



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Resim Anasanat Dalı

BEDEN ERK İLİŞKİSİ

Orhan LABOÇ

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2019



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

BEDEN ERK İLİŞKİSİ

Orhan LABOÇ

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2019

Kabul ve Onay

Orhan LABOÇ tarafından hazırlanan "Beden Erk İlişkisi" başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalı'nda Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı

Prof. Hasan KIRAN

Jüri Üyesi (Danışman)

Prof. İsmail ATEŞ

Jüri Üyesi

Prof. Hüsnü DOKAK

Jüri Üyesi

Doç. Lütfi ÖZDEN

Jüri Üyesi

Doç. Ayşegül TÜRK

Bu Çalışma, Hacettepe Üniversitesi lisansüstü Eğitim- Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

Prof. Dr. Pelin YILDIZ

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

BEDEN ERK İLİŞKİSİ

Danışman: Prof. İsmail ATEŞ

Yazar: Orhan LABOÇ

ÖZ

Bu araştırma; siyasi iktidar dönemlerinde uygulanan devlet politikalarının ideolojik aygıtlarını (sürekli gözetim, tahakküm ve tecrit gibi) merkeze alıp bu olguların beden kavramı üzerine olan yansımalarını araştırmak ile “Beden- Erk ” ilişkilerine tarihsel bilgiler, farklı disiplinler (Resim, Heykel, Edebiyat, Sinema) ve sanatçıların çalışmaları baz alınarak bir bakış açısı geliştirmeyi amaçlamaktadır. Foucault, Deleuze, Althusser, Giddens, Berman, Butler, Sennett, Debord, Baudrillard, Bauman ve Vattimo gibi felsefecilerin; Orwell, Zamyatin ve Burgess gibi edebiyatçıların; Godard, Tarkovsky, Chaplin ve Lang gibi sinemacıların; iktidar, gözetim ve beden odaklı çalışmaları irdelenerek zengin argümanlar eşliğinde metin ve görsel okumalar yapılmıştır. Toplumsal olguların, savaşların ve en nihayetinde iktidar politikalarının şekillendirdiği/ finanse ettiği/ yok saydığı beden odaklı bu çalışma, nitel bir araştırmaya sahip olup alan ile ilgili bilgiler ise literatür taraması yapılarak elde edilmiştir. Nitel verileri desteklemek için “genel tarama modelinden” yararlanılmıştır. Cooper’a göre (1984: 9), “herhangi bir çalışmanın değeri, araştırmanın önceki çalışmalarla nasıl donatıldığına ve onları nasıl genişlettiği araştırmanın özünde olan nitelikleri yansıtıp yansıtmadığına bağlıdır ve bazı çalışmalar diğerlerinden daha önemli gibi görünebilir çünkü çözdükleri bulmacanın parçası son derece önemlidir” (Akt. Merriam, 2013: 71)

Araştırmanın ilk evresini *gözetim*, ikinci evresini ise *beden* konuları oluştururken modernitenin bireyi, nesneleşmeye, metalaşmaya, makineleşmeye doğru adım adım iten olguları üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: İktidar, devlet politikaları, gözetim, tahakküm, nesneleşme.

THE RELATION BETWEEN BODY AND POLITICAL POWER

Supervisor: Prof. İsmail ATEŞ

Author: Orhan LABOÇ

ABSTRACT

This research aims to examine the reflections of ideological state apparatuses (such as continuous surveillance, domination, lockdown, etc.) applied during the periods of political power on the concept of body by centering these apparatuses and develop a perspective on "Body- Political Power Relations" based on historical knowledge, different disciplines (Art, Sculpture, Literature and Cinema) and artists' works. Political power, surveillance and body oriented works by Philosophers such as Foucault, Deleuze, Althusser, Giddens, Berman, Butler, Sennett, Debord, Baudrillard, Bauman and Vattimo; Literati such as Orwell, Zamyatin and Burgess; Filmmakers such as Godard, Tarkovsky, Chaplin and Lang were examined, and text and visual readings were made with rich arguments. This research, which is focusing on the concept of body that social phenomena, wars and the policies of political power form, finance and ignore is a qualitative research, and information about the field was obtained from literature review. General Survey Model was used to support the qualitative data. According to Cooper (1984: 9), "The value of a study depends on how the study is equipped with previous studies, how it extends them, and whether it reflects the inherent qualities of the research; and some studies may seem more important than others because the pieces of the puzzle they solve are extremely important.

When the first phase of the research consists of surveillance and the second phase is on body, the phenomena of modernity that push the individuals step by step towards objectification, commodification and mechanization are emphasized.

Key Words: Political power, state policies, surveillance, domination, objectification.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	iii
GÖRSEL DİZİNİ.....	v
GİRİŞ.....	1
1.BÖLÜM : BEDEN- İKTİDAR.....	5
1.1. OTORİTE GÖSTERGESİ OLARAK İTAAT VE DİSİPLİN.....	5
1.2. GÖZETİM PARANOYASI	14
1.2.1. Bentham ve Panoptikon	17
1.2.2. İktidar Aracı Olarak Göz İmgesi.....	23
1.3. BEDEN	27
1.3.1. “Et” Nesnesi Olarak Beden.....	29
1.3.2. “Kurban” Metaforu Olarak Beden.....	33
1.3.3. “Sanat” Nesnesi Olarak Beden.....	36
1.3.4. Bireyin Yok Oluş Süreci ve Beden.....	42
2.BÖLÜM: BEDEN- ERK İLİŞKİSİ ÜZERİNE ESER ANALİZLERİ.....	46
2.1. ESER ANALİZLERİ.....	46
2.2. TEZ ESER ANALİZLERİ.....	63
2.2.1. “İstila” Dizisi	63
2.2.2. “Beden” Dizisi.....	75

SONUÇ	101
KAYNAKLAR	104
Etik Beyanı.....	109
Yayımlama ve Fikri Mülkiyet Hakları Beyanı.....	110
Orijinallik Raporu.....	111

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Stelarc. Ping Body. Erişim: 06.08.2019. https://v2.nl/archive/people/stelarc....10	
Görsel 2. Charlie Chaplin. Modern Zamanlar Erişim: 09.08.2019. http://calismatoplum.org/sayi24/orhan.pdf.....11	11
Görsel 3. Özel koleksiyon. Gerard Boersma. Brother. Erişim: 09.08.2019. https://tr.pinterest.com/pin/367184175840905465/.....15	15
Görsel 4. Özel Koleksiyon. Hani Zurob. Big Brother Seni İzliyor. Erişim: 09.08.2019. https://www.barjeelartfoundation.org/collection/big-brother-is-watching-you-01-hani-zurob/.....15	15
Görsel 5. Ai Weiwei, J. Herzog ve P. Meuron. Hansel ve Gratel. Erişim: 09.08.2019. https://www.designboom.com/art/herzog-de-meuron-ai-weiwei-hansel-gretel-park-avenue-armory-new-york-06-07-2017/.....16	16
Görsel 6. London's Global University. Willey Reveley. Panoptikon. Erişim: 09.08.2019. https://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=10390.....17	17
Görsel 7. Stanley Kubrick. Otomatik Portakal. Erişim: 09.08.2019. https://twitter.com/41strange/status/951968737913061376.....18	18
Görsel 8. Puşkin Müzesi. Van Gogh. Tutukluların Yürüyüşü. Erişim: 09.08.2019. https://pixels.com/featured/the-prison-courtyard-1890-vincent-van-gogh.html.....18	18
Görsel 9. Leopold Kessler. Uçan Polis Kapsülü. Erişim: 09.08.2019. http://www.leopoldkessler.net/?page_id=294.....20	20
Görsel 10. Chicago Sanat Enstitüsü. Picasso. Minotaur ve Yaralı At. Erişim: 07.08.2019. https://johnpwalshblog.com/2013/05/15/picasso-and-chicago-the-show-may-be-over-but-its-best-parts-stay-on-display-its-called-the-art-institute-of-chicagos-permanent-collection/.....23	23
Görsel 11. Özel Koleksiyon (Galerie Urs Meile, Lucerne). Ai Weiwei. Gözetim Kamerası. Erişim: 09.08.2019. https://onedio.com/haber/cin-in-asi-cocugu-ai-wiewei-nin-dunyasi-790621.....24	24
Görsel 12. Özel Koleksiyon. Zach Seeger. Göz. Erişim: 09.08.2019. http://www.twocoatsofpaint.com/2016/11/zach-seegers-surveillance.html.....24	24
Görsel 13. Jakup Geltner. Nest -1 (Kentsel Alan Enstalasyonu). Erişim: 09.08.2019. https://www.designboom.com/art/jakub-geltner-nests-security-cameras-sculpture-by-the-sea-06-30-2015/.....25	25
Görsel 14. Özel Koleksiyon. Hasan Elahi. Kal. Erişim: 09.08.2019. https://www.artsy.net/article/artsy-hasan-elahi-vs-the-fbi-the-art-of-self-surveillance...26	26
Görsel 15. Samira Badran. Arazi Bellek. Erişim: 09.08.2019. https://festivaldemalaga.com/pelicula/ver/1308/Memory-of-the-Land.....27	27
Görsel 16. Özel Koleksiyon. Bacon. Hipodermik Şırıngalı Uzanmış Figür. Erişim: 09.08.2019. https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/lying-figure-hypodermic-syringe.....30	30
Görsel 17. Acquavella Contemporary Art, New York. Lucian Freud. Benefits Supervisor Resting. Erişim: 06.10.2019. https://www.christies.com/lotfinder/Lot/lucian-freud-1922-2011-benefits-supervisor-resting-5896019-details.aspx.....31	31
Görsel 18. Charles Saatchi Koleksiyonu. Jenny Saville. Fulcrum. Erişim: 06.10.2019. https://samlukeheath.wordpress.com/2013/10/28/seventeen/fulcrum/.....32	32

Görsel 19. Lisson Galerisi. Anish Kapoor. İç Nesnel (detay). Erişim: 09.08.2019 https://www.designboom.com/tag/anish-kapoor/	32
Görsel 20. Francesco Albano. Reddedilmiş. Erişim: 09.08.2019. https://www.artoronto.ca/?p=34625	33
Görsel 21. Herman Nitsch. Eylem. Erişim: 09.08.2019. https://tr.pinterest.com/borabora1215/hermann-nitsch/	35
Görsel 22. Oleg Kulik. Amerika Beni Isırır, Ben de Amerika'yı. Erişim: 31.07.2019. https://www.vogue.com/article/jeffrey-deitch-live-the-art-book-interview	37
Görsel 23. Kira O'Reilly. Wet Cup. Erişim: 31.07.2019. https://www.performancesite.nl/project-id-in-between-identities-study-movie-room/	37
Görsel 24. Heli Rekula. Hyperventilation. Erişim: 31.07.2019. http://www.artnet.com/artists/heli-rekula/hyperventilation-Tu1AEhD7l3J8sLBAa7bC_w2	38
Görsel 25. Mona Hatoum. Corps Etranger. Erişim: 31.07.2019. https://fourthree.boilerroom.tv/film/mona-hatoum-corps-etraner-1994	39
Görsel 26. Petr Pavlensky. Carcass. 2013. Erişim: 19.08.2019. https://i-d.vice.com/en_au/article/qvix5q/the-artist-who-nailed-his-scrotum-to-red-square-is-doing-an-exhibition-with-pussy-riot	40
Görsel 27. Spencer Tunick. Flanders 2. Erişim: 31.07.2019. https://www.widewalls.ch/spencer-tunick-australia-2018/	41
Görsel 28. Şükran Moral. Balkon. Erişim: 31.07.2019. https://sanatkaravani.com/haksizliga-tahammulu-olmayan-bir-sanatciyim/	41
Görsel 29. Nur Koçak. Siyah File. Erişim: 31.07.2019. http://www.edebiyathaber.net/foto-gercekci-akim-ankarada/	42
Görsel 30. Stanley Kubrick. Otomatik Portakal. Erişim: 30.07.2019. http://film.iksv.org/tr/otuzsekizinci-istanbul-film-festivali-2019/otomatik-portakal	45
Görsel 31. Oxford Modern Art. Jenny Saville. Gövde (Torso 2). Erişim: 09.08.2019. https://theartsdesk.com/visual-arts/jenny-saville-modern-art-oxford-and-ashmolean-museum	47
Görsel 32. Moma. Bacon. Resim. Erişim: 09.08.2019. https://www.americansuburbx.com/2015/12/francis-bacon-on-violence-suffering-and-painting-for-himself.html	47
Görsel 33. Sergie Eisenstein . Potemkin Zirhlisi. Erişim: 09.08.2019. https://twitter.com/najda_jerzy/status/847166372807356418	49
Görsel 34. Stadel Koleksiyonu Frankfurt. Bacon. Potemkin Zirhlisindeki Hemşire Çalışması. Erişim: 09.08.2019. https://twitter.com/najda_jerzy/status/847166372807356418	49
Görsel 35. Louvre Museum. Rembrandt. Slaughtered Ox. Erişim: 06.10.2019. https://pixers.pl/naklejki/rembrandt-rozplatany-wol-PI4402	50
Görsel 36. San Francisco Modern Sanat Müzesi. Zeng Fanzhi. Et. Erişim: 29.08.2019 https://www.artsy.net/artwork/zeng-fanzhi-meat	50
Görsel 37. John Lekay. Benim vücudum, Benim kanım. Erişim: 09.08.2019. https://en.wikipedia.org/wiki/File:LeKayThisIsMyBody.jpg	51
Görsel 38. Hilario Galguera Galerisi. Damien Hirst. Nedenini Tanrı bilir. Erişim: 09.08.2019. http://damienhirst.com/god-knows-why	51
Görsel 39. Moma. Luc Tuymans. Heykel. Erişim: 09.08.2019. http://www.zeno-x.com/artists/LT/LT_works/slides/LT2000_21.html	51

Görsel 40. Özel Koleksiyon. Aljova Shapovalova. Panoptikon Projesi. Erişim: 09.08.2019. https://www.saatchiart.com/art/Painting-Homo-erectus/93893/2275501/view?visii=true&source=product_page_yml_title	52
Görsel 41. Modern Sanat Müzayedesi. Peter Halley. Altı Hapishane. Erişim: 09.08.2019. http://www.beyazart.com/sanatci/Peter-Halley	53
Görsel 42. Orlan. Operasyon Tiyatrosu. Erişim: 09.08.2019. http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html	53
Görsel 43. Olivier De Sagazan. Transfiguration (Başkalaşım). Erişim: 24.08.2019 https://scene360.com/art/103810/olivier-de-sagazan/	53
Görsel 44. Tanja Ostojic. AB Pasaportu Olan Bir Koca Aranıyor. Erişim: 09.08.2019. http://www.5harfliler.com/avrupa-birligi-pasaportu-olan-bir-koca-ariyorum/	55
Görsel 45. Santiago Sierra. Dövme Yapılan Dört Kadın. Erişim: 09.08.2019. https://www.tate.org.uk/art/artworks/sierra-160-cm-line-tattooed-on-4-people-el-gallo-arte-contemporaneo-salamanca-spain-t11852	55
Görsel 46. Carlos Aires. Disasters (Felaketler Serisi). Erişim: 09.08.2019. https://www.artspace.com/carlos-aires/disaster-clix	56
Görsel 47. Mehmet Güteryüz. Salıncak. Erişim: 09.08.2019. http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/view/1279	57
Görsel 48. Aarhus Sanat Müzesi. Ron Mueck. Çocuk. Erişim: 09.08.2019. http://www.serbestiyet.com/Kultur-Sanat/ron-mueckin-hiperrealist-heykelleri-149660	58
Görsel 49. The Museum of Contemporary Art Chicago. Leon Golub. Sorgulamalar II. Erişim: 09.08.2019. https://www.artic.edu/artworks/100250/interrogation-ii	58
Görsel 50. T.Gönenç Koleksiyonu. Aydın Ayan. Elektik İşkencesi. Erişim: 06.08.2019. http://www.aydinayan.com/pPages/pArtist.aspx?paID=457&section=130&lang=TR&bhpc=1&periodID=342&pageNo=0&exhID=0	58
Görsel 51. National Museum of Fine Arts (MNBA). Carlos Alonso. Anonim Eller. Erişim: 29.08.2018.....	60
Görsel 52. Hale Tenger. Böyle Tanıdıklarım Var III. Erişim: 25.08.2019 https://bantmag.com/magazine/issue/post/43/623	61
Görsel 53. Zhang Dali. Vile Bodies Erişim: 06.08.2019. https://www.timeout.com/sydney/art/vile-bodies	61
Görsel 54. Modern Sanat Müzesi (Pusan- Güney Kore). Magdalena Abakanowicz. 80 Sırt. Erişim: 06.10.2019. https://www.idealart.com/magazine/magdalena-abakanowicz	62
Görsel 55. Orhan Laboç. Invasion I (İstila I).....	64
Görsel 56. Orhan Laboç. Invasion II (İstila II).....	65
Görsel 57. Orhan Laboç. Invasion III (İstila III).....	67
Görsel 58. Orhan Laboç. Invasion IV (İstila IV).....	68
Görsel 59. Orhan Laboç. Invasion V (İstila V).....	69
Görsel 60. Orhan Laboç. Invasion VI (İstila VI).....	71
Görsel 61. Orhan Laboç. Invasion VII (İstila VII).....	73
Görsel 62. Orhan Laboç. Invasion VIII (İstila VIII).....	74
Görsel 63. Orhan Laboç. Beden I.....	76
Görsel 64. Orhan Laboç. Beden II.....	77
Görsel 65. Orhan Laboç. Beden III.....	78
Görsel 66. Orhan Laboç. Beden IV.....	80
Görsel 67. Orhan Laboç. Göz-et-im.....	81

Görsel 68. Orhan Laboç. Cam Kafes.....	83
Görsel 69. Orhan Laboç. İçerisi artık Dışarısı.....	85
Görsel 70. Orhan Laboç. Sorgu.....	87
Görsel 71. Orhan Laboç. Altıda Bir Üstüde Bir.....	88
Görsel 72. Orhan Laboç. Oyun.....	90
Görsel 73. Orhan Laboç. Kurban.....	91
Görsel 74. Orhan Laboç. Sanal mı Gerçek mi.....	92
Görsel 75. Orhan Laboç. Gözün İktidarı, İktidarın Gözü.....	94
Görsel 76. Orhan Laboç. Gözetim Havuzu.....	96
Görsel 77. Orhan Laboç. Minotaur ve Sürü.....	97
Görsel 78. Orhan Laboç. Ulrike Meinhof.....	99

GİRİŞ

Toplumsal bir düzenin birer parametreleri olan beden ile iktidar kavramlarına odaklanan bu tez çalışmasında, modernite ile birlikte etki alanı genişleyen, dikizleyen ve nihayetinde bir kurgu makinesine dönüşenin; domine ve disipline edilerek denetime maruz kalan, yeniden inşaaya tabi tutulan ve süreç içerisinde etleşene olan etkileri irdelenmektedir. Ayrıca, insan bedeninin fiziksel görünümünün psişik ve zihinsel olgulardan nasıl ve ne derece etkilenebildiği, iktidar denen kaotik yapının beden kavramını nasıl ve ne şekilde yeniden şekillendirebildiği, toplumsal baskıların bedeni nasıl deforme edebildiği veya nasıl bir hiçlik duygusuna indirgeyebildiği gibi bu ve buna benzer varoluş sorunsalına ait sorulara yanıt aranmaktadır.

Çalışmanın ilk bölümünde; beden, iktidar ve gözetim kavramlarına, tarihsel bilgiler ışığında; yöntem olarak, resim, edebiyat ve sinema gibi farklı disiplinlerden ele alınan örnek sanat eserlerinin düşünsel ve görsel okumaları yapılmak sureti ile bir bakış açısı kazandırmak amaçlanmaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümünde; beden- erk ilişkisi üzerine kaynaklık edebileceği düşünülen sanatçı çalışmalarının bir analizi ile tez konusu bağlamında yapılmış çalışmaların resimsel çözümlenmeleri yer almaktadır. Burada amaç, konu üzerine sosyolojik ve sanatsal bağlamda bir fikir geliştirebilmektir. Ayrıca resimsel çözümlenmeler kısmında, üretilen yapıtların konu ile ilişkilendirilmesine de değinilmektedir.

Bu çalışmanın önemi, her çağda güncelliğini koruyan bir sorunsalın yeniden bir göstereni olmakla birlikte yine bu bağlamda özgün ve güçlü bir plastik dil oluşturabilmektir. Sanatsal üretim materyali olarak çoğunlukla Tuval üzerine akrilik boya kullanılmıştır. Günden güne giderek artan bir kronikleşme ile boy gösteren gözetleme olgusu ile sınırlarına sahip olma yeterliliğini gösteremeyen bir yaşam, aşırı ve şiddetli bir şeffaflık içerebilmektedir. Bu yaklaşımdan yola çıkılarak oluşturulan *İstila* serisinde; gündelik yaşamın rutin bir parçası haline dönüşmüş kitle iletişim araçları, dingin bir anlatım dili ile ele alınmıştır. Kesintisiz bir gözetime tabi tutulmanın verdiği psikolojik rahatsızlık ile acı çeken, gerilen, manipüle edilen, tecrit ve tahakküm gibi şiddete maruz

kalan bedeninin süreçle birlikte giderek yükselen anlam kayması (etleşmeye doğru), bu tezin ana eksenini oluşturmaktadır.

İktidarın bedenle ilişkisi yeni bir olgu değildir, insanlık tarihi boyunca iktidardaki güçler hegemonyalarını devam ettirmek için bedeni kontrol altına almayı sağlayan mekanizmalar geliştirmişlerdir. İktidarın hegemonyasını kayıtsız şartsız kabullenen, itaat eden, göz yuman, ses çıkarmayan kısaca üç maymunu oynayan bir beden organsızdır ve ete indirgenerek mezbahada yerini almaya mahkumdur. Özgürlük, ancak, zihnimizde yer alan erk'in imhası ile gerçekleşebilir.

"Modern hayatın en derin sorunları, ezici toplumsal güçler, tarihsel miras, dışsal kültür ve hayat tekniği karşısında, bireyin varoluşunun özerkliği ve bireyselliğini koruma talebinden kaynaklanmaktadır" (Simmel, 2006, s.85). Bu anlamda Tarkovsky, hangi iktidar tarafından kurgulanmış olursa olsun, mutlak ve durağan kılınmak istenen gerçekliklerin insan ruhunu kısırlaştırıcı doğasına dikkat çekmek istemiştir. Marshall Berman ise modern özne olmayı şöyle tarif etmiştir: "Modern olmak, bizlere serüven, göç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları, vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi" (Berman, 2014, s.27). Bu bağlamda modern olmak, Marx'ın deyişiyle 'katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği' bir evrenin parçası olmaktır. Marx'a göre; "Kutsal olan her şey dünyevileşiyor; hiçbir şey kutsal değildir, hiçbir şey dokunulmaz değildir, yaşam tümüyle arındırılmıştır kutsallıktan. Marx bunun bazı bakımlardan korkutucu olduğunu bilmektedir: Modern insanları durduracak bir şey kalmamıştır belki de; hiçbir şey tutamaz onları; korku ve titremeden arınmışlardır; çıkarları gerektirdiğinde önlerine çıkan her şeyi ezip geçmekte özgürdürler" (Berman, 2014, s.162).

Modernitenin yoksun bırakma işlevinin yadsınamaz bir gerçek olduğunu belirten Giddens'a göre, "zamansal- alansal uzaklaşma ve soyut sistemlerin vasıfsızlaştırıcı etkileri iki önemli faktördür. Yoksun- bırakıcı süreçler, modern kurumların gelişiminin ayrılmaz bir parçası olmakla birlikte sadece gündelik hayat alanlarına değil benliğin özüne de sızarlar" (Giddens, 2010, s.241).

Max Weber'in, 1904'te yazdığı *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu* adlı yapıtının doruk noktasında modern ekonomik düzenin muazzam kozmosu tümüyle 'bir demir kafes' gibi görülmektedir. Kapitalist, yasalıcı ve bürokratik olan bu kaskatı düzen, bu mekanizma içine doğan tüm bireylerin yaşamlarını karşı konulmaz bir güçle belirler.

En son fosilleşmiş kömür de yanıp bitene dek insanın yazgısını belirlemeyi sürdürecektir. Modern toplum bir kafes olmakla kalmaz, içindeki insanlar da o kafesin parmaklıklarınca biçimlendirilir. Bizler ruhu, kalbi, cinsel ya da kişisel kimliği olmayan, hatta diyebiliriz ki varlığı bile olmayan varlıklarız. İçindekiler, içsel özgürlük ve kişilikten yoksun olduklarına göre kafes, bir hapisane değildir. Kafesin bütün yaptığı bir hiçlikler nesline, arzuladığı ve gerek duyduğu boşluğu sağlamaktır (Berman, 2014, s.44- 45).

Bahçıvan rolüne soyunan modern devletin, nüfusu ikiye böldüğünün altını çizen Bauman, "Beslenecek ve özenle çoğaltılacak faydalı bitkiler ve yok edilecek ya da kökünden sökülecek yabancı otlar" (Bauman, 2003: 34) vurgusu yapıyordu. İnsanlık dışı kapitalist düzen açıkça hepimizi, fikirlerimizi ve hayallerimizi satmaya zorladığından aramızda *fahişe* olmayan yoktur benzetmesi yapan Godard'a göre, bilincinde olmadığımız fahişeliğimizin karşısında, bilinçli yapılan fahişelik, çok daha kudretlidir.

Monarşinin işleyiş ve sürdürülebilirliği, ancak mutlak bir fiziksel varlık ile gerçekleşebilmektedir. İktidar ilişkilerinde her zaman olduğu gibi kişi, diyalektik Hegel formuna uymayan karmaşık olaylar ile de karşılaşabilir. Burada gücün zayıfladığı ya da azaldığı kanısına varmak büyük bir yanılgı olur. Güç bazen ileriye gidebilmek için geri çekilebilir, işleyiş mekanizmalarını yeniden inşa edebilir veya başka hedeflere yatırım yapabilir.

Benlik bilincine dair bir esaret algısı ile donatılan beden, temel bir saldırı düzeyinde, kolaylıkla deli, suçlu veya hasta damgası yiyebilmektedir. Sansür, dışlama, blokaj, gözetim ve tahakküm gibi işlevleri devreye sokan İktidar, kitle iletişim araçları sayesinde sayısız mikro teknolojilerini de tek elden yöneterek varsıllığını bir kez daha ilan eder. Bu noktada şayet beden, psikanalizin girdiği iktidar ilişkilerini değiştirmeye ya da topluma yayılan iktidarın etkilerini kabul edilemez hale getirebilirse, bu durum Devlet aygıtlarının işleyişini çok daha da zorlaştıracaktır. İnsan bilimlerinin arkeolojisi, insan bedenlerine yatırım yapan iktidar mekanizmalarını, eylemlerini ve davranış biçimlerini iyice irdelemekle mükelleftir. Bu bağlamda bedenin sosyal ve politik kullanımı son derece önem arz etmektedir. Çünkü beden, maddi gerçekliği topraklamanın en iyi yöntemidir. Rasyonel olarak maskelenmiş iktidar, sosyal kontrol biçemlerini *gözetim* olgusu ile içselleştirerek yeniden inşaya tabi tutar. Sosyal kontrolün (köleleştirme, baskılama, gözetim gibi) önemli bir işlevi, işgücü için yeterli donanıma sahip bedenleri ayırt edebilmektir. Sadece iş alanında değil çoğu kurumsal alanda da modern bedenler disiplinli organlardır.

Kapitalizm ile birlikte ortaya çıkan *Gözetim*, insanın yabancılaşmasının ve boyun eğişinin en önemli göstergesi haline gelmiştir. Tüm ezilenlerin bedenleri ve bilinçleri üzerinde köleleştirici bir denetim ve gözetim uygulanmaktadır ve insanı tüketen bir iktidar biçimi hem bedenleri hem bilinci baskı ve denetim aygıtı ile makineleştirmekte, insani olan her şeyi yok etmektedir. Öyle ki Yevgeni Zamyatin'in '*Biz*' adlı distopik eseri, duvarlarla çevrili bir dünyadaki insanların, camdan yapılmış saydam evlerinde 'Tek Devlet' tarafından sürekli izlenerek ve dinlenerek yaşamaya mahkûm edildikleri bir düzeni anlatır: "Diğer bütün zamanlarda parlayan havadan dokunmuş gibi saydam duvarlarımızın içinde yaşıyoruz –her zaman görünebiliriz, her zaman ışıpta yıkanıyoruz. Birbirimizden saklayacak hiçbir şeyimiz yok. Üstelik bu gardiyanların zor ve soylu görevini çok daha kolaylaştırıyor" (Zamyatin, 2015, s.24).

