duyar... Sonuçta insan kendini şeylere yansıtır ve kendi imgesini yansıtan her şeyi güzel görür... Çirkinlik, yozlaşma belirtisi ve göstergesi olarak görülür... Her tükenmişlik, ağırlık, bunama, bitkinlik belirtisi, her tür özgürlüksüzlük, sözgelimi kasılmalar ya da felç, özellikle çözülmeye, dağılmaya özgü koku, renk, biçim.. bütün bunlar aynı tepkiye, ‘çirkin’ şeklinde değer yargısına yola açar... İnsanın nefret ettiği nedir? Bunda hiç kuşku yoktur: İnsan, *kendi türünün alacakaranlığından nefret eder*’.”¹

Sanatsal temsilde öne çıkan beden kullanımı, bedeni fiziksel, psikolojik, kültürel etkilenimler içinde hem kavramsallaştırmış hem de eleştirel dilin olanağı yapmıştır. Özellikle 20. yüzyılla birlikte bedenin içsel yönünün yanı sıra toplumsal yönünün de öne çıkması, sanatın konusunun giderek toplumsal konulara kayması, kavramsal sanatın yükselmesi, beden üzerine felsefi ve sosyolojik yaklaşımlar da bedenin estetiğine yaklaşımları farklılaştırmaya başlamıştır.

Çalışmanın konusunu, çağdaş sanatta beden kullanımı olarak çirkinin estetiği oluşturmaktadır. Çalışma içinde güzel ve çirkininin tanımları verilerek kavramsal çerçeve oluşturulacaktır. Çalışmanın amacı, beden kullanımının tarihsel kaydı içerisinde geçirdiği evreler tespit edilerek, çağdaş sanata nasıl bir geçmiş oluşturduğunun tespiti olacaktır.

Çalışma kapsamında öncelikle güzellik ve çirkinlik kavramları farklı perspektiflerden açıklanacaktır. Güzellik ve çirkinlik kavramlarına tarih boyunca yüklenen farklı anlamlar, kavramların felsefi ve sanatsal boyutları ortaya konulacaktır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde estetik, çirkin ve güzel kavramları incelenecektir. Estetik, çirkin ve güzel kavramlarının, tarih öncesi ve antik dönemlerden çağdaş sanata kadarki süreçler içerisindeki değişimleri ele alınacaktır.

Çalışmanın dördüncü bölümünde çirkin beden incelenecektir. Çirkin bedenin sanattaki yeri ve önemi, çirkin beden imgesinin değişimi ele alınacaktır. Çirkin bedenin sanatla ilişkisinin tarihsel arka planı, tarih öncesi ve antik dönemlerden çağdaş sanata kadar ayrıntılı bir biçimde incelenecektir. Aynı zamanda bu bağlamda bedene dair farklı disiplinlerdeki yaklaşımlar ortaya konulacak ve çağdaş yaklaşımlar ele alınacaktır.

¹ Umberto E.(2009), *Çirkinliğin Tarihi*, İstanbul: Doğan Yayınevi s.15

Çalışmanın beşinci bölümünde çağdaş sanatta beden kullanımını ve çirkinliği sorunsallaştıran sanatçılar incelenecektir. Diane Arbus, Jessica Harrison, Marc Quoin, Marina Abramoviç, Orlan, Stelarc, Vito Acconci, Patricia Piccinini, Bahadır Baruter, Sally Hewett, Kiki Smith, Berlin De Bruyckere'nin yaklaşımları ayrıntılı olarak ele alınarak çalışma sonlandırılacaktır.

Bölüm 2

Güzellik ve Çirkinlik Kavramları

Estetik değer olarak güzellik ve çirkinlik kavramları insanlığın ortaya çıktığı zamanlardan beri süregelen iki önemli kavramdır. Güzel ve çirkin kavramlarının eş anlamlarını incelediğimizde; güzel için sempatik, hoş, çekici, cana yakın, sevimli, tatlı, uyumlu, harika, narin, şirin, güzel, olağanüstü, hayranlık uyandırıcı, eşsiz, sıra dışı, masalsı, efsanevi, görkemli, efsunlu, mükemmel, değerli, göz alıcı, müthiş, yüce, üstün olan gibi kavramları görmekteyiz. Buna karşılık çirkin ise itici, dehşet verici, iğrenç, sevimsiz, tuhaf, nefret uyandırıcı, tiksindirici, nefretlik, uygunsuz, pis, kirli, müstehcen, aykırı, korkunç, bayağı, ürpertici, ürkütücü, tüyler ürpertici, yakışıksız, feci, ürkünç, berbat, baş belası, ucube, mide bulandırıcı, nahoş, tatsız, iç bulandırıcı, pis kokulu, dehşetli, soysuz, kaba, antipatik, hantal, biçimsiz, tıpsız, şekilsiz, şekli bozuk olan gibi anlamlara gelmektedir.² Burada dikkat çekici olan güzelin ‘takdir tepkisi’ söz konusu iken çirkinin eş anlamlılarında tiksinti, iğrenme, korku tepkisi içermesidir.

“Silen olarak Sokrates İlk bu adamı [Sokrates’i] Silen heykellerine benzeteceğim. Hani şu heykel dükkânlarında görülen düdüklü, Kavallı silenlere. Bu silenler ortadan ikiye bölünür ve içlerinden küçük küçük Tanrı heykelleri çıkar.”³

Güzel sözcüğü genellikle beğendiğimiz bir şeyi belirtmek için kullandığımız bir sıfattır. Tarihin bazı dönemlerinde güzel ve iyi arasında bir bağ görülür. Güzel olan aynı zamanda iyi olanla eş kabul edilmiştir. İyi olan, arzumuzu tahrik eden şeydir. Gündelik tecrübelerimiz içinde erdemli bir davranışı iyi olarak düşünürsek bu şekilde davranmak ya da iyi olduğunu düşündüğümüz bir davranışa övgüde bulunmak sadece

² Eco, a.g.e, s.6

³ Eco, a.g.e, s.30

sevdiğimiz değil aynı zamanda kendimiz için isteyeceğimiz bir şey için de güzel tanımını gösterir. Yapmaktan çok hayranlık duymayı tercih ettiğimiz eylemleri erdemli olarak niteler, yapılacak olanlardan da güzel diye söz ederiz.

Arzumuzu tahrik etmeyen bir şeyi güzel olarak tanımlamamıza izin veren yönelimimiz o şeye sahip olunup olunmadığına bakılmadan bir keyif hissi yaşıyorsa güzelden bahsetmekteyizdir. Bu noktada güzel kavramı arzudan ayrılmıştır. Cinsel bir arzu duymadığımız veya bizim olmayacağını bildiğimiz birisini çok güzel bulabiliriz. Güzel kavramının arzudan bağımsız, seyredilmesi keyif verici bir şeyler olabileceği düşüncesinden hareketle güzel üzerine bir inceleme yapılabilir.

İ.Ö. 4. yüzyılda, Polykleitos *Kanon* olarak bilinen ideal oranın bütün kurallarını belirlediği bir heykel yapmıştır. Bedenin uzuvları arasındaki oranları kesirli olarak veren Vitruvius, güzel bedenin oranlarını vermiştir: Yüz, toplam uzunluğun 1/10'u baş 1/8'i, gövde uzunluğu 1/4'ü olacaktır. Antik Çağ güzeli bu şekliyle idealleştirirken bu oranlar dışında kalan her şey çirkin olarak kabul edilmiştir. Yunan kültüründe kusursuz olanı Kalokagathia temsil ediyordu. Kalokagathia, kalos (güzellik) ile agathos'un (iyi, diğer taraftan bütün olumlu değerleri ifade eden sözcük) birleşmesinden oluşur. Yunan kültüründe fiziksel çirkinlik ile ahlaki çirkinlik arasındaki ilişki üzerine birçok metin vardır. Güzel olarak kastedilenin manevi bir güzellik mi yoksa biçimi nedeniyle hayranlık uyandıran bir nitelik mi olduğu tam belli değildir. Anglosakson kültüründe kalos ve agathos aristokratik centilmen kavramı haline gelecektir. Ağırbaşlı, becerikli, belirgin ahlaki erdemlere sahip olan kişiyi göstermiştir. Buradan hareketle güzel için hem bedensel hem de manevi bir niteliği barındırabileceği söylenilebilir. Duyularla algılanan güzellik tek başına bir nesnenin güzelliği olamaz iken zihin aracılığıyla algılanabilir nitelikler de önemlidir.

Çirkin için benzer incelemeler yapılmamıştır. Çirkin genellikle güzelin karşıtı olarak tanımlanmıştır. Güzellik için kaynakların olanaklılığı yanında, çirkinlik algılanmış bir biçim olarak 'çirkin' şeylerin, bazı kişilerin görsel, sözel tasvirleri olarak kullanılmıştır. İlk kaynak olan Karl Rosenkranz'ın 1853'te yazdığı '*Çirkinliğin Estetiği*'nde çirkinlik ile ahlaki kötülük arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Kötülük ve günah iyiliğin karşısındadır, iyiliğin cehennemi ise çirkinliktir. Buna göre çirkinlik 'güzelliğin cehennemidir.' Bu karşıtlıktan hareketle estetik, güzelliğin bilimi olarak çirkin kavramını da içermelidir. Soyut tanımdan çirkinle ilgili somut örneklerin fenomenolojisine geçildiğinde, çirkin olumsuzlamadan çok daha zengin bir içerik olarak karşımıza çıkmıştır. Rosenkranz, doğadaki çirkinliği, manevi çirkinliği,

sanattaki çirkinliği incelerken çirkinliği yoğun bir çözümlenmeyle analiz etmiştir. Çirkinliği güzelliğin karşıtı olarak değil zengin bir içerik olarak ele almıştır.⁴

Çirkinliğin ve güzelliğin tarihinin bazı ortak noktalarından bahsedilebilir. Geçmiş dönemlere ilişkin çalışmalarda sanatçılarının beğenileriyle halkın beğeni arasında bir ilişki olduğunu varsayabiliriz. O dönemlerden kalan sanat eserleri dışında elde bir kaynak olmadığından belli varsayımlarla hareket edebiliriz. Bu noktada da güzel ve çirkinle ilgili elimizdeki kaynaklar sadece sanat eserleridir. Eski uygarlıklar ve ilkel topluluklarla ilgili sanatsal buluntularda kuramsal metin olmadığından hangi duygularla bu çalışmaları yaptıklarını bilemeyiz. Diğer bir ortak nokta da çirkinliğin ve güzelliğin değer olarak Batı uygarlığında kayda geçtiği şekliyle kullanmak zorunda olmamızdır.

Hegel estetiğinde şunu belirtir: ‘Belki bir koca karısını güzel bulmayabilir, ama en azından her delikanlı sevgilisini güzel, hatta herkesten güzel bulur. Güzellik konusundaki bu öznel beğenin değişmez kurallarının olmaması, her iki taraf için de iyi bir şey olarak görülebilir... Sık sık şöyle dendiğini duyarız: Avrupalı Güzellik, bir Çinlinin, hatta bir Hotantonun hoşuna gitmeyecektir, çünkü Çinli Zenciden, [keza Zenci Avrupalıdan] bambaşka bir Güzellik kavramına sahiptir... Gerçekten de Avrupalı olmayan bu halkların sanat yapıtlarına –örneğin, kendi düş güçlerinden yüce ve tapılmaya değer olarak çıkan tanrı tasvirlerine baktığımızda, bunlar putların en iticisi gelebilir bize. Aynı şekilde, bu tür halkların müziği bizde tiksinti verici bir patırtı izlenimi uyandırırken, onlar da bizim heykellerimizi, resimlerimizi ve müziğimizi anlamsız ya da çirkin bulacaktır.’⁵

Estetik ölçütlerin dışında güzel ve çirkin, siyasal ve toplumsal ölçütlerden de kaynaklanmıştır. Paranın gücü, otorite, kişinin eksikliklerini, kusurlarını, yumuşatarak onlara karizmatik bir ifade kazandırmıştır. Saray ressamlarının çizdiği portrelerde yüz hatları aslına bağlılıkla verilmiş, çirkin görünümleri hayranlık uyandırarak mutlak güçleriyle yüzyıllardır var olmuşlardır. Sanatsal çirkinlikten bahsetmişken Aristoteles, Poetika’da tiksinti verici olanın ustalıkla taklit edilerek güzelliği gerçekleştirme olanağından bahseder. Çirkin biçimin aslına bağlı ve etkili bir sanatsal tasviri çirkin olmaktan çıkabilir. Sanatçının ustalığıyla sanatsal tasvirde taklit edilen çirkinlik aynı zamanda güzellik algısı yaratabilir.

⁴ Eco, a.g.e, s.16

⁵ Eco, a.g.e, s.12

Normal ve ucube olanın kabulü kimin kime baktığıyla ilişkili olduğundan güzelliğin ve çirkinliğin göreceli olarak dönemlere, kültürlere göre değiştiğini söyleyebiliriz. Fiziksel olarak çekici gelene verilen tepki uygunsuz davranışlara sebep olabilir. Bu noktada estetik beğeniden çok insanların kültürleri içinde görgülü olma biçimi söz konusu olabilir. İyi görünen bir şeye duygusal olarak katılabiliriz. Çürümüş bir bitkinin yarattığı etkiye duygusal tepki vermekle bir kişinin ya da bir portrenin çirkin olduğunu söylemek farklı şeylerdir. Sanatsal çirkinliği biçimsel bir çirkinlik olarak düşünebiliriz. Şeytan tasviri, kötülüğü ve çirkinliği iyi bilirse de ustaca betimlenerek güzel hale gelebilir. Bu noktada üç farklı çirkinlik olgusundan bahsedebiliriz: Kendi içinde çirkinlik, biçimsel çirkinlik ve bunların sanatsal temsili. Çirkinliğe ilişkin çıkarsamalar sanatsal temsiller üzerinden sorunsallaştırılmıştır.

Kimi der, en güzel şey kara toprağın üstünde görkemli bir ordu; kimi der yelkenleri rüzgarla dolmuş gemilerden bir filo. Ben derim ki gönül verdiği insanın en güzel şey. Çok kolay anlatmak bunu dünya aleme. Herkes yapar kendi seçimini ve giderken peşinden sevdiğinin göze alır her şeyi. Güzeller güzeli Helena terk edip soylu kocasını yelken açtıydı Troya'ya ne çocukları ne de anne babası umurundaydı. Kıbrıslı tanrıça çıkarmıştı yoldan onu aşkı uğruna. O güzelim yürüyüşünün sessiz gürültüsünü, isterdim işitmek onu; Ay gibi parlak güzel yüzünü Lidya arabalarından da tepeden tırnağa silah donanmış askerlerden de görmek isterdim onu çok...⁶

⁶ Umberto E.(2006), *Güzelliğin Tarihi*, İstanbul: Doğan Yayınevi, s.47

Bölüm 3

Estetik Kavramı

Eski çağlardan günümüze kadar sanat (ars) sözcüğü, insanın ürettiklerini doğadan ayırmak için kullanılan teknik ustalık (tekhne) ile duyular aracılığıyla algıladığımız şeyleri beğeni yargısına göre seçip ayırmamıza yarayan duyguyla arasındaki farklılaşmanın sonucu olarak ortaya çıkar.

Estetik kavramı, sanat, felsefe ve bilimin merkezi kavramlarından birisi olma özelliği göstermektedir. Kavramın kökeni 18. yüzyıla dayansa da kavram ile karşılanan anlamların ve imgelerin, tarihin başlangıcına kadar götürülmesi mümkündür. Yunanca “aesthesis” ya da “aisthanesthai” kelimelerinden gelen estetik sözcüğü duyum, duyulur algı ve duyu ile algılamak anlamlarına gelmektedir.⁷ Estetik kavramının bu genel tanımından onun duyuma ve duyulara ilişkin olduğu çıkarılabilirse bile estetik kavramının birden çok anlamının bulunduğunu ve üzerinde tam olarak mutabık olunan bir tanım olmadığını da belirtmek gerekmektedir.

Estetik kavramının hem akademik literatürde hem de gündelik konuşma dilinde birçok bağlamda kullanılması çeşitli estetik anlamları ortaya çıkarmıştır. Estetik kavramı, kimi zaman bir sanatçının veya dönemin genel tarzını ifade etmek için de kullanılmaktadır. Dali'nin estetiği veya Gotik estetik gibi kullanımlar bu bağlama örnektir.⁸ Yine benzer bir şekilde bir sanatçının sanatsal olarak ayırt edici bir özelliğini belirtmek için de onun estetiğinden bahsedildiği sıklıkla görülmektedir. Bu şekilde estetik kavramı, kendi anlamının dışında günlük konuşma esnasında çok çeşitli bağlamlarda kullanılmaktadır.

Estetik sözcüğünün kaynağı, güzel kavramı etrafında Antik Yunan düşünürlerinin metinlerine dayandırılır. Platon ve Aristoteles'in metinlerinde ‘duyusal bilgi’ anlamında temellendirilen ‘güzel üzerine düşünme’, örneklerle açıklanan ‘sanat üzerine düşünme’ ifadelerini buluruz. Güzellik nedir sorusu Platon'un, ontolojik-epistemolojik temelli idealar öğretisi içinde ilk kez düşünülmüştür. Estetik kavramının kuramsal çerçevesi 18. yüzyıla dayanmaktadır. Estetik kavramı ilk kez, felsefenin araştırdığı yeni bir alanı belirtmek üzere, Alman filozof Baumgarten tarafından ortaya

⁷ Tunalı, İ. (2007), *Estetik*, İstanbul: Remzi Kitabevi, s.13.

⁸ Whitman, G., Pooke, G. (2013), *Çağdaş Sanatı Anlamak*, (Çev. T. Göbekçin), İstanbul: Optimist Yayınları, s.2.

atılmıştır.⁹ Baumgarten, 1750-1758 yıllarında kaleme aldığı 'Aesthetica' isimli eserinde ilk kez estetiği bir bilim olarak temellendirmiştir.¹⁰ Baumgarten'in bu temellendirmesinden sonra estetik kavramı ilk kez diğer disiplinlerden ayrı bir disiplin olarak incelenmeye başlanmıştır.

Estetik kavramını felsefe ile ilişkisi içerisinde kullanan ilk düşünürlerden birisi de Kant'tır. Kant, Salt Aklın Eleştirisi isimli eserinde estetik kavramı üzerinde durarak, estetiği duyarlığı ve duyuları incelemek için genel bir terim olarak açıklamıştır.¹¹ Estetik kavramının tanımından da anlaşıldığı gibi, duyuların ve algının estetikte önemli bir yer tutması, kavramı tartışmalı bir hale getirmiştir. Estetik, ilk bakışta güzel ve güzellikle ilgili olarak anlaşılabilir da güzelliğin göreceli ve öznel niteliği nedeniyle bu algılayışın sınırları belirsiz bir durum arz etmektedir.

Estetiğin, güzellik olgusunu incelediğini düşünen kimi filozoflar estetik sözcüğü yerine "güzellik bilimi", "güzellik teorisi" benzeri disiplin adlarını kullanmışlardır. 18. yüzyılda Herder Yunanca güzel anlamına gelen "kallos" sözcüğünden türetilen "kalligone"yi , Hegel güzel sanat felsefesi olarak "kalliologie" ifadelerini kullanmışlardır. Ayrıca, estetik, tarihsel süreç içerisinde sadece güzellik ile değil, yücelik, ölçülülük, anlamlılık, erdemlilik, uyumluluk ve hatta çirkinlik gibi birçok başka duyu ve kavramla birlikte de algılanmıştır.¹²

Kant, Schiller, Rosenkraz, Wittgenstein gibi düşünürlere göre bu değerlerin, en az güzellik kadar estetik ile ilgisi ve estetik bir anlamı bulunmaktadır. Kant, güzel kavramı yanında 'Yüce'yi de estetik alan içinde incelemiştir. Schiller, 'hoş', 'çekici', 'soylu', 'duyusal', 'çocuksu' sözcüklerini estetik alanına dahil etmiştir. Hegel'in öğrencisi olan Karl Rosenkraz 'çirkinliği' estetik alanı içinde kullanmıştır.¹³

Estetik kavramına ilişkin tartışmalı hususlardan bir diğeri ise onun kaynağı konusundadır. Estetik duyumu, sanat eseri mi onu algılayan kişinin duyumu mu olduğu gibi yaklaşımlar her dönemde söz konusu olmuştur. Wittgenstein gibi estetiğe fenomenolojik açıdan yaklaşan düşünürler, estetiğin kaynağının sanat eseri olduğunu ileri sürerken, Theodor Lipps gibi estetiğe psikolojik açıdan yaklaşan düşünürler, sanat

⁹ Kagan, M. (1993), *Estetik Ve Sanat Dersleri*, (Çev. A.Çalışlar), Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, s.13.

¹⁰ Dağtaşoğlu, A. E. (2012), "Kant'a Giden Yolda Leibniz, Wolff ve Baumgarten", *Toplum Bilimleri Dergisi*, 6 (11), (Ocak-Haziran), s.130.

¹¹ Can, G.Ş. (2016), "Anti-Estetik Versus Estetik", *Akademik Bakış Dergisi*, Sayı: 57, s.3.

¹² Tunalı, a.g.e, s.14.

¹³ Ekici, D.K. (2010), "Dada'dan Günümüze Plastik Sanatlarda Anti-Estetik Form Olarak Beden", *Sanatta Yeterlilik Tezi*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, s.2.

eserine bakan ve onu algılayan kişinin yani süjenin duyguları olduğunu ileri sürmüşlerdir.¹⁴

Estetiğin kuramsal algılanışı yanında fotoğraf, film gibi görsel sanatlar için de ‘görsel estetik’ten bahsedilebilir. Burada, felsefi konular yerine ışık, aydınlatma, renk gibi görsel öğelerin fotoğraf ve filmleri gerçekleştiren esas unsurlar olarak ele alınmaktadır. Diğer taraftan estetik ve sanat felsefesi arasında bir ilişki de estetiğin sanat felsefesini de içine alan geniş bir alan olduğu da kabul edilmiştir. Çağdaş estetik kuramcılarında Charles Lalo, sanatı estetiğin uygulama olanı olarak görür. Estetiğin gerçek nesnesi sanattır. Estetik kategoriler sanatlarda görülür olacağından estetik bu anlamda Lalo’ya göre bir sanat felsefesi olmak durumundadır.¹⁵

“Örneğin, ekmek pişerken yer yer çatlaklar, ama bir bakıma fırıncılık sanatına rağmen oluşan bu çatlaklar nedense hoşumuza gider, tuhaf bir biçimde iştahımızı kabartır. İncirler de olgunlaşınca böyle yarırlar. Tam anlamıyla olgunlaşmış zeytinlere yaklaşan çürüme olgusu özel bir güzellik verir. Toprağa eğilen başaklar, aslanın çatik kaşları, yaban domuzunun ağzından çıkan köpükler, daha başka birçok şey, tek başlarına alındıklarında güzel görünmekten çok uzaktadırlar, ama gene de doğal bir sürecin parçası olduklarından o süreci daha güzel daha çekici kılmaya katkıda bulunurlar. Öyle ki, duyarlı, evrendeki olguları derinden kavrayacak zekası olan bir insan, ikincil sonuçlar olarak ortaya çıkan şeyler arasında bile kendine özgü bir çekiciliği olmayan neredeyse hiçbir şey bulamaz.”¹⁶

3.1 Tarih Öncesi Mitlerde Güzellik, Çirkinlik ve Estetik

*Güzel olan sevilir, güzel olmayan sevilmez*¹⁷

Mit kültürü, insanlık tarihinde yaşamı çok zengin öğelerle şekillendirmiştir. Yunan mitolojisi, dünyanın çirkinliklerini ve hatalarını da anlatmıştır. Tanrılar üstün güzelliğin örneği olarak görülmüş ve Olympos’un tanrı heykelleri kusursuzluk içinde verilmiştir. Antik Yunan’ın yetersiz bir taklit olarak kabul edilen gerçek dünyasının yanında tanrılarda şekillenmiş bir güzellikle karşılaşmıştır. Eski Yunan’da M.Ö 7. ve 6. yüzyıllar arasında yaşamış Thales, Anaksimandros, Anaksimenes gibi Sokrates öncesi düşünürler her şeyin kaynağını sorduklarında amaçları dünyayı tek bir yasanın

¹⁴ Ergün, M. “Estetik ve Sanat Felsefesi”, <http://mustafaergun.com.tr/wordpress/wp-content/uploads/2015/11/sanatfelsefesi.pdf> .

¹⁵ Taşdelen, Demet /Yazıcı, Aslı ‘Estetik ve Sanat Felsefesi’ Anadolu üniv. yayınları, 2012, Eskişehir s.6

¹⁶ Eco, a.g.e, s.33

¹⁷ Musalar’ın Korosu

yönettiği düzenli bir bütün olarak açıklamaktı. Bu bütün, aynı zamanda bir biçim tanımlamasını da taşıyordu. Yunanlıların biçim ve güzellik arasındaki kurduğu ilişki bu dönemlerde hissediliyordu.

Yunan kültüründe Hesiodos'un korkunçluklarını anlattığı, Hades'in ürkünç ülkesi, yer altı dünyası Odysseus, Aeneas gibi kahramanların yaşadığı yerdir. Klasik mitolojide acımasız sahneler çok fazladır. Saturnus kendi oğlunu yutar, Medea kocasından öç almak için çocuklarını yutar, Tantalos oğlunu pişirir tanrılara sunar, Agamemnon kızını İphigenia'yı tanrıların öfkesini dindirmek için kurban eder, Oidipus hem babasını öldürür hem de annesiyle ensest ilişkiye girer. Kötülüğün egemen olduğu tanrıların bu dünyasında güzel varlıklar olsalar da 'çirkin' gaddarlıklar yaparlar. Olayların ürkünçlüğü, korkunçluğu yanında çirkin yaratıklar da bu evrenin içinde yer alırlar.

Homeros Sirenler'i yırtıcı çirkin kuşlar olarak tasvir etmiştir. Vergilius'ta insan gövdeli boğa başlı Minotauros'u, yılan başlı yaban domuz dişli Gorgolar'ı, yılan başlı Medusa'yı, aslan gövdeli insan yüzlü Sfenks'i, iki yüzlülüklerinden dolayı kötü Kentaur'ları görürüz. Sonraki çağların kuşakları bu ürkütücü dünyanın yerine güzel olanın hayalini kurarken çağın uydurma olduğunu düşünmeye çalışmışlardır. Erken Hristiyan dönemi, pagan kültürün canavarlarını efsane olmaktan çıkartmak istemiştir. Sevilla'lı İsidorus bu dünyanın çirkinliğini, Hristiyan dünyasıyla tersine döndürmeye çalışmıştır.

Başka masalsı olağandışı insanlardan da söz edilir, ama bunlar gerçek değil uydurmadır: Belirli bir gerçekliğin simgeleridir. Üç bedenli doğduğu söylenen Hispania Kralı Geryon'un durumu böyledir: Aslında, adeta üç bedende tek ruh gibi çok iyi geçinen üç kardeş söz konusuydu. Bir bakışla insanları taşa çeviren, yılan saçlı, fahişe Gorgonlar için de aynısı geçerlidir. Tek gözlerinin olduğu ve bunu sırayla kullandıkları söyleniyordu. Aslında eşit derce de güzel üç kız kardeşiler ve neredeyse tek kişi gibi görünüyordular; erkekler onları görünce o kadar şaşırıyorlardı ki, kız kardeşler tarafından taşa çevrildiklerini düşünüyorlardı. Kanatları ve pençeleri olan yarı genç kız yarı kuş sirenlerin üç tane olduğu düşünülür: biri şarkı söylüyor, biri kamış düdüğü, biri lir çalıyordu. Şarkılarıyla gemicileri kayalara çekip kaza yaptırıyorlardı. Aslında, Sirenler fahişeydiler: Deniz yolcularını sefaletle sürükledikleri için, onları kazaya sürükledikleri düşünülmüştür(...)¹⁸

Tanrı'nın eseri olan güzel evren düşüncesi bütünsel bir güzellik düşüncesini varsaymıştır. Kutsal kitapta yaratılışın altıncı gününün sonuna kadar yaratılmış olan her şeyin iyi olduğu düşünülüyor. Dünya, tanrı tarafından belli bir sayı, ölçü, uzunlukta

¹⁸ Eco, a.g.e, s.41

matematikselsel bir kusursuzlukla yaratılmıştır. Bu evren kavrayışına klasik felsefenin katkısı da olmuştur. Platon, ideal güzelliğin bir yansıması ve imgesi olarak dünyayı ele almıştır. Antik Yunan'ın dünya tasavvuru yanında Hristiyan kültürüyle İsa'nın hayatını taklitten geçen bir Aziz kültürü ortaya çıkmıştır. Yunan güzellik formlarıyla çarmıha gerilmiş İsa'nın tasvir edilemeyeceği fark edilmiştir. Pagan Hades'in ülkesi, Aziz Yuhanna'nın Vahyi ile yeniden canlanmış olur. Korkunç sahnelerin yaşandığı Apokalypsis Hristiyan dünyasına cehennem fikrini getirir. Hades ülkesi cehennem fikrinin kaynağında bulunur.

Mitolojiye göre, Zeus bütün varlıklara uygun bir ölçü ve adil bir sınır vermiştir. Delfoi Tapınağı'nın duvarlarına kazılı olan, "En güzel, en adil olandır", "Sınırı aşma", "Kibirden kaçın", "Aşırılığa izin verme" özdeyişleriyle dünya düzen ve uyum içinde yönetilmiştir. Hesiodos'ta bahsi geçen çenelerinin arasından dünyanın fırladığı Kaos'a bir sınır getirilmiş, Yunan Güzellik kavramı bu kurallar üzerinde temellenmiştir. Delfoi Tapınağı'nın batı ve doğu duvarlarında iki zıt Tanrı'nın varlığı gözlemlenir: Apollon, Dionisos. Apollon, Delfoi duvarlarını koruyucusuyken tüm kuralları çiğneyen Kaos tanrısı Dionisos'tur. Nietzsche'nin müziğin ruhundan tragedyanın doğuşu kitabında bu birliktelik bir yan yanalık yanında bazı dönemlerde Kaos'un uyumlu düzeni istila edebildiğinden bahseder. Yunan güzellik (klasik güzellik) kavramından önce bu birliktelik için de bazı antitezleri gösterir. Güzellik ve algılanabilir şeyler arasında bir uçurum vardır. Güzellik ve duyarlı algı arasındaki ilişkide her şey duyarlı biçimler olarak ifade edilmediğinden görüntü ile güzellik arasında bir uzaklık mevcuttur. Sanatçının uğraştığı nokta da budur. İkinci antitez ise ölçüler ve sayısal değerler olarak ifade edilebilen ses ve görüntü duyularının arasındadır. Güzel (kalon) görünebilir biçimlerin 'Hoşa giden ve çekici gelen' halinde ifadesi olduğundan düzensizlik ve müzik, uyumlu ve görünür Apollon güzelliğinin karanlık yanını oluşturur. Bu noktada tanrı Dionisos söz konusudur. Müzik ruhu ifade ederken bir heykelin bir düşüncüyü temsil etmesi düşünüldüğünde bu farklılık anlaşılır.¹⁹

Yunanlıların güzellik kavramı görme ve işitme duyularıyla ifade edildiğinden diğer duyulardan farklı olarak bir mesafeyi gerektirmiştir. İzleyici ve eser arasındaki mesafe müzik söz konusu olduğunda dinleyicinin ruhu da algılamaya karıştığında bu

¹⁹ Umberto E.(2006), *Güzelliğin Tarihi*, İstanbul: Doğan Yayınevi, s.56

mesafe kuşku yaratır. Burada Apollon, Dionisos antitezinin son evresi olabilecek uzaklık-yakınlıkla ilgilidir.²⁰

Nietzsche'nin Apollonculuk ve Dionisosçuluk arasındaki bu antitez incelemesinde; düzen ve ölçü olarak dingin ahenk Apolloncu güzelliştir, görünenele ilgili bu güzelliğin ötesinde belirgin biçimlerde betimlenmeyen huzursuzluk uyandıran Dionisosçu güzellik, gizemlerle dolu gece görüntüsüdür. Uyum ve ahenkle şekillenmiş ılımlı güzellik bu huzursuz edici güzelliği sanatsal çalışmalarda gizlemeye çalışmıştır. Huzursuz edici olan, modern ve sonrası çağdaş dönemlerde güzelliğin kaynağını oluşturacaktır.

Tragedya, 'Biz ölümsüz yaşama inanıyoruz' diyor, müzik bu yaşamın dolaysız örneği ise de görsel sanatçının sanatı, tümünden ayrı bir erek taşır: Burada Apollon, *görünüşün ölümsüzlüğüyle* bağlantılı ve ışıklandırıcı görkempliliği dolayısıyla bireyin tutkularını yenilgiye uğratmaktadır. Güzellik içten doğan tutkuya üstün gelmiş, üzüntü kesin bir anlamda doğanın olayları dışına kaydırılmıştır. Dionisosçu sanatta, onun trajik simgesinde, yine bu doğa, gerçek ve değiştirilmeyen sesiyle, bize şöyle seslenmektedir: 'Benim gibi olun! Olayların sonu gelmez değişimi altında sonsuzca yaratıcı, sonsuz varoluşa doğru gitmede direneci, bu olay değişimi içinde sonsuzca sevinen bir ana kaynak olun.'²¹

Hemen her mitolojide güzelliği, hazzı ve aynı zamanda kötülüğü, çirkinliği temsil eden tanrılar ya da mitolojik karakterler bulunur. Bunun en bariz örneği Yunan mitolojisindeki güzellik tanrıçası Afrodit'tir. Kronos adlı Tanrı'nın erkeklik bölgesinden doğan Afrodit'in bu özelliği ile hazzı ve güzelliği temsil etmesi arasında doğrudan bir ilişki vardır. Afrodit'in doğmasına sebep olan köpük ile de cinsel tatmin arasında bir ilişki vardır. Güzelliğin bir üst simgesi olan Afrodit, alegorik bir kavram olarak Yunan toplumunda büyük bir öneme sahip olup birçok anlamda sanatı ve felsefeyi etkilemiştir.²²

Afrodit'in aksine Hephaistos ise olağanüstü çirkin bir tanrı olarak Yunan tanrıları içerisinde en çirkinidir. Çirkin olduğu için eşi olan Afrodit onu sürekli aldatmış ve ona zarar vermiştir. Antik Yunan mitolojisinde klasik güzellik ve çirkinlik algısı bağlamında değerlendirilen bedensel haz ve tatminlerin ortaya çıktığı en bariz örnek Afrodit ve Hephaistos örneğidir.

²⁰ Umberto E.(2006), *Güzelliğin Tarihi*, İstanbul: Doğan Yayınevi, s.58

²¹ Umberto E.(2006), *Güzelliğin Tarihi*, İstanbul: Doğan Yayınevi, s.58

²² Demiralp, D. Söylenceden Düşünbilime Kıbrıslı Afrodit- Hesiodos'tan Proklas'a Bir Aşk ve Güzellik Tanrıçasının Öyküsü, LAÜ Sosyal Bilimler Dergisi December-Aralık 2011, 104.

Güç, aşk, güzellik ve çirkinlik, toplumsal hukuk, savaş, ekonomi, doğal afetler gibi birçok faktör mitolojik öğelerin perspektifi ile oluşturulmuş ve insani duygulara göre dizayn edilmiştir. Bu duyguların en başında haz ve tutku gelmektedir. Haz ve tutkuları sebebiyle hırslarına yenik düşen birçok mitolojik kahramanın sonu kötü bir şekilde sonuçlanmış, birçok mitolojik olay ve kahraman günümüze kadar gelerek sanatın çeşitli alanlarında varoluşunu sürdürmüştür.

İskandinav mitolojisinde kötülüğün ve çirkinliğin sembolleri demonlar ve trollerdir. Antik Yunan mitlerindeki karakterlere benzer bu semboller cüce, cadı vb. şekilde sembolize edilmiştir.²³ İskandinav mitolojisindeki güzellik tanrıçası ise Freyja'dır. İnanılmaz bir çekiciliği olan Freyja, dünyadaki dört elementi temsil eden bir gerdanlığı elde ederek bu özelliğe sahip olmuştur. Güzellik, cinsellik ve bereket tanrıçası olan Freyja ve diğer mitlerdeki karakterlerden hareketle Fransızca karşılığı olan 'femme fatale'; yani felakete neden olan kadın tanımı türemiştir.

Türk mitolojisinde güzellik tanrıçası Ayızıt ya da Ayızıt olarak da nitelendirilir. Gök Tanrı inancına göre güzellikle de ilişkilendirilen gök hem güzelliğin üst simgesi hem de tanrıların en önemlilerinden birisidir. Türk kültürü ve toplum yapısı kuralları gereği şekillenen Türk mitolojisi tanrıları, diğer mitolojilerin aksine farklı bir mahiyete sahiptir. Güzellik tanrıçası Ayızıt, Yunan ve İskandinav güzellik tanrıçaları gibi, cezbedici ve felakete neden olan kadın şeklinde yansıtılmamıştır. Ayızıt namuslu ve ailesine düşkündür. Eğer kadınlar böyle olmazlarsa öldükten sonra geldikleri asıl alemlerine dönemeyeceklerdir.²⁴

Yakut Türkleri için büyük önem atfeden Ayızıt, İslam öncesi şamanik inanış biçimlerinin en önemli figürlerinden birisidir. İlk ve en mükemmeli temsil eden Ayızıt, aynı zamanda güzelliğin de önemli bir simgesidir. Yakut Türklerine göre genç kızlar evlendikleri zaman doğurgan olmak için Ayızıt'a dua ederler. Çünkü kadınların koruyucusu ve ahlak temsili olan Ayızıt, dünya üzerindeki kadınların sadakat örneğidir.²⁵

Eski Mısır'dan İskandinavya'ya, Antik Yunan'dan Orta Asya'ya kadar hemen hemen her milletin ve kavmin bir mitolojisi ve bu bağlamda günlük yaşayışlarını şekillendiren inanışları vardır ve hepsinde güzelliği ve onun karşıtı çirkinliği temsil

²³ Page,R.I. (1998). *İskandinav Mitleri*. İstanbul, Türkiye: Phoenix Yayınevi

²⁴ Seyidoğlu, B. (1992). *Sosyokültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi*. Ankara, Türkiye. T.C Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, 573.

²⁵ A,g,e,. 573

eden tanrılar bulunur. Tarih boyunca güzelin gölgesinde kalmış olan çirkinliğin dünyası, modern ve sonrası dönemlerde sanatsal ifadenin kaynağını oluşturmuştur.

