



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**Seramik Anasanat Dalı**

**SANAT PRATİKLERİNDE POLİTİK BİR NESNE OLARAK  
BEDEN VE İKTİDAR**

**Emin KÖSEOĞLU**

**Yüksek Lisans Tez Çalışma Raporu**

**Ankara, 2022**



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Seramik Anasanat Dalı

SANAT PRATİKLERİNDE POLİTİK BİR NESNE OLARAK  
BEDEN VE İKTİDAR

Emin KÖSEOĞLU

Yüksek Lisans Tez Çalışma Raporu

Ankara, 2022

# SANAT PRATİKLERİNDE POLİTİK BİR NESNE OLARAK BEDEN VE İKTİDAR

**Danışman:** Doç. Funda Susamoğlu

**Yazar:** Emin Köseoğlu

## ÖZ

Yüksek Lisans Tez Çalışma raporu olarak sunulmakta olan bu araştırması Michel Foucault'nun egemen, disiplinci ve biyo-iktidar modellerinden temellenerek, iktidarın beden üzerindeki etkilerini incelemektedir. Aynı zamanda tarihsel inceleme yöntemiyle yapılan bu çalışma, tarihöncesi dönemden, 21.yüzyılın ilk çeyreğine kadar beden ve iktidar arasındaki ilişkiyi analiz ederek, sanat tarihinden örneklerle birlikte tartışmaktadır.

Neolitik dönemle birlikte insanın dünyaya yayılımı başlaması sonucunda, doğaya karşı güç istenci açığa çıkmaktadır. İnsanlık genel olarak birçok konuda birbirinden farklılaşarak, birbirine karşı güç elde etme arzusu taşıyarak, iktidarın temelini oluşturmaktadır. İktidar kavramı kapsamında anaerik sistemden, ataerik sisteme geçişe değinilerek Michel Foucault'nun iktidar modellerine zemin oluşturulmaktadır. Egemen iktidar modelinde, yaşam ve ölüm hakkı üzerinden bedenle bağı kurulmaktadır. Disiplinci iktidar modelde gelişen Panoptikon ilkesiyle iktidar, bireyi beden ve özne olarak ayrıştırmakta ve denetim, gözetim mekanizmalarıyla da bedene tahakküm göstererek, bireyin davranışlarını ve düşüncelerine erişmeye çalışmaktadır. Aynı zamanda bu modelle birlikte ön plana çıkan özneleştirme pratikleri de tartışılmaktadır. Biyo-iktidar modeldeyse nüfusun keşfiyle rakamlar üzerinden değerlendirilen yaşam, bir iktidar nesnesi haline gelmektedir. Yaşam ve beden üzerinde işleyen bu modelde, iktidar materyalist bir konumda yer almaktadır. Böylece hukuksal olmaya son vererek, beden ve hayat gibi gerçek nesnelere odaklanmaktadır. Biyo-iktidar model yasaklama getirmemektedir. Bu iktidar modelde akılsallığın liberalizm olmasıyla gelişen iktidar mekanizmaları, bireye özgürlüğü temsil ederek, onun davranışlarını ve düşüncelerini yönetmektedir.

Bu süreçle şekillenen "Sanat Pratiklerinde Biyopolitika" başlığı altında iktidar mekanizmalarının temelini oluşturan beden, mahremiyet, yaşam ve ölüm kavramları sanat tarihinde kronolojik bir biçimde incelenmektedir. Post-moderne kadar incelenen sanat tarihindeki örneklerle, Foucault'nun iktidar modellerinin ilişkisi kurulmaktadır. Bu incelemelerle dünyanın da bir disiplin mekanizmasına dönüşerek, beden üzerindeki etkisi tartışılmaktadır. Aynı zamanda raporda yer alan kişisel sanat çalışmaları, iktidar modellerine ve iktidarın bedene uyguladığı tahakkümlere karşı bir direnç göstergesinin temsili olmaktadır. Bu doğrultuda formları oluşturan malzemeler başta seramik çamuru olmak üzere sakız, balmumu ve köpük silikon kullanılarak şekillenmekte; beraberinde video, fotoğraf ve etkileşime açık disiplinler arası bir tutum ortaya koymaktadır.

**Anahtar Sözcük:** Michel Foucault, beden, birey, iktidar, biyopolitika, mahremiyet, yaşam, ölüm.

# POWER AND BODY AS A POLITICAL OBJECT IN ART PRACTICES

**Supervisor:** Assoc. Prof. Funda Susamoğlu

**Author:** Emin Köseoğlu

## ABSTRACT

This research, presented as a Master's Thesis Report, examines the effects of power on the body, based on Michel Foucault's models of sovereign, discipline and bio-power. At the same time, this study, which is carried out with the method of historical research, analyzes the relationship between the body and power from the prehistoric period to the first quarter of the 21st century and discusses it with examples from the history of art.

As a result of the spread of man to the world with the Neolithic period, the will to power against nature emerges. Humanity, in general, differs from each other in many issues and desires to gain power, and thus the foundation of the concept of power is laid. Within the scope of the concept of power, the transition from the matriarchal system to the patriarchal system is mentioned and the basis for Michel Foucault's power models is formed. In the sovereign power model, the connection with the body is established through the right to life and death. With the Panopticon principle developed in the disciplinary power model, the aim of this power model is; It can be defined as separating the individual as body and subject, accessing the behaviors and thoughts of the individual by dominating the body with control and surveillance mechanisms. At the same time, the subjectivation practices that stand out in this power model are also discussed. In the bio-power model, life becomes an object of power. In this model of power, which operates on life and body, power takes place in a materialist position. Thus it ceases to be legal and focuses on real objects such as the body and life. At the same time, the bio-power model does not impose prohibitions, it governs the individual by representing freedom.

Under the title of "Biopolitics in Art Practices" shaped by this process, the concepts of body, privacy, life and death, which form the basis of power mechanisms, are examined chronologically in the history of art. In this context, the relationship between Foucault's models of power is established with the examples in the history of art, which are examined from the prehistoric period to the post-modern. With these studies, the effect on the body by transforming the world into a discipline mechanism is discussed. At the same time, the personal artworks included in the report represent a resistance indicator against models of power and the domination of the body by the power. In this direction, the materials that make up the forms are shaped by using ceramic clay, gum, wax and foam silicone; In addition, he demonstrates an interdisciplinary attitude open to video, photography and interaction.

**Keywords:** Michel Foucault, body, individual, power, biopolitics, privacy, life, death.

## TEŞEKKÜR

Öncelikle lisans dönemimden, bu zamana kadar sanata olan bakış açımın gelişmesinde önemli yeri olan ve desteğini her zaman hissettiğim sevgili danışmanım Doç. Funda Susamoğlu'na, seramik atölyelerini açarak bana çalışma ortamı yaratan dostlarım Sercan Gökay Celep ve Ceren Çınar'a, "Tükenmişlik Gözlüğü" projesinin gelişiminde katkıda bulunan canım arkadaşlarım Damla Yalçın ve Melis Bektaş'a ve aynı zamanda yine bu projenin gelişmesinde katkısı olan Karşı Sanat Çalışmaları'na, Koli Art Space'e, KA Atölye'ye ve Derya Özkul'a, diğer yandan varlıklarıyla beni mutlu eden ve daima en büyük destekçim olan canım aileme teşekkürlerimi borç bilirim.

## İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	iv
GÖRSEL DİZİNİ.....	v
GİRİŞ.....	1
<b>1. BÖLÜM: İKTİDAR KAVRAMININ TEMELLENDİRİLMESİ</b> .....	3
1.1. Foucault'nun İktidar Modelleri.....	4
1.1.1. Öldüren Bir Güç Olarak: Egemen İktidar Modeli.....	4
1.1.2. Gözetleyeci ve Denetleyeci: Disiplinci İktidar Modeli.....	5
1.1.3. Yaşamı Üreten ve Çoğaltan: Biyo-iktidar Modeli.....	10
1.2. Foucault'da Beden-Özne İlişkisi ve Öznenin Tasarlanması.....	12
<b>2. BÖLÜM: SANAT PRATİKLERİNDE BİYOPOLİTİKA</b> .....	16
2.1. Bedeni Bir Malzeme Olarak Merkeze Alan Yaklaşımlar.....	18
2.1.1. Bedenin Malzeme Olarak Kullanımı: Orlan, Stelarc ve Spencer Tunick.....	28
2.1.2. Bedenin, Seramikle Kapatılması: Lauren Kalman ve Anna Kruse.....	34
2.2. Sanat Pratiklerinde Mahremiyetin İşgali.....	37
2.2.1. Uyuyanlar Performansı açısından: Sophie Calle.....	48
2.2.2. Sanatta Görme Mekanizmalarıyla Yeni Panoptikon'un Doğuşu.....	49
2.2.3. Lauren McCarthy: Gerçek Hayatın İçinde Takipçi Olmak.....	55
2.2.4. Hito Steyerl: Nasıl Görünmez Olunur?.....	57
2.3. Yaşam ve Ölüm Kavramlarıyla Sanatı Düşünmek.....	59
2.3.1. Yaşam ve Ölüme Atılan Kurşun: Chris Burden.....	68
2.3.2. Tehching Hsieh, "Bir Yıllık Performans" Dış Mekân Parçası (1981-1982).....	69
2.3.3. David Cushway, Ölüm ve Fanilik Üzerine.....	70
2.3.4. Ölümün Seramik Çamuruyla Ritüeli: Olivier de Sagazan.....	70
2.3.5. Ölüm Hissinin Biçimsizliği: Berlinde De Bruyckere.....	71
<b>3. BÖLÜM: KİŞİSEL SANAT UYGULAMALARI</b> .....	73
3.1. Fetüs.....	73
3.2. Uyku Hali IV.....	74
3.3. Katharsis.....	75
3.4. Diva'nın Kuluçka Hali.....	76

3.5. Bir Aile Tablosu.....	77
3.6. El-Alem Doğurur .....	78
3.7. Anadolu Kamufleji.....	79
3.8. Tükenmişlik Gözlüğü Serisi.....	80
3.8.1. Tükenmişlik Gözlüğü / Adaptasyon Özçekimi .....	83
3.8.2. Tükenmişlik Gözlüğü / Adaptasyon Özçekimi (İstanbul Arkadaşım!).....	85
3.8.3. Tükenmişlik Gözlüğü / Adaptasyon Özçekimi (Ankaralı Arkadaşım!).....	88
<b>SONUÇ</b> .....	90
<b>KAYNAKLAR</b> .....	91
<b>ETİK BEYANI</b> .....	96
<b>ORJİNALLİK RAPORU</b> .....	97
<b>ORIGINALITY REPORT</b> .....	98
<b>YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI</b> .....	99

## GÖRSEL DİZİNİ

<b>Görsel 1.</b> Panoptikon Hapishane Tasarımı yarım kesit, 1791 .....	8
<b>Görsel 2.</b> Panoptikon Hapishane tasarımı yarım kesit, 1787.....	8
<b>Görsel 3.</b> Jeremy Bentham, Panoptikon Hapishane Modeli.....	9
<b>Görsel 4.</b> Berekhat Ram Venüsü (M.Ö. 233.000-800.000).....	19
<b>Görsel 5.</b> Hohle Fels Venüsü (M.Ö. 35.000-40.000).....	20
<b>Görsel 6.</b> Willendorf Venüsü (M.Ö. 35.000-40.000).....	20
<b>Görsel 7.</b> Anavysos Kouros, M.Ö.530, Mermer ve boya.....	22
<b>Görsel 8.</b> Myron, <i>Discus-thrower (Discobolus)</i> , M.Ö.5. yüzyıla bronz bir Yunan orjinalinin Roma kopyası, [Mermer], 173cm x 100cm, The British Museum.....	23
<b>Görsel 9.</b> Kutsal Akrabalığın Efendisi Diz çökmüş bir Donör eşliğinde Acıların Adamı olarak Mesih, 1410 – 1440, [Panel üzerine yağ ve yaldız], 120x64cm, Almanya-Köln.....	24
<b>Görsel 10.</b> Leonardo da Vinci, <i>The Vitruvian Man</i> , 1492, [Kâğıt üzeri mürekkep].....	25
<b>Görsel 11.</b> Rembrandt Harmenszoon van Rijn, <i>De anatomische les van Dr. Nicolaes Tulp</i> , 1632, [Tuval üzeri yağlı boya], 216.5cm x 169.5 cm.....	26
<b>Görsel 12.</b> Jean- Antoine Houdon, <i>The Flayed Man / Derisi Yüzülmüş Adam</i> , 1767, [Mermer] .....	27
<b>Görsel 13.</b> Eadweard Muybridge, <i>A Man Spriting / Koşan Bir Adam</i> , 1887, [Fotografür] .....	28
<b>Görsel 14.</b> Orlan, <i>Omnipresence-Surgery</i> , 1993, Performans.....	29
<b>Görsel 15.</b> Orlan, <i>Omnipresence-Surgery</i> , 1993, Performans.....	30
<b>Görsel 16.</b> Orlan, <i>Omnipresence-Surgery</i> , 1993, Performans.....	30
<b>Görsel 17.</b> Stelarc, <i>Ear on Arm / Kol Üzerinde İlave Kulak</i> , 2008, Performans.....	31
<b>Görsel 18.</b> Stelarc, <i>Ear on Arm / Kol Üzerinde İlave Kulak</i> , 2008, Performans.....	31
<b>Görsel 19.</b> Stelarc, <i>Ear on Arm / Kol Üzerinde İlave Kulak</i> , 2008, Performans.....	32
<b>Görsel 20.</b> Spencer Tunick, <i>Installations / Enstalasyonlar</i> , 2007, Meksika, Fotoğraf.....	33
<b>Görsel 21.</b> Spencer Tunick, <i>Installations / Enstalasyonlar</i> , 2007, Meksika, Fotoğraf.....	33
<b>Görsel 22.</b> Spencer Tunick, <i>Installations / Enstalasyonlar</i> , 2020, İngiltere, Fotoğraf.....	34
<b>Görsel 23.</b> Lauren Kalman, <i>Devices for Filling a Void(8) / Boşluğu Doldurma Cihazları (8)</i> , 2017, [Seramik] .....	35
<b>Görsel 24.</b> Lauren Kalman, <i>Devices for Filling a Void / Boşluğu Doldurma Cihazları</i> , 2015,[inkjet baskı, altın kaplamalı bakır ve seramik], 50,8 x 40,6 cm ve 10,2 x 10,2 x 15,2cm.....	35
<b>Görsel 25.</b> Anna Kruse, <i>I hope my breath smells good / Umarım Nefesim Güzel Kokar</i> , 2019, [Seramik] .....	36



<b>Görsel 26.</b> Anna Kruse, <i>I hope my breath smells good</i> / Umarım Nefesim Güzel Kokar, 2019, [Seramik]	36
<b>Görsel 27.</b> <i>Cueva de Las Manos</i> / Eller Mağarası, M.Ö.7300.....	38
<b>Görsel 28.</b> Cinsel birleşme tasvir eden kil tablet, M.Ö. 2000, Mezopotamya, 11 cm x 9 cm. İsrail Müzesi, Kudüs, fotoğraf: Elie Posner.....	39
<b>Görsel 29.</b> Eski bir Yunan içki tabağında cinsel birleşme sahnesi, M.Ö. 480-460. yılları arasında, Tarquinia Ulusal Arkeoloji Müzesi.....	40
<b>Görsel 30.</b> Ressam: Schuwalow, Kırmızı Figürlü Şarap (Oenochoe) Sürahi, M.Ö. 440-410, Altes Müzesi Berlin.....	41
<b>Görsel 31.</b> Ressam: Schuwalow, Kırmızı Figürlü Şarap (Oenochoe) Sürahi, M.Ö. 440-410, Altes Müzesi Berlin.....	41
<b>Görsel 32.</b> Gölde akrobatik sevişen bir çift, 18.yüzyıl, Kuzey Hindistan.....	42
<b>Görsel 33.</b> Terukata Ikeda, <i>Oral Sex- 69</i> , 1905, [Tahta üzeri baskı] .....	42
<b>Görsel 34.</b> Charles Baudelaire, <i>Les Fleurs du Mal</i> (Kötülük Çiçekleri/ Şeytanın Çiçekleri), 1857, [şiir kitabı] .....	43
<b>Görsel 35.</b> Edouard Manet, <i>The Luncheon on the Grass</i> / Kırdı Öğle Yemeği, 1863, Orsay Müzesi, Paris.....	43
<b>Görsel 36.</b> Gustave Rodin, <i>La Baiser</i> / Öpücük, 1886, Mermer, Rodin Müzesi, Paris.....	44
<b>Görsel 37.</b> John Gutzon Borglum, <i>Mount Rushmore</i> / Rushmore Dağı Anıtı, 1941, ABD / Güney Dakota.....	45
<b>Görsel 38.</b> Penny Slinger, <i>Consider the Lilies</i> / Zambakları Düşünün, 1970-1977, [Fotoğraf- kolaj tekniği], 51.4cm x 41.3cmx 2.5cm.....	46
<b>Görsel 39.</b> Penny Slinger, <i>Fill the Void</i> / Boşluğu Doldurmak, 1970-1977, [Fotoğraf- kolaj tekniği], 33.7cm x 50.2cm.....	47
<b>Görsel 40.</b> Barabara Kruger, <i>Your Body is a Battleground</i> / Bedeniniz Bir Savaş Alanı, 1989, [Fotografik Serigrafi], 284.48cm x 284.48cm.....	47
<b>Görsel 41.</b> Sophie Calle, <i>The Sleepers</i> / Uyuyanlar, 1979, [Fotoğraf] .....	48
<b>Görsel 42.</b> Sophie Calle, <i>The Sleepers</i> / Uyuyanlar, 1979, [Fotoğraf] .....	48
<b>Görsel 43.</b> 18.yüzyılda ressamlar tarafından kullanılan <i>Camera Obscura</i> 'nın canlandırılması.....	49
<b>Görsel 44.</b> Niepce, Tarihteki ilk fotoğraf, 1826, 16,5 x 20,5cm.....	50
<b>Görsel 45.</b> Hippolyte Bayard, 1863.....	50
<b>Görsel 46.</b> Hippolyte Bayard, 1863.....	51
<b>Görsel 47.</b> Carsten Schlüter ve Yuri Müller, Terravision, 1993, [Yerleştirme] .....	52
<b>Görsel 48.</b> Carsten Schlüter ve Yuri Müller, Terravision, 1993, [Yerleştirme] .....	52
<b>Görsel 49.</b> Jennifer Ringley, 1996.....	53
<b>Görsel 50.</b> Jennifer Ringley, 1996.....	53

<b>Görsel 51.</b> Hasan M. Elahi, <i>Tracking Transience</i> / Geçiciliği İzleme, 2002, [Fotoğraf] .....	53
<b>Görsel 52.</b> Hasan M. Elahi, <i>Tracking Transience</i> / Geçiciliği İzleme, 2002, [Fotoğraf] .....	54
<b>Görsel 53.</b> Eva Clouard, <i>Mont-réel</i> , 2015 .....	54
<b>Görsel 54.</b> Eva Clouard, <i>Mont-réel</i> , 2015 .....	54
<b>Görsel 55.</b> <i>Surveillance Camera Man</i> / Gözetleyen Kamera Adam, 2019, [Video] .....	55
<b>Görsel 56.</b> Lauren McCarthy, <i>Follower</i> / Takipçi, 2016.....	56
<b>Görsel 57.</b> Lauren McCarthy, <i>Follower</i> / Takipçi, 2016.....	56
<b>Görsel 58.</b> Lauren McCarthy, <i>Follower</i> / Takipçi, 2016.....	57
<b>Görsel 59.</b> Lauren McCarthy, <i>Follower</i> / Takipçi, 2016.....	57
<b>Görsel 60.</b> Hito Steyerl, <i>How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational</i> / Nasıl Görünmez Olunur: Kahrolası Bir Didaktik Eğitim, 2013, [video (renkli, ses)], 14dk.....	58
<b>Görsel 61.</b> Hito Steyerl, <i>How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational</i> / Nasıl Görünmez Olunur: Kahrolası Bir Didaktik Eğitim, 2013, [video (renkli, ses)], 14dk.....	58
<b>Görsel 62.</b> Hito Steyerl, <i>How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational</i> / Nasıl Görünmez Olunur: Kahrolası Bir Didaktik Eğitim, 2013, [video (renkli, ses)], 14dk.....	59
<b>Görsel 63.</b> Hans Memling, <i>Earthly Vanity and Divine Salvation</i> / Dünyevi Kibir ve İlahi Kurtuluş, 1485, [Tuval üzeri yağlıboya], 20 x13cm.....	62
<b>Görsel 64.</b> Pieter Claesz, <i>Vanitas Still Life</i> / Natürmort Vanitas, 1625, [Tuval üzeri yağlı boya], 36cm x 59cm.....	63
<b>Görsel 65.</b> Francisco Goya, <i>Folly of Fear</i> / Korku Aptallığı, 1816-1824, [Gravür Baskı].....	63
<b>Görsel 66.</b> James Ensor, <i>The Assassination</i> / Suikast, 1890, [Tuval üzeri yağlı boya].....	64
<b>Görsel 67.</b> Gustav Klimt, <i>Death and Life</i> / Ölüm ve Yaşam, 1910-1915.....	65
<b>Görsel 68.</b> Käthe Kollwitz, <i>The Living to the Dead. In Memory of January 15, 1919. (Mourning the death of Karl Liebknecht)</i> / Ölümlere Yaşayanlar. 15 Ocak 1919 Anısına. (Karl Liebknecht'in ölümünün yası) 1920, [Tahta Baskı Kalıbı], 35.5cm x 50cm.....	66
<b>Görsel 69.</b> Pablo Picasso, <i>Guernica</i> , 1937, [Tuval üzeri yağlı boya], 776cm x 349cm.....	67
<b>Görsel 70.</b> Chris Burden, <i>Shoot</i> / Ateş Et, 1971, [Performans] .....	68
<b>Görsel 71.</b> Tehching Hsieh, <i>One Year Performance</i> / Bir Yıllık Performans, 1981–1982 (often called <i>Outdoor Piece</i> / Dış Mekân Parçası) Uyku tulumu ve sırt çantasıyla New York sokaklarında, [Performans] .....	69
<b>Görsel 72.</b> David Cushway, <i>Sublimation</i> / Süblimasyon, 2001, [çamur, su tankı, Video], 13'35".....	70
<b>Görsel 73.</b> Olivier de Sagazan, <i>Transfiguration</i> / Başkalaşım, 1998, [çamur, dal, saman, boya, Performans] .....	71
<b>Görsel 74.</b> Berlinde De Bruyckere, <i>Liggende I</i> / Uzanmak I, 2012, [Heykel, balmumu, epoksi, demir armatür, ahşap, pamuk, yün], 134 x 234.5 x 82 cm.....	72
<b>Görsel 75.</b> Berlinde De Bruyckere, <i>Liggende I-II</i> / Uzanmak I-II, 2012, [Heykel].....	72

<b>Görsel 76.</b> Emin Köseoğlu, Fetüs, 2021, [Siyah Creaton, Sakız], 42x68x38cm.....	73
<b>Görsel 77.</b> Emin Köseoğlu, Fetüs, 2021, [Siyah Creaton, Sakız], 42x68x38cm.....	74
<b>Görsel 78.</b> Emin Köseoğlu, Uyku Hali IV, 2021, [Siyah Creaton], 28cm x 72cm 30cm.....	74
<b>Görsel 79.</b> Emin Köseoğlu, Uyku Hali IV, 2021, [Siyah Creaton], 28cm x 72cm 30cm.....	75
<b>Görsel 80.</b> Emin Köseoğlu, Katharsis, 2021, [Siyah Creaton ,Köpük Silikon], Ayarlanabilir Ölçü....	75
<b>Görsel 81.</b> Emin Köseoğlu, Katharsis, 2021, [Siyah Creaton ,Köpük Silikon], Ayarlanabilir Ölçü....	76
<b>Görsel 82.</b> Emin Köseoğlu, Diva'nın Kuluçka Hali, 2022, [Beyaz creaton, balmumu] ,65cm x 15cm x 30cm.....	76
<b>Görsel 83.</b> Emin Köseoğlu, Diva'nın Kuluçka Hali, 2022, [Beyaz creaton, balmumu] ,65cm x 15cm x 30cm.....	77
<b>Görsel 84.</b> Emin Köseoğlu, Bir Aile Tablosu, 2022, [Beyaz creaton], 40cm x 55cm x 17cm.....	77
<b>Görsel 85.</b> Emin Köseoğlu, Bir Aile Tablosu, 2022, [Beyaz creaton], 40cm x 55cm x 17cm.....	78
<b>Görsel 86.</b> Emin Köseoğlu, El-Alem Doğurur, 2022, [Video] .....	78
<b>Görsel 87.</b> Emin Köseoğlu, Anadolu Kamuflajı, 2022 [Sakız ve Saç], 54 x 9 x 3cm.....	79
<b>Görsel 88.</b> Emin Köseoğlu, Anadolu Kamuflajı, 2022 [Sakız ve Saç], 54 x 9 x 3cm.....	80
<b>Görsel 89.</b> Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü I (Sağ Göz), 2021, [sakız], 8 x 22 x 6cm.....	80
<b>Görsel 90.</b> Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü I (Sağ Göz), 2021, [sakız], 8 x 22 x 6cm.....	81
<b>Görsel 91.</b> Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü I (Sol Göz), 2021, [sakız], 9 x 12 x 4cm.....	81
<b>Görsel 92.</b> Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü II,2022, [sakız].....	82
<b>Görsel 93.</b> Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü III, 2022, [sakız].....	82
<b>Görsel 94.</b> Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi, 2021, [Fotoğraf], Hazine ve Maliye Bakanlığı Ön Kapısı.....	83
<b>Görsel 95.</b> Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi, 2021, [Fotoğraf], T.C. Cumhurbaşkanlığı Diyanet İşleri Başkanlığı Ön Kapısı.....	83
<b>Görsel 96.</b> Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi, 2021, [Fotoğraf], TBMM-Atatürk Bulvarı Cephesi.....	83
<b>Görsel 97.</b> Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi, 2022, [Fotoğraf], Ayasofya-İstanbul.....	84
<b>Görsel 98.</b> Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi, 2022, [Fotoğraf], T.C. Enerji ve Tabii Kaynaklar Bakanlığı.....	84
<b>Görsel 99.</b> Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi, 2022, [Fotoğraf], Ankara Ensar Vakfı.....	84
<b>Görsel 100.</b> Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi, 2022, [Fotoğraf], Uğur Mumcu'nun Suikaste Uğradığı Alan.....	84
<b>Görsel 101.</b> Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi, 2022, [Fotoğraf], İstanbul-Kadıköy Sokak Hayvanları için eylem.....	84

<b>Görsel 102.</b> Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi, 2022, [Fotoğraf], Ankara-Rusya Federasyonu Büyükelçiliği Önü.....	84
<b>Görsel 103.</b> Emin Köseoğlu, İstanbullu Arkadaşım Sana Bir Mektup ve Bir Açık Çağrım Var, 2021, [İllustrasyon] .....	85
<b>Görsel 104.</b> Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi (İstanbullu Arkadaşım!), 2022, [Fotoğraf], İstanbul Kandilli Çocuk Parkı Protestosu.....	86
<b>Görsel 105.</b> Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi (İstanbullu Arkadaşım!), 2022, [Fotoğraf], Validebağ Korusu Nöbetteki 204.Gün.....	86
<b>Görsel 106.</b> Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi (İstanbullu Arkadaşım!), 2022, [Fotoğraf], Boğaziçi Üniversitesi Güney Kampüs Rektörlük Binası Önü.....	86
<b>Görsel 107.</b> Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi (İstanbullu Arkadaşım!), 2022, [Fotoğraf], Galatasaray Meydanı.....	87
<b>Görsel 108.</b> Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi (İstanbullu Arkadaşım!), 2022, [Fotoğraf], İstiklal Caddesi.....	87
<b>Görsel 109.</b> Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi (İstanbullu Arkadaşım!), 2022, [Fotoğraf], Sebat Apartmanı Önü.....	87
<b>Görsel 110.</b> Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi (İstanbullu Arkadaşım!), 2022, [Fotoğraf], Taksim Gezi Parkı.....	87
<b>Görsel 111.</b> Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi (İstanbullu Arkadaşım!), 2022, [Fotoğraf], Fikirtepe.....	87
<b>Görsel 112.</b> Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi (İstanbullu Arkadaşım!), 2022, [Fotoğraf], Eski Emek Sineması'nın önü.....	87
<b>Görsel 113.</b> Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi (İstanbullu Arkadaşım!), 2022, [Fotoğraf], Atatürk Kültür Merkezi'nin önü.....	87
<b>Görsel 114.</b> Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi (Ankaralı Arkadaşım!), 2022, [Fotoğraf], Ankara Adalet Bakanlığı Önü.....	88
<b>Görsel 115.</b> Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi (Ankaralı Arkadaşım!), 2022, [Fotoğraf], Saraçoğlu Mahallesi.....	89
<b>Görsel 116.</b> Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi (Ankaralı Arkadaşım!), 2022, [Fotoğraf], T.C. Çevre Şehircilik ve İklim Değişikliği Bakanlığı.....	89
<b>Görsel 117.</b> Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi (Ankaralı Arkadaşım!), 2022, [Fotoğraf], T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.....	89
<b>Görsel 118.</b> Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi (Ankaralı Arkadaşım!), 2022, [Fotoğraf], Ulucanlar Cezaevi Müzesi.....	89
<b>Görsel 119.</b> Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi (Ankaralı Arkadaşım!), 2022, [Fotoğraf], Hacettepe Üniversite Güzel Sanatlar Fakültesi önü.....	89

## GİRİŞ

Tarihöncesi çağlardan, günümüze insanın değişmeyen ortak kaygısı yaşam ve ölüm üzerine kurgulanmaktadır. Henüz üretimin olmadığı bir dönemde avcı ve toplayıcılıkla hayatta kalan insan için kadın, yaşamın kaynağı olarak görülmektedir. Memelerinden süt gelen ve yaşamı doğuran kadın, gizemli ve kutsal sayılmaktadır. Paleolitik dönem anaerkil bir sistem olarak gelişmiştir (Erman, 2019, s.146). Bu dönemin anaerkil sisteminde avcı ve toplayıcı bir şekilde yaşamını sürdürmekte olan insan, hayatta kalabilmesi için doğayı iyi gözlemlemesi ve avlarını denetlemesi gerekmektedir. Doğa bilgisi avlarını ne zaman ve nasıl avlanacağını bilmesine ve onlar üzerinde güç elde etmesine yardımcı olmaktadır. Mezolitik dönemle avcı ve toplayıcı insan, ateşin de keşfiyle, balık ve suda yaşayan kabuklu-kabuksuz canlı tüketimine başlamaktadır. Artık iklim ve yer sınırına bağlı kalmaya gereksinim duymayan insan, ırmak boylarını ve deniz kıyılarını takip ederek dünyanın büyük bölümüne yayılmaktadır (Engels,2011, s.26). İnsan, neolitik dönemle birlikte doğaya karşı gücünü ispat ederek, dünyanın farklı yerlerine yayılımıyla birlikte kendi içinde farklılaşmaya başlamaktadır. Neolitik sonrası dönemde inanç sistemi, aile yapısı, ticaret ve yeme-içme alışkanlıklarıyla birbirinden farklılaşan gruplar arasında karşı güç savaşları açığa çıkmaktadır. Erken Tunç Çağı'nda görülen birbirinden bağımsız küçük devlet yapıları da Antik dönemle beraber yerleşik bir devlet algısına ve ataerkil yönetim anlayışına dönüşmektedir. Ataerkil yönetim anlayışı, aynı zamanda ataerkil bir toplumu oluşturmaktadır. Bertrand Russel'in *Evlilik ve Ahlak* isimli kitabında, bilim üzerine yapılan araştırmalarla birlikte babalığın fizyolojik olarak tanınmış olduğundan bahsederek, bu durumun hemen hemen her yerde ataerkil toplumların oluşmasına zemin oluşturduğunu belirtmektedir.

Bir baba, çocuğunu, Kitabı-ı Mukaddes'in dediği gibi "tohumu" olarak tanıyıp tanımaz, çocuğa karşı olan duygusu, iki unsur tarafından desteklenir; iktidar aşkı ve neslin kalımı. Bir erkeğin çocuklarının başarıları bir bakıma kendi başarıları, hayatları da kendi hayatının devamı oluyor. Tutku, mezarda son bulmuyor, nesillerle alabildiğine uzuyor. Tohumunun, Kanaan ülkesine yayılacağını duyan İbrahim'in sevincini düşünün bir. Anaerkil bir toplumda, aile tutkularının kadınlara özgü olması gerektir, çarpışan kadınlar olmadığı için, bu türlü aile tutkuları, erkeklerinkinden daha az etkili olabilir. Bu yüzden, babalığın anlaşılmasının, insan toplumunu, anaerkil aile sisteminde daha yarışır, daha güçlü, daha faal, daha çalışkan yapacağı beklenir... (Russel, 1999, s.19).

Ataerkil sistemle birlikte kadın ve erkek cinsiyetleri arasında bir yaşam mücadelesi ortaya çıkmaktadır. Özellikle Avrupa'nın Orta Çağ döneminde kilisenin yönetimiyle ortaya çıkan erkek hegemonyası, dinlerle birlikte, kadını daha kısıtlayıcı bir yaşama mahkûm etmektedir. Kadının toplumdaki görevi, aile içinde sınırlı kalmaktadır. Yaşamı baskılayan bu rejim ilerleyen zamanlarda Fransız Devrimi'yle birlikte kadınların hak arayışları ve feminist hareketlerin oluşmasına neden olmuştur. Kadınların hak arayışı ilk aşamalarında sadece üst ve orta sınıfa özgü bir hareket olarak görülse de feminizm düşüncesi oldukça radikal bir girişim olarak tanımlanmaktadır. Feminist hareket 1882 yılında Evli Kadınların Mülkiyet Kanunu'nu çıkartarak ilk başarısını elde etmektedir (Russel, 1999, s. 58).

Dünyada teknoloji ve bilimin gelişimiyle birlikte cinsiyetler arası güç dengesi de kırılmaya başlamaktadır. Bu bakımdan iktidar için yeni bir teknoloji olan nüfusun keşfiyle, artık iktidar için cinsiyetler değil, cinsiyetlerin sayıları önemli hale gelmektedir. Nüfus politikalarıyla nüfusu kontrol eden iktidar, bireyin doğum ve ölüm oranlarını denetlemektedir. Bireyin doğması ve ölmesi bir veriye dönüşürken, bireyi denetleyen ve düzenleyen iktidar bir güç mekanizması olarak açığa çıkmaktadır. İktidar bedenlerin doğmasından, ölümüne kadar sorumluyken diğer yandan bedenlerin yaşam içinde disiplin altına alınarak terbiye edilmesiyle, açığa çıkan öznel iktidar mekanizmaları tarafından denetim altında tutulmaktadır.

Michel Foucault'ya göre iktidar günümüzde her yerdedir (Foucault, 2015, s. 72). Foucault iktidarı bir yaşayan organizma olarak düşünmektedir. Bu düşüncesinin temelini biyopolitika kavramı oluşturmaktadır. Biyopolitika kavramı *bios* (yaşam) ve *politics* (politika) kavramlarının birleşiminden oluşmaktadır. İktidar,

artık denetleyici ve gözetleyici kurumlarıyla her bireyde bir denetlenme hissi uyandırmaktadır. Bireyin doğumuyla birlikte aile kurumunda başlayan denetleme ve disiplin altında tutma süreci okul, ordu, hastane, hapisane gibi kurumlarla varlığını sürdürmektedir. Bireyin mahremiyet alanını da işgal eden iktidar, her alanda bireye varlığını hissettirmektedir. Neoliberal ekonomi yönetimiyle birlikte de bedenler iktidarın bir işçisi durumuna dönüşmektedir. Dönüşen birey Foucault'nun deyişiyle artık *homo- economicus*'tur. Kendisine yatırım yapan insan modeli, kendi geleceğini inşa etmektedir. Bu pragmatist model, yöneten ve yönetilenleri ortaya çıkarmaktadır. Köle-efendi ilişkisinin modern hali olarak da algılanabilmekte ve bunun sonucunda günlük yaşamın zaman dilimi de artarak, bireylerin uyku saatleri kısalmakta, çalışma saatleriyse artmaktadır. Çalışan bireyler uyanık kalmak için kahve gibi yardımcı ürünler alarak beden sınırlarını zorlamaktadır. Diğer yandan uyanıklığa alışan beden, artık uyku hapları sayesinde uyuyarak yaşamsal faaliyetleri satın almaya başlamaktadır. İktidar, yaşayan bir organizmaya dönüşürken bedeni de yaşayan bir organizma olarak sermayeye açmaktadır.

21.yüzyılda bedenin ölü olması da yaşamla olan bağı koparmamaktadır. Ölü bedenler organ naklinde, kadavra veya beden ticaretinde kara para aklayan devletlerin ticaretinde dönmektedir. Organ nakli, ölümün geleneksel ifadesini bozmaktadır. Artık sadece yaşam var edilmektedir. Bu araştırma Michel Foucault'nun "biyopolitika" kavramına temellenerek, Foucault'nun tarihsel olarak analizini yaptığı iktidar modellerinin beden ve özünde nasıl konumlandığını irdelemektedir. Ayrıca bu durumu sanat pratiklerinden örneklerle açıklık getirilmesi amaçlanmaktadır. Bu bağlamda sanat tarihinde beden, mahremiyet, yaşam ve ölüm kavramları irdelenerek ve eleştirel güncel sanat örnekleriyle ilişkilendirilerek gelecek bölümlerde ele alınacaktır.

## 1. BÖLÜM: İKTİDAR KAVRAMININ TEMELLENDİRİLMESİ

Etimolojik olarak Arapça'daki *kdr* kökünden gelen iktidar kavramı, kudretli ve gücü yeten anlamlarına gelmektedir (www.nisanyansozluk.com, Erişim Tarihi: 17.Kasım.2021). İngilizce karşılığıysa *power/güç* kökünü Latince'de güçlü anlamına gelen *potis*'ten almaktadır (www.etymonline.com, Erişim Tarihi: 17.Kasım.2021). Antik Yunan'da ise iktidar kavramı güç veya egemen anlamlarına karşılık gelen *kratos* kelimesiyle ifade edilmektedir. Aynı zamanda *kratos* kavramı Antik Yunan'da, halkı ifade etmek için kullanılan *demos*'la birleştirilerek, demokrasi sözcüğünü oluşturmaktadır. Demokrasi sözcüğü, halkın egemenliği veya iktidara/güce sahip olan halk anlamlarına gelmektedir (Kutlu, 2019, s.110). Bu durumda iktidar ve halk arasında bir ilişki olduğu görülmektedir. Halkın kim veya ne olduğunu bilmek, iktidarın kimliğini de ortaya çıkarmaktadır. Arapça'dan dilimize geçen halk sözcüğü bir insan topluluğunu ifade etmekte, İngilizce'de *community* sözcüğüne karşılık gelmektedir. Hükümdar ve din adamları dışında aynı bölgede ikamet ettikleri için birbirine bağlı sırandan insanları ifade etmek için kullanılmaktadır. Kelime kökü Latince'de toplum anlamına gelen *communitatem* sözcüğü olarak geçmektedir (www.etymonline.com, Erişim Tarihi: 17.Kasım.2021). Bu doğrultuda sınırları çizilmiş belli bir bölgede, birlikte yaşayan insan topluluğuna halk ve o bölge halkına egemen olana da iktidar denmektedir. Güç ve güçsüzün ayrımı toplumu ve iktidarı belirlemektedir.