1.BÖLÜM

BEDEN- İKTİDAR

1.1. OTORİTE GÖSTERGESİ OLARAK İTAAT VE DİSİPLİN

Otorite, bir kişi ya da bir grubun başkası üzerinde, elinde bulundurduğu gücün meşru veya sosyal olarak onaylanmış kullanımudur. Bu bağlamda meşruiyet, otorite kavramı için hayati bir önem taşımaktadır. Meşruiyet, otoritenin daha genel iktidar nosyonlarından ayırt edilmesinin tek yoludur. Weber, otorite kavramını, emirlerin tanımlanabilir bir grup insanın itaat etmesine olanak sağlayan bir durum olarak görmektedir.

"İktidar öncelikle bedenlere şekil veren, onları sürdüren, destekleyen ve düzenleyendir dolayısıyla kesin bir biçimde söylemek gerekirse iktidar, bedenlerin üzerinde onlara kendi nesnelerymiş gibi etki eden bir özne değildir. Bizi bu şekilde konuşmaya iten dilbilgisi, iktidarın bedenler üzerinde etki ettiği ama onlara biçim verdiğinin göz önünde bulundurulmadığı bir dışsal ilişkiler metafiziğini şart koşar. Foucault'nun sorguladığı da, iktidarı dışsal bir ilişki olarak kabul eden bu görüştür" (Butler, 2014, s.53-54).

"Kültürümüzün temeli; dünyaya hâkim olmak, sahip olmak, tahakküm etmek ve aynı zamanda bu işleyişi gizleyecek ve inkâr edecek mekanizmaları yaratmak için gösterilen çabadan oluşmaktadır. Bu sürecin itici gücü, anne-babanın dikte edişiyle ifade bulan ve aktarılan itaattir: Seni senin iyiliğin için cezalandırıyorum" (Gruen, 2007, s.65). "Disiplin ise bedeni sarmalayan ve onu belli normlara uyarlayarak öngörülebilir, düzeltilebilir ve iyileştirilebilir kılan bir iktidar teknolojisi olarak ortaya çıkmıştır" (Baştürk, 2016, s.79):

Deleuze'e göre, disiplin toplumlarında bireyler imzalar ve numaralar kullanılarak bireyleştirilir ve ardından bir araya getirilir. Artık tek gereken, 'bölünmüşleri' kodlamaktır; böylelikle evrensel kipleme sisteminden geçebileceklerdir: kartı okut, ekrana parmak izini bas. İş dışarıya yaptırılabilir; tüketiciler kendilerine hizmet edebilir; hastalar servis sisteminden olabildiğince hızlı geçebilir; suçlular fişlenebilir. Gerçekte, Deleuze'ün 'denetim toplumu' tezi, İngilizce konuşan ülkelerde aynı dönemde öne sürülen bir teori olan 'yeni penoloji' düşüncesiyle oldukça fazla benzerlik taşır. Bu teorinin bileşenleri, suçlu bireylere yüklemek, onları suçlamak ve ceza ile tedaviyi

dayatmak yerine, yeni penelojinin 'grupları içerdikleri tehlike düzeyine göre tanımlama, sınıflandırma ve yönetme teknikleri ile' ilgilenir (Lyon, 2013, s.93).

Bireyselleşmiş Toplum adlı kitabında Bauman, "iktidarın tahakküm çabasında başlıca silah olarak düzen yokluğunu ve kaosu kullandığını açıkça ifade etmektedir. İktidar mücadelesi stratejisi, kendisini başka insanların hesaplarındaki bilinmeyen değişken haline getirirken, başkalarının kendi hesaplarında benzer bir rol oynamasını reddetmektedir" (Bauman, 2018a, s.50).

"İktidar (her yere yayılmış olarak) esastır, özne onun bir yan ürünü halindedir ve öznenin hep bu madunluğu dile getirmekten başka bir çaresi bulunmamaktadır. Bu nedenle öznenin etkinliklerinin tümü, söz konusu madunluğun bir uzantısı ya da bir sonucu halinde ortaya çıkar" (Zeytinoğlu, 2014, s.122). Bütün sosyal gruplarda; bir tarafta 'emir verenler', diğer tarafta ise 'emirleri yerine getirenler' vardır. 'İktidar' kelimesi genellikle, sosyal gruplarda, idare edenlere verilmiş veya onların yetkilerini belirleyen bir nitelik veya sıfattır (Akçalı, 1995, s.5). Althusser bu konudaki görüşlerini şu şekilde açıklamaktadır;

Devlet her şeyden önce, Marksist klasiklerin *devlet aygıtı* adını verdikleri şeydir. Bu terim şunları kapsar: hukuki pratiğin gerekleri uyarınca zorunluluğunu ve varlığını hepimizin kabul ettiği (dar anlamıyla) uzmanlaşmış aygıt, yani polis- mahkemeler- hapisaneler; bir de polis ve uzmanlaşmış yardımcı birlikleri "olaylarla başa çıkamadıklarında", son kertede ek baskı gücü olarak doğrudan doğruya müdahale eden ordu (proletarya bu deneyimin bedelini kanıyla ödedi); ve bu bütünün üzerinde, devlet başkanı, hükümet ve idare (Althusser, 2015, s.45).

İktidarın meşruiyeti, onun, topluluk üyelerinin tamamı ya da çoğunluğu tarafından, bir iktidar olarak tanınması ile mümkündür. Bir iktidarın, meşruluğu konusunda bir görüş birliği varsa, o iktidar meşrudur. Meşru olmayan *iktidar*, iktidar olmaktan çıkar. O artık "güç"ten başka bir şey değildir (Duverger, 1975, s.132). Peki kişinin, kendi varlığını sürdürebilmek için, onu yok etmekle tehdit eden iktidar biçimini, -iktidarın getirdiği düzenlemeyi, yasaklamayı, baskı altına almayı- kucaklaması ne anlama gelir? Bu basitçe ötekinin tanınmasına muhtaç olmak, maduniyet yoluyla bir tanınma biçimi elde etmek anlamına değil, daha çok birinin tam da kendini oluşturan iktidara bağımlı olması anlamına gelir (Butler, 2015, s.18). Başlangıçta köleye "dışsal" gibi görünen efendi, kölenin kendi vicdanı olarak yeniden ortaya çıkar. Ortaya çıkan bu mutsuz bilinç, kölenin kendi kendini suçlamasıdır ve efendinin şekil değiştirip psişik gerçekliğe bürünmesinin

sonucudur. Başlangıçta özneye dışsal gibi görünen, baskı yapan ve onu boyun eğmeye zorlayan iktidar, öznenin öz kimliğini kuran psişik bir biçim kazanır (Butler, 2015, s.11).

İktidar olgusuna değinen Michel Foucault ise, "iktidarın ne olduğunu hâlâ bilmiyoruz. (.....), aynı zamanda hem görünür hem görülmez, hem açık hem gizli olan ama her yerde var olan bu anlaşılması zor şeyi, muammaayı çözemiyoruz" diyor. Gerçekten de onun dikkati, iktidarın ne olup ne olmadığından daha çok "iktidarın fiili olarak toplum ve birey üzerinde ne şekilde uygulandığı" konusuna yoğunlaşmıştır (Vergin, 2003, s.134). "Kendi üstünde ne türden bir 'iktidarın' etkin olduğunu bilmeyen kitle, hayali bir politik sınıfın elinde düşsel bir gönderen ve simülasyon modeline¹ dönüşmüştür. Uzun bir süre iktidar stratejisi kitlelerin uyşukluğu üstüne kurulmuş gibi görünmüştür. Kitleler edilginleştikçe de iktidar kendinden eminleşmiştir" (Baudrillard, 2015, s.27).

İktidar, dışsallığın yok edilmesidir aslında; kuvvete maruz kalmanın dahi iktidara ait olmak anlamına gelişi iktidara ilişkin analizin merkezini oluşturur. Foucault, *Hapishanenin Doğuşu*'nda resmettiği Panoptikon'da bunu gözler önüne serer: dışlanmış bir suçluluk sürekli içeride tutulur; bu içerisi mekânsal bir düzeneğe işaret etmez; söylemsel olarak sürekli vardır ve toplumu sürekli kuran bir dışsallıktır. Dolayısıyla Panoptikon aslında her ne kadar iktidarın mekânsallığına vurguda bulunsa da, mekânı sürekli aşan boyutunu gözler önüne seren diyagram mantığının somutlaşmasıdır. Foucault'nun odaklandığı husus bu spesifik ve tekil bölgelerin (söylem- kurum- teknik) farklılaşma eksenlerinden koparak birbirleriyle dolaylanmaları ve bu dolayımın tüm verili bölgeleri aşarak yaşamı topyekun kuşatmasıdır. Diyagram, tekillikleri birbiriyle yakınlaştıran, onları aşan ve onları global bir ağına içerisinde yeniden örgütleyen kuşatıcı bir mantık. İktidar işte bu diyagramın işleyişidir: farklılaşmış tekilliklerin dağılması fakat bir- araya toparlanmasıdır. İktidar bu anlamıyla tam bir dahil etme kapasitesidir; dışarıyı kendi formel mantığına katarak onu kodlamanın, adlandırmanın ve biçimlendirmenin görünüşüdür (Baştürk, 2016, s.102- 103).

Egemen, Kanun Kapsamı'na giriş çıkışı denetleyebildiği müddetçe egemendir. Bedenen, egemen devletin topraklarının içindeki herkes bu denetimin altına girer. Egemen, iktidar kanunlarını bir kafese dönüştürür (Max Weber'in, *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhunu* adlı eserinde bahsettiği *demir kafes*). Kafesten çıkışı, özgürlüğün makul bedeli olarak görülemeyecek kadar korkunç, uzak durulması gereken ve dehşetengiz bir kadere dönüştürür. Kafese girmekse, kazanılması gereken, ardından da keyif alınması gereken bir ayrıcalıktır. Tutsakların kafesi bir sığınak gibi görmeleri için bir dolu sebepleri vardır (belki konforlu değildir ama güvenlidir). Bu, birçok savaş esirinin kabul edilmek için yalvaracağı, reddedilenlerinse girmeyi nihai kurtuluşları olarak düşledikleri bir kafestir (Bauman, 2018b, s. 309).

¹Modelleme. Simülasyon tarihi "WEICH" şeklinde adlandırılan Çin savaş oyunlarından gelmektedir. Tüm askeri güçlerin başkanları, simüle edilmiş çevre koşulları altında askeri stratejileri test etmek için savaş oyunlarını kullanmışlardır.

İdeoloji öyle "eyler" veya "işler" ki, bireylerin içinden öznelere "toplar" ya da bireyleri öznelere "dönüştürür" ve bunu da *çağırma* (interpellation) dediğimiz son derece kesin bir işlem yoluyla gerçekleştirir. Söz konusu çağırma eylemini kafamızda canlandırabilmek için polis (ya da başka birinin) her gün en sıradan biçimde bizi nasıl çağırdığını düşünmek yeter: "Hey, sen, oradaki!". Hayal ettiğimiz teorik sahnenin sokakta yaşandığını varsayarsak, bu durumda çağırılan kişi dönüp gelecektir. İşte bu kişi, bedeninin yüz seksen derecelik dönüşüyle özne olup çıkar (Althusser, 2015, s.81). Althusser ve Foucault özneleşme sürecinde temel bir maduniyetin var olduğu konusunda hemfikirdirler. Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* adlı makalesinde, öznenin maduniyetinin dil yoluyla, yani bireye seslenen otoriter sesin etkisiyle meydana geldiğini söyler. Burada dikkat çeken nokta, Althusser'in, bireyin sesin kendisine yöneldiğini anlayarak ve bu sesin dayattığı maduniyet ve normalleşmeyi kabul ederek dönüp bakmasının nedeni konusunda herhangi bir ipucu vermemesidir. Ayrıca, Althusser'in iktidar modeli otoriter sese, yaptırımın sesine, dolayısıyla da konuşma biçimindeki dil nosyonuna performatif bir güç atfeder (Butler, 2015, s.14).

Berman'a göre "Modernlik, makinelerce oluşturulmaktadır ve modern insanlar sadece mekanik kopyalardır" (Berman, 2014, s.46). Modern iktidarın anlaşılması bağlamında, Bentham'ın "Panoptikon"u da oldukça önemli bir metindir. Tarihsel olarak, Tanrı ya da Tanrı-kralların, 'kutsal' iktidarların toplum üzerindeki denetiminin göstergesi olan 'göz', panoptikon ile birlikte din dışı, kutsal olmayan iktidarın yeni iktidar biçimiyle birlikte yeryüzüne inmiştir. Görünmeden gören iktidar ile toplumun bilinç yapısını gözün baskısıyla tahakküm altına alınmaktadır (Çoban ve Özarslan, 2016, s.7). Gözetim, insanın yabancılaşmasının ve boyun eğişinin en önemli göstergesi haline gelmiştir. Tüm ezilenlerin bedenleri ve bilinçleri üzerinde köleleştirici bir denetim ve gözetim uygulanmaktadır ve insanı tüketen bir iktidar biçimi hem bedenleri hem bilinci baskı ve denetim aygıtı ile makineleştirmekte, insani olan her şeyi yok etmektedir. Bu noktada "bir kukla, özgürlük yokluğunun cisimleşmiş hali gibi görünebilir. İster gizli bir elle hareket ettirilsin ister iplerle oynatılsın kuklanın kendi iradesi yoktur. Bütün hareketleri bir başkasının -kuklanın ne yapacağına karar veren bir insanın- iradesine bağlıdır. Tamamen kendisi dışındaki bir zihnin denetlediği kukla nasıl yaşayacağına dair bir seçim yapamaz" (Gray, 2018, s.9).

Hannah Arendt'ten² Anthony Giddens'e³ çeşitli teorisyenlerin çalışmalarıyla birlikte, Orwell'ın romanının devlet gözetiminin belirgin bir biçimde görüldüğü totaliter eğilimleri bürokratik olarak örgütlenmiş ulus devletlerin tamamının doğasında var olan bir şey olarak gördüğü açıktır. Deleuze'ün de imleyeceği üzere, gözetim hayatın bütününe nüfuz eden özel duvarlardan meydana gelir (Lyon, 2013, s.83- 86). 20. yüzyıl karşı-ütopyasının temsilcileri haline gelen Fritz Lang'ın *Metropolis*'i, Orwell'ın *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*'ü ve Huxley'in *Cesur Yeni Dünya*'sı gibi yapıtların, onları geçmişin bütün karşı-ütopyalarından ayıran bir köktencilikleri vardır. Bu köktencilik, 20. Yüzyılın olumsuz siyaset deneyimleri, teknolojinin askeri amaçla kullanılması ve diğer devrimlerle birlikte komünist devrimin başarısızlığı ve saptırılması temelinde açıklanabilir mi? Bütün bu etkenlerin karşı-ütopyanın doğmasına zemin oluşturduklarını biliyoruz (Vattimo, 2012, s.97- 98). Bundan dolayı, Orwell'ın *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* adlı yapıtı, yalnızca Avrupa'nın 30'lardaki faşizm deneyimlerini değil, aynı zamanda Stalinci totalitarizmin dönemin özgür bilinci üzerindeki etkilerini de, tam anlamıyla olmasa da gözler önüne serer.

Bedenin denetlenmesi ve kullanılmasına yönelik olarak sanatçı *Stelarc*'ın işleri oldukça ilgi çekicidir. Modern teknolojiyi kendi vücuduyla etkileştirmeye çalışan Avustralyalı ünlü performans sanatçısı *Stelarc*'a göre ; 'Artık internet bir tür dış sınır sistemi gibi işliyor ve insan olmanın ne demek olduğunu bedenimiz dışında bir yerde arıyoruz, çoktan cyborg olduk bile'. Bilindiği gibi Cyborg fikri, insan ve makinenin bir bedende toplanmasıdır. *Ping Body* isimli performans çalışmasında (Görsel 1), bedenini (modernitenin nesneleştirdiği) bir internete bağladıktan sonra kullanıcıların web sitesi üzerinden erişim sağlamalarına ve 'pingleyerek' vücudunun çeşitli yerlerine sinyal göndermelerine izin vermiştir. Dışarıdan herhangi birinin *bedene* müdahalesi, adeta Foucault'nun bedene nüfuz eden iktidar anlayışına bir göndermedir.

²Almanya doğumlu (1906- 1975) Amerikalı siyaset bilimcisi

³ İngiliz toplumbilimci (1938-). Yapılandırma kuramı ve modern toplumlar üzerindeki bütünsel görüşleri ile tanınır



Görsel 1. Stelarc. Ping Body. 1996 (Performans, 1 dk 28 sn). <https://bit.ly/2Z10b5t>

Chaplin'in sosyal bir protesto projesi olan filmi *Modern Zamanlar* ise; Amerika'nın Büyük Buhranı'nın ardından, kitlesel işsizlik ile giderek yükselme eğilimi gösteren endüstriyel otomasyon kavramının çakıştığı dönemlerde kalınan çok farklı çıkmazları sahnelemektedir: Politik hoşgörüsüzlük, ekonomik eşitsizlikler, zaman ve otomasyon tutkusu, makinenin tiranlığı. Öyle ki proleter insanları çalıştırdıkları noktada beslemek gibi hayal ürünü olan bir makine, kobay olarak görülen filmin ana karakteri üzerinde test edilir. Tüm senaryo, toplu üretim (Gustave Le Bon'un kitleleri) ve endüstrinin koşu bandını doyurmak üzerinedir. Filmin açılış sahnesinde; koyun sürüleri ile fabrikadan çıkan işçiler (Görsel 2), ironik ve eşanlı olarak ekrana yansımaktadır. Tasvir edilen ortamda patron, işçi hareketleri ile birlikte tesis alanının tüm bölümlerini kapalı devre bir televizyon ile gözlemlemektedir (Big Brother misali). Ayrıca endüstriyel çağda proleter insanın, makinenin dolayısı ile erk'in insanlıktan çıkarıcı etkilerine ve insanlık dışı uygulamalarına maruz kalışı ele alınmaktadır.



Görsel 2: Charlie Chaplin. "Modern Zamanlar" filmi açılış sahnesi. 1930. <https://bit.ly/2KRGsLD>

Canetti, güç ve iktidar arasındaki ayrımı, kediyle fare arasındaki ilişkiyle çok basit bir biçimde örneklemektedir;

Kedi, gücü, fareyi yakalamak, onu ele geçirmek, pençelerinin arasında tutmak ve nihai olarak da öldürmek için kullanır. Ama fareyle *oynamasında* bir başta etken daha vardır. Kedi farenin gitmesine izin verir, birazcık kaçmasına, hatta arkasını dönmesine fırsat tanır; bu süre boyunca fare artık güce maruz değildir. Ancak hala kedinin iktidar alanının içindedir ve her an tekrar yakalanabilir. Derhal uzaklaşırsa, kedinin iktidar alanından kaçır; ama artık ulaşamayacak olduğu noktaya varana kadar hala kedinin iktidar alanının içindedir. Kedinin egemen olduğu uzam, fareye yaşattığı umut anları, bir yandan da bütün bu zaman zarfında onu yakından izlemeyi sürdürmesi ve onu yok etmeye gösterdiği ilgiyi ve yok etme niyetini asla elden bırakmaması; bunların hepsine, yani uzam, umut, dikkatle izleme ve yok etme niyetine iktidarın fiili bedeni ya da daha basit bir biçimde, iktidarın ta kendisi denebilir (Canetti, 2016, s.303)

Giddens (2010: 202)'a göre cezaevi; modernitenin diğer bütün bağlamlarında olduğu gibi, büyük ölçüde bir laboratuvar, yani toplumsal organizasyon ve değişimin hem bireysel hayatın bir temeli olarak hem de bireysel kimliğin yeniden inşasının bir aracı olarak refleksif olarak tasarlanabildiği bir ortam haline gelmiştir. "Hapishane kurumu öncelikle bir özne olan insanı nesneleştirmeyi hedefleyen yapıdadır. Bunun için de kişiliği sakatlayıcı, benlik imgesini aşağılayıcı teknikler kullanır. Tecrit de bunların başında gelir" (Ergüden, 2017, s.17).

Alman Kızıl Ordu Grubu'nun (Baader- Meinhoff) ideolojik lideri olan Ulrike Meinhof⁴, 1972 yılında tutuklanarak, tecrit hücrelerine kapatılmıştı. Yazıları çoğunlukla,

⁴Alman radikal sol kanadın militanı ve gazeteci (1934- 1976). Oldenburg'da doğan Meinhof, Baader- Meinhof grubu olarak da bilinen Kızıl Ordu Fraksiyonu'nun kurucularından biri

kültürel imgenin yeniden kodlanması ve iktidarın beden kavramına yönelik insanlık dışı uygulamalarını eleştiren bir karşıtlık içermiştir. Hapishanenin tecrit sürecinde, imha edilmek istenen bedeni, öncelikle hem diğer mahkumlardan hem de dış dünyadan tamamen izole (duyusal mahrumiyet) edilmiştir. Parlak bir beyaza boyanmış, özel ses yalıtımlı bir hücreye (tepeden tırnağa tüm materyaller beyaz) konmuştur. Tecrit sisteminin etkililiğini artırmak amaçlı, yakınında bulunan tüm hücreler boşaltılmıştır. Dr. Jan Gross tarafından yapılan çalışmalar duyusal yoksunluğun; sürekli olarak korkudan panik ataklarına, konsantre bozukluklarına, algı problemlerine (halüsinasyonlar dahil), göğüs ağrılarına, dengesizlik ve yoğun bitkisel rahatsızlıklarına kadar değişen çeşitli duygulara neden olduğunu ortaya koymuştur.

Jean Paul Sartre, tutuklular ile yaptığı görüşmeden sonra insan haklarına referansla, cezaevi koşullarını eleştiren bir yazı yazar. Sartre'nin gerekli görüşmeler yaparak önüne geçmek istediği *tecrit* sistemini; "beyninizin infilak edeceğini, kafatasınızın parçalanacağını, patlayacağını, omuriliğinizin beyninize sokulduğunu hissedersiniz" diye anlatıyordu Ulrike. Komple beyaza boyanan hücrelerde çok ince ve sistematik işkence uygulanarak akıl sağlıkları hedef alınır tutsakların. Bu eski bir Nazi işkence yöntemidir. Yıllar sonra da itiraf edilmiştir ki; çıldırmalarını sağlayıp ardından da bunların bozuk ruh sağlığına sahip, çıldırmış insanlar olduklarının propagandası amaçlanmıştır.

"Toplumda hâkim kılınmış düşünceler ve değerler, hâkim sınıfların düşünceleri ve değerleridir. Bu hâkim düşünceler ve değerler, hâkim olmayan sınıflara o kadar derinden sızar ki bu bir normallik halinde algılanır; normallik ise iktidarın kendisini meşrulaştırdığı durumun ta kendisidir" (Zeytinoğlu, 2014, s.26). Otoritenin ciddiyeti bir kere tanındıktan sonra, kişinin göğüslemesi gereken en önemli sorun, davranışlarında otoritenin tam olarak ne ölçüde etkili olduğudur. Burada, otoriteye bağımlı kişi kurban gibidir (Sennett, 2011, s.145). "Kendini öne çıkaran iktidar, bireyin oluşmasını engellemiştir; oysa karanlıklara çekilen modern iktidar herkesi bireyselleştirmek istemektedir; çünkü bireyselleştirmek, gözetim altında tutmak ve cezalandırmak, yani egemen olmak demektir. Bu, bireyleri özne yapan bir iktidar biçimidir" (Foucault, 2016, s.19). Böylece modern iktidar, çocuğu okulla, hastayı hastaneyle, deliyi tımarhaneyle, askeri orduyla, suçluyu hapishaneyle kuşatarak bireyselleştirmiş, kayıt altına almış, sayısal hale getirmiş, böylece egemen olmuştur. Her

kişi bir yerde kayıtlı hale gelince, herkes denetim altında olacak, gözetim altında tutulacaktır.

Bütün bu çözümler yalnızca iktidarın güdülemeyi bütün gücüyle elinde tuttuğunu, öte yandan ise anlaşılabilir bir şekilde komaya girmiş bitkin bir kitle olduğunu öne sürmektedir (Baudrillard, 2005, s. 20).

1962'de Ken Kesey tarafından yazılan ve 1975'de izleyici ile buluşan *Guguk Kuşu*, otorite ve birey bağlamında ele alınabilecek önemli bir yapıttır. Dış dünyanın bir prototipi olan bir akıl hastanesinde, akıl ile delilik ve uygunluk ile isyan kavramları arasındaki sınırlar çizilmektedir. Bu mekanda, tüm hastaların yaşamı katı bir rutine göre düzenlenmektedir. Romanına başlamadan önce yazar; Menlo Park Gazileri Hastanesi'nde (deneysel olarak) gönüllü olduğu halüsinojenik ilaçların etkisi altında hastalarla zaman geçirir. Kesey, bu hastaların nasıl davranmaları gerektiği konusunda geleneksel fikirlerine uymadıkları için toplum tarafından dışlandıklarına inanmaya başlar. Sosyal kontrolü sağlamak için tasarlanmış sınırsız bir otorite kavramı; panoptik gözetimin olduğu bir akıl hastanesi, lobotomize edilen hastalar ve iktidarın kanlı canlı temsili çelik hemşire Ratched gibi göstergeler ile vücut bulmaktadır. Başhemşire, özel oturma seansları sayesinde hastaların gizli yanlarını keşfederek öz saygılarını yok etmek için psikolojik olarak tasarlanmış bir manipülatif program devreye sokmaktadır. Süreç içerisinde bireyin sisteme (McMurphy ile Ratched ilişkisi) karşı olan mücadelesi görsel bir şölene dönüşür. Sisteme zarar vermeye başlayan ana karakter, bazı beyin hücrelerinin çıkarıldığı ve tanınmayacak şekilde geri döndüğü bir ameliyat olan *lobotomiye* maruz kalır. Ana karakterin bedeni artık bir sebze bir kukladan ibarettir.

1.2. GÖZETİM PARANOYASI

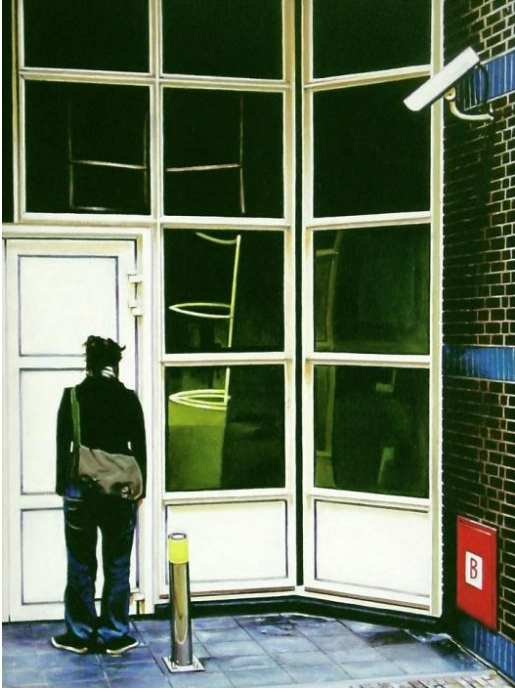
"Şeffaflık, insanı camlaştırır"

Byung- Chul Han

Gücün kullanımında, gösterinin yerini gözetim almıştır. Modern öncesi zamanlarda güç, haşmetini, zenginliğini ve görkemini sıradan insanların gıpta, korku ve hayranlıkla seyretmesine izin vererek, kendini *halkın* zihnine nakşederdi. Yeni modern güç ise uyrukları tarafından seyredilmektense, gölgede kalıp onları seyretmeyi tercih etmiştir (Bauman, 2018c, s.66).

Gözetim, iktidarı dışsallaştıran tüm etmenleri bertaraf eden ve iktidarı anonimleştirerek çoklu bir otomat sistemine indiren bir tekniktir. Bir taraftan normalleşmenin süreç içerisinde tanımlı ölçütlerinin sağlamasının yapıldığı bir düzlemdir; diğer taraftan bu normalleşme sürecine uyulup uyulmadığına ilişkin süreklileşmiş bir iç-denetim ve sorgulama yöntemidir. Bu yöntem iktidarı rasyonelleştirir; onu belirli bir normalsal kalıplara dâhil eder; süreç her işlediğinde elde edilen veriler üzerinden iktidarı yeniden kurar ve örgütler. Bu nedenle gözetim, kendi içerisinde disiplini, ıslahı, cezalandırmayı, ödüllendirmeyi, normalleştirmeyi ve kontrolü içeren çok yönlü bir iktidar aygıtıdır (Baştürk, 2016, s.92).