3.2 Antik Yunan'da Güzellik, Çirkinlik ve Estetik Anlayışı

Estetik, güzellik ve çirkinlik gibi konuları sistematik olarak ilk ele alanlar Antik Yunan filozofları olmuştur. Sistematik felsefe düşüncesinin başlangıcı sayılan bu dönem, aynı şekilde güzellik ve çirkinlik kavramlarına ilişkin günümüze değin etkileri süren tanımlamaların da ortaya atıldığı bir dönem olmuştur.

Antik Yunan düşüncesinde, güzel tek başına değil, ahlak ve politika ile birlikte düşünülmüştür. Platon öncesi Antik Yunan düşüncesinde, güzel çeşitli şekillerde tanımlanmıştır. Bu düşünürlerden Pythagoras, güzelliği, birbirine zıt ve karşıt olan şeylerin birlikteliğinden meydana gelen denge ve uyum olarak görürken; Herakleitos, güzelliği uyum, ahenk ve armoni olarak tanımlamıştır. Sokrates'te iyi olan güzel olanla aynı şekilde görülmüştür. Platon öncesi filozoflar, estetiği sadece güzellik olarak ele almışlardır.

Antik Yunan felsefesinde “güzel” kavramına ilişkin ilk felsefi yaklaşım Pythagorasçılar tarafından ele alınmıştır. M.Ö 6. yüzyılda kozmolojiyi, matematiği, doğa bilimlerini ve estetiği ortak bir paydada toplayan Pythagoras okulu olmuştur. Mısır matematiğiyle karşılaşmış olan Pythagoras sayının her şeyin başlangıcı olduğunu söyleyen ilk kişidir. Sonsuzluktan ve indirgenemeyecek olandan duydukları tedirginlikten dolayı gerçeği sınırlayabilecek bir düzeni ve kuralı sayılarda buldular. Evrene matematiksel bakış, estetik-matematik ilişkisinde düzenli bir varoluşun devamında güzelliğin koşulu olarak matematik yasalarını gerekli kılmıştır. Antik Çağ boyunca oranın, güzelliğin yaratılması için gerekli olduğu görüşü M.S 4. ve 5. yüzyılda Boethius'un eserleriyle Orta Çağ'a aktarılmıştır. Pythagorasçı felsefenin “güzel” tanımı çerçevesinde biçimlenmiş ilk yontulardan birisi olan ‘Doriforos’ heykeli, Yunanlı heykeltıraş Polikleitos tarafından yapılmıştır. Heykelde zıt unsurlar kullanılarak oluşturulan mükemmel bir uyum var olmuştur. Bu simetrik vücut hareketlerini içeren duruş şekli Contrapposto olarak adlandırılmış ve Pythagorasçılar tarafından ‘güzele’ ulaşma fikrinin plastik anlamda görünürlüğe ulaşmış ilk şekli olmuştur. Yunan ve Roma dünyasının güzellik tanımında oran, renk ve ışıkla birlikte

ele alınmıştır. Sokrates öncesi düşüncenin dünyayı tek bir yasanın yönettiği düzenli bir bütün olarak kavrayışı biçim ve güzellik arasındaki özdeşliği de hatırlatmaktadır.

Platon'un estetiğe, güzelliğe ve çirkinliğe yaklaşımı büyük oranda onun felsefesinin etkisinde kalmıştır. Platon'un salt geometrik formlar olarak belirlediği güzellik, biçim olarak geometrik şekillerin güzelliği ya da içeriği değildir. Görüntüsü bakımından güzel yargısı verdiğimiz cisimlerin özünü oluşturan ve onun güzel olmasını sağlayan şeydir. Dolayısıyla güzelliğinin kaynağı olan form güzelliği, asla bir nesnenin güzelliği olmayıp "Daha çok bir nesneyi güzel yapan prensiptir."²⁶ Platon için tek gerçeklik idealar dünyasının gerçekliği olduğundan maddi dünya bir gölge ve taklit olarak kabul edilmiştir. Çirkinlik duyulur olana aittir. Bu nedenle bu dünya tezahüründe çirkinlik hiçlikle özdeşleştirilmiştir. Çirkin şeylerin idealarının olamayacağı düşüncesinden Parmenides de bahsetmiştir. Dünyanın ideal güzelliğinin yansımaları ve imgesi olduğu görüşü Platon'a ait olmakla birlikte İ.S. 4. yüzyılda Calcidius'un "*Timaeus*" yorumunda kusursuz dünya görüşü devam ettirilmiştir. Burada benzersiz güzellikte yaratılmış varlıkların olağanüstü dünyasından söz etmiştir.

Diğer taraftan klasik dünyada olağan dışı olaylar, felaketlerin işareti olarak kabul edilen kötülük de söz konusuydu. İ.S 4. yüzyılda Julius Obsequens, Roma'da meydana gelen bütün sıra dışı olayları kayda geçirerek olağandışı görüntülerden bahsetmiştir:

Bu anormalliklerden Platon da bahseder. Platon ilk çift cinsiyetli figürden bahsetmiştir. Şölen diyalogunda şöyle canlandırılmıştır: İnsan aslında neydi, ne oldu, önce bunu bilmemiz gerek, çünkü insanlar her zaman, bugünkü gibi değil, bir başka türdü. İnsan soyu üç çeşitti; şimdiki gibi erkek, dişi diye ikiye ayrılmıyordu. Her ikisini içine alan üçüncü bir çeşit daha vardı... Androgynos denilen bu çeşidin adı gibi biçimi de hem erkek hem de dişiydi... Bu insanlar yuvarlak sırtları ve böğürleriyle tostoparlak bir şeydiler. Her birinin dört eli bir o kadar da bacağı vardı. Yusuvarlak bir boyun üzerine birbirine tıpatıp eşit ama ters yöne bakan, iki yüzü bir tek kafa, dört kulak, edep yerleri ve her şeyleri ona göre hep ikişer. Müthiş bir güçleri ve enerjileri varmış, keza son derece kibirliymişler, o kadar ki göğe tırmanmaya, tanrılara karşı koymaya yeltenmişler...²⁷

Dengeli klasik dünyanın "Attika" üslubu, bu şekilde zihinsel canlandırmalarla sonraki dönemlerin güzel ve çirkin üzerine oturtulan zengin betimlemelerinin beşiğinde beklemiştir. Augustinus'un İ.S 4. yüzyılda yazdığı *Tanrı'nın Şehri*'nde

²⁶ Tunalı, a.g.e, s.61.

²⁷ Eco, a.g.e, s.108.

insan kavrayışı yanında, hayvanların ahlaki bir öğretiye eklenmesinden bahsetmiştir. Canavarlar da tanrı tarafından yaratılan mahluklar olduğundan güzel oldukları kabul edilmiştir. İ.S 2. ve 3. yüzyılla tarihlenen ilk metin Yunanca *Physiologus*'ta hayvan, ağaç ve taşların birer varlık olduğu kabul edilmiş, her biri için ahlaki, dinsel bir açıklama yapılmıştır. Bu noktada ot, taş ve hayvan betimlemelerinden tinsel bir anlam çıkartılması, gelecek dönemlerde hayvan, canavar figürlerinin de aslında benzer bir alan içinde anlatıldığını hatırlatacaktır. Hristiyan dünyasının, kıyamet canavarları ve hayvan kitaplarındaki yaratıklar arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Simyacıların heterodoks evreninde bu canavarlar olağanüstü derecede çekici olarak kullanılmıştır. Canavar imgesi modern ve çağdaş imge dünyasında da yaşamayı sürdürecektir. Drakula, Dr. Frankenstein'in yarattığı yaratık, Bay Hyde, King Kong'dan geçerek zombiler ve uzaylılara varan günümüz imge dünyasını buluruz. Bunları Tanrı'nın elçileri olarak görmeye, korkarak şüpheyile yaklaşırız.

Eski Yunan'da Rönesans'ta olduğu gibi cinsel nitelikli anlatımdan rahatsız olunmamış, bunun vücudun güzelliğini belirginleştirmeye katkıda bulunduğu düşünülmüştür. Müstehcen olan zaman zaman 'utanç duygusuyla' birlikte bir taraftan utanç duygusunun var olduğu kültürlerde diğer taraftan zıttı olan müstehcenlik aracılığıyla ihlal edilerek bir hoşlanma ortaya çıkartılmıştır. Müstehcen dil hem komedinin hem de şakanın kaynağı olacaktır. Antik çağların başlarında fallus kültüyle müstehcenlik, çirkinlik ve gülünç olan bir araya getirilerek müstehcen olanla gülünç olan arasında bir ilişki düşünülmüştür. Aşırı büyük bir cinsel organı olan Piriapos, Aphrodite'nin reddettiği oğul, ikincil tanrı olarak karşımıza çıkar. Eski Yunan ve Roma dünyasının Helenistik döneminde ortaya çıkan Piriapos, incir ağacından oyulmuş tek parça heykel olarak tarlalara mahsulü korumak ve hırsızların ırzına geçerek onları uzak tutacağı düşünüldüğünden korkuluk olarak konulmuştur. Piriapos heykelleri herhangi bir biçimden yoksun olarak biçimsiz (amorphoz) ve çirkin(aiskhron) olarak tanımlanıyordu. Bu heykelle çirkinlik, müstehcen olan, komiklik bir arada simgeleşmiştir. Diğer tanrılar gibi başkalaşım yetisinden yoksun olan Piriapos yalnızlığında komik ve sevimli bir tanrıydı.

Platon, güzelliği tek başına ele almamış onu iyilik ve yararlılık gibi başka kavramlarla birlikte ele almıştır. Ksenophon'un aktardığı, Sokrates ile Aristippos arasında geçen diyalogda, Sokrates'in güzelliği, "Bir şeye elverişli olan her şey iyi ve

güzelidir. Bir şeye elverişli olmayan her şey ise kötü ve çirkindir,”²⁸ sözleriyle açıklamasına benzer olarak, Platon da Şölen diyalogunda Sokrates’in ağzından güzelliği, “Bedenin güzelliği, herhangi bir şeye yaradığından dolayı güzel, hayvanlar, gemiler, arabalar işe yaradıklarından dolayı güzeldir. Bu sebeple çirkin olan, işe yaramayan şeydir,”²⁹ sözleriyle açıklamaktadır. Bu diyalogda da görüldüğü gibi, Platon bir şeyin güzel olarak değerlendirilmesini onun yararlı olmasına bağlamakta, aksi durumda, bir şeyin işe yaramamasını ise çirkinlik olarak görmektedir. Platon’un estetik, güzellik ve çirkinliği ahlaki kavramlarla birlikte kullanması bununla da sınırlı değildir. Platon, güzellik kavramını doğruluk ve hakikatle yakın anlamlı olarak da açıklamıştır. Platon, varlığın özü olarak ifade ettiği mutlak güzelliği aynı zamanda öz olmasından dolayı varlığın hakikati olarak görmüştür.³⁰

Sokrates öncesi düşüncede, dünyayı tek bir yasanın yönettiği düzenli bir bütün olarak tanımlamak diğer bir ifadeyle dünyayı bir biçim olarak tahayyül etmek; biçim, oran ve güzellik arasında bir bütünlük olduğunun kabulüdür. M.Ö 6. yüzyılda Pisagor Okulu matematik, kozmoloji, doğa bilimleri ve estetiği birlikte ele alan bir okul olmuştur. Varlığın ve güzelliğin temel koşulu matematik yasalarının gerçekleşmesidir. Müzikte aralıklar arasındaki ilişki, mimaride yapının bölümleri arasındaki oran önemliydi. Mimaride oran ilkesi sembolik anlatımlarda da kullanılmıştır. Gotik sanattaki beşgen yapılar, gülbezek süsleri geometrik anlatımlı desenlerdir. Yunan sanatının ve Klasik Yunan’ın en önemli yasası olan simetri ilkesi Pisagor Okulu tarafından da kabul edilmiştir.

Platon’un sanata yaklaşımı da estetik ve felsefi yaklaşımına paralel bir görünüm sunmaktadır. O, görüntüler evrenini görünenlerin ötesindeki idealar evreninin yansıması olarak gördüğü gibi sanatın da doğanın bir taklidi adeta bir mimesis olması gerektiğini düşünmektedir. Platon, bu düşüncesi dolayısıyla kendi zamanındaki sanatı, görünüşler alemine ait ve bu sebeple taklidin taklidi olarak görmüştür. Ona göre, sanat üretiminden bir bilgi ortaya çıkmadığı için sanatsal tecrübe insanı gerçekten uzaklaştırmaktadır.³¹ Platon, bu sebeple, Yunan sanatının sofistlerin düşüncesine

²⁸ Ksenophon (1997), *Sokrates’ten Anılar*, (çev. Candan Şentuna), Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi., III. Kitap, s.75.

²⁹ Platon(2009), *Şölen*, (çev. Birdal Akar), İstanbul: Şule Yayınları, s. 75

³⁰ Platon, a.g.e., s.76.

³¹ Yıldız, a.g.e., s.27.

yaklaşarak insanı merkeze alan akımlar olan illüzyonizm ve natüralizme yaklaşmasına öfkelenip sanatçıları site devletinden kovuşuyla bilinmektedir.³²

Antik Yunan'da Platon dışında estetik, güzellik ve çirkinlik konularında düşünceler ortaya koyan diğer bir filozof ise Aristoteles'tir. Aristoteles, Platon'un estetik anlayışından ve metafizik güzellik kavrayışından farklılaşarak, gerçeğin bütün yönleriyle ortaya konulması üzerinde durmuştur. Aristoteles, hocası Platon'dan farklı olarak idealar ve görüntüler alemi diye bir ayırım yapmamakta ve görünenleri felsefesinin merkezine koymaktadır.

Gerçekliğin yansıtılmasına sıkı sıkıya bağlı olan Aristoteles, Platon'un sadece güzelliğe dayanan estetik anlayışını gerçekçi bulmayarak eleştirmiştir. Çirkin ve çirkinlik üzerine tarihteki ilk açıklamaları yapan filozof olan Aristoteles, sanatın çirkin olan bir şeyden duyulan tiksintiyi aşarak, çirkin olan şeyin verilişindeki güzellik yoluyla o tiksinti duygusunu estetik hale dönüştürdüğünü açıklamıştır.³³ Aristoteles, sanat anlayışının da etkisiyle çirkinin veya çirkinliğin sanat aracılığıyla estetiğe dönüşebileceğini belirterek hem hocası Platon'a karşı önemli bir eleştiri getirmiş hem de estetik kavrayış konusunda felsefede ve sanatta uzun yıllar önemli bir yer tutacak bir kavrayışı geliştirmiştir.

Aristoteles'te güzellik ölçüyle ilişkilendirilmiştir. Bir şeyin güzel olarak değerlendirilebilmesi için onun bir düzen, bir ölçü, barındırması gerektiği fikri Aristoteles'in güzellik anlayışında önemli bir yer tutmaktadır. Onun sanata yaklaşımında da etkili olan bu anlayışa göre güzelliğin içerisinde bir matematik, bir geometrik oran ve ahenk olmalıdır. Aristoteles'e göre güzellik soyut değil, bir objede, bir varlıkta somutlaşmış ve bağlama bağlı haldedir. Bu nedenle Aristoteles'in düşüncesinde güzellik, bir obje ve bir mekâna gereksinim duymaktadır. Aristoteles, Platon'un aksine soyut iyiliğe veya soyut güzelliğe inanmamakta ve güzelliğin tek başına var olamayacağını düşünmektedir.³⁴

Antik Yunan'da Platon'dan sonra sanat üzerine en kapsamlı düşünceler Aristoteles tarafından ortaya konulmuştur. O, insanın kötü, vahşi içgüdü ve duygularını sanat ile olumluya dönüştürdüğünü düşünmektedir. Aristoteles, sanatın toplum ve birey üzerinde olumlu etkileri bulunduğunu gözlemlemiş ve felsefe gibi

³² Farago, F. (2006). *Sanat*, Ankara: Doğu Batı Yayınları, s.33

³³ Şimşek, a.g.e., s.334.

³⁴ Dede, B., Kavuran, T., (2013), "Platon ve Aristoteles'in Sanat Estetiği, Estetik Kavramı ve Yansımaları", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, Sayı:23, s.56.

sanatın da insanlar için vazgeçilmez ve insan olmanın temel unsurlarından birisi olduğunu kabul etmiştir.³⁵

Aristoteles de Platon'a benzer şekilde sanatı bir taklit yani mimesis olarak görmüştür. Ancak Platon'dan farklı olarak sanatın sadece doğa unsurlarını değil, insanın duygularını, estetik algısını, insanın karakterlerini ve insan ilişkilerini de yansıttığını düşünmektedir. Dolayısıyla ona göre sanat hem olanı hem de olabilir olanı yansıtmaktadır. Ama olabilir olanı yansıtırken de gerçeğe bağlı kalır, ondan uzaklaşmaz. Çünkü ona göre başka bir dünya yoktur. Gerçek dünyayı da duyularımız aracılığıyla algılarız. Sanatçı, objeyi yani gördüğü ve duyumsadığı nesneyi yorumlayarak yansıtmaktadır. Sanatçı salt bir taklitçi değildir. Yani sanatçı dünyayı gerçekliğe de bağlı kalarak, yeniden kurgular ve daha iyi bir dünya özlemini yerine getirir. Dolayısıyla, Aristoteles sanatın salt bir kopya olmadığını, onu aşan ve insana ait bir eylem olmadığını dile getirmektedir.³⁶

Aristoteles'in sanat anlayışında katharsis kavramı önemli bir yer tutmaktadır. Aristoteles, sanatta deneyimlenen katharsis yoluyla zararlı arzu, duygu ve güdülerin, yarara dönüşebileceğini savunmaktadır. Katharsisin yaşandığı tragedya eseri varoluşunu temel iki kaynağa borçludur; insanın taklit etme arzusu ve taklit edilenin karşısında öğrenmeden kaynaklanan haz duygusu. Aristoteles'e göre belirli trajik duyguların (korku ve acıma) tasfiyesi ile kişi tutkularından arınarak iç huzura kavuşmuş ve böylece günlük yaşantısında daha akılcı davranmıştır.

Antik Yunan'da beden algısında önemli bir diğer nokta ise çıplaklık mefhumudur. Antik Yunanlılar kendilerini barbarlardan ayıran ve onlara karşı üstün gösteren bir olgu olarak çıplaklığı beden imgesinde sıklıkla kullanmışlardır. Özellikle erkek bedeni hususunda çıplak ve şekilli erkek tasvirleri Antik Yunan sanatının beden algılamasında önemli bir yere sahiptir. Antik Yunan toplumunda sporun oldukça önemli bir yeri olması ve bütün halkın sporla ilgilenmesi beden algısının da sağlıklı, ölçülü, şekilli bir biçimde tahayyül edilmesinde etkili olmuştur.³⁷

Antik Yunan'da beden algısının ölçülü olmasından bahsedilirken Polykleitos'un kanon ismini verdiği ölçü sistemine yer vermek önemlidir. Kanon ölçü sistemine göre

³⁵ Dede, Kavuran, a.g.e, s.59.

³⁶ Aristoteles (2007), *Fikir Mimarları-13* (Derleyen: Kaan H. Ökten), İstanbul: Say Yayınları, İstanbul, s. 533.

³⁷ Gombrich, E.H. (2007). *Sanatın Öyküsü*, (Çev. Erol Erduran-Ömer Erduran), İstanbul, s. 89

resimde altın oran, perspektif, denge ve kontur önemli unsurlardandır.³⁸ Aynı dönemde Praksiteles'in "Knidoslu Afrodit" adlı heykeli kanon ölçüt sistemine göre yapılmış ve ideal kadın formunu göstermektedir.³⁹

Antik Yunan'da estetik, güzellik, çirkinlik ve bunların sanattaki uygulamalarına dair önemli düşünceleri ortaya koyan iki filozof Platon ve Aristoteles'in kimi noktalarda benzeşen kimi noktalarda ayrılan yaklaşımları kendilerinden sonraki kavrayışları etkilemiştir.

3.3 Orta Çağ'da Güzellik, Çirkinlik ve Estetik

İyi karikatür, abartıyı
'bütünlüğü gözetten dinamik bir öge olarak' kullanır...
Başka bir deyişle, biçimsizliği uyumlu olarak
kullanan 'güzel' bir tasvirdir.⁴⁰

Orta Çağ'da estetik algı duyuyla sınırlanmamıştır. Çünkü bu dönemde akılla kavranabilen güzellik, psikolojik ve ahlaki bir gerçeklik olmuştur. Orta Çağ'ın estetik sorunları Antik Çağ'dan miras alınmıştır. Bu miras Hristiyanlık düşüncesi içine yerleştirilmiştir. Orta Çağ kültürünün Antik Çağ'a bakışlarını yöneltmesinden dolayı estetik sorunlar ve sanatsal üretimler kültürel geleneğin bir yorumu haline gelmiştir.

Orta Çağ, İ.S 5. yüzyılda Sahte Dionisos Areopagites'in Yeni Platoncu eseri *Tanrısal Adların Yorumu*'ndan etkilenmiştir. Evren, harikaların bitmediği bir yer olarak yüce tezahürün her yeri kapladığı ilk güzelliğin yeridir:

"En Temel Güzele Güzel denmesinin nedeni, Güzelliğini bütün varlıklara aktarması ve onların her birinin kendi ölçütüne bu güzellikten pay almasıdır. O, her şeydeki uyum ve görkemin nedeni olup, herkese ışık biçiminde, kaynak dışının güzelliğini veren yayıntılar döker ve Güzellik dediğimiz her şeyi kendine çağırıp kendinde toplar."⁴¹

Evrenin güzelliği ve var olan şeylerin güzelliğinden tanrısal güzelliğe nasıl erişilebileceğinin üzerine düşüncelerin kökenini oluşturan bu metin sonraki dönemler

³⁸ Ögdül, R. G., *Sayılarla Belirlenen Güzel Beden*, Sanat Dünyamız Sayı: 155, s. 6.

³⁹ Ögdül, a.g.e., s.7

⁴⁰ Eco, a.g.e, s.152

⁴¹ Eco, a.g.e, s.44

için de kaynak olmuştur. Orta Çağ yazarlarında bütün evrenin güzel olduğu düşüncesi hâkimdir. 9. yüzyılda John Scotus Eriugena, Sahte Dionysos'un izinden giderek geliştirdiği kozmos kavramı, Tanrı'nın ve güzelliğinin somut ve ideal güzellikler yoluyla dışavurumudur. Güzellik burada farklılıkların bir birlikteliği olarak ele alınmıştır. Bütün yaratılmışlar benzeş ve benzeş olmayan şeyler tür ve biçimlerindeki uyumun nihayetindeki güzelliği ele almıştır. Bu dünyada kötülüğün, çarpıklığın, çirkinliğin olgu olarak nasıl var olacağı Aziz Augustinus'un *Düzen Üzerine* adlı kitabında öngörülmüştür. Göz için bir aykırılık gibi duran çarpıklık genel düzenin bir parçası olarak kabul edilmiştir. Kötülük ve çirkinlik *İtiraflar*'da Tanrı katında var olmayarak iyiliğin azaldığı durumda ortaya çıkan bir değerdir. Ahlaksızlık bir kayıp olarak bir değer yoksunluğuna yol açarak kötülük ve çirkinliği var eder.⁴²

“...ölçülü ve neredeyse özensiz bir söylev, o ölçülülük ve özensizlikle dönüşümlü olarak kullanılan soylu anlatımları ve zarif bölümleri belirgin kılar.”⁴³

Skolastik düşünce de evrenin bütünsel güzelliği içinde çirkinliğin yer aldığını kabul ederek, biçim bozukluklarının ve kötülük benzeri şeylerin de birer değeri olduğunu kabul edecektir. Doğada bir günah söz konusu olduğunda düzeni bozan bu günah ceza aracılığıyla yeniden kurularak bütünün uyumuna katkıda bulunur. Cehennemdeki günahkârlar da uyum yasasının bir örneği olarak bütüne dahil olur. Diğer taraftan değer yoksunluğu dışında bir şeyin çirkin olarak algılanması algının kusurundan da kaynaklanabilmiştir. Yetersiz bir ışık, bakılan şeye yakınlık uzaklık gibi nedenlerden dolayı şeyleri çirkin görebiliriz. Biçim ve güzel arasındaki ilişkide kırbaçlanarak başına dikenli taç giydirilen İsa, Augustinus'da evrenin bir bütün olarak güzel olduğu düşüncesinden hareketle biçimsiz güzellikten yoksun bedeninin yaptığı fedakârlıkları ve inançlılara vaat ettiği utkunun içsel güzelliğini dile getirmiştir. Erken Hristiyan sanatında çarmıha gerilme sahnesi görsel bir konu olarak öncelikli düşünülmemiştir. Bu dönemde soyut haç simgesi ile İsa iyi çoban imgesiyle resmedilmiştir. Acı çeken İsa'nın biçimi bozulmuş, yıpranmış bedeninin resimsel reddi o dönem için İsa'nın Tanrısal doğasını inkar edip insani doğasını kabul etmek isteyen heretiklere karşı bir tepki olarak gelişmiştir. Orta Çağ'ın son dönemlerinde İsa çektiği acılarla biçimi bozulmuş bir insan olarak temsil edilmiştir. Çarmıhtaki İsa'nın acı

⁴² Eco, a.g.e, s.47

⁴³ Eco, a.g.e, s.47

çeken imgesi, Rönesans ve Barok dönemlerde abartılı bir anlatım içinde devam ettirilmiştir.

Augustinus'un özellikle kuzey Almanyalı ressamalardan bahsettiği bölümlerde, kovuşturanların biçimsiz anlatımları yanında İsa'nın uzun, narin, ince, endamlı anlatıldığı tasvirlerden de söz eder. Tanrı'nın yüceltilmesine çirkinlik ve acının dahil edilmesi yanında ahlak ve ibadet içerikli çirkinlik türleri de görsel temsillerini bulmuştur: Ölüm, cehennem, şeytan, şehitlerin çektiği acılar.

İsa'nın insanlık için yaptığı fedakârlığın büyüklüğünden, eziyetten çirkinleşmiş bedeni, azizler söz konusu olduğunda benzer bir acının tasviri kaçınılmazdı. Burada azizler yazgılarını meleklerle özgü bir sakinlikle karşıladıklarından her türlü işkence sahnesi daha az çirkinleştirilmiş bir anlatımla verilmiştir. İnanca tanıklık etmeye teşvik amacıyla anlatım zarif bir dille verilmiştir. Rönesans ve sonrasında bedenün güzelleştirilmesi eğilimi, acılar içindeki azizi, homoerotik tasvirlerle eziyete karşı koyan erkeksi bir güç ya da kadınsı bir yumuşaklık içinde görselleştirmiştir. İnanç ve çirkinlik arasındaki ilişkide ilk yüzyılların münzevileri arasında en çirkin olanları "stilitler'dir."

"(...)açlık ve susuzlukta, ateşte ve soğukta, öksürükte, ağrıda, mide sancısı ve kasılmasında, bir işaret çayırda bulut arasında, sabırla katlandım bu uzun direğin üstünde yağmur, rüzgâr, ayaz, ısı, dolu, nem ve sulu sepkene ve kara(...)" ifadesinde bu kişiler bir sütunun tepesinde acımasız hava koşulları altında üstlerini saran böcek ve kurtlara katlanarak, bir taraftan zihinlerini meşgul eden şeytani kabuslar ya da baştan çıkarıcı görüntülerle baş etmeye çalışarak dünyadan el etek çekmiş olarak yaşamışlardı.⁴⁴

Yücenin anlatımıyla söz konusu olan trajedi yanında güzellik ve hoşun sanatta kullanımı dışında gülünç ve müstehcen olan Orta Çağ içinde düzen ve toplumsal baskının bunaltıcı yanına karşı bir isyan olarak varsayılmıştır. Roma döneminin Saturnalia şenlikleri ve alaylarında köleler ve efendiler arasında bir rol değişimi söz konusu olmuştur. Erken Hristiyan dünyasında gülme hoşgörüsüyle karşılanmadığından İsa'nın tasvirlerinde gülmemiş olması, gülüp gülmediği benzeri tartışmalar devam etmiştir. Bir taraftan kahkahaya, gülünç olana karşı bu tavır yanında Orta Çağ'ın ilk yüzyıllarından itibaren Cyprianus'un (manastırlarda çok rağbet edilen, İncil kişilerini kesinlikle saygısız bir tarzda sergileyen fantazmagorik bir parodi) *Şölen*'i ve *Keşiflerin Şakaları* benzeri metinler okunmaktaydı. Orta Çağ çelişkileriyle dolu bir dönem olarak

⁴⁴ Eco, a.g.e, s.61

kabul edilmektedir: bir taraftan dini törenlerde halka şeytanlar, cehennem yoluyla ölüm ve öte dünya korkusunun eşlik ettiği günah üzerine vaazlar diğer tarafta fuhuşun hoş görüldüğü genelevler mevcuttur. Utanç duygusu modern dönemden farklı olarak yoksullar arasında birlikte yaşamın, aynı odada ihtiyaçlarını gidermenin mahremiyetten uzak oluşuyla farklılık gösterir. Halk bu ihtiyaçlarını tarlalarda da giderebiliyordu.

Biçimsiz ve grotesk olanın yüceltilmesi olarak müstehcenlik, yoksulların yaşamını söz konusu eden köylüler üzerine hicivlerde derebeyi ve ruhban sınıfının köylüleri küçümsediği, güldüğü hicivlerde karşımıza çıkar. Bir taraftan köylünün biçimsizliklerinden zevk alan, gülen feodal iktidar ve kilise diğer tarafta şehirli alt kesimlerin şenliklerde bağırarak gürültüyle müstehcen hareketler yaptığı grotesk parodilerin baş oyuncularındılar. Yılın büyük kısmında geleneksel yapı ve hiyerarşilere uymak zorunda olan halk, şenliklerde bu otoriter yapı yanında kilise vaazlarındaki cehennem parodileri aracılığıyla öte dünya korkusuna, hastalık ve afet gibi felaketlere tepki vermiştir. Bu şenliklerde kılık değiştirip, maske takılması insan vücuduna dair her durumun olağan bir şekilde temsil edilmesidir.

Modern dönemin dışkıyla kurduğu sanatsal ilişkinin kökleri buradadır; bu şenliklerde dışkının tütsü olarak kullanılması, izleyicinin üzerine fırlatılması gibi bir meydan okumayla çirkin olan canlandırılmıştır. Bu dönemin ahşap yontularında ve maniskürilerinde bu tasvirler kullanılmıştır. Rönesans'la birlikte müstehcen olan beden tasvirlerindeki cinsel nitelikler beden güzelliğinin bir ögesi olarak kabul edilmiştir. Ağıza alınmayacak eylemlerin saraylara girmesiyle, hazza bir çağrı olarak kültürlü sınıflarda müstehcen olan kabul edilmiştir. Söylenilebilir olan ile söylenemez arasındaki ayrım ortadan kalkarak bedensel işlevlerin özgürleştirici unsuru olarak modern dönem ve sonrası hareketlerde tenselliğin bütün yönlerinin benimsendiği betimlere yönelinmiştir. Burada önemli olan nokta tabu olarak kabul edilenin güzel şekilde tasvir edilmesiyle müstehcen çirkinden ayrılmıştır.

Orta Çağ'da diğer taraftan ruh güzelliği bedensel olanın önünde kabul edilmiştir. İnsan vücudu oranlarının etütleri sonraki dönemlerin matematiksel yöntemlerinin kesinliğinden farklı olmuştur. Evrenin temelini sayısal uyum olduğunu kabul eden Homo Quadratus anlayışı estetik uyum içinde kabul edilmiştir. Örneğin dört sayısının insan bedeniyle olan mükemmel ilişkisi yanında beş sayısı da kullanılmıştır. Pisagor Okulu'nun oran ilkesi kozmik uyum olarak hem matematiği hem de estetiği birbirine bağladığından insan ruhu ve vücudu bu kurallara boyun eğmiştir. Müzikte görülür olan

bu kurallar, yaratılış güzelliğinin de temsili olmuştur. Orta Çağ'ın kozmos anlayışı başlangıçtaki, kaosa karşı duran, her şeyin düzeni olan bir birlik olarak Tanrı'nın eseri idi. Doğa, benzer varlıklardan benzer varlıkları yaratarak bir bileşke görevi görmüştür. Tanrı, kozmos ve doğa arasında organik bir nedenler bileşkesi olarak kabul edilmiştir. Bu nedenle varlıklar yaratılış sürecinde aldıkları biçimle güzel kabul edilmiştir. Güzellik, yaratılıştan sonra doğa aracılığıyla dünyaya bahşedilmiştir. Burada dünyanın temeli sayı değil, yaratana geri dönüşün organik bir süreci olan doğayla ilişkilendirilmiştir.

Güzellik, tüm Orta Çağ felsefesinde geçerli olan karşıtların zıtlığından doğmuştur. Çirkin varlıkların da bir nedeni olduğundan, bu varlıklar dünyanın uyumunun birer parçasıdır. Kötü iyinin yanında daha çok parlayacağından düzen içinde kötü, iyi ve güzel olacaktır. Sanatı gerçek varlıkların kusurlu bir taklidi olarak gören Platon'a rağmen Yunan uygarlığı oran kuramını heykel ve resme olabildiğince uygulamıştır. İdeal dünya ile gerçek dünya arasındaki uçurum diğer taraftan Platoncu güzellik anlayışıyla aşılmaya da çalışılmıştır. Müzik ve matematikle ilişkilendirilmiş oran estetiği plastik sanatlarda da dikkat çekici bir noktaya ulaştırılmıştır. 13. yüzyılda Villard de Honnecourt'un hazırladığı *Album*'de figürler geometrik koordinatlarla çözümlenmiştir. Boethius, oranının somut gerçekten ayrı diğer bir ifadeyle dünyevi güzelliğin karşısına ideal oranı göstermiştir. Ahlaki nedenlerle dünyevi güzelliği geçici kabul eden Orta Çağ dünyasında ışık ve renk güzelliği dikkat çekicidir.

Orana dair yapılan bütün ifadelerle uygulamalar arasında farklılıklar her dönemde görülmüştür. Pisagor'un müzikal oranı Orta Çağ dönemindeki oranla aynı değildi. İki sesli düzenden çok sesli müziğe geçilmesi buna örnektir. Karanlık çağa atfıyla bilinen Orta Çağ insanların gece karanlığını aydınlatmak için buldukları çözümler aslında Rönesans ve Barok çağı için de geçerliydi. Süslü Orta Çağ minyatürleri ışık dolu ana renklere yakın bir anlatımla resmedilmiştir. Bu dönem sanatçıları temel renklerle ve bütünün genel uyumu düşüncesiyle ışık etkisi yaratan renk tonlarıyla çalışmıştır. Işık gölge oyunları ile figür kuşatılmamıştır. Altın rengi, onu çevreleyen leylak, mavi-yeşil, kum sarısı renkler kullanılmıştır. Çağın sonlarına doğru Aquino'lu Aziz Tommaso güzelliğin üç koşulundan bahsetmiştir: Oran, bütünlük ve claritas (aydınlık ve ışıltı).⁴⁵

⁴⁵ Umberto E.(2006), *Güzelliğin Tarihi*, İstanbul: Doğan Yayınevi, s.100

Claritas, ışık, birçok kültürde güneşle temsil edilmiştir. Tanrı ve ışık arasındaki ilişki de Platon'un en tepedeki ideası olan iyi; düşüncelerin güneşi anlamında kullanılmıştır. Yeni Platonculuğun temsilcisi Plotinos aracılığıyla oran ve güzellik arasındaki ilişkiyle temellenen Yunan geleneği Orta Çağ'a geçirilmiştir. Güzellik, simetri(simmetria) ve renk(kroma) kavramlarıyla ele alınmıştır. Buradan hareketle Plotinos basit bir renk duygusuyla tek amaca yönelik güzelliği sorgulamıştır. Bir rengin basit güzelliğini veren şeyin madde dışı bir biçim, akıl ve fikir olduğunu kabul etmiştir. Söz konusu olan madde dışı bir ışığın varlığıdır. Madde üzerinde parlayan ışık, varlığı, Tanrı'nın tüm evrene yayılan ışığının yansımalarıyla açıklanmıştır. Tanrı ve ışık arasındaki özdeşleştirme ifadesi "yayıma" yoluyla üstün bir varlıktan maddeye iniş olarak ortaya konulmuştur. Tanrı'yı 'ışık', 'ateş', 'ışık çeşmesi' olarak betimleyen Sahte Diyonisos Areopagites yanında John Scotus Erigena da aynı benzetmeleri kullanmıştır. Skolastik dönemde Arap felsefesiyle karşılaşan Orta Çağ, ışık saçan maddeler ve görkemli güzelliklerden bahsetmiştir. El-Kindi'nin yıldız ışınlarından oluşan *Işıklar Üzerine* adlı çalışmasında yıldızlar ve dünya arasındaki farklılıklardan oluşan bir kozmolojiden bahsedilmiştir.

3.4 Rönesans'ta Güzellik, Çirkinlik ve Estetik

Bu dönemin insanları güzelliği bilimsel buluşların etkisiyle doğanın taklidi olarak kabul ederken geçici dünyayı doğa üstü bir kusursuzluğun görüntüsü olarak kabul etmişlerdir. Bir taraftan Yeni Platonculuk anlayışı diğer taraftan perspektif ve yeni boya teknikleri vb. gelişmelerle dünya ideal olanın tasviri olarak anlatılmıştır. Duyularla algılanan dünya yanında, algılanamayan dünyanın çelişkisi sonraki dönemlerde hem yaratıcı hem de taklitçi bir sanat anlayışını temellendirmiştir. Yaratıcılık ve taklidin yan yana geldiği Rönesans sanatında güzellik bir taraftan doğal öğelerin tek tek incelenmesi diğer taraftan teknik aracılığıyla biçimlerin kusursuzlukla anlatılmaya çalışıldığı çelişkili bir kavram gibi değerlendirilebilir. Gizem ve yaratıcılık Leonardo'nun kadın yüzlerinde dikkat çekicidir. Bu dönemde taklit, perspektif aracılığıyla gerçek olanın tekrarıyla birlikte gözlemcinin bakışıyla birlikte şekillenmiştir. Perspektifin Brunelleschi tarafından kusursuz kullanılmasıyla birlikte resim sanatında ve mimari öğelerde benzer bir düzenlemeye gidilmiştir. Yağlı boya

kullanımı yaygınlık kazanmıştır. Özellikle Flandre ülkesinde yeni teknikler denenmiştir. Dönemin mimarlarından Alberti'ye göre perspektif, boşluk, ışık ve renkle yaratılmış düzlemlerden oluşmaktaydı. Bir diğer ifadeyle boşluk ya da uzayın ampirik olarak değil, resim teknikleri aracılığıyla düzlemsel olarak ifade edilmesi duyuyla algılanamayanın mantıksal kurullarla ifade edilmiştir. Bu dönemde Yeni Platonculuğun etkisiyle oran ve uyum olarak tanımlanan güzellik kavramı, Hristiyan sembolizmiyle uyumlu hale getirilmiştir. Diğer bir deyişle Tanrısal güzellik sadece insanoğlu aracılığıyla değil doğa aracılığıyla da anlatılmıştır.