Güç ve güçsüzün ilişkisi tarihöncesi dönemlerde henüz yerleşik yaşama geçmemiş avcı ve toplayıcı bir sistemde hayatta kalmaya çalışan insanla başlamaktadır Mağaralarda ve ağaçlarda yaşayan insanın, hayatta kalma mücadelesinde güçlü çıkabilmesi, doğayı iyi gözleme ve doğayı bilme gibi yeteneklerine bağlı gelişmektedir. Michel Foucault, *Bilme İstenci Üzerine Dersler* adlı kitabına Aristoteles'in, "bütün insanlarda doğaları gereği bilme isteği vardır" (Foucault,2016, s.ix) cümlesiyle başlamaktadır. Aristoteles'in "bilme istenci" modelini analiz ederek, bu modelin meraktan başka bir şey olmadığını ancak bilgi ile yaşam arasında kökensel bir ilişki kurduğunu öne sürmektedir. Buna karşılık Nietzsche, "bilme istenci"nin arkasında duran itkinin bilgidenden değil, "güç istenci"nden olduğunu öne sürmektedir (Foucault,2012, s.231). Avcı ve toplayıcı insanların hayatta kalma mücadeleleri, doğaya karşı bir bilme istenci barındırmaktadır. Nietzsche'nin modeline göre bu bilme istencini kamçılayan itki ise doğaya karşı arzulanan bir güç istenci olmaktadır. İnsanın, doğaya karşı gücünün yetmesi, iktidar kavramını açığa çıkarmıştır. Bertrand Russel, insandaki bu iktidar güdüsünü şu şekilde açıklamaktadır; "insanla öteki hayvanlar arasında kimi ansal, kimi duygusal çeşitli ayrılıklar vardır. Duygusal ayrılıkların belli başlılarından biri, insanların güçlü isteklerinden bazılarının, hayvanlarınkinin tersine, esas itibariyle sınırsız ve doyurulmak olanağından yoksun oluşudur" (Russel,2014, s.9). Russel, insanın her zaman ihtiyaç duyduğundan fazlasını arzulamasının, iktidarı aktif hale getirdiğini belirtmektedir. Aynı zamanda Russel iktidarı şu ifadelerle tanımlamaktadır; "iktidar, alınması düşünülen sonuçların ürünü olarak tanımlanabilmektedir. Böyle olunca iktidar, nicel bir kavram olmaktadır: Aynı isteklere sahip iki kişiden biri, ötekini gerçekleştirdiği bütün istekleri ve bunların yanı sıra daha başka istekleri de gerçekleştirirse, ondan daha iktidarlıdır"(Russel, 2014, s.33). Öyle ki, insanın hayatta kalma mücadelesinde oluşturmuş olduğu kabilelerde, imparatorluklarda veya devletlerde en iktidarlı kişi han, hükümdar, kral veya başkan gibi unvanlara layık görülmektedir. Bu da insanın sadece doğaya karşı bir iktidar mücadelesi içinde olmadığını aynı zamanda kendisine karşı da bir iktidar mücadelesi verdiğini göstermektedir.

Foucault'ya göre iktidarı tanımlayan şey, başkalarının eylemleri üzerinde eylemde bulunan bir eylem kipi olmasıdır (Foucault, 2000a, s. 77). Başka bir ifade ile iktidar, mümkün olan eylemler üzerinde işleyen bir eylemler kümesi olarak tanımlanabilir (Foucault, 2000a: 75). Toplum içinde yaşamak başkalarının eylemleri üzerinde eylemde bulunmanın mümkün olduğu şekilde yaşamak olduğundan iktidar ilişkilerinin olmadığı bir toplum ancak soyutlamada var olabilir. İnsanların yaşadığı her yerde toplumsal ağa derinlemesine işlemiş, kaçınılmaz iktidar ilişkileri vardır ve aynı neden tümüyle ortadan kalkacağı düşünülemez (Foucault, 2000a: 77) (Işık, 2012, s.106).

Foucault'nun iktidar tanımında, iktidar hayatın merkezinde rol oynar ve her türlü iletişimin bir iktidar biçimi olduğunu belirtmektedir. Bu açıdan düşünüldüğünde bireyin iktidarla tanışmaması olanaksız hale gelmektedir. Foucault, toplumun en küçük yapı birimi olan ailede kurulan iletişimin bir iktidar biçimi olduğunu ve iktidarın, toplumun tüm kılcal damarlarına yayıldığını ifade etmektedir. İnsanın hayatta kalma mücadelesi doğayı bilme istenciyle başlar, sonrasında doğaya karşı güç istenciyle iktidar kavramını açığa çıkarmaktadır. Tarih öncesi dönemden, günümüze iktidar kavramını besleyen olgu bilme ve güç istenci olmaktadır.

### 1.1. Foucault'nun İktidar Modelleri

Foucault 1960'larda yapmış olduğu çalışmalarında, iktidar anlayışını tamamen olumsuzlamalar üzerine kurguladığı için yetersiz bulur ve bu iktidar olumsuzlamaları; iktidarın bireyi sansürlemesinden, bastırmasından, tecrit etmesinden, gizlemesine kadar uzanan birtakım iktidar analizlerini içerir. Ancak 1970'lerdeki yazılarında iktidarın olumsuz bir olgu olmadığını tam aksine olumlu bir olgu olduğu savını ileri sürerek, iktidarın yaşamı ve hakikati ürettiğini ve aynı zamanda bireyi de yaşattığını ifade etmiştir (Megill, 1998, s.356). Foucault'nun iktidar anlayışının dönemsel farklılığını Thomas Lemke *Politik Aklın Eleştirisi* kitabında, Foucault'nun 70'li yıllardaki çalışmalarındaki yöntemsel yaklaşımı ve üslubunun, 60'lı yıllara göre oldukça farklılaştığını ifade etmektedir. 60'lı yıllarda Foucault'nun arkeolojik çalışmalarının yalnızca negatif bir şekilde kendini tanımladığını dile getirmiştir. Aynı zamanda Foucault 70'li yıllardaki çalışmalarının yöntemine Nietzsche'ye referansla soybilim olarak tanımlamıştır (Lemke,2016, s.87). Bu açıdan Foucault'ya göre iktidar kavramını iki farklı dönem içinde, üç farklı iktidar modeliyle incelenecektir.

#### 1.1.1. Öldüren Bir Güç Olarak: Egemen İktidar Modeli

Egemen iktidarı diğer iktidar modellerinden ayırt eden özelliği, yaşam ve ölüm üzerine kurguladığı hak olmaktadır. Foucault, bu iktidar modelini öldür ya da yaşamaya bırak olarak tanımlamakta ve egemen iktidar modelinin biçimsel olarak Roma aile hukukunda geçen *patri potestas*'tan / baba hakimiyetinden türemektedir. Bu kavramla aile reisinin yani babanın, çocuklarına ve kölelerine yaşam hakkı tanıdığını ve onların yaşamlarını da kullanabilme hakkını elinde tuttuğunu ifade etmektedir (Foucault, 2015, s.99). Bu durumu genişleterek açan Foucault, egemen iktidar içindeki hükümdarın bir baba pozisyonunda olduğunu belirtmektedir. George Agamben de *Kutsal İnsan* adlı kitabında Foucault'nun egemen iktidarını, Roma aile hukukundaki *patri potestas*'tan türediğini desteklemektedir;

"Uzun bir süre, egemen iktidarın karakteristik ayrıcalıksızlarından biri hayat ve ölüme karar verme hakkı oldu." Foucault'nun, Cinselliğin Tarihi'nin ilk cildinin sonundaki {La volonté, s.119} bu ifadesi çok sıradan bir tespit gibi görünmüyor. Ancak "hayat ve ölüm üzerindeki hak" ifadesi hukuk tarihinde ilk olarak *vitae nedsque potestas* formülünde karşımıza çıkıyor; *vitae necisque potestas*, egemen iktidarı değil; Pater'in [babanın] oğulları üzerindeki mutlak yetkisini [potesta] tanımlıyordu. Roma hukukunda vita [hayat] hukuksal bir kavram değil; Latince'deki sıradan kullanımıyla (Latinler bu kavramla zoé ve bios'un anlamını tek bir terimde topluyorlardı), yalın yaşama gerçeğine ya da belli bir yaşam biçimine işaret eden bir kavramdı. Vita sözcüğünün özellikle hukuksal bir anlama kavuştuğu ve gerçek bir terminus technicus'a [teknik terime] dönüştürüldüğü tek yer işte bu vitae necisque potestas ifadesiydi (Agamben, 2013, s.108).

Foucault'ya göre egemen iktidar modeli, feodal monarşiden sonraki dönemi kapsamaktadır ve aynı zamanda bu iktidar modeli babadan oğula geçebilen bir hak olarak görülmektedir. Bu durum iktidarın bir mal gibi sahip olunabilen bir konumda olduğunu göstermektedir (Doğan, 2020, s.60). Bununla birlikte hükümdar, bedeninin yaşamı ve ölümü hakkında mutlak söz sahibi olmaktadır. Hükümdar elinde bulundurduğu bu hakkı uyrukları üzerinde koşulsuz bir şekilde uygulamaz, ancak kendi varlığını tehdit edecek durumlarda ölümü aktifleştirmektedir. Onu devirmek ya da haklarına karşı çıkmaya cesaret eden düşmanlarına karşı, uyruklarına doğrudan ölüm fermanını vermeden önce, onlardan devleti savunmalarını istemekte ve bu da uyrukların yaşamlarını hükümdar için tehlikeye atmalarına ve yaşam-ölüm arasında dolaylı olarak hak sahibiymiş gibi gözükmelerini sağlamaktadır. Ancak hükümdarın bu yasalarına karşı çıkan ve kurallarına uymayan uyruklar, hükümdar tarafından doğrudan ölümle cezalandırılmaktadır.



Foucault, hükümdarın yaşatma hakkını ancak öldürme hakkıyla şekillendiğini ifade etmektedir. Hükümdarın, egemenliğinin tehlikeye atılması da bir keyfilik ve bir tekillik taşımaktadır. Bu bağlamda egemen iktidar modelde hukukun, hükümdarın iradesinin bir göstergesi olduğu için hukuka karşı yapılan bir saldırı sadece hukuk ihlali olarak algılanmamakta, aynı zamanda hükümdara karşı yapılan bir saldırı olarak da algılanmaktadır. Ölümü komuta ederek, ölüm anını seyirlik bir zevke dönüştüren hükümdarın verdiği cezalar ve acının şiddeti rastgele olmamaktadır. Mahkûmun bedenine yönelik gerçekleşen ceza tekniklerinin belirlenmesinde, mahkûmun kim olduğu ve hangi soydan geldiği önem taşımaktadır (Cansever, 2021, s.11).

Foucault, *Toplumunu Savunmak Gerekir* adlı kitabında iktidarın nasıldığını sorgularken, bir tarafta iktidarın biçimini sınırlayan hukuk kurallarını, diğer yandan uçlarla ve sınırlarla, iktidarın ürettiği, yönlendirdiği ve sürdürdüğü hakikat etmenlerini göz önüne alarak bir şema ortaya çıkartmaktadır. Bu şema biçimsel olarak üçgen şeklinde olup uçlarında “iktidar, hukuk ve gerçeklik” kavramlarını barındırmaktadır (Foucault, 2002, s. 38). Foucault, *Doğruyu Söylemek Gerek* adlı kitabında iktidar için hakikatin ya da gerçekliğin önemini bir örneklemeyle ifade etmektedir;

Şimdi Yunan-Roma dünyasında yaşamış hükümdarların siyasi hayatlarında görece önem kazanmış olan “parrhesia sözleşmesi”nin ne olduğuna değinelim. Hükümdar, yani hakikatten mahrum olan kişi, hakikate sahip olan ancak iktidardan mahrum olan kişiye şöyle der: Eğer bana hakikati söylersen, o hakikat ne olursa olsun cezalandırılmayacaksın; adaletsizliklerden sorumlu olan kişiler cezalandırılacak, adaletsizliklerden bahseden kişi değil. Bu “parrhesia sözleşmesi” fikri, sitenin en iyi ve en dürüst vatandaşına bahş edilen özel bir ayrıcalık olarak parrhesia fikriyle ilintilidir (Foucault, 2012, s.27).

Foucault, *Cinselliğin Tarihi* adlı kitabında devletten aileye, hükümdardan babaya, cezalardan mahkemelere ve egemenlik tutumlarından, özneyi oluşturan yapılara, farklı ölçeklerde genel bir iktidar biçimi olduğundan bahsederek, bu biçimin hukuk olduğunu belirtmektedir.

İster hukuku dile getiren hükümdar, ister yasaklayan baba, susturan sansürcü ya da yasa söyleyen hoca kılığında sokalım, her durumda iktidar hukuksal bir biçim yoluyla şemalaştırılır ve yol açtığı etkiler itaat biçiminde tanımlanır. Yasa olan bir iktidar karşısında, uyruk olarak kurulan -uyruklaştırılan özne, itaat eden konumundadır: İktidarın, tüm bu düzlemlerdeki biçimsel türdeşliğine, boyun eğdirdiği kişideki -ister hükümdar karşısındaki uyruk, ister devlet karşısındaki vatandaş, ana baba karşısındaki çocuk, hoca karşısındaki öğrenci olsun- genel boyun eğme biçimi tekabül eder. Bir yanda yasa koyucu iktidar, diğer yanda itaat eden uyruk (Foucault, 2015, s.67).

Hükümdar yasalarla birlikte boyun eğdirici bir pozisyonda gelişmektedir. Yasalar hem kendi varlığının sınırlarını hem de uyruklarının yaşam sınırını çizerek, hükümdarın gerçekliğini oluşturmaktadır. Egemen iktidar modelinde hükümdarın buyruklarını yerine getiren birey hükümdarın yaşamasının kaynağı olmaktadır. Hükümdar ise bireyin ne kadar yaşayabileceğinin göstergesi durumunu taşımaktadır. Yaşam ve ölüm hakkı göreceli ve asimetric bir hak olarak şekillenmektedir. Yaşama hakkı ancak öldürme hakkının devreye girmemesiyle aktifleşmektedir. Egemen iktidar modelinde, iktidarın ya da hükümdarın isteme hakkı, yaşam ve ölüm hakkından önce gelmektedir, hükümdarın istemesi yaşamı ve ölümü geçerli kılmaktadır. Sonuçta bu hakkın simgesi kılıç olarak gösterilmektedir (Foucault, 2015, s.100). Feodal dönemde hegemonyasını sürdürmüş olan bu iktidar modeli 16. ve 17.yüzyılın başında yeni yönetim akılsallığının gelişmesiyle hukuk, polis devleti olarak işlev kazanmaya başlayarak, hukuk söylemleri ve adli kurumlar egemen iktidar modelinin yetkilerini azaltılmasından yana olmaktadır (Foucault, 2015, s.10). Bunun sonucunda hükümdarın sürdürdüğü babadan, oğula mülkiyet yapısı olarak işleyen iktidar modeli sona ermektedir. İktidarın fiziki görünürlüğüyle, bedene uygulanan cezalandırma yöntemlerinin görünürlüğü, hayalet bir sisteme doğru evrilmektedir.

### 1.1.2. Gözetleyici ve Denetleyici: Disiplinci İktidar Modeli

17. ve 18.yüzyıllarda bir iktidar teknolojisi olarak keşfedilen “disiplin” modeli, toplumu atomlarına kadar denetleme imkânı sağlamaktadır. Böylece disiplin, bireye ve onun bedenine ulaşan bir iktidar teknolojisi olarak tanımlanmaktadır. Ayrıca Foucault’ya göre disiplin modeli, iktidarın bireyselleştirme tekniği olarak görülmektedir. Disiplinci iktidar modelinin birey üzerindeki etkisi gözetleyici, çoğaltıcı ve üretici bir şekilde

kendisini açığa çıkarmaktadır (Foucault, 2019, s.145). Sanayi Devrimi ve Rönesans'ın getirdiği aydınlanmanın etkisi akılcılığı da yanında getirmekte ve iktidardaki yönetsellik rasyonelleşmeye uğramaktadır. Rasyonelleşme ise ileri görüşlülük ve risk analizi gibi becerilerin geliştirilebilirliğini sağlamaktadır. Bu durum da her bireyin hesaplanabilir ve denetlenebilir bir iktidar teknolojisinin yani başka bir ifadeyle iktidarın “disiplin” mekanizmasını açığa çıkarmaktadır (Doğan, 2021, s.67).

Foucault, disiplin mekanizmasının keşfedildiği ve geliştirildiği kurum olarak orduyu göstermektedir. Ordu, bireyi belli bir rutinliğe adapte ederek, onu eğitmektedir. Yatış ve kalkış saatlerinden, gün içi aktivitelerine kadar birey için her şey belirlenmektedir. Birey, bedenini ve kendisini disiplin altında geliştirerek, terbiye edilmektedir. Bu edinimlerle birey, hayatta kalma yeteneğini geliştirmekte ve ülkesini savunmak için hazır hale gelmektedir. Disiplin mekanizmasında iktidar, bireyi ve bireyin bedenini ayırıştırarak, onu hizaya sokmakta ve onu terbiye ederek, üzerinde hakimiyet kurmaktadır.

Foucault, bir diğer disiplin mekanizmasının eğitim olduğunu ifade etmektedir. Eğitimin bireyleri, kalabalık içinde bireyselleştiren bir disiplin mekanizması olarak belirtmektedir. Bu durum anaokulundan başlayarak, ilkokul ve sonrasında ortaokulda da devam etmektedir. Foucault, öğrenci ve öğretmen arasındaki ilişkinin bir iktidar ilişkisi olduğunu ve öğretmenin gözetleyici-denetleyici iktidar pozisyonunda yer aldığını belirtmektedir. Sınıf düzeninin de öğretmenin, öğrencilerini gözlemleyip, denetleyeceği biçimde düzenlendiğini ifade etmektedir. Aynı zamanda bireyin değerlendirildiği ve bireyin bir sayısal bir veri dahilinde notlandırıldığı kurum olan okul, bireyin sayısal veriler dahilinde değerlendirilmesinin ilk örneği olmaktadır. Bu bakımdan ordu ve eğitim arasında iktidar ilişkileri bakımından bir fark yoktur. Her ikisi de bireyi ve bedeni denetlemekte, gözetlemekte, onu sayısal verilere dayatmakta ve onu geliştirmeye çabalamaktadır. Bu durum ordu, okul, hastane, hapisane, ıslahevi ve fabrika gibi kurumlarda da kendisini disiplin mekanizması olarak göstermektedir. Zygmunt Bauman, *Bireyselleşmiş Toplum* adlı kitabında bireyin kapatılma durumunun, fabrikada gerçekleştiğini ifade etmektedir;

[...] işçiler kendi geçimlerini sağlamak için işe alınmaya bağımlıydılar; sermaye de kendini yeniden üretmek ve büyümek için onları işe almaya bağımlıydı. Buluşmalarının sabit bir adresi vardı; ikisinden biri bir başka yere kolayca taşınmazdı. Muazzam fabrika duvarları iki tarafı da ortak bir hapisaneye kapattı. Sermaye ve emek denebilir ki, zenginlikte ve yoksullukta, sağlıkta ve hastalıkta, ölüm onları ayrına dek birleştirildiler. Fabrika onların ortak ikametgahı, eşzamanlı olarak hem siper savaşı için bir savaş meydanı, hem de umutların ve rüyaların doğal yuvası oldu (Bauman, 2005, s.33).

Disiplinci iktidar modeli bireyi bedeninden, davranışlarına kadar kuşatarak hedef almaktadır. Foucault'ya göre iktidarın bu modeli, iktidarın bireyselleştirici teknolojisi olarak geçmektedir. Foucault, bu iktidar teknolojisini siyasi anatomi(anatomo-siyaset) olarak, yani bireylerin anatomikleştirilmesinin hedeflendiği bir sistem olarak görmektedir. (Foucault, 2019, s.147). Başka bir deyişle bireyin bedeninin anatomo-politikası, bireyin bedeni üzerinde dönüştürücü ve geliştirici bir etki sağlamayı amaçlayan bir iktidar tekniğinin genel adı olarak tanımlanmaktadır (Özmaç, 2016, s.114). Yaşam üzerine temellenen disiplinci iktidar modeli, 17.yüzyıldan itibaren iki biçimde kendisini sürdürmektedir. Bunlardan ilki; bedenin makine olarak merkeze alınması sonucu bedenin terbiye edilmesi olmaktadır. Bu terbiye bedenin yeteneklerinin artırılmasından, güçlerinin ortaya çıkartılarak yararlı bir biçime dönüştürülmesine ve itaatkarlaştırılmasına kadar olan bu süreçler iktidarın disiplin modeliyle sağlanmaktadır. Bu durum anatomo-politika olarak ifade edilmektedir.

18.yüzyılın ortalarında oluşan ikinci biçimde ise beden; biyolojik yaşamın temelini oluşturmasından dolayı merkeze alınmaktadır. Yaşam süreleri, doğum ve ölüm oranları kısacası istatistikler ve bunların denetleyici-düzenleyiciliği, nüfusun biyopolitikasını oluşturmaktadır. (Foucault, 2015, s.103). Nüfusun biyo-politikası, biyo-iktidar modeli başlığı altında açıklık getirilmektedir. Disiplinci iktidar modeli bedeni dört teknik üzerinden kuşatmaktadır. Bunlardan ilki mekansal düzenlemeler; kışlaları, okulları, hastaneleri, hapisaneleri, ıslahevlerini ifade etmektedir. Fiziksel düzenlemeler olarak geçen ikinci teknik; spor gibi fiziksel aktivitelerle bedenin düzene sokulmasını ifade etmektedir. Sonrasında gelişen çitleme ilkesiyle; bireylerin ve bedenlerin faydasız dağılımlarını denetleyerek, onları ortaklaşa uygun alanlara yerleştirilmesini belirtmektedir. Son teknik kendisini doğrudan açıklar, bireylerin harekete geçmesi olarak belirtilmektedir. İktidar mekanizmalarının bu teknikleri bireyin bedenini uysallaştırır, itaatkarlaştırır ve

iktidar için faydalı birer özneye dönüştürmektedir. Bu açıdan bedenini makine olarak merkeze alınmasına geri döndüğümüzde, bedenini disiplin mekanizmasında mekansal, fiziksel, çitleme ilkesi ve bireylerin harekete geçirilmesi bakımından dört iktidar tekniğinde incelenmektedir.

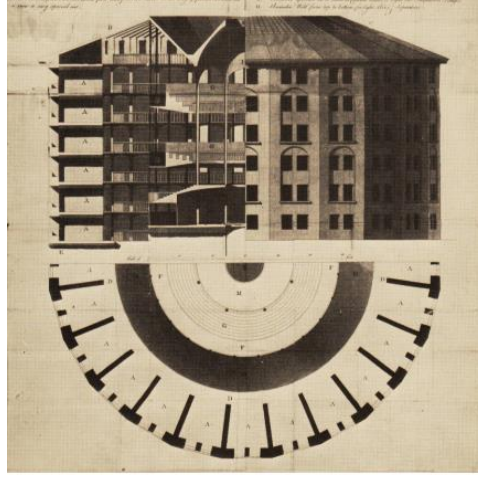
Disiplinci iktidar modeli böylece bedene doğrudan tahakküm göstererek bireyin eylemlerini sınırlandırarak onu kontrol eder ve onu gözetleyip, denetlemektedir. Bu noktada iktidarın görünmez oluşu ve birçok yerde oluşu bireyin direnç gösterememesine neden olmaktadır (Cansever, 2021, s.12). Disiplin teknikleri bireysel bedenden temellenerek varlığını toplumsal ve bireysel bedende kapsamaya çalışarak devam ettirmektedir. Bu durumla iktidar bireye sadece kamusal alanda değil, bireysel ilişkilerin başladığı her alanda müdahale etme olanağına sahip olmaktadır. Bunu gerçekleştirmeye sağlayan unsur ise insanın tahmin edilebilir, düzenlenebilir ve şekillenebilir bir yapıya dönüştürülmesi olmaktadır. Egemen iktidar modeline göre disiplinci iktidar modelinde tek merkezli bir iktidar modeline ihtiyaç kalmamıştır, bu durum bireyin yaşamındaki baskıyı azaltmış gibi gösterse de aslında iktidar kendi alanını genişleterek, mikro-iktidar yapılar dahilinde yaşamın her alanına dahil olmaktadır. Artık iktidar için önemli olan unsur beden ve özne hakkında üretilen bilgi olmaktadır (Özmkas, 2016, s.61). Bu iktidar modelinin, egemen iktidar modelinden farkı sistemin içinde bir ağ gibi gizlenmiş olmasında yatmaktadır. Aynı zamanda eski öldürtme ya da yaşama izin verme hakkının yerini, bu iktidar modelinde yaşatma ya da ölüme atma gücü almaktadır. Kamuya açık törensel işkencelerin ve idam ritüellerinin ortadan kaldırılmasının, iktidar mekanizmalarının ölüme karşı sırtını çevirdiğinin göstergesi konumundadır. Disiplinci iktidar modelinde, iktidarın etkisi yaşam üzerine temellendirilmiştir, yaşamın sürmesi iktidarı sürdüren bir etken olmaktadır. Ölüm ise yaşamın sınırını ifade ederek, iktidarın bu sistemde elinde tutamadığı bir olgu olmaktadır. Bu sebeple ölüm, yaşamın arkasına gizlenmektedir (Foucault, 2015, s.102). İktidar artık bireyi cezalandırırken, onun ölüm fermanını ilan etmemekte ya da işkenceyle doğrudan bedenine tahakküm göstermemektedir.

Cezalandırma teknikleriyle iktidar, bireyin önce bedenini kontrol etmekte, sonra da onun öznesine sahip olmaktadır. Bu doğrultuda hapishanenin doğuşuyla, hapishane sistemi bu iktidar modelinin bir disiplin mekanizmasına dönüşmektedir. Foucault, 18.yüzyıla kadar hapishanenin bir ceza kapsamı altında değerlendirilmediğini, hapishanenin sadece insanların davalarından önce tutulduğu bir yer olduğunu belirtmektedir. Disiplinci iktidar modeliyle kurulan hapishaneler, mahkûmların eğitilmesi bakımından kurulmaktadır. Mahkûmlar hapiste kalarak, yaşamları dört duvara indirgenmektedir. Disiplin altında terbiye edilerek uysallaştırılan mahkûmlar, iktidara karşı itaatkâr hale getirilmektedir. (Foucault, 2019, s.149). Foucault, hapsetme eyleminin kökenini *General De Paris Hôpital / Paris Genel Hastanesi*'ne dayandırmaktadır. 16.yüzyıl Fransa'sında yoksulluğun, yalancılığın ve göçün artmasıyla, iktidarın bu insanları bir yerde toplama düşüncesi sonucunda, 1656 yılında XVI. Louis'in kraliyet fermanıyla *General De Paris Hôpital / Paris Genel Hastanesi* kurulmaktadır. Tedavi amacı taşımayan bu hastane, iktidarın normal olarak kabul etmediği yaşlıların, sakatların, eşcinsellerin, akıl hastalarının toplumdan ayrıştırılarak kapatıldığı yeri ifade etmektedir. Foucault bu durumu "Büyük Kapatılma" olarak adlandırmaktadır (Cansever, 2021, s.13). Aynı zamanda hapishane sistemi yeni bir yasa biçimini de aktifleştirmekte, bu yasanın yasallık ve doğa, hüküm ve anayasa karışımı bir yasa niteliğinde gelişmektedir.

[...] adli iktidarın veya en azından işleyişinin iç çözülmesi; yargılamanın giderek güçleşmesi ve mahkûm etmenin giderek utanılır hale gelmesi, yargıçlarda tartmak, değerlendirmek, teşhis koymak, normal ve anormali tanımak yönünde büyük bir istek; ve tedavi etme veya yeniden uyumlu hale getirme şerefine elde edilmek istenmesi. Bu konuda yargıçların iyi veya kötü vicdanlı olmalarına, hatta vicdansız olmalarına önem atfetmek yararsızdır [...] Fakat bunun tersine, yargıçlar mahkûm etmek için mahkûm etmeyi giderek daha zor kabul ediyorlarsa da yargılama faaliyeti bizzat normalleştirici iktidarın yayılması ölçüsünde artmıştır. Disiplin düzeneğinin her yerdeki varlığı tarafından taşınan, tüm hapishane aygıtlarından destek alan normalleştirici iktidar toplumumuzun başat işlevlerinden biri haline gelmiştir [...] Toplumun hapishane dokusu aynı anda hem bedenini hakiki olarak yakalanmasını hem de sürekli gözleme tabi tutulmasını sağlamaktadır; bu doku iç özellikleri araçlığıyla yeni iktidar ekonomisine en uygun aygıt ve bizzat bu ekonominin ihtiyaç duyduğu bilgi oluşumu için alettir. Panopticon tarzındaki işleyişi ona bu çifte rolü oynama olanağını vermektedir (Foucault, 1992, 389)

19. Yüzyılın başından itibaren disiplinci iktidar modelinin başvurduğu disiplin mekanizmaları; akıl hastanesi, hapishane, ıslahane, okul ve hastane gibi kurumlar olmaktadır. Bu denetim mekanizmaları bireyi ikili ayırım ve işaretlemelere tabi tutmaktadır. Deli-normal, tehlikeli-zararsız, anormal-normal, eşcinsel-normal ve hasta-sağlıklı gibi beden ve özne üzerindeki toplumsal ayrıştırmalarla, iktidar bireyi denetim ve

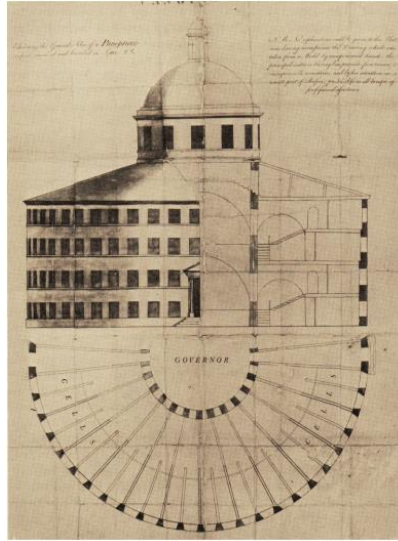
gözetim altında tutmaktadır Toplumdan dışlanan iktidarın anormal olarak kabul ettiği bireylere disiplin teknikleriyle, normalleştirme aşamaları dayatılmaktadır. Bu durum iktidarın normalleştirmeyi bir ölçüm mekaniği olarak görmesiyle denetleme, düzenleme ve gözetlemeyi görev edindiğinin de bir göstergesi olmaktadır (Foucault, 1992, s.250). Jeremy Bentham'ın 1791 yılında tasarladığı *Panopticon* hapisane modeli de bu denetleme, düzenleme ve gözetleme mekanizmasının yapılaşmış bir mimari projesi olmaktadır.



**Görsel 1.** Panoptikon Hapishane Tasarımı yarım kesit, 1791.

<https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1353164/2/014%20Steadman%202012.pdf>

18. yüzyılda kapitalizmin gelişimiyle birlikte mülkiyetleşmenin getirdiği hırsızlık, yoksulluk, işsizlik ve isyan gibi karışıklıklar görülmeye başlanmakta ve bunların sonucu olarak her bireyin, iktidarın gözetleme mekanizmalarına tabii tutulacağı bir sistem düşünülmektedir. Bu sistemi 1787 yılında Jeremy Bentham tarafından tasarlanması istenmektedir (Çoban- Ataman, 2016, s.3).



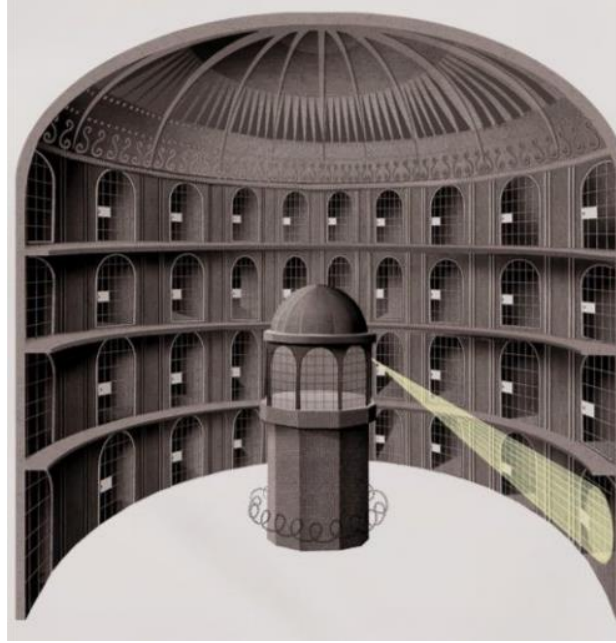
**Görsel 2.** Panoptikon Hapishane tasarımı yarım kesit, 1787.

<https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1353164/2/014%20Steadman%202012.pdf>

David Lyon, *Gözetim Çalışmaları* kitabında gözetimi daima muğlak bir tanım içerdiğini ancak ilgi çekici ve hassas bir unsur olduğunu ifade etmektedir (Lyon, 2013, s.31). Bu bağlamda panoptikon projesi de gözetlemenin muğlaklığını göstermektedir. Foucault'nun panoptikon örneğinin temelini Yunan mitolojisinde geçen Argus Panoptes'ten geldiği düşünülmektedir. Yunan mitolojisinde Argus Panoptes, hiçbir zaman görülmeyen ancak herkesi, her zaman görebilen bir karakter olarak tanımlanmaktadır. Panoptes'in biçimsel formu hakkında iki düşünce belirtilmektedir; bunlardan ilkinin Panoptes'in sadece bir gözüyle her şeyi gördüğüne dair olurken, diğeri ise bedeninin gözlerle kaplı olduğuna dair gelişmektedir.

Bu açıdan Foucault'nun panoptikon metaforunu Yunan mitolojisinde geçen, gözü daima açık olan Panoptes ile ilişkilendirmek, panoptikonun iktidar ile olan ilişkisini anlamlandırmaktadır (Okmeydan, 2017, s.58). Diğer yandan panoptikon sözcüğü, pan ve optik kavramlarının birleşimiyle türetilmektedir. Pan "bütün" anlamına gelirken, optik "bakış" anlamına gelerek "bütün bakış"ı yani panoptikon açığa çıkarmaktadır (Özmkas, 2016, s.61). Foucault, Jeremy Bentham'ın tasarladığı panoptikon projesini şu sözlerle tanımlamaktadır;

[...] çevrede halka halinde bir bina, merkezde bir kule; bu kulenin halkanın iç cephesine bakan geniş pencereleri vardır; çevre bina hücrelere bölünmüştür, bunlardan her biri binanın tüm kalınlığını katetmektedir; bunların, biri içeri bakan ve kuleninkilere karşı gelen, diğeri de dışarı bakan ve ışığın hücreye girmesine olanak veren ikişer pencereleri vardır. Bu durumda merkezi kuleye tek bir gözetmen ve her bir hücreye tek bir deli, bir hasta, bir mahkûm, bir işçi veya bir okul çocuğu kapatmak yeterlidir. Geriden gelen ışık sayesinde, çevre binadaki hücrelerin içine kapatılmış küçük silüetleri olduğu gibi kavramak mümkündür. (Foucault, 1992, s. 251).



**Görsel 3.** Jeremy Bentham, Panoptikon Hapishane Modeli.

<https://www.tesadernegi.org/panoptikon-modern-bir-hapishane.html>

Foucault, kuleden bütün mahkûmların görüldüğü ancak gardiyanların görülmediği panoptikonu, bir iktidar metaforu olarak düşünmektedir. Dışarıdan gelen güneş ışığıyla birlikte mahkûmu izleyen gardiyan için mahkûm, bir gölge oyuncusu halini almaktadır. Foucault panoptikonu, görmek-görülme eylemlerini ayırmayı sağlayan bir makine olduğunu düşünmektedir. Panoptikon projesi iktidarı bireysellikten çıkartarak, onu otomatikleştirmektedir. Ayrıca disiplinli iktidar modeli bir kişiyle bağlı kalmamakta, birçok iç mekanizmayla bağlanmaktadır (Foucault, 1992, 253). Bu açıdan panoptikonun amacı bedenleri ve zihinleri disiplin altında terbiye ederek, bireyin iktidarı içselleştirmesi olarak tanımlanabilmektedir. Mahkûmun zihnine yerleşen izlenme güdüsüyle yaşamının her noktasında iktidarı hissetmektedir. Bu durumda her bir mahkûm kendisinin denetleyicisi ve gözetleyicisi olan bir mikro-iktidar pozisyonuna gelmektedir. Bu durum aynı zamanda iktidarın, panoptikonu sadece suç unsuru olarak tasarlanmadığının da bir göstergesi olmaktadır. Panoptikonun hapishane haricinde diğer kurumlarda da işlev kazanması, iktidar adına toplumun disiplin altına alınmasını ve kapitalist sistemin işleyişiyle birlikte, panoptikon ilkesinin kullanımı ekonomide de verimi artırmakta ve denetlemenin artmasını da sağlamaktadır. Panoptikon ilkesiyle, bu iktidar modelinin asıl amacı; bireyi, beden ve özne olarak ayırıştırmak, denetim gözetim mekanizmalarıyla, bedene tahakküm göstererek, bireyin davranışlarını ve düşüncelerine erişme olarak tanımlanabilmektedir. Bu sebeple bu iktidar modelinde iktidar, bireysel iletişimlerde başlayarak her yerde varlığını devam ettirmektedir (Doğan,2021, s.74).

### 1.1.3. Yaşamı Üreten ve Çoğaltan: Biyo-iktidar Modeli

Foucault, egemen iktidar ve disiplinci iktidar modelinden sonra nüfusun düzenlenmesiyle yaşamı kapsayan, biyo-iktidar modelini açığa çıkarmaktadır. Biyo-iktidar modelinde temellenen yönetim perspektifi sayesinde, disiplinin yeniden değerlendirilmesi ve farklılaşmış bir egemen iktidar modeliyle karşılaşılmaktadır. Önceki çalışmalarında disipline dayalı mekanizmaların üretkenliğiyle egemen iktidarın negatifliğini karşı karşıya getiren Foucault, biyo-iktidar modeliyle “disiplini” sadece beden terbiyesi için değil, aynı zamanda nüfusun kontrolünü de sağlamak için kullanmaktadır. Bu durum “yönetim perspektifi” sayesinde sağlanmaktadır. Biyo-iktidar modeli, önceki iktidar modelleri arasındaki karşıtlıkların değerlendirildiği ve bu modellerin genel bir bakış açısıyla analizinin yapıldığı bir iktidar modeli niteliği taşımaktadır. (Lemke, 2016, s.195). Foucault “yönetim” kavramını *Güvenlik, Toprak, Nüfus* adlı kitabında açıklık getirmektedir. Yönetim kavramına açıklık getirmek için önce yönetimin işlevini ve özgünlüğünü sorgulamaktadır. Foucault, yönetime açıklık getirebilmek için güvenlik mekanizmalarının işleyişinin de anlaşılması gerektiğini ifade ederek, güvenlik mekanizmalarının işleyişini toplumsal fenomenleri önceden tahmin etmek, olasılıklarını hesaplamak ve onları yerleştirmek olarak tanımlamaktadır. Bu bağlamda yönetim kavramı, güvelik mekanizmalarının, nüfus üzerinde uyguladığı dolaylı etkisi olarak tanımlanmaktadır (Foucault, 2013, s.25). “Foucault, biyo-iktidarın kendine özgü taktik ve mekanizmaları için biyopolitika tabirini kullanır” (Koyuncu, 2016, s.39). Foucault, “biyopolitika” kavramını ilk kez Rio de Janeiro’da 1974 yılında verdiği seminer programında kullanmaktadır. Sonrasındaysa 1976’dan itibaren *Collège de France*’ta verdiği derslerle ve *Cinselliğin Tarihi* kitabında biyopolitika kavramını kullanmaya devam etmektedir. Biyopolitika kavramı *bios* / hayat ve *politics* / politika sözcüklerinden türetilmektedir (Lemke, 2017, s.55). Foucault bu iktidar modeliyle, egemen iktidarı karşılaştırırken, biyo-iktidarı tarihsel ve analitik bağlamda işleyen güç ilişkileri olarak görmektedir.