Barın bir köşesinde, sessizce bir içkinin zevkini çıkarmaya çalışırken aniden, etrafı umarsızca inceleyen bir kamerayı fark edersiniz ve birinin –ya da bir şeyin- sizi izlediğini anlarsınız. Bu kamera sizi neden izliyor? Acaba siz toplumun düzeni için bir tehdit mi oluşturuyorsunuz?



Görsel 3: Gerard Boersma. Brother. 2005. (Akrilik, 45*60 cm).<https://bit.ly/2KF3QNG>

Görsel 4: Hani Zurob. Big Brother Seni İzliyor. 2014. (Karışık Teknik, 200* 160 cm).<https://bit.ly/2KWaspG>

Her gün hayatımız izlenmeye, kontrol edilmeye ve soruşturulmaya maruz kalıyor (Görsel 3- 4). Belli bir amaca hizmet eden bir izleme, etiketleme, dinleme, seyretme, kaydetme ya da kimlik belirleme aracına yakalanmadan, güvenli bir ortam ya da yapacak bir uğraş bulmak giderek güçleşiyor. Yönetilme ve kontrol işlevleri için, iletişim ve bilgilendirme teknolojilerine bağımlı olan bütün toplumlar, gözetlenen toplumlardır (Lyon, 2006, s.11). "Cadde ve sokaklardaki kameralardan cep telefonlarına, internetten bilgisayar kameralarına, kayıt ve kodlandırma sistemlerinden gözbebeği okumaya ve elektronik bileziğe dek her şey, herkesin her an gözetlenip dinlenebilmesine, kayıt altına alınmasına imkân tanımakta. Bu koşullarda dışarının gerçekten 'Büyük Hapishane' halini aldığına artık kuşku yok" (Ergüden, 2017, s.33).

Şu halde gözetim nedir? Giddens'a göre temel sav olarak ilk solukta, gözetimin etkileme, yönetme, koruma, yönlendirme gibi amaçlarla kişisel enformasyona dönük odaklı, sistemli ve düzenli ilgi olduğunu söyleyebiliriz. Gözetim rutindir; bürokratik yönetime ve belli enformasyon teknolojilerine bağlı olan bütün toplumlarda gündelik hayatın 'olağan' bir parçası olarak ortaya çıkar. Gündelik gözetim, modern toplumlara

özgü bir hastalıktır. Daha doğrusu, bu türde moderniteyi oluşturan temel toplumsal süreçlerden biridir (Lyon, 2013, s.31- 32).



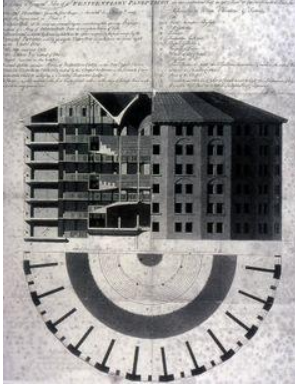
Görsel 5: Ai Weiwei, J. Herzog ve P. Meuron. Hansel ve Gratel. 2017. (Enstalasyon).<https://bit.ly/2KTUXic>

Gözetleme olgusunu irdeleyen *Hansel & Gratel* adlı enstalasyon örneğinde, farklı duylara hitap etmek için flaş ışıklar ve çeşitli sesler kullanılarak, 1984'ün gözetleyici "Big Brother"ına gönderme yapılmaktadır. Karanlıkta drone'ların (Görsel 5) ve kameraların kullanıldığı kısımda kayda alınmanın psikolojisi ve atmosferi canlandırılmaktadır. Bir yandan ziyaretçinin üstten görüntüsü zemine yansıtılırken öte yandan rahatsız edici bir ses çıkaran iki gözetleme uçağı periyodik olarak alanı tarar ve gölge yansımalar oluşturur. Hansel ve Gratel masalını tersine çevirmeyi amaçlayan bu çalışma, ziyaretçilerin konumlarını gizlemelerini imkânsız hale getirmeyi de amaçlar.

Bentham, gözetleme olgusunu Pan (bütün) Opticon (gözetim) olarak tarif ederek ortaya "Panopticon" yani "bütünü gözlemlemek" olgusunu çıkarmıştır. Modelin önemi tam olarak şuydu: gözetimin dışsal olarak kurulmasına rağmen mahkûmun içine kadar sızması ve onu orada yakalamasıdır. Görünmeden görme, bakış'ın sürekliliğini bireyin iç dünyasında var kılan bir iktidardır; birey, görünmeden gören bu bakış'ın ne zaman görmeyeceğini kestiremeyeceği için kendisini sürekli olarak bakış'ın alanında varsayar (Baştürk, 2016, s.38- 41).

1.2.1. Bentham ve Panoptikon

Görmek, "Varlıktaki parçalanmaya içeriden tanıklık etmektir"; "tıpkı bir kavşakta olduğu gibi". Varlığın bütün görünüşleriyle karşılaşmaktır; sanki Varlık halka halinde, bir noktada kendi üzerine kapanıyormuş gibidir; bir açılma ve çatlama olayı sonucunda, içsellik dışsallığa ve dışsallık da yeniden içsellığe yönelmektir (Farago, 2006, s.279- 280).



Görsel 6: Willey Reveley. Panoptikon. 1791. (Kâğıt Üzerine

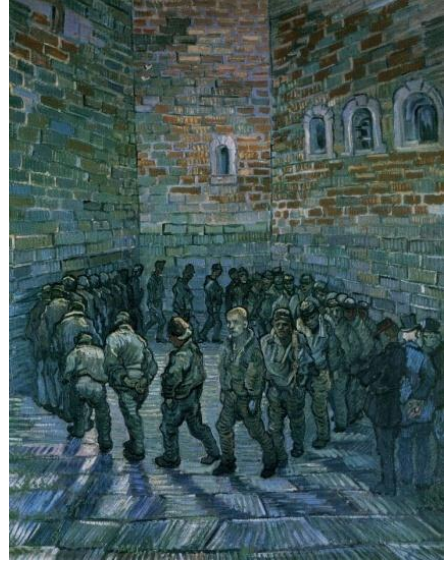
Baskı).<https://bit.ly/30aNQs1>

Panoptik gözetim (Görsel 6), tekil olanın tümel tarafından uyarlanması ve standardize edilmesine dönük geliştirilen uyumlaştırma pratiğidir (Baştürk, 2016, s.21). "Hapishaneye, tımarhaneye kapatma; üzerinde bir dizi işlemde bulunabilmek amacıyla bir mekân içinde zorla tutulması şeklinde bir tür *içe* alma, aslında *dış*lamadır. Toplum ve kurumlar norma aykırı olanları, gündelik hayat süreçlerine uyum sağlayamayanları dışına çıkarır, 'dış'arda tutmanın bir biçimi olarak da 'içe' alır, kapatır" (Ergüden, 2017, s.75).

Toplumumuz gösteri değil, gözetim topluluğudur; imgeler yüzeyinin altında, bedenler derinlemesine bir şekilde kuşatılmaktadır; mübadelelerin büyük soyutlamasının arkasında, yararlı güçlerin titiz ve somut bir şekilde terbiye edilmeleri sürmektedir... Ne tiyatro basamaklarının ne de sahnenin üzerindeyiz; bizzat yönlendirdiğimiz –çünkü onun bir çarkıyız- onun iktidar etkileri tarafından kuşatılmış olarak, Panopticon makinesinin içindeyiz (Foucault, 2015b, s.318). Foucault'nun *gösteri* terimini kullanması açık bir şekilde 1968 sonrası Fransa'da yaşanan polemiklere dayanır. Bu kitabı yazdığı 1970'lerin başlarında *gösteri* terimi, Guy Debord⁵ ve başkalarının çağdaş kapitalizm analizlerine açık bir gönderme niteliği taşıyordu (Crary, 2015, s.30).

⁵Fransız Marksist filozof, yazar ve sinemacı (1931- 1994)

Panopticon, modern iktidar algısının çekirdeğini oluşturur. Panoptikon, ideal biçime getirilmiş olan bir iktidar mekanizmasının diyagramıdır; her türlü engelden, dirençten veya sürtünmeden arınmış olan işleyişi saf bir mimari ve optik bir sistem olarak sunabilir: o, fiili durumda, her tür özel kullanımdan kopartılabilen ve kopartılması gereken siyasal bir teknoloji biçimidir. Aynı George Orwell'ın 1984 adlı romanında olduğu gibi. Hapishane'deki kule ve görevlileri, romanda tele ekran ve *Büyük Birader* olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada insanların düşünmesi yasaktır (Görsel 7- 8) ve kendilerine ne denirse ona inanmaları ve yapmaları gerekmektedir. Düşünmek, hissetmek, sorgulamak tamamen yasaktır.



Görsel 7: Stanley Kubrick. "Otomatik Portakal" filmi. 1971. <https://bit.ly/30hbJ15>

Görsel 8: Van Gogh. Tutukluların Yürüyüşü. 1890. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80* 64 cm).<https://bit.ly/2PcQqMW>

Bu tecrit edici görünürlüğü ilk modellerinden birinin 1751 yılında Paris askeri okulunda, yatakhaneler konusunda uygulamaya konmuş olduğu görülmektedir. Her bir öğrencinin camekanlı bir hücresi vardı; burada diğer öğrencilerle, hatta hizmetlilerle bile hiçbir ilişkiye girmeden bütün gece görülebiliyordu. Ayrıca, çok karmaşık bir mekanizma daha vardı, bunun tek amacı berberin yatılı okul öğrencilerinin hiçbirine fiziksel olarak dokunmadan saçlarını tarayabilmesiydi: Öğrencinin başı bir tür pencere deliğinden dışarı çıkarılıyor, gövdesi camlı bir bölmenin ardında kalıyordu ve bu, olup biten her şeyi görmeyi sağlıyordu. Bentham, panoptikon fikrini, askeri okulu ziyaret eden kardeşinin

kendisine verdiğini söylemiştir. Panoptikon fikri Bentham'dan önce gelse bile, bunu gerçekten ifade etmiş ve adını koymuş olan Bentham'ın kendisidir.

Foucault, panoptizmin ortaya çıkışını tarihsel olarak spesifik bir olguya, veba salgınına bağlar. Veba, bir önceki büyük salgın olarak nitelendirilen cüzamdan farklıdır: cüzam, kendisine müdahale edilemeyen bir "kutsallık" anlamı ile yüklüken, veba bütünüyle toplumun etki alanı içerisindedir. Cüzamın kapatılması ile vebanın kapatılması arasında radikal bir farklılık olduğunu belirtir: Cüzam, kentin dışarisinde kapatılırken veba kentin içerisinde kapatılmıştır. Vebanın kapatılmasındaki en önemli gösterge, toplumsal yaşamın bir dizi pratik ve mekân içerisinde gözetim altına alınmaya başlamasıdır. Foucault'nun burada göstermeye çalıştığı şey önemlidir; cüzam, tam anlamıyla kapatılan ve başka bir yerde ya da şekilde denetimi yapılmayan basit bir fenomenken, veba giderek karmaşıklaşacak bir denetim kültürünün işaret fişeğidir (Baştürk, 2016, s.75- 77).

Baudrillard'e göre; *Panoptik sistem sona ermiştir*. Televizyon hakikati görebilen yegâne göz olmaktan çıkmış ve ideal denetim biçiminin artık şeffaflıkla bir ilişkisi kalmamıştır. Çünkü şeffaflık nesnel bir uzamla, güçlü bir despotik bakışı zorunlu kılmaktadır. Bu da bir hapsetme ve gözaltına alma sistemidir. Panoptiğin odak noktası körleşe bile bu her zaman dış görünüş üzerine kurulan ve bakanla bakılan arasındaki karşıtlık üstünde oynayan çok kurnazca bir gözaltına alma biçimidir (Baudrillard, 2014, s.49).

Hapishane modelini ilk olarak kavramsallaştıran kişi Michel Foucault'tur. Foucault "Hapishanenin Doğuşu" adlı kitabında bu modeli iktidar ile toplum arasındaki ilişkide inceleyerek, panoptik tekniklerle iktidarın toplumun en küçük parçası olan birey üzerinde kontrol mekanizması kurduğunu belirtmektedir. Foucault'a göre Bentham'ın panoptikon düşüncesi; Jean-Jacques Rousseau ve diğer devrimcilerin hayal ettiği şeffaf (görünür) toplum hayalinin bir devamı niteliğindedir. Fakat Bentham'ın farkı, görünür bir yapıyı iktidara hizmet eden (Görsel 9), katı ve tahakkümcü bir anlayışla ve gözetleyici bir tavırla ele almasıdır.



Görsel 9: Leopold Kessler. Uçan Polis Kapsülü. 2011. (Hd Video, 12: 58 dk).
Singapur.<https://bit.ly/2H8h3MP>

Özellikle 1990'lı yıllardan itibaren kapsamlı olarak kullanılmaya başlanan Medya sanatı; video, internet, televizyon, radyo ve telefonu da içeren kitle iletişim araçları ve telekomünikasyonla ilişkili olan çalışmalara gönderme yapar (Keser, 2009, s.209). Tıpkı Kessler'ın bu video çalışmasında olduğu gibi, dünyanın en büyük gözlem tekerleği olan Singapore Flyer'in bir rotasyonu belgelenmektedir. Ayrıca Kapsül, polis olarak etiketlenmiştir. Kessler⁶; video, fotoğraf, performans ve heykel gibi çeşitli medya araçlarını kullanmaktadır. Çalışmaları çoğu zaman kamusal alanda minimal müdahaleler veya algılanamayan sınır çizgileri, olağandışı uygulamalar ve yavaş hareketler gösteren belgeleme görüntüleri şeklindedir.

⁶Yapıtlarında kamusal ve özel alan arasındaki sınırı sorgulayan Münih (1976-) doğumlu modern sanatçı



Uçan Polis Kapsülü (Detay). 2011. (Hd Video, 12: 58 dk).

Foucault'nun modelinde birçok süreç rol oynar. Bunlardan biri, Panoptikon planında net bir biçimde görüldüğü üzere, ceza ile ilgilenirken, bir diğeri biyoiktidara odaklanır. Birincisinin bireyleri normalleştirdiği noktada, ikincisi nüfus sayımı gibi araçlar yoluyla insanları gruplar, kategoriler şeklinde sosyalleştirir. Bu ikinci durumda, bireyler kendi gruplarına üyeliği ya da işbirliğinin özelliklerinden etkilenir. Ne var ki, Panoptikonda bile, mahkûmların sınıflandırılması söz konusudur, dolayısıyla, yine burada da biyoiktidar mevcuttur (Lyon, 2013, s.89- 90).

Egemen iktidarın simgelediği eski öldürme gücü, yerini artık titizlikle bedenlerin yönetimine ve yaşamın hesapçı bir biçimde işletilmesine bırakır. Böylece bir "biyo-iktidar"⁷ çağı başlar. Biyo- iktidarın kapitalizmin gelişmesinin vazgeçilmez bir ögesi olduğu kuşku götürmez; çünkü kapitalizm, bedenlerin denetimli bir biçimde üretim aygıtına sokulması ve nüfus olaylarının ekonomik süreçlere göre ayarlanmasıyla güvence altına alınmıştır (Foucault, 2015a, s.99- 100).

David Harvey⁸ *Sosyal Adalet ve Şehir* adlı kitabında, Marx ve Engels tarafından Alman İdeolojisi'nde ortaya atılan, toplumdaki egemen kuralları egemen sınıfın ürettiği yolundaki fikre katıldığını açıkça ifade etmektedir. Bu üretim kuşkusuz o kadar kolay bir süreç değildir, ama toplumda üretilen fikirlerin çoğunluğu, üretim araçlarının denetimini elinde tutanların çıkarlarıyla uyumlu olanlardır. Burada (medyanın denetimi, propaganda

⁷17.yy'dan itibaren ortaya çıkan ancak Foucault tarafından 20.yy'ın sonlarında yeni bir iktidar biçimi olarak temellendirilen kavram, bedeni yönetmeyi seçen bir tahakküm biçimi

⁸Coğrafya ve Antropoloji profesörü (1935-), ünlü sosyal kuramcı

ve telkinin, çoğunlukla olası devrimci fikirleri bastırıyor olmasına karşın) bir entrika olması gerekmez. "Gizli El" ekonomimizi olduğu kadar fikirlerimizi de yönetmede bir hayli etkilidir (Harvey, 2013, s.138).

Post panoptikon ise, uzamı bir dizi mekânlara bölmek suretiyle bedenün kaçış hatlarını sekteye uğratmak ve özneyi belirli bir mekânsal kurgu içinde sabitleyerek tanınabilir ve müdahale edilebilir bir bağlama yerleştirmek isteyen panoptikon'un tersine, uzamı mekânsızlaştırarak alabildiğine pürüksüz hale getiren bir iktidar mantığını işaret eder. Bu noktada dijital ortamlar, bireylere dair verilerin tutulduğu alanlar olarak yeni bir mekân düşüncesinin somutluğunu yansıtır. Ancak bu soyut mekânı panoptik mekândan ayıran en temel farklılık, bu dijital ortamların beden içermemesi, başka bir deyişle bireyin fiziksel varoluşunun ikincil plana atılarak inşa edilmesidir. Tercihler, zevkler, alışverişler, harcamalar, görüşmeler, konuşmalar, bulunulan yerler vb. gibi bir dizi yaşamsal aktivite veri haline getirilerek dosyalanmakta ve bireye ait tanımlayıcı alan haline gelmektedir. Bu tanımlayıcı alan, bedeni kapatmaksızın işleyen gözetim tekniklerinden müteşekkildir; dolayısıyla beden kendisine yöneltilmiş olan bakış'tan veya bu bakışın nedenselliğinden habersizdir (Baştürk, 2016, s.134- 135).

Michel Foucault: "İktidar cinsel bedeni kucaklar. Burada söz konusu olan, etkinliklerin artırılması ve denetlenen alanın genişletilmesidir. İktidar bir çağrı mekanizması biçiminde işler: Cezbeder, göz kulak olduğu bu gariplikleri çekip çıkarır. Haz, peşinden koşan iktidara yayılır; iktidar çekip çıkardığı hazzı sağlamlaştırır". Bu bağlamda, İspanyol kültüründe çok önemli bir yere sahip olan güç ve cesaret gibi sembolik anlamlar ile yüklü *Boğa* figürü, iktidar olgusu için bir metafor sayılabilir . Minotaur⁹ miti ise (yarı boğa yarı insan) irrasyonel ve bilinçaltının temsili gücüdür. Çapkınlığı ile bilinen Picasso kendisini, devasa fiziksel bir güç, iktidar (Görsel 10) ve cinsel enerji yarattığı Minotaur ile özdeşleştiriyordu.

⁹Yunan mitolojisinde yarı insan- yarı boğa yaratık. Özgün sözcük Minotor'dur ve Yunanca "Minos'un Boğası" anlamına gelir



Görsel 10. Picasso. Minotaur ve Yaralı At. 1935. (Karışık Teknik, 34.3* 51.5 cm).<https://bit.ly/2KIUTD8>

Barthes¹⁰'a göre, öznenin bakışı- gözü, tabanını görüntünün oluşturduğu bir üçgenin tepe noktasını meydana getirmektedir. Victor Burgin¹¹, Barthes'ın yaklaşımını tartıştığı bir başka makalesinde '*camera- obscura*'nın üçte birine tekabül eden optik üçgeninin, aslında temelleri Öklid geometrisinde bulunan 'görüntü konisi' kavramından türediğini vurgular. Giderek, son çeyrek yüzyılın görüntü- temsil bağlamında ortaya konmuş en önemli çalışmalarının bu koni ya da üçgenin tepe noktasıyla ilgili olduğunu saptar. Mulvey'in sinema- fetişizm ilişkisi çerçevesinde saptadığı 'erkek dikizcinin bakışı' da, Foucaultcu panoptikon düşüncesinin içerdiği gardiyan, zindancı, otorite de dünyaya bu tepe noktasından bakmaktadır (Kahraman, 2005, s.243).

1.2.2. İktidar Aracı Olarak Göz İmgesi

Özel ve kamusal alan arasındaki geçitler ardına kadar açılmış, bir zamanlar iki alanı ayıran çizgiler yitmiş ve yeniden pazarlığa yatırıldığı uzun, neticesiz bir süreç başlamıştı. Mesele sadece, duyguların uluorta ifşa edilmesine getirilmiş geleneksel yaşağın

¹⁰Fransız felsefeci (1915- 1980), göstergebilimci, edebiyat eleştirmeni, edebiyat ve toplum teorisyeni

¹¹Kavramsal sanatçı ve yazar (1941-)

kaldırılmasıyla ilgili değildir. Aksine şahsi duyguların, hayallerin ve saplantıların didik didik edilmesi ve pervasızca halka açılması teşvik edilmektedir ve davranışçı formülle uyumlu bir şekilde, seyircilerin alkışlarıyla ödüllendirilerek pekiştirilmektedir (Bauman, 2018b, s.232).



Görsel 11: Ai Weiwei. Gözetim Kamerası. 2010. (Mermer, 39.2* 39.8* 19 cm). <https://bit.ly/2PiKna3>

Görsel 12: Zach Seeger. Göz. 2016. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 45* 55 cm). <https://bit.ly/2N8YVGq>

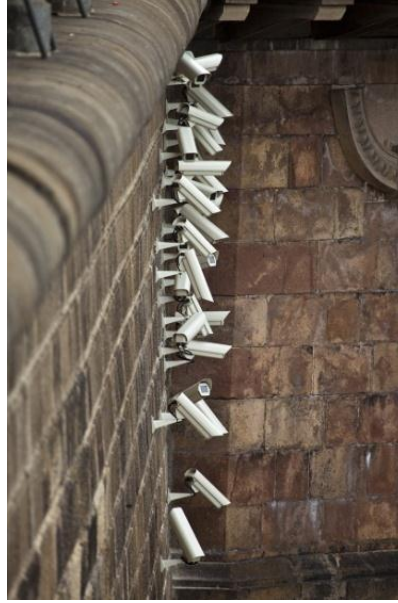
"Modern hayatın kafayı, bireyin göz değmemiş bir hayat yaşamasına bu kadar takacağını kim hayal edebilirdi? Burada ön plana çıkan, dışa kapalı bireyselliğin teşvik edilmesi ve ona öncelik verilmesidir. Günümüz şehir toplumlarında mahremiyet, 'istediğimiz için yalnız kalma hakkı'ndan uzaklaşarak, 'yalnız kalma zorunluluğu'na dönüşmüştür" (Niedzviecki, 2009, s.243). Başka bir deyişle, gözetlenme duygusu süreklilik kazanır, kanıksanır ve özel yaşantı, mahremiyet gibi kavramlar anlamsızlaşıp, yersizleşir (Ergüden, 2017, s.86).

Çin hükümeti, Ai Wei Wei'nin çalışmalarını yürüttüğü atölyenin çevresine 17 adet kamera yerleştirmiştir. Bu durumdan etkilenmenin aksine sanatçının mermerden yaptığı kameralar (Görsel 11), sanat ve siyasi baskılara karşı gösterdiği duruşun çarpıcı birer örnekleridir.

Florenski ve Erwin Panofsky¹² gibi düşünürlerin ısrarla üzerinde durdukları etik bir vechesi var bu işin: Merkezî perspektifle "terbiye" edilen göz dünyayı ancak bir mülk, kendini de onun yegâne "maliki" gibi görebilir. Bir başka deyişle "Ben" odaklı perspektif bencil ve açgözlü bir tasavvurun önünü açar.

¹²Alman- Yahudi sanat tarihçisi (1892- 1968)

Gözetim, iktidarın temel denetim biçimlerinden birisi haline gelirken, *göz* önemli bir iktidar organına dönüşmüştür. 'İktidarın gözü' yaşamı bir hapisaneye dönüştürür. "Artık insanları sınırlayarak etkinlik gösteren toplumlardan sürekli denetim ve anlık iletişim aracılığıyla faaliyet gösteren denetim toplumlarına doğru ilerliyoruz" diyen G. Deleuze bu sözleri sermaye birikim biçiminin uzay- zaman ve devlet ve toplumsal çevre bağlamında hem ölçek hem de nitelik olarak değiştiği 1990 yılında söylemiştir (Mattelart, 2012, s.277). Bu olgulara dikkat çekmek isteyen Çek sanatçı Jakub Geltner, mekânlara gözetlemek için kamera heykeller yerleştirmiştir. "Bir şehrin karakterine müdahale" olarak, 2011 yılından bu yana "Nest" projesi üzerinde çalışmaktadır (Görsel 13). Her yerleştirme, günlük yaşamlarımızda adeta büyüyen sürveyansın bir temsili olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı, toplum ve iktidar kusurlarını, *Banksy* gibi sanatsal ve yaratıcı bir şekilde ortaya koymaktadır.



Görsel 13: Jakub Geltner. Nest- 1 (Kentsel Alan Enstalasyonu). 2011. (Enstalasyon, Vitava Sahili- PRAG).<https://bit.ly/2Z5QDWj>

"Gözün iktidarı" küreselleşmekte ve toplumsal özgürlükleri yok etmekte, baskıcı gözetim toplumunu yerel iktidarların yardımıyla yeniden üretmekte ve biçimlendirmektedir. Küresel panoptikon, yeni emperyal iktidarın 'yeni dünya düzeni'dir. Toplumlar, küreselleşme süreci ile birlikte, 'gözün iktidarı' tarafından teslim alınmıştır, başka bir deyişle herkes *gözaltına* alınmıştır (Çoban ve Özarlan, 2016, s.7). Berman'ın (2001) "Modernite nedir?" sorusuna "şaşırtıcı bir paradokstur" şeklinde cevap vermesinin

esprisi buradadır: "ilke olarak herkesin güvenliği için, herkesin güvensiz bireyler olarak tanımlanması"...

Sadece devlet kurumlarına açık görüntü sağlayan veritabanlarına ulaşarak FBI tarafından yoğun bir soruşturmaya da maruz kalan Bangladeşli disiplinlerarası medya sanatçısı olan Hasan Elahi, teknoloji ve medyaya ve bunların toplumsal etkilerine vurgu yapmaktadır. Araştırma alanları arasında sürveyans, gözetim, simüle edilmiş zaman ve sınırlar bulunmaktadır.



Görsel 14: Hasan Elahi. Kal. 2016. (Digital Baskı). <https://bit.ly/31J89wU>

"Kal" adlı (Görsel 14) çalışmasında sanatçı, 2012'den beri evinde ya da çeşitli uluslararası konaklama yerlerinde kaldığı odalardan otuz farklı görüntü sunar. Elahi, bu fotoğraflarda hiçbir zaman görünmese de, varlığı, karışık çarşaflarda ve kırışık yastıklarda hissedilir. Yataklar, en mahrem alanlarımızdan birinin temsili olduğu için, fotoğraflar onun ve bizim savunmasızlığımızın ipucunu vermektedir.

Le Corbusier'e¹³ göre; modernist bir bakış açısı, kopuştur. Bir gerilimden doğar; izleyen aynı zamanda izlenen olduğunu bilmektedir. İçerisiyle dışarıyı birbirinden ayrılmış, içerisi dışarıya değil, dışarıyı içeriye taşınmak istenmiştir. Kısacası, artık temaşa değil dikizleme- röntgencilik yaşanmaktadır (Görsel 13- 14). Yücenin iktidarı sarsılmış, yersellik öne çıkmıştır. Gözlenen aynı zamanda gözetleyen olmaktadır. Kısacası, masumiyet dönemi bitmiştir. Bundan böyle hiçbir bakış masum olmayacaktır (Kahraman, 2005, s.240).



Görsel 15: Samira Badran. Arazi Bellek. 2017. (Animasyon, 46 sn).<https://bit.ly/2P1Thsc>

Samira Badra'nın "Arazi Bellek" adlı kısa animasyon çalışması (Görsel 15), Filistin'de şiddet altında bulunan insanların durumlarının bir yansıması olma niteliği taşımaktadır. Serbest dolaşım işlevinden mahrum bırakılarak varlık kavramına uzaklaştırılan beden, agresif ve keyfi olan yapısal ve fiziksel şiddet ile anlamını iyiden iyiye yitirmektedir.