Roma ve Yunan sanatı insan vücudunun anatomisini keşfetmiştir. Orta Çağ sanatında bu kütesellik, soyut ve iki boyutlu çizgisellikle devam ettirilmiştir. Rönesans'a gelindiğinde çıplaklık ve kumaş kullanımıyla bedenden çok vücudun görselliğini yükselten bir ifade kullanılmıştır. Bu dönemde beden her yönüyle ele alınmıştır. "Yüzeysel görüntünün kaynağı daha derinlerde, bedenin iç kısmında aranıyor. Resim anatomi ve teşhirle karşılaşılıyordu,"⁴⁶ ifadesiyle Rönesans üzerine çalışan Richard Leppert bu dönemin beden kavrayışını açıklamıştır. Çıplak insan bedeni, kadavra, ölmüş bedenler sanatsal ifadenin içeriğini oluşturmuştur. Ölü ya da diri beden zengin bir bilgi kaynağı olarak kabul edilmiştir. Leonardo Da Vinci'nin Romalı mimar Vitruvius'un bilimsel eseri De Architectura'dan ilham alarak çizdiği "Vitruvius'un Adamı" insan vücudunun altın oranını göstermektedir. Vitruvius, Roma tapınaklarının geometrisiyle ideal bedenin oranının birbiriyle ilişkili olduğunu yazmıştır. Kare ve üçgen içine giren bir ideal beden. Bu noktada şu söylenebilir: Şeylerde, geometrik soyutlama aracılığıyla yan yana gelemeyecek parçalar, uygunsuzluklar bir ahenk, harmoni sıralamasında görmeyi en ürkünç olandan en güzel olana çekebilir. Onun içindir ki çirkin sıfatı bir anlamda bu oranın bilinçli olarak bozulduğu yerdir.

Vitruvius, evrenin gizli kalmış geometrisini çözebilmek için insan bedeni üzerinde çalışmıştır. Çember, evren ve kutsal olanı; kare, toprak ve dünyevi olanı temsil eder.

Leonardo, Vitruvius'un bu geometrik soyutlamasını insan vücudunun simetrisiyle ilişkilendirmiştir. İnsan vücuduyla evren arasındaki ilişkiyi göstermiştir. Bu geometrik soyutlamalar insanda içkindir. Onun içindir ki evreni kavrayışımızdaki

⁴⁶ Leppert R. (2017) Sanatta Anlamın Görüntüsü, (çev. İ. Türkmen), Sanat ve Kuram Yayınları: İstanbul, s,182)

geometrik soyutlama şeylere bakışımızın da içinde yer alır. Dil, im, çizgi, resim, heykel, sözcük bu soyutlamayı açıklamanın farklı yolları olmuştur.

Floransalı Marsilio Ficino'nun temsilcisi olduğu Yeni Platonculuk, Kitab-ı Mukaddes tefsirini Antik Çağ mitolojisine uyarlamaya çalışmıştır. Bu dönem resminde önemli bir mitolojik karakter olan Venüs'e özel bir yer verilmiştir. Tanrısal Venüs ve dünyevi Venüs iki farklı unsuru birleştiren tek bir güzellik idealinin görüntüsü olmuştur.

3.5 Aydınlanma'da Güzellik, Çirkinlik ve Estetik

Aydınlanma dönemi 17. yüzyılın ikinci yarısında başlayıp 19. yüzyılın ilk çeyreğine kadar süren bir dönemdir. Bu dönemde bilgiyi inşa eden insan akli bir taraftan bilimsel dili temsil ederken diğer taraftan felsefi eleştirinin kaynağı olmuştur. Düşünce ve ifade özgürlüğü eleştirinin de olanağı olmuştur. Aydınlanma'nın temel kavramları arasında hümanizm, akılcılık, iyimserlik, evrensellik gibi kavramlar ön plana çıkar. Aydınlanma'nın değerlerinden biri olan hümanizm insan aklını merkeze alarak Dünya'nın insani bir Dünya olduğunu kabul etmiştir. Bu dönemde felsefenin konusu insandır. Diğer bir deyişle Aydınlanma, insan kavramının inşasıdır.

Rönesans'ın sonuçlarının Reform ve Aydınlanma'yı ortaya çıkaran koşulları etkilemesi ile birlikte Avrupa'da daha önce görülmemiş nitelikte değişim ve dönüşümler yaşanmıştır. Bu değişim ve dönüşümler hiç kuşkusuz, sanatı ve estetiği de etkilemiştir. Öncelikle Reform ve Aydınlanma ile birlikte kilisenin ve kralların gücünü kaybetmesi ve burjuva sınıfının yükselmesi ile birlikte sanat ve sanatçı bu erklerin boyunduruğundan kurtulmaya başlamıştır. Daha önceki dönemlerde kilisenin ve hükümdarların himayesinde yapılan sanat, sanatçının bireyselleşmesi ile birlikte yeni arayışlara yönelebilmştir.

Reform ve Aydınlanma ile birlikte aklın yükselen değeri, gelenekten kopuş çabası, yeniye duyulan ilgi, sanatı ve estetiği de derinden etkilemiştir. Burjuva toplumsal ilişkilerin ve kapitalist ekonominin gelişmesine paralel olarak sanayileşmenin artması ve bilimsel buluşların çoğalması ile birlikte Akılcılık temel bir akım haline gelmiştir. Felsefede ve sosyal bilimlerde Akılcılığın etkisinin artmasıyla birlikte sanatta da Akılcılık oldukça etkili olmuştur. Sanatta ve estetikte akli önceleyen düşüncelerin bu zaman diliminde yükseldiği görülmektedir.

Reform ve Aydınlanma ile birlikte burjuva anlayışın gelişmesi ile birlikte gelenekten köklü bir kopuş da yaşanmıştır. Modernlik olarak tanımlanan bu kopuş, önceki dönemlerin estetik, sanat ve felsefe anlayışından uzaklaşmayı bir zorunluluk olarak görmüştür. Modern kavramı, Latince ‘tam şimdi’ anlamına gelen ‘modo’ kelimesi ve bu kelimedenden türetilen ‘modernus’ sözcüğünden gelmektedir. Habermas’a göre içeriği sürekli değişse de ‘modern’ terimi; hep, kendini eskiden yeniye bir geçişin sonucu olarak görmek için, Antik Çağ ile kendisi arasında bir ilişki kuran dönemlerin bilincini dile getirmiştir.⁴⁷

On sekizinci yüzyıl Aydınlanma filozofları tarafından kavramsal ve kuramsal bir içeriğe sahip olan Modernlik, insana kendi potansiyelini gösterdiği gibi, insanın kendi dışındaki gelenek ve tanrı gibi otoritelerden kurtulmasının da yolunu aralamıştır. Modernlik olgusuyla beraber insan, adeta yeniden keşfedilmiş veya insana yeni değerler biçilmiş ve insan olgusu tekrar tanımlanmaya çalışılmıştır.⁴⁸ İnsanın bu yeniden tanımlanmasında geleneğin yerine bugün, Tanrı’nın yerine ise akıl geçmiştir demek yanlış bir değerlendirme olmayacaktır. Modernlik olgusuyla birlikte ortaya çıkan başka bir husus da toplumsal temaların kazandığı değerdir. Toplumsal meseleler gittikçe daha çok sanatın konusu olmuş ve estetiği de etkilemeye başlamıştır. Toplumun eğitmenin bir aracı görülen sanata, ahlaki ve didaktik bir misyon yüklenmiştir. Kant ve Hegel felsefelerinde estetiğin ele alınış biçimi bu etkilerin en açık örneklerini oluşturmaktadır.

Özellikle endüstriyellemenin revaçta olduğu ve sürekli ileriye dönük atılımlar gerçekleştirilen bir dönem olmuştur. Fabrikalaşmanın ve sanayileşmenin hızla yükseldiği endüstriyel toplumda işçi ve işveren arasında ortaya çıkan yeni dinamiklere rastlamak mümkündür. Modernizmle beraber bireysel haklar çerçevesinde özgürlüğe yapılan vurguda da bir artış gözükmektedir.

Modern terminolojide kullanılan birtakım kavramlar aşağıdaki gibidir;

- İlerleme
- İyimserlik
- Rasyonellik

⁴⁷ Habermas, J. (1994), *Tamamlanmamış Bir Proje: Postmodernizm* (Çev. Necmi Zeka) İstanbul: İkinci Baskı, Kıyı Yayınları, s.31.

⁴⁸ Özkiraz, A. (2007), *Modernleşme Teorileri ve Postmodern Durum*. Konya: 2. Basım, Çizgi Kitabevi, s.14.

- Bilim, teknoloji, toplum ve politikada mutlak bilgi arayışı
- Gerçek benliğin bilgisini edinmenin, diğer bütün bilgilerin yegâne kaynağı olduğu fikri⁴⁹

Aydınlanma'nın arkasında yatan bu kavramlar bilim, teknoloji, akılcılık ve ilerlemenin hâkim olduğu bir dünyaya duyulan özlemin ifadeleridir. Aydınlanma ve Modernizm ile birlikte sanatta, felsefede ve edebiyatta önemli değişimler meydana gelmesi kuşkusuz beden algılamasının değişimine de etki etmiştir. Bu dönemde birbirini ardına yaşanan Aydınlanma, Fransız Devrimi, Endüstri Devrimi gibi gelişmeler Avrupa'da tüm disiplinleri etkilediği gibi bedenin algılamasını da etkilemiştir. Bu dönem farklı özelliklere sahip sanat akımlarının ortaya çıktığı ve geliştiği bir dönem olarak farklı beden algılarının da ortaya çıktığı bir dönemdir.

3.6 Modern Sanatta Güzellik, Çirkinlik ve Estetik

Modernizmin 'yeni' bir sürecin habercisi olarak gösterilmesi, geleneksel olandan kopmasıyla ilgilidir.⁵⁰ Modernizm, geleneksel olanın karşısına 'yeni' olanı getirmiş bir düşünce sistemidir. 'Yeni' modern dönemin en önemli kavramlarından biri olmuştur.

Kant, modern dönemde estetik üzerine sistemli düşünceleriyle öne çıkmaktadır. Estetiğin kendi başına bir olgu olarak ele alınmasında Kant'ın rolü oldukça önemlidir. Kant'ın estetik anlayışının bir beğeni eleştirisi olduğunu söylemek mümkündür. Kant'ın estetik anlayışında beğeni olarak ortaya konulan ise, güzeli değerlendirme ve yargılama yetisidir. Beğenin eleştirisinden anlaşılan ise yargıların, yani estetik ve güzel üzerine öne sürülen yargıların a priori geçerliliğinin olup olmadığına ilişkin bir araştırma şeklidir.⁵¹

Kant'ın estetik anlayışında yargı, zevk ve beğeni gibi akla ilişkin kavramların büyük yer tutması onun akılcı yaklaşımını göstermektedir. Kant'a göre güzel ancak

⁴⁹ Ward, G. (2014). Postmodernizmi anlamak., T. Göbekçin Çev, Optimist yayıncılık, İstanbul, s:8-9.

⁵⁰ Bürger, P. (2003) Avangard Kuramı, E. Özbek ve Ş. Öztürk, Çev., İletişim, İstanbul.

⁵¹ Shapshay, S. L. (2013). *History of Aesthetic*. (N. Yıldız, Röportaj Yapan).

deha yoluyla mümkündür. Deha ise, doğanın sanata kurallarını verdiği, doğuştan gelen akılsal bir yetenektir.⁵²

Kant, estetik ve güzelin tıpkı bilim gibi, ahlak yasası gibi bir olgu olduğunu söylemektedir. Bu yönüyle estetiği ayrı bir disiplin olarak değerlendirmektedir. Asıl mesele güzel olgusunun, bilgi yetilerimiz bakımından nasıl mümkün olduğunun anlaşılmasıdır. Kant, güzelle girilen ilişkide haz alma, zevk duyma ve hoşlanmanın mantığını açıklamaya çalışırken, yüzünü doğaya dönmüştür. Beğeni sözcüğü bu anlamda dolaysız nesneyi düşündürmektedir ve bu yargının zemini öznelidir. Kant'a göre bir şeyin güzel ya da çirkin olduğu ile ilgili yargılarımızın zemini duygu gücümüzün nesne tarafından etkileniş yoludur.⁵³

Kant'a göre güzel ise, kavramsız bir şekilde tümel olarak hoşya giden şeydir. Bir amaç tasarımıından bağımsız olarak, nesnede algılandığı ölçüde, bir nesnedeki amaçlılık formudur.⁵⁴ Estetiğe kavram ölçütünden bağımsız bir şekilde özerk bir temel kazandırmak, hakikat meselesine estetikte yer vermemek ve estetik yargıyı bilgi kapasitelerinin harmonisi olarak değerlendirmek hususları, Kant'ın estetik projesinin hedefleri olarak ortaya çıkmaktadır.⁵⁵

Kant'ın yanı sıra, Croce, Hegel, Schopenhauer gibi Aydınlanma dönemi filozofları için sanat, estetik ya da güzel deneyimi, bilginin bir şeklidir. Ancak Kant, sanatı etik ilişkisi ile açıklarken, Hegel gerçekliği kavramanın bir yolu olarak değerlendirmektedir.⁵⁶

Kant'ın estetiğe yaklaşımının, objeden çok onun süjedeki etkisi olarak görmesi, onun estetik anlayışına kavramsal bir nitelik kazandırmaktadır. Kant ve Hegel'in estetik anlayışları arasındaki farklara değinen Adorno, Kant estetiğinin kavramlar üzerinde, Hegel estetiğinin ise obje olarak tikel sanat nesnesi üzerinde odaklandığını belirtmektedir. Kant'ın estetik kavrayışında beğeni yargısı temel bir konuma sahipken buna bağlı olarak Kant, güzelliği ve güzeli, öznenin hissi ile bağıntısı içinde var olan, bunun dışında bağımsız bir özelliği olmayan bir şey olarak görmektedir. Buna karşılık Hegel, güzelin objelere özellikle tikel sanat nesnelere ait bir özellik olduğunu düşünmekte ve güzelin bu nesnel karakterinin üzerinde durmaktadır. Böylece Hegel

⁵² Can, a.g.e. s.5.

⁵³ Bozkurt, N. (2013). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Ankara: Sentez Yayıncılık, s.46.

⁵⁴ Can, a.g.e., s.6.

⁵⁵ Can, a.g.e., s.6.

⁵⁶ Shapshay, a.g.e.

ile birlikte estetik kuram farklı bir perspektife yerleşmekte, estetik beğeni yargısı yerini sanatsal objenin kendisine bırakmaktadır.⁵⁷

Hegel, güzeli ideanın duyarlar düzleminde dışavurumu olarak tanımlamaktadır⁵⁸ Ona göre, güzel, tinin bir etkinliği olarak ancak sanatta bulunmaktadır. Dolayısıyla Hegel, doğadaki güzelliği eksik bulurken, sanattaki güzelliği onun daha üstünde görmektedir.

Modern çağın ve Aydınlanma döneminin estetik anlayışının temelini Kant ve Hegel'in bu görüşleri oluşturmaktadır. Her iki filozofun estetiği ele alış biçimleri, estetiği ayrı bir olgu olarak geliştirse de güzellik merkezli bir estetik anlayışından uzaklaşmamaları onları toplumsal düzenin korunması ve yerleşiklik kazanması çabasının bir parçası olarak kullanılmaya müsait hale getirmiştir. Bu dönemde burjuva toplum ilişkilerinin yerleşiklik kazanması için güzelliğin norm olarak öne sürülmesi diğer felsefi nosyon ve kuramlarla uygun bir gelişim göstermiştir.

Rönesans sonrası, Modern dönem olarak isimlendirilen zaman diliminin estetik anlayışının sanata yansımaları da olmuştur. Resim sanatında Aydınlanma'nın başlangıcı ile çakışan bir tarihsel süreçte etkin olan Rokoko anlayışına karşı, Aydınlanma'nın getirdiği felsefi, siyasal ve sosyal etkilerden dolayı bir tepki olarak ortaya çıkan Neo-Klasisizm akımı dönemin sanatında ve estetiğinde oldukça etkili olmuştur.

Aydınlanma'nın doruk noktası olarak, 1789 Fransız Devrimi'nin milliyetçilik, vatanseverlik, savaş, kahramanlık gibi güçlendirdiği duyguların sanata ve estetiğe yansımaları bir anlamda Neo-Klasisizm akımının doğuşunu sağlamıştır. Savaş, milliyetçilik, kahramanlık gibi temaları merkezine alan akımın asıl amacı, Barok ve Rokoko öncesi dönemin saf ve sade kabul ettikleri sanat anlayışına geri dönmektir.⁵⁹

Neo-Klasisizm akımının en tanınmış ressamı Fransız Devrimi'nde de aktif bir rol olarak devrimin ressamı olarak anılan Jacques-Louis David'dir.⁶⁰ Sanat yaşamının başlangıcında ustası Boucher'in de etkisiyle Rokoko üsluptaki bir sanat anlayışını

⁵⁷ Özgür, T. (2008). "Hegel Estetiğinde Sanat ve Sanat Biçimleri", *Baykuş*, Sayı: 2, s.26.

⁵⁸ Özgür, a.g.e., s.27.

⁵⁹ Erciş, M.A.D. (2015), "Rönesanstan 20.Yüzyıla Kadar Resim Sanatında Anıtsal Görünümler" *Yüksek Lisans Tezi*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum, s.48.

⁶⁰ Krausse, A.C. (2010), *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, İstanbul: Literatür Yayıncılık, s.52.

benimseyen David, antik kentleri gezdikten sonra Neo-Klasik anlayışın etkisine girmiştir.⁶¹

Neo-Klasisizm akımı etkisiyle verilen eserlerde savaş ve kahramanlık figürleri önemli bir yer tutmaktadır. Neo-Klasisizm akımının diğer önemli sanatçısı Anne Louis Girodet de Trioson'dur. Trioson da Fransız Devrimi'nde aktif rol alan sanatçılardan birisidir. Neo-Klasik biçim ve estetik anlayışının en ustaca örneklerini sunan sanatçı, zamanla kullandığı ışık dağılımı ve duygusal hisli eklemeler ile Romantizm akımına da öncülük etmiştir.⁶²

Trioson'un "Paride ve Elena" adlı yapıtında birbirine temas eden biri kadın biri erkek iki beden figürü resmedilmiştir. Neo-Klasik akımın tarzına uygun olarak erkek figürün elinde kılıç bulunmakta ve yüzündeki sert ifade ile savaş ve kahramanlık duygularını vermektedir. Kadın figürün erkek figüre yaslandığı resimde, erkek figürün koruyuculuğu vurgulanmıştır. Trioson'un eseri, her yönüyle Neo-Klasik akımın estetik tarzını yansıtmaktadır.

Neo-Klasisizm'den sonra, bu akıma tepki olarak doğan diğer bir modern sanat akımı da Romantizm'dir. Fransız Devrimi'nin topluma ve sanata olan etkilerinin görüldüğü Romantizm akımıyla birlikte duygu ve coşku sanatta ve estetikte önemli bir yer tutmaya başlamış ve bireysellik, duygusallık ön plana çıkmaya başlamıştır. Dönemde yaygın olan hümanizm anlayışının da etkisiyle insana dair olan aşk, ölüm konularının sanat eserlerinde işlenmesi artmıştır. Neo-Klasisizm'deki sade ve saf anlatım tarzı Romantizm'de tamamen terk edilmiştir. Romantik sanatçılar eserlerinde süslü tasvirlerle yer vermişlerdir. Romantik estetikte, ruhsal ve çevresel betimlemeler önemli bir yer tutmaktadır.⁶³

3.7 Çağdaş Sanatta Güzellik, Çirkinlik ve Estetik

Sanat yaratı olarak var olagelmiş bir kavramdır. Ayrıca doğada hoş olmayan şeylerin 'güzel' çerçevesi içerisinde tanımlarını vermiştir. Bu niteliğiyle farklı

⁶¹ Erciş, a.g.e., s.49.

⁶² Cumming, R.(2008), *Sanat (Görsel Rehberler)*, (Çev. Ayşe Işın Önal, Aslı Çetinkaya), İstanbul: İnkılâp Kitabevi, s.198.

⁶³ Artut, K. (2007), *Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri*, Ankara: Anı Yayıncılık,s. 368

perspektiften bakıldığında doğada ve yaşamda çirkin, kötü olan her şey güzel olarak tanımlanabilmektedir ve bu, örnek resimlerle bu çalışma içerisinde verilmiştir.

Modernliğin bilgi ve iktidar sistemlerinin kesinliği, doğruluğu parçalanmaya başlamasıyla çağdaş düşüncenin de temelleri atılmıştır. Bilim ve temsil sistemlerinin muğlak ve esnek dönüşümü, akılcı referansların normları ve kurallarının kaybolması çağdaş söylemin yükseldiği temeller olagelmıştır. Doğru ve yanlış, iyi ve kötü, güzel ve çirkin bu dönemde sistemli düşüncedeki karşılıklarından uzaklaşmıştır. Platon'un idealar teorisinden hareketle güzel ve iyiye ulaşma yolu bir diğer deyişle negatif simetri olarak değerlendirilebilecek bir çirkin estetikle parçalanmıştır.

Albert Dürer'in annesinin portresinde çirkin bir kadın olan anne çizginin gücüyle estetik bir dil kazanmış, sanatçının ifade gücü çirkinin sanattaki güzel ifadesi olmuştur.



Görsel 3.1: Albert Dürer (1514), *Annesinin Portresi*

Çirkin, genellikle güzelin karşıtı sayılmıştır. Doğada güzel olmayan şeyler sanat aracılığıyla hem ifade bulmuş hem de izlenilebilir kılınmıştır. H. Delacroix "Hiçbir güzelliği olmayan dağları, taşları bize sevdirmiş olan romantiklerdir: bu yüzden de sanatçının tabiatı, bizim için bir sanat haline geldi," sözüyle aslında sanatın güzeli nasıl anlattığını belirtir. Diğer bir deyişle sanat aracılığıyla çirkin ve eş anlamlıları bir içerik olarak hem izlenilebilir hem de kabul edilir olmuştur.

İnsan ve güzel arasındaki ilişkide güzel yaşamın çelişkili bir dille çirkine vurgu yapılarak anlatılması, diğer bir deyişle, sosyal adaletsizliğin bu şekilde anlatılması devrimci bir dil taşır. İspanya'nın Guernica kasabasını bombalayan Almanların yarattığı yıkım Picasso'nun aynı adlı eserinde insanlık dramının estetik protestosudur. Resim sahnesi, devrimci yıkım ve savaşın ağır yıkımıyla eşleşmiştir. Plastik yıkım ise sosyal yıkımla eşleşmiştir.



Görsel 3.2: Pablo Picasso (1937), *Guernica*.

Çirkininin sanatsal ifadesinde çizgi, çirkinini betimlese de burada çizme eylemi güzel olanı yansıtır. Notre Dame'ın kamburundaki Quasimodo fiziksel olarak ürkünç olsa da hem canlandırma hem de resimsel olarak ustalıkla izleyicide hayranlık duygusunu yaşatır.



Görsel 3.3: William Dieterle (1939), *The Hunchback of Notre Dame* (film), USA: RKO Radio Pictures.

Modernite, değişen kavramlar ve bilgi çağı ekseninde sanat ve sanat algısı çok büyük bir değişim ve dönüşüm geçirmiştir. Modernite kavramının oluşmasındaki en büyük etkenlerden olan teknoloji de çağdaş sanat içerisindeki sorunsallardan birisidir. Günümüzde teknoloji sorunsalının en çok etki ettiği nokta zanaatlar olarak görülmektedir. Sanat ve zanaat arasındaki ilişki çerçevesinde teknoloji, zanaatın gelenekçiliğini ve sistemini; özellikle bazı zanaat dallarında, büyük sekteye uğratmıştır. Birçok sanatçı tarafından ‘sentetik’ olarak nitelendirilen modernite ve modernite ile ilişkili çağdaş sanat, ayrıca bir ‘sanatsızlık’ çerçevesinde de değerlendirilmektedir.

Başlangıç tarihi 1907 olarak kabul edilen Kübizm akımı çerçevesinde en çok öne çıkan sanatçılardan birisi olan Pablo Picasso’nun *Les Femmes d’Alger (O. J. R.)* adlı yapıtı, çağdaş sanat içerisinde bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Klasik estetik ve sanat algılayışından çok farklı bir niteliğe sahip bu eser, Kübizm akımının da genel çerçevede oluşmasını sağlamış ve çağdaş sanatı meydana getiren ana akımlardan birisinin başlangıç eseri olma özelliğine sahiptir.

Çirkinin sanat akımları çerçevesinde estetize edilmelerinin hatta estetik kaygıların dışında tutulmasının yanında Aristoteles’in, tiksinti ve çirkinliğe duyulan duygu aracılığıyla güzele ulaşmanın yolunu estetikle dönüştürmesini dile getirebiliriz. Duygusal arınma, tragedya aracılığıyla güzel duygusuna dönüşmektedir. Bu noktada

aslında çirkin yoktur, çirkin estetik güzelin başka bir ifadesidir denilebilir. Çirkinin ortaya çıkardığı başka bir olanak da çirkinini tanımlarken bazı sanat akımları çerçevesinde kullanılabilir olmasıdır.

Les Demoiselles D'avignon adlı eserde ön plana çıkan olgu, Picasso'nun Afrika maskelerini eserinde kullanmasıdır. Afrika maskeleri takmış hayat kadınlarını resmetmesi ve resimde bugüne kadar hiç kullanılmayan kolaj tekniğini kullanması eseri bambaşka bir çerçeveye büründürmüştür.

Zamanın Avrupa'sında resim gibi önemli bir sanat alanında hayat kadınlarını resmetmek, birçok zümre tarafından tiksiniç ve ahlaksız olarak değerlendirilmiştir. Afrika maskeleri de birçok siyasi ve ideolojik meseleler yüzünden hoş karşılanmamıştır. Ancak Picasso'nun eleştirilere maruz kalması, onun sanatını etkilememiş ve Picasso kendi tarzında eserler yaratmaya devam etmiştir.⁶⁴

Bazı sanat eleştirmenleri tarafından geçmişten günümüze kadar Picasso'nun tüm gelenekleri ve kuralları yıktığı iddia edilmektedir. Estetik algıdaki bu kırılma, günümüze gelene kadar ülkelerin siyasi ve ekonomik atmosferinden de etkilenecek, 1. ve 2. Dünya Savaşları, sanat üzerinde büyük değişim ve dönüşümler yaratacaktır.⁶⁵



Görsel 3.4: P. Picasso (1907), *Les Demoiselles d'Avignon*.

⁶⁴ Tatar, M. (2017). Resim Sanatında Parodi, Pastiş ve İntihal, *Sanat-Tasarım Dergisi*, Sayı: 8; 8,9

⁶⁵ Tatar, (2017), a.g.e., 8,9.

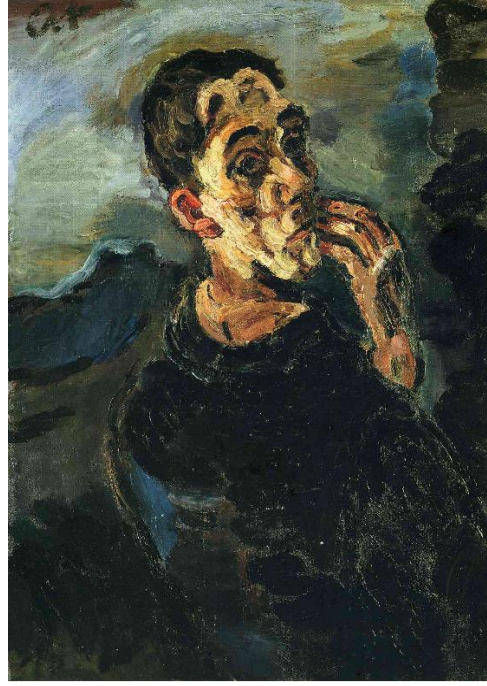
Ekspresyonist ve modernist bir çizgide eserler yaratan Oskar Kokoschka ise çağdaş sanatta çirkinlik ekseninde klasik güzellik algılarını reddederek sanatında çirkinlik imgelerini ön plana çıkarmıştır. Genel olarak insan trajedisinin çeşitli formlarında eser veren sanatçıda çirkinlik yüceltilen bir kavramdır. Gizlenmesi veya dönüştürülmesi gereken bir şey olarak algılanan çirkinlik, Kokoschka'nın sanatında bambaşka bir simetrik imgeye dönüşmüştür. Kapitalist rejim baskısı, Avrupa'da milyonlarca insanın yaşadığı yoksulluk, acılar ve savaşlar insanların gerçekleridir. Kokoschka'ya göre çirkinlik üstü örtülmesi gereken bir olgu değil aksine sanatçının yaratma sürecinde insan aklını manevi anlamda geliştiren bir unsurdur. ⁶⁶

Çirkinlikte manevi bir güzellik bulan Kokoschka, insan trajedisinde primitif bir üslup takınarak doğal ve saf olan duyguları resmetmeye çalışmış, hayat şartlarının ve kapitalizm ortamının bireyde yarattığı kaotik ruh halini, orijinalliğini bozmadan direkt olarak hayat sürecinin bir parçası olarak eserlerinde vermiştir.

Kokoschka'nın sanatında dışlanmışlar ve toplum dışına itilmişler ayrı bir öneme sahiptir. Modern insanın trajedisi içerisinde dışlanmış ve toplum dışına itilmişler, sanatın içerisinde yer bulmalıdır. Ancak bu sayede gerçek bir sanat ortaya çıkarılabilir. Geçmiş çağlardaki sanatçıların büyüğü, son derece simetrik ve neredeyse mükemmel yakın eserleri gerçek yaşamın içerisinde toplumdaki alt kültürler için bir anlam ifade etmemektedir. Bu bağlamda çirkinlik olarak nitelendirilen olgular, Kokoschka için yaşamın bir parçası ve Tanrı'nın bir parçası olarak görülen her şeyde bir güzelliştir. ⁶⁷

⁶⁶ Altuner, H. (2015). Ekspresyonizmde Hristiyanlık ve "Çarmıhta İsa" Tasvirinin Kullanımı, *SDU Faculty of Arts and Sciences Sosyal Bilimler Dergisi Journal of Social Sciences*, Sayı: 34; 250, 251.

⁶⁷ A.g.e., 250,251.



Görsel 3.5: Oskar Kokoschka (1919), *Self Portrait with Hand by his face*.

Çağdaş sanat akımları içerisinde Fütürizm akımı içerisinde çirkin estetiği, sanatçıların özgün perspektiflerinden birisidir. Fütürizm'in bu özgün perspektifi çerçevesinde, deforme olmuş beden ve imgeler, bozuk ve çarpık figürler, çirkin olarak nitelendirilmiş eşya parçaları bir nevi anti sanat arka planında çağın ve kapitalizmin kuşattığı insanların bir çıkış noktası, bir arayış ve bazı sanatçıların deyimleriyle yıkım ve yok oluşturmaktır.

Sanata ve dünyaya Kafkavari bir görüşle yaklaşan çağdaş modernistler; özellikle fütürist sanatçılar için eser, estetik zevk ve hazzın ötesinde bambaşka anlamlar barındırır. Yaşam ve ölüm, hayal ve gerçek, iyi ve kötü gibi birçok kavramda net olmayan, net ifadeler ve tavırlar sergilemeyen sanatçılar; modernizm içerisinde alaycı bir tavırla eserler vererek; aynı zamanda söylemlerde de bulunarak klasik sanat nesnelliğinden uzaklaşmış primitif bir perspektif sunmaktadır.

Fütürizm ve bazı çağdaş sanat akımları, toplumcu ve Marksist Leninist bir ideolojiyle yorumlandığında, toplum için sanat görüşüne sahip belirli zümreler tarafından dışlanmıştır. Akıldışılık, anticilik, hizipçilik vb. şeklinde ifadelerle yaftalanan sanatçılar için zaten bu durum, öznellik bağlamında bir sanatçının ulaşmak istediği noktalardan birisidir. Eğer toplum bir sanatçıyı yok sayıp, onu ağır bir şekilde suçlu görüyorsa, bu, o sanatçının doğru yolda olduğunun göstergelerinden biri olarak sayılmaktadır.

Müze ve kütüphanelerin yıkılmasından, makineleşmenin yarattığı bunalım havasından çıkış için çok özgün, yaratıcı ve aynı zamanda yıkıcı fikirleri olan sanatçılar; Mayakovski'den Nazım Hikmet'e, Marinetti'den birçok yazar ve şaire kadar toplumda büyük etkiler yaratmıştır.

Çağdaş sanat akımları öncesinde Platon'un idealar kavramından hareketle güzele ve iyiye ulaşma isteği olarak yorumlanan güzel, çirkinin tüm yönlerini yok saymıştır. 'Negatif simetriği' olarak değerlendirilen çirkin estetiğinin temel kavramları ve varsayımları, Fütüristler ile beraber değişmiştir. Fütüristler için boş hayal ve inançlar olarak nitelendirilen idealar dünyası, bu dünya içerisinde sanatı şekillendiremez. Yaşamın acılarını ve ıstıraplarını reddedip, boş hayallere öykünmek, yaşamın dengesini bozmaktadır.

Çağdaş ve modern sanat akımları çerçevesinde çirkinin yüceliği, aşkınlığı veya zaferi gibi yeni olgular gelişirken, güzellik gibi yaratılış veya Tanrı'dan gelen çirkinlik de nesnede, imgede, biçimde; kısacası sanatın her alanında, çirkinlik olgusu övülmeye başlanmış ve ilerleyen zamanlarda çirkinliğin övülmesi ve yüceltilmesi üzerine dersler vermek ve metotlar geliştirmek popüler hale gelmeye başlamıştır. Sadizm, vahşet gibi olguların modern sanatın içerisinde meşhur olmaya başladığı dönem de sanat eleştirmenleri tarafından çirkinin güzel karşısındaki zaferi olarak yorumlanmıştır.

İtalyan ve Rus Fütürist sanatçılar, dünya çapında çirkin estetiğinde en çok ön plana çıkan sanatçılardır. Estetik olarak hem biçimsel hem de imgesel olarak çirkinini yücelten sanatçılar, bazı eserlerinde direkt olarak çirkinine odaklanmışlardır. Hiçbir güzellik kaygısı gütmeyen doğal çirkinliğe odaklanan sanatçılar, epistemolojik bağlamda güzel ve güzelin içerisinde uyumdan uzaklaşarak, yayınladıkları manifestolarında kendilerine yakın buldukları sanatçılar için çirkin ve çirkin estetiğinin güzellemesini yapmışlardır.⁶⁸

Sentetik olarak nitelendirilen çağdaş sanat içerisinde birçok sanat akımı ve dalında aykırı ve eleştirel tutum takınan sanatçılar, güzel ve çirkin kavramları üzerinde oynamışlardır. Bu konuda en çok dikkat çeken sanatçılar, Dadaist sanatçılardır.

Tristan Tzara'nın başını çektiği Dadaist sanatçılar, teknolojinin gelişmesiyle sürekli gelişen ve yaşamın içerisindeki her şeye sirayet eden 'endüstrileşme' fikrinin karşısında yer alarak bugüne kadar alışıl gelmiş bütün sanat akımları ve kurallarını

⁶⁸ Başyazıcı, B. (2015). Mimarlığın Ontolojisinde Çirkin ve Nesnede Çirkinin Arayışı: Peter Eisanmann Üzerinden Bir İnceleme, *TMD Uluslararası Hakemli Tasarım ve Mimarlık Dergisi*, 64.

reddederek; endüstrileşmenin bunalttığı sanat çevresi içerisinde özgün yaratımlar ve arayışlar ile sanat dünyasına yeni bir soluk getirmişlerdir. Aynı zamanda popüler kültür etkisiyle içi boşalan ve değersizleşen birçok alan endüstri nesnesi haline dönüştüğü için bir anti tutum içerisine giren sanatçılar, yıkımın sonucuyla yeni bir alanın doğacağını iddia ederek tüm temelleri ve dinamikleri kökten sarsma metodunu izlemişlerdir.

Sermaye ve emek ekseninde kapitalizmin çok hızlı bir şekilde insan yaşamına nüfuz etmesi, 1. Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkileri gibi olumsuz durumlar sanat dünyasında bir boşluk yaratmış; 1. Dünya Savaşı'nda tarafsız kalan İsviçre'nin Zürih kentine yoğun sanatçı akımı oluşmuş ve genellikle anti militarist, sisteme ve kapitalist çağa aykırı sanatçılar ortak birçok sanat etkinliği yaparak, dönemin bunalımlı etkisinden kurtulmak istemişlerdir.⁶⁹

Tristan Tzara'nın Zürih'te yaptığı konuşma, sanat dünyasında alışlagelmiş olanın dışında ve yerleşmiş düzenin tam karşısında yer alarak Dadaist'lerin sanatın içerisinde nasıl bir etkiye sahip olacaklarını önceden haber vermektedir. Tristan Tzara'nın konuşmasının bir kısmı şöyledir: “Alabildiğine büyüktü yaşama sabırsızlığımız, o oranda da çağdaş denen uygarlığın tüm görünüşlerinden nefret ediyorduk; tüm dayanaklarından, mantığından, dilinden... Başkaldırımız gülünç ve saçmanın tüm estetik değerleri alt-üst ettiği biçimler kazanıyordu.” Bu konuşmadan hareketle toplumsal normlara ve tüm değerlere karşı çıkan Dadaistler, sanatın birçok alanında genel terminolojiyi değiştirmişlerdir.⁷⁰

Dadaist sanatçılar içerisinde sakallı ve bıyıklı Mona Lisa tablosu, sanat dünyasında büyük etki yapmıştır. Mona Lisa'yı çirkinleştiren Marcel Duchamp, absürt deneysel film çalışmalarıyla birlikte 20. yüzyıl sanat akımlarının temellerini derinden sarsmıştır.⁷¹

⁶⁹ Sürmeli, K.(2012). Dada Hareketinden Kavramsal Sanata, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt: 2 Sayı: 6, 338.