Biyo-iktidar modelinin temel özelliğini hayatın en uç noktalarına sinerek, öznelere dönüştürmesi ve ortadan kaldırması olarak ifade etmektedir. Egemen iktidar modeliyse yaşam ve ölüm üzerindeki hak olarak temellenirken, biyo-iktidar model yaşatma veya ölüme bırakmakla temellenmektedir (Lemke, 2017, s.55). 18.yüzyılın sonunda ekonomi yapılaşmanın gelişmesiyle birlikte sanayileşmenin de hızlanması sonucu iktidar teknolojilerinde de gelişme ve dönüşme yaşanmaktadır. Bu gelişmeler sonucunda iktidar nüfusu düzenleyen, bireyin bedenini disipline eden bir yapıya evrilmektedir. Beden disiplinleriyle yani anatomo-politikayla beden üretkenliği ve iktidara karşı olan itaatkarlığı sağlanırken, nüfus düzenlemeleriyle yani biyopolitikayla da bireylerin bir rakamlara dönüştürülerek sınıflandırılması ve yeni öznelere oluşturulması amaçlanmaktadır (Cansever, 2021, s.17). Bu açıdan Foucault *Güvenlik, Toprak, Nüfus* adlı kitabında, 18.yüzyıldan itibaren iktidarların bireyleri yaşatmaya yönelik stratejiler geliştirdiğinden bahsetmektedir. İktidarın yaşatmaya yönelik stratejisini, disiplinci iktidar modelinin bedenlerle ilgilenerek bir tür anatomi politika oluşturmasından ve biyo-iktidarın insanı bir “tür” olarak görerek doğum ve ölüm oranlarıyla, hastalık ve yaşam süresi gibi istatistiksel özellikleriyle ilgilenmesiyle örneklemektedir. Biyo-iktidar modelinden önce yani 18.yüzyıldan önce iktidar doğum kontrolleriyle, hastalıklarla ve sağlığı iyileştirmeye yönelik kamu hijleniyle ilgilenmemiş ve bununla birlikte nüfus da henüz keşfedilmemiştir. Nüfusun keşfiyle birlikte, nüfus ve tıp alanı yeni bir iktidar modeli olan biyo-iktidar modelini açığa çıkarmaktadır (Foucault, 2013, s. 23).

18. yüzyıldan itibaren, tıp ile kol kola yürüyen ve nüfusu hedef alan yeni bir devlet aklı, politik alana dair yeni bir rasyonalite ortaya çıkmıştır. Devletin artık kendi vatandaşlarını öldürmeyi değil, sürekli bir ölçümün, regülasyonun parçası haline getirerek “yaşatmayı” tercih ettiği, bedenler üzerindeki disipliner iktidarın ve nüfus üzerindeki biyo-iktidarın normalleştirici tekniklerinin birbirini tamamladığı bir döneme girdiğimizi söyler Foucault. Norm tam da hem bedenler üzerinde hem de nüfuslar üzerinde uygulanabilen bir şeydir: Hem davranışları ıslah etmek için hem de nüfus hareketlerini “regüle etmek” için norm modeli kullanılabilir (Foucault, 2013, s.24).

Biyo-iktidar model sadece beden üzerinde güç uygulamakla ilgilenmemekte, aynı zamanda nüfusun keşfiyle birlikte bireyi rakamlara dönüştürerek, onun yaşam süresini temellendiren oranlarla ve yaşamı içindeki sosyal yapısını açığa çıkaran istatistiksel verilerle (zenginlik- fakirlik, konutlaşma, beslenme oranları) ilgilenmektedir (Cansever, 2021, s.16). Foucault bu değişkenlerin etkisini, nüfusun artık yapay etkenlerle artış göstermekte olduğunu ve bunu sanayilere, üretimlere veya başka kurumlara bağlı olarak geliştiğini

ifade etmektedir. Birey artık ekonomi yapısına, sahip olduğu mülkiyetine veya kendi kaynaklarına göre çoğalmaktadır. Foucault, biyo-iktidar modelindeki ekonomik ve siyasal nüfus sorunun odağında cinselliğin yer aldığını belirtmektedir. Ayrıca nüfus sorununu cinsellikle temellendirirken ki düşüncesinin merkezinde; üremenin olması için cinselliğin de olması gerekliliği yatmaktadır. Nüfus sadece bireyleri değil tüm canlılar üzerinde düzenleme ve denetleme içermektedir. Canlıların karşılaştığı bu nüfus tekniğinin sorunu iktidarın “akıllaştırma” yöntemi olmaktadır. Foucault, akılsallığın ise “liberalizm” olduğunu belirtmektedir (Foucault, 2015, 264).

Liberalizm yönetimin icrasının ilkesi ve akılsallaştırılma yöntemi olarak analiz edilmelidir. Bu akılsallığın özgünlüğü maksimum ekonominin kurallarına uymasındadır. Yönetim icrasının akılsallaştırılması, yönetimin etkilerinin maksimum düzeye çıkarılmasını ve bedellerinin (ekonomik değil, politik anlamında) minimum düzeyde tutulmasını amaçlardı. Liberal akılsallaştırılmıyorsa, yönetimin (kurumsal yönetim, yani hükümet anlamında değil, insanların davranışlarını belli bir çerçeve içinde ve devletin araçlarıyla yönetme eylemi) hedefinin bizatihi kendisi olamayacağı varsayımından yola çıkar. Varoluş sebebi kendisi değildir ve maksimum düzeye çıkarılması, en uygun koşullarda olsa dahi, düzenleyici ilkesi olmamalıdır. Bu açıdan liberalizm, 16. yüzyılın sonundan itibaren sürekli yükselen bir yönetimselliği ve bu yönetimselliğin düzenlenmesini geçerli kılacak, meşrulaştıracak hedefi devletin varlığında ve güçlendirilmesinde arayan “devlet aklı” bakışıyla net bir kopuş ortaya koyuyordu (Foucault, 2015, 264).

Giorgio Agamben “Kutsal İnsan” adlı kitabında biyo-iktidar modelin uyguladığı disiplin teknikleriyle, uysallaştırdığı bedenleri, kapitalizmin zaferi olarak tanımlamaktadır (Agamben, 2013, s.12). Bu akıllaştırma sayesinde iktidar, bireyin arzu ve davranışlarını önceden tahmin ederek bunları yönetmek istemektedir. Akılsallığın diğer dönemi de neoliberalizmi kapsamaktadır. Neoliberalizmde çıkarlar ve arzular ön planda olarak şekillenmektedir. Bireyin davranışlarını sınırlama getirmek yerine, onları şartlandırır ve bunu iktidara itaatkâr yeni özneler oluşturmak için yapmaktadır (Doğan, 2021, 84). Foucault *Biyopolitika'nın Doğuşu* isimli kitabında neoliberallerin piyasa üzerine kurulu bir toplum düşlediğinden bahsetmektedir. Neoliberallerin düşlediği toplum rekabetçi mekanizmalarıyla temellenmektedir. Rekabetçi mekanizmaların toplum içindeki yayılımı önem taşır ve bu kapsam tüm alanları erişmeyi hedeflemektedir. Neoliberallerin amaçladığı unsur ticaret piyasasına bırakılan bir toplum olmamakta, rekabet dinamiklerine tabi tutulan bir toplum olmaktadır. Foucault'nun örneklemeyle ifade edecek olursak süpermarket toplumu yerine şirketler toplumu oluşturmak amaçlanmaktadır.

Foucault, neoliberalizmin bireyi yeniden yaratmak istediğinden bahseder ve bunu “*homo economicus*” olarak adlandırmaktadır. Foucault “*homo economicus*”u bir şirket, girişim ve üretim insanı olarak tanımlamaktadır (Foucault, 2015, s.128). *Homo economicus* özünde insanın kendisine yatırım yaptığı bir kavram olarak açıklanabilir. Bu yatırımı bireyin yaşamsal çıkar doğrultusunda olmaktadır. Bireyin gittiği okul ileride iyi bir işe gidebilmesi veya kendisini dışa iyi aktarabilmesi içindir ve bu bağlamda oluşturulan *cv / özgeçmiş* *homo economicus* türünü tanımlayan en iyi örneklerdir. Birey artık kendisinin kumbarasıdır. Bu bağlamda biyo-iktidarın gelişimi aynı zamanda kapitalizmin gelişmesinin de bir sonucu haline gelmiştir. Aynı zamanda bedenlerin denetimli bir üretim mekanizmasına dönüştürülmesi ve nüfus tekniklerinin de ekonomik süreçlere bağlanması kapitalizmin, biyo-iktidar modelde gelişmesinin başlıca sebeplerinden olmaktadır. Biyo-iktidar modeliyle, iktidar hayatın her alanında mikro-iktidar yapıları dahilinde kurumlara dağılmış ve bu iktidarın artık yaşayan bir organizmaya dönüştüğünün de bir göstergesi olmaktadır. Mikro-iktidar yapılarını oluşturan aile, okul, ordu ve diğer disiplin yapılarıyla iktidar, bireyi kuşatmakta ve hayatın kılcal damarlarına kadar sinmektedir. Bu durum bireyin yaşamı boyunca maruz kalacağı iktidar müdahalelerini açığa çıkarmaktadır. Biyo-iktidar toplumsal kurumlar ve normlarla yönetimi sağlamak ve normların oluşturduğu denetleme ve düzenleme yapısıyla bireyi nesneleştirmektedir. Bununla birlikte toplumu normalleştirme ve bireyi müdahale alanı olarak kullanmayı arzulamaktadır (Canalp, 2018, s.9).

18.yüzyıldan itibaren artık yaşam bir iktidar nesnesi haline geldi. Yaşam ve beden. Eskiden sadece tebaa vardı, malları hatta hayatları ellerinden alınabilen hukuksal tebaa vardı. Şimdi bedenler ve nüfuslar var. İktidar materyalistleşti. Özünde hukuksal olmaya son verdi. Beden, hayat gibi bu gerçek nesnelere ele almak zorunda. Hayat iktidarın alanına giriyor (Foucault, 2019, s.148)

Biyo-iktidar model bu yapısıyla yasaklama getirmeyi, özgürlüğü temsil ederek, bireyi yönetmektedir. Egemen iktidar modeli ve disiplinci iktidar modelinin aksine görünür biçimde olmayarak, bireyi özgür olduğuna ikna ederek, disiplin ve güvenlik mekanizmalarıyla, iktidarını uygulamaktadır (Doğan, 2021,



s.77). Biyo-iktidar model merkezsiz bir yapıda, yaşamın her yerinde varlığını sürdürmektedir. Bu bakımdan egemen iktidar modelindeki gibi görünür bir konumda değildir. Sonuç olarak biyo-iktidar, yaşayan bir organizmayı temsil etmektedir. Yaşama sinen yapısıyla da bireyi de bir tür iktidar yapısına dönüştürmektedir.

## 1.2. Foucault'da Beden-Özne İlişkisi ve Öznenin Tasarlanması

Foucault'nun çalışmalarındaki ana mesele iktidar değildir, iktidarın analiziyle özneyi tanımlayabilmektir. Bu bakımdan Foucault, öznenin anlamını bir yandan denetim ve bağımlılığın getirdiği itaatkarlıkla, diğer yandan özbilginin getirdiği, kendi kimliğine olan bağlanmışlıkla tanımlamaktadır. Öznenin bu iki anlamı da itaatkarlaştıran ve boyun eğdiren bir iktidar biçimiyle aşılacaktır (Foucault, 2019, s.63). Ancak Foucault'nun özne üzerindeki analizlerini daha iyi anlayabilmemiz için ilk önce iktidarın beden üzerindeki tahakkümünü incelememiz gerekmektedir. Bu doğrultuda Foucault'nun egemen, disiplinci ve biyo-iktidar olmak üzere üç iktidar modeli tarihsel bir analizle iktidarın bedene gösterdiği müdahaleyi gün yüzüne çıkartmaktadır.

Egemen iktidar modeliyle hükümdar, bedeni cezalandırma teknikleriyle ya işkence ederek işaretlemekte ya da ölüm fermanını ilan etmektedir. Foucault *Hapishanenin Doğuşu* isimli kitabında egemen iktidar modelden, disiplinci iktidar modele geçişi şu ifadeyle tanımlamaktadır; "Her ne olursa olsun, bir olgu açıkça ortadadır: azap çektirilen, parçalanmış, organları kopartılan, yüzüne veya omuzuna simgesel damga basılan, canlı veya ölü olarak teşhir edilen, seyirlik unsur haline getirilen beden birkaç on yıl içinde ortadan yok olmuştur. Beden, ceza ile yıldırmanın ana hedefi olmaktan çıkmıştır" (Foucault, 1992, s.9). Disiplinci iktidar modelinin beden üzerinde kurduğu tahakküm ölüm olarak değil, yaşatma, üretme ve geliştirmeyi temel alan bir tahakküm olarak kurgulanmaktadır. Foucault'ya göre bu iktidar modeli bireylerin anatomikleştirildiği yani Foucaultvari bir deyişle anatomo-siyaset olarak geliştiği bir sistem olarak geçmektedir. Beden üzerinde dönüştürücü ve düzenleyici mekanizmalarla iktidar adına yarar sağlamak amaçlanmaktadır. Bu yöntemler egemen iktidar modeldeki, bedenin acı çektirilmesinden ve ölüm ilanından farklı olarak, cezalandırma ve beden ikililiğine dayandırılmaktadır.

Beden artık araç veya aracı durumuna getirilmektedir. Bedenin kapatılması ya da üretken hale getirilerek düzenlenmesinin temelinde iktidarın, bireyin bedenini bir nesne olarak görerek, beden üzerinde hak talebinde bulunmasında yatmaktadır. Beden bu cezalandırma yöntemleriyle tahakküm altına ve yasaklar sistemi içine alınmaktadır Disiplinci iktidar modeli, bedenin fiziksel acı çekmesiyle oluşturulan ceza mekanizmasını rafa kaldırmaktadır. Ancak yeni ceza mekanizmalarıyla iktidar, bedeni bir müdahale alanı olarak görerek, kısıtlama ve düzenlemeler getirmektedir. Foucault bu durumu cezalandırmanın acı çektirici sanatından, askıya alınan haklar ekonomisine geçiş olarak belirtmektedir. Bu iktidar modelde, egemen iktidardaki azap çektiren cellat yoktur. Celladın yerini iktidarın disiplin mekanizmaları; hekimler, polisler, eğitmenler, komutanlar, savcılar, psikologlar, psikiyatrlar ve din görevlileri almaktadır. Artık beden bu disiplin mekanizmalarına tabii kılınarak, nesneselleştirilmeye başlanmaktadır. Hastanelerin açığa çıkması bedenin hasta veya sağlıklı olma durumunu da gün yüzüne çıkarmaktadır. Böylece beden sürekli denetlenme ve iyileştirilme süreci içine alınmaktadır. Tıp alanındaki gelişmeler de yaşamın içindeki acı hissini, daha doğrusu bedenin hissizleştirilmesine yönelik dönüşmektedir. Bu doğrultu da sakinleştirici ilaçlardan, bedeni uyuşturan çeşitli yöntemlere kadar bedendışı bir cezalandırma tekniği geliştirilmektedir (Foucault, 1992, s.13). Zygmunt Bauman *Bireyselleşmiş Toplum* adlı kitabında bedeni; iktidarın ya da onun deyimiyile düşmanların, sinsice kuşattığı bir kale olarak görmektedir.

Elde kalan tek şey bedensel hayat olduğuna göre, ondan daha değerli ve daha fazla özen gösterilmeye değer bir nesne düşünmek imkansızdır. Beden, hinoğluhin ve sinsice hareket eden düşmanlarca kuşatılmış bir kaledir. Bedenin günlük olarak savunulması gerekir ve beden ile düşman "dış dünya" arasındaki trafik tamamen engellenemeyeceği için (iştahsızlık hastalığına, öğünlerimizin miktarında meydana gelen o hastalığa yakalanmış insanlar bunu ciddi biçimde deneseler de) bütün giriş noktaları, bedensel delikler, yakından ve dikkatle korunmalıdır. Yediğimiz, içtiğimiz, soluduğumuz ya da tenimize temasına izin verdiğimiz her şey yarın, öldürücülüğü henüz açığa çıkarılmamış bir zehir olarak ortaya çıkabilir. Beden bir zevk aracıdır ve dünyadaki cazip şeylerle beslenmelidir; ama beden aynı zamanda sahip olunanların en



değerlisidir ve bu yüzden onu zayıf düşürmek ve sonunda yok etmek için sinsice uğraşan dünyaya karşı ne pahasına olursa olsun savunulmalıdır. (Bauman, 2005, s.300).

Diğer yandan biyo-iktidar modelde beden, iktidarın disiplin mekanizmalarının gelişip farklılaşmasıyla yaşamın içinde üretken ve faydacı bir tür olarak ele alınmıştır. Bu modelde iktidar, nüfusun keşfiyle bedenleri ayrıştırarak, onları faydalı-faydasız gibi örneklemelerle kategorileştirmektedir. Biyo-iktidarın nüfusu denetleyebilmesi için, cinselliği de denetleyebilmesi gerekmektedir. Bu açıdan iktidar mekanizmaları cinsiyetlere, evliliğe, aileye ve normalleşmeye tanımını getirerek, bedene kısıtlamaktadır. Rönesans ile birlikte özgürleşen eşcinsellik bu iktidar modelleri anormal olarak görülerek yasaklanmaktadır. Foucault'ya göre artık aşk ile delilik arasında yeni bir ilişki açığa çıkmaktadır (Foucault, 2006, s.150). Diğer yandan Judith Butler *Cinsiyet Belası* isimli kitabında, Beauvoir'ın bedenin bir durum olduğu iddiasından yola çıkarak, cinsiyetin bir anatomik oluşallık olarak kavranamayacağını ifade etmektedir. Aynı zamanda Butler, cinsiyeti, bir toplumsal cinsiyet olgusu olarak görmektedir.

[...] "beden", ya üzerine kültürel anlamların işlendiği edilgen bir ortam olarak ya da temellükçü ve yorumlayıcı bir iradenin, kendine kültürel bir anlam belirlemede kullandığı araç olarak beliriyor. İki durumda da beden yalnızca, bir grup kültürel anlamla ancak haricen ilintili bir araç ya da ortamış gibi resmediliyor. Oysa "beden" in kendisi de bir inşadır, tıpkı toplumsal cinsiyetli öznelerin alanını teşkil eden sayısız "bedenler" gibi. (Butler, 2014, s.54)

Bedenin bir inşaa olduğunu belirten Butler'in bu görüşü Foucault'nun bedene bakışıyla örtüşmektedir. Foucault'nun tarihsel araştırmalarından beri beden, iktidarlar modellerince tekrar-tekrar yapılaşmakta olan bir konumdur. Diğer yandan biyo-iktidar modelde bedenin üretmesi için kadın ve erkek bedeninin cinselliğini gereksinim duyularak, sadece bu iki cinsiyetin birlikteliği meşru kılınmaktadır.

Liberalizm, uysallaştırılmış bedenlerin ve kapitalizmin gelişmesiyle, süreklileşmesinin bir zaferi olmaktadır. Marshall Berman *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* isimli kitabında parayı, insan eylemlerini genişletici bir araç olarak görmektedir. Bu bakımdan Berman, kapitalizmi de bu durumun en önemli etkeni olduğunu belirtmektedir. Aynı zamanda Berman, beden ve zihnin tüm yeteneklerinin, iktidar mekanizmaları aracılığıyla gelir amaçlı kullanıldığından bahsetmektedir. Bu gelirinse bedenin eylemselliğine bağlı yetenekleriyle, hayatı hissetmesiyle ve yaratıcılıkla olduğunu ifade etmekte olsa da bireyin, bu amaçlara ulaşmak için parayı da kullanmaktan çekinmeyeceğini belirtmektedir. Ayrıca parayı kapitalizmin bir simgesi olarak görmektedir (Berman, 2012, s.77). Diğer yandan gelişen neoliberalizmle beraber, beden ve zihin birbirinden tamamen kopartılmaktadır. Artık iktidar ve ekonomi yapıları için yeni özneler yaratılması söz konusu olmaktadır. Bu bağlamda Foucault'nun üç iktidar modelinde de beden, yaşamın içinde iktidarın vazgeçilmez bir alanı olarak görülmektedir. Beden bu sayede içinde yaşadığı dönemde, iktidarı yansıtan bir araç görevini üstlenmektedir. Bu bakımdan iktidar modellerinin yansıtıcı bir aracı olan beden, aynı zamanda özneye ulaşmak için de bir nesne haline dönüşmektedir. Bu bakımdan iktidar modellerinin beden üzerinde sınırladığı çizgiler, öznelerin oluşturulmasının bir yolu olarak değerlendirilebilir. Böylece iktidar modellerinin, beden üzerindeki tarihsel analizi öznenin konumunu işaretlemektedir.

Bu bağlamda Foucault'nun iktidar modellerinin, bedenle kurduğu ilişki açıklanmaya çalışılmış ve böylece Foucault'nun özne anlayışına zemin oluşturulmuştur. Özne anlayışının gelişimi dönemden, döneme farklılık taşımakla beraber bu başlık altında Foucault'nun özne anlayışına kısaca açıklama getirilmek amaçlanmıştır. Bu bağlamda Foucault'nun özne anlayışı Yunan felsefesinden yola çıkarak, Descartes ve Kant'ın özne üzerindeki düşünceleriyle oluşum sürecine girmektedir. Foucault'ya göre Yunan felsefesi, insanın kendisini içinde gördüğü rasyonaliteyi açığa çıkartmaktadır. Bu doğrultuda özne eğer kendisini hakikati bilmeyi arzulayacak bir yaşam sürmez veya bu yolda bir çalışma yürütmezse, öznenin hakikate ulaşamayacağı belirtilmektedir. Foucault'ya göre öznenin kendi kendini geliştirmesi ya da terbiye ederek, hakikate ulaşma düşüncesi, antik çağ düşüncesinin temelini oluşturmaktadır. Diğer yandan Aydınlanma Dönemi düşünürlerinden olan René Descartes'in, "*cogito, ergo sum* / düşünüyorum, öyleyse varım" önermesi, Aydınlanma insanın varoluş düşüncesinin temelini oluşturmakla kalmaz, aynı zamanda öznenin insan odaklı bir merkezleşme aşamasının da temelini oluşturmaktadır. Bu bakımdan Foucault, Descartes'in bu önermesini doğru bilginin öznesi olarak ifade etmektedir. Descartes'in sonrasında gelen Immanuel Kant'ın özne kurgusunu, Foucault; "...evrensel olduğu ölçüde bilgi öznesi olabilecek, ama gene de etik bir tutum almayı gerektiren evrensel bir özne bulmaktı" (Foucault,2019, s.214) şeklinde tanımlamaktadır. Bu

bağlamda Descartes'in *cogito* önermesinden etkilenen Kant, şüpheyi ortadan kaldıran bir benlik anlayışı ile "*transandantal / aşkınsallık*" anlayışını açığa çıkarmaktadır. Descartes'ın *cogito* önermesini zaman ve mekân kavramlarıyla bir önerme getirmektedir. Bu durumla varlık, zaman içinde "edilgen" ve "fenomensel" bir özne olarak değişebilen ve özne olarak yaşamdan etkilenebilen olmaktadır (Şimşek, 2020, s.17). Foucault'nun özne anlayışı da bu iki düşüncenin temelinde gelişmiştir. Diğer yandan tarihsel olarak analizini yaptığı çalışmalarının amacını iktidar fenomenini açıklamak olmadığını belirtmektedir; "tam tersine amacım insanların, bizim kültürümüzde, özneye dönüştürülme kiplerinin bir tarihini oluşturmak" (Foucault, 2019, s.57) ifadesiyle iktidar analizini "özne"yi tanımlayabilmek için yapmış olduğunu belirtmektedir.

Öznenin kendi içinde veya başkaları arasında bölünmesinin, özneyi nesneleştirdiğini ifade etmektedir. Bu noktada Foucault, öznenin "sorunsallaştırma" mekanizmalarıyla kurulduğunu ve bu duruma örnek olarak; deli, hasta, suçlu gibi sorunsallaştırmalar sonucu öznenin disiplin mekanizmalarına, iyileştirilme amacıyla tabii tutularak kapatıldığını belirtmektedir. Deli-normal, hasta-sağlıklı, suçlu, suçsuz durumu aynı zamanda ikiliklere dayandırdığı "bölücü pratikler"deki nesneleştirmelerdir. Bu açıdan Foucault, insanları özneye dönüştüren üç nesneleştirme kipinin üzerinde durmaktadır (Foucault, 2019, s.58). Bu nesneleştirme kiplerinin ilkini "bölücü pratikler" oluşturmaktadır. İkinci nesneleştirme kipi ise "bilimsel sınıflandırma" olarak tanımlanmaktadır; insanın dil, üretim ve doğa alanındaki yapılaşması ele alınarak, insan bir söylemler merkezi olarak kurgulanmaktadır. Sonuncu nesneleştirme kipi ise "özneleştirme" olarak geçmektedir; burada insanın kendisini özneye dönüştürmesi incelenmektedir. (Özmkas,2016, s.94).

Foucault'nun çalışmalarının tarihsel analizi yapıldığında, ilk dönem çalışmalarında özneyi, söylemsel bir kurmaca üzerinde yapılandırmaktadır. Foucault'ya göre öznesi olduğumuz deneyimlerin yapılaşmasını oluşturan söylemsel ve söylemsel olmayan pratiklerin merkezinde, bir iktidar alanı oluşmaktadır. Bu duruma "deliliğin" hakikatler oyununun içine sokulmasıyla yani disiplinci iktidar modelle başlayan kapatma teknikleriyle, sonrasında açığa çıkan nüfus ve onun etkisindeki üretim süreçlerindeki ilişkiyle örnekleme getirmektedir (Foucault, 2019, s.16). Foucault'nun hakikat oyunu söylemi, mevcut sistem içinde üretilmiş olan varlık ya da davranış biçimlerinin bilgi veya hakikatler yoluyla tanımlanmasıyla, insan deneyimi olarak yeniden yapılandırılmasını ve kategorileştirilmesini ifade etmektedir. Bununla birlikte insanların, bu hakikatlerin kendileri için üretilmiş olmasına inanması ve bu hakikatleri kendi hakikatleri olarak görmesiyle gelişen durum ise deneyimlerin öznesi olduklarını göstermektedir. Bu doğrultuda insanlar, öznesi oldukları hakikatleri içselleyerek yaşamın içinde, iktidarın kurguladığı siyasi, dini ve ahlaksal normlara göre şekillenerek, kendi sınırlarını oluşturmaktadır (Doğan, 2021, s.86). Bunu takiben gelişen diğer dönemlerde bireyi, denetleme ve düzenlenmeye yönelik iktidar mekanizmaları geliştirilerek, bedenin disiplin mekanizmaları dahilinde kontrolünün sağlanması ve uysallaştırılmasıyla, öznenin oluşumu söz konusu olmaktadır.

Foucault'nun son dönem çalışmalarındaki özne anlayışı ise, bireyin kendisini özne olarak yapılandırmasıyla ve bireyselleştirme politikalarına tabii tutulmasıyla olmaktadır. Bu durum iktidarın nüfusu keşfetmesiyle, beden ve bedenin arzuları üzerindeki tahakkümüyle, bireyleri kimlikleştirmesi sonucu açığa çıkmaktadır. Bu doğrultuda Foucault'nun düşüncesinin temelini oluşturan özne, iktidar modellerinden ve bedenden ayrı tanımlanmamaktadır. İktidarın tek işlevi özneyi denetleme ve gözetlemeye dayalı olmamış, ayrıca öznenin yaşamının her alanına dahil olarak onun düşüncelerini ve kontrollerini şekillendirerek bir aracı olmaktadır. (Şimşek, 2020, s.24). Bu doğrultuda Foucault *Özne ve İktidar* isimli kitabında biyo-iktidar modelin özneyi oluşturma sürecini şu ifadelerle tanımlamaktadır;

Bireyi kategorize ederek, bireyselliğiyle belirleyerek, kimliğine bağlayarak, ona hem kendisinin hem de başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir hakikat yasası dayatarak doğrudan gündelik yaşama müdahale eder: Bu, bireyleri özne yapan bir iktidar biçimidir. Özne sözcüğünün iki anlamı vardır: denetim ve bağımlılık yoluyla kendi kimliğine bağlanmış olan özne. Sözcüğün her iki anlamı da boyun eğdiren ve tabii kılan bir iktidar biçimini telkin ediyor (Foucault, 2019, s.19).

Foucault özneyi, insanı yeniden icat etme ya da başka bir ifadeyle insanı tasarlamak olarak görmektedir. Biyo-iktidar modelle gelişen istatistiksel yapı, ekonomik yapı ve yönetimsellikte birlikte insan yeniden tasarlanmaktadır. Bu durum iktidarın tahakküm sahasını özne olarak bedenden, biyolojik bir tür özneye dönüştürmektedir. Artık önemli olan gruplandırılmalar, oranlar ve bunları takip eden kategorileştirmelerdeki özneler olmaktadır. Aynı zamanda biyo-iktidarın, bireyi düzenlemedeki temel aldığı model, *homo-*

*economicus* öznesi olmaktadır. Bu noktada *homo-economicus*, iktidar ve birey arasındaki bağlantı noktası olarak şekillenmektedir. Foucault, *Biyopolitikanın Doğuşu* isimli kitabında *homo-economicusa* açıklık getirmektedir, klasik anlamda “ekonomik insan” anlamına atıfta bulunarak, ekonomik insanın, mübadeleci insan olduğunu belirtmektedir. Mübadele tarafı bulunan öznenin, kimliğinin ve davranışlarının analiz edilmesi gerektiğini ve bu durumu da ihtiyaç sorununa dayandırarak açıklık getirmektedir. Ancak Foucault’nun üzerinde durduğu öznenin mübadeleyi değil, girişimi ve kendisine olan yatırımı öncelendiği fikridir. Bu noktada *homo-economicusu* tanımlamaya ihtiyaç duymaktadır:

Neoliberalizmde homo economicus teorisi açıkça mevcut, ama burada homo economicus, mübadele partneri değil. Burada homo economicus bir girişimci, bir şirket, kendi kendisinin şirketi. Bu farklılık o kadar önemli ki, neoliberallerin tüm analizlerinin kalbinde mübadele partneri homo economicus yerine, kendisinin şirketi, kendisinin sermayesi, kendisinin üreticisi, kendi gelirin kaynağı olan homo economicus anlayışını getirmek yatacaktır. Fazla vakit alacağından detayına girmek istemiyorum, ama Gary Becker’in tüketim üzerine son derece ilginç bir teorisi var. Becker şöyle diyor: Tüketimin mübadele işleminden, bir kişinin para karşılığı belli ürünler satın almasından ibaret olduğunu sanmamak lâzım. Tüketen kişi mübadele unsurlarından biri değildir. Tüketen kişi, tükettiği ölçüde üreticidir (Foucault, 2015, s.190).

Foucault ve Becker’in açıklık getirdiği durum aslında biyo-iktidarın yönetim modeliyle birlikte, bireye özgürlüğü tanıması gibi yapması serbest ekonomi politikalarıyla açıklanmaktadır. Bu durumu açığa çıkaran unsur, sistemin çıkarlar üzerine yapılaşması ve rekabet duygusunu arttırma düşüncesi olmaktadır. İktidarın güvenlik mekanizmaları, sistemin sürmesi için kendi davranışlarında ve düşüncelerinde özgür olduğunu sanan özneler yaratmaktadır. Yönetim modeli öznenin, düşünce ve davranışlarını denetler, düzenler ve yönlendirir; bu açıdan öznenin davranış pratiklerine ve tepkisel refleksine hâkim olmayı arzularak özneyi yönetmektedir. Bu dönemde iktidarın özgürlükle kurduğu bağ, özgürlüğü tanımlayabilince açığa çıkmaktadır. Yönetim modelinin tanıdığı imkanlar neticesinde var olan bir özgürlükten bahsedilmektedir. Foucault’ya göre özgürlüğün eylemselliği, öznenin soybilim yoluyla kendi sınırlarını oluşturması ve öznenin değişkenliğini kavramasıyla, özgürlüğün eylemselliğe ulaşacağını belirtmektedir (Doğan, 2021, s.89).

Sonuç olarak Foucault, iktidar, beden ve öznenin birbirleri arasındaki çatışmayla, birbirlerini oluşturduklarının analizini yapmaktadır. Egemen iktidarda uyruklaştırdığı özne, disiplinci iktidar modelde normalleştirme (deli-normal vb.) güdüsüne giren özneye dönüşmektedir. Son olarak biyo-iktidarda ise özne, bireyselleştirilmekte yani *homo-economicusa* dönüştürülmektedir. Bu bağlamda disiplin teknikleriyle bedeni kuşatan iktidar mekanizmalarının amacı bireyi özneleştirerek, kendisine itaatkâr bireyler üretme arzusu taşımaktadır. Bununla beraber açığa çıkan toplumu normalleştirme ve bireyselleştirme yöntemleri, bireyin özneleştirilmesine bağlı olarak gelişmektedir. Böylece beden ve özne arasındaki ilişkisellik de iktidar yöntemlerinin bir göstergesi olmaktadır.

## 2. BÖLÜM: SANAT PRATİKLERİNDE BİYOPOLİTİKA

Sanat pratiklerinde biyopolitika ne demek? İktidar yaşayan bir organizmaysa eğer sanatın da mı, yaşayan bir organizmaya dönüştüğünü ifade etmektedir? İçinde yaşadığımız biyopolitik çağda, sanatın da kendisini biyopolitikleştirdiğinden söz edilebilmektedir. İktidarın bedenle kurduğu ilişkiyle, sanatın iktidar ve ekonomi yapılarıyla kurduğu ilişki benzerlik taşımaktadır. Bu bakımdan sanat da iktidar gibi yaşayan bir organizma halinde var olmaktadır. Ekonomi ve iktidar yapıları sanat kurumlarından, eser üretimlerine kadar sanatın devamlılığını ve dönüşümünü doğrudan tetiklemektedir. Post-modernizmle birlikte değişen ve gelişen sanat pratikleri günümüz sanatının temelini oluşturmaktadır. Ekonomi ve üretim rejimlerinin değişip-gelişmesi ve aynı zamanda küreselleşme de bu mevcut yapının baş faktörleri arasında olmaktadır.

Sanat alanında modernizm düşüncesinin hâkim olduğu 1914 yılında açığa çıkan ve Henry Ford'un öncülüğünü yaptığı fordist yapı kitlesel üretim ve kitlesel tüketimi ön plana çıkarmaktadır. Karl Marx ve Friedrich Engels gibi isimlerden etkilenen İtalyan sosyalist kuramcı Gramsci, Fordizm'i, kapitalist dünyada yeni bir dönem başlatan planlı ekonomiye geçişe damga vurmasıyla yalnızca rejimi değil bireyi de planlayan, yeni bir işçi tipi tasarlamak için mahremiyet alanlarını işgal eden bir yaklaşım olarak eleştirmektedir (Saklı, 2007, s.3). Aynı zamanda bu durum değişip gelişmekte olan sanatçı ve sanat kurumlarını da doğrudan etkilemektedir. Sanatçının, sanat yapma girişiminin meslek olarak algılanmasının temelini fordist yapı oluşturmaktadır. Bu durum sanatçı ve sanat kurumları arasındaki ilişkiyle örneklendirilebilmektedir. Bu dönemde sanatçının üretimi, sanat kurumlarında tüketilmesi için ortaya çıkmaktadır. Bu tüketilme ekonomi yapılarıyla meydana gelerek, sanatçıyı bir üretici özneye dönüştürmektedir. Bu bağlamda sanatçının, sanat üretimini gerçekleştirmesi de bir meslek olarak dönüşmektedir.

Ekonomi yapılarını tetikleyen dünya savaşları ve sosyal yaşamlarla birlikte 1970'lerden itibaren fordist yapı yerini, Post-Fordizm'e bırakmaktadır. Böylece ekonomi ve sosyal yaşamla şekillen sanat alanındaki modernizm algısı da yerini post-modernizm düşüncesine dönüşmektedir. Post-Fordizm'de, üretimde çeşit artmış ancak sayı azalmıştır, çünkü post-fordist rejim kitlelere değil, bireye ya da küçük gruplara yönelik tasarlanmaktadır. Böylece üretim ve iş gücü esnek hale gelmektedir. Çok yönlülük ve sürekli hareketlilik bağlamında kamusal ve özel yaşamın tamamına yayılan çalışma zamanları yeni emek gücünü tanımlamaktadır. Post-Fordizm, Fordist ekonomiden farklı olarak neoliberalizmle birlikte, yaratıcı ifadeyi ve sembolik üretimi kendi ekonomi politikasının temelini dönüştürmektedir (Özcan,2019, s.3). Post-Fordizm ile sanat, bir anlam makinesine dönüştürülmektedir. Önce sanatın iletişim dilinin, sonra da şirketlerin kurumsal kültürü Post-Fordizm'in, anlam makinesine eklemlenmektedir (Özcan, 2019). Bireye ya da küçük yapılara yönelik tasarlanan Post-Fordizm sanatçıyı da etkilemektedir. Bu durumla şekillenen sanatçı, eserlerini kendi yaşamında açığa çıkan parçalarla aktarmaya başlamaktadır.

“Klasik liberalizmde temel olarak bir mübadele süreciyle tanımlanan ve devletin saygı göstermesi beklenen doğal özgürlüğünü yaşayan *homo-economicus*, neoliberalizmde asli kapitali bizzat kendisi olan bir girişimci olarak suni bir seçme özgürlüğüne kavuşmaktadır” (Koyuncu, 2016, s.56). Bu seçme özgürlüğü bireyin, sosyal statüsünün bir belirleyicisi olmaktadır. Belirleyici faktörler ise kendisine yatırım yapan bireyin, nerede çalıştığından, neyle ilgilendiğine ve kimlerle tanışık olduğuna kadar kayıt altına aldığı “özgeçmiş”inde bulunmaktadır.

Bu noktada, gerçekten ilk belirtilmesi gereken şudur; Neoliberal ekonomi-politikada, gayri maddi üretimin ürünleri birtakım nesnelere değil, toplumsal ve kişilerarası ilişkilere dir. Gayri-maddi/sembolik üretim günümüzde toplumsal hayatın kendisinin üretimidir ve biyo-politiktir. Bu yeni toplumsallık ve biyopolitika, yeni denetim ve yönetim türlerini hayatın tüm alanına yaymıştır. Küresel Çağdaş sanat mevcut haliyle Neo-liberalizmin sosyal laboratuvarlarından biri gibi işlev görmektedir (Özcan,2019, s.3).

Bu noktada Pascal Gielen Post-Fordizmle birlikte sanatın bir tür davranış laboratuvarı haline dönüştüğünü belirterek, sanat ve kültür alanının ekonomide merkezi bir görev üstlendiğini ifade etmektedir. Bu bağlamda neoliberal ekonomi hegemonyasını hayata sinerek, sanatı araçsallaştırmasıyla sağlamaktadır (Oudenampsen, 2016). Sanatın bu durumunu Merijn Oudenampsen, *Sanatsal Çokluğun Mirası: Küresel Sanat, Siyaset ve Post Fordizm* isimli makalesinde şu ifadelerle tanımlamaktadır;

“Tıpkı bir bardak suda eriyen tablet gibi sanat da toplumda seyreltili.” Gielen, sanatın yeni keşfedilen ekonomik ve kültürel merkeziliğinden ne sonuç çıkarmak gerektiği üzerine düşünüyor. “Çözünen bir tabletle ne yapılır?” diye soruyor. Bir zamanlar oldukça marjinal bir uğraş olan sanat pratiğinin yarı-profesyonel bir pratiğe dönüşmesine tanıklık etmiş biri olarak, bu profesyonelleşmenin sanatın özerkliği ve sanatsal pratik açısından doğurduğu sonuçları ortaya koyuyor (Oudenampsen, 2016).

Küresel çağdaş sanatın bir laboratuvar gibi işlemesi farklı bir açıdan sanat üretiminin de deneysellikler üzerine kurgulanmasına temel oluşturmaktadır. Bu konuda Cristoph Menke *Sanatın Gücü* isimli kitabında her sanat eserinin bir deney olduğundan bahsetmektedir. “Her sanat eseri bir deneydir, çünkü her sanat eseri sıfırdan başlar-sıfırdan başlamayan ve sanatı var ve emniyette sayan bir sanat eseri, kesinlikle bir sanat eseri değildir” (Menke, 2015, s.89) diye ifade ederek, bu durumu sanatın sıfır noktasındaki estetik haline ve estetiği de özgürlük haline bağlamaktadır. Ayrıca Menke’nin her sanat eserini bir deney olarak görmesindeki düşünceyse deneyin, sanatın olanaklarını sınıdığını ifade etmesinde yatmaktadır. Başka bir ifadeyle estetik özgürlüğün, sanatın olanaklarını sınıdığını tanımlamaktadır (Menke, 2015, s.89). Bu bağlamda Menke bu estetik halin olanaksız olduğundan bahsetmektedir;

Bu olanak aynı ölçüde olanaksız olduğundan-çünkü estetik hal, serbest kalan güçlerin bir sersemlik halidir (Nietzsche), esersizlik halidir, çünkü biçimsizliğin; “esersiz kalma”nın halidir-varlığı, yani sanat eserinin meydana getirilmesi (çünkü sanat eserinin varlığı, beşeri eylem aracılığıyla meydana getirilmesine bağlıdır) prensip olarak belirsiz. Sanat eseri kendi cevherinde bir deneydir, çünkü gerçekten olduğunu, hiçbir şey garanti etmiş olamaz. Fakat her sanat eseri sadece sanatın bir deneyi değil, aynı zamanda yaşamın da bir deneyidir (Menke, 2015, s.90).