1.3. BEDEN

Hegel'e göre Köle, emeği ile efendinin varlığının maddi koşullarını sağlayan araçsal bir beden gibi ortaya çıkar ve kölenin maddi ürünleri hem kendisinin maduniyetini, hem de efendinin tahakkümünü yansıtır. Efendi hem kölenin araçsal beden statüsündeki

¹³İsviçre asıllı (1887- 1965) Fransız mimar

maduniyetine, hem de gerçekte kölenin bedeninin efendinin bedeni *olmasına* gereksinim duyar. Aslında köleye dayatılan emir şu formülasyonda yer alır: Sen benim için beden ol ama sen olan bu bedenin benim bedenim olduğunu bana söyleme (Butler, 2015, s.42). Bergson (2015, s.17) ise; "ister bedenimin madde olduğunu söyleyin, ister imge olduğunu, kelimenin pek önemi yoktur. Eğer maddeyse, maddi dünyanın bir parçasıdır ve sonuç olarak, maddi dünya onun etrafında ve onun dışında varlığını sürdürür. Eğer imgeyse, bu imge ancak içine konabilecek şeyi verebilir ve hipotez gereği eğer yalnızca benim bedenimin imgesiye, tüm evrenin imgesini bu bedenden çıkarıp almayı istemek saçma olur. Nesnelere harekete geçirmeye yönelik nesne olan bedenim, demek ki, bir eylem merkezidir" diyerek görüşünü belirtmiştir.

Beden, iktidarın çalışma sahasıydı: normun dayatıldığı, normun belirli davranışlar üzerinden kurgulandığı ve yine normun çevrelediği zemin olarak beden iktidarın elinden kaçıp gidecek bir kaçış hattını temsil etmesinden dolayı sürekli olarak iktidarın gözetimi altındaydı. Bedenlerin iktidar tarafından hedeflenmelerinin altında yatan şey, bedeninin iktidar tarafından algılanma biçimidir: iktidar ilişkilerini üreten tertibatlar, bedenlerin uysallaştırılması ve üretken kılınmaları üzerine yoğunlaştığından, beden ile iktidar arasındaki ilişki buna göre kurulmaktaydı. Bedenin verimli kılınması için disiplinler teknikler, verimsiz bedenler için ise kapatma pratikleri birbirine dolayımlanmıştı; her biri de panoptikon idealinin bir yansımasını teşkil etmekteydi (Baştürk, 2016, s.114).

"Modernitenin doğuşundan itibaren, beden, gözetlemenin yeni alanı olarak oldukça önem kazanmaya başladı. Bedenler, yeni oluşan ulus devlet içinde sosyalleştirilmek için, sınıflandırma yoluyla mantıksal olarak düzenlenebiliyorlardı. Bedenler, hayvani ve mantık dışı olarak değerlendirildiklerinden dolayı anlamlandırılmaya ve yeni amaçlar için disipline edilmeye ihtiyaç duydukları düşünülüyordu" (Lyon, 2006, s.143). İnsan bedeni, onun derinlerine inen, eklemlerini bozan ve onu yeniden oluşturan bir iktidar mekanizmasının içine girmektedir. Aynı zamanda bir "iktidar mekaniği" de olan bir "siyasal anatomi" doğmaktadır (Foucault, 2015b, s.211). ...“Benim bulmaya çalıştığım şey, iktidar ilişkilerinin, öznel temsil tarafından ikame edilmek zorunda kalmadan, nasıl olup da maddi olarak bedenlerin derinliğine nüfuz edebildiğini göstermeye çalışmaktır. İktidar bedene ulaşıyorsa, bu öncelikle insanların bilincinde içselleştiği için değildir. Bir biyo- iktidar, bedensel- iktidar ağı vardır.

Eğer kölenin emek veren etkinliğine efendi tarafından “el konulabilir” ise ve kölenin bedeninin özü efendinin mülkiyetinde bulunabiliyorsa, beden tartışmalı bir

sahiplik alanı oluşturur ve bu alan tahakküm ya da ölüm tehdidi yoluyla her zaman başkası tarafından sahiplenilebilecek durumdadır (Butler, 2015, s.58). Batur'a göre; kıyamet döneminin başyapıtları, Bosch'un ve Brueghel'in resimleri, insan gövdesine yönelen bakışın yerinden oynamaya başladığını gösterir: Savaşların, özellikle de din savaşlarının, salgın hastalıkların, işkence çağının bozduğunu, estetize edilmiş gerçekliğinden bütünüyle çözdüğü bir gövde formatı artık devrededir.

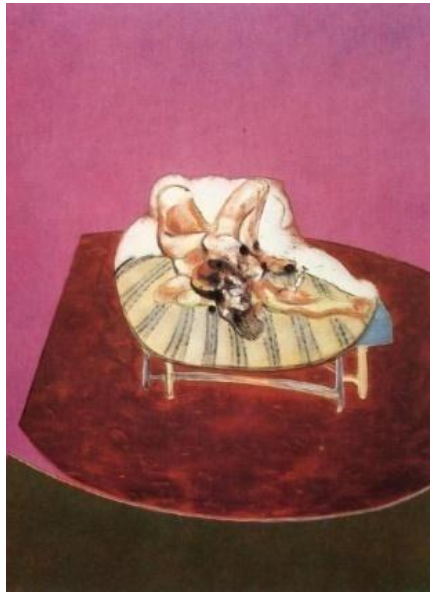
"Tabiyete dönük belli bir yapılandırıcı bağlılık, özneleşmenin ahlaki koşulu halini alır. İktidarın beden üzerinde uyguladığı efendiliğin bir faktörü olur. Ruh bir politik anatominin sonucu ve aracıdır; ruh, bedenin hapisanesidir" (Butler, 2015, s.40). Organik olmayan bir yaşam; zira organizma yaşam değil, onun hapisanesidir. Beden, tümüyle canlı olsa da organik değildir (Deleuze, 2009, s.49). Sanıyorum ki en büyük fantazma, istençlerin evrenselliğiyle oluşturulan toplumsal beden fikridir. Oysa, toplumsal bedeni ortaya çıkaran şey konsensüs değildir, bizzat bireylerin bedenleri üzerindeki iktidarın maddiliğidir. Bedene hâkim olma, beden bilinci, ancak iktidarın bedeni kuşatmasıyla elde edilebilmiştir (Foucault, 2015c, s.39).

1.3.1. Et Nesnesi Olarak Beden

Jankelevitch¹⁴, gövdenin kadavra, tenin bir bakıma et külçesi olarak adlandırılmaya, algılanmaya başladığı sınırın üzerinde geliştirir düşüncesini. Ne kalır ölümden geriye? Reliquae: Kalıntılar. Hemen öncesinde duyarlılıkla baktığımız insan gövdesi, hemen sonrasında itkiyle geri çekildiğimiz bir yığına, Hayat'ın terk ettiği bir "zarf"a dönüşür (Batur, 2009, s.226-227). Kişi, gövdesine sahip olma yetisini ancak gövde olmaktan çıkmayı göze alarak kazanabilir. Tek tek beş duyuyu Blake'in deyişiyle uçuruma sürerek... Bu durumda "Figür, yalnızca tecrit edilmiş beden değil, aynı zamanda, kendinden kaçıp kurtulan biçimsizleşmiş bedendir. Biçimsizleşmeyi bir yazgı yapan, bedenin maddi yapıyla zorunlu bir ilişkisinin olmasıdır: Kendini onun etrafına dolamakla kalmaz, ona katılmak, onda dağılmak zorundadır ve bunun için, kesinlikle imgelemiş şeyler değil, fiziksel, gerçek, somut geçitler ve durumlar, duyumsamalar oluşturan bu protez- aletlerin üzerinden ya da içinden geçmesi gerekir" (Deleuze, 2009, s.26).

¹⁴Ünlü Fransız filozof (1903- 1985)

"Edebiyatta, kendindeki veya etrafındaki bir uçtan ya da bir delikten kayıp gitme arzusunu en iyi ifade eden Burroughs olmuştur: "Johnny'nin bedeni çenesine doğru büzülüyordu, büzülmeler giderek daha da uzun sürüyordu, sargılı kasları ve bütünüyle kuyruğundan kaçıp kurtulmaya çalışan bedeniyle Johnny çığlık çığlığa bağıyordu" (Deleuze, 2009, s.26). Aynı şekilde, Bacon'daki *Hipodermik Şıngalı Uzanmış Figür* (Görsel 16), kendisi ne derse desin, çivilenmiş bir bedenden çok, şıngadan geçmeye çalışan ve protez- organ işlevi gören o delikten ya da kaçış noktasından akıp (Görsel 17) gitmeye çabalayan bir bedendir.

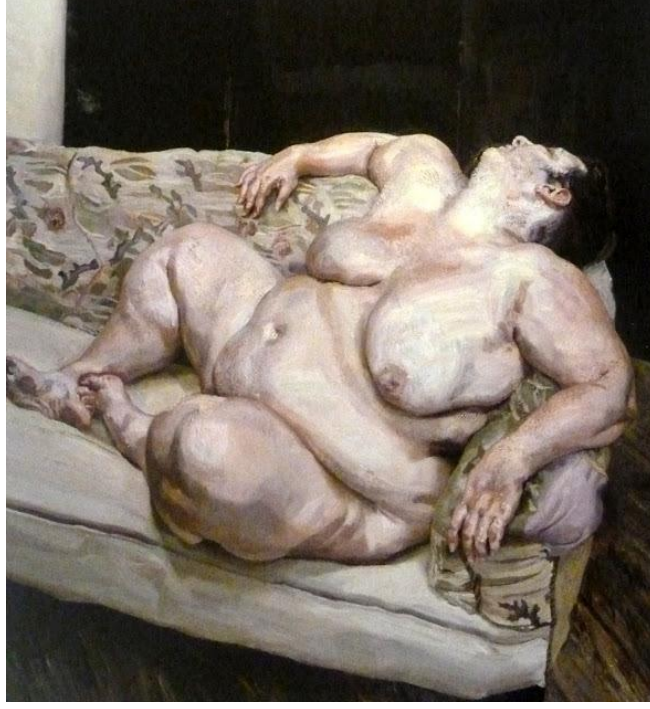


Görsel 16: Bacon. Hipodermik Şıngalı Uzanmış Figür. 1963. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 198* 145 cm).<https://bit.ly/2MpaxFA>

Et tenin ölmüş olanı değildir, tüm acıları taşımış ve yaşayan tenin tüm renklerini üzerine almıştır. Tüm o çırpınmalı acılar ve kırılgnalık, ama aynı zamanda rengin ve cambazlığın çekici icadı. Bacon, "hayvanlara acıyın" demez, daha ziyade, "acı çeken tüm insanlar birer et parçasıdır" (Görsel 19) der. Et, insan ile hayvanın ortak bölgesi, ayırt edilemezlik bölgesidir, ressamın kendini, dehşetinin ya da merhametinin nesnelereyle özdeşleştirdiği, durumun kendisi, "olgusudur". Bacon ancak kasap dükkânlarında dindar bir ressamdır. "Mezbahalar ve etle ilgili imgeler beni her zaman çok etkilemiştir, bunlar benim için Çarmıha Gerilmenin ifade ettiği her şeye yakından bağlıdır...Şüphe yok ki, biz etten oluşmuşuz, güç halindeki iskeletlerimiz. Kasaba gittiğimde neden orada, o hayvanın yerinde olmadığım sorusu beni hep şaşırtmıştır..." (Deleuze, 2009, s.31).

Lucian Freud ve Bacon için beden, öz'e ulaşmanın en kolay ama aynı zamanda da en zor yoludur. 'Et' olma varsılığına sahip olan bu yol, travmatik bir yalnızlık ile çevrelenmiştir. Tinsel olarak tüketilen beden, özellikle Lucian Freud resimlerinde sadece fiziksel bir mevcudiyet ile öne çıkar. Freud resimlerinde nesneleşen et'in (bedenin) bir

natürmorttan (Görsel 17) farkı yoktur. Freud'un amacı, güzel bedenleri ya da güzel yüzleri betimlemek değil daha ziyade varlık ve et kavramlarını fiziksel doğasından yakalayarak tüm gerçeklikleri rahatsız edici bir şekilde sunmaktır. Bu sayede, morfolojik bir bedensellik yolu ile insan vücudunun tüm kırılabilirliği ortaya çıkmış olur.



Görsel 17: Lucian Freud. Benefits Supervisor Resting. 1994. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 150* 161 cm).
<https://bit.ly/2o9b5Fi>

Güzellik semptomu karşıtı olan sanatçı Saville'e göre ise, et, "her şeydir. Çirkin, güzel, itici, zorlayıcı, endişeli, nevrotik, ölü veya canlı". Sanatçı, insan vücudunun doğal fizikseliği ile ilgilenir. Görsel bir ameliyatı andıran resimlerinin odak noktası 'kadın'dır ve bu kadınları, neredeyse tüm sanat tarihi için idealize edilmiş tablolarındaki kadınlara hiç mi hiç benzemez. Genellikle toplumun çirkin gördüğü bedensel unsurları (Görsel 18) abartmaya odaklanan sanatçı, idealize edilmiş kadın bedeni anlayışını yapı sökümü uğratmıştır.



Görsel 18: Jenny Saville. Fulcrum. 1999. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 261.6 x 487.7 cm). <https://bit.ly/2nhXV8e>

Anish Kapoor'un içsel nesne başlıklı kabartmaları (Görsel 19); Rembrandt, Soutine ve Bacon'un resim geleneği ile ilişkilendirilerek şiddet, travma, sosyal ve politik huzursuzluk gibi temaları imlemektedir.



Görsel 19: Anish Kapoor. İç Nesnelere (detay). 2014. (Boyalı reçine- silikon, 316* 260* 48 cm).<https://bit.ly/33HXG6V>

İtalyan kökenli sanatçı Francesco Albano yapıtlarında, vücudu toprağa bağlayan tuz veya çakıl gibi doğal elementler ile şekillenen kemikler ve çürüyen/ çürümekte olan (Görsel 20) et'ler ile ilgilenir. Tüm heykellerinde; deri, et ve kemik ya birbirinden ayrılır ya da büyük bir erime/ çürüme eyleminin bir parçası olurlar. Grotesk ve insan fizikselliğindeki deformeler (dış dünya kaynaklı duygusal bölünmeler), insan doğasını sorgulayan göstergelerdir. Eserleri; insan bedeninin fiziksel görünümünün psişik ve zihinsel olgulardan nasıl etkilenebileceği, iktidar denen kaotik yapının beden kavramını nasıl yeniden şekillendirebileceği, toplumsal baskıların bedeni nasıl deforme edebileceği/ hiçlik duygusuna indirgeyebileceği gibi bu ve buna benzer beden odaklı varoluş sorunsalına yöneliktir.



Görsel 20: Francesco Albano. Reddedilmiş. 2016. (Polyester reçine ve balmumu).<https://bit.ly/2Nh12bc>

Özne bir kadvraya yatırılrsa, acaba bedeninde, rasyonalite dışında neler ele geçirilebilecektir? Öznenin rasyonalitesi, onun tabi olma ve etkinliklerinin de bu tabiyete göre biçimlenme durumuysa, onun kadvra sırasında ele geçirilen “fazlalık”ları ne yapılacaktır? Bunlar çöpe atılacak ya da tecrit edilecek “beden dışı” parçalar mıdır? (Zeytinoğlu, 2014, s.124).

1.3.2. Kurban Metaforu Olarak Beden

Clastres'e göre; iktidarın özü ve varlığı şiddete dayanır. Bu nedenle iktidar yükleminden yani şiddetten ayrı düşünülemez. Ritüeller ile kontrol edilmeye çalışılan topluluğun, varlığına ve birliğine yönelik tehdit ortadan kaldırılamadığında, şiddetin yönünü değiştirecek daha etkili mekanizmalara ihtiyaç duyulmuş olmalıdır (Clastres, 2006,

s.11). Bu bağlamda Baudrillard, kurban eyleminin, grubun simgesel denetiminin dışına çıkma olasılığı bulunan ve varlığı için ölümcül tehlike oluşturabilecek olanı yok etmek ile eş değer olduğunun altını çizmektedir. Düzeni onaylamayan, onu bozan her şey için kullanılan şiddet, meşrulaştırıcı ve yaratıcı bir güce sahiptir (Akt. Dönmez, 2018, s.373-374).

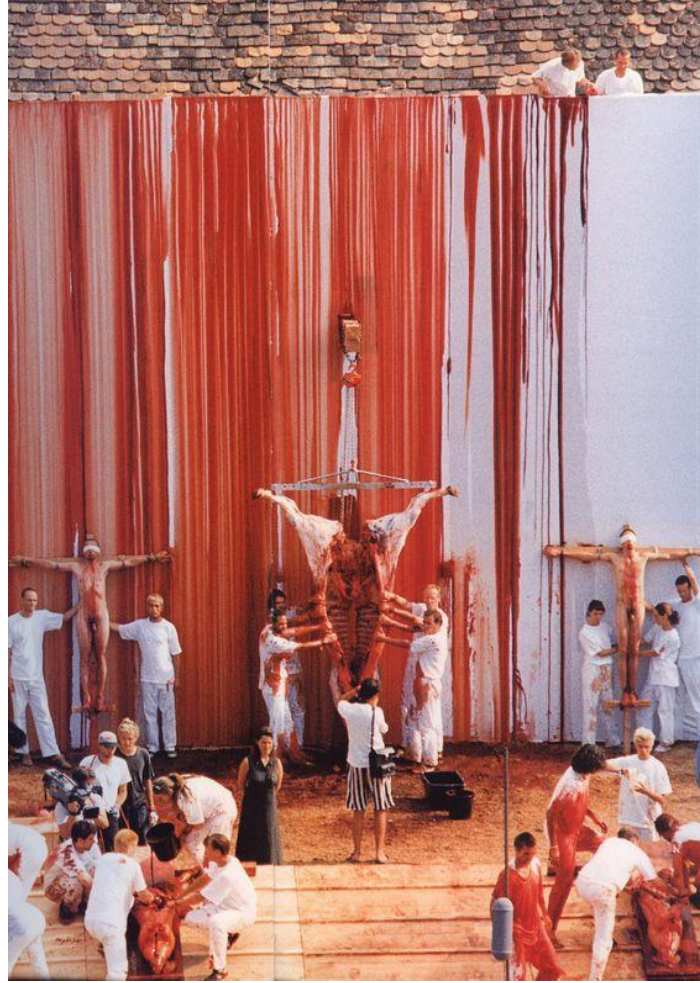
Hegel'in sözleriyle burada yalnızca kendiliğine ve küçük eylemlerine hapsedilmiş, kendi üzerine bir heyula gibi çöken ve yoksullaşmış olduğu kadar sefilleşmiş bir kişilik bulunur. Hegel'in *Rahip* dediği bir aracı, bedensel kendini reddedişi kutsallığın bedeli gibi kurumsallaştırır; dışkılamanın reddedici jestini, tüm bedenin törensellekle arındığı dinsel bir pratiğe yükseltir. Tiksinmenin kutsallaştırılması, oruç ve çile (fasten and kasteien) ritüelleriyle gerçekleşir. Beden, stoacı düşünüşteki gibi tamamen inkâr edilemeyeceğine göre, ritüeller yoluyla reddedilmelidir (Butler, 2015, s.56).

Hermann Nitsch'e göre bütün sanat disiplinleri, tıpkı insanın duyuları gibi, mümkün olduğunca birbirleriyle iç içe olmalıdır. Sanat duyularımıza bir bütün olarak seslenmelidir. Sanat ve yaşam arasındaki eşik, aşılması gereken çok çetin bir sorundur. Kutsallaştırılan tabuları yıkacak olan acı ve iğrenme eşiğidir bu. Yaralar belki iyileşebilir, ancak özgün buluşların hakikatini her an anımsatan izleri kalıcıdır. Nitsch'in zihnini her an meşgul eden acı ve iğrenme eşiği, insanın bir yandan inandığı geleneklerin bir yandan da yoldan çıkmasına yol açan, herkesin bildiği günahların tam ortasında yer alır. İşte tam bu yol ayırımında kurulan, kıyasıya bir mücadeleyle kıvranan duygular imparatorluğunun tutsağıdır insan. Nitsch'in tezgahını bu eşiğe kurmasının nedeni, yaşam ve sanat arasındaki engeli kaldırmaya yöneliktir (Yılmaz, 2013, s.369). O, bedene dayalı performans çalışmalarında, ayin ile toplumun arındırılması amacı gütmüştür. Ayine katılanlar ise bireysel kimliklerini terk ederek, bir özümseme, parçalanma, kendini terk etme ve kendini bulma sürecinden geçmektedirler. Malzemeler, et ve kan gibi gündelik yaşamımızın içinde olan, hatta yaşamımızın devamını sağlayan şeylerdir. Nitsch nereden geldiğimiz konusunda ciddi bir hassasiyet taşır ve boyanın yerine dışkı ve kan kullanılmasını bu hassasiyetle açıklar. Ona göre ne de olsa dışkı da kan da kurduklarında aynı rengi alır ve bu da estetik anlamda özdeş olduklarının delilidir. Canetti'ya göre; "hiçbir şey daha sonra dışkıya dönüşecek olanlar kadar insanın bir parçası olamaz. Bedenin içindeki uzun süreç sırasında besine dönüşmüş ava sabit basınç uygulanır; avın çözünüp kendisini sindiren

yaratıkla çok yakın bir birliktelik oluşturması; öncelikle bütün işlevlerinin ve sonra da bir zaman bireyselliğini oluşturan her şeyinin bütünüyle ve nihai olarak hiçe dönüştürülmesi; zaten var olan bir şeye, yani yiyenin gövdesine karışması; bunların hepsi iktidarın en gizli ve önemli süreci olarak görülebilir" (Canetti, 2016, s.227).

Psikiyatrinin hipnotize ederek, ruhsal aşırılıklardan arındırıp, ehlileştirmeye çalıştığı birey, Nitsch'in aksiyonlarında, aşırılıkları baskı altına alınarak değil, tam tersine (eylemin kontrolörünün çizdiği sınırlar çerçevesinde) olabildiğince özgür bırakılarak arındırıldığı bir sürecin içindedir. Çünkü Nitsch, çağdaş insanın, gündelik yaşamda bastırılmış ilkel saldırgan güdülerini dışa vurma olanağından yoksun kaldığı görüşündedir ve bu yoksunluğu törensel eylemler (Görsel 21) ile gidermeye çalışır.

Aksiyonun görünürdeki kanlı çıkış noktası; Nietzsche'nin Ecce Homo'sunda geçen; "İşte siz busunuz! Ne fazlası ne de azı, tam olarak busunuz!" ana fikrinin yansımasıdır.



Görsel 21: Herman Nitsch. Eylem. 2013. (Performans).<https://bit.ly/2MnO3or>

1.3.3. Sanat Nesnesi Olarak Beden

"Sanatçının bedeninin, esas vasıta/ materyal olduğu sanat tarzını tanımlamak için *Body Art* terimi kullanılır. *Body Art*, performans artın habercisi olan kavramsal bir sanat türüdür. Gina Pane'nin tıraş bıçaklarıyla vücudunun her tarafını kesmesi örneğinde olduğu gibi, *body art*, çoğu zaman mazoşist unsurlar da içermektedir. 1960'lı ve 1980'li yıllarda Vito Acconci, Tery Fox, Dennis Oppenheim, Chris Burden ve Ana Mandieta gibi sanatçılarla doruğa ulaşan *body art*, ya özel ya da kamusal alanda yapılır ve fotoğraf ya da başka araçlarla belgelenir" (Keser, 2009, s.68). *Body Art*'ın çıkış noktası daha ritüel kaynaklıdır. Beden yolu ile mistik bir arayışın içine giren sanatçı, bunu genellikle bedenini ya da başka bedenleri fiziksel olarak istismar ederek gerçekleştirir.

Devleti yönetenler daha çok da diktatörler sanatçılardan korkarlar, çünkü sanatçılar özgür eleştirileriyle yönetime muhalif sakıncalı bireylerdir. Eğer, "Sanatçının temsil ettiği güçlerin iradesini kullanmasına izin verirlerse Faşist rejimi yıkacağına inanırlar haklı olarak" (Guilbaut, 2009, s.28). Sanatın bastırılmayan bu özgürlük isteği, iktidarlarca kabul görmeyecek lanetli bir şeydir. İktidara karşı olan sanat, çoğunlukla iktidarın varlığını sürdürme amacıyla gerçekleştirdiği zulmü betimleme biçiminde ortaya çıkmıştır.

Sovyet sonrası Rusya'nın çağdaş sanat dünyasının kilit isimlerinden biri olan Oleg Kulik, eylemciliğin kurucularından biri olarak kabul edilir. Çalışmaları (Görsel 22), dünyanın en büyük müzelerinin (Tate Modern, Pompidou Merkezi, Devlet Tretyakov Galerisi) koleksiyonlarında, özel koleksiyonlarda yer almaktadır. 1990'ların ortasından beri keskin performanslar, enstalasyonlar ve fotoğraflar üretiyor. Sanatı boyunca Rusya ve Batı'yı, politika ve iktidarı, insanoğlunun doğadaki yerini ve ilişkilerini irdelemektedir.



Görsel 22. Oleg Kulik. Amerika Beni Isırır, Ben de Amerika'yı. 1997. (Performans).

<https://bit.ly/30mcdDm>

Kira O'Reilly, beden etrafındaki spekülâtif yapılandırmalara dikkat çekmek için performans, biyoteknik uygulamalar ve yazılar kullanır. "Wet Cup" adlı çalışmasında (Görsel 23); ısıtılmış cam bardaklar, O'Reilly'nin vücudundaki küçük kesiklerin üzerine yerleştirilir ve soğudukça sanatçının kanını yavaşça çeken bir vakum görevi üstlenir. Sanatçı; bedenleri nasıl görüyor ve izliyoruz? İzlediğimizde aktif olan iktidarın dinamikleri nelerdir? gibi sorulara yanıt arar.



Görsel 23.Kira O'Reilly. Wet Cup. 2000. (Performans, 2'29).<https://bit.ly/2Z6ztbX>

Son yıllarda kadınların bedenlerinin ataerkil iktidarlar ve eril- merkezli düşünüş biçimleri tarafından sömürgeleştirilip denetim altına alınmaları konusunda pek çok şey yazılmıştır (Marcos, 2006, s.13). Bu bağlamda eserler veren Finli sanatçı Heli Rekula, fotoğraf ve video sanatçısıdır. Hiperventilasyon (1993) adlı fotoğrafında (Görsel 24) kendi kendine yeten, kendi kendine var olan bir organizma olabileceğine işaret etmektedir. "Vücudun metaforik ve fiziksel sınırları mühürlenir. Beden imgesi, başa çıkması zor boşluklar ve ihlaller sunar. Endişeleri minimize etmek için vücudun sınırları, içirme çabasıyla kapatılmaktadır. Vücut adeta bir makine gibi, kendi geri dönüşümünü sağlayan bir birim haline dönüşüyor bu noktada. Yüz maskelemesi ile sunulan kendini gerçekleştirme olgusu, hem iletişimi hem de kaybı engeller. Ancak *güvenli* amaçlı mühürlenmiş vücut, kendi dışkılarını yutarak kendini zehirler" (Warr & Jones, 2000, s.187).



Görsel 24. Heli Rekula. Hyperventilation. 1993. (cibachrome, 100* 135 cm).

<https://bit.ly/2z81WhY>

Filistin kökenli Mona Hatoum'un *Corps Etranger* isimli çalışması (Görsel 25), teoride, sanatçının kalp atışları eşliğinde kendi iç organlarının endoskopik görüntüsü ile irdelenen iç boşluk, izleyiciyi yutma etkisine sahip bir şekilde sunulmaktadır. Sınırların eritildiği bu çalışma aynı zamanda biyoturizmin (bedenlerin manzaralara dönüşmesi ve görünmez görünmenin oluşturulması) özelliklerini de taşımaktadır. İç anatomisi aksi halde izleyicilere yabancı kalacaktır ancak sanatçı, görsel haritalama yolu ile bedenin iç yapısının görüntülerini elde ederek onu görünür hale getirmiştir.



Görsel 25. Mona Hatoum. Corps Etranger.1994. (Video enstalasyon, 2dk 45 sn).<https://bit.ly/2ZgaU7D>

Toplumunu ne uyandırır uykusundan? Şiddet mi? Acı mı? Ahlaksızlık mı? Ulu orta her yerde fiziksel ya da psikolojik baskıya maruz kaldığımız bu dünyayı dikenli tellerle tasvir etmek delilik mi?