⁷⁰ A.g.e., 338

⁷¹ A.g.e., 340



Görsel 3.6: Marcel Duchamp (1919), *L.H.O.O.Q., Mona Lisa with moustache*.

Sanat akımlarının genel ve değişmez kuralları çerçevesinde özellikle çirkin ve absürt öğeleri kullanan Duchamp, bir pisuar tasarlamış;⁷² bu tasarımıyla çağdaş sanatın tamamen küresel ve kapitalist sistemin bir ürünü olduğunu, sanatın metalaştığını ve elit bir endüstri haline geldiğini; kendi sanatını dahi bir 'anti sanat' olarak nitelendirmiş ve çağdaş sanat terminolojilerini derinden sarsmıştır.

Çirkin estetiği üzerine öne çıkan sanatçılardan birisi de Kurt Schwitters olmuştur. Klasik sanat algısına karşı çıkan sanatçı, malzeme olarak çöplerden bulduğu paçavraları, hurda eşyaları, döküntüleri, yosun parçaları vb. gibi şeyleri kullanarak absürdist bir yaklaşım sergilemiştir. Teknolojinin gelişmesiyle sanatın birer endüstri imgesi haline gelmesi ve metalaştırılmasına karşı çıkan Schwitters, özellikle yüksek sanat camiası dinamiklerine bağlı kalmayarak en özgün çalışmaları yaratmıştır.⁷³

⁷² Aydın, D. U. (2008). Çağdaş veya Modern Sanat Literatüründe- Tanımı da Düşünüldüğünde - Heykel Sanatının Örnekler ve Düşünceler Üzerinden Değerlendirilmesi; Modern Üsluplarda Kabul Gören Heykel Örnekleri Heykel midir, Değil midir Sorusuna Bir Bakış, *Researcher: Social Science Studies*, Cilt 6, Sayı 1, 131.

⁷³ Öztütüncü, S. (2015). Fotoğraf ve Kolay Etkileşimine Rauschenberg ve Richard Hamilton Yaklaşımı, *Ulak Bilge*, Cilt 3, Sayı 5, 96.

Fluxus ve Arte Povera akımları çirkin estetiğini ön planda tutan akımlardandır. Felsefedeki devinim fikrinden hareketle kendisine bir kavramsal çerçeve yaratan Fluxus akımı, sanatta devrimci bir ilkeyle yola çıkmış, özellikle performans sanatlarında çığır açmış bir akımdır. Arte Povera ise sanat akımından ziyade bir yaşam görüşü şeklinde de tanımlanmış; hem sanat malzemelerinde hem bedende çirkinin ön planda tutulduğu, atık nesnelere sanat formlarına dönüştürüldüğü modernite karşıtı bir akımdır.

Modern insanı atığa dönüşmüş bir meta olarak tanımlayan sanatçılar için sanat ancak atıktan meydana gelebilir. Özellikle heykel alanında ortaya çıkan bu ‘antiform hareketi’, tüketim toplumunun metalaştırdığı tüm şeylere karşıdır. Burada dikkat çeken sanatçı, Michelangelo Pistoletto’dur. “Paçavraların Venüs’ü” adlı tablosuyla ön plana çıkan sanatçı, klasik heykel sanatına karşı durarak çirkin metaforlarını ön plana çıkarmıştır.⁷⁴ Genel olarak güzelin felsefesi olarak değerlendirilen estetikte, Pistoletto çirkinini ön planda tutarak Antik Yunan’dan günümüze kadar gelen genel yargıyı tam tersi boyuta taşımıştır.

Estetik bir kategori çerçevesinde değerlendirilen çirkinlik, Antik Yunan’dan bu yana olumsuz, kaba, bayağı ve kötü olarak algılandığı için çağdaş sanat dönemine kadar güzelle kategorilendirilmiş, bütün estetik imgeleri ve tanımlamaları güzelin zıddı kapsamında ele alınmış ve ona göre değerlendirilmiştir. Ancak genel sanat çerçevesinde nasıl ki güzelin bir ölçütü yoksa çirkinin de bir ölçütü yoktur. Hem güzel hem de çirkin için belirli kurallar ve normlar oluşturulamamakta ve tam bir estetik kategori tanımı yapılamamaktadır.

Rönesans döneminin; özellikle simetri ve geometri takıntılı ressamaları, Rönesans sonuna kadar güzel ve güzellik olgularını başka olgularla ilişkilendirerek çirkinini yadsımışlar ve çirkinliği skolastik düşüncenin etkisiyle sadece kötü ve kötülükle bağdaştırmışlardır. Bu dönemde burjuva sınıfı sanatı tekeline almıştır. Her ne kadar sanat camiasında çığır açacak eserler üretilmişse de belirli bir zümreye hitap etmiş ve sosyolojik olarak birçok noktada kısır kalmıştır.

Çağdaş sanat içerisinde hem Rönesans gibi önceki dönemlere hem de kendi dönemlerine karşı tavır alan belirli sanatçılar; Dadaistler gibi; sadece çirkinini kullanmışlardır. Tarihsel arka planında iktisadi ve ideolojik süreçler de barındıran bu

⁷⁴ İrgin, S. (2016). Tüketim Kültürü ve Tüketim Kültürü Ekseninde Yoksul Sanat Anlatısı, *İdil Dergisi*, Cilt 5, Sayı 27, 1928.

durum, sosyokültürel olarak burjuva ve elitist sanat zümrelerinde aşırı tepkiyle karşılanmış, sanatçıların eserleri paçavra, pis ve bayağı olarak nitelendirilmiş ve bir tepki olarak ortaya çıkan bu zümre yine bir tepkiyle karşılanmıştır. Bu sanatçılar Jacques Lacan ve Baudrillard tarafından kapsamlı olarak ele alınmış ve eleştirilmişlerdir.

Baudrillard'ın simülasyon teorisine göre tüketim toplumu ve onun getirileri sonucu yaşamımızın içerisinde yer alan 'Simülakr'lar artık yaşamımızın merkezindedir. Gerçekliğin ve yanılsamanın iç içe geçtiği hatta Tanrı'nın bile bir Simülakr olduğu bu dönemde, sanat da bir Simülakra dönüşmüştür. Endüstrileşme ve makineleşmeye karşı çıkan bazı sanatçılar, makineleşmenin etkisiyle 'sıkıcı şeyleri tekrarlama' algısıyla hareket etmiş ancak Lacan ve Baurillard bu durumu hem sanat hem de Simülakrlar çerçevesinde eleştirmiştir.⁷⁵

Lacan, tekrarın üretim olmadığını ifade etmiş, Baudrillard ise simülasyon evreninde gerçekle yanılsamanın birbirine karışması gibi güzel, çirkin, estetik, kötü, bayağı, pis ve harikulade gibi bütün kavramlar ve olguların muhtevasının değiştiğini, sıradanlaştığını ve bu kavramları birbirinden ayırıp belirli bir şekilde kategorize etmenin neredeyse imkânsız hale geldiğini belirtmiştir. Bu bağlamda filozoflara göre anti hareketle sanata yaklaşan sanatçıların çabaları yine karşı oldukları endüstrileşme ve makineleşmeye hitap etmektedir.

Lacan ve Baudrillard'a göre sanatın karşısındaki anti hareket, aslında sanata hiçbir etki yapmamaktadır. Çünkü ortaya koymak istedikleri şeylerin ve etkilerin orijinalliği bozulmuş ve yok olmuştur. Simülasyon evrenindeki hiper gerçek kavramı sanata da etki ederek sanatın tüm dinamiklerini değiştirmiştir.

⁷⁵ Aydın, Çağdaş veya Modern Sanat Literatüründe- Tanımı da Düşünüldüğünde -Heykel Sanatının Örnekler ve Düşünceler Üzerinden Değerlendirilmesi; Modern Üsluplarda Kabul Gören Heykel Örnekleri Heykel midir, Değil midir Sorusuna Bir Bakış, 131.

Bölüm 4

Çirkin Beden Algısının Tarihsel Oluşumu

Çalışmanın dördüncü bölümünde beden algısının tarihsel oluşumuna odaklanılacaktır. Bu bağlamda, güzellik, çirkinlik ve estetik algılarının oluşum ve evrimine paralel olarak çirkin beden algısının tarihsel süreç içerisindeki oluşumu ve evrimi ele alınacak; çirkin beden kavramı, tarih öncesi dönemler ve Antik Yunan'dan başlayarak Rönesans ve Aydınlanma'ya, en nihayetinde modern ve çağdaş dönemlere kadar geniş bir yelpazede incelenecektir. Çirkin beden algısının oluşumunda sanat, felsefe, edebiyat ve diğer disiplinlerin etkileri çok yönlü bir perspektiften analiz edilecektir.

4.1 Beden Kavramı

Beden biyolojik bir mekanizma olarak varlığımızın somut bir görüntüsüdür. Bu mekanizma organları ve sıvılarıyla tüm canlılar için söz konusudur. İnsan, muhakeme yeteneği olan 'akıl' aracılığıyla düşünme, soyutlama ve tasarlama yetisine sahiptir. Diğer canlılarda da benzer yapılar olsa da düşünce tarihindeki insan kavrayışı akıl-beden dualitesi içinde ele alınmıştır. Akıl-beden dualitesi felsefenin temel sorunsallarından olmuştur. Beden, bazen vücut olarak da tanımlanmıştır. Beden tanımı, "Canlı varlıkların maddi bölümü, vücut," olarak Türk Dil Kurumu sözlüğünde ele alınırken hem bir bütün hem de dışsallık içinde kabul edilmiştir. Sokrates'le başlayan rasyonel düşünce akli bedenden daha üstün tutmuştur. Akıl, ebedi ve gerçek bilgiye ulaşmanın yolu olarak Platon'da geçer.⁷⁶ Rasyonalizm bireyin özünü akılda bulduğundan beden tek başına bir sorunsal olarak ele alınmamıştır. Akıl aracılığıyla var olan beden maddi bir gerçeklik olarak kabul edilmiştir. Günümüzde insan bedeni biyolojik olmanın ötesinde sosyal bir yapı olarak toplumsal pratikler tarafından üretilen ve belirlenen bir bütünlüktür. Toplumsal baskı ve tekniklerin beden üzerinde tartışıldığı, analiz edildiği söylemlerin bir bütünü olarak beden ele alınmıştır. Modern dönem, bedenin bu belirlenmesini göz ardı etmiş, bedenin duyguların ve fiziksel hallerin

⁷⁶ Çüçen, A. K. (2012). *Felsefeye giriş*. Sentez yayıncılık, Bursa, s.386.

bir bütünü olduğunu reddetmiştir. İnsan kavramıyla birlikte üretim ve tüketim biçimleri bedeni kavrayabilmek için yeni olanaklar sunmuştur.⁷⁷

Beden, insanlık tarihinin düşünce ve algı yasalarına göre şekil almıştır. Bazen estetik ölçütler içinde ele alınan güzel bedene olan inanç, bazen kilisenin yönlendirmeleriyle baskı altına alınmıştır. Aydınlanmayla birlikte ‘Her şeyin ölçütü olan insan’ kavrayışı bedeni bilimsel yaklaşımlar içinde açıklamıştır. Bedenin biçimsel kavranılışı yanında güzelin bir deneyim içeriği olması, 18. yüzyılda Kant’ın ‘ereksiz ereklilik’ kavramıyla estetik duyuyu akıl birlikte işlenmiştir. İnsan bedenine dair güzel nitelmesi bu noktada sanat aracılığıyla tecrübe edilen bir estetik deneyim olmuştur. Kant’la birlikte aslında güzelin psikolojik ele alınışın da yolu açılmıştır. Sanat bağlamında ortaya atılan bu tecrübe yaratan varlığı düşündürmüştür. Emek yoluyla dönüştüren ve yaratan varlık olarak insan, görüşü Marx tarafından betimlenmiştir.

20. yüzyıla gelindiğinde beden dünyayla kurulan ilişkinin ve dünyayı düşünmenin bir olanağı olarak düşünülmüştür. Martin Heidegger, *“Dünya’yı düşünmek, onunla ilgili düşünümde bulunmak içi bir nedene ihtiyaç duyarız ve bu nedeni bize dünyayla ilişki kurmamızı sağlayan beden verir,”* ifadesiyle akıl ve beden ikilemini de aşarak insana dair haller içinde değerlendirilmiştir.

Akıl-beden ilişkisi 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra felsefe ve sosyoloji çalışmalarında şekillendiren değil şekillenmiş bir nitelikte ele alınmıştır. Foucault, bedeni gözetim teknikleriyle disipline edilmiş iktidar tarafından şekillendirilmiş bir nesne olarak düşünmüştür. Bedenin tekilliğine yapılan vurgu burada gözetim, disiplin, denetim kavramlarıyla zapturapt altına alınmıştır: Kuran değil, kurulan beden.

Pierre Bourdieu, kolektif düşüncesi içinde bedeni toplumsal bedenselleşme bağlamında dışsal faktörlerle gelişen ve dönüşen bir sürece dikkat çekmiştir. Beden, sanatçıların estetik, sosyal, iktisadi sorunların ifadesinde tercih ettikleri ilk ‘şey’ olmuştur.

4.2 Tarih Öncesi ve Antik Yunan’da Çirkin Beden

Beden, insanın tarihinin her döneminde dikkatleri üzerine çeken önemli bir araç-konu olmuştur. İnsanlığın geçirdiği tüm zaman dilimlerinde düşünme biçimlerinin şekillenmesi ve yaşama biçimlerinin dönüşümleriyle beraber beden kavramının

⁷⁷ Corbin, Cortine & Vigarello, a.g.e., s:7.

değiştii ve şekillendiği söylenebilir. Tarih öncesi dönemde bilinen ilkel toplumlar beden kavramını bizim şu anda yaşamakta olduğumuz toplumdan farklı bir konumda ele almıştır. Kendi bedenlerine yaptıkları müdahalelerle, kendilerini ve tarihlerini ifade etmek için bedenlerini bir araç olarak kullanmışlardır.

4.2.1 İlkel Dönemde Beden

Günümüzün insanından farklı olarak ilkel insan bedenini bütün yaşamsal etkinliklerde temel öge olarak kullanmaktadır. Dolayısıyla günümüze ulaşan ilk sanat eserlerinden biri olan Venüs heykelticiklerinin beden formlarında bu izleri gözlemleyebiliriz.

İlk çağlardan bu zamana değin sanat, beden alanında hem biçimsel hem düşünsel dönüşüme uğramıştır. İnsanlık tarihinde en ilkel kabilelerde bile beden kullanımını görmekteyiz. Kültürden kültüre değişim gösteren bedenin kullanımı açılan delikler, sürülen boyalar ve takılan nesnelere çeşitli biçimlere sokulmuştur.



Görsel 4.1: Surma Kabilesi, Etiyopya, Afrika.

Beden kullanımının kültürden kültüre farklılık göstermesi, kimlik ve bedenle ilgili sosyal değerleri sorgulamamıza neden olur. Afrika kıtasında, tarihin başlangıcından beri var olan, hatta mağara çizimlerinden bile daha eskiye dayanan beden sanatı da işte bu noktada karşımıza çıkmaktadır.⁷⁸

⁷⁸ Şeyhun, Melis H. (2009). 'Bir Tuval Olarak Beden'. Sanat Dünyamız, Sayı: 15, s. 15.

Bu dönemde ilkel toplulukların en önemli ‘aracı’, hayatlarının her alanında önemli bir yeri olan bedenleridir. İnsan bedeni, estetik değerlerinin aksine sağlıklı olması ve fonksiyonel özellikleriyle değerlendirilmiştir. Başka bir deyişle, erkekler söz konusu olduğunda irilik, kas oranı, güç ön plandayken kadınlar için doğurganlık, iri kalça ve göğüsler önemli ölçütlerdir. Bu değerlendirme göz önünde bulundurulduğunda güzellik kavramının tıpkı hayvanlarda olduğu gibi genetik açıdan türün devam etmesiyle ilişkili olduğu söylenebilir.

Beden, ilkel zamanlarda sözselleşmiş ve yazınsal bir dil olmadığından insanların kendilerini ifade ettiği ve anlattığı tek dildir. Bu bağlamda bakıldığında konuşma becerilerinin az olduğu bu dönemde beden yoluyla ifade etme biçimi görülmektedir. Bu dönemde duyguların, dertlerin, isteklerin en güçlü şekilde anlatım biçimi dans olmuştur. Beden yoluyla kendini ifade etme biçiminin ilkel dönemlere dayandığı söylenebilir.



Görsel 4.2: Keaka Headdress (tarihsiz), *Linden Müzesi*.

4.2.2 Ana Tanrıça Heykelleri

Tarih öncesi veya diğer bir deyişle ilkel çağlarda bedenin insan için büyük önemi bulunmaktadır. Günümüzün modern insanından farklı olarak ilkel insan bedenini

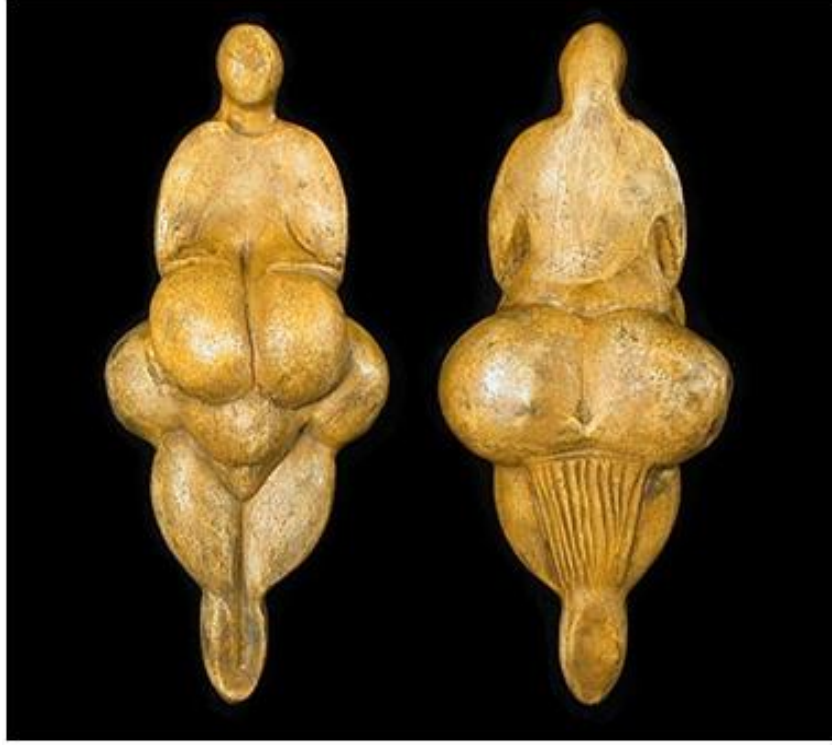
bütün yaşamsal etkinliklerde temel enstrüman olarak kullanılmaktadır. Dolayısıyla günümüze ulaşan ilk sanat eserlerinde de bunun etkisi görülmektedir. Tarih öncesi çağların beden algısında, ilkel insanın doğa, toprak ve hayvanlara olan yakınlığının da büyük etkisi vardır.



Görsel 4.3: 30 Bin Yıllık Willendorf Venüs'ü Heykeli.

Tarih öncesi çağlarda insan özellikle kadın bedeninin toprak ile özdeşleştirilmesi ve verimliliğine yani doğurganlığına vurgu yapılarak onu toprak ana veya ana tanrıça olarak nitelenmesi ve karşılmasının nedeni bu şekilde anlaşılmaktadır.⁷⁹ Tarih öncesi çağlardan günümüze ulaşan Venüs heykellerinde beden formlarının abartılmış oranda göğüs ve kalçaların yanı sıra şişman bir yapıda olması bu çağların beden algısı noktasında bazı fikirler vermektedir.

⁷⁹Corbin, A., Courtine, J.J., Vigarello, G. (2008). *Bedenin Tarihi*, (Çev. Saadet Özen), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.26.



Görsel 4.4: Lespugue Venüs'ü Heykelleri.

Venüs heykelcikleri sarkan karnıyla, cinsel bölgenin gizlenmediği bir kadını gösterir. Fransız arkeolog Eduard Piette tarafından şişman gövdeli figürünü tanımlamak için Venüs betimi kullanılmıştır. Piette, kadın heykelciği armut (la poire) adıyla adlandırırken Venüs betimini Avusturya'daki Venüs tümseğine benzetildiğinden bu heykeller için Venüs heykelciği terimi kullanılmıştır. Avcı-toplayıcı dönemin şişman kadın heykelcikleri için bir Venüs tipolojisi oluşmuş olur. Bu heykelciklerin kalça ve göbeklerindeki yoğun et dokusu abartılı biçimde şişman denilebilecek kadar dolgun vücutlarıyla cinsel bölgeleri bazen abartılmış, bazen ayakta bazen oturur duruşlarda, bir tipolojik içerik oluşturmuştur. Piette, cinsel bölgeleri abartılı bu kadın heykelciklerini Afrika kabilelerindeki kadınların görünüşleriyle ilişkilendirmiştir.

Tarih Öncesi çağlara ait ana Tanrıça heykelleri belli tipolojik özellikler gösterirken farklı malzemelerden yapılmıştır. Bu Venüs heykelciklerinin tipik özellikleri için şunlar söylenilebilir: Geniş bir karın, ayak ve başlara doğru incelen bir beden yapısı. Uzunların genelde işlenmediği, stilize edilmiş ayak betimlemeleri görülür. Karın, kalça, vulva abartılı bir anlatımla verilmiştir.

İlk çağın örneklerindeki abartılı biçimsellik, bu yüzyılda sanatçının iç dünyasının dramatik anlatımı olmuştur. Kadının doğadan gelen anlamı doğada

görülmeven biçimler aracılığıyla yorumlanmıştır. Amedeo Modigliani, 'Ayakta Duran Nü' kadın heykelciğiyle ilkel sanata atıfta bulunan basit ve yalın anlatım biçimini seçmiştir. Modigliani, doğal gerçeklikle düşünsel zenginliği birlikte yansıtmıştır. Plastik etki zihinsel bir süzgeçten geçirilerek abartılı kütle ve hacmi dönüştürerek estetik bir nitelik vermiştir.



Görsel 4.5: Amedeo Modigliani'nin, 'Ayakta Duran Nü'.

İlk çağa ait olan bu örneklerdeki abartılı dil, kadının doğurganlığı ve koruyuculuğuna gönderme yaptığı düşünüldüğünden güzel ya da çirkin betimlemeleriyle değil farklı zaman ve mekânlarda benzer biçimlerde yapılmasının aynı içgüdüye dayanmasına dikkat çekilir. Sanat tarihi içerisinde sonraki dönemlerdeki örneklerde estetik nitelikler ön plana çıkarken güzel kavramı da merkeze alınmış olur. Bu heykellerden yola çıkarak tarih öncesi çağların kadın bedeninin şişman ve abartılı ölçülere sahip olduğu fikrinden öte dönemin insanları için beden biyolojik, işlevsel ve sağlıklı beden algısının bir yansıması olduğu fikri daha gerçekçi görünmektedir. Zira tarih öncesi çağ insanı göz önüne alındığında yaşamsal etkinliklerin sürdürülebilmesi için erkek bedeninin güçlü, gelişmiş ve iri olması ve kadın bedeninin de yavrular için daha çok besin ve güvenlik koşulları sağlayacak şekilde büyük göğüslü ve kalçalı olması gerekliliği tarih öncesi çağların beden estetiği

anlamındaki anlayışını yansıtmaktadır.⁸⁰ Bu noktada tarih öncesi çağların beden algısının ve estetiğinin Antik Yunan'dan farklılaştığını belirtmek gerekir.

İyilik ve bilgelikle ilişkilendirilmiş Antik Yunan'ın ideal güzelliği Venüs heykellerinde kusursuzluğun ifadesi olarak Rönesans İtalya'sına da taşınmıştır. Tanrısal güzellik shevi görüntüler altında, bu dönem Venüslerinin ikonografik bir özelliği olmuştur. Tiziano'nun ya da Giorgione'nin Venedik Venüslerinde güzellik parçalar arasındaki oran değil ilahi güzelliğe yaklaşan bir biçimde betimlenmiştir. Tiziano'nun *Kutsal ve Profan Aşk* tablosunda güzellik ideali iki farklı görüntüyle verilmiştir. Diğer bir deyişle 'İkiz Venüsler' resim tarihinde iki ayrı sevgi derecesini anlatan betimlemelerdir. Botticelli'nin *İlkbahar ve Venüs'ün Doğuşu* adlı tablosunda, çifte anlamı tek merkeze yerleştirmiştir.

Çıplak kadın vücudu çevresinde belirginleşen Venüs betimlemeleri zamanla farklılık göstermiştir. Çıplak Venüs kadınları vücutlarını göstermekten çekinmeyen bazen zarafetle ilişkilendirilmiş gizemli görünümüleriyle Manierist resme de konu olmuştur. Leonardo da Vinci'nin kadınların yüzündeki güzelliğe gizemli bir hava kazandıran *sfumato* yöntemi teknik bir yenilik olarak kuramsal bir çalışmadır. Leonardo da Vinci'nin *Erminli Kadın* portresinde kadın figürünün zarafeti ve gizemi Manierist bir teknikle yapılmıştır. Bir yaban hayvanı okşayan elin olağanüstü uzun parmakları sembolizmi görünür kılar: anlaşılmazlık, gizemli hâl uyumsuz olan aracılığıyla verilmiştir.

Kadın kimliğinde sembolize olan nitelikler sanatsal ifade söz konusu olduğunda abartılmıştır. Bu noktada güzel ya da çirkin nitelikleri yapıt için kullanılmaz. Yoğun anlatım ve zihinsellik estetik değerın önünde yer alır. Buradan hareketle modern sanat ve sonrasında zihinsellik, estetik değerın önüne geçmiştir. ilkel insanın doğayla kurduğu ilişkideki biçimsel dil, zihin aracılığıyla soyutlamanın her türlü ifadesini olası kılmıştır. Bu noktada her dönemde sanatçının ifade biçimi bir soyutlamadır.

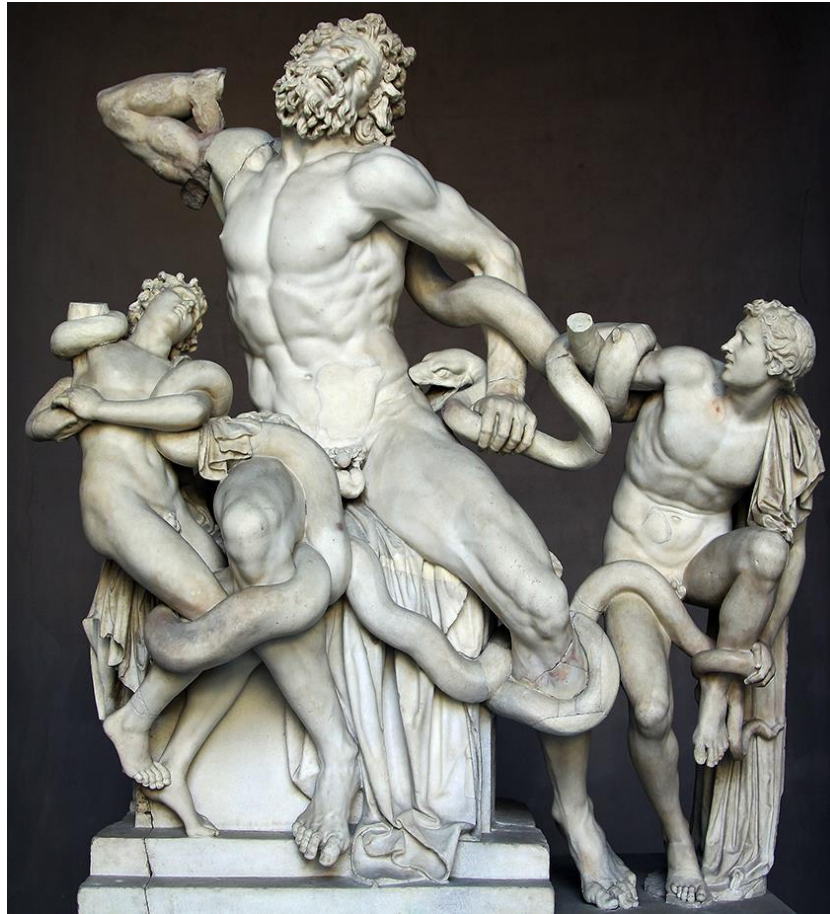
4.2.3 Antik Yunan'da Çirkin Beden

Tarih öncesi çağlarda bedenin işlevselliğini merkeze alan bir estetik anlayışı hâkimken günümüze değin ulaşan güzellik merkezli estetik algısının Antik Yunan'da ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Antik Yunan'da bedenin algılanma biçimi

⁸⁰ Reis, Y. (2005). "Şişmanlık ve Zayıflığın Estetiği", *Asklepios Dergisi*, Sayı:8, PlanB Yayınları,. İstanbul, s.18

temel bir nitelik göstererek günümüze değin gelmiştir. Antik Yunan'da da beden algılayışı, toplumsal, felsefi ve sanatsal etkilerden bağımsız değildir ve bu etkilerin şekillendirmesinde gelişmiştir.

Çirkinliği estetik açıdan derinlemesine inceleyen Lessing'dir. Lessing, *Laokoon* heykelini incelemiştir. Lessing, *Laokoon*'un acısını, şiir ve heykel anlatım dilleri arasındaki farkları belirttiği çalışmasında şiir sanatında bir eylemin betimlenmesi söz konusu iken, resim ve heykel gibi uzam sanatlarında bir anın tasvir edilebildiğine dikkat çeker. Şiir sanatında olaylar belirgin hale getirilmeden duyumsatılabilirken görsel tasvirin güzelliği yani söz konusu edilen resim ve heykel sanatlarında fiziksel acının biçim bozucu niteliği görselin güzelliğiyle bağdaşmayacaktır. Lessing burada bir çirkinlik fenomenolojisi geliştirirken sanatlardaki çeşitli anlatımlardan, itici olanın sanatsal ifadesindeki zorluklardan bahseder. Biçimsel güzellikle fiziksel acının biçim bozuculuğu arasındaki ilişkide şekillenen çirkin estetik *Laokoon* heykelinde paradoksal olarak heykelin küteselliğiyle şiirsel dilin çatışmasında oluşmuştur.



Görsel 4.6: Agesandros, Athendodoros, Polydoros (İ.Ö 50. Yüzyıl), *Laokoon*.

Bu dönemde bir diğer çirkin tasviri, Yunanca konuşmayan herkes için kullanılmıştır. Diğer bir deyişle *barbar* olarak tanımlanan bu insanlar kaba sakallı ve yassı burunlu olarak tanımlanmışlardır.



Görsel 4.7: İmparator Hostilianus'un Lahiti (İ.S 252), *Romalılar ile Barbarlar Arasındaki Savaşın Sahneler.*

Antik Yunan'ın sanat eserlerinde yansıtılan beden algısında ideal ve ölçülü beden anlayışı öne çıkmaktadır. Bu bağlamda ideal beden algısı, hem kadın hem de erkek bedeni açısından toplumsal işlevlerine ve varlık sebeplerine göre gelişmiştir demek mümkündür. Antik Yunan'da egemen olan güzellik ve estetik anlayışının beden algısında da etkili olduğu görülmektedir. İdeal erkek bedeni, genellikle savaşçı bedeninde somutlaştırılırken, ideal kadın bedeni ise kadının sosyal rolüne uygun bir biçimde genç, yuvarlak hatlı bir beden algısında somutlaştırılmaktadır. Kadın bedeni imgesinde yaygın olan diğer hususlar ise dik ve biçimli göğüsler, ince ve zarif bel, yuvarlak kalçalar olarak öne çıkmaktadır.⁸¹

Antik Çağ güzelliği idealleştirirken Neo-Klasisizm de Antik Çağ'ı idealleştirmiştir. Bu süreçte Antik Çağ'da çirkin, orantısız olan betimlemeler unutulmuştur. Yunan kültüründe güzel olan beden algısı devam ettirilmiştir. Klasik edebiyatta özellikle Horatius'ta kadının çirkinliği, iticiliği üzerine portrelere rastlanır. Kadın ve süs arasındaki ilişki de kadını güzelleştireni makyaj değil, erdem olduğu

⁸¹Şişman, N. (2006). *Emanetten Mülke*, İz Yayıncılık, İstanbul, s. 21

düşünülmüştür. Kozmetik konusu Ovidius'un *Kadın Yüzü İçin İlaçlar* adlı eserinde konu olarak işlenmiştir. Edebiyat metinlerinde özellikle Orta Çağ ve Barok döneminde çirkinlik ve kötülükle ilişkilendirilen kadın portreleriyle karşılaşılır. Kadın ve çirkinlik ilişkisi kusurların kapatılması üzerinden değil beden in şehvetle ilişkisinde ahlaki bir yargı olarak düşünülmüştür. Kadın süsü hem kocası hem de yabancılara hoş görünmek için bir araç olarak kullanmıştır. Kadının diğer bir anlatımı "cadı", "büyücü" betimlemeleridir. Yunan kültüründe Media, Kirke büyücü kadınlar olarak biliniyordu.



Görsel 4.8: Julia Claudian (İ.S 1. Yüzyıl), *Yaşlı Pazarcı Kadın Heykeli*.

4.3 Orta Çağ'da Çirkin Beden

Klasik ve modern çağ arasında önemli bir dönem olan Orta Çağ tarihi insan varlığını Tanrı'yı merkeze alarak açıklamaya çalışmıştır. Platon'un 'Nedensiz, ilahi, öncesiz, sonrasız, Yaratıcı' Tanrı düşüncesinin yorumlandığı bu dönemde Hristiyanlığın kişilerin üstünde her şeyi kuşatıp kapsadığı bir dönemdir. Bu dönemde de akıl din aracılığıyla tekrar yorumlanmıştır. Akıl düzenleyici ilke değil yaratıcı ilkeyi

kavramak için kullanılmıştır. Akıl ve insan arası ilişkide kişisel yönelimler değil inanç ve toplum kültürünün birlikteliğine dikkat çekilerek bedensel zayıflıklar aklın dışında tutulmuştur. Bedensel zayıflıklar cinsiyetle ilişkilendirilmiştir. Zayıflık ve yetersizlik noktasında kadın bedenine günahkâr gözüyle bakılmıştır. Bu dönemde beden ‘en büyük düşmanımız’ olarak görülmüştür.⁸²



Görsel 4.9: Roettgen Pietà (1350), *Orta Ren.*

Edebiyat metinlerinde özellikle Orta Çağ ve Barok dönem arasında kadının kötücül niyetleriyle çirkinliği arasında bir ilişki kurulmuştur. Benzer bir ilişki klasik dönemde Horatius, Catullus, Martialis gibi yazarların kadın portrelerinde itici bir ifade kullanılmıştır.

Patrizia Bettela'nın Orta Çağ'dan Barok döneme kadar incelediği *Çirkin Kadın* başlıklı kitabında bu temayı üç aşamada belirtir: Orta Çağ'da güzellik, ahlaki erdemin simgesi olarak genç kadın tasvirine karşılık, yaşlı kadını fiziksel ve ahlaki çöküşün

⁸²Corbin, A., Courtine, J.J. & Vigarello, G. (2008). *Bedenin Tarihi II*, (Çev. Saadet Özen), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.54.

simgesi olarak ele alır. Rönesans döneminde ise çirkin kadın alayla ilişkili bir eğlencenin konusu olurken, Barok dönemde çirkin kadının çekiciliği olumlu nitelikte değerlendirilmiştir. Yaşlı kötü kadın, pis kokan, Beatrice'in zıttı çirkin kadın estetik kurallara uymayan bir zevkin alaya alınmasının göstergesidir. Rönesans döneminde yaşlılık, güzellik üzerine düşünmenin imkânı olarak ironi ve şefkat içermiştir. Orta Çağ'ın ilk yüzyıllarından itibaren yoksul insanların mahremiyetinin gizlenmeden ironik olarak anlatıldığı şenlikler ve karnavallar dikkat çekicidir. Köylü yaşamının grotesk olan yanı yüceltilerek soylu sınıfının, yoksul köylünün biçimsizliklerini alay konusu ettiği bir edebi dil kabul edilmiştir

Orta Çağ'da kadının çirkinliği temasında cadı, büyücülük benzeri kötü, lanetli eylemlerle ilişkilendirilmiştir. Orta Çağ'da cadı ayinlerinden bahsedilirken şeytanla bir buluşma eylemi söz konusu edilmiştir. Anlatılarda orjilerin eşlik ettiği şehveti simgeleyen teke kılığında şeytanla ilişkiye giren cadı kadın imgesi dikkat çekicidir.

Canavar anlatılarına Orta Çağ ve sonrası modern dünyada sıkça rastlanacaktır. Orta Çağ'da olağan dışı olaylar ve canavarlar olarak nitelendirilebilecek iki farklı ayırım dikkat çekicidir: Çift cinsiyetli, iki başlı doğan bebeklerin, olağan dışı olayların habercisi olarak kabul edilmesi yaygınlık kazanmıştır. Bu olayların Tanrı'nın denetimi dışında doğaya aykırı olduğu kabul edilmiştir. Özellikle bu canavarların insan soyundan olmayan Tanrı'nın var olmalarına izin verdikleri yaratıklardır.



Görsel 4.10: Ulrich Molitor (1493), *Biri Eşek, Biri Horoz, Biri Köpek Başlı Üç Cadı, Cadılar Ayinine Gidiyor.*

Rönesans döneminde Orta Çağ'ın yoksul köylüsünün müstehcen yaşamı saraylı sınıfın müstehcenliğinin anlatıldığı bir dil ve davranış içeriği olarak karşımıza çıkar. Şenliklerdeki müstehcenlik edebi metinlerde yer almıştır. Bir dönemin ölçüsüz ve oransız biçimleri müstehcen bir dil içinde Tanrı karşısında birer kahraman haline gelirler. Bu tersyüz olmayı Rabelais'ın 1532'de yayınlanmaya başlayan *Gargantua ve Pantagruel*'inde açıkça görürüz. Rabelais, alt sınıflara ait müstehcenliği sarayın diline dönüştürür. Dev Gargantua ve oğlu Pantagruel klasik Orta Çağ ölçütlerine göre biçimsiz ve orantsızdır. Rabelais'ın soyluları anlattığı kitabındaki nitelikler ressam Yaşlı Pieter Brüegel tarafından köylülerin temsil edildiği bir dil olmuştur. Brüegel, köylüleri anlatırken aslında şehirli insanın ilişkilerini anlatmıştır. Orta Çağ'ın köylü tasvirlerindeki küçümseyici alaylı dil bu resimlere taşınmamıştır.