Yaşamın ve sanatın bir deney ya da bir laboratuvar halinde işlemesi, Foucault’nun biyo-iktidar modeliyle birlikte açığa çıkmaktadır. Bu iktidar modelinin özneye getirmiş olduğu özgürlük hissi, sanatçı öznesinde yaşamı, üzerinde çalışabilir bir laboratuvar ortamına ve deneyselliğe yönlendirmektedir. Aynı zamanda bu iktidar modelin öznesi olan *homo-economicus* yaşamın her alanına nüfuz etmektedir. Bu dönemle birlikte sanat alanındaki kurumlar ve bu kurumların özneleri sermaye odaklı bir güdü içinde olmaktadır. Sanat fuarlarından, biebanelere, müzelerden, sanat galerilerine kadar bu durum, ilk önce kurumsal yapılarda kendisini açığa çıkarmaktadır. Bu iktidar modelinde sermayeleşme mekanizmalarına dahil olan sanat kurumları, sanatçı öznesini kuşatarak onu bir *homo-economicus* öznesine dönüştürmektedir. Sanatçı artık toplumdan arındırılarak bireyselleştirilmekte ve girişimci bir özneye dönüştürülmektedir.

Bu bağlamda Hito Steyerl *Meşgale Olarak Sanat: Hayatın Özerkliğine Dair Önermeler* isimli makalesinde bu durumu şu ifadelerle değerlendirmektedir;

Peter Bürger’e göre sanatın burjuva kapitalist düzen içinde özel bir statü edinmesinin nedeni sanatçıların diğer meslekler için gerekli olan uzmanlaşma yolunu izlemeyi reddetmelerinden kaynaklanmaktadır. Bu, zamanında sanatsal özerklik iddialarını desteklese de birçok meslekî alandaki en son neoliberal üretim biçimlerindeki ilerlemeler iş bölümünü tersine çevirmeye başlamıştır. Sanat meraklısı ve biyopolitik tasarımcı olarak sanatçının yerini, yenilikçi-evrak memuru, girişimci-teknisyen, mühendis-emekçi, dâhi-menajer ve (en kötüsü) devrimci-yönetici almıştır [...] Kendi geleceğini belirleme arzusu, kendi kendinin girişimcisi olmaya dayanan bir iş modeli olarak yeniden ifade edilmiş, yabancılaşmadan kurtulma umudu ise seri narsisizme ve kişinin mesleğiyle aşırı özdeşleşmesine dönüştürülmüştür (Steyerl, 2013).

Foucault, öznenin kendi inşasını ve öznenin dönüşümünü, bir yaşam sanatı olarak görerek tarihsel bir analiz dahilinde özneyi tanımlayabilmektedir. Sanatçı öznesinin günümüzdeki dönüşümünü aktaran Steyerl’in ifadesinde, hayatın sanatın içine girmesiyle sanatçı bir girişimci özneye dönüşmektedir. Bu bağlamda Foucault’nun “yaşam sanatı” olarak ifade ettiği bireyin, kendi öznesini inşası etmesi, günümüz sanatında farklı şekillerde ortaya çıkmaktadır. Bunlardan biri de dokümantasyon olarak karşımıza çıkmaktadır. Dokümantasyon bir sanat niteliği taşımamakta ancak sanata göndermede bulunmaktadır. Bu duruma örnek

olarak fotoğraf disiplininin bir denetleme mekanizması haline dönüşmesiyle, sanatçı öznesi yaşamını deşifre etmektedir. Böylece sanatçı, eserin kendisi durumuna gelerek, sanata göndermede bulunmaktadır. Bu gelişmelerle birlikte galerilerde, müzelerde ve bienallerde sergilenen diğer sanat disiplinlerinin haricinde, dokümantasyonların sergilenmesi de artmaktadır. Boris Groys bu durumu şu şekilde açıklamaktadır;

Sanat yapıtı, geleneksel olarak, sanatın bünyesinde şekillendirdiği ve sanatı hızla görünür kılan bir şeymiş gibi algılanır. Bir sergiye gittiğimizde, genellikle orada göreceğimiz şeyin -resim, heykel, desen, fotoğraf, video, hazır yapıt veya enstalasyon- sanat olduğunu varsayarız. Sanat yapıtları, elbette, kendileri dışında her şeye öyle ya da böyle gönderme yapabilirler -yani, gerçek hayatta var olan nesnelere veya özel siyasi konulara- ama sanata gönderme yapamazlar çünkü kendileri sanattır. Ancak sergilerde veya müzede gördüklerimiz, yapıtla ilgili geleneksel varsayımın hayli yanıltıcı olduğunu kanıtlıyor. Sanat mekanlarında, bugün, sadece sanat yapıtlarıyla değil giderek daha fazla sanat dokümantasyonu ile karşılaşılıyor. Bu sonucunu resim, desen, fotoğraf, video, metin ve enstalasyon şeklinde -yani sanatta geleneksel olarak sunulan tüm formlarla ve araçlarla aynı şekilde- olabiliyor ama sanat dokümantasyonu durumunda bu araç, sanatı var etmiyor sadece onu belgeliyor. Sanat dokümantasyonu, tanımı itibarıyla, sanat değildir; sadece sanata gönderme yapar ve bu şekilde sanatın, artık orada mevcut olmadığını ve hemen görünmediğini, onun yerine namevcut ve gizli olduğunu net bir şekilde ortaya koyar (Groys, 2013, s. 59).

Groys, dokümantasyonları sanat olarak nitelendirmemekte, ancak sanata gönderme yaparken sanatın mevcut olduğunu ifade etmektedir. Dokümantasyon daha önce gerçekleşmiş bir eylemin, şu anına referans gösteren bir belge niteliği taşımaktadır. Bu durum elbette farklı örneklerle açıklanabilmektedir. Sanatçının sosyo-kültürel etkenlerden etkilenerek eserini açığa çıkarma sürecini veya açığa çıkardıktan sonraki sürecin bir dokümantasyonunu çıkarması bu duruma örnek oluşturabilir.

Burada sanat, daha ziyade, söz konusu etkinliğin kendisidir; olduğu haliyle sadece bir sanat pratiğidir. Buna bağlı olarak sanat dokümantasyonu ne geçmiş bir sanat etkinliğini var etmektir ne de bir sanat yapıtının ortaya çıkacağını vaat eder; bilakis, başka bir şekilde temsil edilemeyen bir sanatsal faaliyete gönderme yapabilmenin olası tek yoludur. Yine de sanat dokümantasyonunu "basit" bir sanat yapıtı olarak sınıflandırmak, orijinalliğini, sanatı sunmaktan çok sanatı belgelediğine ilişkin mutlak ve ayırt edici özelliğini görmezden gelir ve yanlış anlaşılmasına neden olur. Kendilerini sanat yapıtlarından çok sanat dokümantasyonu üretmeye adanmışlar açısından sanat, yaşamla özdeşdir çünkü yaşam, özünde hiçbir nihai sonucu olmayan saf bir etkinliktir (Groys, 2013, s.60).

Groys, sanatın biçimsel olarak açığa çıkmasından ziyade, sanatı eyleme kılma girişiminin veya bu durumu kapsayan sürecin bir sanat niteliği taşıdığını ifade etmektedir. Biyopolitikanın, sanat içinde konumlanışıyla birlikte biçimin bir önemi kalmamıştır. Eserin taşıdığı değer ortaya koyduğu fikirde konumlanmaktadır. Biyopolitika, sanatın yaşamsal fonksiyonlarıyla ilgilenmektedir. Bu bakımdan sanatın bir biçime girmesi önem taşımamaktadır. Bu bağlamda sanat nesnesinin önemini kaybetmesiyle artık, sanatçı öznesinin biçimsel dönüşümü ve değişimi önem taşımaktadır. Bu açıdan yaşamını sanatın öznesine ya da sanatını yaşamın öznesi haline dönüştürmüş olan sanatçıların, açığa çıkardığı eserler bu başlığın altında incelenecektir. Bu bağlamda sanatın biyopolitikasını beden, mahremiyet, yaşam ve ölüm kavramları üzerinden açıklık getirilmesi amaçlanmaktadır.

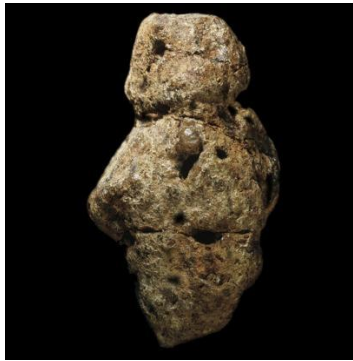
## 2.1. Bedeni Bir Malzeme Olarak Merkeze Alan Yaklaşımlar

"Bedeni Bir Malzeme Olarak Merkeze Alan Yaklaşımlar" başlığı altında beden ve iktidar ilişkisi, Michel Foucault özelinde temellendirilerek, tarihsel bir analizle sanat pratikleriyle incelenmektedir. Bu kapsamda bedenin bir sanat pratiği olarak açığa çıktığı Paleolitik Çağ'daki Venüs heykelticikleri incelenerek, Antik dönemde Myron tarafından yapılan "Disk-atıcısı" heykeliyle bağ kurulmaktadır. Ayrıca "Disk-atıcısı" heykelinin işaret ettiği Antik dönem, iktidarın-bedenle kurduğu ilişkinin ve biyopolitik düşüncenin temelini oluşturmaktadır. Sonrasında gelişen Aydınlanma Dönemi'yle incelenen Leonardo da Vinci'nin, insan anatomisini idealize ederek açığa çıkardığı "Vitruvius Adamı" yla, 17.yüzyıldaki beden algısı açıklık getirilmeye çalışılmaktadır. Bu bağlamda 17.yüzyıl, René Descartes'in *cogito ergo sum* / düşünüyorum, öyleyse varım önermesiyle temellendirilerek, Foucault'nun disiplinci iktidar modeliyle bağ kurulmaktadır. Bu başlık altında son olarak Rembrandt'ın "Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomisi" eseriyle, 17.yüzyıldan sonra gelişen ve bedeni alanına dahil eden disiplin mekanizmalarının, bedenin düzenlenmesinde ve şekillenmesindeki etkisine örnekleme getirilmektedir. Bunun sonrasında gelişen sanat alanındaki bedenin

konumu kısaca değinilerek, diğer alt başlıklara zemin oluşturulmaktadır. Diğer alt başlıkları oluşturan sanatçılar; Orlan, Stelarc, Spencer Tunick, Lauren Kalman ve Anna Kruse olmaktadır. Sanatçıların eserleri birbiriyle farklılaşsa da bütüncül bakış içinde hepsi biyopolitikayla temellendirilmektedir. Bu açıdan bedeni bir müdahale alanı olarak gören Orlan ve Stelarc'tan, Tunick'in çıplak bedenleriyle yaptığı çalışmalarında salgına ve biyopolitikaya göndermede bulunmasına kadar hepsi biyopolitikanın, bedendeki farklı yansımalarını içermektedir. Bu bağlamda iktidar ve beden, biyopolitika temelinde değerlendirilmektedir. Ayrıca biyopolitikanın yaşamın içine temellenmesiyle beden, yaşamın malzemesi haline dönüşmektedir. Bu doğrultuda beden, iktidar mekanizmalarıyla şekillendirilen, düzeltilen bir malzeme olarak dönüşmektedir. Bunun sonucunda beden pratikleri kapsamında incelenen sanatçılar, iktidar mekanizmalarını görünür kılmanın çeşitli yollarını sunmaktadır.

Bu bağlamda tarihöncesi dönemlerden, günümüze kadar insan varoluşunu bedeni üzerinden temellendirerek, irdelemiştir. Bireyin doğumuyla başlayan bedenle bir olma durumu, ölümle son bulmaktadır. Doğum ve ölüm arasındaki süreç ise bireyin, bedenini ayağa kaldırıp, onu geliştirmesinden ve onu yaşama adapte etmesine kadar işleyen bir süreci içerir. Doğumdan sonra beden, gelişimi ve güvenliği için bir güce ve korunmaya ihtiyaç duymaktadır. Bu durum bedene karşı olan yönetme arzusunu da açığa çıkarmaktadır. Beden, insanın varoluş tarihi boyunca yaratılan, geliştirilen ve öldürülen bir konumda olarak, içinde bulunduğu sistemin uzantısı olmuştur. Tarih boyunca beden toplumdan, topluma ve dönemden, döneme değişen algısıyla, iktidar mekanizmalarının denetiminde kalmıştır.

İnsanın, bedenle olan ilişkisi Paleolitik Çağ'da temellenmektedir. İnsanların ruh ve beden inancıyla, ölü gömme ritüellerinde kullanılan nesnelere ifade edilen statü, bedenle kurulan ilişkiyi açığa çıkarmaktadır. Aynı zamanda yine bu dönemde, regl dönemi gelen kız çocukları için ritüeller gerçekleştirilmekte ve bu durum bedenin, üreme aşamasına geçişinin temsili olarak görülmektedir. Doğurganlığın temsili olan kadın bedeninin kutsallaştırılması Paleolitik Çağ'da ve onu takiben diğer anaerkil çağlarda da görülmektedir. Venüs heykelcikleri, bu kutsallaştırmanın önemli sembolleri olarak değerlendirilmektedir.



**Görsel 4.** Berekhat Ram Venüsü (M.Ö. 233.000-800.000).

[https://www.bradshawfoundation.com/sculpture/berekhat\\_ram.php](https://www.bradshawfoundation.com/sculpture/berekhat_ram.php)

*Berekhat Ram Venüsü*, 1981 yılında arkeolog N.Goren-Inbar tarafından İsrail'de bulunmuştur. 233.000-800.000 yıllarına tarihlenen venüsün, venüs heykelcikleri arasındaki en eski örnek olarak nitelendirilmiştir. Malzeme olarak bir tüf parçası olan venüs, 3,50cm yüksekliğine ve 2,50cm genişliğine sahiptir (Lorente, 2020, s.85). Venüsün biçimsiz yapısında bir kadın silüeti olduğu düşünülürken, diğer yandan da heykelciğin bir insan tarafından yapılmadığı, doğal süreçler sonucu ortaya çıkan bir parça olduğu düşünülmektedir (Aslan,2010, s.6). *Berekhat Ram Venüsü*, alt paleolitik dönemde tarihlenmiştir. Üst paleolitik dönemde tarihlenen *Hohle Fels Venüsü*, figüratif açıdan ve bir kadın tasviri açısından bulunan en eski heykelciktir. Venüs heykelcikleri bedenin, iktidarla kurduğu ilişkiyi ve yaşamın mevcut sistemini aktarması açısından sanat pratiklerindeki ilk örnekler arasında yer almaktadır. Bu heykelcikler üzerinden bedenin, o dönemdeki yerini ve mevcut sistemin yapılanması analiz edilmektedir.



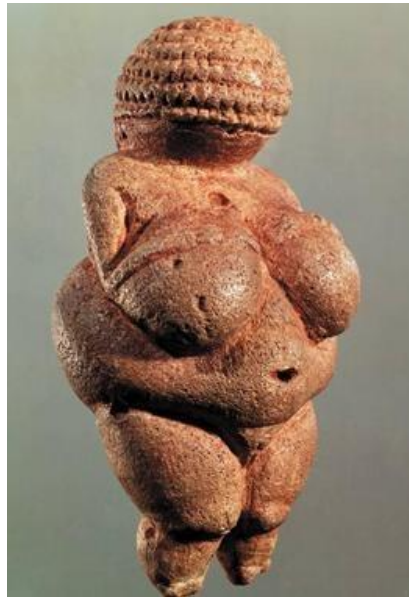


**Görsel 5.** Hohle Fels Venüsü (M.Ö. 35.000-40.000).

<https://arkeofili.com/venus-figurinleri-uzerine-tartismali-yeni-bir-teori/>

Venüs, 2008 yılında Almanya’da Schelklingen kasabasının yakınlarındaki *Hohle Fels* / Oyuk Kaya anlamına gelen mağarada bulunmuştur. Mamut dişinden yapıldığı düşünülen heykelcik, M.Ö. 35.000-40.000 yıllarına tarihlenmektedir. Göğüs, kalça ve cinsel organının abartılı bir şekilde biçimlendirilmiş olması, venüsün doğurganlığının tasviri olarak değerlendirilmektedir. Aynı zamanda baş kısmındaki delik, heykelciğin bir muska veya kolye gibi bir takı görevinde kullanıldığını düşündürmektedir.

Üst paleolitik dönemin önemli diğer heykelciği ise *Willendorf Venüsü* olmuştur. M.Ö. 25.000-28.000 tarihleri arasında yapıldığı düşünülen heykelcik, 1908 yılında Avusturya’da Tuna Nehri’nin yakınlarında bulunmuştur. Günümüzde ise Viyana Doğa Tarihi Müzesi’nde sergilenmektedir.



**Görsel 6.** Willendorf Venüsü (M.Ö. 35.000-40.000).

<https://www.coachhall.com/single-post/2018/09/26/spotlight-artwork-woman-of-willendorf>

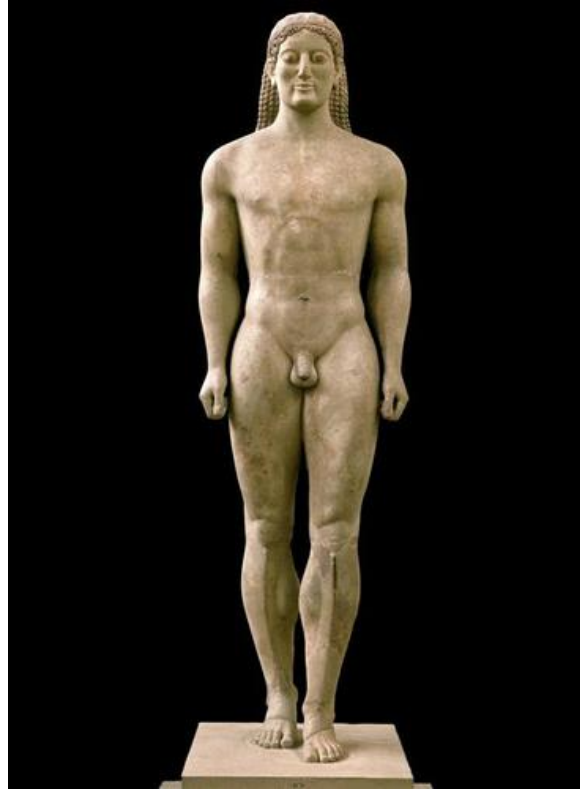


*Willendorf Venüsü* kireçtaşıdan oyulmuş 11cm yüksekliğinde ve kırmızı aşı boyasıyla renklendirilmiştir. Venüsün, baş kısmındaki motiflerin saç mı yoksa örtüyü mü tasvir ettiği konusunda kesin bir tanım yapılmamıştır. *Willendorf Venüsü* de *Hohle Fels Venüsü* gibi doğurganlığın tasviridir. Göğüslerin, kalçanın ve cinsel organın abartılı bir şekilde biçimlendirilmesi, bunun en belirgin ifadesidir. Tarihöncesi çağlarda insanlar heykelciklerle, doğurganlığı ve bereketi tasvir ettiği gibi ölümü ve totemi de hayvan ve insan bedenleriyle tasvir etmiştir. Beden, yaşadığı dönemi yansıtan bir simge olarak nesneleşmektedir. Sistemin gerekliliklerine göre şekillenen bedenle ilişki, avcı-toplayıcı dönemde neslin devamı ve toprağın bereketi için üretken ve doğurgan rolü öne çıkmaktadır.

Antik çağda beden algısı, ruh ve beden üzerindeki tartışmalarla ilerlemektedir. Platon, ruhun ölümsüzlüğünü tanrısal bir güç olarak görmüş ve ruhu gerçek varlıkların, dünyasına ait olduğunu dile getirmiştir. Platon ruhun tanrısal gücünün yanında bedeni küçümseyerek, bedeni gölgeler dünyasına yani değişen görünüşler dünyasına ait olduğunu belirtmiştir. Bedeni küçümsemesinin bir diğer nedeni ruhun akla, iradeye ve iştah kısmına duyduğu arzuya, bedenin dengesini kaybedecek olmasına bağlamıştır. Ruh ölümsüz ve gezen bir varlık olarak kurgulayan Platon, ruhu akılsal, atılgan ve iştahsal olarak üç bölüme ayırmaktadır (Pektaş, 2020, s.7). Platon ruhu siyaset sanatıyla özdeşleştirirken, bedeni ise beden eğitimi ve hekimlik sanatıyla özdeşleştirmiştir. Siyaset sanatını da yargılama ve yasalar olarak tanımlamıştır. Yargılamanın, beden eğitime, yasalarinsa hekimliğe karşılık geldiğini belirtmiştir. Beden eğitimi ve hekimlik bedenini iyi ve sağlıklı olmasının denetleyicisiyken, yargılama ve yasalar ruhun iyiliğini denetlemektedir (Doğan, 2018, s.6). Alexandre Koyre, *Bilim Tarihi Yazıları* kitabında Orta Çağ'da Platon'un görüşünü savunanlar için insan, bir *anima immortalis mortali utens corpore* yani ölümlü bedeni kullanan ölümsüz ruhtan başka bir şey olmadığını ifade etmiştir. Ruh, bedeni kullanır ve kendi içinde ondan bağımsızdır; beden ruhun bir engeli olmuştur. Ruhun eylemine yardımcı olmaktan ziyade ona köstek olur. İnsanın kendine özgü düşüncesine, etkinliğine ve istencine, ancak ruh sahip olmuştur. Dolayısıyla Platoncu insan için, insanın düşünmesi, ruhun düşünmesine denk düşerken, aynı zamanda hakikati de ancak ruhun algılayabileceğini savunmuşlardır. Hakikatle, ruhun arasına perde gibi giren beden, ruh için gereksiz bir parça olmuştur (Koyré, 2000, s.30).

Aristoteles ise doğaya odaklanmış, insanın doğasında da asıl önemli olanın ruh ve beden birliği olduğunu ifade etmiştir. Platon ve Aristoteles'in ortak noktası; bedeni, şekil alan bir hacim olarak görmüş olmalarıdır. Yani ruhu bir form olarak düşündüğümüzde, beden ise o formun malzeme boyutu olarak yorumlanmaktadır. Aynı zamanda Aristoteles için beden, bir şeyleri eyleme dönebilecek potansiyeli olan maddi bir varlıktır. Diğer yandan Aristoteles'e göre beden büyüme, beslenme, üreme ve ölme gibi sahip olduğu yaşamsal faaliyetleri, bedeni cansız varlıklardan ayıran en önemli özelliği olarak değerlendirmektedir (Pektaş, 2020, s.7-8).

Bu açıdan arkaik dönemden açığa çıkan Antik Yunan'daki sanat üretimlerine baktığımızda, özellikle heykelerde güzellik algısının yanı sıra ayrıntıların getirdiği gerçekçilik, beden ve ruhun alegorisini de görünür kılmaktadır. Anavysos Kouros (Görsel 49), arkaik döneme ait çıplak bir erkek heykelidir. *Kouros*, Grekçe'de delikanlı-genç adam anlamlarına gelmektedir. Ayrıca Kouroslar yarışmalarda kazananlar veya kahramanlık başarıları için dikilen heykellerdir.



**Görsel 7.** Anavysos Kouros, M.Ö.530, [Mermer ve boya].

<https://www.sutori.com/en/item/archaic-anavysos-kouros-530-bce-marble-and-paint-here-we-see-the-difference>

Antik Yunan’da erkeğin ilk görevi, kente sadakat göstermesi olarak görülmüştür. Antik Yunan ortak dil, din ve ahlaki değerlere sahip halkların yaşadığı bağımsız şehir devletlerinden oluşsa da sıklıkla birbiriyle savaş yaşamışlardır. Aristoteles’in insanı *politikon zoon* yani “politik hayvan” olarak ilan etmektedir. Başka bir ifadeyle “polis insanı” bir şehre ait olan kişi, vatandaşlığın getirisi olan tüm sosyal ve ahlaki sorumluluğa sahip olan kişi olarak ifade edilebilmektedir. M.Ö.6. yüzyılda ideal erkek fikri ya da erkeksi erdem fikri, *kouros* heykelleriyle tasvir edilmiştir. Form ve aritmetik oranlarını Mısır’dan esinlenerek yapılan bu heykeller Mısır tipi heykellerinin çıplak Yunan uyarlaması niteliğindedir. *Kouros* heykelleri ideal erkeğin temel unsurlarını sağlamak için formüle edilmiş bir modeldir (Jenkins, 2010).

Diğer yandan Antik Yunan’ın klasik dönem eserlerinden olan Myron’un yapmış olduğu *Discobolus*/Disk-atıcısı eserinde, genç bir atlet disk atma anında tasvir edilmektedir. Tarihöncesi dönemde beden konumu doğurganlıkla ilişkilendirilirken, bu dönemde beden, estetik ve sportiflik bakımından ön plana çıkmaktadır. Myron’un eserinde bedeninin pozu, Romalılar tarafından doğal bulunmamış olsa da Myron *Discobolus*/Disk-atıcısı eserinde, bedene atfettiği mükemmellik arzusunu, kasların gerginlik hissiyle tasvir etmiştir.



**Görsel 8.** Myron, *Discus-thrower (Discobolus)*/ Disk-atıcısı (Diskobolus), M.Ö.5. yüzyıla bronz bir Yunan orijinalinin Roma kopyası, [Mermer], ,173cm x 100cm, The British Museum.

<https://courses.lumenlearning.com/boundless-arthistory/chapter/the-high-classical-period/>

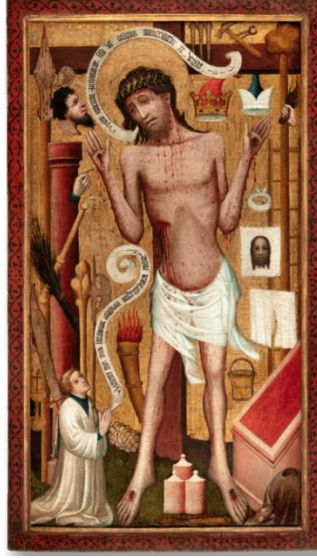
Bu durum iktidar mekanizmalarının, beden üzerindeki eylemlerinin bu dönemde şekillenmekte olduğunun da bir göstergesi olmaktadır. Tanrı ve iktidar aynı konumdayken beden, onlar için bir kul ya da köle konumunda şekillenmektedir. Foucault'ya göre bu dönemde yasalara ve geleneklere uyulması çok sıkı olsa da önemli olan unsurun, yasanın içeriği ya da uygulama koşullarından ziyade, insanlara bu yasalara uymaya iten “tutum” olmaktadır (Foucault, 2015, s.142). Foucault bu tutumu şu ifadelerle açıklamaktadır;

Vurgulanan, kişinin kendini arzulara ve hazlara kapıp koyvermemesini, onlara karşı hakimiyeti ve üstünlüğünü korumasını, duyularını belli bir sakinlik durumunda koruyabilmesini, tutkulara karşı her tür iç tutsaklıktan kurtulmasını ve kişinin kendinden tam anlamıyla hoşnut olması ya da nefsi üzerinde tam egemenlik kurması biçiminde tanımlanabilecek bir varlık kipine erişmesini sağlayacak olan kendiliğiyle ilişkilidir (Foucault, 2015, s.142)

Foucault'nun varlık kipi ve kendilik ifadeleri özneye ilişkin söylemleri oluşturmaktadır. Bu bağlamda iktidar veya tanrı için beden, özneye ulaşmada bir araç niteliği taşımaktadır.

Diğer yandan tek tanrılı dinlerde ise hakikatin maddesel dünyada değil, ölümden sonraki dünyada olduğu inancı hâkim olarak, ölümden sonraki dünyaya biçilen değer baskın bir şekilde ifade bulmaktadır. Öte yandan maddi dünyanın hizmet ettiği şeylerin, ölümden sonraki dünyada da bir sonucunun olacağını düşünmek, insanlarda kaygı ve korkuyu da getirmektedir. Bu durum aynı zamanda bireyin yaşamını sürdürdüğü dünyada günahlarından sorumluluk duyması gerektiğinin düşüncesini de açığa çıkarmaktadır. Birey, günahlarından arındırılmak ve öteki dünyada hakikate ulaşmak için yaşamını sürdürdüğü dünyada bedeniyle cezalandırılmaktadır. Hristiyanlıkta da bedene olan bakış açısı bedenin günahkâr olduğuna yönelik gelişerek, Orta Çağ düşüncesiyle de bedenin, ruhun hapisanesi olduğu inancı öne çıkmaktadır. Bu bakımdan incelendiğinde ruh, ilahi açıdan tanrıya yakın olan ölüm sonrasına aitken, beden ise maddesel dünyaya ait olmaktadır (Gürsel, 2021, s.6). Orta Çağ'ın din merkezli düşünce yapısı bedeni merkeze alan

bir otorite kurmaktadır. Kilisenin doğrultusu altında resimlerde genellikle Adem ve Havva, melekler, İsa ve Meryem Ana gibi tasvirler yapılmıştır. İsa'nın bedeni resimlerde genellikle azap altında resmedilir ama bu azabın getirdiği dehşetten ziyade İsa'da genellikle umut verici bir bedenle tasvir edilmiştir, onu kutsallaştıran bir temsil görülmektedir. Kanları şaraba dökülen bir kutsallaştırmanın yanı sıra bedeninin diğer figürlere göre oranla da büyük tasvir edilmesi ön plana çıkan diğer unsurlardır. Azap çeken bedenler, insanların ilgisini çekmektedir çünkü, imgeyle doğrudan bir iletişim haline girme eğiliminden bahsedilebilir. Michel Foucault *Hapishane'nin Doğuşu* kitabında azap çektirilenin acıma ve hayranlık konusu haline dönüştüğünü ifade etmektedir (Foucault, 1992, s.10).



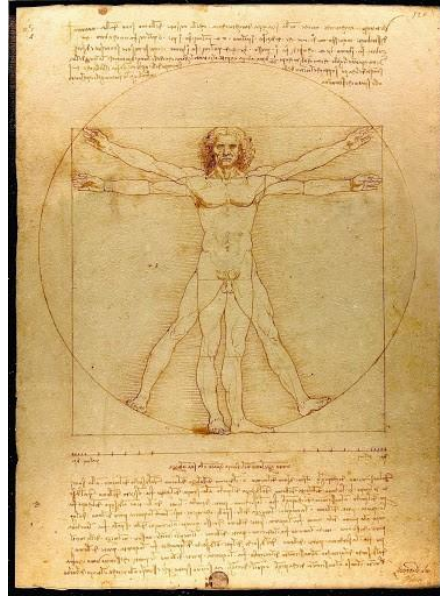
**Görsel 9.** Kutsal Akrabalığın Efendisi Diz çökmüş bir Donör eşliğinde Acıların Adamı olarak Mesih, 1410 – 1440, [Panel üzerine yağ ve yaldız], 120x64cm, Almanya-Köln.

<https://www.samfogg.com/exhibitions/34/works/artworks10139/>

Rönesans'a kadar bireyin maddi dünyada işlediği suç ve günahların cezası bedenlerine uygulanan işkence ve idamlara karşılık gelmektedir. Michel Foucault, *Hapishane'nin Doğuşu* kitabının ilk bölümünde 18.yüzyılda Fransa'da babasını öldüren Damien, ilk başta Paris kilisesinde herkesin önünde suçunu itiraf etmeye mahkûm edilmiştir. Sonraki aşamadaysa bedenine azap çektirilecektir, bu durum kitapta ifade bulunmaktadır;

" elinde yanar halde bulunan iki libre ağırlığındaki bir meşaleyi taşıyarak, üzerinde bir gömlekten başka bir şey olmadığı halde, iki tekerlekli bir yük arabasında götürülecekti; sonra aynı yük arabasıyla Greve meydanına götürülecek ve burada kurulmuş olan darağacına çıkartılarak memeleri, kolları, kalçaları, baldırları kızgın kerpetenle çekilecek; babasını öldürdüğü bıçağı sağ elinde tutacak ve kerpetenle çekilen yerlerine erimiş kurşun, kaynar yağ, kaynar reçine ve birlikte eritilen balmumu ile kükürt dökülecek, sonra da bedeni dört ata çektirilerek parçalatılacak ve vücudu ateşte yakılacak, kül haline getirilecek ve bu küller rüzgâra savurulacaktır". *Cazette d'Amsterdam* "sonunda onu parçaladılar" diye anlatmaktadır (Foucault, 1992, s.3).

Rönesans ile birlikte Orta Çağ düşüncesi yerini aydınlanmaya bırakmış, kilisenin hâkimiyetini ise bilim ve teknoloji almıştır. Bu dönemde insan, kutsal bir ruh veya günahkâr bir beden olmaktan çıkıp, işleyen bir makine olarak görülmeye başlanmış ve bu makinenin nasıl çalıştığına dair sorular, deneyler, çizimler yapılmıştır. Bunların başında gelen isim Leonardo da Vinci bilime olana merakını insan bedeni üzerinde incelemiştir. İnsan anatomisi ve oran-orantısını idealize ettiği *The Vitruvian Man* / Vitruvius Adamı eseri bu duruma verilecek en iyi örnektir.



**Görsel 10.** Leonardo da Vinci, *The Vitruvian Man / Vitruvius Adamı*, 1492, [Kâğıt üzeri mürekkep].

<https://artsandculture.google.com/asset/vitruvian-man-luc-viatour-https-lucnix-be/ggHUIP4yqRicxQ>

Marcus Vitruvius Pollio, M.Ö. 80-15 tarihleri arasında Roma’da yaşamış olan mimar ve mühendistir. Vitruvius’un Da Vinci’nin eserinde isminin geçmesine sağlayan unsur ise Vitruvius’un insanın ellerini ve ayaklarını açtığında bir daire ve karenin içine sığabileceği savı olmuştur. Bu eser tıp biliminin bir kılavuzu da olmuştur, aynı zamanda bedenün rakamlara dönüştürülmesinin de başlangıç niteliğindedir. 17.yüzyılla birlikte de insan bedeni bilimsel olarak anlaşılabilen bir nesneye dönüşmeye başlamıştır.

17. Yüzyıldan itibaren Rönesans, Reform ve Aydınlanma çağı gibi hareketlerle Tanrımerkezli dünyadan İnsan-merkezli dünya anlayışına geçilmiştir. Bu süreçte pozitivist düşüncenin gelişimi ve modern tıbbın ortaya çıkışıyla birlikte beden dinin konusu olan 4 kutsal bir şey olmaktan çıkarak iktidarın nesnesi haline dönüşür (Cansever, 2020, s.3).

17.yüzyılda dünyada teknoloji ve bilim adına önemi gelişmeler yaşanmıştır. Mikroskobun icadıyla birlikte teleskobun icat edilmesi, bilim, sanat ve teknoloji alanında dünyanın makro ve mikro ölçekte tanımlanabilirliğini mümkün kılmıştır. Bu açıdan René Descartes’ın *cogito ergo sum / düşünüyorum*, öyleyse varım önermesi makro düşünceden, mikro düşünceye geçişin önemli bir örneği olmuştur. Bu önerme insanın dünyayla kurduğu ilişkiyi, kendisinden yola çıkarak aktarmaya temel oluşturmaktadır. 17.yüzyılda René Descartes, insanın nasıl biçimlendiğini anlamlandırabilmek için ruh ve bedeni iki ayrı varlık olarak incelemiştir. Bedeni bir madde, ruhu da düşünce olarak kurgulamıştır. Hissetme ve düşünme kavramlarıyla beden ve ruhu inceleyen Descartes, beden ve ruhun ayrı ayrı hissetme ve düşünme kavramlarının gerekliliklerini yerine getiremediğinden, beden ve ruhun ayrılamaz bir bütün olduğunu düşünmüştür (Coştu, 2020, s.83). Bunun sonucundaysa insanın oluşunu, düşünen bir varlık olmasına dayandırmıştır. İnsanın düşünen bir varlık olmasıyla 17.yüzyılda beden ve ruh eğitilebilen ve disiplin altına alınabilen bir tür olarak ele alınmaya başlanmıştır. Bunun için açığa çıkan ruh bilimleri ve sağlık bilimleri gibi kurumlar bedeni ve ruhu iyileştirir onları toplum içinde disiplin altına alarak bir iktidar nesnesi haline getirmektedir. Hapishane, ıslahevi ve ordu da bedenün disiplin altına alındığı kurumlar olmuştur. Bu kurumların temeli Foucault’ya göre 17.yüzyıla dayanır bu dönemde ortaya çıkan teknikler, bireyin bedeni üzerine yoğunlaşmıştır. Bu durumun sanat pratiklerindeki yansımalarından olan, Rembrant’ın 1632 yılında yaptığı “Dr. Nicolaes Tulp’un Anatomi Dersi” isimli eserinde; Nicolaes Tulp anatomi dersini, bir kadavra üzerinden öğrencilerine anlatırken tasvir edilmektedir. Nicolaes Tulp yaşadığı dönemde Hollanda’da oldukça ünlü bir cerrahdır. Figürlerin bakışları ve resmin genel havası donuktur. Bu durum kadavranın parçalanmış kısmında olmayan kanla da desteklenmiştir. Üzerinde deney yapılan kadavra bir sahne ışığı altındaymış gibi tasvir edilmiş, bedenün büyük bir kısmı çıplak olsa da cinsel uzvu beyaz



bir örtüyle kapanmıştır. Bedenin sahibi Aris Kindt'tir. Kindt bir soygun sonrası yakalanarak idam edilmiş ve sonrasında bedeni bir kadavra işlevine dönüştürülmüştür. Rembrandt'ın bu eserindeki kadavranın yolculuğu, artık bedenlerin, yaşam içinde yaşamı açığa çıkarmanın bir aracı olduğunun en iyi temsilini taşımaktadır.



**Görsel 11.** Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *De anatomische les van Dr. Nicolaes Tulp* / Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi, 1632, [Tuval üzeri yağlı boya], 216.5 cm x 169.5 cm.