Otorite ile savaşa erken yaşlarda başlayan anti- otoriter duruşu ile öne çıkan Rus performans sanatçısı Peter Pavlensky'e göre; iktidar bedeni üç şekilde pasifize eder: Birincisi, korkutma tekniği ile direniş eylemlerinden soyutlamak; ikincisi, hapse atmak ya da psikiyatri hastanelerine yerleştirmek ve üçüncüsü, ülkeden dışlamak. "Carcass" adlı (Görsel 26) eyleminde, Rus hükümetinin baskıcı hukuk sistemini eleştiren bir anlayışla çıplak (insan bedeninin karkas çıplaklığına yakınlığı) bir halde Saint Petersburg Yasama Meclisi önünde bedenini teller arasına alarak sarmalar. Teller; insanları tüketebilen, çalışabilen, çoğalabilen ve güvenli bir şekilde korunan sığırlara dönüştürmek amaçlıdır. Burada amaç, Rus toplumunun politik ilgisizlik ve kadercilik gibi normlarını yerinden sarsmaktır. Ayrıca burjuvazinin proletarya üzerinde tüm kararlara imza atma yetkisine sahip olmasını eleştirerek siyasi özneleşme tehlikesine karşılık açıkça uyarıda bulunmaktadır.



Görsel 26. Petr Pavlensky. Carcass. 2013. (Performans, St. Petersburg). <https://bit.ly/2TNFbt9>

Spencer Tunick'in pek çok sayıda çıplakla yaptığı enstalasyonlar (Görsel 27), güncel sanatın beden pratiğinden hareket eder. Kimlik ile mahremiyet arasındaki bölünmelere odaklanan sanatçı, insan bedenini, daha büyük bir resme katkıda buldururken amacını, öteki bedenler ile kurulan organik bağ sayesinde şekillenen dekoratif bir hücresel görüntü ile açıklar. Sınıfsal farklılıkların anlamını yitirdiği bir görselliktir sunulan. "Birey yaşamının, tüm süreçlerinin denetlendiği bu modern düzenin işleyişinde, kısa bir süre de olsa, sessizliğe bürünerek zaman kavramı anlamını yitirir. Organize bedenler, hiçbir ideolojiyi ya da siyasal iradeyi arkasına almadan, yarattığı çekim gücüyle bir direniş oluşturur" (Türkdoğan, 2014, s.112- 113).



Görsel 27. Spencer Tunick. Flanders 2. 2011. (Gaasbeek Kalesi, Belçika). <https://bit.ly/2KSCN0i>

Kendisini öncelikle haksızlığa karşı olan yapısı ile öne çıkaran Şükran Moral'e göre; "iktidar kadın üzerinden ürettiği eril söylemle de iktidarda kalıyor. İktidar vajina bekçisi, kadının her türlü hakkı, yaşamı elinde. Bunun dışına çıkan her şey erkin müdahalesini gerektiriyor. Özgürlük söylemleri ailenin sahte bakireliğini bozabilir, sahte beyazlığını, sahte masumiyetini bozar". Diyarbakır'da gerçekleştirdiği "Balkon" performansı (Görsel 28), diktatörlerin balkon konuşmalarını hicvetmek için yapılmıştır. İroninin gücünü kullanarak Hitler kılığında 15 dk boyunca havlayan sanatçı, jestlerinin diktatörlerinki gibi olduğunu belirtmiştir (www.sanatkaranı.com).



Görsel 28. Şükran Moral. Balkon. 2014. (Performans, 15 dk, Diyarbakır). <https://bit.ly/2TNFfcn>

Nur Koçak'ın eserlerinde özellikle ideal tip kadın algısına ve kadınların nesneleştirilmesine karşı çıkmıştır. Aynı zamanda eserlerinde kadınlara biçilen toplumsal rolleri de eleştirmektedir. Örneğin, *Fetiş Nesnelere* ve *Nesne Kadınlar* serisindeki eserleriyle geleneksel cinsiyet rollerini eleştiren Nur Koçak, *Nesne Kadınlar* ile kadın kimliğinin yok sayılmasını ve erkek egemen toplumu gözler önüne sermiştir. Bu eserlerde kadın vücudu teması işleniyor, vücudu çizilen kadınların yüzleri ise eserlerde yer almıyor. Böylece kadınların kimliğinin yok sayılması ve yine kadınların bir meta olarak görülmesi ağır bir şekilde eleştiriliyor.



Görsel 29. Nur Koçak. Siyah File. 1979 (Kağıt Üzerine Kurşun Kalem, 23*27.6)

<https://bit.ly/2z97B7k>

1.3.4. Bireyin Yok Oluş Süreci ve Beden

"Bir yerde herkes birbirine benziyorsa; orada kimse yok demektir"

Michel Foucault

"Özgürleştirme ve uygulamaları sistemin yalnızca bir yüzünü, yani bizi hiç durmadan yalnızca bir nesne olmaya iten yüzünü gösterirken; bizden bir özne olmamızı, özgürleşmemizi, ne pahasına olursa olsun konuşmamızı, oy vermemizi, katılmamızı ve oyunu isteyen diğer yüzünü gizlemektedir. Kendini baskı ve cezalandırmayla kanıtlamaya çalışan bir sistemde öznenin özgürlük talebi stratejik bir direniş olarak nitelendirilebilir" (Baudrillard, 2014, s.119). Piyasanın egemenliği, bireysel arzular ve insani ihtiyaçlar

arasında bir uçurum oluştururken, ürettiği mutsuzluğu düzenli olarak diri tutar. Neden olduğu korkular, kaygılar ve bireysel yetersizlik duyguları, piyasanın sürekliliği için vazgeçilmez kılar (Bauman, 1989, s.189). "Üretici güçler, özellikle kapitalist üretim tarzı altında gelişirken, birey makineler ve piyasaların baskıcı etkisi altında kendi hayat koşulları üzerindeki kontrolünü kaybeder. Başlarda insan olan bu varlık, yabancılaşmaya başlar; insani güçler nesnelleşmiş bir toplumsal çevreden kaynaklanan şeyler olarak algılanır. Sadece Marx'ı izleyenler tarafından ifade edilmeyen bu görüş, ayrıca bir ölçüde başka bir kılıkta, "kitle toplumu" (içi boşaltılmış) teorilerinde karşımıza çıkar. Bu yaklaşıma göre, sosyal sistemlerin kapsamları genişledikçe bireyin özerkliği tamamen azalır" (Giddens, 2010, s.241).

"Maddesellik", iktidarın belli bir sonucuna işaret eder ya da aksine, oluşturucu ve kurucu sonuçları dâhilinde iktidarın ta kendisidir (Butler, 2014, s.54). Foucault'nun *Hapishanenin Doğuşu*'nda mahkûmun özneleşmesi biçiminde tarif ettiği şeyin paradoksal niteliğini düşünelim. "Özneleşme" (subjectivation) kavramı kendi için de bir paradoks taşır: *assujétissement* hem özne olmayı, hem de tabiyet sürecini gösterir; yani kişi özerk olma halini ancak iktidara tabi olmak suretiyle yaşar ve bu tabiyet radikal bir bağımlılığı ima eder. Foucault'ya göre bu özneleşme süreci esas olarak *beden* yoluyla meydana gelir (Butler, 2015, s.85- 86). Böylesi bir tabiyet, hem tek taraflı bir tahakküm biçiminde verili birey üzerinde *işleyen*, hem de özneyi *etkinleştiren* ya da *biçimlendiren* bir iktidar biçimidir. Toplumun öz-şeffaflığı, bütünüyle teknik olan bir bakış açısından olanaklı hale gelirken, bu öz-şeffaflığın, Adorno¹⁵'nin toplumbilimsel eleştirisinin kanıtladığı gibi, bir özgürleşim değil, bir tahakküm ülküsü olduğu gösterilmektedir (Vattimo, 2012, s.34).

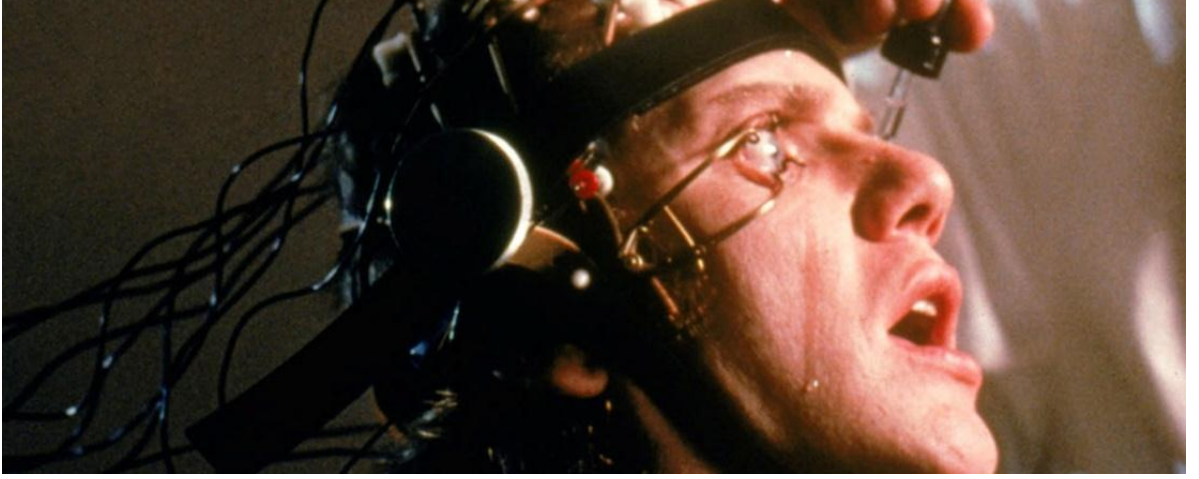
Foucault'cu kavrayış içerisinde episteme kavramının özel bir yeri vardır. Episteme, söylemin yöneleceği nesneyi üretmekle kalmaz, nesnenin nesne –olmalığını erteler; başka bir deyişle şeyleri söz konusu nesne- olma- haline indirgeyerek, onları nesneleştirir. Dolayısıyla Episteme, nesneyi sabitlik üzerinden bir geçicilik olarak ele almaz; nesneleştirme süreçlerine ve imkânlarına süreklilik kazandıran bir ilişki üretir. İşte bu ilişki Foucault'ya göre modern iktidar ilişkisinin temelinde olan şeydir: İktidar, nesne olarak ele aldığı şeyi nesne olarak adlandırma, kavrama, tanıma, kabullendirme, yönetme ve üretebilme gücünün süreklileştirilmiş biçimidir (Baştürk, 2016, s.72- 73).

¹⁵Alman felsefeci ve toplumbilimci (1903- 1969)

Bir Descartesçı aynada *kendini* görmez: bir manken görür, bir “dış” görür; başkalarının da bunu aynı şekilde gördükleri konusunda bütün gerekçelere sahiptir; ama bu, ne kendisi için ne de onlar için bir ten değildir. Kendinin aynadaki “imgesi”, şeylerin mekaniğinin bir etkisidir; eğer kendini onda tanıyorsa, onu “benzer” buluyorsa, bu ilişkiyi dokuyan düşüncesidir, aynasal imge *kendinden* hiçbir şey değildir (Ponty, 2012, s.47). "Gösteri, metanın toplumsal yaşamı tümüyle işgal etmeyi başardığı andır. Görülen dünya, metanın dünyasıdır. Modern iktisadi üretim, diktatörlüğünü yaygın ve yoğun bir şekilde genişletmektedir. Jeolojik meta tabakalarının sürekli olarak üst üste yığılması ile toplumsal alan istila edilmiştir" (Debord, 2014: 50). Gerçek yaşam olarak temsil edilen şey, aslında sadece daha gerçekçi bir hale gelmiş *gösteri yaşamı* olarak ortaya çıkar. Zamyatin'in (2013, s.213) ifade ettiği gibi; Ve her şey yeniydi, her şey çelikti; çelik bir güneş, çelik ağaçlar, çelik insanlar... *İnsanlar?* Bunlar ayak değil, bunlar görünmez bir transmisyon kayışıyla hareket ettirilen sert, ağır tekerlekler. Bunlar insan değil; bunlar insansı traktörler.

Anthony Burgess'ın¹⁶ ünlü distopik romanı olan “Otomatik Portakal”, insanların hissiz birer makinelere dönüştürüldüğünü aslında bundan ziyade birer meyve gibi doğal bir şeye evrilmeyi anlatır. Romanda şu diyalog dikkat çekicidir: "Sen, 6655321, ıslah edileceksin. İki haftadan biraz uzun bir zaman sonra artık bir sayı olmaktan çıkıp koca özgür dünyaya döneceksin" (Burgess, 2017, s.82). Benzer bir şekilde bu diyalog 2007 yılında gösterime giren *Hitman* filminde de karşımıza çıkmaktadır. Bir suç makinesine dönüştürülen ana karaktere isim sorulunca: "- geldiğim yerde bize isim vermezler bize numara verirler. Numaram 47...". Romanda, devlet eli ile bir çeşit ıslah yöntemi olan Ludovico'ya maruz kalan mahkum (Görsel 30) şöyle devam ediyordu: "Sinemada bağlı bir halde ve materyal yardımı ile bir doktorun sürekli olarak yanı başımda açık tuttuğu gözlerle izletilen filmler, bedenimi esir alıyordu. Her şeye katlanabilirdim. Ama o müziği kullanmanız haksızlık. Muhteşem Ludwig Van'ı dinlerken hastalanmam (iktidar kanalına göre iyileşme) haksızlık."

¹⁶İngiliz roman yazarı (1917- 1993), şair, besteci, eleştirmen ve dilbilimci



Görsel 30. Stanley Kubrick. "Otomatik Portakal" film sahnesi.<https://bit.ly/2KTNkrV>

2.BÖLÜM

BEDEN- ERK İLİŞKİSİ ÜZERİNE ESER ANALİZLERİ

2.1. Eser Analizleri

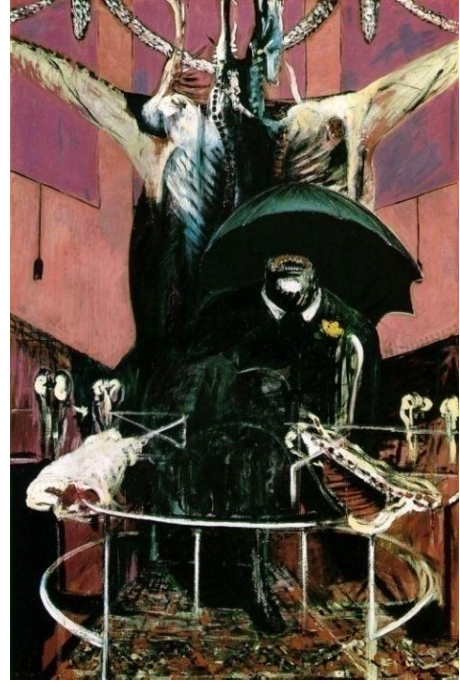
Kitle iletişim araçlarının gündelik yaşamın tüm mahremiyetini ters-yüz edişi, bilgiyi kapı ardına kadar getirmiş, sınırları eritmiştir. Dolayısıyla bireye dair olan bedensel iletişim sürecinde modifikasyonların ve komplimanların gerçekleşme olasılığı artmıştır. Artaud'un öne çıkardığı organsız beden teorisi bu noktada önem taşımaktadır. Artaud, bedeni tekil olarak "et" halinde ele alır, organların örgütlenişinin bütünü dışlamasına dikkat çekerek bir tanımlama yapar. Bu tanımlamayı geliştiren Deleuze, "Vücut, Et ve Ruh: Hayvanlaşmak" adlı makalesinde, vücuda figürün malzemesi demektedir.

Figür yalnızca tecrit edilmiş beden değil, aynı zamanda, kendinden kaçıp kurtulan biçimsizleşmiş bedendir. Biçimsizleşmeyi bir yazgı yapan, beden maddi yapıyla zorunlu bir ilişkisinin olmasıdır: Kendini onun etrafına dolamakla kalmaz, ona katılmak, onda dağılmak zorundadır ve bunun için, kesinlikle imgelemiş şeyler değil, fiziksel, gerçek, somut geçitler ve durumlar, duyumsamalar oluşturan bu protez- aletlerin üzerinden ya da içinden geçmesi gerekir.

Kuşkusuz, beden Simmel'in sözünü ettiği türden bir çağdaş formu, sanat için önemli veriler taşımaktadır. Benzer şekilde sanatta türlü disiplinlerde yeniden ele alınan beden, kendisini tinsel olarak korumaya alırken, benlikte çatışma yaratan sosyolojik ve psikolojik etmenler vücut üzerinden yorumlanmaktadır. Söz gelimi figür resminin bir kuşak öncesi sayılan başat isimlerinden Lucian Freud ve Francis Bacon, fırçayı ve boyayı çok yoğun, kuvvetli ve farklı kullanarak, bedeni tüm benlik korkularıyla saf bir forma dönüştürür, bedeni tin olgusundan ayırır ve "et" olgusu olarak algı sürecine dâhil eder.

"Çağdaş yaşamın oldukça ucuza getirdiği ve yaygınlaştırdığı ameliyatlar, komaya girmiş kanser hastaları, bilinçsiz felçli çocuklar, resim düzleminde duyguların ve düşüncelerin yitime uğradığı radikal bir *travma* alanı haline gelmektedir" (Albayrak, 2011: 8). Bu duruma paralel olarak Jenny Saville, tuvalden gelen renk ve ışık etkisinin izleyiciyi

içine almasına vurgu yaparak, vücudun et ve kan teorisi üzerine uyumunu estetize edilmiş biçimde duyumsatmak istemiştir. Saville, bu isteğini şöyle belirtmiştir: “Kafamda her zaman klasik şekilde kaburgaları açılmış bir vücudu resmetme isteği var ancak ne zaman gün ışığının sızdığı mezbahanın kapısından içeri girsem bir yarısı zeminde diğeryse dev et (Görsel 31) kancalarına asılmış üzerlerinden buharlar çıkan bu canavarlarla yüzleşiyorum. Yarı et yarı vücut, et inanılmaz pürüzsüz ve gövdesine doğru bükülmüş. Sanki boya üstüme tükürüyormuş gibi” (Schama, 2010: 32).



Görsel 31: Jenny Saville. Gövde (Torso 2). 2004. (Tuval Üzerine Akrilik, 82* 101 cm).<https://bit.ly/2TJ1b8n>

Görsel 32: Bacon. Resim. 1946. (Tuval Üzerine Yağlı Boya 198* 132 cm). <https://bit.ly/30jm6Se>

Francis Bacon için ise parçalara ayrılan, biçimsizleştirilen beden hem nesne hem özne durumundadır. Doğrudan sinir sistemine yani ete hitap eden duyumsama ve beyine dolayısıyla yaşamsal içgüdüye, özneye ve olgu, yer, olay bakımından nesneye dönüktür. Bedenler hapsolmuş biçimde karşımıza çıkmaktadır. Deforme edilmiş bu bedenler sınırlandırılmış mekânlar içindedirler. Hapsolmuşluğu içinde devinen birey, ilkel hapisanesi bedeninde otoritenin iradesine tabi kılınmıştır. Hiç kuşkusuz, resmedilmiş her portre, modelin benliğini açığa çıkarmayı ister. Ama Bacon, her yerde benliğin kaçıp gizlenmeye başladığı dönemde yaşamaktadır. Bacon'ın bu arayışında “tamamen

çarpıtılan” biçimler yaşayan organizma özelliklerini asla kaybetmez. Kendine özgü bir üslupla insan figürünü deforme ederken; insan tenini derisi soyulmuş gibi betimlemiş, figürleri bir girdaba ya da fırtınaya kapılmış gibi resmetmiştir.

Painting adlı resim (Görsel 32), Bacon'un II. Dünya Savaşı'na yönelik tepkisini ve varoluşsal inancını yansıtmaktadır. Resmin merkezinde bulunan insan bedeninin tehdit altındaki yüzünün alt yarısının üzerinde gezinen siyah bir şemsiye, belki de çoğunlukla elinde bir şemsiye ile fotoğraflanmış olan eski İngiliz başbakanı Neville Chamberlain ile özdeşleştirilmektedir. Egemenlik ve özerklik arasındaki diyalog önemlidir. Çalışmada, sarı bir gül ile süslenmiş, kasaplanmış bir inek karkasının acımasız fonuna ayarlanmış siyah bir elbise göze çarpar. Figürün neredeyse tamamına yakınının gözüktüğü dişleri; savunma anında otomat gerçekleşen saldırganlığı, kaygıyı, ölümü ve vahşeti niteler durumdadır. Hitler'in sığınağına benzeyen bir odada bulunan lüks bir halı üzerine sıçrayan et, et kesimine duyulan rahatsızlığı betimlemektedir. Hayvana ait beden çarmıha gerili bir pozisyonda olması ile insana ait beden aynı gerginlikle yanıt vermesi son derece ironik ve senkroniktir: Gerici bir zihniyetin ürünü olan gerilmiş bedenler. Sanatçı, kasap dükkanlarına hayrandır. Çünkü ölmüş/ kesilmiş hayvan bedenleri (katledilmiş masumiyetin sembolleri, belki de kaçınılmaz ölüm örnekleri), ölecek insan bedenlerine birer referanstır. Bacon'un *et* çalışmalarında; et'in yanında bulunan figürler, adeta kan kokusuna bağımlı, acımasız ve ahlaksız bir kasap olarak belirir.

Bacon'un sıklıkla kullandığı çığlık imgesinde, Munch'ın “Çığlık” ve Picasso'nun “Guernica” adlı eserinde feryat eden anne figürlerinin ve Eisenstein'in¹⁷ *Potemkin Zırhlısı* filminin etkileri görülür. Özellikle filmde çığlık atan hemşire karakteri (Görsel 33) Papa serisinde karşımıza çıkar. Çığlık sıklıkla çalışmalarında figürün kaçmaya çalıştığı uzuv olarak görülse de sanatçı kasıtlı olarak II. Dünya Savaşı boyunca kalabalığa doğru bağırarak siyasi figürleri anımsatır. Bu açıdan Papa serisinde olduğu gibi Bacon'un figürleri maskesi düşen, öfkeli, saldırgan modelin feryadıdır. 1925 tarihli filmde yer alan ölmek üzere olup çığlık atan kelebek gözlüklü hemşire karakteri (Görsel 34), merdivenlerdeki ölü bedenler, düşmek üzere olan bebek arabası sanatçının çalışmalarında derin izler taşıyan sahneler olmuştur. Ayrıca Luis Bunuel'in¹⁸ filmlerinden etkilenen sanatçı özellikle yönetmenin *Bir*

¹⁷Sovyet sinema yönetmeni ve kuramcısı (1898- 1948)

¹⁸Sürrealist İspanyol yönetmen ve senarist (1900- 1983)

Endülüs Köpeği adlı filminden oldukça etkilenmiştir. Bunuel'in filmlerinde kullandığı parçalanmış hayvanlar, kesilen göz gibi sahneler Bacon'u derinden etkilemiştir. Filmlerde yer alan şiddet sahneleri Bacon'un sanatının şekillenmesinde önemli rol oynamıştır.



Görsel 33: Sergie Eisentein . Potemkin Zırhlısı. 1925. <https://bit.ly/31PwHVf>

Görsel 34: Bacon,.Potemkin Zırhlısındaki Hemşire Çalışması. 1957. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 198* 142 cm). <https://bit.ly/31PwHVf>

Çinli sanatçı Zeng'in "Et" adlı eserinde; insan eti ile asılı veya yerde bulunan karkasların, benzer renk ve tekniklerde boyanması; sanatçının, iki konu arasında güçlü bir bağ olduğunu kanıksamasındandır. Bacon'a atıfta bulunan Zeng, betimlediği acıyı, kişisel olmaktan çıkararak evrenselleştirir. Ayrıca, yerde bulunan etleri örten grimsi beyaz bir bez parçası (Görsel 36), İsa'nın bedenini kaplayan örtü ile ilişkileri tetikler, gerçek bir sahneyi dini ikonografiye dönüştürür ve görüntüyü bir çok anlam katmanı ile donatır.

Rembrandt'ın 'Kesilmiş Öküz' adlı eserinin (Görsel 35) tam merkezinde, kasvetli bir atmosfer içerisinde ve karanlık bir odada çapraz kirişe asılmış dev bir öküz karkası betimlenmektedir. Bu karkas, sadece ölüm ve çürüme ile ilgili değil aynı zamanda anıtsal ve ikonografik olarak daha çok İsa'nın çarmıha gerilmesi ile de ilişkilendirilmiştir. Ayrıca

arka planda bulunan ve hayvanın asılı olduğu alanı dikizleyen kadın başı, sahneye bir sorgulama unsuru sunmaktadır.



Görsel 35: Rembrandt. Slaughtered Ox. 1655. (Panel Üzerine Yağlıboya, 68.8* 95.5 cm).
<https://bit.ly/2Mch7Ne>

Görsel 36. Zeng Fanzhi. 1992. Et. Tuval Üzerine Yağlı Boya. 180* 150 cm.<https://bit.ly/2L4ktF>

1987’de, ortadan ikiye bölünmüş bir halde çarpmıha gerilen (Görsel 37) bir koyunu, ‘Benim Vücudum Benim Kanım’ adlı eserinde Bacon’da olduğu gibi içselleştirmiştir John Lekay. 2005’te ise yapılan işleri taklit etmeyi seven Damien Hirst, 2005’te “Nedenini Tanrı Bilir” adlı (Görsel 38) çalışma ile ortaya çıkmaktadır.



Görsel 37: John Lekay. Benim vücudum, Benim kanım. 1987. (Ahşap Üzerine Kuzu).<https://bit.ly/2OZK1xT>

Görsel 38: Damien Hirst. Nedenini Tanrı bilir. 2005. (Cam, boyalı paslanmaz çelik, silikon, koyun, meşe ve formaldehit çözeltisi, 256* 206* 176 cm).<https://bit.ly/2HdGkoO>

Belçika doğumlu olan Luc Tuymans'ın resimlerinde (Görsel 39) sıklıkla işlenen sessizlik, yoğun bir travmanın duygusal dünyasına izomorfik bir gönderme olarak düşünülebilir. Temsil edilmiş görüntü ile tarihsel olaylar arasındaki boşlukları açığa vuran hafıza alan çalışmaları; yayınlanmış fotoğraflardan ve savaş, şiddet, iktidar ile beden gibi kavramlardan beslenir. Soykırım, emperyalizm ve politik tahakküm gibi kavramlara ait görüntüleri minimize ederek evrensel bir toplumsal suçluluk algısı yaratan resimleri, izleyiciyi yakalar ve onu bilinç hapisanesine konuk eder.



Görsel 39: Luc Tuymans. Heykel. 2000. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 155* 64 cm).

<https://bit.ly/2ZcXSYI>

“Panoptikon” serisi ile ön plana çıkan Rus sanatçı Shapovalova, günümüzde bedeninin maruz kaldığı denetim ve gözetleme (Görsel 40) olgularını irdelemektedir.



Görsel 40: Aljova Shapovalova. Panoptikon Projesi. 2013. (Tuval Üzerine Akrilik Boya, 67* 47 cm).<https://bit.ly/2KUTpEu>

New York’lu sanatçı Peter Halley de resimleri yanı sıra yerleştirmelerinde de ‘hapishane’ temasını işleyen sanatçılardan biridir. ‘Yeni Geometri’ akımını benimseyen sanatçının renklerine göre adlandırdığı ‘hapishane’ resimlerinde kullandığı neon parlak renkler kapatılmışlık duygusuyla ironik bir karşıtlık yaratır. 1980’lerin başlarından bu yana Halley, parmaklıklı pencereler, hapishane hücreleri (Görsel 41) ve şehirleri oluşturan kanallar/ ızgaralar ile ilgili motifler kullanmaktadır. Eserleri; sosyal alanın daha da bölündüğü ve geometrileştirildiği ancak bireylerin bilgi akışlarının, karayollarının ve elektrik şebekelerinin "kabloları" ile bağlı kaldığı çağdaş bir kentsel ortamda yaşanmış deneyimlerin şemalarıdır. Sanatçı, beden kavramının geometriye hapsedildiğini düşünür. Ona göre; bir apartman dairesi hapishanedir, daire ile odalar hücrelerdir ve kullanım hatları da borulardır. Bu durum bireyleri birbirleri ile olan fiziksel temasından alıkoyarak daha fazla yalıtılmış hale gelmeye zorlar.