Antonio Rocco, 1635 tarihli *Çirkinlik Üzerine* kitabında çirkin şeyleri konu edinmiştir. Rocco, ahlaki ve kadın kimliğiyle şekillenmiş olan nitelikleri bir zıtlık içinde sıralamıştır. Örneğin çirkin kadınlar güzel kadınlar kadar şehvetli olmadığından arzu ve kaygıya yol açmazlar. Rönesans'la birlikte müstehcen olan, cinsel nitelikler ahlaki bir değerlendirmeden çıkıp bedenün güzelliğinin bir unsuru olmuştur. Cinsellik, kültürlü sınıfın sanatının içeriğine girerek, hazza bir çağrı niteliği kazanmıştır. Söylenebilir ve söylenemez olan ayırımının ortadan kalktığı bu edebi metinler sonraki yüzyıllarda özgürleştirici bir eylem olarak bedenün işlevlerinin ötesine geçen bir dile dönüşür. Marquis de Sade'ın metinlerinde yerleşik burjuva tabularını yıkan tensel olana yapılan vurgu, 20. yüzyıl Avangart sanatında da önemli bir rol oynayacaktır.



Görsel 4.11: Lucia Signorelli (1499-1504), *Deccal'in Vaazı*.

Müstehcen şekillerin söylem ve biçimsel ifadesi bir taraftan bir sınıfı aşağılarken diğer taraftan bir sınıfın kendi hayallerini yansıtmış, öte taraftan da gündelik hayatın her yönüyle ele alındığı bir olanak sunduğundan sanat ve edebiyatta zengin bir içeriğe dönüşmüştür. Flaubert'in *Madam Bovary*'si Joyce'un *Ulysses*'i taşıdığı ahlak dışı unsurlardan dolayı döneminde yasaklanmıştır. Müstehcen ve ironi ilişkisinde mizahın bir diğer biçimi karikatürdür. Bir dönemin şeytan, köylü tiplelerindeki biçimsiz varlıklar modern dönemde bir eleştiri dili olarak kullanılır. Karikatürde gerçek bir kişinin ya da toplumsal bir sınıfın fiziki kusurlar ya da ahlaki bir nedenden dolayı alaya alınması amaçlanmıştır. Seçilen kişi ya da kişilerin belli özellikleri vurgulanarak fizik ve karakter arasındaki ilişki anlatılır. Karl Rosenkranz'ın *Çirkinin Estetiği* (1853) kitabında karikatürü biçimsel çirkinliğin en üst noktası olarak görmüştür:

Çirkin, yüceyi kabaya, latifi iğrence ve mutlak güzeli, vakarın vurgu, albeninin işve halini aldığı karikatüre çevirir. Dolayısıyla karikatür, biçimsel çirkinliğin doruğudur, ama tam da bu yüzden, çarpıtıldığı olumlu imgedeki belirli yansıması nedeniyle komedi kapsamına girer... Karikatür, bir şekli bozana kadar abartmaktan ibarettir... Başka bir deyişle, biçimin bütünü her yanıyla eşit ölçüde büyütülse ya da küçültülse, oranlar kendi içerisinde aynı kalacak... Ortaya gerçek anlamıyla çirkin bir şey çıkmayacaktır. Ama bir

parça, normal ilişkiyi bozacak şekilde bütünlükten çıkarsa; öteki parçaların arasında bu ilişki var olmaya devam ettiği için, bütünde bir yer değiştirme ve düzensizlik olur ki, bu da çirkindir. Biçimi bozan abartı, biçimi bütün olarak devreye sokan dinamik bir etmen işlevi görmelidir. Düzensizliği, organik hale gelmelidir. Karikatür sanatının sırrı bu düşüncede yatar. Bütünün bir parçasını olumsuz şekilde abartarak oluşturulan uyumsuzluğun içinde yeniden belli bir uyum doğar.⁸³

4.4 Rönesans'ta Çirkin Beden

15. ve 16. yüzyıl İtalya'sında edebiyat ve sanat alanındaki yeniliklerin tümüne yayılan bir akım olan Rönesans yeniden doğuş anlamına gelir. İnsan hayatı üzerine odaklanmış bu dönem hümanizmin başlangıcı olmuştur. Orta Çağ'ın Tanrı payına insanı edilgenleştirdiği düşüncenin tersine Rönesans, insanı merkeze almıştır. İnsanı merkeze alan düşünce diğer taraftan insanı her şeyin ölçütü olarak kabul etmiştir. 20. yüzyılın önemli modern düşünce eleştirmenleri insan merkezli bu paradoksa işaret etmiştir: kendi dışındakini kontrol altına alan insan, kendi kendini kontrol altında tutan insan; 20. yüzyılın beden sanatları bu paradoksu görselleştirmiştir.

Rönesans'ta metafizik ve doğa bilimlerinde belirlenen insan kavramı yeniden düşünülmüştür. Metafiziğin insansızlaştırma, kişiliksizleştirme tavrına karşın Rönesans insanın doğanın içinde doğanın yaratıcısı Tanrı'nın aklına benzer bir akılla donatıldığını düşünmüştür. Akıl-beden ilişkisinde her biri kendi yasalarına göre hareket eden bir ilişki düşünülmüştür. Bu bakış Descartes'in şeylerin, aklın, bedeninin kendi yasaları olduğunu söyleyen ifadesine varacaktır. Aslında her parça birbirinden bağımsız gibi duruyorsa da bir bütünü oluşturur: Doğanın içindeki insan, kendi kendinin yasalarını koyan insan, Tanrısal aklın güvencesinde olan insan. İnsanın akıl aracılığıyla çeşitlenerek kavranmaya başlanması yaratıcı-sorgulayan insanı ön plana çıkarmıştır. Rönesans, paradoksal olarak her şeyin ölçütü insan kavramını varsayarken sanatsal yaratıda konu, dil, talep noktasında yönetici sınıfa bağlı kalmıştır. Her şeyin ölçütü insan burada sanatçının anlatım dilinin biçim-içerikte gösterdiği yeniliklerle var edilmiştir.

Klasik anlayışın devamcısı olarak Rönesans sanatı doğadaki uyumun taklidi olarak sanatı kabul etmiştir. Resim sanatının temel figürü olana kadın Rönesans'ta eğlenceli ve alaycı bir temada ele alınmıştır. Dönemin hâkim estetik kurallarına

⁸³Eco, a.g.e, s.154

uymayan çirkin, yaşlı kadın Maniyerizm'in habercisidir. Kötü yaşlı kadın tiplerini pörsük, hain ve bütün iyiliklerin düşmanı kıskanç, pis kokulu, kurnaz, ihtiyar bir cadı görünümünde verilmiştir. 1520 tarihli Raffaello'nun ölümüyle başlatılan Maniyerizm'le birlikte taklit yoluyla güzelliğe dayalı üslup, sanatçının kendi hüznü, sonunu ifadeye dayalı anlatıma yönelmiştir. Başlangıçta yazarın üslubunu belirten "maniera" sözcüğü sonraki dönemlerde büyük modellere öykünme olarak kabul edilmiştir. Maniyerist üslupta taklit yavan bulunmuş, sanatçı gördüklerini öznelendirerek ifade etmiştir. Rönesans resminde kaçışlı perspektif yöntemiyle resim alanı figürleri merkezde toplarken Maniyerist anlatım gerçek dışı ve merkezden uzaklaşan sahnelerden oluşmuştur. Bu dönem için Bruegel'in kalabalık sahneleri, El Greco'nun astigmatik figürleri, Parmigianino'nun gerçek dışı üslupla stilize ettiği fizyonomileri verilebilir.

Sanat tarihi İsa'nın çilesini konu olarak aldığı Yunan güzellik formlarıyla tasvir edilemeyeceğinin ayırdına varmıştır. Erken dönem Hristiyan sanatında çarmıhtaki İsa biçimsiz görünmesine rağmen yaptığı fedakârlık ve vaat ettikleriyle içsel güzelliği dile getiriyordu. İsa'nın çilesinin görsel tasviri Rönesans ve Barok kültürüne gelindiğinde dozu artan bir ıstırap erotizmine dönüşür. Hegel, İsa'yı kovuşturuların görsel temsilinde çirkinliğin polemiği bir biçimde belirlediğini belirtirken, Kuzey Almanyalı ressamın, bir kovuşturucuyu yalnız kaba yüz çizgileriyle değil İsa'nın yüzüne kaba bir biçimde tükürürken gösterdiğine dikkat çeker.



Görsel 4.12: Beato Angelico (1440-1441), *Alay Edilen İsa*.

İsa'nın idealize edilmiş anlatımının arkasından Tanrı'nın yüceltilmesine çirkinlik ve ıstırapın dahil edilmesi; ölüm, cehennem, şeytan, günah gibi ahlak ve ibadet konularının da çirkinlik türleri olarak görselleşmesine sebep olmuştur.

İnsan vücudunu anıtsallıkla anlatan Michelangelo Buonarroti, Rönesans'ın ikinci yarısında özellikle heykelleriyle dikkat çekmiştir. Güzel insan vücudunu tüm kasları, sinirleriyle birlikte devinim içinde belirtmiştir. Leonardo'nun evren-insan simetrisindeki anlayışından farklı olarak Michelangelo insanın tüm hallerine yoğunlaşmıştır. Michelangelo'nun insan figürü, resim ve heykellerinde duyguların anlatımıyla birlikte anlatıldığından zaman zaman bozulmaya uğramıştır. Âdem ile Havva'nın Cennet'ten kovuluşu tablosuyla günah öncesi ve sonrası tablodaki figürlerin bedenlerinde farklı anlatımla verilmiştir. İlk günahattan önce Âdem ve Havva'nın kusursuz bedenleri, günahın işlenip Cennet'ten kovulmalarıyla çirkin ve

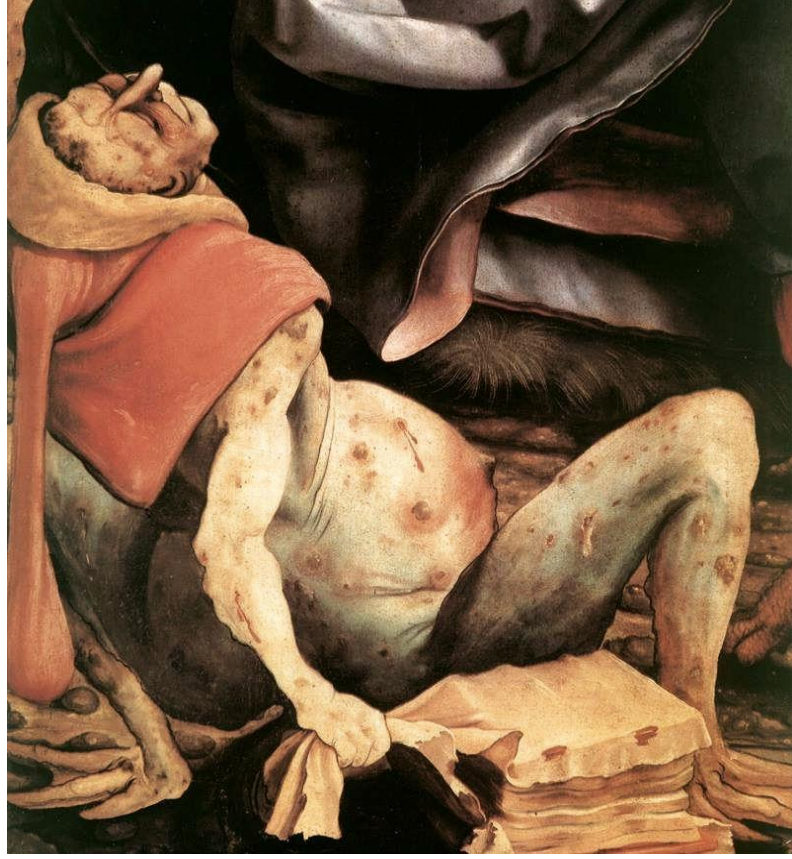
bozulmuş bir dille anlatılmıştır. Tutkuları içindeki beden tasviri Michelangelo'da önemlidir. Diğer bir deyişle kusuruz beden yerini kusurlarıyla bozulmaya başlamış beden almıştır.



Görsel 4.13: Michelangelo Bounarrotti (1508-1512), *İlk Günah ve Cennetten Kovuluş.*

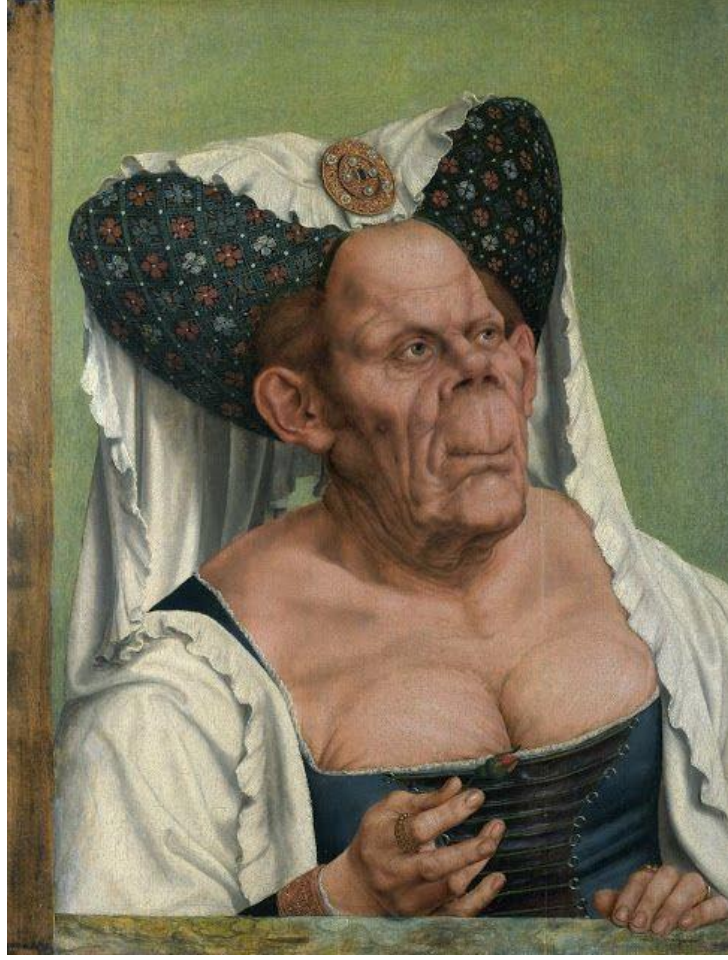
Beden ve Hristiyanlık ilişkisinde Tanrı'nın insan şeklindeki kavranılışı İsa'nın günahkârları kurtarmak için kendi bedenini acıya bırakması bedensel bozulmanın da başlangıcı olmuştur. İsa, çarmıhta kanlar içinde, tükenmiş, yoksunluklarıyla ifade edilirken bedenün yüceltilmesi ve aşağılanmasına yönelik çift yönlü bakış dikkat çekicidir. İsa, bir yandan Tanrı'nın oğlu olarak kutsal bir beden diğer taraftan kolektif yaşamın günahlarının temsili olan bir bedene sahiptir. İnsan bedeni bu gerilimde kavranmıştır.

Hristiyan geleneğine bakıldığında şeytan temsilleri deccal olarak karşımıza çıkar. Deccal, korkunç çirkinliği içinde anlatılmıştır. Aynı dönemde cüzzamlılara ve vebalılara karşı da bir korku oluşturulmuştur. Bu hastalıklar iyileştirilemediğinden toplum düşmanı olarak sayılmışlardır.



Görsel 4.14: Mathias Grünewald (1512), *Şeytan'ın Aziz Antonius'u Saptırma Çabaları*.

Güzellik karşısında tuhaf, biçimsiz olan tercih edilmiştir. Tuhaf, aykırı olan sadece biçimsel olarak değil seçilen konularla da belirlenmiştir. Bu dönemde şiddet, ölüm, korku beğeni içeriği olarak özellikle edebi metinlerde ele alınmıştır. Edebiyatta Shakespeare ve Elizabeth dönemi metinlerinde ölüm, korku dikkat çekicidir. Barok dönemde bu konu seçimi ön plana çıkmıştır ve klasik anlayışın dışına çıkarak kural dışı unsurlar kabul edilmiştir. Çirkinle kurulan ilişki, kadının çirkin kusurlu anlatımı bazen ilginç öğeler olarak bazen de cinsel uyarılar olarak verilmiştir. Kadın ve cinsellik arasındaki vurgu Romantizm ve Dekadanlık da önemli bir izleği oluşturacaktır. Romantizm içinde çirkin kusurların anlatımı cinsel vurgularla ifade edilmiştir. Bu dönemde sarı, kızıl saçlı kadınların yerine siyah saçlı esmer kadınlara övgü dikkat çekicidir. Shakespeare *Esmer Kadını* küçümserken, esin perisi olarak da kabul etmiştir. Beyaz tenin yerine kara tenli kadınlara övgü bu dönemin metinlerinde sıklıkla karşılaşılır.



Görsel 4.15: Quentin Metsys (1525), *Grottesk Kadın*.

İnsanlık, Roma arenalarından beri acımasız gösterileri coşkuyla seyretmiştir. İdam törenlerine seyirci olarak katılmıştır. Ovidius, arenada yaşanan acımasız sahneleri ilk betimleyenlerden biridir. Silen Marsyas'a yenilen Apollon'un derisinin yüzüldüğünü anlatır. Her dönemde halk idam törenlerine büyük bir coşkuyla katılmıştır. Kan, şiddet sahnelerine duyulan bu ilginin bugün için azaldığı söylenemez. Bugün sinema aracılığıyla bu sahneler kurgu olarak izleyiciye sunulduğundan vicdani rahatsızlık azaltılmıştır.

Ölüm utkusu azizler için mutluluk içinde beklenen bir süreçken, büyük günahkâr kitleler için korku dolu bir azaptır. Özellikle kutsal mekânlarda gördükleri tasvirler aracılığıyla, ölümün yakın ve kaçınılmaz olduğu, cehennem cezalarından korkuyu kalplerine yerleştiren temsiller anlatıların kaynağı olmuştur. Memento mori (öleceğini hatırla) sözü ölümüm zaferini anlatan utku şiirlerin edebiyatını yaratır. Bu edebi ürünlerde zamana, şöhrete üstün gelen ölümün zaferi konu edilir. Diğer taraftan ölüm

utkusu bir çeşit mahşer görüsünü andıran tiyatro temsillerine ve süslü şenlik arabalarına esin kaynağı olmuştur.



Görsel 4.16: Pieter Bruegel (1562), *Yaşlı Ölümün Utkusu*

Ölümü kutlamanın en popüler biçimlerinden biri, kutsal mekânlarda ve mezarlıklarda sergilenen Danza Macabra (Ölüm Dansı)'dır. Ölüm Dansı'nda amaç son anın korkusunu artırmak yerine korkudan kurtulmak ve o anın gelmekte olduğu fikrine alıştırmaktır. Bu tasvirlerde iskeletlerin önderliğinde her sınıftan her yaştan insanın birlikte dans ettikleri, her türlü farkın ortadan kalktığı bir anlatım geliştirilmiştir.



Görsel 4.17: Tiziano (1570-1576), *Kromeriz Başpiskoposluk Sarayı*.

Rönesans'tan itibaren sanat tarihi anatomi amfilerinde bedeni keşfetmiştir. Resim sanatı, ölü döşeginde ölen kişinin yüzünün “Hipokrat yüzü'nü” resmetmeyi başarmıştır. Bu dönem ve sonrasında ölüm anı, can çekişen kişilerin çektikleri acı, insan bedeninin alışılmışın dışındaki yönlerine duyulan ilgiyi göstermektedir. Shakespeare, güzel ve çirkinini birbirinden ayırmadan aynı anlatım dili içinde ortak bir dil inşa eder. Diğer bir ifadeyle Shakespeare karakterlerinde çürümeyi ahlaki bir dille vermiştir.

Manierist dönemin önemli ustalarından olan Michelangelo'nun yaşlılık dönemi üzerine yazdığı şiirlerinde (1623) yaşlılık üzerine hüznü düşünceler dikkat çekicidir. Çirkinlik hem hüznle hem de kötülüğe yol açan bir söylemle ele alınır. Çirkinliğin sonucunda kötü oluşun etkisi dışardan gelen bir etkiyle söz konusudur. İnsan ilişkilerinin resmettiği kusurlu yüzler özellikle çirkinliği bir kusur değil hüznün, acıya aynı zamanda da kötülüğe yol açan anlatımı olacaktır. Yaşlı Michelangelo şiirlerinde kendinden şöyle bahseder:

Bir eşek arısı saklıyorum çömleğin birinde,
Derin bir çantada kemiklerle sicim,

Üç katran hapı küçük bir şişede.
Gözlerimin rengi puslu ve gölgeli,
Dişlerim bir çalgının tuşları gibi,
Hareketleri ses ya da sessizlik veren,
Yüzümde ürkek bir ifade;
Giysim bez parçasından ibaret, kovar
Kargaları tarlada tohumdan rüzgâra.
Bir kulağımı örümcek ağı bağlamış,
Öbüründe cırcırböceği cırlıyor bütün gece;
Uyumuyor, homurdanıyorum balgamlı
Öksürükten dolayı(...)⁸⁴

Olağan dışı, benzersiz şeyler anormal olarak kabul edilmiş. Burada önemli olan nokta tuhaf, biçimsiz olanın görüntüsünün belli bir çekicilik içinde zihinsel olarak heyecan uyandırmasıdır.



Görsel 4.18: Lavinia Fontana (1594-1595), *Antonietta Gonzales'in Portresi*.

Rönesans sonrasında yapılan keşif yolculuklarında gidilen kıtalarda daha önce hiç karşılaşılmamış olan, aslında canavar olmayan, vahşi, tuhaf hayvanları, sıra dışı

⁸⁴Eco, a.g.e, s.177

varlıkları diğerk bir deyişle canavar sözcüğüyle belirtmişlerdir. 1662 yılında Cizvit *Caspar Schott, Physica Curiosa* adlı, gravürlerden oluşan 1600 sayfalık bir kitap yayınlamıştır. Bu ve benzeri kitaplarda bir tür zooloji biliminden bahsedilebilir. Bu tür çalışmalar bilim öncesi bir bilimsel dili oluşturmaktaydı: hayvanlar tarihi, doğa tarihi.



Görsel 4.19: Fortunio Liceti (1668), *Canavarlar Üzerine*'den.

4.5 Aydınlanma'da Çirkin Beden

İnsanı merkeze alan Aydınlanma düşüncesi diğerk bir deyişle insanın bütün hallerini de konuşulabilir kabul etmiştir. Batı düşünce tarihindeki rahatsızlık veren kavramlar ve görüntüler, imgesel çalışmalarda gösterilmiştir.

Rönesans ve sonrasında insan bedeninin yeniden düşünölmeye başlanmasıyla birlikte, acı içeren bir olayın güzelleştirilerek anlatılması yeniden söz konusu edilmiştir. Özellikle bu dönemin görsel temsillerinde bu anlatım tekniğı, Hristiyan dünyasının mistiklerinde acımasız sahneler belli bir yumuşaklık içinde anlatılmıştır. İnsanın ölümlle kurduğı ilişkide ölümlün bir yoldaş gibi hatırlatılması özellikle iskelet formunun kullanılmasıyla temsil edilmiştir. 17. yüzyılda *camera obscura* tekniğı kullanılarak yapılan anlatımlarda iskelet önemli bir konu olmuştur. Ölümlle birlikte cennet ve cehennem anlatıları da özellikle cehennemin korkunç figürler ve cezalandırma biçimleriyle yoğun bir anlatımı dikkat çeker.



Görsel 4.20: Manfredo Settala (17. Yüzyıl), *Zincire Vurulmuş Köle*.

Cehennem fikri sanatsal anlatımda şiddetli karşılık bulurken, modern döneme gelindiğinde özellikle edebiyatta cehennem gündelik hayatın içinde şekillenmiştir. Sartre, *Gizli Oturum*'da “Kızgın ızgaranın ne gereği var: cehennem başkalarıdır,” diye yazacaktır.

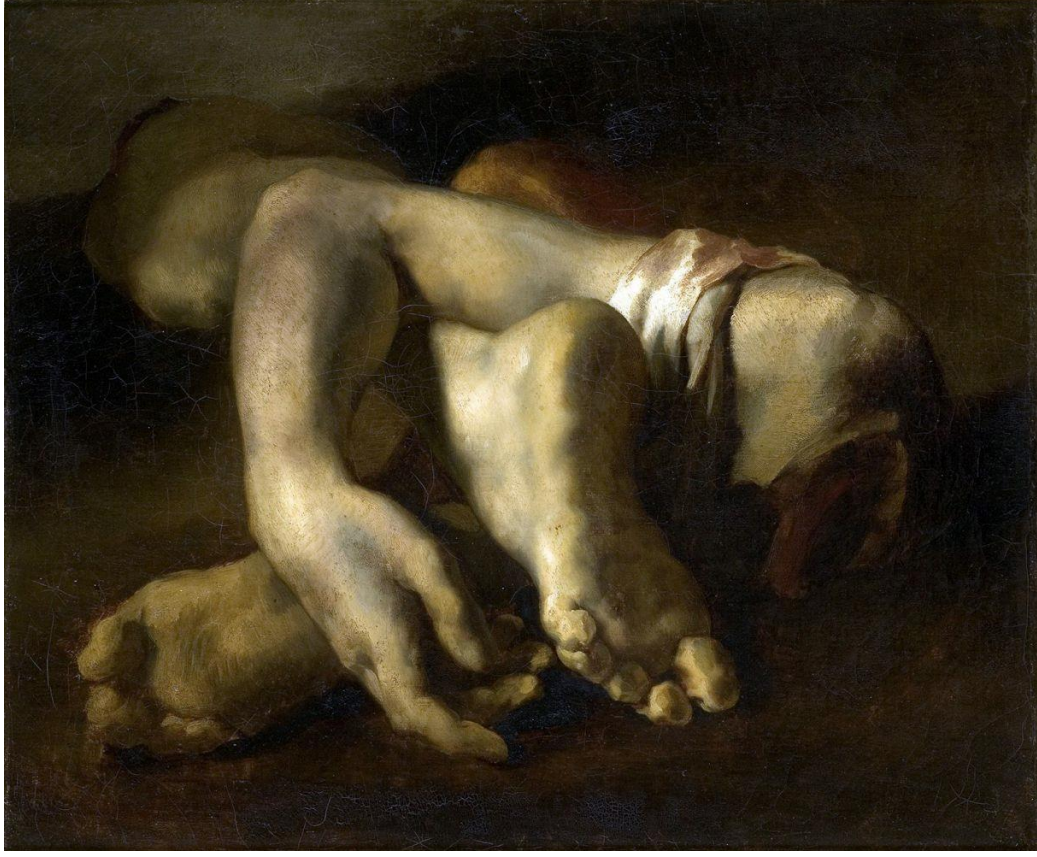
William Hogarth, *Güzelliğin Çözümlemesi* adlı sanat incelemesinde ressamın tasvirlerinde figürleri idealleştirmesi yerine doğal ve kıvrımlı hatları kullanarak “Güzellik Çizgisi” olarak nitelediği tekniği önermiştir. Bu anlatım diliyle karakterler karikatür olmaktan uzaklaşarak, çirkin ve olumsuz kişilik özellikleri birbirinden ayıran sanatsal dile katkıda bulunmuştur. 17. ve 18. yüzyıllarda yapılan eserlerde çirkin bireylere bedenlerini yeniden tanımlayabilecekleri olanaklar verilmiştir. Bedensel kusurlar ve çirkinlik arasındaki ilişki önyargıların aşıldığı bir anlatım içinde beden uzuvlarının bozuklukları üzerine derin etkilerin yaratıldığı bir dile dönüşmüştür. Yüz hatlarındaki çirkinlik yanında uzuvlardaki biçim bozuklukları insanları daha derinden etkilemiştir.

18. yüzyıl Yüce üzerine düşüncelerle güzeli belirleyen kuralları aramak yerine güzelliğin yarattığı etkileri incelemiştir. Yüce üzerine ilk yazılarda biçimsiz, korkunç, acı verici olan doğa olguları karşısındaki tepkilerimiz söz konusu edilmiştir. Burada dalgalı bir deniz, buzullar, uçurumlar, ufka uzanan topraklar, boşluk, karanlık vb. durumlardan zevk aldığımızda Yüce ile karşılaşırız. Biçimsel güzellikten, düşünel güzelliğe bu geçişte aklımızın ve duyularımızın kavrayamadığı, hayal gücümüzün yetersiz kaldığı bir sonsuz varlığın ifadesiyle karşılaşırız. Güzellik, artık estetiğin en önemli ilkesi olmaktan çıkmıştır.

4.6 Modernizm’de Çirkin Beden

Düşünce ve ifade özgürlüğüne dayalı modern toplumda dinin ve kilisenin etkisinden kurtularak mutluluğa ulaşılabilceğine inanılmıştır. Modernizm, Aydınlanma’nın ilkelerini temel alarak, geliştirdiği düşünce sistemi içinde, Rasyonalizm, Pozitivizm, Ampirizm, Varoluşçuluk felsefesi ve bilimsel yaklaşımlarla Batı düşüncesini tekrar inşa etmiştir.

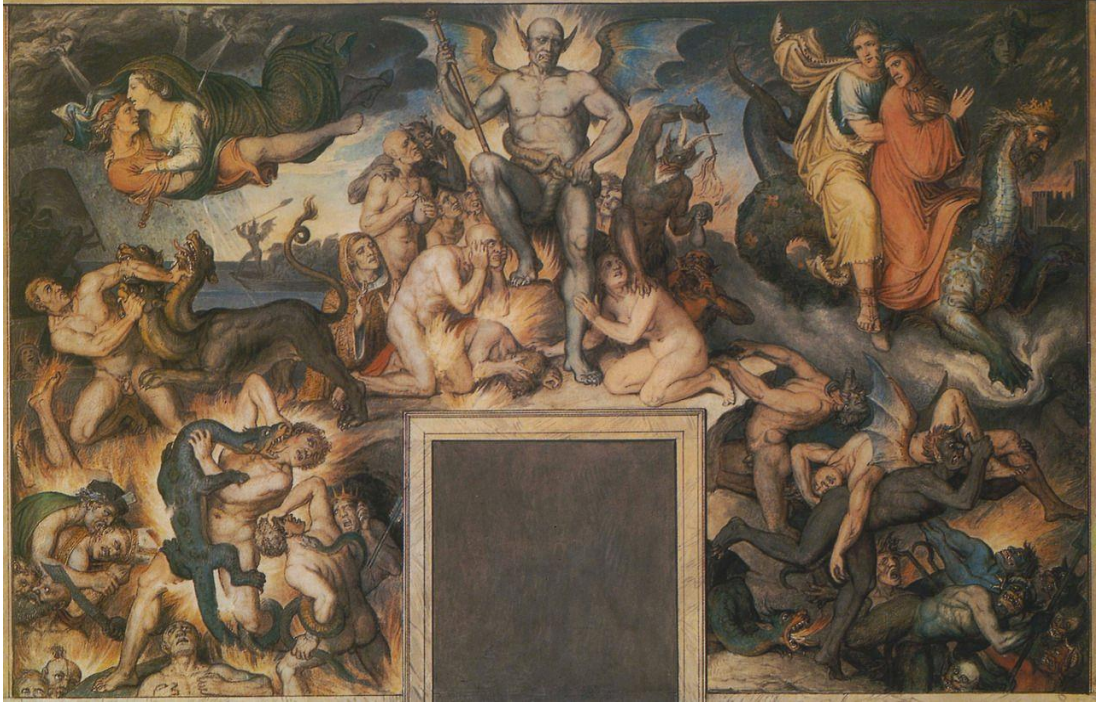
Klasik dünyayla modern dünya arasındaki ayrımı anlayabilmek için klasik sanatın güzelle kurduğu ilişkinin yansıra modern dünyanın, çirkinlikle kurduğu ilişkide çirkinliği somut bir biçim olarak kabul etmesini irdelemek gerekir. Antik sanatın yüceltilen ideal tipleri romantik kişilik altında çirkin haline gelse de bu devrin yüzyılı, yeninin kaosu fikrinin çekiciliği altındaydı: gerçeğin sonsuz zenginliği olanca bir düzensizlik içinde yansıtılarak güzel ve çirkinin kaynaşması sağlanmıştır.



Görsel 4.22: Theodore Gericault (1818-1819), *Kopmuş Uzunlar Taslağı*.

Resim sanatı ve Hristiyan geleneği arasındaki ilişkide azizlerin ve inançlı figürlerin yanında Şeytan'ın da anlatıldığı görseller dikkat çekicidir. Hristiyan geleneği içerisinde bir melek olan Şeytan, meleklerle ait olan güzel nitelemesiyle ilişkilendirilmemiştir. 17. yüzyıla doğru şeytan imgesinde bir dönüşüm başlamıştır. Shakespeare'in Hamlet'inde Şeytan güzel biçimlerle kendini gösterir. Milton'un *Yitik Cennet*'inde iktidara isyanı temsil eden Şeytan, Blake'in *Cennet ile Cehennem* *Evliliği*'nde ise, güzellik ve gurur kavramlarıyla anlatılmıştır.

Goethe'nin *Faust*'unda Şeytan'ın siyah bir köpekten iyi giyimli saygıdeğer bir beyefendiye dönüştüğünü görürüz. Şeytan, diğer adıyla Mefistofeles, Faust'u baştan çıkartmaya çalışırken aslında Şeytan'la karşılaşmak isteyen Faust'tur. Mefistofeles tiplmesiyle Şeytan'ın bu dönüşümü tehlikeli ve kaygı uyandırıcıdır. Şeytan ve kadın arasındaki ilişki de dikkat çekicidir. Büyücü-erkek, cadı-kadın ilişkisi kötü varlık olarak kadını Şeytan'la ilişki kurabilecek bir figür olarak anlatmıştır.



Görsel 4.23: Joseph Anton Koch (1825-1829), *Cehennem*.

Modern dönem Şeytan'la ilişkinin etkin anlatımı bir süre sonra düşmanın şeytanlaştırıldığı bir anlatıma dönüşmüştür. Önceki dönemlerin Şeytan figürü etrafında şekillenen anlatım dili yerini bir düşmana bırakacaktır. Kötü olarak Şeytan'ın çirkinliğinden, düşmanın çirkinliğine yapılan yolculuk bilim kurgu roman ve filmlerinde patlak gözlü, çirkin barbar olarak anlatılmıştır. İnsan dışı bir varlık olarak biçimsiz, korkunç ve tehditkârdır. Düşmanın bu kişileştirilmesi Şeytan'ın bir beden olarak anlatılmasıdır.

İnsan bedenlerinin bütün olarak veya parçalar halinde teşhir edildiği sergilerin çok köklü bir geçmişi vardır. Ucube gösterilerinin kökeni Roma'nın "Canavar Pazarı"nda satışa çıkarılması ya da incelenmek üzere sergilenmesine kadar dayanmıştır. 17. yüzyılda dönemsel olarak yapılan gösteriler 18. yüzyılda kurumsallaşmış ve sergi alanlarının kurulmasına neden olmuştur. Dünyanın en çirkin kadını lakabını alan Julia Pastrana, Victoria Dönemi'nde, endüstrileşmeyle beraber kurulan sabit sergi alanları ve gösteri mekânlarında bir ucube olarak sergilenmiştir.



Görsel 4.24: Julia Pastrana(1862), *Tannit Edilmiş Bedeniyle 'Tarifi Olmayan'*.

Diri diri yakılma sahnelerinde kurbanların çirkinlikleri ön planda tutulmaktaydı. Şeytan'la kurdukları ilişkide önce çirkin oldukları için suçlanmaktaydılar. Cadılık miti bu kovuşturmaların sona ermesiyle bitmemiştir. Modern sonrası dönemde masal ve edebiyat türlerinde korku yazını içinde devam etmiştir.

Gotik romanlarda konu edilen, şato, manastır, şeytan, hayalet görüntüleri karanlık bir güzellikle yüzlerinde kötülüğün izlerini taşıyan kişileri anlatmıştır. Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde çirkinliğin estetik hazzı yok etmeden resmedilebileceğini yazmıştır. Tragedya sanatı üzerine yazılan metinlerde acı ve korku sahnelerinin izleyiciyi ittiği oranda geri çektiğinden bahsedilir. İtici ve iğrenç olanın anlatımıyla Romantizm sınırlarını aşmıştır.



Görsel 4.25: Franz Von Stuck (1891), *Şeytan*.

4.6.1 Avangart Sanat'ta Çirkin Beden

Sanatın direkt olarak kendisine bir başkaldırı olan Avangart Sanat'taki değişimler, beden algısını da değiştirmiştir ve birçok noktada dönüştürmüştür. Avangart Sanat'taki bu değişim neticesinde, ileriki dönemlerde Avangart Sanat'a yönelik eleştiriler ve tutumlar ile beden estetiği de büyük ölçüde değişmiştir.

Avangart Sanat, birçok kuramcı tarafından bir eşik sayılmaktadır. Sanat, hayat, toplum, estetik kavramlarının tümünde olan bir başkaldırı ve dönüşüm elbette ki beden estetiğinde farklı yaklaşımları da getirmiştir.

Endüstriyel kapitalizmin kentleri genişletmesi toplumlara dair gözlemleri ve öngörülerini hem yeni düşüncelere hem de toplumsal hiyerarşilerin sorgulanmasına yol açmıştır. Endüstriyel kapitalizmin devamında iletişim araçlarındaki yenilik üretimsel ve algısal hızın gündelik yaşama girmesine olanak vermiştir. Yeni yaşam olanakları gündelik yaşamsal davranışı hem özgürleştirmiş hem de eleştirinin olanağı kılmıştır. Değişen yaşam biçimleriyle birlikte "Modern insanla ilişkilendirebileceğimiz sınırsız özgürlük," öncü olanın temelini oluşturacaktır ve konu, malzeme, ifade biçimlerindeki öncü yaklaşımlar 20. yüzyıla gelindiğinde modern sanatın toplumsal deneyimlerini çeşitlendiren bir dönemi yansıtmış olacaktır.

Egon Schiele, Hegel'in sakındığı çirkin bedensel detayları ön plana almaktadır. Bu fiziksel detayların sanatta idealize edilmiş olmaları beklenir; onları ön plana almak ve vurgulamak Schiele'in büyük bir görsel hakaret olarak yorumlama şeklidir, diyebiliriz.