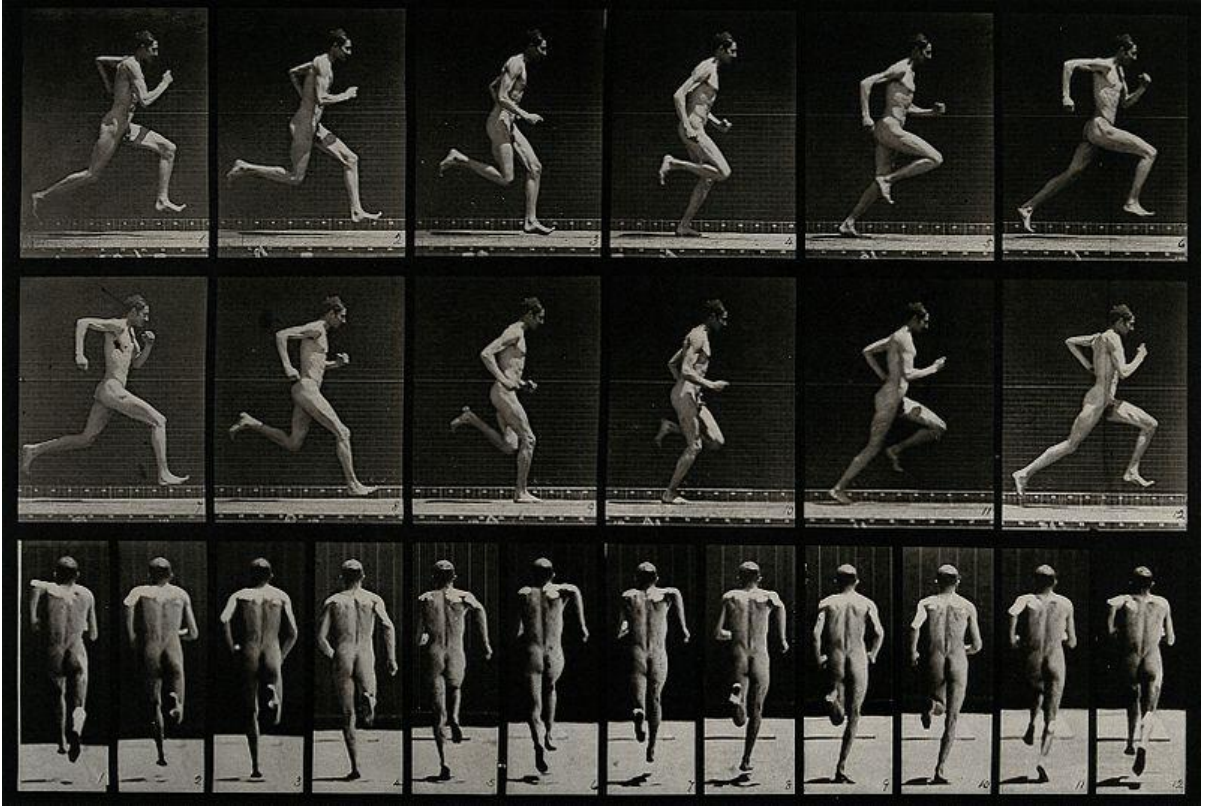
<https://konusanmuze.com/?p=148>

17.yüzyıldan sonra beden, Foucault'nun disiplinci iktidar modeliyle hastane, hapisane ve tımarhane gibi disiplinin gerçekleştiği kurumlarda denetlenerek, düzenlenerek ve terbiye edilerek şekillenmektedir. Bu durum yaşamın içine temellenmiş olan disiplin mekanizmalarıyla beden üzerinde fayda sağlamak amacıyla gerçekleştirdiği tahakkümlerle bedeni, yaşamın içinde sürdürebilir kılmaktadır. Yaşam içindeki bedenin sürdürebilirliği yaşayan bedenlerde itaatkârlaştırma, ölü bedenlerdeyse hem ticari hem de eğitim pratikleriyle fayda sağlanmaktadır. Bu bağlamda 1767 yılında Jean-Antoine Houdon tarafından yapılan "*Flayed Man* / Derisi Yüzülmüş Adam" isimli heykel, derisi yüzülen bir insanın anatomisine odaklanmaktadır. Kas sisteminin detaylı bir biçimde işlenmesiyle beden, anatominin bir öğretisi haline dönüşmektedir. Aynı zamanda Houdon'un bu eseri bedenin, biyolojik bir tür olarak incelenmesini kolaylaştıran bir araç niteliği taşımaktadır.



**Görsel 12.** Jean- Antoine Houdon, *The Flayed Man / Derisi Yüzülmüş Adam*, 1767, [Mermer].  
<https://ferrebeekeeper.wordpress.com/2015/10/26/flaying/>

Houdon'un bedeninin anatomisini açığa çıkaran eserinden yaklaşık bir asır sonra Eadweard Muybridge, koşan bir adamı gösteren 24 fotoğraf karesinde göstermektedir. Muybridge'in 1887 yılında ortaya çıkardığı "A Man Spriting / Koşan Bir Adam" (Görsel 13) isimli fotoğraf kareleri, hareket halindeki insan vücudunu yakalayan ilk fotoğraflar arasında yer almaktadır. Sanatçı elektrikli deklanşör mekanizmalı bir kamerayla, insan vücudunun uzuvlarının ve kaslarının daha önce imkânsız olan hareketini göstermektedir. Bu durumla birlikte bedeninin anatomik yapısının çözümlenmesinin yanında artık bedeninin denetlenen bir nesne olarak da açığa çıktığı görülmektedir. Bu gelişmeler iktidar mekanizmalarını geliştiren bir araç olurken, bedenine nesne haline dönüşmesine zemin oluşturmaktadır.



**Görsel 13.** Eadweard Muybridge, *A Man Sprinting / Koşan Bir Adam*, 1887, [Fotogravür].

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A\\_man\\_sprinting.\\_Photogravure\\_after\\_Eadweard\\_Muybridge.\\_1887\\_Wellcome\\_V0048637.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_man_sprinting._Photogravure_after_Eadweard_Muybridge._1887_Wellcome_V0048637.jpg)

İktidar mekanizmalarının beden üzerindeki bu tahakkümlerini eserleriyle açığa çıkaran sanatçılar, bu tahakkümleri hissedenlerin başında yer almaktadır. Sanatçılar eserleriyle bir dünya kurgularken çıkacakları yolu bedenlerini başlangıç noktası olarak ele almaktadırlar. Gelişen sanat pratikleriyle sanatçılar, bedeni sadece kilise veya portre üzerinde temsil etmemektedir. Aynı zamanda sanatın kiliseden kopuşunu, yaşama uyumunu ve evrenselliği içinde barındıran modernizm akımıyla, beden; bazen günlük yaşamı aktaran bir araç olarak, bazen de anatomik olarak parçalanmış bir temsil olarak aktarılmaktadır. Modernizm sonrasında yani Post-modernizmle açığa çıkan avangart akımlarla birlikte bedenin, sanat içindeki sınırları da sınırsızlığa doğru genişletilmektedir. Sanatçı bu dönemle birlikte artık bedeni bazen bir malzeme olarak kullanmakta, bazen de malzemeleri bedenin üzerinde konumlandırarak, yaşamın içine dahil edilmektedir. Bu bağlamda alt başlıklarda incelenen sanatçıların çalışmaları post-modernizmle birlikte açığa çıkmaktadır. Performans Sanatı'ndan örneklerle ve bedenin malzemeyle kurduğu ilişki değerlendirilmektedir.

### **2.1.1. Bedenin Malzeme Olarak Kullanımı: Orlan, Stelarc ve Spencer Tunick**

20.yüzyılda sanat pratiklerinde bedenin sınırları oldukça zorlanmıştır. İnsanın varoluş temeli olan beden, aynı zamanda günlük yaşantısının da bazen bir kalkanı ve bazen bir mekânı olurken bazen de bir cazibe nesnesi konumundadır. Bedenin ne olduğuna dair soruların cevaplarını bazen endüstriyel malzemelerle, bazen de bedenleriyle deney veya performans yaparak arayan sanatçılar bu durumu içselleştiren başlıca kişiler olmuştur. Orlan ve Stelarc iki farklı sanatçı olmakla birlikte ikisinin ortak noktası bedenlerinin sınırlarını genişletmeleridir.





**Görsel 14.** Orlan, Omnipresence-Surgery, 1993, Performans. <https://janelfeliz.wordpress.com/2011/06/06/orlan%E2%80%99s-omnipresence-by-janel-feliz-martir/>

Orlan, Carnal Art olarak isimlendirdiği performanslarını 9 kez gerçekleştirerek videolarla da izleyiciye aktarmıştır. Orlan bu performansında eril toplumun hegemonyasıyla tahakküm altındaki kadın imajıyla ilgilenir ve çalışmalarında malzemesi yüzdür. Kadının bir güzellik unsuru haline gelmesiyle ve bu güzelliğin kriterlerini irdelemektedir. Güzellik algısını yüzüne yaptırdığı estetik ameliyatlara yüzün, biçimini dönüşüme uğratmaktadır. Orlan, Antik Yunan'daki Zeuxis'in ideal kadın tasvirini yaratmak için, sanat tarihindeki ideal güzelliğin temsili olan kadın figürlerin bazı parçalarını yüzüne uygulatmaktadır. Bu açıdan estetik ameliyatları bir kolaj niteliği taşımaktadır. Yüzüne yaptırdığı müdahaleler, Mona Lisa'nın alnından, Boticelli'nin Venüsü'nün çenesine kadar parçalar halinde şekillenmektedir. Bu durum aynı zamanda sanat tarihinin de eril bakışını açığa çıkarmaktadır. Orlan'ın gerçekleştirdiği estetik ameliyatlara bir dayanıklılık testi niteliğinde olmamıştır, onun gerçekleştirdiği ameliyatlara kimliğin akışkanlığını izleyiciye göstermektedir. Aynı zamanda bedenine uyguladığı biçimsel deformasyonlar, iktidar mekanizmalarına karşı kontrolün kendisinde olduğunu göstermektedir. Bu durum sanatçının, bir güç unsuru halinde kontrol edilmediğinin göstergesi olarak, otoriteye karşı bir direnişin temsiline taşımaktadır. “*Omnipresence / Her Yerde Bulunma*” adlı yedinci ameliyatında, performans sanatı ile tıp bilimini bütünleştiren Orlan, kadın kimliğinin değişimini bu kez bir atölye-ameliyathanede izleyiciye sunmaktadır. Orlan, lokal anestezi sayesinde tüm sürece hâkim olmaktadır. Performans, uydu aracılığıyla dünyada on beş yerden izlenmektedir. İdeal güzelliğe, sayısız estetik ameliyatla ulaşmaya çalışan Orlan'ın performansı, güçlü bir başkaldırı içermektedir. Ameliyatlara sonucu deri altına yerleştirilen malzemelerle, benzemeye çalıştığı figürlerle Orlan, otoriteye karşı, giderek kimliksizleşmektedir. Orlan için kimlik dayatılan bir unsurdur ve kadın bedeninin güzellik algısını da kendi yüzüyle, bedeniyle karşı koymaktadır (Pektaş, 2013, s.48-49).



**Görsel 15.** Orlan, Omnipresence-Surgery, 1993, Performans.

<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-70-body-modification-artist-orlan-reinventing>



**Görsel 16.** Orlan, Omnipresence-Surgery, 1993, Performans.

<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-70-body-modification-artist-orlan-reinventing>

Orlan'ın açığa çıkardığı kendi bedenini müdahale alanı olarak kurgulama hali, Stelarc için de benzerlik taşır. Stelarc insan bedenini geliştirme odaklı çalışmaktadır. Bedenini internet ortamına eşleştirmekten, uzuvlarını parçalayarak uzaktan kullanmaya ve ameliyatla koluna işlevsel bir kulak monte etmeye varacak performanslar gerçekleştirmektedir. Gelişen teknoloji ve değişen sistemlerle insan sonrası dönemin en önemli sanatçıları arasında olan Stelarc, 2008 yılında gerçekleştirdiği “Kol Üzerinde İlave Kulak” isimli performansı beden sınırlarını sorgulatmaktadır. Biyolojik beden iyi organize olmadığını belirten sanatçı, beden samimi bir şekilde internet ortamına açılması gerektiğini dile getirmektedir. Bunun için de yapmış olduğu üçüncü kulağını doğrudan internete bağlamayı düşünen sanatçı; bu durum beden teknik açıdan hacklenebileceği anlamına gelmektedir. Diğer yandan Stelarc *Ear on Arm / Kol Üzerinde İlave Kulak* projesinin, alternatif bir anatomik mimari plan önerdiğini ve beden için yeni bir organ mühendisliği olduğunu belirtmektedir. Sanatçı, aynı zamanda başka yerlerdeki diğer bedenler için mevcut, erişilebilir ve hareketli bir organın, insanların başka bir yerde başka bir bedeni bulmasını ve dinlemesini sağlayacağını ifade etmektedir (Fernandez, 2018).



**Görsel 17.** Stelarc, *Ear on Arm / Kol Üzerinde İlave Kulak*, 2008, Performans. (Fotoğraf: Nina Sellars)

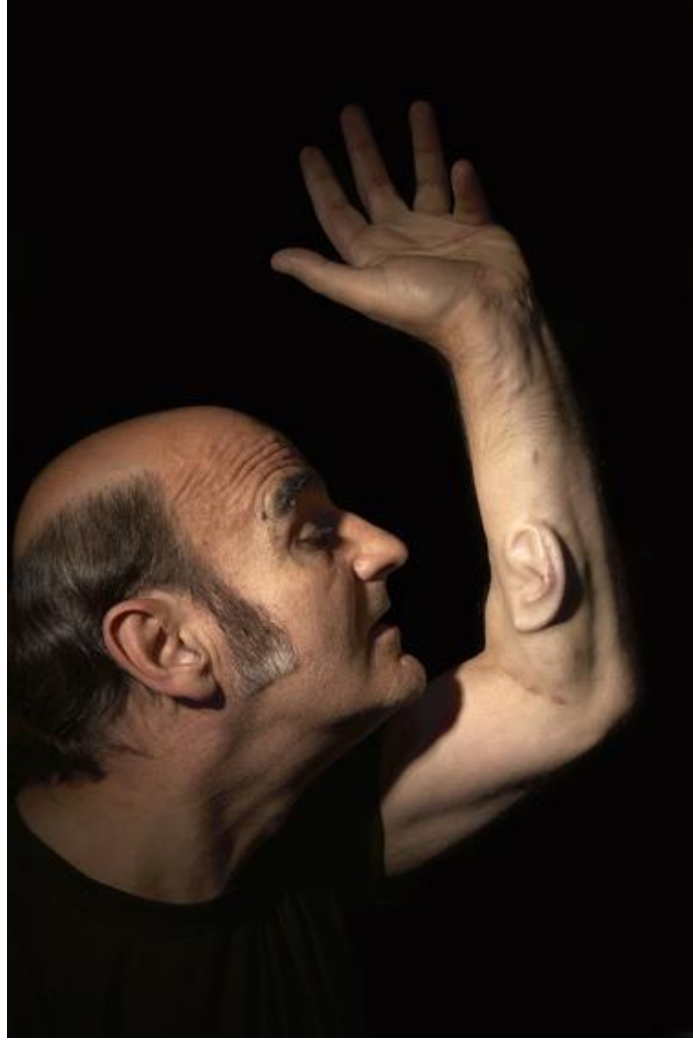
<http://stelarc.org/?catID=20242>

Stelarc, bedeni inşa edilmeye uygun bir yapı olarak görmektedir. Ekleme çalıştığı protezler onun mimari projeleridir, internet erişimi kısmı ise mühendislik kısmı olarak görmektedir. Sanatçı, 1/4 ölçekli olan kulağın, canlı hücrelerle küçük kopyalarını büyütmeyi başararak, ön kolunda duyduğu sesleri iletecek bir cerrahi yapım olan, “Kol Üzerinde İlave Kulak” projesini tamamladığını ifade etmektedir. Aynı zamanda sanatçı, bedenin artık sınırlarının ve kapladığı alanın ötesinde bir performans sergilediğini düşünerek, bedenin fiziksel varlığının başka bir yere yansıtılabilir olduğunu belirtmektedir. Böylece uzak bedenleri deneyimleyebileceğimizi açıklamaktadır (Stelarc,2008).



**Görsel 18.** Stelarc, *Ear on Arm / Kol Üzerinde İlave Kulak*, 2008, Performans. (Fotoğraf: Nina Sellars).

<http://stelarc.org/?catID=20242>



**Görsel 19.** Stelarc, *Ear on Arm / Kol Üzerinde İlave Kulak*, 2008, Performans. (Fotoğraf: Nina Sellars).

<http://stelarc.org/?catID=20242>

Bu doğrultuda Stelarc ve Orlan'ın gerçekleştirdiği performanslar bedenın biçimsel değişim ve dönüşümü ele almaktadır. Orlan öznenin akışkanlığıyla ilgilenirken, Stelarc bedenın akışkanlığıyla ilgilenmektedir. Her iki sanatçının bedeni malzeme olarak görerek uyguladıkları işlemler, iktidarın bireye uyguladığı tahakküm alanlarının dönüşümünü işaret etmektedir. İktidarın bir tahakküm alanı olarak gördüğü beden, sanatçılardan performanslarıyla iktidara karşı bir direncin kaynağı olmaktadır.

Aynı zamanda Spencer Tunick'in "Enstalasyonlar" isimli projeleri de bedeni malzeme olarak temel almaktadır. Sanatçının malzemesi ise binlerce çıplak insan bedenidir. Bu bakımdan sanatçı çalışmasını insan yerleştirmesi olarak tanımlamaktadır. Tunick, kimlik ve mahremiyet kavramlarının arasındaki ayrımı araştırmaktadır. Fotoğraflarında, bir tür insan manzarası yaratarak, bireylerin kitleselliğini nesneleştirmektedir. Seçtiği mekânı bir tuvale benzeten sanatçı, bu mekanları sosyal veya çevresel kaygıları vurgulamak amacıyla seçtiğini belirtmektedir.





**Görsel 20.** Spencer Tunick, *Installations* / Enstalasyonlar, 2007, Meksika, Fotoğraf.

<https://www.apollo-magazine.com/spencer-tunick-mass-nudity-and-a-decoy-magician/>



**Görsel 21.** Spencer Tunick, *Installations* / Enstalasyonlar, 2007, Meksika, Fotoğraf.

<https://www.apollo-magazine.com/spencer-tunick-mass-nudity-and-a-decoy-magician/>

Tunick, ' in 2007 yılında Meksika'nın başkentinin Zocalo Meydanı'nda 18.000 gönüllü ile bir rekor çekim gerçekleştirmiştir. Meksika'daki çekim esnasında bir yönetmen gibi megafonla komutlar vererek, onlarla aynı anda o komutlara uymaktadır. Bunlar kolları kaldırmak, sırtüstü yatmak gibi bedensel eylem gerektirecek komutlar olmaktadır. Zocalo Meydanı, bir katedral, belediye binası ve Ulusal Saray resmi hükümet koltuğu ile çevrilidir. Bazı katılımcı yorumlarında, Meksikalıların bedenlerini göstermeye alışık olmadığı, çoğu erkeğin sadece tatildayken şort giydiği ve kadınların ise tacize uğradıkları için mini etek giyemedikleri belirtilerek, bu sanat projesiyle Meksika'nın muhafazakâr bir toplum yapısının artık dönüşmekte olduğu düşünülmektedir. Ancak bazı Meksikalılar ise bu durumu kiliseye karşı bir suç olarak görmektedir (Reuters: <https://www.reuters.com/article/oukoe-uk-mexico-tunick-idUKN0626494920070506>).

Tunick'in çalışmaları her zaman iktidar mekanizmalarının dikkatini çekmektedir. Kamusal alanda çıplak bedenleri bir tehdit olarak algılayan iktidar, onları gözetleme arzusuyla düzenlemek ve organize etmek istemektedir. Sanatçı diğer yandan 2020 yılında corona virüsle birlikte iktidar mekanizmalarının birey üzerinde gösterdiği tahakküme karşı Londra'da Alexandre Palace'ta bir çekim gerçekleştirmiştir.



**Görsel 22.** Spencer Tunick, *Installations* / Enstalasyonlar, 2020, İngiltere, Fotoğraf. <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-54188779>

Covid-19 kurallarına uyarak gerçekleşen çekime 250 kişi katılmış ve katılım gösteren kişiler maske haricinde bedenleriyle çıplak bir şekilde birbirlerine sarılmış ve öpüşmüşlerdir. Tunick pandeminin bireye getirdiği kısıtlayıcı yaşama karşı gerçekleştirdiği çekim için özgürleştirici ve hayat dolu ifadelerini kullanmıştır. Tunick'in gerçekleştirdiği çekimler, seçtiği mekanlar hepsi politik bir neden taşımaktadır. Güncel gündeme olan göndermeleriyle, iktidarı görünür kılan Tunick, aynı zamanda projeye katılan gönüllüleri de özgürleştirici bir alan açmaktadır.

Tunick'in Covid-19 salgınına karşı gerçekleştirdiği bu proje, aynı zamanda Roberto Esposito'nun biyopolitika felsefesini kapsamaktadır. Esposito, biyopolitika felsefesini *immunitas* / bağışıklık kavramına temellendirmektedir. Bu doğrultuda Esposito'ya göre iktidar artık, bireyleri ve nüfusları her türlü enfeksiyona karşı korumakla şekillenmekte ve iktidarın ilgilendiği asıl meseleyi bu durum oluşturmaktadır (Kartal, 2016, s.195). Onur Kartal, *Biyopolitika* isimli kitabında Esposito'nun biyopolitika felsefesine şu şekilde tanımlama getirmektedir;

Bugünün dünyasını tarif eden şey, ya bir salgın formunda bedenin, ya da “yasa-dışı” göç formunda siyasal yapının bir bulaşma (*contagion*) riskiyle karşı karşıya olmasıdır [...] Esposito bağışıklık paradigmasını içeriklendirirken tam da bulaşma riskine karşı geliştirilen muhafaza ve koruma mekanizmalarının aşırılmış formlarının toplumsal yaşamı zehirleyici etkilerini masaya yatırır ve elbette bunu yaparken vücuda getirmeyi arzuladığı şey olumlayıcı bir biyopolitika felsefesidir (Kartal, 2016, s.195)

Bu bağlamda Tunick'in gerçekleştirmiş olduğu “Enstalasyonlar” çalışması salgının bir iktidar mekanizması halinde kullanılmasyla beden üzerindeki iyileştirici ve kısıtlayıcı durumları göz önüne getirmektedir. Aynı zamanda bedenin saf çıplaklığı korunmasızlığıyla, iktidar mekanizmalarını tahrik etmektedir. Tunick bunları bedeni malzeme olarak kullanarak gerçekleştirmektedir. Diğer yandan bedenin, malzemeyi üzerinde barındırmasıyla şekillenen eserler de açığa çıkmaktadır.

### **2.1.2. Bedenin, Seramikle Kapatılması: Lauren Kalman ve Anna Kruse**

Kalman'ın çalışmalarında beden bir malzeme olarak değil, malzemeyi içinde barındıran bir mekân olarak değerlendirilmektedir. Sanatçı idealin inşasını, zanaatın siyasetini, bedeni ve yapıyı çevreyi, bedenini kullanarak performanslar aracılığıyla araştırmaktadır. Süsü, kültür ve toplumun yıkımıyla eşitler. Sanatçı 2014-2021 yılları arasında “Boşluğu Doldurma Cihazları” isimli projesinde insan bedenindeki delikleri

kapatacak birçok büyüklü, küçüklü heykel yapmıştır. Sanatçı mücevherleri, rekonstrüktif cerrahi cihazları andıran formlarla ve vücut formlarını birleştirir. Bedeni ideal bir pozisyonda sunmak yerine, onu grotesk veya şiddetli eylemlerle çarpıtmaktadır. Ürettiği nesnelere beden boşluklarını doldurur, sanatçı aynı zamanda formların duygusal veya erotik boşlukların psikolojik olarak doldurulmasını da arzulamaktadır. Bu proje kadınların eksik veya eksik olduğu yönlerini, erkeklerle, nesnelere, elbiseyle, makyajla ve süslemeyle kapatılmaya çalışılması fikirlerine işaret etmektedir (Kalman, 2021). Eril sistemin müdahalelerine karşı bir kalkan görevi üstlenen seramik formların yapısı tıbbi bir malzemeyi de çağrıştırmaktadır.



**Görsel 23.** Lauren Kalman, *Devices for Filling a Void(8) / Boşluğu Doldurma Cihazları (8)*, 2017, [Seramik].  
<https://www.laurenkalman.com/portfolio/devices>



**Görsel 24.** Lauren Kalman, *Devices for Filling a Void / Boşluğu Doldurma Cihazları*, 2015,[inkjet baskı, altın kaplamalı bakır ve seramik], 50,8 x 40,6 cm ve 10,2 x 10,2 x 15,2cm. <https://artjewelryforum.org/interviews/lauren-kalman-2/>

Lauren Kalman'ın "Boşluğu Doldurma Cihazları" isimli projesindeki heykellerin, beden boşluklarını kapaması, disiplinli iktidar modeldeki kapatılmaya bir çağrışım niteliği taşımaktadır. Bu bağlamda Kalman'ın, ürettiği heykeller birer disiplin mekanizması haline dönüşmektedir. Böylece bu heykeller, sadece beden boşluklarını kapamakla kalmaz, aynı zamanda beden arzularını, zevklerini, duygularını ve iştah halini kısıtlayarak, şekillendirmektedir. Bu durum sanatçının iktidar mekanizmalarını doğrudan kendi üzerinde uygulamasıyla, iktidar mekanizmalarını bir gösterge haline getirmektedir.

Diğer yandan sanatçı Anna Kruse'un 2019 yılında yapmış olduğu *I hope my breath smells good / Umarım Nefesim Güzel Kokar* isimli seramikten yaptığı eserin bedenle kurduğu etkileşimi odak noktası olarak ele



almaktadır. Sanatçı eserinin kavramsal aşamasındayken, Daisy Hildyard tarafından yazılan *The Second Body*/İkinci Beden kitabıyla, beynin ve bedenin parçalarının nerede konumlandığını ve nasıl hareket ettiğini algılamasını sağlayan duyu olan “proprisepsiyonun tezahürü” fikrinden etkilendiğini ifade etmektedir. Bu çalışmasını fiziksel benliğini keşfetmeye çalıştığı bir proje olarak gören sanatçı, eserin çarpıtma odaklı olduğunu dile getirerek, duyuvarın güçsüzleşmesi/güçlenmesi, boğuk gürültü, sesi yankılamak, farkındalığımızı kısmak gibi bazı duyuvar konuları irdelemektedir. Ayrıca sanatçı seramiğin işlevselliğini tarihsel olarak oldukça güçlü olduğunu belirterek, kilin bedensel olduğunu ifade etmektedir. Eseri iki insan aynı anda giydiği zaman formsal açıdan eser, iki bedeni bir ağ gibi birleştiren yapı görünümüne dönüşmektedir. Yüzü tamamen kapatan eser bu sayede kimliksiz bir iletişime de zemin oluşturmaktadır. Sanatçı eserinde, görme duyuvarını geriye çekerek, ancak ses ve nefesle karşı tarafa bağ kurulabilmektedir. Bu açıdan kulağa atfedilen rol önemlidir. Günlük hayatta iktidar enstrümanları tarafından, dezenformasyonla sürekli manipüle halinde olan bireyin, duyuvarsamasının kısıtlanması en azından haberleri tek tek duyuvarsaması bireyi özgürleştirmektedir. Foucault iktidarın, iletişimde başladığını ifade etmektedir. Bu açıdan Kruse’un “Umarım Nefesim Güzel Kokar” isimli çalışması iki bireyin birbirlerine karşı verdikleri iktidar savaşı halinde de açığa çıkmaktadır. Çalışmanın gerçekleşebilmesi için iki kişiye ihtiyaç vardır ve bu kişiler konumlandığı zaman, iktidar ve birey olarak işlev görmektedir. Birbirini görmeyen ama varlıklarını daima birbirlerine hissettiren iki varlık, bu çalışmayla koku, nefes ve ses gibi duyuvarsamalarla birbirlerini açığa çıkartmaktadır.



**Görsel 25.** Anna Kruse, *I hope my breath smells good* / Umarım Nefesim Güzel Kokar, 2019, [Seramik]  
<https://www.annakruse.com/work/ihopemybreathsmellsgood>



**Görsel 26.** Anna Kruse, *I hope my breath smells good* / Umarım Nefesim Güzel Kokar, 2019, [Seramik].  
<https://www.annakruse.com/work/ihopemybreathsmellsgood>



“Bedeni Bir Malzeme Olarak Merkeze Alan Yaklaşımlar” başlığı ve bu başlıkla şekillenen alt başlıklarla tarihöncesi dönemden, günümüz sanatına kadar bedeni, malzeme ve mekân olarak kurgulayan eserler değerlendirilmektedir. Bunun sonucunda beden, anaerkil bir sistemde şekillenen venüs heykelciklerinde bereketi ve doğurganlığı temsil ederken, günümüzde açığa çıkan eserlerde bir müdahale sahası olarak görülen, parçalanabilen ya da mutasyona uğratan, ölü hallerde yansıtılmaktadır. Bu durum bedenin, içinde bulunduğu sistemin ve iktidarın yansıtıcısı olduğunun bir ifadesi olmaktadır. Bedenin, iktidarın yansıtıcı bir aracı olma durumu iktidarın denetleme ve gözetleme mekanizmalarıyla bedeni terbiye ederek mümkün olmaktadır. Bedenin denetlenip, gözetilmesi de mahremiyetin işgalini açığa çıkarmaktadır.

## 2.2. Sanat Pratiklerinde Mahremiyetin İşgali

*hrm* kökünden gelen mahrem kavramı, yasak alana giriş izni olan, sırdaş, anlamlarına gelmektedir (www.nisanyansozluk.com, Erişim Tarihi: 28.Aralık.2021). Mahremiyet sözcüğü de aynı kökten türetilmiştir, *Türk Dil Kurumu sözlüğünde* karşılığıysa “gizli olma durumu” olarak ifade edilmektedir (https://sozluk.gov.tr, Erişim Tarihi: 28.Aralık.2021). İngilizce karşılığıysa *privacy* /özel, kişisel bir mesele veya sır anlamlarına gelmektedir. *Privacy* kavramının kökü, Eski Fransızca’daki *privauté* / özel sözcüğünden gelmektedir (www.etymonline.com, Erişim Tarihi: 28.Aralık.2021). Özel kavramının Türkçe’de, “yalnız bir kişiye ait veya ilişkin olan” (https://sozluk.gov.tr, Erişim Tarihi: 28.Aralık.2021) anlamını taşımaktadır. Bu doğrultuda mahremiyet kavramı, kişiye ait bir alan olarak tanımlanabilmektedir. Mahremiyet kavramı geniş bir anlatım ve anlam bütünlüğüne sahiptir. Bu nedenle tarih boyunca insanın yaşamında konu edildiği din, cinsellik, aile, arkadaş, yaşam ve düşünme biçimleri gibi konulara doğrudan müdahale etmektedir. İnsanın ihtiyaçlarından ve gerekliliklerinden doğmaktadır. Her ne kadar modern insanla özdeşleştirilmiş bir kavram olsa da mahremiyet, tarihöncesi çağlardan günümüze kadar, insanın içgüdüsel bir arzusu olmaktadır.

Bu başlıkta “mahremiyetin işgali”nin ifade ettiği anlam ise, işgal kavramının ifadesine bakıldığında açığa çıkmaktadır. İşgal kavramı, bir alanı ele geçirme anlamına gelmektedir (https://sozluk.gov.tr, Erişim Tarihi: 28.Aralık.2021). Mahremiyetin işgalise, kişisel alanın ele geçirilmesi olarak okunabilmektedir. Mahremiyet kavramı, kişisel alan, özel alan gibi anlam ifadeleriyle iç ve dışı yani, özel alanı ve kamusal alanı da açığa çıkarmaktadır. Kişisel mekân kavramı beraberinde mekânsal davranışı ve mekân kullanımının denetleyicisi-düzenleyicisi olan egemenlik davranışını açığa çıkarmaktadır. Egemenlik alanı kavramı, H. E. Howard’ın hayvanların davranışlarını gözlemleyerek, hayvanların mekâna gösterdikleri sahiplenme ve bununla birlikte savunma davranışlarıyla açığa çıkmaktadır. Günümüzde egemenlik alanı kavramı, farklı anlamlarda dönüşüme uğrasa da Rapoport’a göre bu kavram, bireyin temel ihtiyaçlarını karşıyabilmek için sahiplendikleri alan olarak tanımlanmaktadır. Diğer yandan egemenlik alanı, sahiplenme güdüsünü açığa çıkartmasından dolayı alanın işaretlenmesi veya kişiselleştirilmesiyle de söz konusu olmaktadır (Eyüboğlu ve Zorlu, 2021, s.226).

Paleolitik çağın uygar insan yaşamına dair ilk izlerini sunan mağaralarda yaşayan insanların kendine ait bir alan yaratma ihtiyacı söz konusudur. Mumford’a göre: “Bu mağaralar, insanların sadece üreme dönemlerinde bir araya geldiği veya aç, susuz kaldıklarında geri döndükleri, su ya da yiyecek bulacakları kesin olan yerler değildi (...) Aynı zamanda simgeselleşmiş hayal ve sanattan dolu dolu yararlanılarak sosyal hazzın artması için, estetik açıdan büyüleyici olmasının yanı sıra, daha anlamlı, daha iyi bir hayata dair ortak bir vizyonla, Aristoteles’in bir Politika’da tarif edeceği türden, henüz yeni yeni yeşermekte olan iyi bir hayat için gelinirdi buralara” (Mumford, 2013:19) (Cüceoğlu, 2018, s.12).

Kişisel alanın işaretlenmesi ve bu alanda egemen olma güdüsü tarihöncesi insandan, günümüz insanına aktarılan bir miras olmaktadır. Arjantin’in Santa Cruz eyaletinde bulunan, *Cueva de Las Manos*/ Eller Mağarası bu duruma verilecek bir örnek niteliği taşımaktadır. 1999 yılında, UNESCO Dünya Mirası Listesi’ne dahil olan mağara, tarihöncesi insanların ritüellerini gerçekleştirmek için toplandıkları bir mekan olarak tanımlanmaktadır. Bu ritüellere katıldıklarına dair ve mağaraya aitliklerini ifade etme açısından bir nevi imza niteliği taşıyan ellerini, mağaraya işaretlemişlerdir.



**Görsel 27.** Cueva de Las Manos/ Eller Mağarası, M.Ö.7300.

<https://www.cronista.com/clase/break/La-Cueva-de-las-Manos-en-Santa-Cruz-fue-donada-a-la-provincia-por-una-fundacion-privada-20200714-0003.html>

Mahremiyet kavramı insanların bir gerçekliği niteliğinde olarak iki yönünü açığa çıkarmaktadır. Bir yönüyle bireyin özel alan algısını açığa çıkartan kavram, diğer yönüyle özel alanın diğer özel alanları türeteceği için bu özel alanlarla birlikte yaşamı sürdürmeyi ifade etmektedir (Uysal, 2019, s.6). Zygmunt Bauman *Bireyselleşmiş Toplum* isimli kitabında bu durumu şu ifadelerle açıklamaktadır;

Richard Sennett'in belirttiği gibi, mahremiyetleri paylaşmak, tercih edilen, belki de "topluluk inşası"nın elde kalan tek yöntemi olma eğilimindedir. Bu inşa tekniği ancak, bir hedeften diğerine istikrarsız biçimde kayan ve sonsuz ve sonuçsuz bir güvenli liman arayışına sürüklenen, saçılmış ve gezinip duran duygular kadar kırılğan ve kısa ömürlü "topluluklar"ı üretebilir. Bunlar ortak üzüntüler, ortak kaygılar ya da ortak nefretlerden oluşan topluluklardır (Bauman, 2005, s.67).

Bu bağlamda Theodore Zedlin *İnsanlığın Mahrem Tarihi* kitabında mahremiyet kavramını üç biçimde açıklamaya çalışmaktadır. İlk olarak mahremiyet kavramının oluşumunu, mekanla ve nesneyle tanımlayan Zedlin, akrabaların ve komşuların kuruntularından kaçmak için oluşturulan bir sığınak veya kişiye özel bir oda olarak yorumlamıştır. Nesneye ilişkin yorumuysa, kişinin mevcut hayatında nesneye atfettiği rolle hatıralarını anımsamasını, "mahrem bir hatırlama" olarak yorumlamıştır. Aynı zamanda evli olmanın mahremiyeti aile hayatıyla ifade edilirken, arkadaşlığın mahremiyeti kucaklaşma eylemiyle olduğu belirtilmektedir. Geleneksel örf ve adetleri yaşayan ülkelerde, dokunmanın bir mahremiyet göstergesi olduğunu ifade etmiştir. Zedlin, mahremiyet kavramının ikinci açıklamasındaysa, Romantikler için ilk açıklamanın yetersiz kalmasına bağlayarak, onların yeni bir mahremiyet kavramı icat ettiğini belirtmiştir. O dönemin yaşlılarının, sadece erkeklere mahsus olarak düşündüğü, ruhi birleşmenin, kadın ve erkekler arasında da yaşanabileceğini ileri süren bu düşünce, bir devrim etkisi yaratmıştır. Bu durumun en iyi örneğiysen, Romantiklerin cinsel birleşmeyi, kaynaşmanın ifadesi olarak göstermelerinde yatmıştır. Zedlin, mahremiyetin üçüncü türünü insanların hem kendilerini hem de başkalarını bir keşfetme süreciyle gözlemledikleri bir mahremiyet türü olarak tanımlamaktadır. Bu durumu insanların kendileriyle ilgilenmekten vazgeçip, başkalarının, kendileri üzerindeki etkilerini veya kendilerinin, başkaları üzerindeki etkisini gözlemle arzusuyla, açıklama getirmektedir. Başka bir ifadeyle "hala beni çekici buluyor musun" sorusu, "zaman geçtikçe seni hala çekici buluyor muyum" sorusuna dönüşmektedir (Zedlin, 2010, s.318). Ayrıca Zedlin üçüncü mahremiyet türü hakkında şu ifadeleri kullanmaktadır;

Hakikat arayışında yol arkadaşlığı etmek demek olan bu mahremiyet türü, her iki tarafın dünya görüşünü iki kat zenginleştirir dünyayı hem kendilerinin hem diğerinin gözüyle görmesini sağlar. İnsanların birbirlerinin zihnine nüfuz etmeleri için ne tahakküm ne itaat gerekir: Taraflar birbirlerini anlamaya çalışırlar, ama her biri ayrı bir insan olarak kalır-çünkü mahremiyet bir çatışma kaynağı olabilir fazla boğucu veya fazla dirençli hale gelebilir. Mahremiyet biz dünyanın düşmanlığından tamamen koruyacak kadar güvenli bir sığınak olamaz, dolayısıyla iki insanın birbirlerinin ihtiyaçlarını tam anlamıyla karşılamalarının bir yolu yoktur. Buna karşılık aralarında farklılıklar, kendi başlarına yapamadıkları keşifleri yapmakta birbirlerine yardım etmelerini mümkün kılar, elbirliğiyle ve ayrı ayrı (Zedlin, 2010, s.318).

Gereg Ferenstein, *The Age of Optimists/ İyimserlerin Çağı* isimli kitabının, mahremiyet bölümüne ayırdığı kısımda, mahremiyet kavramının ortaya çıkışının sadece, 150 yıllık bir geçmişi olduğunu belirtmekte ve ancak mahremiyet duygusunun insanda, baştan beri var olduğunu da ifade etmektedir. Bunun yanında, kültürlerin neredeyse 3000 yıldır mahremiyete göre, rahatlık ve zenginliklerine öncelik verdiklerini de kaleme almaktadır.

Aynı zamanda mahremiyetin kültürel algısını bir şemada özetleyerek, şemanın ilk bölümünü *internal walls / iç duvarlar* olarak isimlendirmiş ve bu bölüm M.S. yaklaşık 1500'lü yılları kapsamaktadır. Bu dönemdeki insanların evlerinin iç bölümünde odaları ayıran duvarların olmayışı, bacaların geliştirilmesi sonucu destek kolonlarıyla birlikte özel odaları ortaya çıkartmaktadır. İkinci bölümde *silence reading/ sessiz okuma* olarak geçmekte ve M.S. yaklaşık 1215'li yılları kapsamaktadır. Sessiz okuma, kilise, halka günah çıkarmayı zorunlu hale getirene kadar yaygın olmadığı ifade edilmektedir. Üçüncü bölüm *solo beds/ tek kişilik yataklar* olarak geçmekte ve M.S. yaklaşık 1700'lü yılları kapsamaktadır. Ferenstein bu dönemde, yatakların pahalılığına dikkat çekmekte; birçok evde, tüm aile ve misafirler için sadece tek büyük bir yatak olduğunu belirterek, odada başkalarıyla seks yapmanın yaygın olduğunu ifade etmektedir. Dördüncü bölüme gelindiğinde, bu bölüm *info privacy/ bilgi gizliliği* olarak geçmekte ve M.S. yaklaşık olarak 1900'lü yılları kapsamaktadır. İnsanların kişisel bilgileri, ilk ABD nüfus sayımı da dahil olmak üzere kamuya açıldı bir şekilde işlemektedir. Gizlilik hakkı da kameranın çıkışından sonra, mahremiyet korkusundan kaynaklı olarak 1890 yılında icat edilmektedir. Gereg Ferenstein'in şemasındaki beşinci ve son bölüm, M.S. 2015 ve sonrasında kapsamaktadır. Bu bölüm *voluntary web tracking/ internette gönüllü izleme* olarak geçmekte ve Ferenstein, Amerika merkezli dünyanın en büyük telekomünikasyon şirketlerinden birinin reklamlarını hedeflemek için kullandığı, tarayıcı verilerini izleme seçeneğini kullanıcıları için *premium / özel* bir seçenek sunarak, 30 dolar gibi bir maliyetle devre dışı bırakılma seçeneği sunduğunu belirtmektedir. Bu *premium / özel* hizmetin çok az kullanıcı tarafından satın alınmış olmasına Ferenstein'in yorumuysa, çoğu insanın eğlence ve para karşısında daha istilacı bir izlenmeyi seçmekte olduğunu ifade etmektedir (Ferenstein, 2016).