Görsel 41: Peter Halley. Altı Hapishane. 2009. (Tuval Üzerine Akrilik, 214* 170 cm).

<https://bit.ly/31OtCVy>



Görsel 42: Orlan. Operasyon Tiyatrosu. 1993. (7. Cerrahi Performans, Fotoğraf).<https://bit.ly/2Vu5A3j>

Görsel 43: Olivier De Sagazan. 2014. Transfiguration (Başkalaşım). (Performans, 9dk 23 sn)
<https://bit.ly/2XmIcGe>

Toplumsal yaşamı ile canlı beden, iktidarın denetiminde bir kadavra gibidir. Bu nedenle genel anlamda anatomik beden hem imgesel hem de gerçek anlamda denetime, baskıya, kısıtlanmaya, otoriteye maruz kalmaktadır. Orlan, bedenin rolünü ve ahlaki soruları sorgulamaktadır. Bu operasyonları otoriteyi, tahakkümü, iktidarın kodlanmış

ideolojilerini reddederek gelenek ve modanın dışında, kendi isteği doğrultusunda kendisini yöneterek (Görsel 42) gerçekleştirir.

Olivier De Sagazan ise 1999 yılında başladığı performatif serilerine Transfigürasyon (Başkalaşım) ismini verir ve bundan sonraki çalışmalarını da bu başlık altında sergiler. Çamurlarla hazırladığı kil tabakalarıyla yüzünü boyayarak onlarla yüzünde maskeler oluşturur (Görsel 43) ve böylece bedeninin yapısını değiştirmeyi, biçimini bozmayı ve hayvansı insanı açığa çıkarmayı amaçlar. Sagazan başkalaşım merkezli performatif gösterileriyle insanın bedensel yapısını hayvani ve ruhsal algı sınırları arasında değişime uğratarak derin bir çöküş yaşamasını hedeflemekte ve bu amaçla hakiki insan doğasını anlayabilmeyi, insanın varoluşundaki öze ulaşabilmeyi ve "ilkel bir tutkuyu bedeninde ortaya çıkarıp onu yeniden inşa etmeye" odaklanmaktadır (Yılmaz, 2012).

2000’de Tanja Ostojic, bürokrasinin kadınların yaşamları üstündeki etkisini vurgulayarak, Avrupa’ya özgü iktidar anlayışını ve biyopolitikayı eleştirmek amacıyla çeşitli medya tekniklerini kullandığı interaktif bir projeye, “AB Pasaportu Olan Bir Koca Aranıyor” a (Görsel 44) başlamıştır. Başlıkta bahsedilen evraka sahip bir partner arandığını belirten reklam yayımlandıktan sonra sanatçı, yüzlerce kişi ile yazışmıştır. Hatta bu kişilerden biri, Almanya vatandaşı Klemens G., rakiplerinin arasından sıyrıldı ve Ostojic, bir toplantı ayarladı. Bu randevu, 2001’de Belgrad’daki Museum of Contemporary Art’ın dışında performans olarak sergilendi. Ostojic’in verdiği ilanda kullandığı, zayıf, tıraşlı bedeniyle bir cinsel arzu nesnesinden çok toplama kampı kurbanına benzediği fotoğraf imgesiyle vurgulanır. Bu iş için eleştirmen Suzana Milevska, Ostojic’in deneyiminin “kadınlar, fahişelik çıkar evliliği (ve anlaşmalı evlilik) trafiği ve sınırdan geçişin her türlü ‘yan etkisi’ hakkındaki gerçekleri açıkça ortaya koyduğunu, ironikleştirdiğini” yazıyor. Milevska’ya göre cinsiyet ekonomisi, kuşkusuz, beden üstünde kurulan bir iktidar ekonomisidir (Wilson, 2015: 290).



Görsel 44: Tanja Ostojic. AB Pasaportu Olan Bir Koca Aranıyor. 2000-2005. (Fotoğraf).

<https://bit.ly/30c6orQ>

İspanyalı sanatçı Santiago Sierra, en aykırı ve muhalif çağdaş sanatçılardan biridir. Düşük ücretlerle tutulan işçilerin hayata geçirdiği, görünürde amaçsız veya anlamsız eylemler merkezinde gerçekleşen, her seferinde sarsıcı etkiler yaratan çalışmaları, beden işçiliği hususunda yaşanan adaletsizliklere dikkat çeker. Sierra, eleştirdiği kapitalist sistemin sömürü düzenini yineliyormuş gibi görünen ancak sefalet ve zulüm bağlamında ticaretin, kaba mantığını vurgulayan muhalif bir tutum benimser. 2000 tarihli ünlü bir projesinde, uyuşturucu bağımlısı dört hayat kadınına ayrı ayrı 12 bin pesata öder; bir doz eroin alınabilen bu para karşılığında istenen şey, yalnızca, sırtlarına bir düz çizgi şeklinde kalıcı dövme yapılmasına izin vermeleridir (Görsel 45). Sanatçı burada sanatçının görevinin, olanı değiştirmekten ziyade; değişmesi gerekene işaret etmektedir (Wilson, 2015, s.334).



Görsel 45: Santiago Sierra. Dövme Yapılan Dört Kadın. 2000. (Performans).<https://bit.ly/2xOvTU3>

Mevcut iktidar (Öğdil, 2013), halkın 1 Mayıs'ta Taksim'e çıkma taleplerini "ayaklar baş olunca kıyamet kopar" diye reddetmişti. Bedene atfedilen her türlü hiyerarşik yapılanmanın yıkıldığı, 'organsız bedenlerin karnavalı'ydı arzulanan şey. Gezi'de olan buydu; park, bir sanat yapıtına dönüşmüştü. Direnen ve yardımlaşan, özgür bedenlerin inşa ettikleri bir yapıtı bu. Joseph Beuys'un özlemini çektiği işte böyle bir yedi. Herkesin sanatçı olduğu bir toplumda, yaşadığımız dünyayı içeriden biçimlendirirken ortaya çıkacak 'toplumsal heykel'den, 'sanat yapıtı olarak toplumsal organizma'dan söz etmişti Beuys. Sabit ve bitmiş bir heykel değil; sürekli biçim değiştiren bir heykeldi, bir tür sivilaşmış bedendi onun kastettiği şey (Akt. Yılmaz, 2015, s.401). Emre Zeytinoğlu ise, 'bio- politikalar' olarak öznelere kendilerinden kotardıkları iktidarı, meydanlarda bağımsızca ve hatta büyük ölçüde örgütsüzce dış iktidara karşı kullanmalarının önemini vurguluyordu.

İspanyol sanatçı Carlos Aires, kesip biçtiği paraların ortasına yerleştirdiği politik fotoğraflarla kapitalizme sıkı bir eleştiri getirmiştir. Aires, Gezi Parkı direnişinden (Görsel 46) fotoğraflar yerleştirdiği Türk Lirası kolajlarıyla 2014 yılında İstanbul'da ADN Galeria ile Uluslararası Sanat fuarına katılmıştır. Aires, yüzlerce ülkenin banknotlarını tahrip ederek o ülkelere özgü siyasi olay veya kişilerden seçtiği fotoğrafları kolaj şeklinde kağıt paraların içine yerleştirmektedir. Serinin devam edeceğini belirten sanatçı, kâğıt parayı tercih etmesinin sebebini şöyle anlatıyor: "Sorunların temelinde para bulunuyor. Bu yüzden malzeme olarak parayı kullanıyorum". Mağdur kadınlar, sokakta yatan çocuklar, iktidar karşıtları, kurukafalar, başına çuval geçirilmiş askerler... Kısaca dünyanın siyasi gündeminin ve acılarının bir yansıması en değersiz para biriminden en değerlisine bu banknotların üstünde yer alıyor.



Görsel 46: Carlos Aires. Disasters (Felaketler Serisi). 2013. (Digital Baskı (5.), 25* 33 cm).

<https://bit.ly/2MpNQ4f>

Mehmet Gülerüz, 1971 yılında Paris'te gerçekleştirdiği Happening'te (Görsel 47) ayaklarına tekerlek yerleştirdiği salıncak üzerinde uyuyan bir domuz koyup dolaşmaktadır. Uyuyan domuz ile sistemden yararlananları, salıncağı sallayan kişi ile yani kendisi ile de sistemin emrindeki adamı temsil etmektedir.



Görsel 47: Mehmet Gülerüz. Salıncak. 1971. (Happening- Paris) . <https://bit.ly/2KTMUSn>

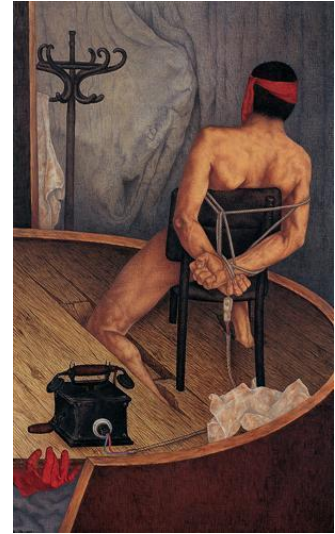
Freud psikolojisinde yer alan yasaklayıcı korkular, Ron Mueck'in heykellerinde anlatıma kavuşur (Türkdoğan, 2014, s.113). Avustralyalı heykeltıraş Ron Mueck, gerçeklik duygumuzla açıkça oyun oynayan sanatçılardandır. Mueck'in ustalığı hayranlık uyandırıcı; keşfettiği şeyle son derece basit: Figürleri, olması gerekenden ya daha büyük ya daha küçük yapıyor. Figürlerini normal insan boyutlarında yapmış olsaydı, sıradan bir aşırı gerçekçi heykeltıraş olacaktı, o kadar. Basit keşfiyle elde ettiği etkiyle olağanüstü. Mueck'in anormal figürüyse, gerçek ve normal insanlar için tasarlanan mekana sığmamış, bu yüzden eğilmek zorunda kalmıştır (Yılmaz, 2013, s.367- 368). 2000 tarihli "boy" isimli 4,5 m'lik heykeli (Görsel 48); zihinsel bağlamda buldukları mekâna sıkışıp kalmaya ve gittikçe daralan beden hareketlerine bir gönderme olarak karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 48: Ron Mueck. Çocuk. 1999. (Balmumu Heykel, Venezia Bienali, Venedik- İTALYA).

<https://bit.ly/2z6yo4h>

Bir bakıma sanatçılar, iktidarı eleştiren sanat eserleri üretmiştir. Bu bağlamda Leon Golub'un işkenceyi betimleyen resimleri politik sanat eserinin bir ürünüdür (Keser, 2009, s.257). Leon Golub, Vietnam Savaşı'ndan dehşete düşen ve esinlenen Amerikalı savaş karşıtı aktivist ve ressamdır. Yunan tragedyasından ve mitolojiden esinlenen sanatçı, anıtsal ve pürüzlü tablolar oluşturur. İnsan figürünü dramatik bir biçimde (Görsel 49) ele alır.



Görsel 49: Leon Golub. Sorgulamalar II. 1981. (Akrilik,...).<https://bit.ly/2Mnmwnh>

Görsel 50: Aydın Ayan. 1978. Elektrik İşkencesi (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 160* 100 cm).<https://bit.ly/2z3LuiO>

1970'li dönemlerde Protest dönemini yaşayan Aydın Ayan, sorgulayan- sorgulanan, suç işleyen- yargılayan kavramlarını çok çarpıcı bir anlatımla görselleştirir. İktidar ve beden odaklı "Elektrik İşkencesi" adlı eserinde (Görsel 50), tam merkezde elleri arkadan bağlı bir halde sandalyeye oturtulmuş bir insan bedeni göze çarpmaktadır. Resmin sol alt tarafında ise masanın üstünde bir telefon ve o telefona uzanmak üzere olan (masanın altında beliren) kırmızı eldivenli bir el görünmektedir. Telefon ve el, "işkence" kavramının iki önemli simgesi olarak yerini almaktadır.

Polis ve ordu devletin meşruiyet kazanmış güç araçlarıdır, ancak bu yalnızca kamu gücünün kullanılabilceği anlamına gelmez; devletten varsılık kazanmış bir meşruiyet olduğu sürece gizil kuvvet de kullanılabilir.

Arjantinli bir sanatçı olan Carlos Alonso'nun "Anonim Eller" adlı serisi ise; 1965-1984 yılları arasında Arjantin'de bedenlerinde diktatörlük (şiddet, işkence, yargı dışı suikast, otuz bin kayıp vakası -ki sanatçının kızı da bu rakama dahil-, keyfi tutuklama) edimine maruz kalanların anısına yapılan travmatik hafıza kayıtları olarak karşımıza çıkmaktadır. Carlos'un enstalasyonu ilk olarak 1976 yılında Ulusal Güzel Sanatlar Müzesi için planlanmış olup 24 Mart'taki darbenin ardından askıya alınmış ve daha sonra ancak kırk üç yıl sonra tekrar inşa edilerek müze bünyesine dahil edilmiştir.

Enstalasyonda (Görsel 51); silahlı bir polis, arka planda kancaya asılı hayvan ve insan bedenlerine ait göstergeler, o zamanın gazeteleri ile üstü kapalı ayakları çıplak bir halde zeminde yatan bir ceset, sırtı izleyiciye dönük şapkalı bir adam ile çapraz bacakları ve kolları olan ancak bir koltukta erime edimine uğramış gövdesi olmayan bir beden (gözaltında kaybolan bedenlere atfen) yer almaktadır. Biyolojik bir atığa dönüştürülme bağlamında, iktidar şiddetini merkeze alarak sığır eti gibi muamele edilmiş ya da tasfiye edilmiş bedenler tasvir edilmektedir.



Görsel 51. Carlos Alonso. 1976. Anonim Eller. Enstalasyon. <https://bit.ly/2L32goY>

İktidar ve beden kavramlarını merkeze alan yerleştirme çalışmaları ile dikkat çeken Hale Tenger'in "Nerden geldik buraya, nereye gidiyoruz buradan" başlıklı Yetkin Nural ile olan röportajında sanatçı, *Böyle Tanıdığım İnsanlar Var III* (Görsel 52) adlı eseri için şunları dile getirmiştir:

2013 yılında Arter'deki *Haset*, *Husumet*, *Rezalet* adlı sergiye "Böyle Tanıdıklarım Var III" adlı bir yerleştirmeye katıldım. Basın ve foto-muhabir arşivlerinden topladığım (kitlesel sokak protestoları, kişisel resimler, yazışmalar, dönemin gazete küpürleri, insanları tutuklayan polisler, kaos sahneleri, yıkım ve öfke sahneleri) 3 bin 700 küsur görselin 600 kadarının röntgen filmlerine basılmasıyla oluşmuş bir labirentti. Çalışma, izleyicisini 12 Eylül darbesine uzanan devlet şiddeti ve sürekli şiddet ortamı içerisinde yaşamının yarattığı travmanın varlığıyla yüzleştiriyordu (Bantmag.com).

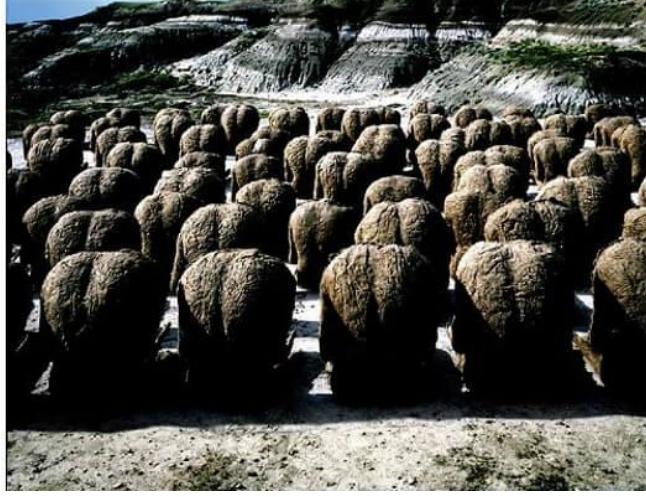


Görsel 52. Böyle Tanıdıklarım Var III. 2012. (Yerleştirme, Basın arşivlerinden fotoğraflar, röntgen filmlerine kuru lazer baskı, pleksi levhalar, LED, metal, her bir modülün yüksekliği 210 cm, modüllerin toplam uzunluğu yaklaşık 45 metre, kurulum şekli değişken. Röntgen film ölçüleri: 35 x 43 cm, 26 x 36 cm, 20 x 25 cm.) <https://bit.ly/2NwSFs4>

Görsel 53. Zhang Dali. Vile Bodies. 2005. (reçineli 30 insan bedeni, White Rabbit Gallery)

<https://bit.ly/2Z8COcd>

Pekin kökenli bir sanatçı olan Zhang Dali, her yıl iş aramak için Çin şehirlerine akın eden yüz binlerce kırsal göçmenin durumuna dikkat çekmek için, otuz Çinli göçmen işçisinin vücutlarını (sadece nefes tüpleri takılarak) sıva ile kaplamıştır. Küratörlüğünü David Williams'ın yaptığı White Rabbit Galerisi'nde gerçekleştirilen Zhang sergisinde, Bacon'ın *et* kavramına yaklaşımını anımsatan her biri bir mezbahadaki karkaslar gibi (Görsel 53) numaralandırılmış, markalanmış ve bağlanmış bir halde dört katlı bir yükseklikten askıya asılı bulunan bedenler göze çarpmaktadır.



Görsel 54: Magdalena Abakanowicz. Seksen Sirt. 1976-1980. (Çuval bezi ve reçine, yükseklik 61- 69 cm, derinlik 50- 56 cm, genişlik 55- 66 cm). <https://bit.ly/2VeVAHV>

Polonyalı heykeltıraş Magdalena Abakanowicz'in en büyük başarısı, ortam odaklı üç boyutlu tekstil ürünü olan devasa heykelleri Abakanlardır. 'Abakanlar' (sanatçının soyadından türetilen bir isim) olarak bilinen Şamanist yumuşak heykelleri sayesinde sanatçı, maddenin kendi dokusu ile tercih edilen ortamın organik doğası ile etkileşimde bulunmuştur. Eserlerindeki temel referans; modern dünya karşısında insanların tutumu, konumu ve özellikle anonim kalabalıklardır (beyinsiz organizmalar). Eserlerinde; maddeden, etten ve özden yoksun olan gerçek biçimin ölü bir yansımasını sunan sanatçı, çokluk lehine bireyselliğini yitiren bedenleri hedef almaktadır. 'Sırtlar' adlı serisinde (Görsel 54) sanatçı, yalnızlığı ve çürümeyi temel bir insan durumu olarak sembolize eden parçalanmış ve başsız insan bedenlerinin bir görüntüsünü oluşturmaktadır. Sanatçıya göre yüz yalan söyleyebilir ama sırt yapamaz.

2.2. Tez Eser Analizleri

2.2.1. İstila Dizisi

Sosyolojik olarak “elektronik göz”, “gösteri toplumu”, “gözetim toplumu” olarak nitelediğimiz bu çağda, insanların mahrem alanları ve gizlilik alanları giderek alenileşmekte, “kamusala açık hale getirilmekte”, “herhangi bir yasal ve yargısal denetim olmaksızın, telefon dinleme ve gizli kayıt faaliyetleri önlenemez” yaygın bir hal almaya başlamaktadır. Gözetim toplumundaki tehlike, mahremiyetin ihlalinin siyasal- yönetsel bir erke, kısaca devlete bağlı bir dizi faaliyetten daha fazlasını içeriyor olması, bilfiil toplumun kendisinin bir “gözetleyen/ gözetlenen” pozisyonuna eşanlı dönüşmesidir (Köse, 2011, s.95).

İstila serisinin ilki olma özelliği taşıyan “İstila I” adlı çalışmada; Modernizm ile birlikte gündelik yaşam alanımıza giren (güvenlik amaçlı !..), kayıt olarak dikizleme yetisine sahip olan kameralar, bir yandan mahremiyet kavramını rafa kaldırırken bir yandan da izlenilme/ gözetlenme bilinci aşılana toplum (Guy Debord’un “gösteri” toplumu) bireylerinin teatral hareketlerini kontrol etmektedir. Özel hayat kavramı sayısız göz tarafından istila edilmektedir. Kameralar, iktidarın sessiz gözleridir. Tanrı rolüne bürünen iktidarın bireylere “ben buradayım” iletisidir...

Resimde (Görsel 55) yatay ve dikey çizgiler birbirini dengelerken kırmızı dikey çizgi, kompozisyonda iki farklı ortamı nitelemektedir. Kırmızı çizgi, sınırlarımızdır. Ve sınırlarımız, sayısız kamera ile her yönden istila edilmiştir. Toplumsal şizofreni yaşanmakta ve *iyileştirme* diye tabir edebileceğimiz durum da itaat ve disiplin ile eş anlamlı hale gelmiştir.



Görsel 55: Orhan Laboç. İnvasion I (İstila I). 2017. (Bristol Üzerine Akrilik, 70*100 cm).

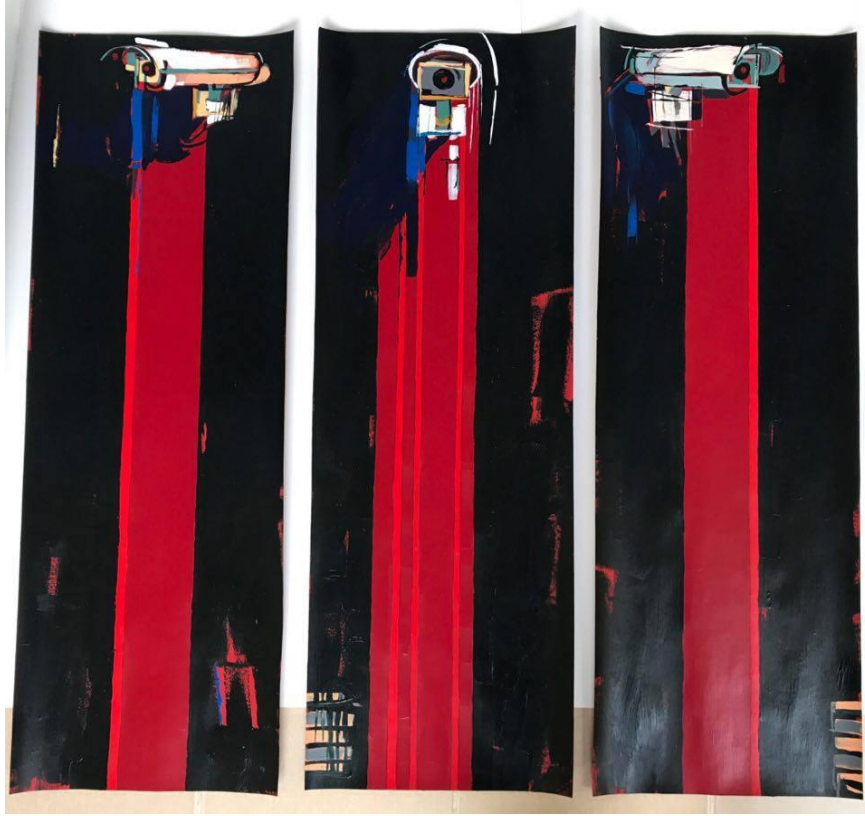


Görsel 56: Orhan Laboç. İnvasyon II (İstila II). 2017. (Bristol Üzerine Akrilik, 70*100 cm).

Adorno, II. Dünya Savaşı süresince Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşadıklarından yola çıkarak radyonun (ve çok geçmeden televizyonun) toplumun genel bir *türdeşleşmesine* yol açacağı kestiriminde bulunmuştur. Bu türdeşleşme, içinde barındırdığı bir kötülük eğiliminden dolayı, zamanla George Orwell'ın *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* adlı romanındaki 'Büyük Birader' gibi, sloganları, propagandayı ve kalıplaşmış dünya görüşlerini yayarak yurttaşları üzerinde bir denetim uygulayabilen diktatörlüklerin ve totaliter yönetimlerin kurulmasına olanak sağlayacak ve hatta bunları destekleyecekti (Vattimo, 2012, s.13- 14).

"İstila II" adlı çalışmada (Görsel 56); çağımızda elimizden hayatımızdan düşürmediğimiz/ düşüremediğimiz cep telefonları, televizyon ve bilgisayar gibi teknolojik materyaller ele alınmaktadır. Faydaları kadar zararları ile de yükselen bu araçlar, bir yandan alışkanlıkları esarete evirirken öte yandan farkında olmadan tüm kişisel bilgilerimiz bir şekilde birileri tarafından kopyalıyor, alıyor ve kullanıyor. İnternet siteleri ne kadar güvenli? Sosyal sohbetlerde paylaşılan bir fotoğraf, bir mesaj veya bir video

nerelere kimlere ulaşabilir... Bu süreci takip edebilme yetimiz var mı? *Gözetleyen* pozisyonunda olduğumuzu sanırken bir anda *gözetlenen* durumuna mı düşmekteyiz? Yani bu bağlamda avcı iken av olma ironisi yaşamak mümkün hale gelmektedir. Resimde, ihtiras ve şiddet dozunu yükselteceği varsayılarak kırmızı tonlara ağırlık verilmiştir.



Görsel 57: Orhan Laboç. Invasion III (İstila III). 2017. (Bristol Üzerine Akrilik, Triptych -Her biri 35*100 cm-).

Kamera, insan gözünün sızamadığı noktalara girerek, alışılmış perspektifleri yerinden edebilir ve hareket halindeki yaşamın tüm ayrıntılarını “aydınlatabilir” (Vertov, 2007, s.296). Yaşamın bu denli alenileştirilmesi, beden kavramına yönelik acımasız bir komplodur ve istenilen şey ise bedeni kendi özel verilerinin tutsağı durumuna düşürmektir.

Hayatımızı her yönü ile ihlal eden kameraların triptik bir anlayış ile ele alınarak durumun önemine dikkat çekmeye çalışılan “istila III” adlı çalışmada, koyu ve kırmızı renkler hâkimdir. Kameraların olduğu ve yönetime hizmet sunduğu açılarda akan kırmızı tonlar (Görsel 57), Hermann NITSCH’in kan ve dışkı kullanarak gerçekleştirdiği toplumsal arınma sahnelerine bir göndermedir. Bu bağlamda İspanyol arenasını, kanı, şiddeti ve hırsı niteleyici özelliktedir ve *kayıtlar* masum değildir...Siyah alanlar ise çözümsüzlüğü, belirsizliği ve karamsarlığı betimlemektedir.



Görsel 58: Orhan Laboç. Invasion IV (İstila IV). 2017. (Bristol Üzerine Akrilik, 70*100 cm).

“İstila IV” çalışması ile tellere asılı bir pozisyonda (Görsel 58) ve farklı açılardan her tarafı dikizleyen kameralar betimlenmektedir. Günümüzde kamera cihazlar sayesinde *İktidar*, her yerdedir. Ve bu cihazların yaşantı alanlarımıza girişleri, teldeki kuşlar veyahut gündelik seyir içinde ipe asılı çamaşırlar örneklemlerinde olduğu gibi sıradanlaşmıştır. Alistırılmış bir toplum artık sadece ve sadece bir metadan ibarettir. Kameraların asılı olduğu tel, kırmızı renktedir. Bu durum var olma ütopyasını yaşadığımız ama çoktan ihlali gerçekleşmiş kırmızı çizgilerimiz ile alakalıdır. Artık ya Yevgeni Zamyatin’in *Biz* adlı eserindeki yüksek ve cam binaların dünyasındayız ya da George Orwell’in *1984*’ündeyiz...



Görsel 59: Orhan Laboç. İnavsion V (İstila V). 2018. (Tuval Üzerine Akrilik, 80*120 cm).

1970'lerde, sokağa çöp döken birinin güvenlik kamerası tarafından gözlenebileceğini, hoparlörden çöpü yerden almasının emredilebileceğini söyleyecek olsanız, bu düşünceniz paranoyak bir Orwell'ci imgelemin ürünü olarak reddedilirdi. Bugün, İngiltere'de Middlesbrough sokaklarında bu olmaktadır (Lyon, 2013, s.28). Bu bağlamda resme egemen (Görsel 59) görünen megafon cihazlar, bize adeta bir okul bir hapisane ya da bir ordu gibi kurumları çağrıştırmaktadır. Bireye hitap etme ile hedeflenen biat kültürünün oluşturulması, beraberinde bireyleri merkezi bir yerde toplama, senkronik ve hizmetvari hareketler doğurmaktadır. Tüm bunlar bize Bentham'ın

panopticon'unu ve Foucault'yu yad etmektedir. İnsan psikolojisine nüfuz eden bu ve benzeri araçlar, bedeni esir almaktadır. Tüm siyasi iktidarlar, farklı ideolojik görüşleri ile sürekli bir değişim içerisindedir ama değişiklik göstermeyen tek ortak özellikleri, hükmettikleri toplum bireylerinin bedenlerini köleleştirmektir.