“Yaşanılan bu kadar çalkantıdan, çelişkiden sonra dışavurumcular sanat artık bizim için ‘güzelleşmek’ ve ‘çirkinliği gizlemek ya da dönüştürmek’ değildir; sanat hayat getirmelidir, hayatın içinden hayatı üretmelidir, insana en yakışan iş ve eylem olarak hayatın işlevini yerine getirmelidir düşüncesini savunmaktadırlar.”⁸⁵



Görsel 4.26: Egon Schiele (1912), *Self Portrait*.

Carl Gustav Jung 1932 tarihli *Ulysses* üzerine yazdığı yazısında çirkinliğin gelecekteki büyük dönüşümlerin işareti olduğunu belirtmiştir. Her dönem kendi içinde zevksiz, beğeni olarak geriden gelen ürünlerini barındırırken aynı ürünler büyük sanat yapıtları olarak bir gün söz konusu olabilecektir. 20. yüzyılın ilk yirmi otuz yılında

⁸⁵ Bahr, H. (1989). *Görme-Dışavurumculuk*, (Çeviren: Doğan Şahiner), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s35.

gelişen Avangart akımların yapıtlarını değerlendirirken benzer bir büyük dönüşümün işaretleri aranmıştır. Bu dönemin sanatçıları burjuva sınıfını diğer bir deyişle bütün toplumu şaşırtmakla kalmıyor, eserleriyle öfkeleniyordu. Avangart sanatçılar kendi içinde çirkinliği ve biçimsel çirkinliği eserlerinde yansıtırken imgelerin biçimlerini bozmakla yol aldılar. İzleyici açısından çirkin şeylerin güzel betimlemeleri değil, gerçekliğin çirkin betimlemeleri olarak görüyorlardı.

Tarihsel olarak Avangart akımların çıkış noktası “Duyuların düzensizleştirilmesi” ilkesini savunan Arthur Rimbaud ve Lautreamont’un idealleriydi. Bu yazarlar kendi dönemindeki sanata *pompier* ve *kitsch* yaftasını vurarak gerçekçi sanata karşı olduklarını belirtmişlerdir. Fütürist akım çirkinliği bir kışkırtma aracı olarak kullanmıştır. Alman dışavurumcular da çirkin toplumsal eleştirinin bir aracı olarak görmüşlerdir. Kirchner, Nolde, Kokoschka, Dix, Schiele, Grosz ve diğer sanatçılar yükselen Nazizm’i destekleyen burjuvazinin sefilliğini, şehvet düşkünlüğünü acımasız bir dille reddetmişlerdir. Çirkinliği yansıtmaya noktasında biçimleri yapı bozumuna uğratan kübistler çirkin ve itici bulunan Afrika masklarından esinlenmişlerdir.



Görsel 4.27: Otto Dix(1921), *Salon I*.

Savaşın insan bedeninde yarattığı yıkımlar ve tahribatlar, bu dönemin beden algısında önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle Otto Dix’in eserlerinde öne çıkan uzuvları kopmuş, bütünsel olmayan beden figürleri yansıttığı çirkinlik ile antiestetik ile oldukça çarpıcı niteliktedir. Dix, savaş sona erdikten 6 yıl sonra anılarından ve

fotoğraflarından ortaya çıkarttığı malzemelerle bir dizi baskı yapmıştır. 50 baskıdan oluşan *Der Krieg* (Savaş) adlı serisinden olan *Deri Nakli* adlı gravürü (1924) bir erkek yüzünü tasvir eder. Bu gravürde pijamasıyla izleyiciye bakan asker figürü yüzünün yarısını yitirmiş yara ve kayıplar içinde yaşan bir ölü olarak izleyiciye bakmıştır.

Otto Dix'in savaş manzaralarını yansıtan resimlerinde beden formları dikkat çekicidir. Savaşın tahribatına paralel şekilde şekilsiz, parçalanmış, iskelete dönmüş beden formları yansıttığı çirkinlik ile dehşet uyandırmaktadır. Dix'in eserlerinde yıkılmış şehir manzaraları ile verilen bedenler güzellikten oldukça uzak bir atmosferde bedeninin en çirkin ve deforme halini yansıtmaktadırlar.⁸⁶



Görsel 4.28: Otto Dix (1924), *Savaş Serisinden Deri Nakli (Transplantasyon)*,

Poetik dil, protesto ve nihilizm üçlüsü Avangart Sanat'ta bedeni estetize etmiştir. Avangart Sanat'ta beden doğrudan kullanılmıştır ve 'eylemsel' olarak pratik bir nesneye dönüşmüştür. Pratik bir nesne olarak kavramsal çerçevesi ve tarihsel arka planı tartışılabilir ancak birçok noktada Avangart Sanat'taki bedenin algılarının tamamen değişip dönüştüğü sanat akımları için bir eşik olmuştur. İlk Avangart olarak

⁸⁶ Bell, J. (2009). *Sanatın Yeni Tarihi*, (Çev. U.Ceren Ünlü-Nurçin İleri-Rana Gürtuna), NTV Yayınları, İstanbul, s. 387 .

nitelendirilen Manet'in çalışmaları ekseninde gelişen Avangart Sanat hem klasik sanatta hem de çağdaş sanatta bir dönüm noktasıdır.⁸⁷ Sanatsal üretimdeki öncü nicelik, yeni bir ilişki kurma gereksinimi doğurmuştur. Bu noktada eleştirel içerik izleyicinin de ihtiyaç duyduğu eleştirel dili doğurarak modern toplumun kendi kanonlarını oluşturmasını diğer taraftan bu kanonları eleştirecek dili kendi içinden doğurmasını sağlamıştır. Sanat ve yaşam arasındaki sınırların hem azaltılması hem de eleştiri olanağı olarak alınması dışa vurumculuk, kübizm gibi 20. yüzyılın öncü akımlarından şeylerin somut kavranışını soyuta açarak tuhaf, alışılmadık, biçimsiz olanı algı içeriğine yerleştirmiştir. Böylelikle bedenın salt biçimden bir ifade aracına geçişi performans sanatlarında yer bulmuştur.

Picasso örneğinde çirkin bir kadının portresi yerine, bir kadının çirkin portesi olarak algılayan toplum bu sanata öfkeleniyordu. Hatırlanırsa hitler çağdaş sanatı yozlaşmış bularak mahkûm etmişti.

“(...)Sanat için önemli olanın zalimlik, uyumsuzluk ve ezelden beri var olan bayağılık olduğunun altını çizmek istiyoruz(...)⁸⁸



Görsel 4.29: Enrico Prampolini(1924-1925), *Marinetti'nin Portresi: Plastik Sentez*.

⁸⁷ Şenkan, E. (2017), *Beden Kullanımı ve Performans Sanatı*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: s. 50

⁸⁸Eco, a.g.e, s.370

4.6.2 Dadaizm'de Çirkin Beden

Dada'nın bir protesto ve meydan okuma hareketi olarak ortaya çıkıp gelişmesi, ortaya çıktığı dönemin, toplumsal, sosyal, felsefi ve en nihayetinde sanatsal koşulları ile şekillenmiştir. Özellikle Birinci Dünya Savaşı'nın Avrupa toplumlarında yarattığı sorunlar, Dada hareketinin sanat tavrında oldukça belirleyici olmuştur. Dada akımı bir protesto hareketi olarak mevcut toplumsal yargılara ve kalıplara olduğu kadar sanat dünyasındaki kalıplara ve yargılara da meydan okumuş ve bunları yıkmaya çalışmıştır.



Görsel 4.30: Raoul Hausmann(1919-1921), *Sanat Eleştirmeni*.

Hannah Höch'ün eserlerinde politikacılar grotesk travesti bedenleri ile resmedilmiştir. Çarpık beden kompozisyonlarının benimsendiği eserlerde hicivli bir üslup dikkat çekmektedir.



Görsel 4.31: Hannah Höch (1929), *Strange Beauty*.

Höch, fotomontajın tahrip etme yeteneğini eserlerinde sıklıkla kullanırken, kadının toplumsal rolünü fotomontajla oluşturulmuş grotesk kadın bedeni figürleriyle yansıtmaktadır. Höch, kadın bedeni hususunda yerleşik güzellik ve estetik kalıplarına karşı güzel kadın bedenlerine, farklı hayvanların kafalarını ekleyerek sıra dışı, çarpıcı ve çirkin beden görünümüleri oluşturmuştur. Höch'un özellikle erotik hisler uyandıran çekici kadın bedenlerine canavarımsı organlar eklemesi ile ortaya çıkan zıtlık kadın bedeni algısına dair yerleşik normları etkileyici bir tarzda eleştirmektedir.⁸⁹

Dada'nın toplumsal normlara ve geleneksel sanat anlayışına meydan okuması, bu akımın verili bütün estetik ve güzellik anlayışlarını da yıkmasına neden olmuştur. Dada'nın kalıplaşmış güzellik ve estetik anlayışına cepheden saldırıları 20. yüzyılın estetik tartışmalarında güzellik mefhumunu sorgulatmaya başlamıştır. Yerleşik güzellik ve estetik anlayışının reddine paralel olarak Dadaizm'de beden algılayışı da geleneksel formların reddine ve yıkımına göre şekillenmiştir.

Dada'da beden algılayışı bütünsel, ölçülü, zarif gibi niteliklerden uzak, parçalı, ölçüsüz, asimetrik ve çirkin niteliklerle imgenmiştir. Dada, grotesk olana yönelerek çirkin olanı yansıtmıştır. Dada'nın önde gelen temsilcilerinden Duchamp'ın 'Merdivenden İnen Çıplak' resminde yansımaları görülen, bedenin hareket ve zaman akışı içerisinde ve rastlantısal bir şekilde resmedilmesi beden algılayışına dair fikir vermektedir.

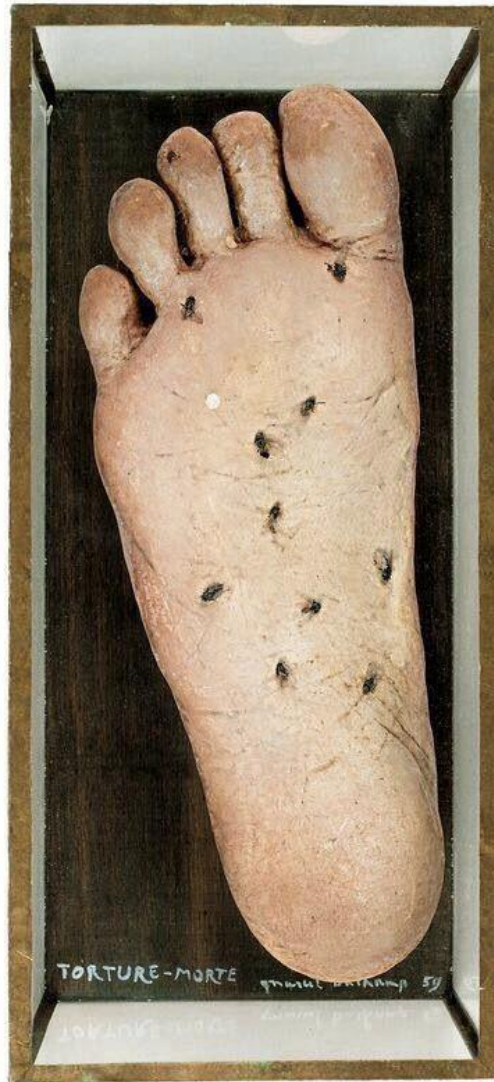
Duchamp'ın resimde beden formu bütünlük içerisinde değil parçalara ayrılmış, rastlantısal bir biçimde dağılmış ve mekanik bir yapıda ele alınmıştır. Beden çıplak

⁸⁹ Clark T. (2004). *Sanat ve Propaganda*, (Çev. Eşin Hoşsucu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, s. 43.

olmasına karşın cinsel bir haz hissinden öte mekanik bir his vermektedir. Resimde beden güzellik değil antiestetik ve çirkinlik imgeleriyle ele alınmaktadır.⁹⁰

Dada'nın önde gelen sanatçılarından Duchamp'ın ideal beden formlarına olan saldırısı bununla da sınırlı kalmamış ve klasikleşmiş sanat eserlerine olan yaklaşımına da sirayet etmiştir. Zira, Duchamp, Mona Lisa'ya sakal, bıyık ekleyerek Dada'nın beden algısında groteske olan meylini de ortaya koymuştur.⁹¹

Dada'da beden formları ayrıca eleştiri ve dalga geçmek bağlamında da kullanılmıştır. Özellikle toplumsal ve siyasi meseleleri eleştiren ve hicveden eserlerde bedenlerin kullanımı öne çıkmaktadır.



Görsel 4.32: Marcel Duchamp (1959), *İşkence ve Ölüm*.

⁹⁰ E.H.Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, s.15

⁹¹ Baudelaire, C. (2004). *Modern Hayatın Ressamı*, (Çev. Ali Berktay), İletişim Yayınları, İstanbul, s.26.

Dada Manifestosun'da Tristan Tzara 1918 yılında şu cümleleri dile getirmiştir;

“Sanat yapıtı güzelliği temsil etmek zorunluluğunda değildir, çünkü ölüdür; ne neşeli ne üzgün ne aydınlık ne karanlıktır; ermiş halelerin pastalarını ya da atmosferde kambur bir koşunun terlerini sunarak ne sevindirir bireyleri ne de onlara kötü davranır. Bir sanat yapıtı yasa gereği, nesnel olarak ya da herkes için, hiçbir zaman güzel değildir(...)”⁹²

4.7 20. Yüzyılda Bedene Dair Arayışlar ve Yaklaşımlar

20. yüzyıl sanatı piyasa-pazar ilişkilerinin etkisini hem eleştirel içerik hem de kendine has bir varlık alanı olarak kabul etmiştir. Bu noktada sanat piyasasının özerkliği ile kendine yeni bir alan yaratırken diğer taraftan bağımlı-pazarlanan sanat yapıtı incelendiğinde Adorno'nun yabancılaşma kavramına dikkat çekilebilir. Yabancılaşma, bedenın makinayla kurduğu ilişkide bedeni yeni bir boyuta getirmiştir. Bu beden hem yadsınan hem arzu yaratmak için kullanılan hem de disipline edilen kayıtlı bir bedendir.

20. yüzyılın eylem sanatı bedene dair aidiyet sorunsalını sanatsal anlatılarıyla tartışmıştır. Sanatçının kendi bedeni üzerindeki her türlü eylemde söz sahibi olması bedenın gerçekte insana ait bir şey olduğunu hatırlatır. Bedene ait hallerin kurallarla ve yaptırımlarla belirlenmesi sanatçı eylemlerinde bazen bedenın yok oluşu, bazen bedenın doğallığıyla kavranılışı, bazen de pazara çıkarılacak bir meta gibi sunulması sanatçının eleştirel dilini oluşturmuştur. Bu beden artık güzel değil, kime ait olduğu, ne için var olduğu sorgulanan bir yerdir.

Descartes'ın Kartezyen mantığında ruh ve beden ikiciliğinin, ruh ve vücut-beden temasına dönüştüğu görölmektedir. Ponty'nin felsefesinden hareketle görünür dünyayı dünyanın tenini taklit ederek Tanrısal olana boyun eğmek değil, doğanın resminde askıda kalanı yakalamaktır. Beden sanatta bir konu olarak değil sanatçının gözlem aracı ve ‘sanatçının kendi bedeni’ olarak düşünölmüştür. Akıl merkezli görme, yerini göz merkezli görmeye bırakırken görmeye dair içerik değişmiştir. Sanatçının vücudunun hem görölen hem de gören olması resimde varlığın tek yönlü anlatılmasına da aynı zamanda bir eleştiridir. Bilginin maddeyle ilgili görünür olanla ilişkisi 20. yüzyıl sanatçısının gözlem içeriğiyle yerinden edilmiştir. Maddenin gerisinde bir gerçekliği kavrayışı kendini sorgulayan akıl aracılığıyla sanatın konusunu da

⁹² Eco, a.g.e, s.374

değiştirdi. Doğanın bir parçası olarak değil insan zihni ve onun bağlamında bir evrenin bir parçası olarak beden her şekliyle bir dil oluşturmaktadır. Bu kavrayışla güzel ve çirkin üzerinden değil var olanı disiplinler arası kavranışıyla estetik içerikli sosyo-kültürel kavrayışın içine yerleştirilmiştir. 20. yüzyılın teknolojik gelişmelerinden payını alan beden, bir zamanların acı çeken Hristiyan bedeni değil, toplumsal süreçlerin bilimsel gelişmelerle birlikte arazların giderildiği bir beden olarak ortaya çıkmıştır.

19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın ilk dönemleri ile birlikte sanat akımlarındaki değişime bağlı olarak beden algılaması da değişime uğramıştır. 20. yüzyıl sanatının bedene dair yaklaşımları ve beden algılamalarını Dadaizm'den Sürrealizm'e geniş bir çerçevede ele alınacaktır.

4.7.1 Foucault'da Beden, Biyoiktidar ve Panoptikon

Foucault felsefesinde beden, çok karmaşık bir sorunsaldır. Felsefi düzlemde, bedeni başta politika olmak üzere birçok kavram ve sistem ile yorumlayan Foucault, sanat ve felsefe çerçevesinde beden estetiği ve kuramsal tartışmalarında ilk akla gelen filozoflardan birisidir.

Foucault'un beden algısı genel hatları itibariyle yorumlandığında, bedenin bir hapisane olduğu görülür. Platon ve Antik Yunan etkisi gibi görünse de bu durumu modern dönemle de çok net bir şekilde açıklayan Foucault felsefesinde beden; ruh, iktidar, g, politika ve bunun gibi birçok kavramla ilişkilendirilip açıklanmıştır. Ayrıca Foucault felsefesinde beden ile ilgili olarak öne çıkan en önemli kavram cinselliktir. Freud gibi cinsellik üzerinde yoğun bir şekilde duran Foucault'a göre beden, iktidarın cinsel bedenle, bedenin de iktidarla doğrudan bir ilişkisi vardır. Birçok noktada iktidar ve iktidarın beden üzerindeki yoğun etki ve yasaklamalarına karşı çıkan Foucault, sınırsız bir beden özgürlüğünü savunmaktadır. Postyapısalcı felsefe ve anarşi kuramlarını bu noktada etkileyen Foucault, felsefe tarihinde beden ve beden estetiğini daha önce hiç bahsedilmemiş ve incelenmemiş kavramlarla açıklayarak beden estetiği üzerine yaptığı incelemeleri ile bir otoritedir.⁹³

Michel Foucault epistemolojisinde iktidar-beden ilişkisi toplum içinde olan değil toplum dışına itilmiş, kurumlarla zapturapt altına alınmış bedenlerden bahseder. Bu

⁹³ Güneş, C.D. Ruh Bedenin Hapishanesidir: Michel Foucault, *Ekev Akademi Dergisi* Yıl:19 Sayı: 64, Gz-2015, 70.

kurumlar birer kapalı mekân olarak iktidarın hem fiziki, mekânsal hem de sosyokültürel biçimlenişidir. Kurumlar bir dizginleme aracı olarak kendi ‘disiplin toplumlarını’ yaratarak bireyselleştirme ve egemen olmanın dili olmuşlardır. Foucault’a göre iktidar bireyin çocukluğundan itibaren aile, okul, hastayı hastaneye, deliyi tımarhaneye, askeri orduya, suçluyu hapisaneye koyarak gözetim ve kayıt altında tutulabilecek birer sözde bireylere dönüştürmüştür.

Foucault, arkeolojisinde 17. ve 18. yüzyıl insanını hedef alan *iktidar teknolojilerini* gün ışığına çıkarmıştır. Foucault, iktidar tanımında yaşamı destekleyici bir üretime odaklanmıştır. 17. yüzyılın sonundan itibaren Batı toplumlarında şekillenmiş olan bu iktidar, pozitif bir anlamla yüklenmiştir. Foucault bu iktidara biyo-iktidar adını vermiştir. Bir taraftan bireyselleştirme yöntemlerini inşa ederken diğer taraftan da toplu sistemlerin içinde denetimli bir nüfusu yaratmıştır. Biyo-iktidar yaşama iki biçimde müdahale eder. Birincisi, ‘*İnsan bedenini disipline etmek, yeteneklerini geliştirmek, daha verimli ve uysal kılmak ve ekonomik denetim sistemleriyle bütünleşmektir.*’⁹⁴ İktidar teknolojileri bir taraftan bireyin hareket tarzlarını biçimlendirirken, onları belirli egemenlik şekillerine bağlayarak bir bakıma nesneleştirir. Foucault ‘*bedenin anatomopolitiği*’ olarak adlandırdığı şekliyle beden, bir makina gibi gözetlenebilecek, eğitilebilecek, istenildiği şekilde kullanılabilir, uysal bir bireye dönüşür.

Foucault’cu iktidar tekniklerinin bireyin biyolojik yaşamını güçlendiren, örgütleyen ve denetleyen niteliği sanatçı çalışmalarında dışlanmış her şeyin bedene alındığı bir dille sunulmuştur. Klasik cezalandırma teknikleri beden biyolojik yaşamını sonlandırmasının tersine bedensel şiddeti dışlayan, iktidar için güçlü, itaatkâr bedenler yeni tekniklere ihtiyaç duyacaktır. Bu tekniklere Foucault, dispositif adını vermiştir. Dispositifler, “Söylemler, kurumlar, mimari biçimler, düzenleyici kararlar, yasalar, idari tasarruflar, bilimsel, felsefi ve ahlaki önermelerden oluşan heterojen biçimler; bu söylemsel ve söylemsel olmayan öğeler arasındaki ilişkilerin oluşturduğu sistemler,” olarak sıralanmıştır.⁹⁵ Dispositifler aracılığıyla kurulan deneyimlerin öznesi olan bireye birtakım hakikatler dayatılır ve beden, kuşatılarak uysal hale getirilir.

⁹⁴ Foucault, M.(2016). *Özne ve İktidar*, Çeviri: Osman Akınhay, Işık Ergüden, *İstanbul: Ayrıntı Yayınları*, s.16

⁹⁵ Foucault, *Özne ve İktidar*, s.18

Foucault, başka bir çerçeveden değerlendirildiğinde panoptikon kavramı karşımıza çıkmaktadır. Mimari bir öge olan panoptikon, hapishane mimarisi içinde içerisi görülmeyen bir kuledir. Kule etrafına dizili hücrelerde bulunan mahkûmlar, kulenin mimarisi aracılığıyla gözetlendiklerini bilirler. Modern toplum düzenini model alan bu mimari yapı, gözetlenme güdüsünü bireylerde içselleştirerek zapturapt altında kontrollü yaşamları dayatacaktır. Gözetlenen birey, zorunlu olarak kendini kontrol etme hissini taşıyarak, ıslah edilmiş olarak toplumsal normlara ve kurallara uygun hale getirilir. Disiplin toplumunun temel araçlarından biri olan panoptikon, bilgi ve bilme biçimleriyle ilişkilidir. Burada Foucault panoptikonu, “*Bedenleri ve zihinleri ıslah ederek yeniden topluma kazandıracak bir iktidarı içselleştirme sisteminin kurgulanması*’ olarak tanımlar. Toplumun dışladığı bireylerin kapatıldığı kurumlarda ıslah edilmesiyle iktidarın beden üzerindeki etkisi güçlenir.⁹⁶

4.7.2 Pierre Bourdieu ve Habitus

Fransız felsefeci ve sosyolog Pierre Bourdieu’nun bedeni ele alışında toplumun ve toplumsalın önemli bir yeri vardır. Bourdieu, bireyi ve dolayısıyla bedeni toplumla ilişkisi içerisinde ele almaktadır. Bedenin üzerindeki etkileri açıklamaya çalışan Bourdieu felsefesinin özünü, “Benim bütün çabam tarihi en iyi gizlendiği yerde, beyinlerde ve vücudun kıvrımlarında ortaya çıkarmaktır,” sözleriyle ifade etmekte ve bireyin ve toplumların tarihsel arka planlarının bedende cisimleştiğini vurgulamaktadır.⁹⁷

Bourdieu’nun beden ve toplum ilişkisini kavrayışında ‘Habitus’ nosyonunun önemli bir yeri bulunmaktadır. Bourdieu, Habitus kavramını toplumsal belirleyenlerin içselleştirdikleri yerleşik, dinamik ve yapılandırıcı bir süreç olarak tanımlamaktadır.⁹⁸ Bourdieu düşüncesinde habitus toplumsal yatkinlikleri ifade eden bir mefhum olarak kullanılmaktadır. Bourdieu’nun rasyonel toplum fikrine karşı öne sürdüğü ve bireylerin ve toplumların eylemlerinde belli başlı bazı yatkinlikler ve davranışlar olarak anlam kazanan Habitus, kendi içinde yapısal ve tutarlı eylemler yaratmaktadır.⁹⁹

⁹⁶ Foucault, M. (2015). *Hapishanenin Doğuşu*, Çeviren:Mehmet Ali Kılıçbay
İstanbul:İmge Yayınevi, s.297

⁹⁷ Demez, G., “Sınıfsal ve Bireysel Kimlik Oluşumunda Beden Sorunu: Habitus”, *Toplumbilim*, Sayı 24, s. 18.

⁹⁸ Demez, A.g.e., s.19.

⁹⁹ Bourdieu, P. (1997). *Toplumbilim Sorunları*,(Çev. Işık Ergüden), Kesit Yayıncılık, İstanbul, s. 28.

Bourdieu'un ortaya koyduğu Habitus kavramında birey ve beden; ekonomi, politika, eğitim, sanat ve medya gibi toplumsal kurum ve koşulları belirten 'alan' ve 'sermaye' nosyonlarıyla birlikte düşünülmektedir.¹⁰⁰ Alan ve sermaye toplumsal şartları belirleyerek bireyi ve bedeni de belirlemektedir. Bourdieu'nun Habitus'u bu bağlamda toplumsallaşmış bedendir. Toplumsallaşmış beden olarak Habitus tarih içerisinde var olmuştur ve sürekli değişmektedir. Bourdieu insan üretiminin bir sonucu olan anıtlar, yapıtlar, araçlar gibi varlıkları fiziksel faktörler olarak ele alırken, toplumların edindikleri ve her yeni bireye aktardıkları ve bedende cisimleşen yapma biçimlerini de kazanılmış yatkınlıklar olarak değerlendirmektedir. Dolayısıyla toplumsallaşmış beden olarak Habitus, toplumun zıddı değil varoluş şekillerinden birisidir.¹⁰¹

Bourdieu'nun beden kavrayışında önemli yer tutan mefhumlardan birisi de itaattir. Zira ona göre itaat, Habitus'un en derinine işleyerek tahakküm ilişkilerinin bedenselleşmesidir. Bu nedenle ekonomik, siyasi ve sosyal mücadelelerin yaşandığı alanlar bedenine itaate zorlandığı alanlar olarak karşımıza çıkmaktadır.¹⁰² Bourdieu bedenle ilişkisi ve onu belirlemesi bağlamıyla ele aldığı beğeni fenomeni üzerinde de önemle durmaktadır. Bedeni beğenin maddileşmesi olarak ele alan Bourdieu, bireylerin birbirleriyle yakınlaşmaları ve uzaklaşmaları hususunda beğenin belirleyici rolüne vurgu yapmaktadır.¹⁰³ Görüldüğü gibi Bourdieu'nun düşüncesinde beden soyut imgelerden öte toplumun belirleyiciliğinde somutlaşmış bir varlık olarak ele alınmaktadır. Dolayısıyla Bourdieu'nun beden algılaması, döneminde ve daha sonraki dönemlerde sanatçılar ve felsefecilerin düşünce ve yapıtlarında etkili olmuştur.

4.8 Çağdaş sanatta Çirkin Beden

Geçmişin Şeytan'la ilişkilendirilen acımasızlık zevki, işkence, şehvet bugün için insani özellikler olarak edebiyatta devam ederken savaşlarda yaşanan sahnelerle ilişkisi dikkat çekicidir. Bir zamanların Şeytan'la ilişkilendirilen neden-sonuç sahneleri şimdilerde tamamen insan kavramıyla örtüşmüştür. Diğer bir ifadeyle her insanın bir şeytan olduğu söylenilebilir.

¹⁰⁰ Bourdieu, A.g.e., s.34.

¹⁰¹ Işık, E. (1998). *Beden ve Toplum Kuramı*, Bağlam Yayınları, İstanbul, s.138.

¹⁰² Işık, A.g.e., s.142.

¹⁰³ Bourdieu, *Toplumbilim Sorunları*, s.36.

Şeytan'ın, diğerk bir deyişle Diabolus'un çirkinlikle kurulan ilişkide her zaman gerilim yaratmak için kullanılması farklı dönem ve kültürlerden geçerek günümüze kadar gelmesi insan varlığının temelinde benzer tepkilerin sürekliliğiyle ilişkilidir. Şeytan kavramı etrafında şekillenmiş olan anlatı kültürünün tersine bir ifadeyle, onların da tutkuları ve arzuları olan bireyler olduklarını hatırlatır. Şimdilerde güzel ve çirkin karşıtlığının herhangi bir estetik değerinin kalmadığı kabul edilmiştir. Güzel ve çirkin tarafsızca yaşanabilecek iki seçenek olarak sunulmuştur. Sosyo-kültürel alanda karşıt kutupların bir arada yaşadığı günümüzde estetik değer sanat yapıtlarının taşıdığı ya da ilettiği anlamın gerisinde kalmıştır.

Bugünün hazırlayıcısı olan 20. yüzyılın Avangart eserleri benzerlikleri ve yadsınmış olanı gündelik olanın içeriğine dönüştürmüştür. Güzelin diğerk bir deyişle çirkinin olanağı artan hızın ve medyumların etkisiyle kolayca sanatçı tarafından inşa edilebilecek, izleyici tarafından ise alımlanabilecek estetik olmayan değer olarak yinelenmektedir. Yaratma ve kavrama noktasında bir taraftan ideallerin gençler için olmazsa olmaz varlığı diğerk taraftan geçmişle kurulan ilişkide hayranlık ve nefret ikilisi dilsel çeşitliliğin olanağı olmuştur.

İsa'nın işkencelerini resmetmek için barbarları ve korsanları oldukları gibi kullanan Bosch'un yanında bir kuşağın meydan okuması olarak görülebilecek piercing ve dövme arasındaki farklılıklar önemlidir. Korkunç olanın seçilmesiyle eskinin hiçbir şeye benzememe yönündeki sanatsal dili bugünün toplumunda başkalarına benzediklerini hisseden bir kuşağın seçimi olmuştur.

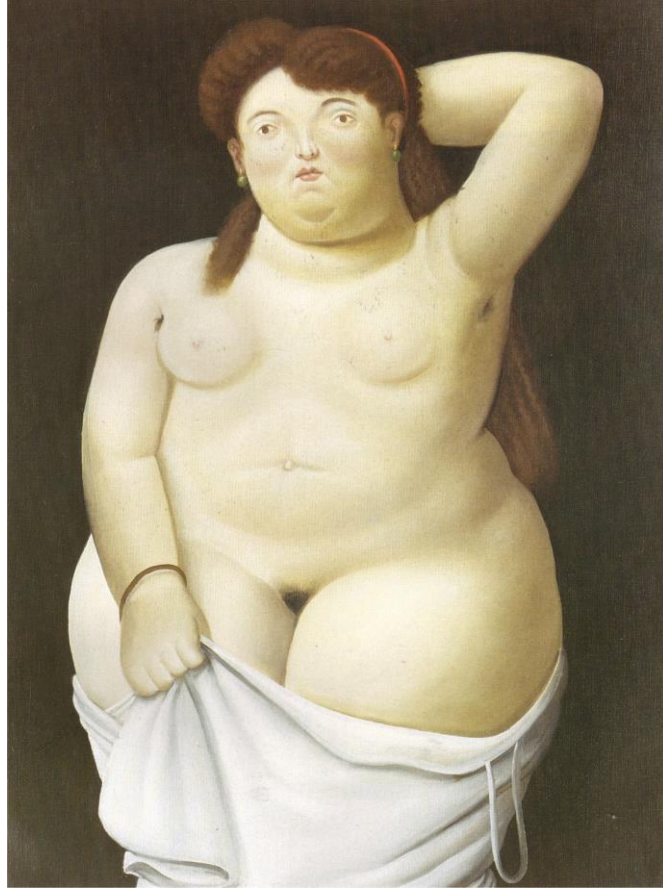
Kitle iletişim araçları özellikle sinema aracılığıyla çirkin kavramı etrafında şekillenmiş olan bütün söylemler arınma denilebilecek bir içsel yaşamla bedenden uzak tutulabilirken, insan kavramını da yeniden düşündürmüştür: Bu insanın karşı çıkışları içinde yıkıcılıktan öte çoğunluğa göre nasıl yaşadığı söz konusu olmuştur.



Görsel 4.33: Tod Browning (1932), *Ucubeler* filmi.

İnsan makina ilişkisinde mekanik ya da elektronik olanın ortak yaşama dahil olması insan imgesini de farklılaştırmıştır. İnsan ötesi (transhuman) bedenleri, cinsiyet, kimlik, dil vb. bağlamlar da özerkleştirerek siberpunk estetiğın kehanetlerini de arttırmıştır.

Çağdaş dönemde etkilerini sıklıkla görmüş olduğumuz Abjection (İğrençlik) kavramı ve “l’informe” (Şekilsiz) fikri erken 90’larda kusursuz bir şekilde uyum sağladığı sosyo-kültürel ortama rastlamıştır. Hal Foster, iğrencin etkililiğini sorgularken, kültür karşıtı, bilinçsiz bir güç olduğunu iddia eden iğrencin, kültürün içinden ortaya çıkmışken nasıl bozucu olma iddiasında olabileceğini sorar.



Görsel 4.34: Fernando Botero (1979), *Kadın*.

Esasçı (essentialist)/yapısalcı (konstruktivist), içerik/form ayrımlarının ötesinde abject/informe kutuplaşmasının güncel sanat ve teoride geri alınamaz bir yönelim haline geldiğini, “Temsilin bir sonucu-anlamı olarak gerçeklik” postmodern kavramının, yerini “Travmanın bir nesnesi olarak gerçek” kavramına bırakmasının yardımı ile birlikte güncel sanat ve teoride geri döndürülemez bir yönelim olarak doksanlar sanatının bedene yöneldiğini ifade etmiştir.¹⁰⁴

“(…)1990’ların başında bu meydan okuma genel olarak dışkının teşhir edilmesiyle (veya dışkı yerine konan maddelerin teşhiriyle; zira gerçek madde nadiren kullanılır) gösterilir. Çağdaş sanatta göze çarpan dışkıya yönelim Foster’a göre, anal ve koklama ile ilgili olanın bastırılışı ile uygarlaşmaya atılan ilk adımın simgesel olarak tersine çevrilmesi ile ilgilidir. Bu durum, aynı zamanda geleneksel resim ve heykelin dik durmasıyla oluşan fallik görselliği de tersine çevirmektedir. Bu durum Manzoni’nin dışkı konservelerinden John Miller’in dışkı benzeri maddelerle yaptığı tümseklere kadar birçok eserde gözlenebilir. ‘Çağdaş sanatta anal erotik itaatsizlik genellikle bilinçlidir, hatta kendiyi alay eder.’ Mike Kelley, önce ‘Let’s Talk About Disobeying’ (Hadi

¹⁰⁴ Jones, Amelia (2006). *A Companion to Contemporary Art Since 1945*. UK:Blackwell Publishing, s390-392.

İtaatsizlikten Bahsedelim) yazısıyla bir kurabiye kavanozunu yorumlayıp, bir sonraki bölümde, 'Pants-shitter and Proud of it' (Pantolonuna Ettin, Bununla Gurur Duy) yazısının altına 'Jerk Off Too' (Mastürbasyon da Yap) yazısını ekleyerek, sürekli olarak altını pisleten birinin kendini kutlamasıyla alay eder."¹⁰⁵

John Miller, 1991 yılında yapmış olduğu Dick-Jane isimli çalışmasında mavi gözlü sarışın bir oyuncak bebeği dışkıya benzeyen bir maddeyle kaplamıştır. İsmine benzer şekilde, erkek ve kadın arasındaki farklılık da aşılır, silinir ve aynı anda da vurgulanır. Miller, simgesel farklılığın terimlerini sınavan anal bir dünya yaramaya çalışmıştır, diyebiliriz.

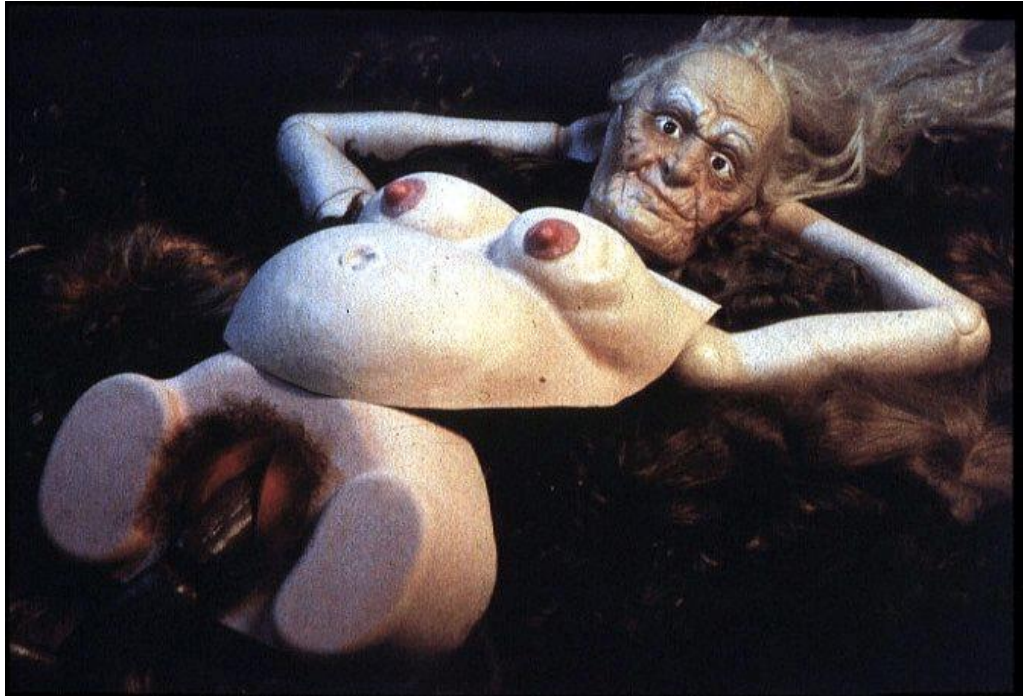


Görsel 4.35: John Miller (1991), *Dick-Jane*.