Sümerolog, tarihçi Muazzez İlmiye Çığ'ın, Arkeo Duvar'la yapmış olduğu söyleyişide, Sümerliler'in de cinsel birleşmeyi, evlilikle mahremleştirdiğini belirtmektedir. Sümerliler için cinsel birleşme, tanrıların yapmış olduğu bir eylemdi ve bunun sonucu bolluk, bereket sağlanmaktadır. Ekonomisini tarım ve hayvancılıkla sağlayan Sümerliler için toprağın bereketli olması, aynı zamanda cinselliğin de temsili olmaktadır. Muazzez İlmiye, bu sebeple bazı Sümerli yazarların, büyük bir seks gücü ve çekiciliği olduğunu düşündükleri tanrıça İnanna'yı, ilk krallarından biri olan Dumuzi ile evlendirerek bu bereketi sağlayacaklarına, inandıklarını belirtmektedir. Bu birleşmenin sonucu bereketin artması, doğanın uyanması olarak ifade edilerek, rahibe yerine geçen tanrıça ve kral yerine geçen tanrı ifadeleri bereket kültürünün de temsili olmaktadır (Pehlivan, 2021, s.10).



**Görsel 28.** Cinsel birleşme tasvir eden kil tablet, M.Ö. 2000, Mezopotamya, 11 cm x 9 cm. İsrail Müzesi, Kudüs, Fotoğraf: Elie Posner.

Günümüzde mahremiyeti kapsayan başlıca konulardan birisi de cinsellik olmaktadır. Antik toplumlar cinselliği bereket ve bolluk olarak görürken, günümüzde üremenin ve nüfusun kontrol altına alınması bakımından, mahrem bir düşünce ya da bir tabu olarak görülmektedir. Uzman Arkeolog Meliha Çiğdem Sözen, ilk çağlarda yaşayan insanların cinsel birlikteliği doğayı taklit ederek mi yoksa cinsel birleşimden duydukları hazla mı bunu sürdürdüklerinin, günümüzde hala yanıtını alamadığını belirtmektedir (Sözen, 2021, s.15). Diğer yandan Greg Ferenstain, mahremiyetin içgüdüsel olduğunu, kabile toplulukları üzerindeki analiziyle sunmaktadır. Analize göre kabile topluluklarından elde edilen bulgular, insanların yalnızlıkta seks yapmaya yöneldiğini göstermektedir. Ebeveynler için ayrı yatak odalarına sahip olan evlerde, 12 toplumdan 9'unda insanlar içeride seks yapmayı tercih ediyor. Evlerinde ayrı odaları olmayan bu kültürlerde, seks daha çok açık havada tercih ediliyor (Ferenstein,2016). Theodore Zedlin, cinsel arzular, fanteziler ve içgüdüler altında topladığımız tüm duyguların, birçok farklı şekilde bir araya getirilebileceğimizi ifade etmektedir. Bir araya getirilen bu duyguların, özgüven duygusuyla da ödüllendirilmesiyse, aşkın, sadece bir sır, bir mahrem olmaktan çıkıp kamusal bir güce dönüşmesine olanak tanıyacağını belirtmektedir (Zedlin, 2010, s.89).



**Görsel 29.** Eski bir Yunan içki tabağında cinsel birleşme sahnesi, M.Ö. 480-460. yılları arasında, Tarquinia Ulusal Arkeoloji Müzesi

<https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2009/may/14/erotic-art-archaeology>

Aşkın ve cinselliğin, mahremiyet ve sır olmaktan çıkmasına verilecek en iyi örneklerden biri Antik Yunan ve Roma'daki yaşamdır. Antik Yunan ve Roma devletleri günlük yaşamları cinsellik üzerine kuruluydu. Antik Yunan'da cinsellik sadece karşı cinsler üzerine kurulu bir ritüel değildi, aynı zamanda hemcinslerin cinselliği de oldukça yaygındı. Roma'da, Antik Yunan'ın izleri oldukça belirgindir, ne de olsa Antik Yunan'ın üzerine kurulan bir medeniyettir. Her iki medeniyet de cinselliği, günlük yaşamdaki kadeh, tabak, vazo gibi objelere sanatsal bir dille yansıtmışlardır.



**Görsel 30.** Ressam: Schuwalow, Kırmızı Figürlü Şarap (Oenochoe) Sürahi, M.Ö. 440-410, Altes Müzesi Berlin.  
<https://artsandculture.google.com/entity/shuvalov-painter/m03d4t8g?categoryid=artist>



**Görsel 31.** Ressam: Schuwalow, Kırmızı Figürlü Şarap (Oenochoe) Sürahi, M.Ö. 440-410, Altes Müzesi Berlin.  
<https://artsandculture.google.com/entity/shuvalov-painter/m03d4t8g?categoryid=artist>

Şarap sürahisi üzerinde tasvir edilen, genç bir adam ve genç bir kadının cinsel birleşme anı sahnelenmektedir. Bu parça, Yunan erotik sanatının en iyi parçalarından kabul edilmektedir. Eser hakkındaki analizlerde kadının bir *hetaera* olduğu düşünülmektedir. Mekânın, bir genelevde sahnelendiği öngörülmüştür. Erkek figürün duruşundan ve saçlarının uzunluğundan genç bir erkek olduğu varsayılarak, muhtemelen de ilk cinsel deneyimi olacağı bir anın, sahnelendiği düşünülmektedir (GoogleArts&Culture).

Aynı zamanda Olivier Zahm'ın yazısında, batı sanat tarihinin, erotik sanatı uzun bir süre görmezden geldiğini ve kınadığını ifade etmiştir. Dini ve mitolojik sembollerin yanı sıra erotizmin temsilinin, uzun bir zaman boyunca gerçekleştirilmediğini, ancak yakın zamanda kendi prangalarından kurtularak, erotik sanatın tekrar bir arzıyla canlandığını belirtmektedir. Diğer yandan sanatta, tarih boyunca her zaman erotizmin olduğunu ifade ederek, bunu Pompeii'deki seks sahnelerini gösteren fresklerden, Hindistan, Çin ve Japonya'daki sanatçıların özgürce seks sahnelerini yansıtmalarından örneklemeler getirmektedir (Zahm, 2017).





**Görsel 32.** Gölde akrobatik sevişen bir çift, 18.yüzyıl, Kuzey Hindistan.  
<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/erotic-passion-desire-117322/lot.53.html>



**Görsel 33.** Terukata Ikeda, *Oral Sex- 69*, 1905, [Tahta üzeri baskı].

<https://www.shungaisart.com/product-page/1905-terukata-shunga-oral-sex-69>

Avrupa'daki cinsellik, Romantizm'in yükselişiyle yerini almaktadır.18.yüzyıl Fransa'sında edepsiz kabul edilen bazı sanatçıların tablo ve gravürlerinin kolayca taşınabilen ölçekte kopyalanması ve halk arasında gizli bir şekilde çoğaltılarak ceket ceplerinde taşınmasını, günümüzdeki pornografik fotoğraflara eş görülmektedir. Bu durum sanatta, erotizm açısından dönüm noktası olduğunu ifade eden Zahm, hala sansür tehlikesinin de var olduğunu belirterek, Charles Baudelaire'in, 1857 tarihinde yazmış olduğu "*Les Fleurs du Mal*" (Kötülük Çiçekleri/ Şeytanın Çiçekleri) isimli kitabından altı şiirin, pornografik bulunarak, kınandığını ve yayınlanmasının yasaklandığının unutulmaması gerektiğini ifade etmektedir (Zahm,2017).

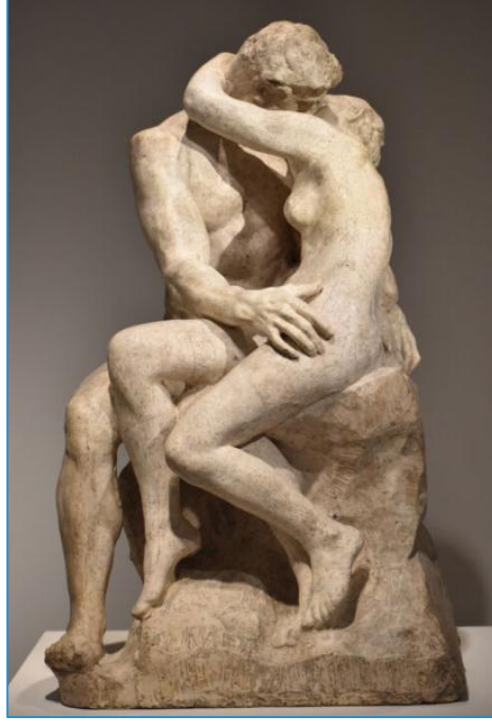


**Görsel 34.** Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (Kötülük Çiçekleri/ Şeytanın Çiçekleri), 1857, [şiir kitabı].

Olivier Zahm aynı yazısında, Edouard Manet'nin *The Luncheon on the Grass / Kırdan Öğle Yemeği* isimli tablosunu, 1863 yılında dönemin sanat piyasası içinde bir skandal yarattığını ifade etmektedir. Ancak bu skandaldan otuz yıldan kısa bir süre sonra Gustave Rodin, Fransız Hükümeti için iki çıplak sevgilinin birbirini sarmalayan ve öpüşen *Le Baiser / Öpücük* heykelini yaratmaktadır. Bu durumu ahlakın ve güzelliğin intikamını, sanatın idealleri küçümseyerek ve doğurganlığa karşı cinselliği kutsayarak aldığını belirtmektedir. 20.yüzyılda, sanatta erotizm açısından bir devrim niteliği kazanmaktadır. Erotik sanatın bağımsız bir görüntü olduğunu aktaran Zahm; mahrem ve cinsel olanı kamusallaştırarak normları aşan, bilinçaltının sonsuz gücünü ve güzelliğini ifade eden çıplak ve saf bir görüntü olarak yorumlamaktadır (Zahm, 2017).



**Görsel 35.** Edouard Manet, *The Luncheon on the Grass / Kırdan Öğle Yemeği*, 1863, Orsay Müzesi, Paris.  
<https://mymodernmet.com/edouard-manet-the-luncheon-on-the-grass/>



**Görsel 36.** Gustave Rodin, *La Baiser* / Öpücük, 1886, Mermer, Rodin Müzesi, Paris.  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/O\\_Beijo#/media/Ficheiro:Rodin\\_-\\_Le\\_Baiser\\_06.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Beijo#/media/Ficheiro:Rodin_-_Le_Baiser_06.jpg)

Bireyin yaşamına sinen iktidar mekanizmaları onun her anını gözetlemekte ve denetlemektedir. Bu durum cinselliğin günümüzde mahremiyetin alanına girmesiyle erotik sanattan örneklerle açıklama getirilmektedir. Aynı zamanda günümüzde iktidar mekanizmaları özel alanın dışında, kamusal alanlarda da bireyin mahremiyetini işgal etmektedir. Bunun sanat pratiklerindeki yansımasıysa bir iktidar mekanizması gibi şehrin tepesinde konumlanan *Mount Rushmore* / Rushmore Dağ Anıtı olmaktadır. Amerika Birleşik Devletleri'nin Güney Dakota eyaletinde konumlanan dağ, John Guitzon Borglum tarafından granitle yapılarak, ABD başkanları adına bir anıt niteliği taşımaktadır. Dört devasa büstten oluşan anıtta George Washington, Thomas Jefferson, Theodore Roosevelt ve Abraham Lincoln yer almaktadır. Bu anıt Foucault'nun iktidar her yerdedir söyleminin biçimsel halini göstermektedir. Güney Dakota eyaletinde yaşayan birey, devasa bir anıtta şekillenen sembol başkanlarıyla iktidarın varlığını her zaman hissetmektedir. Aynı zamanda anıtta konumlanan devlet başkanları, yaşamı yukardan gözetleyen ve aynı zamanda bireyin mahremiyet alanını ihlal eden bir göz olarak belirlemektedir.





**Görsel 37.** John Gutzon Borglum, *Mount Roshmore / Roshmore Dağı Anıtı*, 1941, ABD / Güney Dakota.  
<https://www.theguardian.com/us-news/2020/jun/25/trump-mount-rushmore-fourth-of-july-native-americans>

Teknolojinin gelişimiyle beraber, kamusal ve mahremiyet alanlarındaki çizgilerin giderek şeffaflaştırılması, mahremiyetin tekrar toplumsallaşmasına sebep olmaktadır. “Gözetleyeci ve Denetleyeci: Disiplinci İktidar Modeli” başlığı altında açıklık getirilen panoptikon projesi, denetim ve gözetim altına alınan bir toplum yapısı oluşturmaktadır. David Lyon, *Gözetim Çalışmaları* isimli kitabında, gözetim sözcüğüne şu şekilde açıklık getirmektedir;

Her ne kadar ‘gözetim’ sözcüğü genellikle bireysel faaliyetlerin casuslukla, gizli soruşturmalarla takip edilmesini akla getiriyorsa da aynı zamanda rutin, gündelik faaliyetlere işaret eden dolaysız çağrışımları da içerir. Fransızca’da ‘bakarak olmak’ anlamına gelen *surveiller* fiilinden türetilen gözetim, boş merakın çok ötesinde, belli insan davranışlarının dikkate alındığı süreçlere işaret eder (Lyon, 2013, s.30).

Kant, *Saf Aklın Eleştirisi* kitabında insanın bilen bir varlık olduğunu dile getirmektedir. İnsanın bilen bir varlık olması, aynı zamanda bilmeyi de arzulayan bir varlık olmasını da beraberinde getirir. Bu noktada da insanın bilme istenci, gözetleme güdüsünü açığa çıkarmaktadır. Gözetleyen kişi, aynı zamanda bilen kişidir ve bu sayede iktidar konumundadır.

Duyu ve uyaranlarla ilgili bir refleks olan ‘bakış’ın, organize bir eylem olarak ‘gözetleme’ye dönüşmesi için sistemli bir yapıya ihtiyaç vardır. Bakış, anlık ve plansız olabilir. Gözetleme ise zamana yayılmak ve imgeleri üstüste yığmak durumundadır. Bu yığını, yalnızca görülen nesnenin gözetleme süresi boyunca sergilediği değişimler oluşturmaz; izleyen sosyo-kültürel yapısı gibi, doğumundan izleyici olana kadar beraberinde taşıdığı kodlar da gözetleme pratiğinin yapısına eklenir. İzleyen, görüntüyü kendi kodlarıyla uyumlu bir hale getirerek parçalara böler; imajın detaylarını kendi algısına göre seçer, böylece görsel bellek inşasına girer. Görüntü, tek ve değişmez bir bütünlüğe değil, her bakışta göreceli olarak yeniden kurgulanan parçalı bir yapıya işaret eder. Bu yüzden ‘gözetleme’ dendiğinde, aynı zamanda seçme’nin; yani eleme işleminin, buna bağlı olarak da bütünü parçalara ayıran düşünsel bir mekanizmanın varlığı söz konusudur. Burada ‘izleme’ yerine ‘gözetleme’ sözcüğünün seçilmesi, gözetlenen ve izleyen arasındaki hiyerarşik mesafeye vurgu yapabilmek içindir. Mesafe, ‘kendi’ kavramı ile ‘öteki’ arasındadır ve eğer gözetleme yerine izleme denirse, aradaki mesafe kısılır; örneğin kendi (self) ile ayna arasına düşer. Oysa benim burada yapmak istediğim, kişinin kendini aynada izlemesi gibi edilgen bir eylemi ele almak değil; insanın hâkimiyet kurmak için ‘görünmeden’ gözetlemesini tartışmaktır (Kutluer,2016, s.49).

İnsanın hakimiyet kurmak için gözetlemesi, gözetlenen kişinin zayıf ve güçlü yanlarını açığa çıkarmaktadır. Gözetlenen kişi, gözetleyen kişinin nesnesi durumuna dönüşür. Ulus Baker, *Sanat ve Arzu* isimli kitabında, Kant'ın bilme yetisini şu şekilde açıklık getirmektedir;

Özne, nesne –bilen özne, bilinen nesne—ve bilen öznenin bilinen nesneye dair tasarımı, *représentation* yani, nesnesinin özneye sunduğu şey. Kant diyor ki, öznedeki tasarım, objesine uygunluk gösteriyorsa, yani bir tür *correspondance*'ı varsa, tekabül ediyorsa, bu en geniş anlamıyla bilmek demektir (Baker, 2015, s.147).

Bu noktada özneleşerek iktidar haline dönüşen bireyin, bedeni de nesneleştirilmektedir. Bu durum iktidarın gözetim mekanizmalarıyla, bilme yetisini karşılayabilmek için bireye uyguladığı bir yöntem olarak tanımlanmaktadır. Ulus Baker, öznenin bilme halini şu ifadeyle aktarmaktadır; “Eğer bilen öznedeki tasarım nesneyi üretebiliyorsa, onun varlığa gelmesine neden olabiliyorsa, bilen özne kafasındaki bir tasarıma göre bir şey yapmış oluyor.” (Baker, 2015, s.148). Böylece mahremiyet, gözetlenme ve denetlenme mekanizmalarıyla tasarlanmış bir işgal alanı olarak tanımlanmaktadır. Bu işgalin sanata yansması da kaçınılmaz olmaktadır.

1960'lı yıllarda açığa çıkan Feminist Sanat cinsiyet ayrımcılığından, ırkçılığa ve mahremiyete kadar iktidar mekanizmalarının denetleyici, düzenleyici ve gözetleyici tavırlarını sorgulamaktadır. Ahu Antmen'e göre Feminist Sanat, muhalefet ortamından doğup, beslenen ve bu anlamda belli bir tavra sahip olarak, kadınların davasını gün yüzüne çıkarmakta önemli rol oynamaktadır. Bu doğrultuda sanat tarihçisi Linda Nochlin'in 1971'de yayımlanan “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” başlıklı makalesi, Feminist Sanat'ın gelişiminde ve yayılımında önemli bir yer tutmaktadır (Antmen, 2017, s.239). Bu başlık altında Feminist Sanat'ın mahremiyet kavramını sorguladığı yönü ele alınmaktadır. Feminist sanatçılar, kadının ev içinden, topluma dahil olma arzusuyla yani içten-dışa geçişin istenciyle mahremiyetin sınırlarını sorgulayan işler üretmektedir. Aynı zamanda feminist sanatçılar, günlük yaşamlarının iktidar mekanikleri tarafından denetlenip, gözetlenmesinden, cinselliklerini afişe etmelerine kadar çalışmalar üretmektedir.



**Görsel 38.** Penny Slinger, *Consider the Lilies / Zambakları Düşünün*, 1970-1977, [Fotoğraf- kolaj tekniği], 51.4cm x 41.3cm x 2.5cm. <https://edition.cnn.com/style/article/sex-work-frieze/index.html?gallery=%2F%2Fcdn.cnn.com%2Fcdnnext%2Fdam%2Fassets%2F171005120118-sex-work-frieze-penny.jpg>

Feminist Sanat'ın ele aldığı bu konuların çarpıcı bir örneğini Penny Slinger, *Consider the Lilies / Zambakları Düşünün* ve *Fill the Void / Boşluğu Doldurmak* isimli kolajlarıyla sunmaktadır. Slinger bu kolajlarındaki kadın bedenlerini mahremiyet düşüncesiyle temellendirerek, kadının toplumdaki yerini ve günlük hayattaki eylemlerini çarpıcı bir biçimde sunmaktadır. Ayrıca bu kolajlar, kadın bedeninin toplum içinde sürekli gözetlenmekte, denetlenmekte ve şekillendirilmekte olduğunu vurgulamaktadır. Bu bağlamda kadın bedeninin, toplum içindeki narin, kırılğan ve cazibe merkezi haline gelmesine Slinger, bazen kadın bedenini ilkelleştirerek, bazen kadın bedeninin cazibe unsuru kısımlarına dikkat çekerek bunu yansıtmaktadır.



**Görsel 39.** Penny Slinger, *Fill the Void / Boşluğu Doldurmak*, 1970-1977, [Fotoğraf- kolaj tekniği], 33.7cm x 50.2cm.  
<https://edition.cnn.com/style/article/sex-work-frieze/index.html?gallery=%2F%2Fcdn.cnn.com%2Fcontent%2Fnext%2Fdam%2Fassets%2F171005120615-sex-work-frieze-penny-lilies.jpg>

Diğer yandan feminist sanatla özdeşleşmiş isim olan Barbara Kruger'in, *Your Body is a Battleground / Bedeniniz Bir Savaş Alanı* isimli eseri de bu alanda ön plana çıkmaktadır. Sanatçı 1989 yılında Washington'daki kadın yürüyüşü için hazırladığı eserin temelini, kadınların kürtaj hakkının yasallaştırılma istenci oluşturmaktadır. Bu istenç, iktidarın nüfus politikalarıyla bireylerin mahremiyetini şeffaflaştırmasını göstermektedir. İktidar mekanizmaları bireyin en mahrem arzularını kontrol ederek, kendi çıkarları doğrultusunda işletmektedir. Bu bakımdan Barbara Kruger'in "Bedeniniz Bir Savaş Alanı" isimli çalışması mahremiyet sorununa doğrudan bir göndermede bulunmaktadır.



**Görsel 40.** Barabara Kruger, *Your Body is a Battleground / Bedeniniz Bir Savaş Alanı*, 1989, [Fotografik Serigrafi], 284.48cm x 284.48cm. <https://www.thebroad.org/art/barbara-kruger/untitled-your-body-battleground>

Bu bağlamda mahremiyet tarihsel süreçte gelişip, dönüşerek iktidarın, bireylere ulaşmak için kullandığı bir araç haline gelmektedir. Bu durum Foucault'nun panoptikon metaforuyla açığa çıkmaktadır. Mahremiyet, özel alanların sınırlarının çekildiği bir egemenlik alanı olmaktan, özel alanların sınırlarının kaybolarak, paylaşıldığı iktidarın egemenlik alanı konumuna gelmektedir. Ayrıca mahremiyetin açığa çıkmasını sanat tarihinde de kronolojik bir şekilde incelemesi yapılarak, Arjantin'deki "Eller Mağarası"ndan, Feminist Sanat'taki yansımalarına kadar örnekler sunulmaktadır. Bu kapsamda aynı zamanda mahremiyet kavramının açığa çıkardığı cinsellik, sansür, ev hayatı, günlük yaşam ve kadın politikaları değerlendirilmektedir. Sonuç olarak mahremiyet iktidarın dönüştürdüğü bir araç olurken, bu durumun göstergesi ise sanatçılar olmaktadır.

### 2.2.1. Uyuyanlar Performansı açısından: Sophie Calle

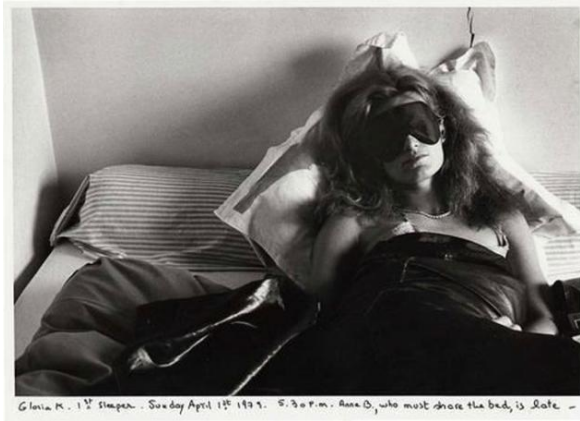
Sophie Calle, 1953 yılında Paris doğumlu fotoğrafçı, yazar ve kavramsal sanatçıdır. Üretimlerinde çoğunlukla fotoğraf ve performans disiplinlerini tercih eder ve günlük hayattan sorunları irdeleyerek açığa çıkarır. Calle, hayatını, sanatın içine adapte eden üretimleriyle, özellikle kamusal ve özel alan gibi konularla ilgilenmiştir. Sanatçının kamusal ve özel alanın sınırlarını sorgulayan performansları yaşamın sanatın içine girmesinin de temsilini oluşturmaktadır. Nicolas Bourriaud, *İlişkisel Estetik* kitabında, hayatın sanatı taklit etmesini şu şekilde yorumlamaktadır; “Her şey, bizi modernizmin, on dokuzuncu yüzyılın sonundan itibaren 'sanat yapıtı gibi hayat' düşüncesi üzerine kurulduğunu düşünmeye götürüyor. Oscar Wilde'ın deyişiyle, modernizm "sanatın hayatı değil, hayatın sanatı taklit ettiği" andır” (Bourriaud, 2005, s.165). Özellikle de sanatçının 1979 yılında gerçekleştirdiği “Uyuyanlar” isimli performansı ‘sanat yapıtı gibi hayat’ söylemini daha iyi bir şekilde sorgulanmasını sağlamaktadır.



**Görsel 41.** Sophie Calle, *The Sleepers/ Uyuyanlar*, 1979, [Fotoğraf]. <https://fahrenheitmagazine.com/arte/visuales/reflexiones-sobre-la-intimidad-por-sophie-calle#node-gallery-7>

Bireylerin özellikle saklamaya çalıştığı özel yaşantıları Calle, özellikle deşifre eder. Kalabalıkların kabuklaşmış suretlerinin altındaki mahremiyeti keşfetmek onun işidir. İşe ilk önce kendi yaşamını sergilemekle başlar. Yaşadığı pek çok ilişkiyi ve düşüncüyü izleyici ile paylaşır. Kişilerin kendi yaşantısının üstünü örtme çabasına taarruz eden Calle, tüm çıplaklığıyla kendi benliğini ortaya koyar (Süzen, 2010, s.18).

Sophie Calle 1979 yılında gerçekleştirdiği, *The Sleepers / Uyuyanlar* projesinde; hiç tanımadığı insanları kendi yatağında, birlikte sekiz saat vakit geçirmek için davet etmektedir. Yatağına gelen insanları, fotoğraflayarak belgelere dönüştürmektedir. Aynı zamanda onları gözlemleyerek, notlar tutmaktadır. Sanatçı, toplumsal ahlakın sınırlarını genişletirken, mahremiyetin alanını kaldırarak gerçekleştirdiği projesini, 11.Paris Bienali'nde, çektiği fotoğrafların ve tuttuğu notların birleşiminden oluşan bir yerleştirmeye sergilemiştir.



**Görsel 42.** Sophie Calle, *The Sleepers/ Uyuyanlar*, 1979, [Fotoğraf].

<https://fahrenheitmagazine.com/arte/visuales/reflexiones-sobre-la-intimidad-por-sophie-calle#node-gallery-9>



## 2.2.2. Sanatta Görme Mekanizmalarıyla Yeni Panoptikon'un Doğuşu

Bu başlık altında teknolojinin gelişimiyle birlikte mahremiyet kavramının sanatta görme rejimini ve iktidar mekanizmalarının gözetleme ve denetleme pratikleri *Camera Obscura* / Karanlık Oda ile ilişkilendirilmektedir.

Fotoğraf ve sinema kameralarının bugünkü gelişimi, *Camera Obscura* / Karanlık Oda'ya temellenmektedir. Her tarafı kapalı dikdörtgen bir kutu olan karanlık odanın, bir cephesine küçük bir delik açılmaktadır. Bu delikten karanlık odanın içine giren ışıklar, dış cephedeki nesnelerin ters bir görüntüsünü yansıtmaktadır (Sayılğan, 2019, s. 136). On beşinci yüzyıldan beri *Camera Obscura* / Karanlık Oda sadece ressamlar tarafından değil, filozoflar ve bilim insanları tarafından da aktif olarak kullanılmıştır (Cho, 2020, s. 7-8).



Görsel 43. 18.yüzyılda ressamlar tarafından kullanılan *Camera Obscura*'nin canlandırılması.

[https://www.researchgate.net/figure/Re-creation-of-the-use-of-a-camera-obscura-by-painters-in-the-18-th\\_fig9\\_264992143](https://www.researchgate.net/figure/Re-creation-of-the-use-of-a-camera-obscura-by-painters-in-the-18-th_fig9_264992143)

Bu doğrultuda 1830'lu yılların sonunda Fransa ve İngiltere'de üretilen ilk fotoğraf makineleriyle birlikte de hem mahremiyetin sorgulanmasına dair yeni malzemelerin açığa çıkması, hem de sanatın kendi içinde değişimi için önemli gelişmeler meydana gelmektedir. Niepce, *Camera Obscura* / Karanlık Oda ile denemeler yaparken, Nisan 1816'da duyarlaştırılmış kâğıt üzerinde görüntü saptamayı başarmıştır. Fotoğrafın, gelişim sürecini başlatan bu buluşla birlikte, 1838 yılında da Hippolyte Bayard kâğıt üzerine görüntü elde etmeyi başararak, Daguerre yönteminin açığa çıkmasından önce, 30 parçalık tarihin ilk fotoğraf sergisini açmaktadır. 1839 yılındaysa Jacques Louis Mande Daguerre, Louis François Arago tarafından fotoğrafın mucidi olarak ilan edilmektedir (Gök, 2016, s.46). Fotoğrafın bu gelişimi aynı zamanda görme kavramını sorgulatmaktadır. Bu noktada John Berger *Görme Biçimleri* isimli kitabında, görme eylemini, gözün retinasını ilgilendiren sürecin küçük bölümü olarak tanımlamaktadır. Aynı zamanda baktığımız şeyleri gördüğümüz için, bakmanın bir seçme edimi olduğundan ve bu edimin sonucu olarak görülen nesnenin ulaşılabilir bir alana gelmiş olduğunu ifade etmektedir (Berger, 1986, s.8). Ayrıca bu durumu şu ifadelerle de açıklım getirmektedir;

Tek bir nesneye değil, nesnelere aramızdaki ilişkilere bakarız her zaman. Görüşümüz sürekli olarak canlıdır, hareketlidir; her şeyi çevresindeki bir çember içinde tutar; bulunduğumuz durumda bizim için orada var olabilecek her şeyi gösterir bize. Bir şeyi gördükten hemen sonra, aynı zamanda kendimizin görülebileceğini de farkederiz. Karşımızdakinin gözleri bizimkilerle birleşerek görünenler dünyasının bir parçası olduğumuza bütünüyle inandırır bizi. Karşıdaki tepeyi gördüğümüzü kabul edersek o tepeden görüldüğümüzü de kabul etmemiz gerekir. Görüşün iki yanlılığı konuşmanın iki yanlılığından daha baskındır. Çoğu zaman karşılıklı konuşma bu görme görülme işlemini dile getirme çabasıdır. 'Sizin her şeyi nasıl gördüğünüz'ü benzetmeyle ya da doğrudan açıklama çabanızla, 'onun her şeyi nasıl gördüğü'nü anlama çabanızdır (Berger, 1986, s.9).

John Berger aynı zamanda görme eylemiyle imge arasında bir bağ kurmaktadır. *Türk Dil Kurumu sözlüğünde* “imge” genel görünüş ve imaj anlamlarını taşımaktadır (<https://sozluk.gov.tr>, Erişim Tarihi: 26 Şubat 2022). Berger’e göre “imge”nin anlamı yeniden üretilmiş veya yeniden yaratılmış görünümler anlamını taşımaktadır. Aynı zamanda imgenin, belleksel bir özelliği olduğunu belirterek, ilk ortaya çıkış zamanından sonra geçen zamanda, saklanmış bir görünüm olarak nitelendirmektedir (Berger, 1986, s.10). Bunun sonucunda Berger, imge ile fotoğraf arasında bağ kurarak, bu ilişkiyi şu ifadelerle açıklamaktadır;

Her imgede bir görme biçimi yatar. Fotoğraflarda bile. Çünkü fotoğraflar çoğu zaman sanıldığı gibi mekanik kayıtlar değildir. Her bir fotoğrafa baktığımızda, ne denli az olursa olsun, fotoğrafçının sınırsız görünüm olanakları arasından o görünümü seçtiğini farkedebiliriz. Rastgele aile fotoğraflarında da böyledir bu. Fotoğrafçının görme biçimi konuyu seçişinde yansır. Ressamın görme biçimi, bez ya da kâğıt üstüne yaptığı imlerle yeniden canlandırılır. Her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır (Berger, 1986, s.10).



**Görsel 44.** Niepce, Tarihteki ilk fotoğraf, 1826, 16,5 x 20,5cm. <https://thetreetandthecityul.wordpress.com/2016/03/07/march-7-1765-birth-of-joseph-nicephore-niepce-french-inventor-the-true-father-of-photography/>



**Görsel 45.** Hippolyte Bayard, 1863. <https://www.ivasfot.com/hippolyte-bayard/>



**Görsel 46.** Hippolyte Bayard, 1863. <https://www.ivasfot.com/hippolyte-bayard/>

Diğer yandan *Camera Obscura* / Karanlık Oda'nın gelişimiyle birlikte iktidar, egemenlik alanını genişleterek, mahremiyet kavramını dönüştürmektedir. Bu durum günümüzde bireylerin iktidar mekanizmaları tarafından fotoğraf, video ve navigasyon gibi aygıtlarla denetlenmesinin zemini oluşturmakta ve mahremiyetin kamusal alandaki işgalinin de temeli olmaktadır. Görsel kültürün gelişimi ve görsel kültürle ayrılmaz bir ilişkisi olan sanatın, bir ülkenin ya da belirli bir sınıfın egemenliğinde, siyaset için artık temel bir araç olma potansiyeli taşımaktadır. Antik mitlerin oluşumundan portrelere, kültürel varlıklara kadar siyasi iktidar ve sanat artık her yerde mevcut olmaktadır.

Sanatçı böylece artık ötekinin ya da kendisinin mahremiyetini açığa çıkaran iktidar pozisyonuna gelmektedir. Fotoğraf makinesinin dünyaya yayılımı sonrasında sanat alanı sırasıyla yeni disiplinlerle tanışmaktadır. Fotoğraf sanatı ve video sanatı gibi teknolojik araçları da içine alan sanatın, politikayla, politikanın da sanatla olan etkileşimi açığa çıkmaktadır. Bu gelişmeler sonucunda sanatçı, iktidarın elinde bulunduğu gözetleme ve denetleme mekanizmalarını kullanan ve bunu deşifre eden bir özne konumuna yerleşmektedir.

Bu duruma en iyi örnek ise 1993 yılında, Berlin'de, sanatçı Carsten Schlüter ve yazılımcı Yuri Müller tarafından yaratılan günümüzün *Google Earth* ve *Google Maps*'inin esin kaynağı olan "*Terravision*" projesidir. Dünya'daki ülkeleri, şehirleri uydu görüntüleriyle sokak, sokak cadde, cadde gösteren bir sanat projesi ve yazılımdır. Bu projeye birlikte gelişen navigasyonlarla birlikte dünya artık birey için bir disiplin kurumu niteliği taşımaktadır. İktidar mekanizmaları, bireyin mahremiyetini bu dönemle birlikte tamamen ortadan kaldırarak, dünyayı bir egemenlik alanı haline dönüştürmektedir. İktidar her yerde ve her şekilde bireyi gözetleyen ve denetleyen olarak, bireyin nerede, ne yaptığını bilen bir konumda yer almaktadır.



Görsel 47. Carsten Schlüter ve Yuri Müller, Terravision, 1993, [Yerleştirme]

<https://artcom.de/en/?project=terravision>



Görsel 48. Carsten Schlüter ve Yuri Müller, Terravision, 1993, [Yerleştirme].

<https://artcom.de/en/?project=terravision>

Bu başlık altında sanatta görme mekanizmalarının gelişimi *Camera Obscura* / Karanlık Oda'yla, fotoğrafın gelişimiyle ve Terravision projesiyle incelenmektedir. Karanlık Oda, fotoğrafın icadına ve "Terravision" projesi gibi gelişimlerle birlikte mahremiyet kavramı değişip, dönüşerek iktidar için bireylerin denetlenmesini sağlayan bir araç haline evrilmektedir. Bu bağlamda 1993 yılında Carsten ve Yuri tarafından gerçekleştirilen "Terravision" projesi, 1791 yılında Jeremy Bentham'ın tasarlayıp, gerçekleştiremediği panoptikon projesini yeniden açığa çıkarmaktadır. Bentham'ın panoptikon projesi hapisaneyi bir gözetleme alanına ve disiplin mekanizmasına dönüştürürken, Yuri ve Carsten'in projesi dünyayı bir denetleme mekanizması haline dönüşümüne dikkat çekmektedir.

Dünyanın bir disiplin mekanizması olarak işleme iktidar için bireyi her an, her zaman denetleme ve düzenleme imkânı oluşturmaktadır. Bu durum iktidarın, bireyin ne zaman nerede konumlandığı ve ne yaptığını daima bileceği bir ortamı açığa çıkartmaktadır. Bu gelişmeler sonucunda birey için artık bir mahremiyetten söz edilememektedir. Ancak iktidarın egemenlik alanından söz edilebilmekte ve egemenlik alanında açığa çıkan sahiplenme güdüsüyle; alanın, kişiselleştirilmesi veya işaretlenmesi durumu iktidarın, dünyaya uyguladığı bir kişiselleştirmeye dönüşmektedir. Bireylerin mikro-iktidarları oluşturması bu duruma örnek teşkil etmektedir. Diğer yanda mahremiyet kavramının iktidar ve dünyayla kurduğu bağ ile mahremiyet kavramı, sınırların çekildiği bir alan olmaktan çıkarak, yaşamı içinde barındıran bir organizmaya evrilmektedir. Sonrasında gelişen teknolojiyle beraber mahremiyetin işgali veya ortadan kalkması durumu sanatçıların odak noktası haline gelmektedir.



Mahremiyetin gönüllü veya gönülsüz bir şekilde işgali iktidarın, bireyler üzerinde nerede, ne yapıyor, ne düşünüyor gibi sorularının cevaplanmasını sağlamaktadır. Günümüzde bu mahremiyet, sosyal medya ile kişiler arasında dolaşan bir gözetim ağına dönüşmektedir. Bunun bir örneği ise *BBC News*'in haberine göre 1996 yılında genç bir öğrenci olan Jennifer Ringley adındaki kişinin, yurt odasına koyduğu web kamerası aracılığıyla yurt odasındaki günlük yaşamını, 7 yıl boyunca internet üzerinden yayımla sürdürmektedir. Kamerasının görüntü kalitesi kötü olmasına rağmen oldukça büyük bir izleyici kitlesine ulaşması dikkat çekmektedir. Günümüzde Jennifer'ın bu eylemi sanat çerçevesinde üzerinden okunmaktadır. Günlük yaşamını internet üzerinden yayınlaması aynı zamanda hayatın, sanatın içinde ve sanatın da hayat içinde çözünmeye başladığının bir göstergesi olmaktadır.

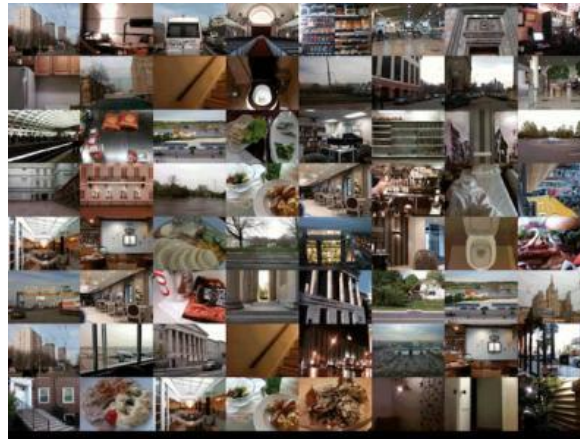


Görsel 49. Jennifer Ringley, 1996.



Görsel 50. Jennifer Ringley, 1996.