Görsel 60: Orhan Laboç. Invasion VI (İstila VI). 2018. (Tuval Üzerine Akrilik, 100*150 cm).

Hegemonik bir yığın olarak karşımıza çıkan kameralar, kamusal alanda olduğu gibi özel alanlarımızı da aynı şekilde istila etmektedir. Modernite ile birlikte panoptik bir kaygı taşımakta olan birey, “özgürlük” ve “mahremiyet” kavramlarına karşı giderek yabancılaşmaktadır. Adorno'nun tanıladığı, modern birey için artık inzivaya çekileceği hiçbir özel mekanın, yuvanın, sığınacak hiçbir yerin kalmamış olduğuna ilişkin bildik yargısı doğrulanmaktadır. Bu bağlamda bireysel mahremiyetin sınırları özgürlüğün de sınırlarıdır. İktidar hegemonyasında yaşanan zihinsel edilgenlik, toplumun dinamiklerini katbekat bozarak bedene dair ne varsa patolojik sekteye uğratmıştır. Şunu söylemek mümkündür: Özel alan ile kamusal alana ait sınırlar ihlal edilmiş alanlar arası kaymalar gerçekleşmiştir.

Ben- odaklı egemen tarafından manipüle edilen yaşamda; özel alan kavramının şeffaflık kazanması, mahremiyet kavramının yitimini hızlandırmıştır. Dijital panoptikonun yaşandığı çağımızda kişisel veriler giderek anonimleşmektedir. Kişilik haklarına yönelik olarak vuku bulan bu tip bir saldırı; özel şirketlerin ya da daha da önemlisi bizzat iktidarın kendi mekanizmalarınca veriyi kayıt yöntemi ile elde etmesi, depolaması, yeri gelince

biriye karşı kullanması oldukça ironiktir. Denetim alanlarının giderek yayılması ile birlikte esaret altında kalan beden, kendini gerçekleştirememekte (benlik kaybı) ve teatral hareketler sergilemektedir. Keyfi ve korku temelli totaliter bakış, her çağda sınırsız bir işlenebilirlik ve itaat etmeyi amaçlamıştır.

İstila VI adlı çalışmanın (Görsel 60) alt tarafında bulunan siyah bölge ve etrafında farklı renklerde betimlenen kamera cihazları, ilk bakışta öne çıkan özelliklerdir. Tek noktadan yayılan bu cihazlar; tek bir yapıya ve tek bir görev ile hizmet etmektedir. Bu resimde çıkış noktası olma özelliği gösteren koyu leke; şeffaf olması gereken bir yapının karanlık, gizil bir yüze de sahip olabileceği durumunu anlatmaktadır. Özellikle amacına uygun seçilen pembe tonlarla vurgulanan kameralar, günümüz dünyasında *sıradanlaştırma* politikaları ile bireye empoze edilerek özümsetme işlevine aracılık yapmaktadır.



Görsel 61: Orhan Laboç. Invasion VII (İstila VII). 2018. (Tuval Üzerine Akrilik, 80*120 cm).

Modernliğin sona ermesinde sömürgeciliğin ve yayılcılığın sonlanmasıyla birlikte belirleyici olan bir diğer etken de iletişim toplumunun gelişmesidir. Kitle iletişim araçları, bu postmodern toplumu daha “şeffaf” değil daha karmaşık, hatta kaotik hale getirmektedir (Vattimo, 2012, s.12).

Kamera ve uydu alıcıları ile kayıt altına alınan anlık görüntüler (Görsel 61), anında alıcı pozisyonundaki kurumlara gönderilmektedir. Bir reklam panosu misyonu gibi yaşamın her bir alanında, karşımıza çıkan uydu sistemleri adeta bir senfoni gibi çalışmaktadır. Hareket eden her şeye duyarlı ol... dinle... gözetle... kaydet... etiketle...



Görsel 62: Orhan Laboç. Invasion VIII (İstila VIII). 2018. (Tuval Üzerine Akrilik, 50*70 cm).

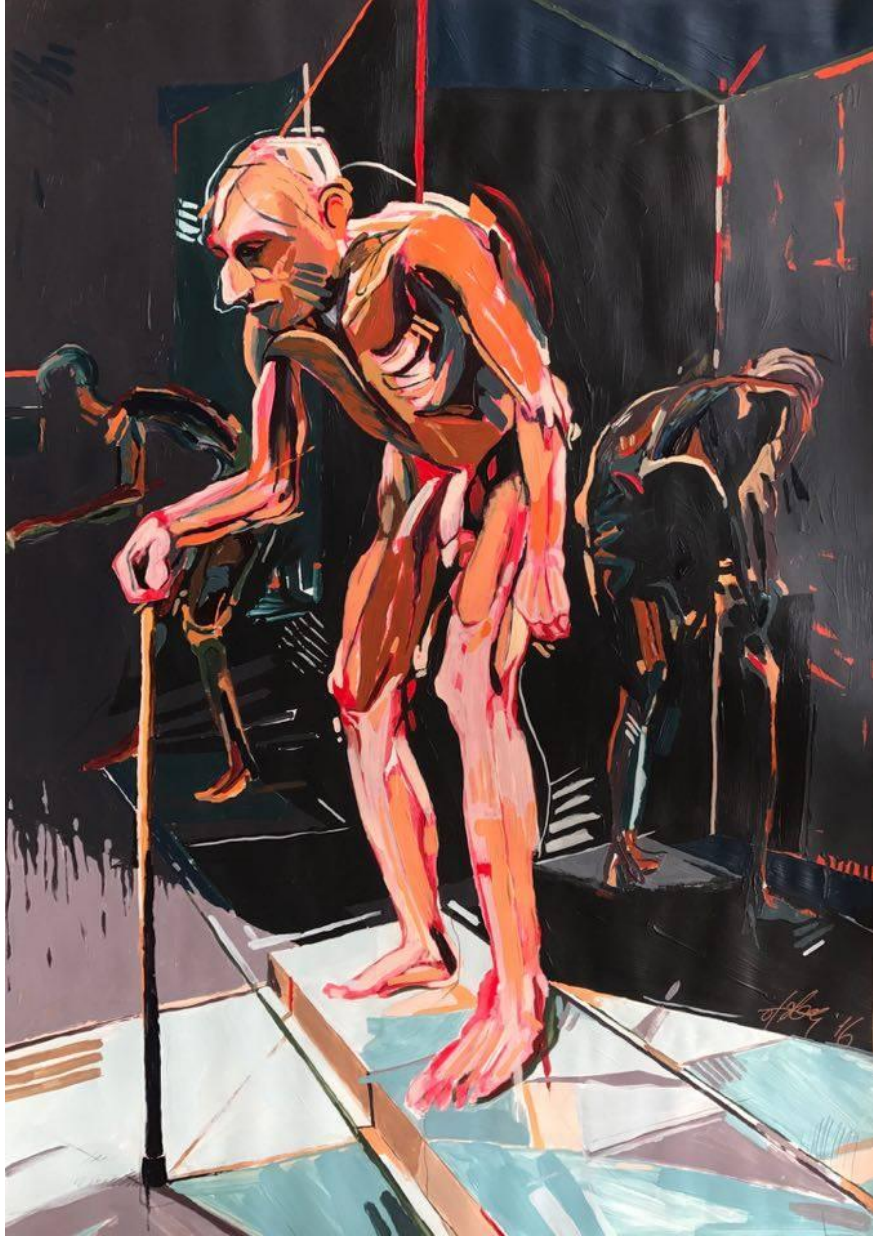
“Güvende olma” olgusundan yola çıkılarak oluşturulan bu resmin (Görsel 62) ana merkezinde bir kamera bulunmaktadır. Özünde gizil anlam katmanları ve görevler içeren bir meta, başlı başına bir resmin konusu olma önem ve yeterliliğini sahip bir konuma yükselmiştir. İçerik analizi yapılırsa karşımıza mutlak güç olan egemen çıkacaktır. İktidar kavramının temel gözetim araçlarından biri olan kameralar, güvenlik temelli bir konum ile meşrulaştırılırken beraberinde “güven” kavramını sorgulayıcı bir takım paradoksları da sunmaktadır. Sorun şu ki, 7/24 izlenen/ izlenmekte olan gündelik yaşam alanlarımızın yüzde kaç bize aittir.

Gözetim, mahremiyet ve güvenlik kavramları ile doğrudan ilişkilidir. Gözetimde; konum belirleme, biyometrik tanımlama, veri izleme ve sensör teknolojileri gibi uygulamalar bu durumun en tipik örnekleridir. İzleme, başlı başına bir özel alan sorunsalıdır. Bu bağlamda gözetleme olgusunu; bir siyasi eylem kategorisine taşımak, farklı aktör ve kurumlar ile olan ilişki düzeylerini irdelemek gibi farklı ele alışı gerekir.

Kişisel verilerin korunmasını önemsemeyen egemen, bireylerin mahremiyetini tehdit eder hale gelmiştir.

2.2.2. Beden Dizisi

Beden, insanoğlunun en özel sığınağıdır. Var olmanın en somut göstergesi olduğu için sürekli olarak hegemonik baskılara maruz bırakılmıştır. Yer yer gücün simgesi olan beden, yer yer de pasifliğin, ezilmişliğin ve sindirilmişliğin bir yansıması olarak tarih sayfalarında yerini almıştır. Beden son kaledir. O düştü mü şehir düşecektir. Bu bağlamda ele alınan “Beden I” adlı çalışmada; tam merkezde bir erkek bedeni göze çarparken arka planlarda ise merkezdeki erkek bedeninin yansımalarına yer verilmiştir (Görsel 63). Ortada duran beden, elinde tuttuğu baston aracılığı ile ancak ayakta durabilmektedir. İktidarın hükmü altında olan birey tüm çıplaklığı ile sadece beden posası olarak karşımızdadır. Resimde kullanılan sönük penis imgesi, gözetim altında tutulmanın verdiği psikolojik bir durum ürünüdür. İktidar beraberinde iktidarsızlığı doğurmaktadır. Güç temsili olan penis, artık güç yitimi ile yani iktidarsızlık ile yüz yüzedir.



Görsel 63: Orhan Laboç. *Beden I*. 2017. (Bristol Üzerine Akrilik, 70*100 cm).



Görsel 64: Orhan Laboç. Beden II. 2017. (Bristol Üzerine Akrilik, 68*70 cm).

Özne ve nesneyi ayırt etmeksizin içine alarak anlık hazları lütuf gibi sunan ve son kertede tüm enerjyi emerek geride sadece ama sadece bir posa bırakan devasa bir vajinadır modern iktidar. Bu açıdan ele alınan “Beden II” adlı çalışmada, özellikle güç temsili olan erkek bedeni gölgede ve yatağa oturur pozisyonundadır. Sol tarafta daha belirgin hatlara sahip olan ve daha rahat bir şekilde ayakta duran kadın bedeni ise iktidarı temsil etmektedir. Bir anlamda roller değişmiştir artık.



Görsel 65: Orhan Laboç. Beden III. 2017. (Bristol Üzerine Akrilik, 70*100 cm).

Fransız felsefeci Michel Foucault'nun belirttiği gibi “büyük kapatılma” gerçekleşmiştir. Artık “dışarı” diye bir kavram kalmadı. Özel alanların en başında gelen “ev” ortamında bile dinleniliyor, izleniliyor ve fütursuzca kodlanıyoruz. Evimizin film stüdyolarında yer alan simüle odalardan bir farkı yok. Bize ait özel bir alan ya da bize ait bir beden mevcudiyetini yitirmiştir. İçinde bulunduğumuz beden, tüm varsıllığı ile iktidarın sömürgesi altındadır.

“Beden III” adlı çalışmam, böylesine bir ortama ışık tutmayı hedeflemektedir (Görsel 65). Saydamlık... Evin tüm duvarları cam nesnesinden ibarettir. Şeffaflığı niteleyen cam, yeni yaşam düzeni için de önemli bir role sahiptir. Temel felsefe şudur: mahremiyetin bağımsızlık sistemini zayıflatma ve görünür kılmadır. Resmin sol alt köşesinde tedirgin ve gaz maskeli bir beden yer almaktadır. İktidarın nüfuz ettiği özel alanların ihlali ile ev atmosferine yayılan “hiçlik” kokusu nefes aldirmamaya başlamıştır. Resmin merkezinde arka fonda bulunan ve duş almakla meşgul olan beden, son derece rahat hareketleri ile ilgi çekmektedir. Modern dünyaya oryantasyon ve adaptasyon süreçlerinde

yaşanan geçişler onun için kolay olmuştur. Dikizlenmek umurunda değil hatta bilakis bir haz alma durumu da söz konusu olabilir. Sürü güdümlü olarak yaşamını idame ettirecektir. Aynı çatı altında yaşayan bireylerde bile kişilik çatışmalarının boy göstermeye başladığı sahte ve ironik bir düzen hayata geçirilmiştir.



Görsel 66: Orhan Laboç. Beden IV. 2017. (Bristol Üzerine Akrilik, 70*100 cm).

Bacon, kasap dükkanlarına hayrandır. Çünkü ölmüş/ kesilmiş hayvan bedenleri (katledilmiş masumiyetin sembolleri, belki de kaçınılmaz ölüm örnekleri), ölecek insan bedenlerine birer referanstır. Bacon'un *et* çalışmalarında; *et*'in yanında bulunan figürler, adeta kan kokusuna bağımlı, acımasız ve ahlaksız bir kasap olarak belirir.

Beden IV adlı çalışmada; ölümü ve bilinmezliği anımsatan siyah bir fon üzerine asılı bir halde ekrana yansıyan karkas etine ait parçalar öne çıkmaktadır. Resmin sağ alt tarafında bulunan dikey çizgiler ve pencere, resmi siyah fondan ayırarak iki farklı ortamın oluşumuna zemin sağlar. Karanlık fonda bulunan *et*'ler için soğuk renkler kullanılmıştır. Çünkü bu tarafta ölüm gerçekliği vardır. İktidarın köleleştirdiği, nesneleştirdiği insan bedenleri, varoluş gerçekliğinden izole edilerek kasap dükkanlarında birer birer yerlerini almaktadır. Özerk olmayan insan bedeni ile özerk olamayan hayvan bedeni kendini gerçekleştirme noktasında eşanlamlılık gösterir. Kasap rolüne giren iktidar, her çağda olduğu gibi özne kıyımına devam etmektedir.



Görsel 67: Orhan Laboç. GÖZ- ET- İM. 2018. (Bristol Üzerine Akrilik, 60* 55.5 cm).

Aidiyetsizlik ile yönelimsizlik arasında sürekli olarak bir salınma durumu olarak deneyimlenen özgürlük, sorunlu bir özgürlüktür. Bu özgürlük, kitle iletişim araçlarının bir eseri olduğundan güvence altına alınamaz. Öyle ki sınırlarına sahip olma yeterliliğini gösteremeyen bir yaşam, aşırı ve şiddetli bir şeffaflık içerebilmektedir. Günden güne kronikleşen gözetleme ile "fanus hayat" teorisi devreye girmektedir. *İktidarın yaşam alanlarını domine edişi ile beden kavramını çıkışı olmayan bir labirente girişi* fikirleri birbirine paralellik göstermektedir:

Cinsel Departman'ın laboratuvarlarında dikkatle inceleniyorsunuz; kanınızdaki cinsel hormonların kesin içeriği belirleniyor ve size uygun bir Cinsel Günler Tablosu ediniyorsunuz. Bundan sonra cinsel günlerinizde şu şu sayıyı kullanmak istediğinizi beyan ediyorsunuz ve kupon (pembe) koçanınızı alıyorsunuz. Hepsi bu (Zamyatin, 2015: 29).

Göz-et-im adlı çalışmada, özel alanların bile fütursuzca denetlendiği, izlendiği, manipüle edildiği ve kayıt altına alındığı (şantaj amaçlı) simüle bir ortam sunulmaktadır.

Labirentvari bir düzen ile betileşen mekanda, gözü ve dolayısı ile bir dürbünü andıran borularda özel yaşam idame ettirilmektedir. Üstteki iki borudan sivrilen ve savrulan otlar, yaşam döngüsünün birer izdüşümleridir. Altta bulunan üç boruda ise yataklar bulunmaktadır. Aslında böyle bir sistem, genelev anlayışı ile benzerlik gösterir. Özel hayatı dikizlenebilen bireyin bir seks işçisinden farkı yoktur. Resmin alt orta kısmında bulunan yatak üzerinde sevişen iki çift ön plana çıkmaktadır. Cinsel birleşmenin verdiği haz ile kendinden geçen çift, sarmal bir halde tek vücutlaşmıştır. Ve birer et külçeleri olarak gündelik sıradan bir yaşam düzleminde (tiyatro sahnesi) yerini almaktadırlar. Sözelimi dikizleme/ dikizlenme olgusunun bireye alıştırılması, beraberinde bireylerin bilinçaltılarında oluşabilecek hastalık hazzının yanı sıra daha da tehlikeli bir durumu işaret etmektedir: Foucault'da anlam bulan "et" kavramı. İktidarın hegemonyasını kayıtsız şartsız kabullenen, itaat eden, göz yuman, ses çıkarmayan kısaca üç maymunu oynayan bir beden organsızdır ve mezbahada yerini almaya mahkumdur. Özgürlük, ancak, zihnimizde yer alan erk'in imhası ile gerçekleşir.



Görsel 68: Orhan Laboç. Cam Kafes. 2017. (Bristol Üzerine Akrilik, 70*100 cm).

Şeffaflık, insanı camlaştırır. Şiddeti de buradadır. Sınırsız özgürlük ve iletişim topyekun kontrol ve gözetime dönüşürken sosyal medya da giderek daha çok toplumsallığı disiplin altına alan ve sömüren dijital panoptikonlara doğru bir yönelim göstermektedir.

Disipline edici toplumlarda panoptikonda bulunanlar daha etraflı bir gözetim amacıyla birbirlerinden yalıtılır ve aralarında konuşmalarına izin verilmez. Dijital panoptikonun sakinleriye canlı bir iletişime girer ve kendi arzularıyla her şeylerini paylaşırlar. Bu şekilde de dijital panoptikonla aktif bir şekilde *işbirliği* yapmış olurlar (Han, 2018, s.12).

"Cam Kafes" adlı çalışmam; dijital panoptikonun hüküm sürdüğü günümüzde, insanoğlunun camdan yapılmış mekanlarda veri tabanlarınca mezbahadaki etleri andırır bir şekilde baş aşağı asılışını imlemektedir. Han'ın da belirttiği gibi görünmezi görünür gizliyi alenileştiren sistem, birbirinden yalıtılan izole edilen bireyin dünyasını tersyüz yapmıştır. Resmin üst kısmında kullanılan mavi renk ve tonları ile şiddeti öne çıkarma amaçlı remim alt kısmında kullanılan kırmızı renk, mevcut ortamın gerilimini yükseltmektedir.



Görsel 69: Orhan Laboç. İçerisi artık Dışarı. 2017. (Bristol Üzerine Akrilik, 70*140 cm).

“İçerisi artık dışarı” adlı eserde ele alınan gettolaşma, yani yaşam alanlarında sınıfa bağlı izolasyondur. Tıpkı her çağda güncelliğini koruyan Lang’in 1927 yapımı “Metropolis” adlı sessiz filminde yaşanan ortam sunulmaktadır. Filmde, üç katlı yeni bir yaşam düzeni görselleştirilirken; orta kat işçileri yani robot ve insanları (çalışma ortamı), alt kat işçilerin kaldıkları mekânı (otel/ pansiyon niteliği taşıyan yüksek yapılar), en üst kat ise iktidarı, patronu yani yönetici sınıfını (harika ve lüks bir yaşam süren) nitelemektedir. Makineye evrilen insan bedenlerini, filmin ilk karesinde yakalamak mümkündür. Küçük

parçalara ayrılmış bir işe koyulan işçiyi makineye benzeten Marx örneğini verirsek, resim bu bağlamda iki katlı bir ortamı betimlemektedir. Üst kat “beyin” yani yönetici sınıfını alt kat ise “eller” yani bedeni anlatmaktadır. Rahatlığı imleyen oturma eylemini, masa nesnesi ile yönetici sınıf/ iktidar vurgulanmakta, alt katta ise gri duvarlar arasında askıya asılı bir halde yemek için sırasını bekleyen et ise sömürülen bedeni ifade etmekte ve ayrıca kamera tarafından gözetlenmektedir.



Görsel 70: Orhan Laboç. Sorgu. 2018. (Tuval Üzerine Akrilik, 70*100 cm).

Sırta ve mahreme sızan ışık, politiktir; çünkü üstün bir teknoloji aracılığıyla bireysel düzeyde denetlenemeyecek boyutlardaki bir denetimci güç ve iktidar mekanizmasının, dev ölçekli şirketlerin özgül çıkarlarına hizmet eder. Göz önünde olmayanın, hep göz önünde olan ve kendi yönelimlerinin kıyı boylarını koruyamayacak denli güçsüz ve aciz bireylere yönelik sınır tanımaz hükümranlılığını akla getirir (Köse, 2011, s.10). Resmin merkezinde (Görsel 70), bir sorgulama makinesinde eli, kolu ve ayakları bağlı çıplak bir erkek bedeni dikkat çekmektedir. Sağ üst köşede ise bedene dönük ve kayıta olan bir kamera bulunmaktadır. Karanlık bir ortamda bulunan ışık, dram dolu bir tiyatro sahnesi gibi yaşanan anı ölümsüzleştirmektedir. Adamın duruşu, bir bakıma “sorgu” işlevini yerine getiren/ getirmekte olan sisteme karşı bir acizlik içerisindedir. Bacon’un belirttiği gibi, sorgu sürecinde geçmekte olan insan bedeni ile herhangi bir kasap dükkânında asılı halde bulunan bir hayvan eti arasında fark yoktur. İki “et” parçası da kendileri için yazılacak kararı bekleyen birer kurbandır artık.



Görsel 71: Orhan Laboç. Altıda Bir Üstüde Bir. 2018. (Tuval Üzerine Akrilik, 100*150 cm).

İnsanın duruş biçimlerinin erkle bağlantıları üzerinde akıl yürütürken, Elias Canetti, belli güç konumlarını simgeleyen ayakta durmak ve oturmak fillerinin karşısında, yatmak fiilinin, yatay duruşun bütünüyle acz'i temsil ettiğine işaret eder. İster uykuda olsun, ister hasta ya da ölü, yatan gövde silahlarını bırakmıştır (Batur, 2009: 54). Bu noktadan hareket ile oluşturulan "Altıda Bir Üstüde Bir" adlı eserde (Görsel 71), yatay bir pozisyonda üst üste istif edilmiş insan ve hayvan bedenleri anlatılmaktadır. Bir yandan teslimiyeti dolayısıyla ölüm dediğimiz o büyük yıkım ile yüzleşen birey, öte yandan insan ile hayvanın ayırt edilebildiği o ince çizgide anlam kaymasına uğrayarak tüm sınırları ortadan kaldırmış

olur. İ içe geçen organizmalar, uzak bir açıdan çekilmiş bir sürü silüetini imler. Resmin merkezini istila eden bedenler, Nazi döneminde toplama kamplarında imha edilen bedenleri çağrıştırır. A bırakılan, yersiz yurtsuzlaştırılan, kimliksizleştirilen, ailesizleştirilen ve en sonunda gaz odalarında ya da fırınlarda yakılan bedenleri...

Çalışmada "et" kavramı, temanın odak noktasını oluşturur. Gerilimi artırmak için kontrast renkler kullanılmıştır. İ içe geçmeler, fiziksel temas ve boya akıtmaları ile verilmeye çalışılmıştır. st bölümde daha belirgin olarak betimlenen beden formları aşağıya doğru giderek biimsizleşerek soyut bir anlatı diline dönüşür.



Görsel 72: Orhan Laboç. Oyun. 2018. (Tuval Üzerine Akrilik, 80*120 cm).

İktidar, mekanizmalarını birey üzerinde denemekten zevk alır. Bu durum, adeta kedi ile fare arasındaki ilişkiye benzer. "Oyun" isimli bu çalışma (Görsel 72), tedirgin bir hava içerisinde bir katlama düzeneğine yerleştirilmiş insan bedenini öne çıkarmaktadır. Beden, düzeneğe korunmasız bir şekilde yerleştirilmiş ve onun için biçilen sonu çaresizce beklemektedir. Düzeneğin en sağında hayvan bedenine ait olarak verilmiş bir "et" parçası, iktidar/ beden ikileminde geline son noktayı işaret eder. İnsan bedenini hayvan bedeninden ayıran temel özellik, düşünce ve sorgulama yetisidir. İktidarın nüfuz ettiği bu alanların kaybı ile geriye sadece "et" kavramı kalmıştır. Bedene son noktayı koyacak olan sadece tek bir hamledir. Böylesine trajik bir durum, varoluş kavramını anlamsız kılar.



Görsel 73: Orhan Laboç. Kurban. 2019. (Tuval Üzerine Akrilik, 80*120 cm).

Pirimitif dönemlerden günümüze dek süregelen “kurban kavramı”, değişik biçemlerde ama hep aynı amaca hizmet eden varsılığını korumuştur. Kurban, kutsal olana feda edilen öznedir. Toplum tarafından içselleştirilen bu eylem ile iktidar yükselişini ilan eder. “Kurban” adlı eserde (Görsel 73), resmin tam merkezinde bir gözetim aracı olan göz’ü andıran bir daireye çarmıha gerilmiş hayvan bedenini sunmaktadır. Arka planda bir labirentin birimleri olarak paravanlar yer alır. Labirent, bilinmezliği ve kaygıyı niteler. Resme hâkim olan siyah, gri ve soğuk renkler, ortamın kaotik yapısının gerilimini arttırmak amaçlıdır.



Görsel 74: Orhan Laboç. Sanal mı Gerçek mi. 2019. (Tuval Üzerine Akrilik, 80*120 cm).

Lacan'ın öyküsel anlatımıyla zenginleşen *ayna evresi* kuram'ında: 'Ben' olarak kurulan ben olmayandır. 'Öteki'nin bedeninde, bakışında ve sesinde hapsolmek, aynı zamanda bu ele geçiren- yabancılaştıran imgenin yok edilmesi gereğini güçlendirir. Bedenin bir beden artığına dönüştüğü bu süreçte, bedeni oluşturan geometrik uzamın diğer bir bedensel konum tarafından manipüle edilmesi, varlığını oluşturan tözün, ötekinin arzusu aracılığıyla şekillendirilmesine benzer bir anlam yaratır. Varlığın meşru kılındığı bedensel kabuk, kadraj dahilinde başka bir bedenin onu enine- boyuna kesmesiyle parçalara ayrılır ve bu süreç, ruhsal varlığın kendisini de deforme olmuş bir söyleme dönüştürür (Demirci, 2012).

Gündelik yaşam sahnesinde soluduklarımız gerçek mi yoksa birer kurgudan ibaret mi? Gerçekten "birey" olma noktasında mıyız yoksa bir sürünün pasif üyesi miyiz? Yaşadıklarımız istem dahilinde mi yoksa dayatılan bir senaryonun figüranları mıyız? Bu ve buna benzer sorular özellikle bulunduğumuz çağda herkesin zihnini meşgul etmektedir. Özgür alanlardan giderek uzaklaşma politikaları beraberinde doğal olarak benlik yitimini doğurur. Bu durum, bizi biz olmaktan alıkoyarken diğer yandan iktidar tarafından şekillendirilen bir simülasyon kaçınılmaz olacaktır. Öyle ya birileri hep bizi düşünür hatta ve hatta bir tık ilerisine gidelim. Bizim için düşünür...Olguların oluş biçimini tasarlar ve ezberlememiz için önümüze koyar. O halde, Francis Bacon'un "et" vurgusu, olanca hızı ile sürekliliğini ve güncelliğini korumaya devam etmektedir.