Cindy Sherman, fotoğraflarında kendi bedenini modern dünyaya dair çeşitli konularla ilgili yorumlarda bulunmak için bir araç olarak kullanır. "Untitled Film Stills" (İsimsiz Film Kareleri) ve sonraki dönem serilerinde Sherman, moda dergilerinin, reklamların, sinema filmlerinin görsel dilini kullanır ve toplumda kadının rolü ve temsili, medya ve sanatın konumu hakkında çarpıcı sorular ortaya koyar. Sanatçının çalışmaları kavramsal fotoğraf olarak da nitelenir... Sherman iğrenme, seks

¹⁰⁵ Foster, Hal (2009). Gerçeğin Geri Dönüşü, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, s194.

ve ölüm gibi kavramlarla ilişkili imgeleri inceler. Bu fotoğraflar, insanın tahrik edilme, şaşırtılma ve korkutulma arzularıyla ilgili sorular sorar. ”¹⁰⁶



Görsel 4.36: Cindy Sherman (1992), *Body Politics*.

Bir dönemin çirkin karşısında verilen duygusal tepkileri ve katılımları yerine bugün için çirkin bağlamında akla gelebilecek her durumun, biz’den ne kadar uzakta ya da tehdit oluşturabilecek yakınlıkta olduğu önem kazanmıştır.

“...Çağdaş kültürdeki birçok kişiye göre hakikat travmatik veya iğrenç özned, hastalanmış veya zarar görmüş bedende yatar. Bu beden, hakikate tanık olmanın, iktidara karşı gerekli başarının kazanılmasının önemli ve temel kanıtıdır. Fakat hakikatle bu karşılaşmanın, politik imgelemimizin iğrençleştirici(abjectors) ve iğrençleşenler(abjected) olarak ikiye ayrılması ve seksistler ve ırkçılar arasında sayılmak istemeyen birinin bu öznelerden nefret eden bir nesneye dönüşmek zorunda olması gibi, tehlikeleri vardır.”¹⁰⁷

Günlük yaşantımızda etrafımızı saran çok fazla korkunç görüntüye maruz kalıyoruz. İnsan bedenine işkence yapan ülkeler, karınları şişmiş bir deri kemik kalmış

¹⁰⁶ Yabanlıoğlu, Dilek İlge (2012). ”La la la İnsan Adımları”. Artist Actual, Haziran 2012, 33-34

¹⁰⁷ Foster, Hal (2009). Gerçeğin Geri Dönüşü. (Çev.: Esin Hoşsucu), İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (1996).

çocukların açlıktan öldüğü halklar, işgalcilerin kadınların ırzına geçtiği görselleri görüyoruz. Bu görsellerin sadece ahlaki olarak değil fiziksel olarak ta *çirkin* olduğunu biliyoruz. Estetik değerlerin göreceli olmasıyla ilgili hiçbir bilgi, bu durumlarda çirkinliği tereddüt etmeden, çirkinliği gördüğümüz ve çirkinliği bir keyif nesnesine dönüştürmediğimiz gerçeğini ortadan kaldırmaz. Öyleyse çeşitli dönemlerde sanatın niçin bu kadar ısrarla çirkinliği resmettiğini anlayabiliriz. Sanat kelimesi ne kadar marjinal olursa olsun, bu dünyada kötü ve üzücü şeylerin olduğunu da çirkinle hatırlatmıştır.

4.9 Beden Üzerine Çağdaş Yaklaşımlar

20. yüzyılda ortaya çıkan birçok akım birbiriyle ilişkilidir. Sanat tarihindeki bu karşılıklı etkileşim ‘yeni’ anlayışları da beraberinde getirmektedir. Duchamp’la birlikte retinal sanatın yerine alternatif bir algılama biçiminin hâkim olduğu bir dönem başlamıştır. Hazır nesne kavramının gündeme gelmesiyle geleneksel sanat anlayışının dışına çıkmıştır. Böylelikle kavramsal sanatın temelleri atılmıştır.

4.9.1 Fluxus

Flux, kelime olarak akma, arındırma, hareket etme ve yükselme gibi anlamlara gelmektedir. Fluxus, 1960’lı yılların toplumsal muhalefet şekillerinden beslenen ve sürecin kültürel muhalefet dalgasını şekillendiren bir nitelik taşımaktadır.¹⁰⁸ Fluxus, Dadacılar ve Duchamp’ın sanat anlayışlarından etkilenecek şekilde ortaya çıkmış bir akımdır. John Cage, Joseph Beuys ve Nam June Paik gibi isimler Fluxus akımı içerisinde göstereceğimiz sanatçılar arasındadır.

Duchamp’taki hazır nesnenin karşılığı Fluxus sanatçılarına göre, Cage’deki ‘hazır ses’tir.¹⁰⁹ Cage 1954 yılında 4’33” (dört dakika, otuz üç saniye) olarak adlandırılan bir müzik parçasını yorumlamıştır. John Cage’in üretmiş olduğu bu eser, hiçbir enstrümanın çalınmadığı, müziksiz geçen dört dakika ve otuz üç saniyeden oluşmaktadır.¹¹⁰ Cage’in 4’33” (dört dakika, otuz üç saniye) eseriyle karşılaşan seyirci sessizliğin de müziğe dahil olduğu bir gösteriye şahit olmuştur. Fluxus sanatçıları yüksek kültür ve alçak kültür arasındaki sınırı bulanıklaştırmışlardır.

¹⁰⁸ Antmen, A. (2008), 20. Yüzyıl Sanatında Akımlar, Sel Yayınları, İstanbul, s.68.

¹⁰⁹ Yılmaz M. (2006), Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ütopya Yayınları, İstanbul, s:262.

¹¹⁰ Lynton N. (2015). Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, s:331.

Fluxus sanatçıları ortaya koydukları sanatsal pratiklerle izleyiciyi edilgen durumdan etken duruma dönüştürmüştür. İzleyici artık sanatı deneyimleyerek sürecin bir parçası haline getirilmiştir. Yoko Ono'nun 'Kesip Biçme İşi'ni bahsettiğimiz duruma örnek olarak gösterebiliriz. Bu sanatsal süreçte izleyiciden üzerine giydiği kıyafetleri makasla kesmesini talep etmiştir ve izleyici buna karşın öncelikle şaşkınlık tepkisi vermiş ve daha sonrasında makası eline alıp sürecin bir parçası haline gelmiştir.

Ono, kendisine hakaret olarak algılanabilecek durumların ve bedenine yapılan istismarın çelişkisini ortaya koymuştur. Aslında burada söz konusu olan sanatçının üzerindeki kıyafetlerinden çok kıyafetleri kesildikten sonra ortaya çıkan bedendir. Elbette kendine yapılan müdahalelere rağmen, kendisini hiçbir tepki vermeden bir şeye teslim etme durumu da dikkat çekmektedir.



Görsel 4.37: Yoko Ono (1964), *Kesip Biçme İşi (Performans)*.

Performanstan müziğe kadar geniş bir yelpazede etkili olan Fluxus, sanat mefhumu içinde değerlendirilebilecek malzemelerin ve yöntemlerin sınırlarını genişletmektedir. Hayatı sanatın, sanatı da hayatın bir parçası olarak ele alan Fluxus'un sokak eylemleri, elektronik müzik konserleri, ses performansları bedeni

sanatın konusu olarak konumlandırmıştır. Özellikle 1960'lı yılların ateşli gençlik hareketlerinden etkilenen Fluxus taşıdığı enerji ile bedeni temel enstrüman olarak kullanmıştır.¹¹¹

Fluxus hareketi sanatçıları, sanatın meta değeri ve burjuvaya özgü bir eylem olarak görülmesine karşı gelmişlerdir. Estetik kaygıyı geri plana iten sanatçılar, sanatla hayat arasındaki sınırı yok etmek maksadıyla malzeme ve yöntem sınırlarını fazlasıyla geniş tutmuşlardır.

4.9.2 Performans

1960'lı yılların sonuna doğru ortaya çıkan Performans sanatı günümüz sanatının gelişiminde oldukça önemli bir etkiye sahiptir. Bu dönemde, kendinden önceki sanat anlayışını sorgulayarak sanatın sınırlarını ortadan kaldırmayı amaç edinen sanatçılar bedenini ve akla gelebilecek her türden nesneyi sanata dahil ederek, klasik sanat yapma anlayışını yıkmışlardır. Klasik sanat yapma anlayışını yıkmaya başlayan sanatçılar, zamanla plastik sanatların sınırlarını da zorlayarak farklı yönlerde doğru kaymasına sebep olmuştur.

“Performans sanatının malzemesi, öncelikle insandır. Bu kapsama giren işler, sahne görsel sanatlar alanında bedenle yeni ifade biçimleri yaratmayı amaçlayan eylemlerdir. Performans (Gösteri), Happening(Oluşum) ve beden gibi sıfatlarla tanımlanan sanat biçimleri, iç içe geçmiş durumda olup, hatta bazı durumlarda birbirinden ayırmak olanaksızdır.”¹¹²

Performans sanatçılarının en belirgin özelliği bedenlerini sanat dili olarak kullanıp, sanatın alışılmış dilini yıkmaya çalışmalarıdır. Bu bir başkaldırı, bir ifşa şekli ve bir direnme yöntemi gibidir; bu, sanatın yerleşmiş kurallarına karşı bir saldırı olarak bile görülebilir. Sanat eseri artık bir heykel ya da tuval resmi olmaktan çıkmaya başlamıştır. Bu doğrultuda performans sanatçılarının en önemli gayeleri kurulu olan düzeni; ölümsüz, eşsiz ve paha biçilmez olan geleneksel sanat yapıtlarının yöntem ve malzemelerini ve bu malzemenin satıldığı, sergilendiği, korunduğu mekânları terk etmek istemeleridir.¹¹³

¹¹¹ Antmen, a.g.e., s.72.

¹¹² Yılmaz, , a.g.e., s.23.

¹¹³ Giderer, H. E. (Nisan:1995) “60'lı Yıllar ve Kavramsal Sanat”, Sayı: 3, Anadolu Sanat, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Sayfa: 51-64.

Performans sanatında beden, kendi kendini temsil eden konumundadır. Hem temsil edilen hem de temsil eden durumundaki beden sanatsal ifade tekniklerini de sorunsallaştırmıştır.

Otto Mühl, bedenle malzemeyi birleştirip bedeninde de bir malzeme haline getirilmesini vurgulamıştır. Bedensel sıvılarla gündelik hayatta tüketmiş olduğumuz sıvıların birbirlerine benzeyen maddeler olduğu söylenmiştir. Örneğin kanı simgelemek için kırmızı bir yapay boya maddesi kullanmak yerine reçel veya başka bir kırmızı malzemeyle de simgeleyebileceğimizi dile getirmiştir. Kendi sanatında besin maddeleri ve bedenini kullanarak toplumun belirlemiş olduğu tüketim ve tabularına saldırıda bulunmuştur.



Görsel 4.38: Otto Mühl(1964), *“Mama And Papa”*.

Performans sanatçıları, görsel sanatlarda ifade ve malzeme kullanımındaki değişiklikleriyle eserlerinde kalıpların dışında ifadeler taşımaya başlamıştır. Yaratmış oldukları eserler ve sanat yapma biçimlerinin farklılıklarından günümüz sanatçıları büyük ölçüde etkilenmiştir. Sanat sadece güzel olanı ortaya koyan değil, bedeni tüm

deneyimleriyle beraber sergileyen bir ifade biçimine dönüşmüştür, diyebiliriz. Dış dünya ile ilk olarak iletişime geçmemizi sağlayan şey olan beden, yaşanan her şeyi daha açık ifade etmemizin en açık ifade aracıdır.

Beden sadece güzel olanı ifade etmemiştir. Beden etten, kandan, idrardan, kıldan, tükürükten ibaret, bakterilerle kaplı, şişirilip inceltilebilen, yiyen, dışkılayan, şehvet duyan, kin tutan, ağlayan, gülen, çürümeye doğduğu gün başlayan bir canlı, aslında ölü bir organizmadır. Performans sanatı bedeni iyi ya da kötü her haliyle ortaya koymuştur. Hayattaki beden ile sanatta ifade edilmiş olan beden içi içe geçmiş ve onunla bütünleşmiştir.

4.9.2.1 Happening

Duchamp'ın gerçekleştirdiği sanatsal devrimin izleri 'Happening', Performans sanatı ve beden sanatında görülmektedir. Sanatçının tuval üzerine çizdiği beden resmi yerine kendi bedenini sanatsal sürece dahil etmesi Duchamp'ın sanatsal devriminin bir izi olarak gösterilebilir.

Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra ortaya çıkan ve bedenin kullanıldığı hareketler arasında 'Happening'i bir başlangıç olarak görmek mümkündür. 'Happening' kavramında izleyici eserin sonucuna değil eylemin sürecine odaklanmaktadır. Dolayısıyla da isminden de anlaşılacağı gibi sanat olaydır, yani oluştur. John Cage etkisiyle 'Happening'e ismini veren Allan Kaprow, 1959 yılından itibaren "18 Happenings in Six Parts" adında gösteriler gerçekleştirmiştir.¹¹⁴

"Happening'i beden odaklı sanatların başlangıcı olarak görmemiz mümkündür. Bu akımın çıkışında Dada hareketinin etkisi görülse de asıl çıkışı resim sanatı ile ilişkilidir diyebiliriz. Pollock'un, 'aksiyon resmi' tekniğinde tuvalerin üzerinde dans eder gibi boyayı dökme ve sıçratma hareketlerinin, resmi yapmak için bir araç olmanın ötesinde amaç olarak bedensel bir eylem haline gelmesi bunun ilk örneği sayılabilir. 1960'lara geldiğimizde Yves Klein'in çıplak modellerini boya ile kaplayarak yerdeki tuvalere sürmek ve sürüklemek suretiyle 'canlı fırçalar' haline getirmesi plastik sanatlar ile performans sanatının arasındaki tarihsel ilişkiyi açıklamaktadır."¹¹⁵

1960 sonrasındaki sanat hareketlerinde şiddet kavramı sıklıkla görselleştirilmeye başlanmıştır. Sanatçılar kendi bedenlerini ya da başka bir canlı bedeninin üzerinden şiddet kavramını araç olarak kullanarak performanslar

¹¹⁴ Antmen, a.g.e., s.223.

¹¹⁵ Aksoy O. A. (2014) Performans Sanatında Beden-Mekan İlişkisi, *Artfulliving*, p:2

gerçekleştirmişlerdir. Hermann Nitsch'in performanslarını bu konuya örnek olarak gösterebiliriz.

Nitsch, genellikle performanslarını bir ayin gibi kurguladığı gösterilerinde, çoğunlukla dini inançlarda kutsal kabul edilen sembolleri kullanarak kurgulamıştır. Bir ayin havası içerisindeki mekânın içerisinde, izleyicinin gözlerinin önünde gerçekleştirmiş olduğu "80. Eylem" adlı gösterisinde sanatçı gözleri bağlı kendini çarmıha germiştir. Üzerinden kanlar akarken, diğer taraftan ise bir sığırın tüm iç organları çıkarılmıştır.



Görsel 4.39: Hermann Nitsch (1984), *80. Eylem*.

Sanatçı, performanslarında izleyiciyi sarsan yöntemleri kullanarak toplumsal normlar üzerinden dayatılan kuralları ve gelenekselleştirilen estetik yargılarını eleştirmiştir. Tuval yüzeylerinde olan figürler sahne içerisindedir ve izleyici de gösterinin bir parçası haline almıştır. İzleyiciyle kurduğu sarsıcı temasla, sanat nesnesine biçilen değer değişmesine olanak tanıyan performans sanatı, sanatçıyı ve

eserini bu yolla özgürleştirmiştir, denilebilir. Bedenin sanatsal bir ifade aracına dönüşmesi yolunda şiddetin araçsallaşmasını muhalif bir tutum olarak görebiliriz.

4.9.2.2 Body Art

Body Art insanı özgürleştirmek için bedenin fiziksel ve zihinsel sınırlarını zorlamıştır. Genel olarak ya sanatçıların bedenleri ortaya konmuş ya da bedenleri fotoğraflanıp izleyiciye ulaştırılmıştır. Sanat yapıtı ve yaratıcısı arasında tam bir bütünleşme sağlanabilmesi için sanatçılar yaptıkları eylemleri canlı olarak saatlerce yapmaya devam edip, kendilerini sergilemişlerdir. Sanatçılar bedenlerine yaptıkları yakma, kesme, yaralama ve vurma gibi rahatsız edici olan eylemlere kendi bedenlerini maruz bırakmış ve beden doğrudan sanatın bir nesnesi konumuna getirmiştir.

Beden, ilişkilerin hem görünür hem de kesiştiği bir alan olarak, Foucault'un iktidar ile ilgili kuramlarında belirtildiği üzere iktidar tarafından kontrol altına alınan bir tüketim nesnesine dönüştürülmüştür. Tüketim nesnesi haline gelen beden iktidar tarafından mükemmel olarak kurulmaya çalışılmıştır.

“Bedenin (doğanın) kendi öğretisine önem veren bu sanatsal anlayış içinde akıl/beden ayrımı üzerinden bakmamaya, akla hiyerarşik bir üstünlük tanımaktansa bedeni deneyimlemeye öncelik verilir. Bazı performansların sınırları zorlayıcı nitelikte olması da buna bağlanabilir. Ayrıca bedene yönelik bu tavır, izleyicinin olayı bir ‘gösteri’ değil, gerçek bir deneyim olarak algılamasına ve paylaşmasına neden olur. Yaşam içgüdüyle ölüm içgüdü, sadizm ve mazoşizm, izleme ve izlenme, hastalık ve sağaltım arasındaki ikilemleri irdeleyerek dramatize eden Performans Sanatı, Maurice Merleau-Ponty'nin dediği gibi ‘insan bedeninin ancak yaşayarak kavranabileceği’ gerçeği üzerine kuruludur.”¹¹⁶

Bedenle uğraşan sanatçılar, gündelik yaşamın travmatik ve rahatsız edici unsurlarını bedenlerinde görselleştirmişlerdir. Bir anlamıyla arınma isteği de taşıyan bu performanslar diğer taraftan canlı birer eleştiri biçimi olmuşlardır. Bu noktada eleştiri, bedenin var olma biçimi olmuştur.

Body Art'ın tehlike ve acı içeren gösterilerinden biri de Gina Pane'nin aksiyonları olmuştur. Pane'nin performansları genellikle acı, kesik ve yaralamalar üzerine kuruludur. Pane'nin “Sentimental Action” performansında, taşımakta olduğu gül demetinden aldığı dikenleri embriyonik bir pozisyonda otururken koluna batırarak dizmeye başlar ve daha sonra çıkarır. Kanının çıkan dikenlerin bulunduğu noktadan

¹¹⁶ Antmen, a.g.e., s.223

akmasına izin vermiştir. Beyaz gül demetindeki güller Pane'in kolundan akan kanlarla kırmızıya döner. Bu performans, anne-çocuk ilişkisinin bir içsel yansıması olarak tanımlanmakla birlikte hem kadın hem anne hem de eşcinsel olmakla marjinalleşmenin psikolojik acısının iletilmesidir.¹¹⁷



Görsel 4.40: Gina Pane (1973), *Sentimental Action*.

Beden, karşı duruşların simgesi olarak, bir yaşantıyı canlandırması açısından olayın etkisini ve inandırıcılığını artırmıştır. Bu uğurda çoğu zaman sanatçıların kendi bedenlerini kullanmaları söz konusu olmuştur. Beden üzerine uygulanan kimi zaman şiddet içerikli eylemler, sadece sahne önünde değil gösterinin içinde de bizzat yer alan izleyicinin, tüm çıplaklığıyla olayın farkına varmasını ve yaşamın içinde olduğu hissini duymasını amaçlamıştır.

¹¹⁷ <http://www.idildergisi.com>

4.9.3 Sitüasyonist Enternasyonal

1960'lı yıllarda Dünyayı büyük bir 'özgürlük mücadelesi' fikri ele geçirmiştir. Bu dönemde kamusal alanda pek çok eylem gerçekleştirilmiş ve bu dönemde gerçekleşen eylemler sanat dünyasını derinden etkilemiştir.

Politik bir çerçevede örgütlenmiş ve kendi sanat çevrelerini oluşturmuş olan 1960 sonrası sanatçılarının içinde bulunduğu oluşumlardan biri de Sitüasyonist Enternasyonal'dir. Sitüasyonist hareket sanat çevreleri ve akımları içerisinde Dadaizm, Sürrealizm ve Cobra grupları ile politik çevrelerin ve günlük yaşamın da etkisiyle anarşizm perspektifli Avangart bir enternasyonalist tavrın meydana gelmesi, bir bakıma dünya siyasetinin ve politik olayların bir sonucu olarak oluşmuştur.¹¹⁸

Kahraman, 1960'ların ortasından başlayarak kendisini hafiften duyumsatan performans ve gövde sanatının her şeyden önce siyasal bir söylem olduğunu söylemektedir. Çünkü öncelikli amacı modernitenin oluşturduğu merkezi otoritenin yetkisinde tuttuğu bedeni ondan geriye almak ve sadece ona sahip olan öznenin ona hükmedebilmesini sağlamaktır.¹¹⁹ Sitüasyonistler Enternasyonal anlayış, kent hayatına etkin katılımı ve onun dönüştürülmesini öngörmeleriyle birlikte kenti bir oyun sahası gibi düşünerek yabancılaşmayı kırmayı ve gündelik hayatta devrim yapmayı amaçlar.

Sitüasyonist Enternasyonal'in ilk üyeleri, Guy Debord ve karısı, Michéle Bernstein, Gil.J.Wolman, Giuseppe Pionot-Gallizio ve Ralph Rumney'dir. Aralarında birçok fikir ayrılığı olmasına rağmen sanatçıların ortak paydada hemfikir olduğu konu, karşı tepki ve anti hareketlerinde yaşamı dönüştürmektir.¹²⁰ Guy Debord 1967 yılında yayınlanan Gösteri Toplumu isimli kitabında kişilik tanımlarının sürekli tüketim üzerine odaklı olduğunu söyler. Gösterinin insanları ihtiyaçları olmadığı halde tüketime zorladığı ve gündelik yaşamın sürekli tüketim üzerine odaklı olduğunu belirtmektedir. Yabancılaşma kavramı Sitüasyonist Enternasyonaller arasında sıkça üzerinde durulan bir olgudur. Debord'un ve Sitüasyonist Enternasyonal'in temel amacı gösteri toplumunun kaçınılmaz sonucu olan yabancılaşmayı kırarak bireyleri gösteri toplumunun tahakkümlerinden kurtarmaktır.

¹¹⁸ Elif Dastarlı, "1960 Sonrası Sanat Hareketleri: Sitüasyonist Enternasyonal Yeni denemeler", 1950 Sonrası Sanatsal Kırılmalar

¹¹⁹ Kahraman, H.,B. (2005) Cinsellik Görsellik Pornografi, Agora, İstanbul, s. 33.

¹²⁰ Dastarlı, "1960 Sonrası Sanat Hareketleri: Sitüasyonist Enternasyonal Yeni denemeler".

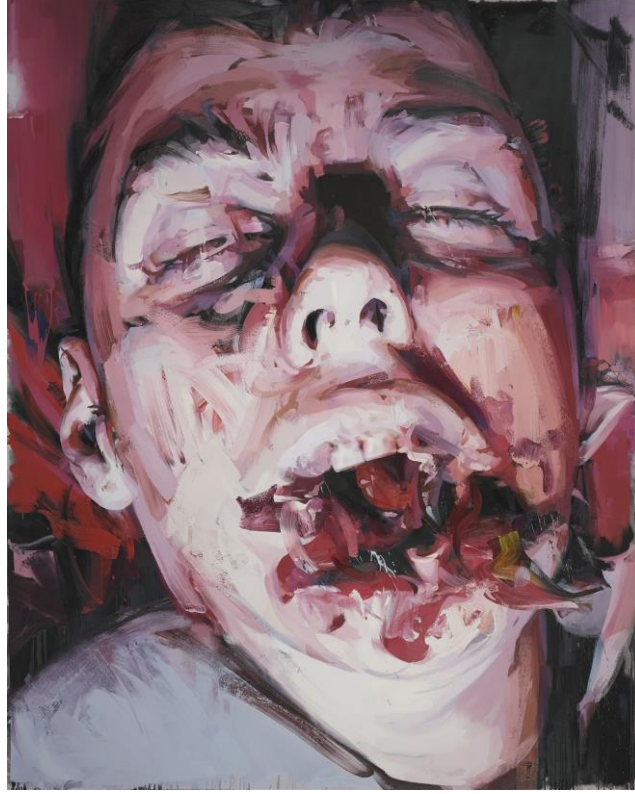
4.9.4 Feminist Sanat ve Beden Kullanımı

19. yüzyılın ortalarında, Amerika ve Avrupa’da kuramsal bir söylem, toplumsal ve siyasal bir pratik olarak ortaya çıkan Feminizm, eril bir toplumda kadının, sahip olması gereken eşit haklar ve özgürlük alanlarının sahip çıkıldığı bir mücadele alanı olarak tanımlanabilir. Bu dönemlerdeki siyasi, sosyolojik, psikolojik vb. gelişmeler kadının erkeğe göre ikincil olarak konumlanışını sorgulayan feminizmde etkili olmuştur.

Feminist yaklaşıma kadar kadın bedeni sanat tarihinde izlenilebilir bir nesne olarak karşımıza çıkmıştır. Her dönemin estetik algısına göre şekillenen beden, sanat yapıtlarının içerisinde konumlandırılırken genellikle kadın bedenleri güzel kavramıyla ifade edilmiştir. Kadınlar 19. yüzyıla kadar tarihsel süreçlerde bedenleri resmedilerek yer almış ve eril yapıdan dolayı bir sanatçı olarak resmeden kişi konumunda bulunamamışlardır.

1971 yılında Linda Nochlin, “Niçin Büyük Kadın Sanatçılar Yok?” adlı makalesini yayınlamasıyla beraber kadının sanattaki yeri yeniden sorgulanmıştır. Yaratıcılık, yetenek, deha gibi kavramların sadece erkeklere özgü olarak düşünüldüğünü öne süren Nochlin, kadınların sanat dünyasında yer almamış olmalarının nedenlerinden bazıları olarak bu kavramları ele almıştır. Bu makaleyle beraber kadınların sanat çalışmalarına destek olunmuş ve farklı burslar verilmiştir. Aynı zamanda da bu yayınlanan makale, kadın sanatçıların sanatsal içerik olarak erotizm ve cinsellik temalarının işlendiği, şiddetin sorgulandığı çalışmalar yapabilmesini olanaklı hale getirmiştir. Bu kadın sanatçılardan bazıları şu şekilde sunulabilir; Jenny Saville, Cindy Sherman, Ana Mendieta, Carolee Schneeman, Georgia O’Keeffe, Tracey Emin, ve Marina Abramović.

Özellikle Jenny Saville’in sanat yapıtlarında erotizm, şiddet ve cinsellik ele alınmıştır. Günümüzde oluşturulan güzellik algısında zayıf ve ince beden formlarının güzelliği ifade etmesine karşın aşırı kilolu ve hastalıklı vücutlar dışavurumcu bir ifadeyle tablolarında resmedilmiştir. Jenny Saville’in sanatsal üretimleri, tarih boyunca değişen ve şekillenen beden imgesine ilişkin sorgulamaları da beraberinde getirmiştir.



Görsel 4.41: Jenny Saville (2009), *Signed And Dated*.

1960'lı yıllarda Paris'e göçmüş olan Nil Yalter *Başsız Kadın ya da Göbek Dansı* adlı videosunda kendi bedenini bir yazı-alanı olarak kullanıyor. Metnin 'içeriği' de gayet sert ve politik: *Erotique et Civilisations* adlı kitaptan alınan, Afrika'da kadınların 'sünnet' edilmesini anlatan bir kısım yazıyı videosunda, dans eden göbeği üzerine yazıyor. Bu performansında imge ve kelimeleri politik bir cümle kuracak şekilde kurgulamıştır.



Görsel 4.42: Nil Yalter, Başsız Kadın ya da Göbek Dansı

Bazı feminist sanatçılar, kadının bedenini erkek egemen öncesi dönemdeki anaerkiil döneme atıfla tanrıça imgesiyle birlikte ele alırken diğer bazı feminist sanatçılar da bedeni eril temsil ve sanat yöntemlerini sorgulayacak şekilde ele almaktadır. Cinsel temsiliyeti konu edinen feminist sanatçılar, imgedeki cinsiyet unsuruna dikkat çekerken, sanatsal ürün veya stereotiplere, feminizmin politik yaklaşımını getirmenin yanında, cinsiyet kavramının ‘neyi gördüğümüzü değil, nasıl gördüğümüzü?’ de etkileyen görsel parametrelerine değinerek imgeyi incelemektedirler.¹²¹

Feminist sanat toplumsal ve bireysel olarak kadın bedeninin bir mücadele alanı olduğunu vurgulamış, aynı zamanda da cinsiyet, iktidar, güzellik, çirkinlik, kadınlık, erkeklik gibi pek çok kavramın da yeniden sorgulanmasına neden olmuştur.

¹²¹ Antmen, a.g.e., s.342.

Bölüm 5

Çirkinlik Estetiği ve Beden Üzerine Çalışma Yapmış Sanatçılar

Beden üzerinde estetik, güzellik ve çirkinlik olguları tarih öncesi ve ilk çağlardan günümüze kadar değişerek gelmiştir. Bedene yönelik estetik yaklaşımlar toplumsal, ekonomik, kültürel şartların da etkisiyle sürekli değişim göstermiştir. 20. yüzyılın ortalarına kadar bedene yönelik estetik algılamada ölçü ve görünüm olarak güzellik algısı öne çıkarken 20. yüzyılın ortalarından itibaren özellikle çağdaş sanat akımlarıyla beraber bedenın doğal ve çirkin estetiği öne çıkmaya başlamıştır. Çalışmanın beşinci bölümünde, bedene yönelik çirkinlik estetiği bağlamında eserler vermiş olan sanatçılar ele alınacaktır.

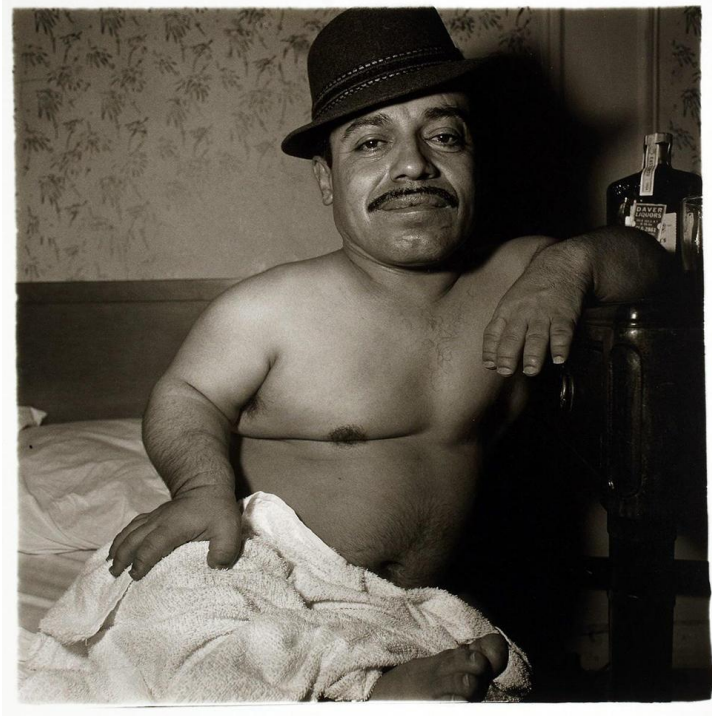
5.1 Diane Arbus

Kadın fotoğrafçılar arasında en dikkat çeken sanatçılardan olan Diane Arbus, grotesk olarak nitelendirdiği sanatında, beden ve çirkinlik estetiğinde sıradışı ve biçimsiz imgeleri ön plana çıkarmaktadır. Sanatsal yaratımı ve çağdaş fotoğraf sanatını bambaşka bir boyuta taşımış olan Arbus, bedende ucube, çirkin ve ucubeye odaklanarak modellerinde sıradışı kompozisyonları da denemiştir.¹²²

Genellikle Amerika’da sosyal yaşamın dışında bırakılan fahişeleri, travestileri, zihinsel engellileri konu almış ve ötekileştirilmiş kimliklerin günlük yaşam sahnelerini fotoğraflarıyla belgelemiştir. Arbus, belgesel portre niteliğindeki fotoğraf çekimlerinde doğal bir yaklaşım sergilemiş ve önyargıda bulunmadan yaklaştığı bireyleri kendi yaşamsallığı içerisinde görüntülemiştir. Toplumun tuhaf, anormal olarak nitelendirdiği insanları, empatiyle yaklaşarak çektiği fotoğraf karelerinde adeta onlarla özdeşleşmiştir.¹²³

¹²² Gürses, İ. (2016).” Fotoğrafta Grotest Beden Temsili Diane Arbus”, Uluslararası Hakemli İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi Ocak / Şubat / Mart- Kış Dönemi Sayı: 10, s.374-377

¹²³ Lucie-Smith, Edward (2004). 20.Yüzyılda Görsel Sanatlar (Çev. Ebru Kılıç vd.) Akbank kültür ve Sanat Dizisi: İstanbul.



Görsel 5.1: Diane Arbus (1970), *Mexican Dwarf in his Hotel Room, NYC*.

Görselde görüldüğü gibi bir Meksika cücesini resmeden Arbus'un grotesk sanatında çirkin estetiğine dair kötü, çarpık ve ironi içeren bir simge yoktur. Aksine kendiyile barışık bir halde poz veren cüce, oturuşu ve rahatlığıyla önyargıları kaldıran bir hava vermektedir.

5.2 Jessica Harrison

Çağdaş sanatçılar içerisinde bedene dair dikkat çekici bir yaklaşım sergileyen sanatçılardan birisi de Jessica Harrison'dur. Harrison, özellikle porselen figürler şeklindeki eserlerinde bedene dair güzellik, çirkinlik ve estetik yaklaşımları sorgulamakta ve yerleşik güzellik algısına karşı çirkinliği sanatında öne çıkarmaktadır.

Harrison, toplumda adeta arzu nesnesi haline gelmiş güzellik idealini cisimleştirdiği porselen figürleri parçalayarak, toplumdaki güzellik ve beden algısına dair eleştirisini sunmaktadır. Genellikle ideal güzelliğin somutlaştığı porselen figürleri çirkinlik, korku ve uyumsuzluk gibi temaları yansıtmak için kullanan Harrison, bir anlamda güzellik algısını da parçalamaktadır.



Görsel 5.2 Jessica Harrison (2013), *Karen*.

Harrison'un parçalanmış porselen figürlerinde toplumun çağlardır sahip olduğu ideal güzellik algısının somutlaştığı kadın bedenleri parçalanmakta ve bu güzelliklere adeta bir darbe indirilmektedir. Harrison, eserlerinin hissedilmek için yapıldığını öne sürerek hem sanatçının hem de izleyicinin yontu sırasında bedeni deneyimleyip yorumlayabileceğini düşünmektedir.

Sanatçı, güzelin simgelerinden porselen figürleri parçalayarak, güzel ve çirkin arasındaki hem gizlenmiş hem de gizlenmemiş sınırları belirlemeye çalışır. Harrison ve ona benzer sanatçılar, çirkinini temsil eder ve insanlara gösterir. Bunu görmek-görebilmek ise kendi çirkinliğimizle yüzleşmek anlamına gelir ve ilerlemek istiyorsak kendi içimizde çirkin algısıyla yüzleşmek zorundayız.

5.3 Marc Quoin

Marc Quoin, modern sanat alanında, sanatı farklı yorumlayan ve sanata bambaşka perspektifler katan bir sanatçıdır. Sanatçıyı farklı kılan özelliklerinden birisi

anatomi ile ilgilidir. Anatomiye sanatına uyarlamış olan Quoin, bu bağlamda en özgün sanatçılardan birisidir.

Anatomiden hareketle sanatçının genel olarak ele aldığı konular, yaratılış, evren, zaman, ölümlülük, doğa, uzuvlar, beden imgeleri, realite gibi konulardır. Sanatçıyı dünya çapında üne kavuşturan eser ise Self isimli eseridir. Self isimli eserinde klasik ve alışılmış basmakalıp heykel sanatının dışına çıkan sanatçı, bu noktada özgünlüğünü ispat etmiştir.



Görsel 5.3: Marc Quinn (1991), *Self*.

Marc Quoin için beden önemli bir kavramdır. Biyolojik ve anatomik olarak ayrı bir perspektifte sanatçı, aynı zamanda beden için kullandığı imgelerini felsefi ve psikolojik kavramlarla harmanlamıştır. Öteki, ben, biz, dışarı gibi kavramlar sanatçının sıkça kullandığı kavramlardır. Tarz olarak Diane Arbus'a son derece yakın olan sanatçı, birçok noktada sadece fotoğraf ve heykel alanında ayrılmaktadır. Felsefi ve düşünsel imgeler çerçevesinde birçok noktada aynı imgelemleri ve düşünsel öğeleri kullanmaktadırlar.