Benzer bir performans Bangladeş asıllı, disiplinlerarası medya sanatçısı Hasan M. Elahi tarafından 2002 yılında gerçekleştirilmiştir. 11 Eylül saldırılarından sonra yurtdışından dönerken havaalanında *FBI* tarafından gözaltına alınarak, hiçbir şekilde suçlu bulunmamasına rağmen aylarca gözetim altında tutulur. Harcamalarından, seyahatlerine kadar gözetim altına alınan Elahi bu duruma tepki olarak, bir internet sitesi açarak, hayatının tüm detaylarını fotoğraf ve video gibi araçlarla belgeleyip internet sitesinde paylaşmaktadır. Her şeyin arşivlendiği ve gözetim altına alındığı bu dünyada mahremiyetin kaybolduğuna dikkat çekmektedir.



Görsel 51. Hasan M. Elahi, *Tracking Transience / Geçiciliği İzleme*, 2002, [Fotoğraf].

Hasan Elahi iktidarın gözetlemesini, hayatını deşifre ederek açığa çıkarmaktadır. Böylece denetim mekanizmalarının vereceğinden daha fazla bilgi aktaran Elahi, bu mekanizmaları işlevsizleştirerek kendisini bir denetleme mekanizmasına dönüştürmektedir.



Görsel 52. Hasan M. Elahi, *Tracking Transience* / Geçiciliği İzleme, 2002, [Fotoğraf].

Fransız sanatçı Eva Clouard'ın 2015 yılında gerçekleştirdiği “*Mont-réal*” adlı projesi de gözetleme mekanizmalarını sorgulayarak, mahremiyetin işgaline odaklanmaktadır. Montreal sokaklarının haritasını, gerçek zamanlı izlediği yerlerle birlikte bir televizyon ekranında göstermektedir. Clouard, telefonuna kolayca indirilebilen bir GPS uygulaması kullanarak, Montreal sokaklarında fiziksel konumdan, özel konuşmalara kadar, günlük hayatımızın ne kadarını cep telefonları gibi kişisel elektronik cihazlarımızla izlenebileceği hakkında sorular üretmektedir. Aynı zamanda bu kişisel verilere, kimin erişimi olduğu ve bu bilgilerin, nasıl kullanılabilirliği sorusunu da akla getirmektedir. Kendini gözetlemenin öznesi olarak sunan Clouard, özel ve kamusal yaşamın varsayılan sınırlarıyla ve günlük cihazlarımızın bir gözetleme aracı olarak kullanılabilirliğini farklı yollarla irdelemektedir.



Görsel 53. Eva Clouard, *Mont-réal*, 2015.



Görsel 54. Eva Clouard, *Mont-réal*, 2015.

Mahlasını “*Surveillance Camera Man*” / Gözetleyen Kamera Adam olarak ifade eden performans sanatçısı, iktidarın gözetim mekanizmasını gösteren bir şekilde insanları kamerası olarak, onların mahremiyetini işgal etmeyi hedefleyen bir performans gerçekleştirmektedir. Tanımadığı insanları okulda, bankada, arabada, kafede veya iş yerinde, kamerasını dikkat çekecek bir şekilde, insanlara doğrultarak kayda almaktadır. Sanatçı tarafından izinsiz bir şekilde kayda alınan bireylerin birçoğu mahremiyetlerinin ihlal edildiği gerekçesiyle, öfkeli tavırlar sergileyerek, kaydı durdurmaya veya sanatçıyı uzaklaştırmaya çalışmaktadır. Sanatçı hiçbir koşulda, hatta dövülürken bile kaydı durdurmamaktadır. Bu performansı gerçekleştirme

motivasyonu ise, sokaklarda ve birçok kamu alanında sabit duran kameraların, bireyleri rahatsız etmiyorken, elindeki kameradan neden rahatsızlık duyabileceklerini sorgulamaktır.



**Görsel 55.** *Surveillance Camera Man* / Gözetleyen Kamera Adam, 2019, [Video].

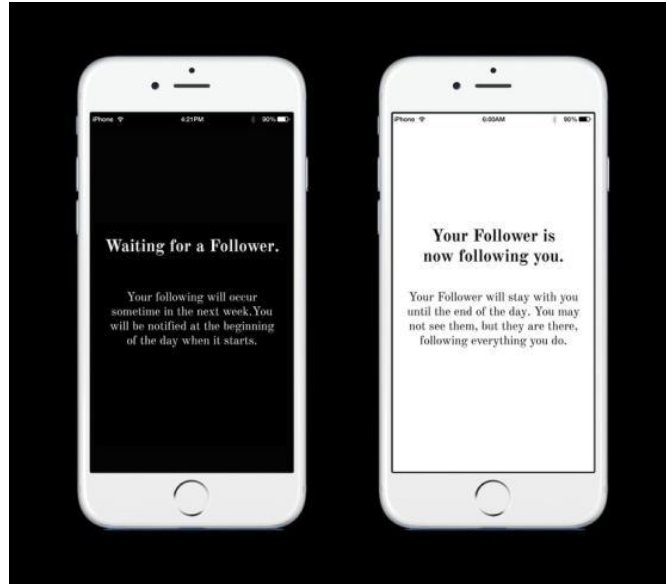
<https://bit.ly/3mAFULV>

İktidar, disiplin mekanizmalarını aktifleştirebilmek için yani bireyi denetim ve gözetim altına alabilmek için mahremiyet kavramını araç olarak kullanacak bir hale dönüştürmektedir. Bu durum mahremiyetin işgaliyle açığa çıkararak, sanatçıların tepkisini oluşturmaktadır. Artık mahremiyet kavramından bahsedilmediğini ve hayatların birer kamusal alana dönüştüğünü gösteren üretimlerin temeli panoptikonun, bireyi gözetleme ve denetleme ilkesi olmaktadır. Böylece tasarım olarak açığa çıkıp uygulanmayan panoptikon projesi, günümüzde kamera ve navigasyon gibi aygıtlarla yapılaşmaktadır.

### **2.2.3. Lauren McCarthy: Gerçek Hayatın İçinde Takipçi Olmak**

Navigasyonun bir denetleme mekanizması olarak kullanılmasına Lauren McCarthy "*Follower* / Takipçi" isimli projesiyle dikkat çekmektedir. McCarthy, sanatçı akademisyen, aynı zamanda bilgisayar programcısıdır. Üretimlerinde performans, yapay zekâ ve bilgisayar etkileşimli yeni medya tekniklerini kullanarak, eserlerini açığa çıkarmaktadır. Çalışmalarında kavramsal olarak; sosyal ilişkilerin gözetimi, otomasyon ve algoritmanın yaşamın içindeki yerini konu edinmektedir. Lauren, 1,5 milyondan fazla kullanıcısı olan, kodlama öğrenme erişim ve çeşitliliğe öncelik veren, açık kaynaklı bir sanat ve eğitim platformu olan "p5.js" nin yaratıcısıdır. Çalışmalarının merkezinde, kendi etrafımızda inşa ettiğimiz eşzamanlı teknolojik ve sosyal sistemlerin eleştirisi olduğunu ifaden eden Lauren, diğer yandan şu sorulara cevap aramaktadır: "Kurallar nelerdir, aksaklıkları ortaya çıkardığımızda ne olur?" (McCarthy: <https://lauren-mccarthy.com/Info>).

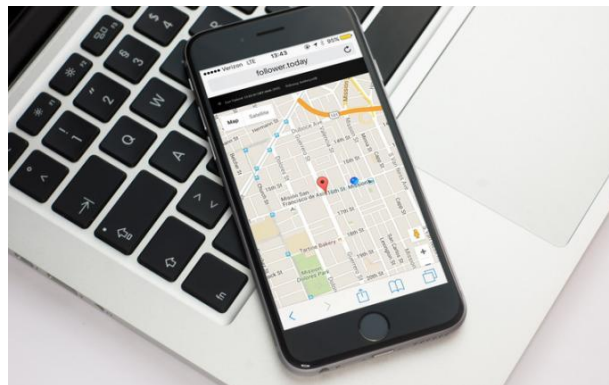




Görsel 56. Lauren McCarthy, *Follower/* Takipçi, 2016, <https://vimeo.com/149917476>.

<https://lauren-mccarthy.com/Follower>

Bu bölümde Lauren McCarthy'nin, 2016 yılında gerçekleştirmiş olduğu *Follower /* Takipçi isimli projesine odaklanılacaktır. Bir telefon uygulaması yazan sanatçı, bu uygulama aracılığıyla insanlara gerçek hayatın içinde bir takipçi hizmeti sunmaktadır. Takip edilmek isteyen insanların iki soruya cevap vermesi beklenir; Neden takip edilmek istiyorsun ve neden biri seni takip etsin? Bu soruların sonucundan kişi seçilirse indirebilmesi için bir *Apple* uygulaması verilir ve uygulamaya, kişinin vesikalık fotoğrafını yüklenmesi istenir. Bir gün sonunda takipçi, kullanıcının görüş alanının dışında kalarak kullanıcıyı fotoğraflamaya, onun takipçisi olmaya başlar. Lauren kullanıcı, takipçisini görmese de bilincinde onun varlığını hissettiğini ifade eder. Foucault'nun iktidar metaforundaki gibi iktidar da yaşamın içindeki her yerdedir, ancak birey onu göremez sadece onun tahakkümünü bilincinde hisseder. Bu durum aynı zamanda günümüzde mahremiyet alanının gönüllü bir şekilde işgalini de açığa çıkarmaktadır. Takipçi, takip ettiği kişinin mahremiyetini olabildiği kadar şeffaflaştıran bir gözdür. Onun, *Follower /* Takipçi uygulamasının GPS özelliği sayesinde, nerede olduğunu bilir, onu izler ve fotoğraflar, bu durum; evde, arabada sokakta her yerdedir. Takip edilen kişi için, bu durum görünür olma arzusu taşımaktadır. Lauren, görünür olma arzusunu, internet ortamında takipçi satın alınmasındansa, gerçek hayatın içinde bir takipçiye sahip olmanın, daha tatmin edici bir eylem olduğunu belirtmiştir.

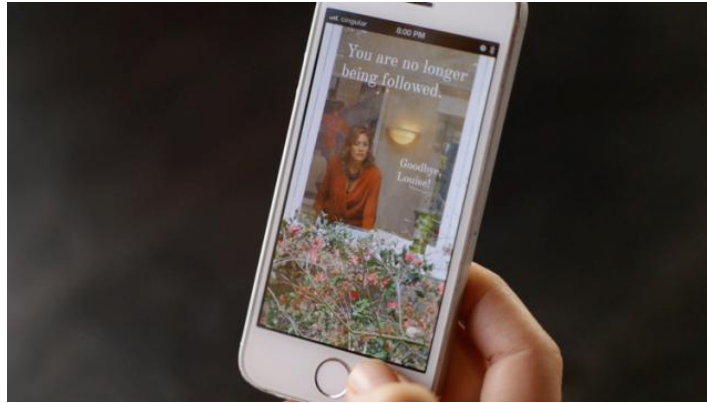


Görsel 57. Lauren McCarthy, *Follower/* Takipçi, 2016, <https://lauren-mccarthy.com/Follower>



**Görsel 58.** Lauren McCarthy, *Follower/ Takipçi*, 2016, <https://lauren-mccarthy.com/Follower>

Sanatçı, gelişen teknolojiyle beraber şirketlerin, insanların kişisel verilerini nasıl elde ettiğini ve bunu nasıl denetim ve gözetim mekanizmasına dönüştüğünü irdelemektedir. Aynı zamanda, insanların günlük alışkanlıklarını davranışsal ve zihinsel açıdan sorgulamaktadır. Luke Stark ve Kate Crawford'un, "Yapay Zekâ Çağında Sanat Eseri: Sanatçıların Veri Pratiği Etiği Hakkında Bize Öğretebilecekleri" isimli makalede Lauren'in bir röportajı geçmektedir. Lauren bu röportajında sanat projesi ile gerçek yaşamın arasındaki çizgiyi şeffaflaştırmaya çalıştığını belirtmektedir (Stark ve Crawford, 2019).



**Görsel 59.** Lauren McCarthy, *Follower/ Takipçi*, 2016, <https://lauren-mccarthy.com/Follower>

#### 2.2.4. Hito Steyerl: Nasıl Görünmez Olunur?

McCarthy'nin gizli bir şekilde gözetleneni açığa çıkaran projesinin yanı sıra Hito Steyerl, bu gözetleme ve denetleme mekanizmalarını nasıl işlevsiz kılınabileceğini sorgulamaktadır. Çalışmalarında, günümüzün iktidarının görünmezliğini ve denetleme-gözetleme mekanizmalarını, mizahi ve ironik bir dille izleyiciye aktarmaktadır. Sanatı çalışma, çatışma ve eğlence alanı olarak gören Steyerl, aynı zamanda sömürüye açık bir alan olarak da görmektedir. Hito Steyerl, sanatın, insanları, mekânı veya zamanı işgal etmeyi bırakmadığını ve avangardların düşlediği; sanatın, hayat içinde çözünmesine duydukları arzunun ters teptiğini, hayatın, sanat tarafından işgal edildiğini belirtmektedir (Steyerl, 2013).

Hayat ise iktidarın denetim ve gözetim mekanizmalarıyla kontrol edilmektedir. Steyerl, *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational / Nasıl Görünmez Olunur: Kahrolası Bir Didaktik Eğitim* isimli video çalışmasında, iktidarın denetim ve gözetim mekanizmalarına karşı "nasıl görülmeyeceğine" dair stratejiler oluşturmaktadır.



**Görsel 60.** Hito Steyerl, *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational* / Nasıl Görünmez Olunur: Kahrolası Bir Didaktik Eğitim, 2013, [video (renkli, ses)], 14dk, <https://www.youtube.com/watch?v=LE3RlrVEyuo>

[https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/hito-steyerl-how-not-to-be-seen-a-fucking-didactic-educational-mov-file-2013/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/hito-steyerl-how-not-to-be-seen-a-fucking-didactic-educational-mov-file-2013/)

Steyerl'in on dört dakikalık olan bu video çalışması, beş ayrı başlıktan oluşmakta ve başlıkların her biri eğitici bir ders olarak geçmektedir. Bu ders başlıkları; “kamera için görünmez bir şey nasıl yapılır, göz önünde nasıl görünmez olunur, resim haline gelerek nasıl görünmez olunur, kaybolarak nasıl görünmez olunur ve resimlerden oluşan dünyayla birleşerek nasıl görünmez olunur” başlıklarından oluşmaktadır.



**Görsel 61.** Hito Steyerl, *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational* / Nasıl Görünmez Olunur: Kahrolası Bir Didaktik Eğitim, 2013, [video (renkli, ses)], 14dk.

[https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/hito-steyerl-how-not-to-be-seen-a-fucking-didactic-educational-mov-file-2013/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/hito-steyerl-how-not-to-be-seen-a-fucking-didactic-educational-mov-file-2013/)

Dersler, İngiliz aksanlı bir erkek sesi tarafından aktarılmakta ve derslerin ortak noktasıyla her bireyin, dijital teknoloji tarafından görsel olarak denetlenmekten ve gözetlenmekten kurtulabileceği, içinde ironi ve mizah içeren önergeler getirmesidir. Steyerl, 2010'ların başında çıkan hiper-görünürlük durumunu, dijital görsellerin oluşturulabilir, dağıtılabilir ve gözetim-denetim amacıyla da arşivlenebilir olma durumunu ele almaktadır. Steyerl, bu video çalışmasının başlığını, 1969-1974 yılları arasında *BBC One*'da yayınlanan *Monty Python's Flying Circus* / Monty Python'ın Uçan Sirki komedi dizisindeki bir parçaya atıfta bulunmaktadır. Videonun son kısmında, otomatikleştirilmiş erkek sesinin anlatımıyla, günümüzde en önemli şeylerin görünmez kalmak istediği ve bunların aşk, savaş ve sermaye olduğu aktarılır. Bu video çalışması aynı zamanda savaşı gizleyen ve sermayeyi kontrol eden iktidar olduğunu da aktarmaktadır. Steyerl, iktidarın görünmezliğini ortaya çıkararak videoyu bitirmez, aynı zamanda iktidar tarafından, görünmeyen insanların olduğunu belirtir. Dijital devrim sonrası, 170.000 kişinin kaybolması, iktidarın, insanları elediğini, seçtiğini ve ayrıştırdığına bir örnek olarak düşünmektedir. Steyerl, iktidar yapılarının



“görmemiz gereken” şeyler olduğunu belirterek, iktidardan saklanmak yerine, onu görünür kılmak için uğraşılması gerektiğini belirtmektedir (Cho, 2020, s.28-30).



**Görsel 62.** Hito Steyerl, *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational / Nasıl Görünmez Olunur: Kahrolası Bir Didaktik Eğitim*, 2013, [video (renkli, ses)], 14dk, <https://www.tate.org.uk/kids/explore/who-is/who-hito-steyerl>

“Sanat Pratiklerinde Mahremiyetin İşgali” başlığı altında mahremiyet kavramının tarihsel bir incelemeyle açıklık getirilerek, aynı zamanda mahremiyetin sanat tarihindeki konumu irdelenmektedir. Bu bağlamda tarihöncesi dönemden insanın mağaralarda, egemenlik alanı güdüsüyle başlattığı mahremiyet, günümüzde teknolojinin de gelişimiyle iktidarın denetleme ve gözetleme mekanizmalarıyla ihlal ettiği bir kavrama dönüşmektedir. Özellikle Foucault’nun disiplinci iktidar modelde belirtmiş olduğu, panoptikon projesi iktidarın, bireyin mahremiyet alanını işgal etme sürecinin başlangıcı olmaktadır. Aynı zamanda panoptikon projesiyle hemen hemen aynı döneme denk gelen *Camera Obscura*’yla birlikte gelişen görsel algıyla birlikte, ilk fotoğraf çıktıkları keşfedilmektedir. Fotoğrafın açığa çıkması ve gelişmesi fotoğrafın, iktidar için yeni bir denetleme ve gözetleme mekanizması niteliğini dönüştürmektedir. Sonrasında gelişen teknolojiyle dünyanın, uydu aracılığıyla gözetlenmesiyle dünya, iktidarın bir disiplin mekanizması haline dönüşerek “Terravision” projesi yeni bir panoptikon olarak sunulmaktadır. Bu durumla birlikte artık bireyler dünya içinde kapatılma haline gelmektedir. Foucault’nun kapatılma kavramı disiplin kurumları içinde öznelin oluşumunu ve üretimi ifade etmektedir. Mahremiyet kavramının dönüştüğü bu nokta kamusal alanın ve özel alanın artık iktidar mekanizmaları tarafından şeffaflaştırılmasının da ötesinde artık birey için mahremiyeti ortadan kaldırmaktadır. Bunun sonucunda mahremiyet ancak ve ancak iktidarın egemenlik alanı olarak bahsedilmektedir. Dünyanın bir disiplin mekanizmasına dönüşmesiyle de mahremiyette canlı bir organizmaya dönüşmektedir.

İktidarın, bireylerin mahremiyetlerini ihlal etmesini “Sanat Pratiklerinde Mahremiyetin İşgali” başlığı altında oluşan, diğer başlıklarla sanatçıların mahremiyet kavramının sınırlarını ve iktidarın gözetleme mekanizmalarını sorguladıkları çalışmalarla örnekler getirilmektedir. Bu bağlamda sanatçı, iktidarın, disiplin mekanizmalarının bir göstergesi ve bu mekanizmaların anlamlara karşı bir direncin göstergesi olmaktadır. Aynı zamanda mahremiyet kavramı beraberinde yaşam ve ölüm kavramlarını getirmektedir. Biyopolitikayla birlikte yaşamın içinde irdelenen mahremiyet algısı, ölüm aşamasında da dönüşmeye devam etmektedir. Bu bakımdan yaşam ve ölüm kavramlarıyla sanat pratiklerinden örneklerin iktidarla ilişkisini kurmak, beden iktidarla olan ilişkisini çözümlenmektedir.

### 2.3. Yaşam ve Ölüm Kavramlarıyla Sanatı Düşünmek

Bu başlık altında incelenen yaşam ve ölüm kavramlarının düşünsel bir planı oluşturularak, sanat tarihinden örneklerle kronolojik bir düşünme ve örneklemeler getirilmektedir. Aynı zamanda sanat tarihinden verilen

örneklendirmelerle, Foucault'nun iktidar modelleriyle bir kurulmaktadır. Bu bağlamda ilk olarak yaşam ve ölüm kavramlarının etimolojik açıklaması yapılarak, yaşam ve ölüm kavramları üzerinde fikir beyan eden düşünürlerin sözlerine yer verilmektedir. Diğer yandan sanat tarihinde *Memento Mori*'den, Pablo Picasso'nun "Guernica" eserine kadar yaşam ve ölüm kavramlarının analizi sunulmaktadır.

Bu bağlamda "yaşam" kavramının İngilizce'deki karşılığı *life* sözcüğüdür, sözcüğün anlamı doğum ve ölüm arasındaki süreç olarak geçer. Kısaca "yaşam süresi" olarak ifade edilmektedir (www.etymonline.com, Erişim Tarihi: 29.Ocak.2022). Yaşam süresi, varlığın doğumuyla başlar ve ölümüyle son bulur. Yaşam kavramı bu açıdan varlığın ölüme doğru olan yolculuğudur. Sartre yaşamın, ölüme doğru olan bu yolculuğunu insanda daima endişe duygusu uyandırdığını belirtir. "Sartre'a göre, insan salt bir yalnızlığa mahkumdur, insan için içinde yaşadığı dünyadan başka bir dünya yoktur, insan her an ölüme ve kesin bir yokluğa doğru gitmektedir, devamlı bir endişe (angoisse) içindedir; en sonunda, "saçma" bir dünyada "budalaca" yok olur" (Moeller, 1969, s.47). Sartre'ın bu tanımı, egemen iktidar modelde insanın içinde bulunduğu durumu da tanımlar nitelikte olmaktadır. Hükümdar karşısında her an ölüme razı halde olan insan, hükümdarın buyruğu altında cellatlar tarafından "budalaca" yok olmaktadır. Ayrıca Foucault'nun bu egemen iktidar modeli, yaşam ve ölüm hakkı olarak temellenmektedir. Biyoiktidar modelinde ise tam tersi bu durum söz konusu olmaktadır. Lemke bu durumu *Biyopolitika* isimli kitabında şu şekilde tanımlamaktadır;

Foucault, egemen iktidarın öldürdüğünü ya da yaşamaya izin verdiğini, ancak söz konusu biyoiktidarın özelliğinin yaşamı teşvik etmek ya da ölüm noktasında engelleyicilik olduğunu fark etmiştir (2003, 241). Ölüm üzerindeki baskıcı iktidar, yasa karşısındaki öznelerden ziyade canlı varlıklarla uğraşan hayat üzerindeki iktidara tabidir (Lemke, 2017, s. 56)

Diğer yandan Thomas Catchar ve Daniel Klein, "*Nietzsche Öldü! Bir Hipopatam Olarak Yeniden Doğdu, Yaşamı ve Ölümü Felsefesini Yoluyla Anlamak*" isimli kitabında; insanın hem öleceğini bilen hem de hiç ölmeyi yani sonsuza kadar yaşamayı arzulayan bir varlık olduğunu belirtmektedir. Bu durumun insanı çıldırttığını ifade ederek, ölümün korku verici olmasının yanı sıra yaşamın da anlamsızlığına ve bir hedefi olmamasına dikkat çekmektedir (Cathard ve Klein, 2010, s.2). Yaşamı anlamlandırabilmek için şu temel soruları okuyucusuna sormaktadır;

"Yaşamın, özellikle de bir gün sona erecek olan bir yaşamın anlamı nedir? Öleceğimizi bilmek yaşamlarımızı nasıl etkiliyor? Sonsuza dek yaşasaydık yaşamın bugün olduğundan tamamen farklı bir anlamı mı olurdu? Bin ya da iki bin yıl yaşadktan sonra varoluşsal can sıkıntısından bunalıp her şeyin bitmesini mi özlerdik?" (Catchard ve Klein, 2010, s.2).

Catchard ve Klein'in bu sorularına karşı, Derrida "*Marx'ın Hayaletleri*" kitabında yaşamı, tanımından dolayı asla öğrenilemez bir olgu olduğunu ifade etmiştir. Yaşamın içinde yaşayarak, bir yaşam formundayken, yaşamın asla algılanamayacağını ancak ölüm yoluyla öğrenileceğini dile getirmektedir. Derrida, yaşamı öğrenmek için başka bir seçenek de sunar, yaşamı ölmekte olan birisinden yani onun söylemiyle "yaşamın kıyısındaki" başkasından da yaşam öğrenilebilmektedir. Yaşamla ölüm arasında yer alan, ötekinden öğrenme durumunu Derrida, *hétérodidactique* / heterodidaktik olarak tanımlamaktadır. (Derrida, 2007, s.10) Schopenhauer ise *Ölümün Anlamı* isimli kitabında, insanın ne zaman öleceğini bilemeyeceğini ancak öleceğinden emin olması gerektiğini belirtmektedir. Aynı zamanda ölüm karşısında, yaşamın da öğrenilmesi gerektiğini ifade etmiştir (Schopenhauer, 2012, s.21). Schopenhauer, ölümü anlamlandırma uğraşındayken Martin Heidegger'den oldukça yararlanmaktadır. Heidegger, 20.yüzyıl felsefesinde ölüm kavramını bir varlık meselesi halinde çözümlenmeye çalışmaktadır. Schopenhauer, Heidegger'in açığa çıkardığı "*Dasein*" kavramına atıfta bulunarak; "ölüm karşısında temel ve elzem kalan şey varoluşsal olarak yapılır; zeval bulan sadece *Dasein*'dir" (Schopenhauer, 2012, s.24). Heidegger'e göre varlık, ölüme doğru işleyen bir zamandır başka bir ifadeyle ölüm olduğu için varlık vardır. Ölümü, eksistensiyal- ontolojisinde kaygı üzerine kurmuştur. Kaygı da ölüm gibi varoluşun temelini oluşturmaktadır. Ancak *Dasein*'in varlığı kaygıyı yalnızca ölümden dolayı yaşamamaktadır. Aynı zamanda *Dasein*'in varlığı, kendisini kaygı olarak açığa çıkardığından, ölümün varlığı sayesinde bu durum *Dasein*'i belirginleştirmektedir. *Dasein*, ölüm gibi kaygıyla da yüzleşmek zorunda kalmaktadır (Aydoğdu, 2016, s.142). "Heidegger için *Dasein*, Varlık'ın anlamını kendinde, kendisi-olmayanda ve dünyada sorabilen varlıktır. Başka bir söylemle *Dasein*, Varlık'ın analitik çözümlenmesinin ve yapısının ortaya

konulduğu ontolojik gerçekliktir” (Çüçen, 2003, s.134). Heidegger, *Dasein* kavramının varlıkla olan başlangıcının, varlığın ölümüyle bittiğini ifade eder, varlığın bu dünyadaki ölümüyle *Dasein* kavramının da hiçliğe karışacağını belirtmektedir.

Öte yandan *Dasein*'in artık -*Dasein*-olmayana dönüşümünü artık-dünya-içinde-varolmama olarak karakterize ederken, *Dasein*'in ölmesi anlamındaki dünyadan-göç-etmesi ile yalnızca-canlı-olanların dünyadan-göç-etmelerinin birbirinden ayırt edilmesi gerektiğini görmüştük. Bir canlılığın bitişine terminolojik olarak telef olma diyoruz. Farkın görünebilir olması için, *Dasein*sal bitiş ile bir canlılığın bitişini birbirinden ayırıp sınırlandırmak gerekir. (Heidegger, 2020, s.241)

Yaşam ve ölümün anlamlandırılabilmesi, ancak bu durumu “yaşamın kıyasındayken” ya da ötekinin yardımıyla kavrayabileceğimiz olgular olmaktadır. Her iki kavram da birbirlerini doğurur ve zamanı açığa çıkarmaktadır. Ölümün bir bitiş olarak görülmesinden dolayı ölümü öğrenmek, ancak yaşamı öğrenmenin mutlak koşulunu ortaya çıkarmıştır. Bu konuda Derrida da yaşamın, yaşama- ölüm arasında öğrenileceğini ifade etmektedir.

Yaşamayı öğrenmek hala gerçekleşmeyi bekleyen bir şeyse, yalnız yaşama ölüm arasında gerçekleşebilir. Ne tek başına yaşamda, ne de tek başına ölümden gerçekleşebilir. İkisi arasında olup bitenler, tıpkı yaşamla ölüm arasındaki gibi, tüm “ikiler” arasında olup bitenler, ancak herhangi bir “hayalet” üstüne veya hayaletlerle konuşmaktan (*s'entretenir de quelque fantome*) öteye geçemez. Öyleyse, ruhları öğrenmek gerekecek. Hatta hayaletler alanı var olması bile; özellikle de bu nedenle öğrenmek gerekecek (Derrida, 2007, s.11).

Derrida'nın hayalet söylemi, bu hayatlar varsa bunların kim olabileceği sorusunu akıllara getirmektedir. Hayaleti, yaşam ve ölüm arasındaki çizginin elçisi olarak konumlandırmaktadır. Bu bağlamda hem sonsuza kadar yaşayacakmış gibi hem de her an ölecekmiş gibi yaşayanların ya da birileri tarafından görülmeyenlerin, hayalet olarak yaşaması muhtemel olmaktadır. Aynı zamanda Derrida, hayaletleri ifade ederken ruhları da öğrenmemiz gerektiğinden bahsetmektedir. Bu durumda Derrida'nın bahsettiği hayaletlerin sanatçı olma olasılığı taşımaktadır.

Sanatçılar bize sınırdan haber verir vermesine, iyi de onlar hayalet midir? Öyle ya, eğer sınırdan haber verebiliyorlarsa, yaşamın tamamlanmışlığından söz açıyorlarsa ve aynı zamanda da bunu, ölümü öne sürerek yapıyorlarsa, onlar hayalet olmalıdır. Oysa hayalet yoktur, Derrida bunu bize söylüyor. Bu yüzden onlar, hayalet olmasalar da hayalet rolünü üstlenenlerdir ve hayaletin görevini devralanlardır. Çünkü sanatçılar, bir sınırdan beklemeye alışkınlardır. Evrenin bütünü ile basit bir nesne arasında... Ruh ile madde arasında... Yaşam ile ölüm arasında... Basit beş duyu ile evrensel gerçeklik arasında... Düş ile uyanıklık durumu arasında... Ve daha pek çok farklı şey arasında; bunlar arasındaki kılcal çizgide (Zeytinoglu, 2014).

Sanatçı tarih boyunca yaşam ve ölüm arasındaki ikilik üzerine üretimlerini gerçekleştirmiştir. Bu duruma verilecek en iyi örneklerin başında; özellikle Orta Çağ Avrupa'sının veba zamanında yaşamı ve ölümü hatırlatması üzerine, Latince'de *Memento Mori* olarak ifade edilen “öleceğini hatırla” anlamına gelen sözcük, o dönemin fenomeni olarak tanımlanmaktadır. İnsanlar bu dönemde ölümü kendilerine çok yakın hissetmişler ve bu düşünceyle insanlar, yaşama ait eşyalardan ve lükslerden uzaklaşmaktadır. Bu durum aynı zamanda dönemin Avrupa'sında mutlak gücün hakimi olan kiliselerin, bireylerin üzerindeki gücünü de göstermektedir. Bunun nedeni bireyin papazlar, rahipler tarafından ölüm sonrasına hazırlanarak, fiziki olarak varolduğu dünyadan koparılıp henüz konumlandığı bir ahiret için şekillendirilmeye tabii tutulması olmaktadır.

Diğer yandan sanatçılar da eşyaların sahip olduğu kibrin geçici doğasını, ruhun ölümsüzlüğünü ve ölüm sonrasını konu alan düşünceler açığa çıkarmaktadır.



**Görsel 63.** Hans Memling, *Earthly Vanity and Divine Salvation / Dünyevi Kibir ve İlahi Kurtuluş*,1485, [Tuval üzeri yağlı boya], 20 x13cm.

[https://www.huffpost.com/entry/death-in-art-\\_n\\_6849376](https://www.huffpost.com/entry/death-in-art-_n_6849376)

Hans Memling, 15.yüzyıl'da Almanya'da doğmuştur. Sanatçı erken dönem Hollanda resim geleneğinden etkilenerek ortaya çıkardığı Dünyevi Kibir ve İlahi Kurtuluş tablosu Memento Mori'nin en iyi örneklerinden biri olmuştur. Tablo üç şemadan oluşuyor ve izleyiciye göre sağ taraftaki şemada Memling, ölümden sonraki hayatı bir cehennem olarak tasvir ederek, cehennemin sonsuzluğunu ve ızdıraba vurgu yapmaktadır. Cehennem tasviri bir kilise öğretisi olarak bireye sunulmaktadır. Bedeninin davranışlarını ve zihnin düşüncelerini, kilisenin yasakladığı kurallara uymadığı takdirde yaşam sonrasında birey, kilise tarafında cezalandırılma alanı olarak tabii tutulan cehennemde konumlanmaktadır. Bu söylem sanatçıları, cehennemi azap çektirilen, acı veren, yakan ve günahkarların gruplaştığı bir olarak etkilemektedir. Ayrıca kilisenin bireyleri, iyi ve kötü olarak cehennem ve cennette gruplaştırması ve sınıflandırması; biyoiktidar modelin bireyleri, gruplaştırmasının ilkel bir örneği niteliği taşımaktadır. Foucault bu durumu *Biyopolitikanın Doğuşu* isimli kitabında şu ifadelerle tanımlamaktadır; “Devletler, bedenler üzerinde uygulanan iktidar gibi teknik bir sorunu kendilerine sordukları sırada, Kilise de kendi cenahında, pastoral adı verilen, ruhların yönetiminin bir teknolojisini geliştirmekteydi” (Foucault, 2015, s.291).

Diğer yandan eserde ortadaki şemada ise dünyevi eşyalardan arındırılmış saf güzellik temsil edilmektedir. En son şemaya geldiğimizde burada ölümlü-yaşamın temsili bir figür bulunmaktadır. Bu figürün bedeni çıplak bir şekilde izleyiciye dönükken, yüzü aynayla kendisine bakmaktadır. Bu durum yaşamın fiziksel bir eylem olduğunu, ölümün ise bir öznellik barındırmasıyla ifade edilebilmektedir.



**Görsel 64.** Pieter Claesz, *Vanitas Still Life/ Natürmort Vanitas*, 1625, [Tuval üzeri yağlı boya], 36cm x 59cm.  
<https://artsandculture.google.com/asset/vanitas-still-life-pieter-claeszlAGE-SJvVcF7Lg>

Hollanda Altın Çağı'nda resimlenen eserlerin çoğu *Vanitas* olarak geçmektedir. *Vanitas* Latince'de kibir anlamına gelir, dünyevi zevklerden ve lüksten uzaklaşıldığının ifadesidir. Bu dönemde de kilisenin bir iktidar konumunda olduğu görülmektedir. Kilise bireyin düşüncelerinden, davranışlarına kadar denetlemekte ve şekillendirmektedir. Kilise tarafından şekillendirilen birey, yaşamın nesnesinden vazgeçmekte ve iktidar tarafından kurgulanan bir ölüme hazır yapmaktadır. Birey böylece yaşamın içinde soyutlanarak, ruhunu iktidara teslim etmektedir.



**Görsel 65.** Francisco Goya, *Folly of Fear / Korku Aptallığı*, 1816-1824, [Gravür Baskı].  
<https://museogoya.ibercaja.es/en/obras/folly-of-fear>

Diğer yandan 18.yüzyılın sonlarına gelindiğinde Goya, 1793 yılında tanısı belli olmayan ciddi bir hastalık geçirerek, işitme duyusunu kaybetmektedir. Bu durum onda bir yandan kişisel bir karamsarlık getirmekteyken, diğer yandansa topluma duyduğu umutsuzluk ve karamsarlığı da perçinlenmektedir. Goya'nın yaşadığı karamsar ruh hali çalışmalarına da yansımaktadır. İmgeleri ve renkleri değişmiş ve ruh halinin getirmiş olduğu karamsarlığı tonlara ve renklere yansıtılmaktadır (Çay, 2017, s.100). 1816 ve 1824 yılları arasında yapmış olduğu "Korku Aptallığı" (Görsel 65) isimli gravür baskı çalışması da bunun en önemli örneği olarak gösterilmektedir. Eser karamsarlığın rengine hakimdir. Goya ön planda, öldürmeyi ve



ölümü resmetmektedir. Bir ağacın altında savaşıyan askerler birbirini öldürmekteyken, azrail ise bu ölüm sürecinin bir temsili olmaktadır. Goya, bu gravür baskı çalışmasında hayatın bir ölüm süreci içinde olduğunu ve aslında hayata pek yer olmadığını betimlemektedir. Bu bağlamda Thomas Lemke'nin *Biyopolitika* isimli kitabında bu durumu biyopolitik açıdan şu ifadelerle açıklık getirilmektedir;

Savaşlar hiçbir zaman bitmez 19.yüzyıldan bu yana yapılanlar kadar kanlı olmamış ve (...) bundan önce hiçbir düzen kendi nüfusuna soykırım uygulamamıştır (...) Halklar topyekün birbirlerine toplu katliam yapmaya hayatın gerekliliği adına seferber olmuşlardır; Katliamlar hayati hale gelmiştir. Pek çok düzen hayatın, hayatın sürdürülmesinin, bedenlerin ve ırkın idarecesi olmak için pek çok insanın ölmesine neden olup onlarca savaşın sürmesine kapı açmıştır (1980, 136-137). Foucault, bunun "biyoiktidar ekonomisinde ölüm-işlevi"ni garanti altına alan modern ırkçılığın nedeni olduğunu iddia eder (2003, 258) (Lemke, 2017, s.60-61).



**Görsel 66.** James Ensor, *The Assassination / Suikast*, 1890, [Tuval üzeri yağlı boya].  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_Assassination\\_by\\_James\\_Ensor,\\_1890.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Assassination_by_James_Ensor,_1890.JPG)

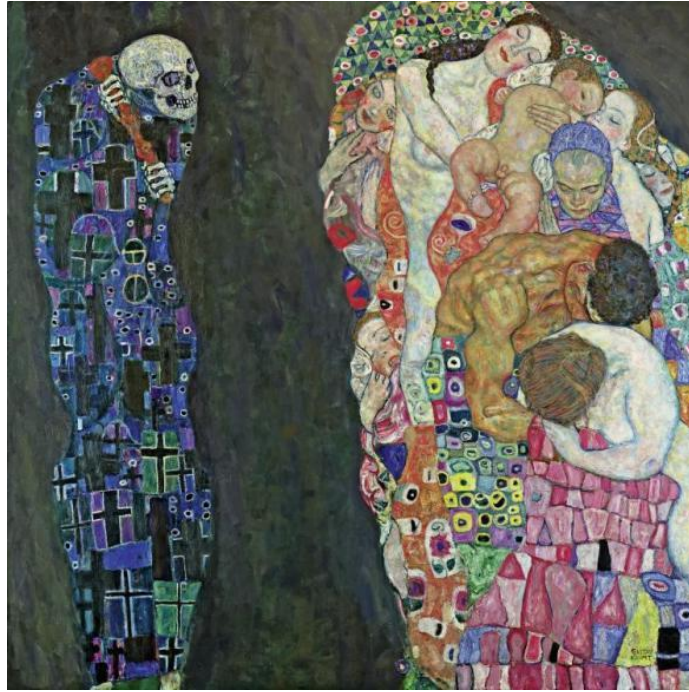
James Ensor çalışmalarında siyasi ve sosyal adaletsizliğe karşı kilise, ordu ve burjuvaziye küçümsemektedir ve bu onun bir vizyoner olarak tanınmasının da önünü açmıştır. Brüksel'de Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nde iki yıl geçirdikten sonra doğduğu yer olan Oostende'ye geri dönmüştür. Burada ailesiyle yaşadığı evin üst katını stüdyoya dönüştürmüştü ve çalışmalarını burada üretmiştir. Breugel ve Bosch gibi eski ustaların üzerinde çalıştığı, Rembrandt ve Goya'nın gravürlerini kopyalamıştır. Bu sırada aile yaşamının getirdiği rahatsız ediciliği de eskizlerine de yansıtmıştır. Ensor, 1883- 1893 yılları arasında Belçikalı avangart bir grup olan Les Vingt'in bir üyesiydi. Les Vingt, Brükselli bir avukat ve yayıncı olan Octave Maus tarafından kurulmuştur. Grup Belçikalı heykeltıraş, ressam ve tasarımcıların bulunduğu yirmi kişiden oluşmaktadır. Diğer yandan Ensor, hayatı boyunca yüz kırka yakın gravür baskı tamamlamıştır. Ölüme takıntılı hali ve ölüme karşı koyma arzusu çalışmalarına da yansımaktadır. "Hayatta kalmak istiyorum ve katı bakır levhaları, değiştirilemez mürekkepleri... Aslına uygun baskıyı düşünüyorum ve ifade aracı olarak gravürü benimsiyorum" (MOMA: <https://www.moma.org/collection/works/63305>) diyerek ölüm ve yaşam arasında Derrida'nın söylemiyle "hayalet" rolünü üstlenmiştir.