"Sanal mı Gerçek mi" isimli bu çalışmada (Görsel 74), en mahrem özel alanlarımızdan biri olan bir banyo ortamında, aynaya yüzü dönük olarak bakan yalnız bir kadın betimlenmektedir. Kadının aynada yansıyan görüntüsü, bir "et" parçasıdır. En özel an/ alanlarda dahi gözetim altında tutulan beden, artık sadece bir nesne olmaktan öteye gidememektedir. Foucault'nun söylemlerinde olduğu gibi, öznenin yerini nesne almaya başlamıştır. Bu bağlamda "et" , korku ve kaygı üreten bir metafor misyonu ile boy göstermektedir.



Görsel 75: Orhan Laboç. *Gözün İktidarı, İktidarın Gözü*. 2019. (Tuval Üzerine Akrilik, 80*120 cm).

Yaşamın en ufak hücrelerine dahi nüfuz eden gözetim, efendisine veri oluşturmaya devam etmektedir. Farkındalık sahibi olup ta sessizliğe gömülen bedenler, oyunu kuralına göre oynayarak kölelik rolünü çoktan kabullenmiştir. *Gözün İktidarı, İktidarın Gözü* adlı çalışmam (Görsel 75), böylesine bir ortamı sahnelemektedir.

Resmin sol üst köşesinde bulunan boğa figürü; daha önceden de vurgulandığı gibi gücü, iktidarı simgeleyen Minotaur'dan bir esinlenmedir. Minotaur tüm haşmeti ile izleyicinin karşısındadır. Minotaur'un hemen arkasında bulunan göz imgeleri, gelinen noktayı göstermektedir. İktidarın kapsama alanına: "Göz'üm her yerdedir...her an göz'üm üstünüzdedir..." mesajıdır. Ayrıca resimde, göz şeklinde dört büyük boşluk öne çıkar. İlkinde boğa başı (iktidar), ikincisinde kırmızı renkler içerisinde sayısız göz (gözetim) ve alt iki tarafta bulunan boşluklarda ise insanlara (beden) özgü bir formla et ve kaburga parçaları yer almaktadır. Durumu şöyle özetleyecek olursak, iktidar en tepededir ve bulunduğu konum ile herkesi görebilmektedir. İktidarın hemen yanında tahakküm aracı

olarak gözetim olgusu karşımıza çıkar. Ve iktidar gözetim mekanizması ile bedenleri şeffaflaştırarak et nesnesi durumuna sokmaya çalışmaktadır.



Görsel 76: Orhan Laboç. *Gözetim Havuzu*. 2019. (Tuval Üzerine Akrilik, 150*180 cm).

Gözetim Havuzu adlı çalışmada; toplumsal sürüleşmenin simgesi olan koyun ile iktidarın bir tahakküm mekanizması olan gözetim olgusunun simgesi olan kameralar, etkileşimli olarak betimlenmektedir. Yarı insan yarı koyun başlı olarak resmedilen beden, topluluk davranışı yani sürü psikolojisinin (bandwagon effect) bir yansıması olarak ele alınmıştır. Facundo Cabral¹⁹, bu gruba dahil insanlar için şöyle bir ironi yapmaktadır: "Sadece çimen yemeliyiz, bunca inek yanılıyor olamaz". Resmin sol tarafında bulunan figür, içi kameralarla dolu bir havuzda bulunmakta, bir balıkçının ağlarla balık tutmasını andıran bir hareketle ağına taktığı kameraları izleyiciye sunmaktadır. Ağın içinin kırmızı

¹⁹ Arjantinli şarkıcı, söz yazarı ve filozof

renklerle verilmesi, gözetim olgusunun bünyesinde barındırdığı *şiddet* kavramını nitelemek amaçlıdır. Ayrıca metaforik olarak betimlenen havuz, dinamikleri manipüle edilen gündelik yaşamın ta kendisidir.



Görsel 77: Orhan Laboç.Sürü. 2019. (Tuval Üzerine Akrilik, 150*180 cm).

Minos boğası anlamına gelen Minotaur, kuyruklu yarı insan ve yarı boğa olan bir mitolojik yaratıktır. 1930'lu yıllarda özellikle Picasso'nun onlarca gravür ve resimlerine konuk olan bu yaratık, ihtişamı, gücü ve iktidar kavramını temsil etmektedir. Bu bağlamda

ilham alarak 'Gözün İktidarı, İktidarın Gözü' (Görsel 75) ve 'Minotaur ve Sürü' (Görsel 77) adlı resimleri ürettim.

'Minotaur ve Sürü' adlı çalışmada; minotaur, resmin alt merkezinde tüm haşmetiyle resmi üniformalı olarak (Görsel 77) betimlenmiştir. Üzerinde bulunan üniforma iktidarın ordu/ emniyet gibi kurumlarını nitelemektedir. Arka planda bulunan insan bedenleri, itaat ve tabiyet kavramlarının birer karşılığıdır. Tektipleşmenin ve sürü psikolojisinin birer yansıması olan bu bedenler çıplaktır (düşünme işlevinden arındırılmış olarak) ve nizami bir sıra oluşturmaktadır. Az sonra verilecek bir görevi yapmaya hazır bir şekilde beklemektedirler. Çalışmada yer yer kullanmış olduğum akıtmalar, bedenler üzerinde bir barkod etkisi yaratmak istememdedir. Bilindiği gibi barkod, verilere daha rahat ulaşabilme adına verilen bir kodlama sistemidir. Modern dünyada isimlere yer yok zaten önemli olan bireyin sayısallaştırılmasıdır. Minotaur'un boynuzları altın rengindedir. Bedene hükmederek boynuzlarını parlatmaktadır. Şöyle bir benzetme yapmak mümkündür; bedenler, egemeni için nehir yataklarında taşan suların bıraktığı topraklardan gram altın elde edebilme adına kızgın güneş altında saatlerce didinen kölelerdir. Bu işlemin kazananı olmamalarına rağmen altın bulunduğu zaman yüzlerdeki tebessüm takdire şayandır. Bu durumu, hegemonik iktidar tarafından ağızlara çalınan bal misali algılamak olasılık dahilindedir. Renk çeşitliliğinden ziyade resme hakim siyah ve gri tonlar, *türdeşleşme* kavramına dikkat çekmek amaçlıdır.



Görsel 78: Orhan Laboç.Ulrike Meinhof. 2019. (Tuval Üzerine Akrilik, 80*120 cm).

Kendisine alternatif bir düşünme eylemini istemeyen iktidar, hapsedme ve tecrit gibi mekanizmaları devreye sokarak bireyin *özne* olma durumunu *nesne* olma durumuna indirgemıştır. Bu bağlamda; hapsedilen, Nazivari bir işkence sisteminden geçirilen (beyaz ve bir o kadar da sessiz bir ortam), bedeni hücrelerinde ölü bir halde bulunan (intihar süslü cinayet), sonraki yıllarda gizlice bir operasyon ile kafatasından beyni çıkarılarak bir takım deneylere maruz kalan bir bedendir Ulrike Meinhof. Bir iktidar kurbanıdır...

"Ulrike Meinhof" adlı bu çalışma, tek merkezci bir zihniyetin sistematik olarak beden kavramına olan yaklaşımını ve nesneleştirme politikalarını imlemektedir. Resmin ön planında; tekerlek ayaklı bir elbise askılığı ve üzerinde bir kadın bedenine ait olan bir gecelik ilk olarak göze çarpan göstergelerdir. Arka planda ise, önu tel örgüler ile çevrili

olan bir hapishane hücresi (arkası gece, arkası karanlık, arkası muamma) bulunmaktadır. "Gece" ile "Gecelik" imgeleri esasen terim olarak dinlenmeyi ve uyumayı barındırır yapısında. Resimde bu durumun tersi yaşanmaktadır. "Gece" imgesi, bedeni "gecelik" imgesinden alıkoyan bir olgu olarak karşımızdadır. Geceliğin iç kısmı; Ulrike'nin olmayan bedeninden (organsız beden misali) arta kalan sakatat (et, kaburga ve kan) ile betimlenmiştir. Geceliğe dair üst kısım ise teşhir amaçlı görüntülenen bir metadan ibarettir.

Resim, özel alana ait bir imgeyi, aidiyetsiz bir ortamda sunmaktadır. Öte yandan *meta* ile *beden* kavramlarının normatif süreçlerdeki etkileşimi sorgulanarak, bedenin iktidar/ lar/ ca yeniden üretimini (-tüketimini) irdelemektedir. Resmin alt tarafında bulunan beyaz boşluk, kurbanın sürekli olarak maruz kaldığı psikolojik şiddete (beyaz renk tahakkümüne) bir göndermedir. Resme hakim olarak karşımıza çıkan mavi ve siyah; özgürlüğü, umudu taşıyan bir mavi, egemeni temsil eden bir sistemin yansıması olan bir siyah'ın esareti altındadır.

SONUÇ

Sürekli olarak bir değişim içerisinde olan iktidar biçimlerinin değişmeyen mutlak yönü, bedenlerin köleleştirilmesi fikridir. Çünkü beden , insanoğlunun en özel sığınağı, var olma kavramının vücut bulmuş hali, toplumsal bir yapının kolonlarıdır. Kolon düşerse yapı işlevsizleşir ve yeniden inşaaya (-istenilen şekilde) maruz kalır. Bunun bilincinde olan iktidar, stratejilerini o yönde oyuna sokmuştur. Bu bağlamda metin içerisinde; resim, edebiyat ve sinema gibi disiplinlerden ele alınan örneklemeler ile yapılan görsel okumalar, iktidar ile beden arasında *şiddetli* bir tahakkümün varlığını göstermiştir.

Hegel'in diyalektiğinde olduğu gibi; benlik ve özgürlük kavramlarının tanınması ile iki bilinç boy göstermeye başlamıştır: Efendi ve Köle. Bu noktada sınırlandırılmış düşünce edimleri sayesinde özerk bir varlık olmanın anlamını yitirmesi söz konusudur. Efendi ve köle'de; birincisi kendisini tahakküm yolu ile ikincisine empoze eder ve onu metalaştırır. İkinci olan ise iktidarın psikolojik ve fizyolojik şiddetinden çekindiği için benlik yitimini sorgusuz sualsiz kabullenir ve kendi varlığını birincinin varsıllığına adanmış olur. İktidar, bedene, kendi çıkarları dışında herhangi başka bir düşünceye tahammülü olmayan totaliter bir yönetim şeklini dikte eder. Böylelikle bedenlere ait tüm yaşam alanlarını kristalize ederek tek elden yönetmiş olur.

Dinlenme , izlenme ve kodlanma ile birlikte eşgüdümlü olarak tecrit edici bir görünürlük, penoloji (cezalandırma ve ıslahlaştırma) ve iyileştirme (-kime göre!) tutumları, Foucault' da anlam bulan ve güncelliğinden ödün vermeyen *büyük kapatılma* fikri, sahnelenmektedir. Dışarıya diye bir kavram kalmadı artık. Foucault'nun söylemi ile "bir yerde herkes birbirine benziyorsa; orada kimse yok demektir". Tek tipleştirme politikaları ile öznenin nesneleşmesi, yalnızlaştırılması, makineleştirilmesi söz konusudur artık.

Tez çalışması ile ilgili teorik ve görsel doneler iki aşamalı olarak elde edilmiştir. İlk olarak ele alınan *gözetim* olgusuna paralel olarak literatür taraması ve sekiz resimlik *İstila* dizisi oluşturulmuştur. Dokunulmazlık bölgesi olan *Mahremiyetin* ifşa edilmesi, avuçlanması ve kamuya açık hale getirilmesi dehşetengiz bir durumdur. Kameralar, Alfred Hitchcock'un "Kuşlar"ı gibi istilacı, saldırgan ve gerilim dolu sekanslar yaşatmaktadır.

Güvenlileştirme bahanesi ile hayatımızın bir parçasına dönüştürülen dikizleme kültürü ile göz- altı serüveni başlamıştır. Görülemeyen iletişim ağı, video, uydu ve biometrik gözetlemenin dahil olduğu her çeşit izlemeyi desteklemektedir. Niedzviecki (2010) bu noktada can alıcı şu soruyu sorar: "ağın üzerindeki örümcek miyiz yoksa ağa takılan yem olmaya hazır bir sinek mi?".

Görsel uygulamaların ikinci evresini, alan ile ilgili literatür taraması ve bu ekseninde yapılan *Beden* dizisi oluşturmuştur. Gözetleme engeli ile yüz yüze kalan birey, bir yandan teatral hareketler (Guy Debord'un gösteri toplumu) sergilerken öte yandan edilgen bir toplumun üyesi olmaktan kendini alıkoyamaz. Bu bağlamda ele alınan resim çalışmaları, sıradan gündelik yaşamın anlık izleklerine odaklanmıştır. Makinenin bir çarklısı olan birey, giderek yalnızlaşmakta ve metaya evirilmektedir. Özerkliğini yitiren bedenin mezbahadaki etten bir farkı kalmamıştır. *Beden III, Beden IV, Cam Kafes, İçerisi Artık Dışarısı, Sorgu, Altıda Bir Üstüde Bir, Oyun, Kurban, Gözetim Havuz, Ulrike Meinhof* ve *Sanal mı Gerçek mi* isimli çalışmalar bu çerçevede oluşturulmuştur. Ayrıca '*Sanal mı Gerçek mi*' isimli çalışma, Lacan'ın ünlü ayna teorisinden yola çıkılarak yaratma sürecine dahil edilmiştir. Bunun yanı sıra Picasso'nun iktidar olgusu ile kendisini özdeşleştirerek ürettiği *Minotaur* serisi, bazı çalışmalarıma esin kaynağı olmuştur. Bunlardan ilki "*Gözün iktidarı, İktidarın gözü*" iken ikinci çalışma ise "*Minotaur ve Sürü*" adlı çalışmalardır. Genel olarak renk bağlamında çalışmalar zengin bir palete sahipken '*Minotaur ve Sürü*' adlı çalışma, siyah ve grinin tonları ile birlikte akıtma ve fırça darbeleri ile çalışılarak kasvetli bir atmosferin oluşturulması amaçlanmıştır.

Resimleri oluştururken, ulaşım amaçlı kullandığım metro istasyonlarının tavanlarında sessizce sırttan kameralar hep ilgimi çekmiştir. Güvenlik kisvesi adı altında kayıt işlemi gerçekleştiren bu cihazların, kamusal alanlardan özel alanların ihlaline doğru küreselleşerek oluşturduğu toplumsal şizofreni, alana yönelmemi sağlamıştır. Hayatımızı istila eden kameralar üzerine üretilen *İstila I* adlı yapıtın ilham kaynağı, Çek sanatçı Jakup Geltner'in mekanları gözetlemek için şehre yerleştirdiği kamera heykeller (Nest projesi) olmuştur. Gözetim olgusundan yola çıkarak Bentham'ın panoptikonuna, Foucault'ya doğru uzanan bir süreç başlamıştır. Beden- iktidar konusunu seçmemdeki temel amaç, güncellik bağlamında *süreklilik* özelliğini yitirmeyen bir öneme sahip olmasıdır. Öyle görünüyor ki her çağda bu ikili, efendi ve köle diyalektiğinde olduğu gibi karşımıza çıkmaya devam

edecektir. Plastik bir dil oluşturma bağlamında, amaç, tepkisel olarak güncel bir konunun yeniden göstereni olmaktır. Bu bağlamda alan için ilave bir kaynak olacağı kanısı ile hazırlanan metin ve görsel okumalar, iktidar ve beden kavramlarına bir bakış açısı kazandırmayı amaçlamıştır.

İlginçtir Sanatta Yeterlik eğitimime başlamadan önce sürekli olarak yağlı boya kullanırdım. Beytepe kampüsünde bulunan basık, dar ama bir o kadar da sanatsal öğretiler bağlamında sıcak bir mizansene sahip Lisansüstü Öğrenci Atölyesi'nde ilk defa akrilik boyayı deneyimlemem ve sonraki kişisel üretim sürecinde devamlı olarak dahil etmem (çalışma kolaylığı ve sağlık açısından), bu dönemin bir kazanımıdır. Çünkü, yağlı boyanın geç kuruma ve erken müdahale edememe gibi handikapları vardı. Ayrıca "İstila" ve "Beden" isimli ilk çalışmalarımın çoğunda, kağıdın parlak yüzeyinin rastlantısal olarak sunduğu doku (kazıma tekniği) ve biçim kazanımları için bristol kağıdı kullanılıyorken sonraları tuval, öncelik kazanmaya başladı. Kullandığım tuval ebatlarının süreç içerisinde giderek büyümesi de, bana daha geniş yüzeylere büyük fırçalar ile daha rahat ve özgür bir çalışma imkanı sağlamıştır. Ön hazırlık ve tasarım aşamalarında, karakalem ve pastel boyayı tercih ettim. Ancak boyanın farklılığı ve çalışılan yüzeyin değişkenliği nedeni ile ortaya farklı yansımalar çıkmıştır. Çoğunlukla renklerin üst üste sürülmesi (özellikle *İstila* serisinde) sureti ile doku oluşturma eyleminde bulundum. Sanatsal üretim sürecinde istediğim gibi sonuçlanmayan birkaç resmim oldu. Bu çalışmaları, altta bulunan resimsel unsurları tamamen kapatmayacak şekilde astarladım. Alt tabakada bulunan resim, yeni resim için doku ve leke etkilerine zemin hazırladı. Üretim sürecinde en çok etkilendiğim sanatçı, Bacon olmuştur. Zaten sanatçının düşünsel ve görsel yönlerinin izlerini resimlerimde yakalamak mümkündür. Eser kurgularına gelince, konu eksenli olarak yüzlerce fotoğraf ve resimden oluşan bir referans havuzu oluşturdum. Farklı birkaç fotoğrafı kolaj tekniğinde bir araya getirerek bazen de üst üste konumlandırarak kompozisyonlar oluşturdum. Resimlerimde mekan olgusu, bazen soyutlamalar ile sınırlı kalırken bazen de konunun ruhuna uygun bir atmosfer eşliğinde anlam kazanmıştır.

KAYNAKLAR

- Akçalı, Nazif. (1995). *Siyaset Bilimine Giriş*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi
- Albayrak, Ahmet. (2011). *Saville, Freud, Bacon ve Tuymans'ın Paletindeki Çileli Beden Teorisi*. Erzurum:Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Dergisi. Sayı:20
- Althusser, Louis. (2015). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* (çev. Tümertekin, A.) İstanbul: İthaki Yayınları. 2.Baskı
- Ateş, Sevil. *Haksızlığa Tahammülü Olmayan Bir Sanatçiyim* (Şükran Moral ile Röportaj). Erişim: 24.08.2019. <https://sanatkaravani.com/haksizliga-tahammulu-olmayan-bir-sanatciyim/>
- Baştürk, Efe. (2016). *Gözetimin Soykütüğü (Foucault'dan Deleuze'e Postmodern Bir Arkeoloji)*. İstanbul: Kalkedon Yayıncılık. 1.Baskı
- Batur, Enis. (2009). *Gövde'm*. İstanbul: Sel Yayıncılık. 2.baskı
- Baudrillard, Jean . (2014). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (çev. Oğuz Adanır). Ankara: Doğu Batı Yayınları. 9. Basım
- Baudrillard, Jean . (2015). *Sessiz Yiğınların Gölgesinde -Toplumsalın Sonu-*. (çev. Oğuz Adanır). Ankara: Tarcan Matbaacılık. 6. Baskı
- Bauman, Zygmunt. (1989). *Legislators and Interpreters*. Cambridge: Polity
- Bauman, Zygmunt. (2003). *Modernlik ve Müphemlik* (çev. İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 3.baskı
- Bauman, Zygmunt. (2018a). *Bireyselleşmiş Toplum* (çev. Yavuz Alogan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 4. Baskı
- Bauman, Zygmunt. (2018b). *Kuşatılmış Toplum* (çev. Akın Emre Pilgir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 1. Baskı
- Bauman, Zygmunt. (2018c). *Küreselleşme* (çev. Abdullah Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 8. Basım

- Bergson, Henri. (2015). *Madde ve Bellek*. (çev. Işık Ergüden). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. 2. Basım
- Berman, Marshall. (2014). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* (çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker). İstanbul: İletişim Yayınları. 17. Baskı
- Burgess, Anthony. (2017). *Otomatik Portakal* (çev. Dost Körpe). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Butler, Judith. (2014). *Bela Bedenler* (çev. Cüneyt Çakırlar, Zeynep Talay). İstanbul: Pinhan Yayıncılık. 1. Basım
- Butler, Judith. (2015). *İktidarın Psikik Yaşamı* (çev. Tütüncü, F.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 2.Baskı
- Canetti, Elias. (2016). *Kitle ve İktidar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 7. Baskı
- Crary, Jonathan. (2015). *Gözlemcinin Teknikleri* (çev. Daldeniz, E.). İstanbul: Metis Yayınları
- Çoban, B., Özarslan, Z. (2016). *Panoptikon –Gözün İktidarı* . İstanbul: Su Yayınları, 2. Baskı
- Debord, Guy. (2014). *Gösteri Toplumu* (çev. Ekmekçi, A., Taşkent, O.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 5. Baskı
- Deleuze, Gilles. (2009). *Francis Bacon– Duyumsamanın Mantiği* (çev. Batukan, C. & Erbay, E.) İstanbul: Norgunk Yayınları. 1. Baskı
- Demirci, Tan Tolga. (2012). *Lacan'ın Ayna Evresi Kuramı Üzerinden Persona Filminin Psikanalitik Yüzleri*. Erişim: 24.08.2019. <http://surrealismus.blogspot.com/2012/04/lacann-ayna-evresi-kuram-uzerinden.html>
- Duverger, Maurice. (1975). *Siyaset Sosyolojisi* (çev. Şirin Tekeli). İstanbul: Varlık Yayınları
- Dönmez, Sevgi. (31, 08, 2018). *Eski Yakındoğu'da Ritüel Şiddet, Kurban Bunalımı ve Toplumsal Düzenin Konsolidasyonu: İnsan Kurbanı ve Toplumsal Etkileri*. Tarih Okulu Dergisi, 35, s. 366- 395.
- Ergüden, Işık. (2017). *Hapishane Çağı*. İstanbul: Sel Yayıncılık. 2.Baskı

- Farago, France. (2006). *Sanat* (çev. Özcan Doğan). Ankara: Cantekin Matbaacılık. 1.Basım
- Foucault, Michel. (2015a). *Cinselliğin Tarihi*. (çev. Hülya Uğur Tanrıöver). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 6. Basım
- Foucault, Michel. (2015b). *Hapishanenin Doğuşu* (çev. Kılıçbay, M.Ali). Ankara: İmge Kitabevi, 6. Baskı
- Foucault, Michel. (2015c). *İktidarın Gözü* (çev. Ergüden, I.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 4. Baskı
- Foucault, Michel. (2016). *Özne ve İktidar*. İstanbul:Ayrıntı Yayınları. 5.basım
- Giddens, Anthony. (2010). *Modernite ve Bireysel Kimlik* (çev. Ümit Tatlıcan). İstanbul: Say Yayınları. 1. Baskı
- Gray, John. (2018). *Kuklanın Ruhu* (çev. Dürrin Tunç). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 2. Baskı
- Gruen, Arno. (2007). *İçimizdeki Yabancı* (çev. İlknur İgan). İstanbul: Çitlembik Yayınları. 3.baskı
- Guilbaut, Serge (2009). *New York Modern Sanat düşüncesini Nasıl Çaldı*. (Çev. E. Göktepe). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Han, Byung- Chul. (2018). *Şeffaflık Toplumu* (çev. Haluk Barışcan). İstanbul: Metis Yayınları. 3. Basım
- Harvey, David. (2013). *Sosyal Adalet ve Şehir*. (çev. Mehmet Moralı). İstanbul: Metis Yayıncılık. 4. Basım
- Kahraman, Hasan Bülent. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. İstanbul: Kitap matbaacılık. 3.basım
- Keser, Nimet. (2009). *Sanat Sözlüğü*. Ankara: Sözkese Matbaacılık. 2. Baskı
- Köse, Hüseyin (Editör). (2011). *Medya Mahrem*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 1.basım
- Lyon, David (2006). *Gözetlenen Toplum* (çev. Soykan, G.). İstanbul: Kalkedon Yayınları, 1. Baskı

- Lyon, David. (2013). *Gözetim Çalışmaları* (çev. Toprak, A.). İstanbul: Kalkedon Yayıncılık, 1.Baskı
- Marcos, Sylvia (Editör). (2006). *Bedenler, Dinler ve Toplumsal Cinsiyet*. Ankara: Ütopya Yayınevi. 1. Baskı
- Mattelart, Armand. (2012). *Gözetimin Küreselleşmesi* (çev. Gayretli, O., Karacan, S.). İstanbul: Kalkedon Yayınları. 1. Baskı
- Merriam, Sharan. (2013). *Nitel araştırma*. (çev. S. Turan). Ankara: Nobel yayıncılık
- Nural, Yetkin. *Nerden Geldik Buraya, Nereye Gidiyoruz Buradan: Hale Tenger* (Röportaj). Erişim: 25.08.2019. <https://bantmag.com/magazine/issue/post/43/623>
- Ponty, Maurice Merleau. (2012). *Göz ve Tin* (çev. Soysal, A.). İstanbul: Metis Yayıncılık. 3. Baskı
- Schama, Simon. (2010). *Jenny Saville ile Röportaj* (çev. A. Özdemir). Artist Modern Dergisi. Sayı: 106
- Sennett, Richard. (2011a). *Yeni Kapitalizm Kültürü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 2.basım
- Sennett, Richard. (2011b). *Otorite* (çev. Durand, K.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 3. Baskı
- Simmel, Georg (2006). *Modern Kültürde Çatışma*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Türkdoğan, Tansel. (2014). *Sanat Kültür Politika (Modernizm Sonrası Tartışmalar)*. Ankara: Nobel Yayıncılık. 1. Basım
- Vattimo, Gianni. (2012). *Şeffaf Toplum* (çev. Yolsal, Ü., H.). İstanbul: Say Yayınları. 1.Baskı
- Vergin, Nur. (2003). *Siyasetin Sosyolojisi: Kavramlar, Tanımlar, Yaklaşımlar*. İstanbul: Bağlam Yayınları
- Vertov, Dziga. (2007). *Sine- Göz* (çev. Ahmet Ergenç). İstanbul: Agora Yayınları
- Warr, T. & Jones, A. (2000). *The artist's body*. New York/ London: Phaidon
- Wilson, Michael (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur* (çev. Firdevs Erdoğan). İstanbul: Hayalperest Yayınevi

Yıldız, Bülent. (2012). *Köklere Dönme ve İlkel Varoluşu Yeniden İnşa Yolunda Bir İcracı: Olivier De Sagazan*, mimesis. Erişim: 24.08.2019. <http://www.mimesis-dergi.org/2016/09/kokler-donme-ve-ilkel-varolusu-yeniden-insa-yolunda-bir-icraci-olivier-de-sagazan/>

Yılmaz, Ayşe Nahide. (2015). *1980 Sonrası Türkiye'de Sanat ve Siyaset*. Ankara: Ütopya Yayınevi. 1. Baskı

Yılmaz, Mehmet. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi. 2. Baskı

Zamyatin, Yevgeni. (2015). *Biz* (çev. İmre, M.F.). Ankara: İmge Kitabevi. 2. Baskı

Zeytinoğlu, Emre. (2014). *İktidarsızlığın İktidarı ve Sanat*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 1. Baskı

Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tezde,

- Tezin içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- Bu Tezin herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı beyan ederim.



27/09/2019

Orhan LABOÇ

YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporunun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibarenay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)


27/09/2019
Orhan LABOÇ

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- 1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- 2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- 3) Madde 7.1. Ulusal çıkarlar veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

Sanatta Yeterlik Tezi Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: Beden Erk İlişkisi

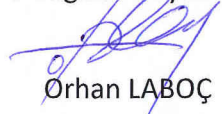
Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
14.10.2019	56	118360	27.09.2019	25	1192500999

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (24/09/2019)



Orhan LABOÇ

Öğrenci No: N13251988

Anasanat/Anabilim Dalı: Resim

Program: Sanatta Yeterlik

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
	x		



DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. İsmail ATEŞ

Proficiency in Art Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Title of Thesis: The Relation Between Body and Political Power

The Whole thesis/ art work report is checked by supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
14.10.2019	56	118360	27.09.2019	25	1192500999

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (24/09/2019)


Orhan LABOÇ

Student No.: N13251988

Department: Painting

Program/Degree (please mark): Proficiency in Art

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
	x		


SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Prof. İsmail ATEŞ