5.4 Marina Abramoviç

Marina Abramoviç'in sanatında beden deneyimle özdeşleşmektedir. Abramoviç, bedeninin sınırlarını deneyimlemeyi sanatının temeli olarak ele almaktadır. Abramoviç, yerleşik sanat anlayışının ve eserlerinin dışında bir anlayış geliştirerek düşünce ve fikirlere yönelmiştir. Abramoviç'in 1970'li yıllarda gerçekleştirdiği eylemleri ise, bedensel saldırganlık olarak, bedeni bilinçli bir durumdan uzaklaştırarak beden sınırlarını deneyimlemeye yöneliktir. Abramoviç, eylemlerinde başkalarına zarar vermek yerine kendisine zarar vererek bedenini her türden şiddete açık bir nesne gibi konumlandırmaktadır. Onun için beden, bilinç durumundan uzaklaşmak için bir eylem alanı özelliği göstermektedir.¹²⁴

Abramoviç, sanat üretimlerinde acı ve ölüme yaklaşma denemelerinin üzerine ağırlık vermiştir. Sanatsal üretimlerinin temelinde genellikle çağdaş toplumdaki acı ve ölüm korkusundan arınma biçimleri yatmaktadır. Sanatçı, bu korkuları yenmek ve beden sınırlarından kurtulması için bedensel acının gerekli olduğunu iddia etmiştir. Genellikle kendi bedenine fiziksel şiddet uyguladığı ya da fiziksel şiddetin kendi bedenine uygulanmasına izin verdiği performanslarını izleyicinin önünde gerçekleştirmiştir. Bu performanslarının gerekçesini şu şekilde dile getirmiştir:

Sarsıntı yaratmakla ilgilenmedim hiç. Benim asıl ilgilendiğim şey, insan bedeninin ve aklının fiziksel ve zihinsel sınırlarını deneyimlemektir. Bu deneyimi halkla birlikte yaşamak istedim. Bunu tek başıma asla yapamazdım. Halkın bana bakmasına ihtiyacım var, çünkü halk bir enerji diyalogu yaratır. Halktan fiziksel ve zihinsel sınırlarınızı karşılayan yoğun bir enerji alırsınız. Sonraları başka kültürleri tanıdığım, Tibet'e gittiğim, Aborijinlerle tanıştığım, hatta Sufi ayinlerini gördüğümde, bütün bu kültürlerde beden zihinsel bir atlama gerçekleştirebilmesi için fiziksel olarak aşırı zorlandığını fark ettim. Ölüm ve acı korkusunu yenmek için, bedenimizin bize yaşattığı kısıtlamalardan kurtulabilmek için fiziksel zorlama gerekiyordu. Biz, Batı kültüründe yaşayan insanlar çok korkağız. Performans, benim için o başka boyuta uzama ve atlama formuydu.¹²⁵

Abramoviç, performanslarında bedenini bir nesne haline getirmiş ve bedenine uyguladığı fiziksel şiddet ile acı kavramını sorgulayarak insan bedeninin ve aklının

¹²⁴ Yılmaz, M. (2006). Modernizmden Postmodernizme, Ütopya Yayınları, Ankara, s.143.

¹²⁵ Şahin, D. Yağcı, M. M. (2011). Beden Sanatında Bir Kadın: Marina Abramoviç, İnönü Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi ISSN: 1309-9876 E-ISSN: 1309-9884 ÖzelSayı/Special Edition Cilt/Vol.1, Sayfa 21-28

zihinsel sınırlarını keşfetmeye çalışmıştır. Sanatçı performanslarında deneyimlediği fiziksel acı duygusuyla ruhsal arınma gibi amaçlara da erişmiştir diyebiliriz.



Görsel 5.4: Marina Abramovic (1975), *Lips of Thomas* (performans).

5.5 Orlan

Fransız Performans sanatçısı Orlan, “Carnal Art” diye adlandırdığı performanslarında, erkek egemen güzellik anlayışını ve modern Batı toplumu kadın kavramını eleştirmek için lokal anestezi altında bir dizi estetik operasyonlar gerçekleştirmiştir. Antik Yunan’da M.Ö 5. yüzyılda yaşamış bir ressam olan Zeux’in mitlere göre istediği güzellikte hiçbir kadın bulamayınca ideal kadın görüntüsünü yaratmak için farklı kadınların en güzel yerlerini alması gibi Orlan da, Mona Lisa’nın alnını, Diana’nın burnunu, Boucher’in Europa’sının dudaklarını ve Gerome’nin Psyche’sinin gözlerini kendi yüzünde bir araya getirmeyi amaçlamıştır. Bedenini yapıt olarak ameliyathaneleri ise kendi stüdyosu olarak görmüştür. Ameliyat esnasında stüdyonun her tarafını, benzetmek istediği vücut parçalarının büyütülmüş fotoğrafları ile kaplar, müzik ve danslar eşliğinde herkese açık bir performans gerçekleştirir. Orlan’ın seçimleri tarihsel ve mitolojik nedenlere dayanır. Carnal Art manifestosunda Orlan, sergilediği sanatın klasik anlamda, çağın mümkün kıldığı teknolojiyle gerçekleşen bir otoportre olduğunu bildirir. Orlan, yüzündeki değişiklikleri bir yandan

video ve fotoğraf olarak belgeleyip, çoğaltarak aynı zamanda toplumsal bir tartışma ortamına da sunmaktadır.

Orlan, modern toplumlardaki kadın öznenin kuruluş amacını ve erkek iktidarındaki güzellik kavramını eleştirmek adına vücudunu ve yüzünü birçok kez geçirdiği estetik ameliyatlarıyla yeniden şekillendirerek; özdenetim, kişisel haklar, yaşam-sanat, izleyici-sanatçı, özgürlük gibi kavramları yeniden sorgulamıştır.

Estetik ameliyatları olan sanatçı, lokal anestezi ile ameliyatlarını yaptırmış ve bunları videoya kaydettirmiştir. Naklen ve aynı zamanda ameliyat sonrasında videolarını izlettiği için bir video sanatçısı da sayılabilir. Sanatçının, bedenini ve tenini kullanması nedeniyle sanatın bambaşka bir formu ortaya çıkmıştır. Kendisi bunu Carnal Art olarak tanımlamıştır.¹²⁶

Tüketim toplumu, medya ve yozlaşma kültürünün tıptaki etkilerini ön plana çıkaran Orlan, bu bağlamda insanoğlu için çok önemli bir alan olan tıp ve estetik cerrahinin insanın duygularını nasıl sömürdüğünü ve yaşama etki ettiğini çıplak bir gerçekle gösteren bir sanatçıdır. Estetik cerrahi ve tıp biliminin koyduğu güzellik estetiği kavramlarını ve olgularını tersine çevirmiştir.

Kozmetik sanayinin kadın bedeni üzerindeki egemenliği, Orlan'ın çalışmaları neticesinde bir dizi tartışma başlatmıştır. Tıp teknolojisinin ve estetik cerrahinin, kadın bedeni üzerindeki baskısı ve somut bir biçimde dönüştürmeye çalışması, kadınların bedenlerini değiştirmeye zorlayan ve bu algıyı yaratan medya güçleri de dahil Orlan'ın çalışmalarında eleştirilmiş ve etki yaratmıştır. Sanatçının Batı'nın ideal beden kavrayışını kendi bedenindeki estetik ameliyatlar ile göstermesi, büyük bir reddedişe işaret etmektedir.¹²⁷

¹²⁶ Güçhan, A. (2004) "Frankenstein ve Orlan: Sinema ve Performans Sanatında Teknofobi", Selçuk İletişim, s.60-63

¹²⁷ Güçhan, "Frankenstein ve Orlan: Sinema ve Performans Sanatında Teknofobi", s.60-63



Görsel 5.5: Orlan (1997), *Self Portrait, Polaroid*.

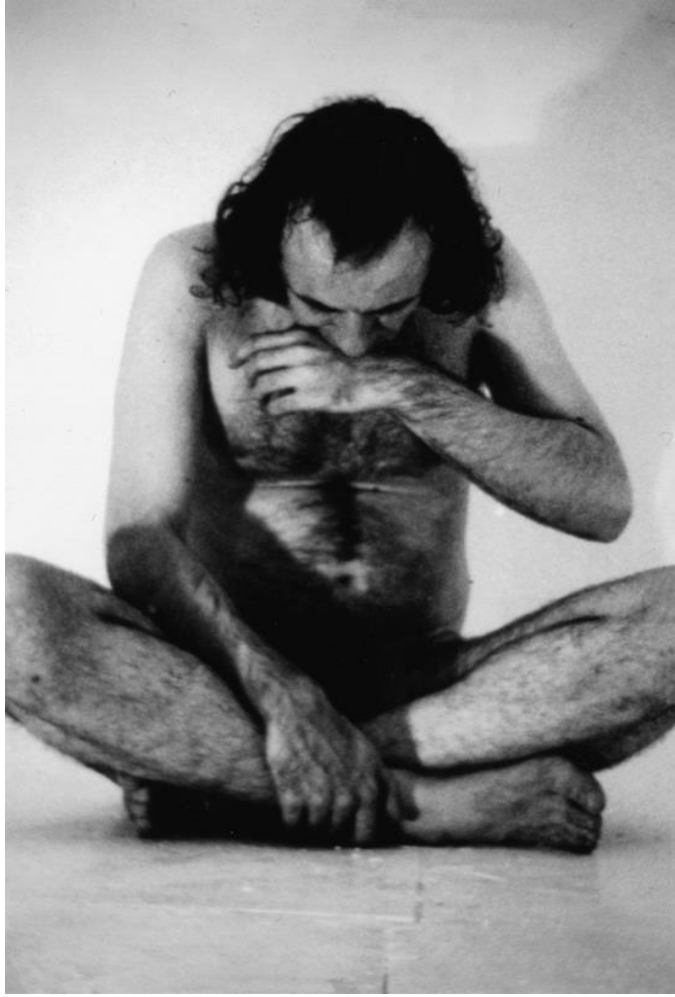
Orlan'ın çalışmalarında bir anlatım aracı olan bedenin geçirdiği dönüşüm ve değişimlerle tamamen sanatçının himayesinde şekillenerek toplumsal bir tartışmaya yol açmış ve toplumdaki acı, kadın bedeni, kimlik, güzellik gibi kavramların yeniden sorgulanmasına neden olmuştur.

5.6 Vito Acconci

Aynı zamanda bir mimar olan Vito Acconci, peyzaj ve montaj alanında bir uzmandır. Bu alandaki çalışmalarının yanı sıra Seedbed adlı dizisi ile üne kavuşmuştur. Vito Acconci, birçok açıdan avangard bir sanatçıdır. Enstalasyondan karmaşık tekniklere, mastürbasyondan kapitalizm eleştirilerine kadar birçok konuda özgün olan sanatçı, sanat dünyasında denenmemiş teknikleriyle de ön plandadır.

Vito Acconci, kapitalist ekonomiye ciddi eleştiriler getirmiştir. Tescil ve markaları kölelere vurulan damgalara benzetmiş, birçok eserinde ve çalışmasında tescil ve marka imyelerini direkt olarak kullanmıştır. Kapitalist ekonominin hayatın

her saati insanı tüketmesi ve insanların ömrünü çalması, sanatçının en çok eleştirdiği hususlardan birisi olarak acı ve yalnızlığa itilen insanoğlunun baş edemediği hezeyanları ve acıları, fizyolojik olarak bedenlerini de etkilemektedir. Bu durumda, Acconci, sanatı içerisinde bedeni araç ya da amaç olarak görerek birçok özgün çalışmaya imza atmıştır.¹²⁸



Görsel 5.6: Vito Acconci (1970), *Treadmarks*.

Acconci, kendisini ısırarak çıplak beden imgesi üzerinden ciddi bir politik eleştiri yapmıştır. Sürü psikolojisi, tüketme çılgınlığı, yalnızlık, tektiplik, benlik kaybı gibi olgular ve imgeler, beden üzerinde sanatçının kendisini ısırmasıyla temsil edilmiştir.

Acconci'nin kendini ısırması, sergi sırasında masturbasyon yapması performans sanatının en özgün yönleridir. New York Sanat Galerisi'ne yapay bir taban inşa

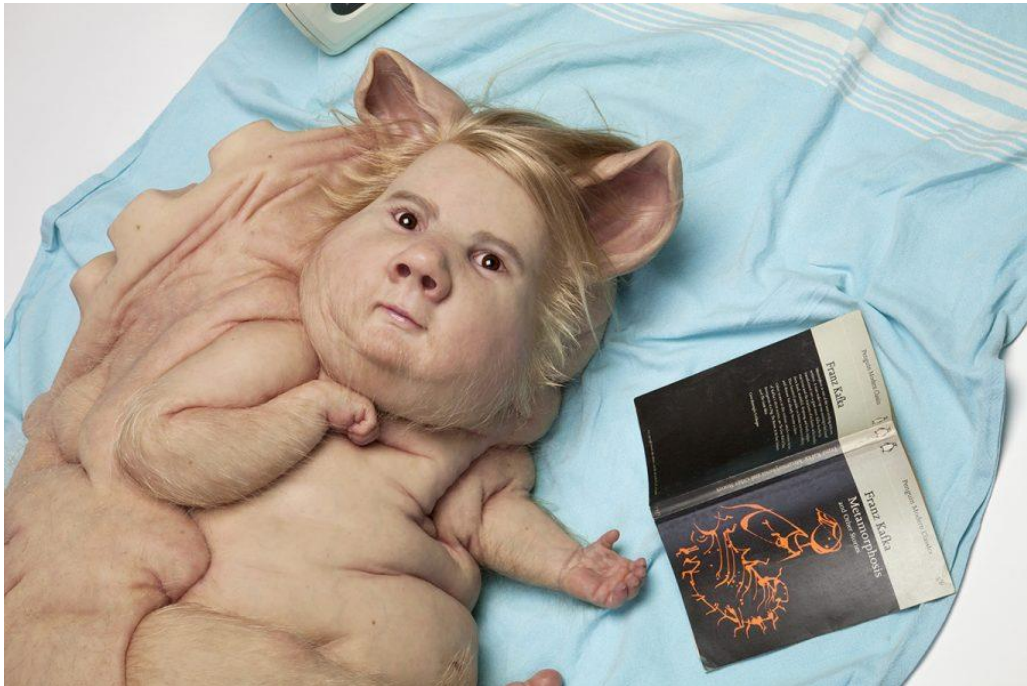
¹²⁸ Özskici, E.(2017). "Öteki" Kavramı Üzerine Görsel Çözümler", Sanatta Yeterlilik Tezi, Ankara,,s 4-5

ettirmiş, Hoparlörlerden gelen sesleri galerinin içine vermiş ve ahşap döşemenin üzerinde insanlar yürürken masturbasyon yapmış ve tüm bunlara ‘Döl Yatağı’ ismini vermiştir.¹²⁹

5.7 Patricia Piccinini

20. yüzyılın en önemli Hyperrealist (fotogerçekçilik) ve heykeltıraş sanatçılarından biri 1965 yılında Avustralya’da doğan Patricia Piccinini, korkutucu ve garip eserleriyle tanınıyor. Çalışmalarında özellikle heykeli kullanmasına rağmen dijital baskı , montaj, çizim, desen, video gibi farklı alanlarda eserler üretmiştir.

Piccinini, eserleri boyunca belli bir tematik dil izlemiştir. Bu dil, annelik, doğurganlık, mitoloji ve teoloji arasında gerçek ve gerçek üstünün birleştirilmesini kapsamıştır. Yaptığı doğa üstü, yarı insan yarı hayvan yaratıkları, doğanın farklı bir yorumlanması olarak gören sanatçı, doğaya ait olan insan ve hayvanın birleşiminden meydana gelebilecek çirkin yaratığın yine insana ve hayvana ait doğurganlık, uyku, yemek yeme, ölüm gibi doğal süreçlere ait ortak özellikler taşıyacağına dikkat çekmiştir.



Görsel 5.7: Patricia Piccinini (2016), *Teenage Metamorphosis*.

¹²⁹ Milliyet. (2013). “Dünyayı şoke eden 10 performans”, <http://www.milliyet.com.tr/dunyayi-soke-eden-10-performans/gundem/detay/1791192/default.htm>.(25.12.2018)

“Hissedebildiğin ölçüde empati kuruyorsun hayatla. O yüzden tüm beden dili dışında, gözler ayrıca önemli. İfade bakımından o kadar güçlü ki empati kurmamızı kolaylaştırıyor. Öte yandan itici bir tarafı da var bunun. Çünkü kendimizi hayvan olarak görmek hoşumuza gitmiyor.” – Patricia Piccinini

Piccinini'nin eserlerindeki gerçeklik izleyiciyle duygusal ve entelektüel olarak güçlü bir bağ kurulmasına neden olmuştur. Eserler çirkin canavarlara benzeseler de eserlerin duruşları ve masum bedenleri izleyicide sakinleşme ve rahatlama hissi uyandırmıştır.

5.8 Bahadır Baruter

Bahadır Baruter, 1963 doğumlu çok yönlü bir sanatçıdır. Kariyerine 1990'lı yıllarda Pişmiş Kelle dergisinde karikatürist olarak başlamıştır. Bahadır Baruter sadece bir karikatürist kimliği değil aynı zamanda ressam ve illüstratör kimliklerini de taşır. 2015 yılında Contemporary'de “Mukadderat” isimli heykel sergisi gerçekleştirilmiştir. Bu sergisinde, cam fanus içerisinde insan imgelerini ana maddesinde epoksiyi kullanarak fanus içinde dondurup izleyiciye sunmuştur. İnsan imgelerinin yüzlerindeki ifadeler çaresizlik içindeyken elleri ve duruşları hâlâ fanustan çıkmak için bir umutlarının olduklarını hissettiriyor.



Görsel 5.8: Bahadır Baruter (2015), *Mukadderat Serisi, İsimsiz IX*.

Bahadır Baruter, bu yapıtlarında plaza hayatında sıkışmış, paranın ve patronun kölesi halini alarak yaşamsallıklarını kaybetmiş insanların fanuslar içine yerleştirmiştir. Bu plaza insanların aslında artık yaşayan ölümlere dönüştüğünü vurgulamıştır. Heykellerinde toplumun dayattığı kuralların getirisinin, insan bedenini hapsettiğini, çirkinleştirdiğini, yüzlerindeki ifadelerle sanki esaretten kurtulmayı bekleyen figürler haline nasıl dönüştüğünü gözlemleyebiliriz.

5.9 Sally Hewett

Sally Hewett, “güzellik” ve “çirkinlik” kavramlarını ilmeklerle irdeleyen bir sanatçı. Hewett’in kanaviçelerinde göğüs kılları, selülitli ve dövmeli popolar yer alıyor. Popüler kültürün bizlere dayatmış olduğu güzellik algısının aksine ‘insanlığımızın en temel parçalarını’ gerçek halleriyle kasnaklarına işleyerek bizlere çirkin, iğrenç, selülitli, kıllı, güzel, erotik, komik, çatlaklı, yara izli, eksik, fazla gibi bedene ait olan bu kavramları yeniden sorguluyor.



Görsel 5.9: Sally Hewett (2013), *Sore-i-ah-sis*, Heykel.

Hewett, işleri hakkında şunları dile getirmiştir: “Sanat eğitimi aldığım yıllar boyunca dünyaya neden geldiğimi ve tam olarak ne yaptığımı sorguladım. Bazı şeyleri neden güzel, diğerleri çirkin veya iğrenç görüyoruz? Ve büyükanneme ait nakışları gördüğümde ‘sanat için ne yapabilirim’i düşünmeyi bıraktım, işlemeye başladım.’ Sergilerime gelen kadınlar bu işlere yüksek sesle kahkaha atıyor ve işte bunu seviyorum. İnsanlar bu işleri düşündürücü ve eğlenceli buluyor. İşimin en güzel taraflarından biri de bu!”

5.10 Kiki Smith

1954’de Almanya’da dünyaya gelmiş olan heykeltıraş, 1978’de her gün kullanılan sıradan nesnelere monotiplerinden oluşan ilk işlerini üretmiştir. Kendini “şey-yapıcı” olarak tanımlayan Smith, babasının 1980’deki ölümünden sonra dikkatini çürüme ve ölüm konularına vermiş, aynı zamanda da insan bedenselliğine odaklanmıştır.



Görsel 5.10: Kiki Smith (1992) *Tale*, Heykel.

Kiki Smith’in adeta vücudun bir salgısı, uzvu gibi tasarladığı kuyruk iğrençlik kavramının özellikle kadın sanatçılar tarafından daha belirgin şekilde ele alınma nedenini görünür kılmıştır. Örneğin; sadece kadına ait bir atık diyebileceğimiz adet kanı saklanan, gizlenen bir şey olarak kadının ötekileştirilmesi, dışlanmasını göstermiştir. Bu durum tüm cinsiyetler için geçerli olan dışkı ve akıntılardan da farklı bir yerdedir.

“Smith ‘iğrenç’ olana, pankreas, safra kesesi gibi iç organlara odaklanmış; tenimizi bir sınır gibi ele almış ve birebir figüratif heykeller yapmıştır. Aynı zamanda vücut sıvılarıyla ilgili bazı parçalar yapmış ve ‘Hayatınızın ne kadar büyük bir bölümünde bu sıvılarla kuşatılmış olduğunuzu göreceksiniz. Sperm ve tükürük toplumsal ve politiktir, ayrıca aşırı derecede kişiseldir. İshal çocukların en büyük katilidir,’ demiştir. Weitman’a göre, Smith’in iğrenç yavan, parçalanmış gövdenin içini ve dışını kullanması ‘Onu tanıma, üzerinde hakimiyet kurma ve önemini gösterme,’” şeklindedir.¹³⁰

Smith’in çizimleri Rönesans’ın ideal beden algısına meydan okuyarak sınırlarını aşmıştır. Neredeyse her eserinde açık, öne çıkmış, uzamış, salgılayan bedeninin ve deliklerinden dışarı salgıladığı maddenin hassasiyetini vurgular. Smith, bedenimizin bizden çalındığının ve [sanatının] kişinin kendi alanını geri kazanma çabası ya da kişinin burada bulunma aracı olduğuna, onu burada nasıl bulunduğumuzu izlemek için kullandığımızı inanır.¹³¹

5.11 Berlinde De Bruyckere

Belçikalı sanatçı Berlinde De Bruyckere, beden ve varoluşun kırılganlığını açığa çıkararak acı ve arzu kavramlarına gönderme yapan heykeller ve desenler üretiyor. Sanatçı, heykellerinin üretiminde çoğunlukla balmumu, ahşap, bez, at derisi ve saç gibi malzemeler kullanıyor.

¹³⁰ Barret, Terry (2015) Neden Bu Sanat?, Hayalperest yayınevi, İstanbul

¹³¹ Witzling, Mara. “Kiki Smith” Contemporary Woman Artists, S:626-627



Görsel 5.11: Berlinde de Bruyckere (2010), *'Into One-another III, to P.P.P.'*

Berlinde De Bruyckere'nin işleri gözlerimizin önünde beden buluyor, çoğalıyor, parçalanıyor. Hangi sırayla olduğunun pek önemi yok, her şey hep beraber oluyor. Seksenli yıllardaki "kapalı formlarından", son dönemde yaptığı "beden"lere kadarki işleri yan yana geldiğinde "doğum", tarihsel bir bakışa gerek bırakmaksızın her bir parçada kendini gösteriyor. Doğuma imkân veren yarık, her bir işin tam ortasında bir "yaratıcı" olarak beliriyor. Biçimler yarıyor, açığa çıktıkları yarığı üzerlerinde taşıyarak, doğarak, doğurarak çoğalıyorlar. Berlinde De Bruyckere'nin işleri hakkında doğumun, çoğalmanın ve ölüme rağmen nafiye bir çabayla durmak bilmeyen başlangıçların temsili olduğu söylenilebilir.

Bölüm 6

Sonuç

Sanat tarihi boyunca, filozoflar ve sanatçılar güzelin tanımı üzerine düşünmüş ve bu konuda farklı fikirler ortaya koymuşlardır. Sanat tarihinde 17. yüzyıldan bu yana estetik üzerine yoğunlaşmış ve ideal sanat eseri için kriterler belirlenmiştir. Fakat 19. yüzyılda Endstüri Devrimi'yle ve Rönesans Dönemi'ndeki düşüncelerle beraber sosyal, kültürel ve ekonomik şartlar büyük değişime uğramıştır. Teknoloji ve makineleşmeyle beraber ortaya çıkan modernizm, sanata da büyük etkisini göstermiş ve klasik estetik algısını yıkıma uğramıştır. Üretilen bu yeni estetik dil sanat tarihi içerisinde güzelin var olduğu kadar çirkinin, asaletin olduğu kadar aşağılık olanın da estetik bir bir temsil değerinin olabileceği fikrini güçlendirmiştir.

Duchamp'ın "Çeşme" adlı sanat yapıtını ortaya koymasıyla beraber bilinen tüm estetik kurallar hiçe sayılmış ve yüksek sanat anlayışıyla alay edilmiştir. Sanat, biçim güzelliğinden içeriğin yaratıcılığına evrilerek klasik estetiğin kalıplarından çıkmıştır. 20. yüzyılda insanın sürekli değişim halinde olan yaşam koşullarının beğenileri ve istekleri de değişim göstermiştir. Abject (iğrenç) sanatla birlikte alışlagelmiş hayatlarımızda, yüzleşmekten korktuğumuz veya kaçtığımız tiksinti verici şeyler; ölüm, şiddet, hastalık, yaralanma gibi kavramları sanatçılar bedenleri üzerinden ele almıştır. Abject sanat bedeni ele alışı ve yansıtmasında ideal güzelliği değil çirkin ve tiksindirici olanı sergilemiştir. 21. yüzyılın hızlı tüketime yönelik ortamında artık sanatın güzel olması zorundallığı yerine çirkin kavramı tartışılmaya başlanmıştır.

Çirkinlik kavramının farklı yan anlamlarını tekil ve eğreti bir tanımlamaya sığdırmaktansa çirkinliğin tarihler boyunca kazandığı eşanımları irdelenerek, sanat tarihinde bedenin kullanımında çirkinliğin tarih boyunca kazandığı eşanımlarının beden üzerinden nasıl şekillendiği ifade edilmiş bulunmaktadır bu çalışmada.

Tarihin farklı dönem ve süreçlerinde çirkin kavramının sürekli değişim içerisinde olduğunu söyleyebiliriz. Sanatsal üretimlerdeki güzelliğin karşıtı olarak tiksiniç, iğrenç, aşağılık vb. kavramların çirkin olarak algılanmamasının gerekliliği ve bu çerçevede sanatın her zaman güzel kavramına ihtiyacı olmadığı, çağdaş sanatta çirkin estetiğini olanaklı hale getirmiştir. Çirkin kavramı çağdaş sanatın farklı boyutlarından birisi olarak yorumlanabilir. Çalışma kapsamında çirkin kavramı

altındaki tüm sıfatlar ayrıntısıyla incelenmiş ve görsellerle desteklenerek çağdaş sanatta çirkinin bedenler üzerinden ifade edilişi tüm ayrıntılarıyla ele alınmıştır.

Tarih boyunca güzelin gölgesinde kalmış olan çirkinliğin dünyası modern ve sonrası dönemlerde sanatsal ifadenin ana kaynağı haline gelmiştir. Çirkin sadece biçimsel olarak sınırlandırılmamış ve ilkel dönemden günümüze kadar değişerek pek çok niteliği de içinde barındırmıştır. Sanatsal süreçlerde ifadenin anlatı araçlarından biri olan beden, çirkinini anlatmanın en etkili yolu olmuştur. Çirkinliği ölçmeyi başaramayan Umberto Eco şu sözleri söylemiştir;

“Güzellik kimi açılardan sıkıcıdır. Güzellik mefhumu çağdan çağa değişse de güzel nesnelere her zaman belirli kurallara uymak zorundadır... Çirkinlik tahmin edilebilir değildir ve barındırdığı olasılıkların sonu yoktur. Güzellik ölçülebilir. Çirkinlikse Tanrı gibi sonsuzdur.”¹³²

¹³² Henderson, Gretchen E. (2018). Çirkinliğin Kültürel Tarihi. Sel Yayıncılık, İstanbul, s12.

Kaynakça

- Altuner, H. (2015). Ekspresyonizmde Hıristiyanlık ve “Çarmıhta İsa” Tasvirinin Kullanımı, *SDU Faculty of Arts and Sciences Sosyal Bilimler Dergisi Journal of Social Sciences*, Sayı: 34.
- Antmen, A. (2008)., *20. Yüzyıl Sanatında Akımlar*, Sel Yayınları, İstanbul.
- Aristoteles (2007), *Fikir Mimarları-13* (Derleyen: Kaan H. Ökten), Say Yayınları, İstanbul.
- Artut, K. (2007), *Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri*, Anı Yayıncılık, Ankara.
- Aydın, D. U. (2008). Çağdaş Ve ya Modern Sanat Literatüründe- Tanımı da Düşünüldüğünde -Heykel Sanatının Örnekler Ve Düşünceler Üzerinden Değerlendirilmesi; Modern Üsluplarda Kabul Gören Heykel Örnekleri Heykel Midir, Değil Midir Sorunsalına Bir Bakış, *Researcher: Social Science Studies*, Cilt 6, Sayı1.
- Bahr, H. (1989). Görme-Dışavurumculuk, (Çeviren: Doğan Şahiner), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Balkan, G. (2015). *Post Human*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Baudelaire, C. (2004). *Modern Hayatın Ressamı*, (Çev. Ali Berktaş), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Barret, Terry. (2015). Neden Bu Sanat?, Hayalperest yayınevi, (Çev. Esra Ermert), İstanbul
- Başyazıcı, B. (2015). Mimarlığın Ontolojisinde Çirkin ve Nesnede Çirkinin Arayışı: Peter Eisanmann Üzerinden Bir İnceleme, *TMD Uluslararası Hakemli Tasarım ve Mimarlık Dergisi*, 64.
- Bourdieu, P. (1997). *Toplumbilim Sorunları*,(Çev. Işık Ergüden), Kesit Yayıncılık, İstanbul.
- Bozkurt, N. (2013). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Sentez Yayıncılık, Ankara.
- Bell, J. (2009). *Sanatın Yeni Tarihi*, (Çev. U.Ceren Ünlü-Nurçin İleri-Rana Gürtuna), NTV Yayınları, İstanbul.
- Can, G.Ş. (2016), “Anti-Estetik Versus Estetik”, *Akademik Bakış Dergisi*, Sayı:57.
- Clark T. (2004). *Sanat ve Propaganda*, (Çev. Eşin Hoşsucu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

- Corbin, A., Courtine, J.J., Vigarello, G. (2008). *Bedenin Tarihi*, (Çev. Saadet Özen), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Corbin, A., Courtine, J.J. & Vigarello, G. (2008). *Bedenin Tarihi II*, (Çev. Saadet Özen), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.54.
- Coşkun, İ. (2003). *Modernliğin Kaynakları: Rönesans Üzerine Bir Değerlendirme*, İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Bölümü Yayınları, İstanbul.
- Cumming, R. (2008). *Sanat (Görsel Rehberler)*, (Çev. Ayşe Işın Önal, Aslı Çetinkaya), İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Çüçen, A. K. (2012). *Felsefeye giriş*. Sentez yayıncılık, Bursa, s.386.
- Dağtaoğlu, A. E. (2012), “Kant'a Giden Yolda Leibniz, Wolff ve Baumgarten”, *Toplum Bilimleri Dergisi*, 6 (11).
- Dede, B., Kavuran, T., (2013). “Platon ve Aristoteles’in Sanat Estetiği, Estetik Kavramı ve Yansımaları”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, Sayı:23.
- Demez, G., “Sınıfsal ve Bireysel Kimlik Oluşumunda Beden Sorunu: Habitus”, *Toplumbilim*, Sayı 24.
- Demiralp, D. (2011). “Söylenceden Düşünbilime Kıbrıslı Afrodit- Hesiodos’tan Proklas’a Bir Aşk ve Güzellik Tanrıçasının Öyküsü”, *LAÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 104.
- Doğan, H. (2014). *Çağdaş Sanatta Çirkinlik*, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Ekici, D.K. (2010). “Dada’dan Günümüze Plastik Sanatlarda Anti-Estetik Form Olarak Beden, Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Erciş, M.A.D. (2015). “Rönesanstan 20. yüzyıla Kadar Resim Sanatında Anıtsal Görünümler” *Yüksek Lisans Tezi*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Farago, F. (2006). *Sanat*, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Foucault, M. (2015). *Hapishanenin Doğuşu*, (Çev.Mehmet Ali Kılıçbay), İmge Yayınevi, İstanbul.
- Foucault, M. (2016). *Özne ve İktidar*, (Çev.Osman Akınhay, Işık Ergüden), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Foster, Hal (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü*. (Çev.: Esin Hoşsucu), İstanbul:Ayrıntı Yayınları. (1996).

- Gablik, S. (2000). “Kaygı Nesnelere: Kültürel Muhalefet Tarzları”, (Çev. Kemal Atakay), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Sayı:75.
- Giderer, H. E. (Nisan:1995) “60’lı Yıllar ve Kavramsal Sanat”, Sayı: 3, Anadolu Sanat, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Sayfa: 51-64.
- Gombrich, E.H. (2007). *Sanatın Öyküsü*, (Çev. Erol Erduran-Ömer Erduran), İstanbul.
- Güçhan, A. (2004). “Frankenstein ve Orlan: Sinema ve Performans Sanatında Teknofobi”, *Selçuk İletişim*, Konya.
- Güneş, C.D. (2015). Ruh Bedenin Hapishanesidir: Michel Foucault, EKEV Akademi Dergisi, Sayı: 64.
- Gürses, İ. (2016). “Fotoğrafta Grotesk Beden Temsili Diane Arbus”, Uluslararası Hakemli İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi Ocak / Şubat / Mart- Kış Dönemi Sayı: 10.
- Habermas, J. (1994). *Tamamlanmamış Bir Proje: Postmodernizm* (Çev. Necmi Zeka), İkinci Baskı, Kıyı Yayınları, İstanbul.
- Henderson, Gretchen E. (2018). Çirkinliğin Kültürel Tarihi. Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Jones, Amelia (2006). A Companion to Contemporary Art Since 1945. UK:Blackwell Publishing.
- Işık, E. (1998). *Beden ve Toplum Kuramı*, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Kagan, M. (1993), *Estetik Ve Sanat Dersleri*, (Çev. A.Çalışlar), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Koyuncuoğlu, E. (1999). “Performans Sanatı Üzerine Notlar”, *Art-İst Güncel Sanat Seçkisi*, Sayı: 1, İstanbul.
- Krausse, A. C, (2010). *Rönesans’tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, Literatür Yayıncılık, İstanbul
- Ksenophon (1997). *Sokrates’ten Anılar*, (Çev. C. Şentuna), Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- Kuspit, D. (2014). *Sanatın Sonu* (Y. Tezgiden, Çev.) İstanbul: Metis.
- Leppert R. (2017) Sanatta Anlamın Görüntüsü, (çev. İ. Türkmen), Sanat ve Kuram Yayınları: İstanbul, s,182)
- Lucie-Smith Edward (2004). 20. Yüzyılda Görsel Sanatlar (Çev. Ebru Kılıç vd.) Akbank kültür ve Sanat Dizisi: İstanbul.
- Marta Witzling, “Kiki Smith” Contemporary Woman Artists, S:626-627

- Ögdül, R. G., *Sayılarla Belirlenen Güzel Beden*, Sanat Dünyamız Sayı: 155, s. 6.
- Özeskici, E.(2017). “Öteki” Kavramı Üzerine Görsel Çözümler”, Sanatta Yeterlilik Tezi, Ankara.
- Özgür, T. (2008). “Hegel Estetiğinde Sanat ve Sanat Biçimleri”, *Baykuş*, Sayı:2.
- Özkiraz, A. (2007), *Modernleşme Teorileri ve Postmodern Durum*. 2. Basım, Çizgi Kitabevi, Konya.
- Öztütüncü, S. (2015). Fotoğraf ve Kolay Etkileşimine Rauschenberg ve Richard Hamilton Yaklaşımı, *Ulak Bilge*, Cilt 3, Sayı 5,
- Page, R. I. (1998). *İskandinav Mitleri*. Phoenix Yayınevi, İstanbul.
- Platon (2009). *Şölen*, (çev. Birdal Akar), Şule Yayınları, İstanbul.
- Reis, Y. (2005). “Şişmanlık ve Zayıflığın Estetiği”, *Asklepios Dergisi*, Sayı:8, PlanB Yayınları, İstanbul.
- Seyidoğlu, B. (1992). *Sosyokültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi*, Türkiye. T.C Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, Ankara.
- Shapshay, S. L. (2013). *History of Aesthetic*. (Röportaj, N. Yıldız).
- Sürmeli, K. (2012). Dada Hareketinden Kavramsal Sanata, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt: 2 Sayı: 6.
- Şahin, D. Yağcı, M. M. (2011). Beden Sanatında Bir Kadın: Marina Abramoviçi, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi* ISSN: 1309-9876 E-ISSN: 1309-9884 ÖzelSayı/Special Edition Cilt/Vol.1, Sayfa 21-28
- Şenkan, E. (2017), *Beden Kullanımı ve Performans Sanatı*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Şeyhun, Melis H. (2009). ‘Bir Tuval Olarak Beden’. Sanat Dünyamız, Sayı: 15, s. 15.
- Şişman, N. (2006). *Emanetten Mülke*, İz Yayıncılık, İstanbul.
- Taşdelen, D. /Yazıcı, A. (2012). ‘Estetik ve Sanat Felsefesi’ Anadolu üniversitesi yayınları, Eskişehir
- Tatar, M. (2017). Resim Sanatında Parodi, Pastiş ve İntihal, *Sanat-Tasarım Dergisi*, Sayı: 8.
- Tunalı, İ. (2007), *Estetik*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Umberto, E. (2009), *Çirkinliğin Tarihi*, Doğan Yayınevi, İstanbul.

- Umberto, E. (2006), *Güzelliğin Tarihi*, İstanbul: Doğan Yayınevi, İstanbul.
- Ward, G. (2014). *Postmodernizmi anlamak*. (T. Göbekçin Çev.), İstanbul: Optimist.
- Whitman, G., Pooke, G. (2013), *Çağdaş Sanatı Anlamak*, (Çev. T. Göbekçin), Optimist Yayınları, İstanbul.
- Yabanlıoğlu, Dilek İlge (2012). "La la la İnsan Adımları". Artist Actual, Haziran 2012, 33-34
- Yıldız, M. (2012). İbn Hazm'ın Güzellik Anlayışı, *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, sayı: 13.
- Yıldız, N. (2013), "Günümüz Sanat Yapıtlarını Okuma Girişimi Olarak Güzel ve Güzel Yerine Geçen Kavramlar", *Yüksek Lisans Tezi*, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme*, Ütopya Yayınları, Ankara

Özgeçmiş

15 Şubat 1994 tarihinde Antalya’da doğan Merve Sakallı, Güzel Sanatlar Lisesi’ni 2012 yılında bitirdikten sonra eğitim hayatına Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü ile devam ederek üniversiteden 2016 yılında mezun olmuştur. Mezun olduktan sonra Mahir Güven Atölyesi’nde üniversiteye hazırlık ve portfolyo öğrencilerine resim öğretmeni olarak eğitim vermiştir. Bu süre zarfında Craft isimli tiyatro merkezinde bir yıl boyunca tiyatro eğitimi almıştır. Mesleki hayatına resim öğretmenliği yaparak devam ettiği süreç içerisinde araştırma alanına yönelmiş ve Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans Bölümü’nü okumaya hak kazanmıştır. Halen İstanbul Moda Akademisi’nde portfolyo hazırlık öğrencilerine eğitimler vermektedir