James Ensor'un işlemeyi en sevdiği konular arasında siyasi olaylar, edebi temalar ve İsa'nın hayatı yer almaktadır. Görsel 38'de yer alan Suikast isimli çalışması ise Edgar Allan Poe'nun, *The Facts in the Case of M. Valdemar / M.Valdemar* Olayındaki Gerçekler isimli öyküsüne dayandırıldığı inanılmaktadır. Güncel siyasi olaylar, edebi temalar, İsa'nın hayatı ve Belçika'daki yıllık karnavalların popüler gösterisi Ensor'un en sevdiği konular arasındaydı. Siyasi ve sosyal adaletsizlikle derinden ilgilenerken, Kilise, ordu ve burjuvazi ile alay etmektedir. "Mesih'in Brüksel'e Girişi" eserinde, Mesih'in hikayesini güncelleyerek pankartlar, siyasi işaretler ve reklamlar tutan kitleleri betimleyerek ona çağdaş bir anlam kazandırmaktadır.



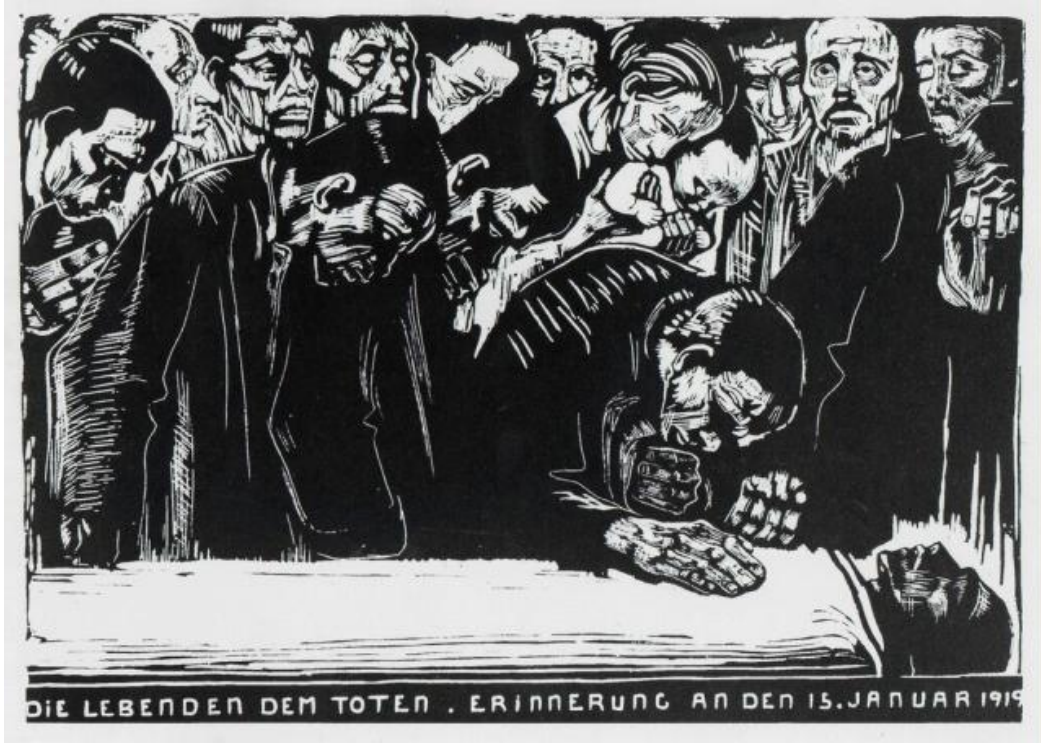
“Suikast” Edgar Allan Poe'nun ölmekte olan bir adamı hipnotize ederek ölüm sürecini durdurmaya çalışan bir hipnotizmacının tüyler ürpertici hikâyesini anlatan 1845 tarihli “*The Facts in the Case of M. Valdemar / M.Valdemar Olayındaki Gerçekler*” isimli gotik hikâyesine dayanmaktadır. Hikâyenin grotesk yapısı Ensor'un benimseyeceği tarzıdır. Hikâyede ölmekte olan bir adam, ölüm anında hipnotize edilmiştir ve vücudu ölü halde kalırken, M.Valdemar ölü değildir. Bedeni yavaşça çürür ve kokar bu durum ölümün getirdiği bir iğrençliktir. Ancak Valdemar, yedi ay hipnoz altında tutulur, sonrasında hipnoz bozdurulur ve çürümüş bir bedenle karşılaşılır (Ba, Sartle: <https://www.sartle.com/artwork/the-assassination-james-ensor>). Ensor bu işkence sahnesini yarattığı coşkulu canavarlarıyla birlikte, izleyiciye göstermektedir.

James Ensor'un bu eseri, Foucault'nun disiplinci iktidar modelinin bir göstergesi olmaktadır. Bir psikiyatrist veya hekim tarafından hipnoz altına alınan ve kapatılan M.Valdemar'ın öznesi nesneleştirilmiştir. Foucault bu durumu bölücü pratiklerin nesneleştirilmesi olarak tanımlamaktadır. Valdemar bu durumda iktidar tarafından normal olarak kabul görmeyen bir özneye tabii tutulmaktadır. Bu durumla disiplin mekanizmaları ilk önce bedeni kuşatmaktadır, bedeninin kuşatılmasıyla birlikte birey özneleştirilme sürecine tabii tutulmaktadır. Ensor'un eserinde bu durumun izleyicisi olan canavarlar, iktidarın bir temsili olmaktadır.



**Görsel 67.** Gustav Klimt, *Death and Life / Ölüm ve Yaşam*, 1910-1915.  
<https://www.leopoldmuseum.org/en/collection/highlights/146>

Gustav Klimt, “Ölüm ve Yaşam” (Görsel 67) adlı çalışmasında ölümü ve yaşamı birbirine zıt iki kutup olarak resmetmektedir. Tablonun izleyiciye göre sağ tarafında kalan bölümü yaşamı temsil etmektedir. Klimt, yaşamın temsili bir bebek ve çıplak bedenleriyle uyuyan erkek-kadın figürleriyle gösterirken, aynı zamanda bu figürleri üslubunu gösterdiği bir örtüyle örtmektedir. Bu örtünün rengi ve üzerindeki çiçek motifleri yaşamın neşesini ve canlılığının göstergesi olmaktadır. Yaşamın diğer tarafında elinde sopasıyla bekleyen ölüm vardır ve ölüm her an yaşamı sonlandıracak kudreti elinde tuttuğu sopasıyla göstermektedir. Ölümü *Monte Mori*'den de aşına olduğumuz kurukafa sembolüyle temsil etmektedir. Ayrıca üzerine giydiği koyu renklerle ölümü yineleyerek haç sembolleriyle işlemektedir. Bu belki de Klimt'ın ölüm sonrası yaşama duyduğu inancın temsili olmaktadır.



**Görsel 68.** Käthe Kollwitz, *The Living to the Dead. In Memory of January 15, 1919. (Mourning the death of Karl Liebknecht) / Ölümlere Yaşayanlar. 15 Ocak 1919 Anısına. (Karl Liebknecht'in ölümünün yası) 1920, [Tahta Baskı Kalıbı], 35.5cm x 50cm.*

<https://www.artsy.net/artwork/kathe-kollwitz-the-living-to-the-dead-in-memory-of-january-15-1919-mourning-the-death-of-karl-liebknecht>

Kollwitz, Görsel 40'da yapmış olduğu baskısı Karl Liebknecht'in ölümünün anısındır. Karl Liebknecht, Alman Komünist Partisi'nin ortak kurucularından biridir. Karl Liebknecht'in ölümü bir suikast sonucu gerçekleşmiştir. Ağır işkencelere uğrayarak Tiergarten'a götürülen Liebknecht, bir göl kenarında 15.Ocak.1919 tarihinde kafasına sıkılan tek kurşunla öldürülmüştür (Akdeniz, 2017). Bu durum Kollwitz'i etkilemiştir ve onun naaşını resmettiği bu eserde Liebknecht'i yaşamında olduğu gibi ölümünde de başını dik ve karakteristik bir şekilde yansıtmıştır. Ayrıca diğer figürlerin de yüz ifadelerindeki yas izleyiciyle bir bağ kurar. Bu bağ yaşam ve ölüm arasındaki çizgiyi izleyiciye aktarmaktadır.

Foucault'nun *Cinselliğin Tarihi* isimli kitabında da devletlerin yaptıkları savaşları "yaşabilmek için öldürebilme" (Foucault, 2015, s.101) fikri olarak tanımlamaktadır. Kollwitz'in eserinde savaşla-suikast arasında bir fark yoktur, Liebknecht de iktidarla bir yaşam savaşı vermektedir. Ancak yaşam savaşını, düşünce ve fikirleriyle açığa çıkarmaktadır. İktidar kendi varlığını tehdit edecek unsurları yok etmekle devamlılığını sürdürmektedir. Bu durumu Foucault şu ifadeyle tanımlamaktadır; "başkaları için bir tür biyolojik tehlike oluşturanlar meşru yolla öldürülür" (Foucault, 2015, s.102) bu durumun sadece görünürlüğü değişmekle birlikte egemen iktidardan, biyoiktidara kadar devam eden bir gelenek halini taşımaktadır.



**Görsel 69.** Pablo Picasso, Guernica, 1937, [Tuval üzeri yağlı boya], 776cm x 349cm.

<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/33/guttuso-guernica-gramsci-art-history-symbolic-strategy-italian-communist-party>

İspanyol sanatçı Pablo Picasso, 26.04.1937 tarihinde Nazi askerleri tarafından bombalanan Guernica kasabasının savaş anını yorumlayarak resmetmiştir. Eser büyüklüğüyle ve siyah beyaz oluşuyla bir anıt niteliğindedir. Picasso, eserinde halkın katledilmesini onların gözünden bakarak, o dehşet verici yüz ifadelerini açığa çıkarmıştır. Aynı zamanda eser sembolleri de içinde barındırmaktadır. İspanya'yı temsilen boğa figürünü ve elinde ölü bir bebek tutarak çığlık içinde olan kadın figürü ise savaşın getirdiği ölümü ve dehşeti temsil etmektedir. Figürler onları şiddetle aydınlatan ampulün ışığı altında çok parçalı görülmektedir. Picasso "Guernica" eseriyle sadece savaşın getirdiği dehşet anını resmetmemiştir, aynı zamanda savaşı karanlık tarafta bırakarak, ölümün getirdiği acıyla yeni bir yaşamı aydınlatmak ve yaratmak istemiştir. Foucault, savaşın- iktidar ile olan ilişkisini *Toplumunu Savunmak Gerek* isimli kitabın kurmaktadır;

[...] eğer iktidar tam olarak kendi içinde bir güç ilişkisinin ortaya konması ve konuşlanması ise, onu temlik, sözleşme, devir terimleriyle çözümlenmektense, hatta onu üretim ilişkilerinin sürdürülmesine ilişkin işlevsel terimlerle çözümlenmek yerine, her şeyden önce savaşım, çatışma ya da savaş terimleriyle çözümlenmek gerekmez mi? Böylelikle ilk varsayımın karşısında -iktidar mekanizması, temel ve asal olarak baskıdır-, ikinci bir varsayım olacaktır, o da: iktidar, savaştır, başka araçlarla sürdürülen savaştır (Foucault, ,2002 s.31)

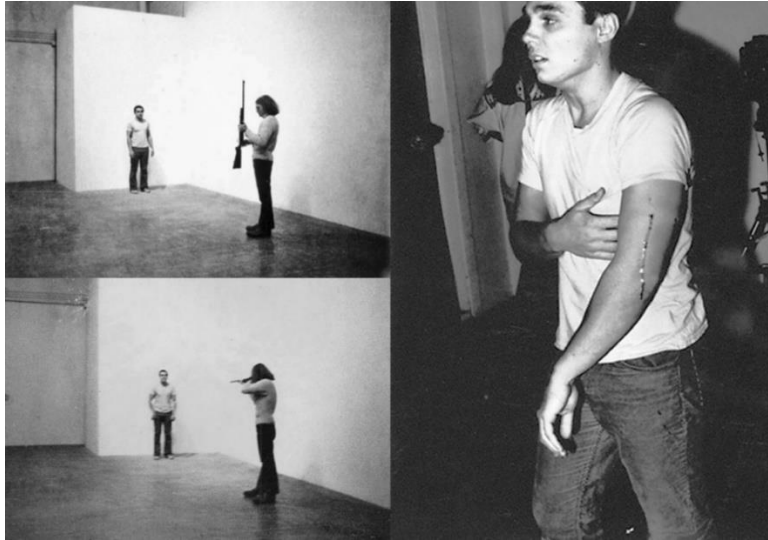
Diğer yandan 20. yüzyılın ortalarında sanatçı için ölüm ve yaşam konusu artık bir esere sığmayacak konuma gelmektedir Sanat ortamında gelişen avangart düşüncenin oynadığı rol büyüktür. Sanatçı artık bu zaman diliminde yaşam ve ölüm konusunu kendi yaşamı üzerinden aktararak, yaşamı bir odak olarak kullanmaya başlamaktadır. Performans Sanatı çevresinde şekillenen bu hareketler Beden Sanatı, *Happening* / Oluşum ve Aksiyon gibi akımlar altında toplanmaktadır. Sitüasyonizm, Fluxus, Feminist Sanat ve Arazi Sanatı gibi farklı akımlar dahilinde de karşımıza çıkmaktadır. Ahu Antmen'e göre Performans sanatı, sahnelenen bir unsur olması ve aynı zamanda o anda olup bitmesi bakımından, tiyatroya benzerliğiyle ön plana çıkmış olduğunu ifade etmiş olsa da bu durumu farklı kılan unsurun ise Kavramsal Sanat'ın bir kolu olarak ortaya çıkması olarak belirtmektedir. 1950'lerde Allan Kaprow ve Jim Dine gibi sanatçıların öncülüğünde gerçekleştirilen *happening*'lerle Performans Sanatı dikkatleri üzerine çekmektedir (Antmen, 2017, s.219).

"Yaşam ve Ölüm Kavramlarıyla Sanatı Düşünmek" başlığında yaşam ve ölüm kavramlarına açıklık getirilerek, bu iki kavramı sanat tarihindeki etkileri kronolojik olarak aktarılmaktadır. Aynı zamanda sanat tarihinden verilen örneklemelerin Foucault'nun iktidar modelleriyle bağlantısı kurularak, iktidarın yaşam ve ölüm üzerindeki etkisinde sanatçıların ve eserlerinin konumlanışı incelenmektedir. Bu başlıkta yapılan

açıklamalar, aynı zamanda bu başlığın altında incelenecek olan sanatçılara ve onların açığa çıkardığı çalışmalara zemin oluşturmaktadır.

### 2.3.1. Yaşam ve Ölüme Atılan Kurşun: Chris Burden

Amerikalı Performans sanatçısı Chris Burden (1946-2015), performanslarında bedenine uyguladığı şiddet eylemleriyle dikkat çekmektedir. Bu performansları arasında kendisini silahla vurdurmaktan, elektrik akımına kendisini bırakmaya kadar bedeninin dayanıklılık ölçeklerini yaşam ve ölüm paradigmasında ölçmektedir. Aynı zamanda sanatçı bu performanslarıyla da Derrida'nın bahsettiği yaşam ve ölüm arasındaki ilişkiyi yaşamaktadır. Burden, bu performanslarıyla performans sanatının da sınırlarını genişletmektedir. Bedenine uyguladığı şiddetler, egemen iktidar modeldeki hükümdarın cezalandırma yöntemleriyle bağ kurmaktadır. Foucault'nun egemen iktidar modelinde hükümdar, varlığını tehdit eden veya kurallarına uymayanları bedensel bir cezalandırmaya tabii tutmaktadır. Bu durum ya bir cellat tarafından ölümle son bulmakta ya da bedensel işkence tekniklerine dayandırılmaktadır. Bu bağlamda Chris Burden, hükümdarın cezalandırma yöntemlerini kendi arzusuyla, kendisine uygulamaktadır. Bunun en önemli örneği ise 19.Kasım.1971 yılında California'da konumlanan F-Space galerisinde gerçekleştirdiği *Shoot / Ateş Et* isimli performansı olmaktadır. Burden bu performansında asistanına, kendisini bir silahla vurdurmaktadır. Asistanı, Burden'ı 4.57 metre uzaklıktan, 22 kalibrelik bir tüfekte kolundan vurmaktadır (Yılmaz, 2013, s.20). Diğer yandan izleyiciler bu duruma bilinçli bir şekilde tanık olmadıkları için galeri içinde farklı çelişiklere sürüklenmektedir. Burden, bu performansıyla sanat izleyicisinin konumunu sorgulamaktadır. Gerçek hayatta böylesi bir durumun olağan bir panik havası vermesi beklenirken, konunun sanat içinde geçiyor oluşu, izleyicinin davranışını da çelişkiye sürüklemektedir (Koşar, 2020, s.174).



Görsel 70. Chris Burden, *Shoot / Ateş Et*, 1971, [Performans].

<https://www.skypeenglishclasses.com/loi-english-listening-exercise-getting-shot-art/>

Diğer yandan Burden'ın bu performansı gerçekliğin bir yansıması olmaktadır. Her an, her gün savaşta, terörde, mafya veya herhangi bir kişisel sorunlarla vurulan insanların gerçekliğini, beyaz dört duvarlar arasında yansıtmaktadır. Bu bağlamda Burden "Ateş Et" performansı ile izleyiciye, hayattan bir gerçeklik söylemektedir. Foucault'ya göre gerçekliği ya da hakikati söylemek, yaşam ve ölüm oyunu olarak tanımlanmaktadır (Foucault, 2012, s.14)

### 2.3.2. Tehching Hsieh, “Bir Yıllık Performans” Dış Mekân Parçası (1981-1982).

Tehching Hsieh, Bir Yıllık Performans adını verdiği performansları da Chris Burden’ın performansı gibi fiziki bir direnç gerektirmektedir. Hsieh, 1978 yılından 1999 yılına kadar farklı temalarda bir yıllık takvimler hazırlayarak performanslarını gerçekleştirmektedir. Bir Yıllık Performans serisinin üçüncüsü olan 1981-1982 yıllarındaki Dış Mekân Parçası adındaki performansı olmaktadır. Hsieh, 26.Eylül.1981’den, 26.Eylül.1982’ye kadar hiçbir yapıya veya sığınağa girmeyerek, hayatını New York sokaklarında geçiren sanatçı, sırt çantası ve uyku tulumuyla sokaklarda hayalet gibi yaşamıştır. Yaşamının kontrolünü eline alan sanatçı için bu performans aynı zamanda bir dayanıklılık mücadelesi olmaktadır, çünkü New York’un en soğuk kışlarından birini yaşadığı zamanda, o sokaklarda yaşamını devam ettirmeye çalışmaktadır. *The Guardian*’da yayımlanan Brigid Delaney’in haberine göre Hsieh’in bu performansı sırasında en çok zorlandığı unsurun temiz olmama durumu olduğunu ifade etmektedir. Sanatçı sokaklarda temizlenme imkânı bulamadığı için pis bir hal içinde kalmaktadır ve bu pis halinse insanların ondan uzak durmasına neden olmamaktadır. Sanatçı bu durumun, performans sırasında en çok zorlandığı durum olduğunu belirterek, üzerinde stres yarattığını ifade etmektedir (Delaney, 2017).



**Görsel 71.**Tehching Hsieh, *One Year Performance/ Bir Yıllık Performans*, 1981–1982 (often called *Outdoor Piece / Dış Mekân Parçası*) Uyku tulumu ve sırt çantasıyla New York sokaklarında, [Performans].

<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-40-summer-2017/interview-tehching-hsieh-marina-abramovic>

Sanatçı aynı zamanda bu performansıyla şehrin içinde kaybolan evsizleri de görünür kılmaktadır. Evsizlerin, yaşam ve ölüm arasındaki sosyal ihtiyaçlarını gerçekleştirememesinin farkında olmaksızın bir elçisi olmaktadır. Sanatçı ne kadar kendisini politik olarak tanımlamasa da bu performansı aktivizm altında da okunabilmektedir. Hayatın bir performans olduğunu dile getiren sanatçı, yaşamı sanatın içinde yeniden var etmektedir.

Bu bağlamda sanatçı “Bir Yıllık Performans” isimli eseriyle yaşamını bir kurumun içinde yapının içine kapatılmadan yaşamaktadır. Böylece disiplin mekanizmalarına karşı da görünmez bir pozisyonda konumlanmaktadır. Bu durum sanatçıda artık gözetlenen değil gözetleyen ve gören bir mekanizma haline dönüştürmektedir. Pislği ve bu pislğin getirdiği kokuyla insanların yaşamlarına da istemsiz bir şekilde müdahale etmektedir. Aynı zamanda sanatçı bu performansıyla iç ve dışı, ölüm ve yaşamı sorgulamaktadır. Yaşam ve ölümün performans sanatındaki yansımalarının yanı sıra malzemeyi temel alarak bu konuyu irdeleyen örneklerde görülmektedir.



### 2.3.3. David Cushway, Ölüm ve Fanilik Üzerine

İngiliz sanatçı David Cushway'de sanatını ölüm ve yaşam arasındaki diyalektikle sorgulamaktadır. Sanatçı bunu seramik çamuruna olan hayranlığıyla destekler ve seramik çamurunun tarihini, insanlığın tarihiyle olan bağına vurgu yaparak, insanı dünyaya bağlayan malzemenin seramik çamuru olduğunu ifade etmektedir. Yaşam ve ölüm döngüsünü üretimlerinde, bedenini mecazi bir anlatım kullanarak yansıtmaktadır. Üretimlerinde aynı zamanda fotoğraf, video, çizim, yerleştirme, performans disiplinlerine de yer açmaktadır. (Cushway: <https://www.davidcushway.com/bio-statement/>).



Görsel 72. David Cushway, *Sublimation*/ Süblimasyon, 2001, [çamur, su tankı, Video], 13'35".  
<https://www.davidcushway.com/sublimation/>

Cashway'in, Süblimasyon isimli çalışmasında çamurdan yaptığı büstünü, bir su tankının içine yerleştirilmektedir. Pişirimi yapılmayan çamur, suyla temasıyla yavaş yavaş çözünmeye başlamaktadır, sanatçı bu çözünme aşamasını izleyiciye bir video üzerinden göstermektedir. Çözünen büstün, malzemeleri yine suyun içinde kalmaktadır. Bu tekrarlanan bir süreç halinde işleyerek, insanın ölüm gerçeğini tersine çevirme arzusunu temsil etmektedir (Cashway, 2001). Kısaca sanatçı, bu çalışmasında yaşam ve ölümün birbirleriyle olan zamansal diyalektiğine odaklanmaktadır.

### 2.3.4. Ölümün Seramik Çamuruyla Ritüeli: Olivier de Sagazan

Oliver de Sagazan yaşam ve ölümü hem malzemeyi hem de performans sanatını temel alarak açığa çıkarmaktadır. Sanatçı gerçekleştirdiği *Transfiguration* /Başkalaşım adlı performansında ölüm, yaşam, işkence ve akışkan kimliklere şamanik bir ritüel şeklinde izleyiciye yansıtmıştır. Sanatçı performansında kafasını çamurla kaplar, çamurla kaplanan kafasını farklı biçimlere dönüştürür. Bazen malzeme olarak bir odun parçasından veya samanlardan yararlanır. Hayvansal benzetmelere ve farklı formlara akışkan bir şekilde evrilirerek, yaşamı, ölümü ve kimlik yapısının değişkenliğini sorgulatmaktadır. Bazen bunları bir sesle de desteklemektedir. Performansını primitif bir tarzda sunmakta olan sanatçı, insanın hayvansal güdüsünü açığa çıkartmaktadır. Sanatçının amacı yaşamın özünü ortaya çıkarmak olmuştur, böylece bedenini başkalaşıma sokarak, ruhunda arınmaya götürmektedir.





**Görsel 73.** Olivier de Sagazan, *Transfiguration/ Başkalaşım*, 1998, [çamur, dal, saman, boya, Performans].  
<https://www.thestrandmagazine.com/single-post/2019/01/20/transfiguration-olivier-de-sagazan-lilian-baylis-studio>

Bu bağlamda Sagazan, Foucaultcu bakış açısıyla, kendi bedeninin dönüştürücüsü ve düzenleyicisi olmaktadır. Ruhunu arındırmak için ilk olarak bedenini biçimsel değişikliğe uğratması, bir iktidar tekniği olarak yorumlanabilmektedir. Foucault, Orta Çağ Avrupası'nda kilisenin, beden ve ruhun arzularını, zevklerini, düşüncelerini, hayallerini, uyumunu tüm bunları bir günah çıkarma ve denetleme sistemine tabii tutulduğunu ifade etmektedir (Foucault, 2015, s.291). Bu doğrultuda Sagazan bedenine biçimsel dönüşümler uygulayarak, iktidar mekanizmalarını dönüştürücü bir etkiyle kendisinde uygulamaktadır. Sanatçı, yapmış olduğu bu uygulamalarla kendi öznesini üretmektedir ve bunun sonucunda iktidar için marjinalleşmektedir. Başka bir ifadeyle iktidar mekanizmaları sanatçıyı, normalleştirememektedir. İktidar normalleştiremediği bireyleri, iktidarın işleyişini engelleyici bir tehdit olarak algılamakta ve bunun sonucunda bireyi ya ölüme bırakmakta ya da ölüm ilanını vermektedir. Aynı anlama çıkan iki farklı ifade, ölümü farklı yollarda işleyen iki iktidar modelinin pratiğine bir gönderme olmaktadır.

### **2.3.5. Ölüm Hissinin Biçimsizliği: Berlinde De Bruyckere**

1964 yılında Belçika'nın Gent şehrinde doğan sanatçının heykelleri, balmumundan, hayvan derisine, metalden, saça ve ahşaba kadar malzeme açısından çok yönlü bir tekniği barındırmaktadır. Sanatçının heykelleri beden üzerinde temellenerek, kafası olmayan ve kemiksi yapılarda amorf bir biçimde açığa çıkmaktadır. Bedenin kemiksi yapısı bir ceset gibi sunulurken, ölümü çağrıştırmaktadır. Aynı zamanda sanatçı mitolojiden ve batı sanatının ikonografilerinden esinlenerek, günümüzü çoklu bakış açılarıyla heykellerine yansıtarak sunmaktadır. Sanatçının işlediği konular ikiliklerden oluşmakla birlikte, aşk ve ıstırap, tehlike ve korunma, yaşam ve ölüm konularına temellenmektedir. Sanatçı yaptığı bedenlerde, bedenlerin çaresizliğini ölçeklendirmektedir. Her bedeninin çaresizlik ölçeği giderek artmaktadır. Bu da yaşam içinde ölüme doğru giden bir süreci anımsatmaktadır. Diğer yandan beden bu çaresiz biçimiyle, izleyicide travmatik bir halle ölüm olgusu perçinlemektedir (Büyükparmaksız, 2020, s.5315).



**Görsel 74.** Berlinde De Bruyckere, Liggende I / Uzanmak I, 2012, [Heykel, balmumu, epoksi, demir armatür, ahşap, pamuk, yün], 134 x 234.5 x 82 cm.

<https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/4480-berlinde-de-bruyckere-three-sculptures/>



**Görsel 75.** Berlinde De Bruyckere, Liggende I-II / Uzanmak I-II, 2012, [Heykel].

Bunun sonucu olarak Foucault'nun iktidar modellerinde kilit nokta olan yaşam ve ölüm kavramları, “Yaşam ve Ölüm Kavramıyla Sanatı Düşünmek” başlığı altında sanat pratiklerinin tarihsel bir örneklendirilmesi yapılarak incelenmektedir. İlk olarak kavram anlamlarını ve bu konudaki düşünceler açığa çıkartılmaktadır. Sanat tarihinden örneklmeleri Orta Çağ Avrupa'sında açığa çıkan Hans Memling'in “Dünyevi Kibir ve İlahi Kurtuluş” isimli eserine temellendirilerek, *Memento Mori / Ölümü Hatırla* felsefesiyle ortaya çıkan eserlerle, kilisenin bir iktidar halinde ölümü ve yaşamı yönlendirmesine değinilmektedir. Diğer yandan Pablo Picasso'nun “Guernica” eserine kadar yaşam, ölüm ve iktidar ilişkisine açıklık getirilerek sonrasında gelişen alt başlıklardaki sanatçılara zemin oluşturulmaktadır. Bu alt başlıklardaki sanatçılar; Joseph Beuys, Chris Burden, Tehching Hsieh, David Cushway, Olivier de Sagazan ve Berlinde De Bruyckere olarak sıralanmaktadır. Sanatçıların çalışmaları performans sanatına, malzeme sanatına da kapı aralamaktadır. Bu alt başlıklarda sanatçıların içinde buldukları veya temsil ettikleri akımlardan ziyade ortaya çıkardıkları çalışmalarıyla, yaşam-ölüm ve Foucault'nun iktidar modelleri arasında bağ kurulması amaçlanmaktadır. Bu bağlamda egemen iktidarda ceza yöntemleriyle temellenen yaşam ve ölüm hakkı, sonrasında ölümü arka plana atan biyo-iktidar modellerle yaşamı arzulayan ve yaşamı çoğaltan bir model olarak dönüşmektedir. Başlık altında yer alan sanatçıların çalışmaları da bu doğrultu da gelişmektedir.

### 3. BÖLÜM: KİŞİSEL SANAT UYGULAMALARI

Kişisel sanat uygulamaları, iktidar modellerinin bedene uyguladığı tahakkümler sonrası açığa çıkan özneleştirme pratiklerini tartışarak, bu modellere karşı bir direnç veya bir direniş alanı oluşturmayı hedeflemektedir. İktidarın bedene uyguladığı tahakkümlerle amorf bir biçimde şekillenen kişisel sanat uygulamaları, özneleştirme sorunsalını iktidarın dayattığı ikili cinsiyetleri göz önüne alarak, cinsiyetsiz ve hermafrodit bir biçimde açığa çıkarmaktadır. Ayrıca Michel Foucault'nun disiplinci iktidar modelinde tasarlanmış olan panoptikon ilkesine dayanan bedenler, bireyin gözetlenerek, denetlenmesini, biçimlenerek, itaatkarlaştırılmasını çarpıcı hallerde yansıtmaktadır. Foucault aynı zamanda iktidarın her yerde konumlanarak, bir yaşam arayışında olduğunu ifade etmektedir. Bu bağlamda iktidarın bu yaşam fonksiyonunun kişisel sanat uygulamalarındaki yansması; malzemelerin oluşturduğu farklılıkla ve disiplinlerarası etkileşimlerle, eserlerin yaşamın içindeki yaşam arayışına temellenmektedir. Diğer yandan disiplinci iktidar modelle birlikte biyo-iktidar da yaşamın içinde gizlenerek, hayatın tüm kılcal damarlarına kadar sinmektedir. Bu durumun kişisel sanat uygulamalarındaki yansması ise görünmeyeni, görünür kılma ve itaatkarlaştırılmış olanı, direniş arzusuyla dönüştürerek şekillenmektedir.

#### 3.1. Fetüs

“Fetüs” projesinde vakumlu siyah çamur kullanılarak, elle şekillendirme tekniği uygulanmıştır. Seramik bünyenin üzerinde kullanılan sakız malzemesi, bu projeye deneysel bir yaklaşım getirmektedir. Seramik formun yüzeyi ve sakız malzemesinin birbiriyle olan etkileşiminin ilk denemeleri, formu daha katmanlı bir biçime dönüştürmüştür. “Fetüs” projesi, içinde yaşadığımız ataerkil hegemonyada iktidar mekanizmaları tarafından özneleştirilerek cinsiyetlere ayrılan bireyler eril ve dişil olarak sınıflandırılmaktadır. Bireyin toplumdaki konumu, eylemi ve düşünceleri onun hangi cinsiyete ait olduğuna bağlı şekillenmesi beklenmektedir. Erilin iktidarı, dişilince güçsüz ve boyun eğmeyi temsil etmesi, ataerkil sistemin getirdiği bir cinsiyet eşitsizliğine işaret etmektedir. Aynı zamanda toplumsal eşitsizliğin temelini oluşturan bir unsur olmaktadır. Bu doğrultuda yeni bir düzen doğurmak gerekir ve bu düzeni eşit kılmak için, cinsiyetsizlik arayışı söz konusudur. Bireyin fetüs hali, ana rahminde şekillenmekte olan biçimsiz ve cinsiyetsiz bir formdadır ve bu bağlamda “Fetüs”ü doğurmak, yeni ve eşit bir düzene olan arzuyu göstermektedir. Aynı zamanda iktidar mekanizmaları tarafından normalleştirilmemiş bir bireyi doğurmayı ifade etmektedir. Bu bakımdan “Fetüs”, iktidar mekanizmalarına karşı bir direncin kaynağı olmaktadır. Bu durum formun üst katmanına yerleştirilen sakız malzemesiyle gerçekleşmektedir. Sakız malzemesi ancak ve ancak bireyin arzusuyla ya ağızdan atılarak ya da yutularak tüketilmesinden dolayı içinde bulunduğu sisteme karşı bir direncin temsilini taşımaktadır.



Görsel 76. Emin Köseoğlu, Fetüs, 2021, [Siyah Creaton, Sakız], 42x68x38cm.



**Görsel 77.** Emin Köseoğlu, Fetüs, 2021, [Siyah Creaton, Sakız], 42x68x38cm.

### 3.2. Uyku Hali IV

“Uyku Hali” projesinin form yüzeyindeki parlaklık, perdahlama tekniği ile sağlanmaktadır. Seramik bünyeyi, teknoloji unsuru kullanmadan parlatmak tarihöncesi dönemin seramik tekniklerine bir atıf ve yaşanan döneme yabancılaşmayı göstermektedir. “Uyku Hali” projesi, içinde bulunduğumuz köleleştirme sisteminde disiplin mekanizmalarıyla iktidarın, bedene gösterdiği tahakküm ve denetleme mekanizmalarının etkisini görünür kılmaktadır. Biyo-iktidar modeldeki en önemli konulardan olan üreme ve cinsellik, “Uyku Hali”nde biçimsizleşmekte olan bedenin, üreme organının net bir şekilde görünür kılınması iktidar adına yeni bedenlerin ya da yeni kölelerin üretimine hazır olunmasını işaret etmektedir.

Ancak figür uyku halindeyken, iktidarın üretim ve tüketim gibi gerekliliklerini karşılayamaz, bu noktada mevcut köleleştirme sistemini pasifleştiren eylemsiz bir özgürlük alanı kurgulamaktadır. “Uyku Hali”nin ayak mesafesinde sergileniyor oluşu, izleyicinin bedeni, kuş bakışı bir vaziyette izlemesine yol açmaktadır. Bu noktadaysa izleyici, bedenin tekrar aktifleşmesini bekleyen, iktidar pozisyonunda konumlanmış olacak ve bedenin mevcut mahremiyet alanını ihlal etmektedir.



**Görsel 78.** Emin Köseoğlu, Uyku Hali IV, 2021, [Siyah Creaton], 28cm x 72cm 30cm





**Görsel 79.** Emin Köseoğlu, Uyku Hali IV, 2021, [Siyah Creaton], 28cm x 72cm 30cm.

### 3.3. Katharsis

“Katharsis” projesi bir çeşit iktidar oyunu olarak kurgulanmaktadır. Bireyin günlük yaşamına dahil olan iktidar tarafından acınma ve iktidara karşı olan korku duygularıyla, bireyin ruhu tutkularından arındırılmıştır. Artık ruh bedene, beden de ruha temas etmekte ve bu temas ruhun kötülüklerden arınması değil, ruhun kötülüklerle temasıdır. Köpük silikon malzemesi kapladığı alana göre içinin boş oluşu iktidarın, bireye aktardığı kötü ruhun temsilidir. Seramik yapıda olan ve üç parçadan oluşan bedense, ayarlanabilir ve değiştirilebilir ölçüleriyle bir oyun sahasını ya da bir müdahale alanını işaret etmektedir.



**Görsel 80.** Emin Köseoğlu, Katharsis, 2021, [Siyah Creaton, Köpük Silikon], Ayarlanabilir Ölçü.



**Görsel 81.** Emin Köseoğlu, Katharsis, 2021, [Siyah Creaton Köpük Silikon], Ayarlanabilir Ölçü.

### 3.4. Diva'nın Kuluçka Hali

"Diva'nın Kuluçka Hali" mevcut sistemde hermafrodit özellikleri taşıyan bedeninin, yeni bir beden yaratma sürecindeki konumuna referans vermektedir. Bedenin içindeki beden, yine iktidarın ürünüdür. Ancak hermafrodit beden için bu söz konusu değildir, çünkü biyo-iktidar model başta olmak üzere yaygın iktidar modelleri de kadın-erkek ikililiği üzerine kuruludur. Bu bakımdan diğer cinsiyet ve yönelimleri marjinal olarak sınıflandırılmaktadır. Bu durumda hermafrodit bedeninin kuluçkası iktidarın bir ürünü değil, aksine iktidarın sistemde görmek istemediği bir virüstür. Bu noktada "Diva'nın Kuluçka Hali" iktidara karşı bir salgına işaret etmektedir.

Diğer yandan seramik bünyeyi kaplayan balmumu, René Descartes'in cisimsel töz deneyine bir atıftır. Cismin bir töz olduğunu ve nicelleşebilen özellikleriyle var olduğunu belirten Descartes, bunu balmumu örneğiyle açıklama getirmektedir. Diva'nın üzerini kaplayan balmumu, Diva'nın cisimsel tözüyle ilgilenmektedir ve iktidar mekanizmalarıyla açığa çıkan cinsiyetlere değil, insana temellenmektedir.



**Görsel 82.** Emin Köseoğlu, Diva'nın Kuluçka Hali, 2021, [Beyaz creaton, balmumu] ,65cm x 15cm x 30cm.





**Görsel 83.** Emin Köseoğlu, Diva'nın Kuluçka Hali, 2021, [Beyaz creaton, balmumu] ,65cm x 15cm x 30cm.

### 3.5. Bir Aile Tablosu

“Bir Aile Tablosu” isimli form beyaz çamurla, elle şekillendirme tekniğiyle üretilmiştir. Bu projenin üç başlı yapısı, Erken Tunç Çağı'na tarihlenen Kültepe Mermer İdolları'nın biçimine dayanmaktadır. O dönemin idolları tek başlı, çift başlı ve ikiden çok başlarla şekillenmektedir. Tek başlı idoller tanrı ya da tanrıçayı, çift başlı idollerin ise tanrı ve tanrıça çiftini temsil etmektedir. İkiden çok başlı olan idollerse tanrı, tanrıça ve çocuklarını temsil etmektedir. Bu bağlamda şekillenen “Bir Aile Tablosu” 21.yüzyılın aile yapısını, sündürülerek amorflaşmış bir yapı açığa çıkmaktadır. Aileyi yansıtan bedenın göğüsleri abartılı bir sündürülmüşlükle gösterilmiştir. Bu durum kadına ailede atfedilen annelik rolüyle kısıtlayan toplumun yapısını çoraklaştırmakta olduğunu ifade etmektedir. Bu durumun temeli ise iktidar mekanizmalarıyla, aile içindeki kadının, “anne” olarak özneleştirilmesi ve bu durumun ataerkil bir sistem içinde gerçekleşmesini ifade etmektedir.



**Görsel 84.** Emin Köseoğlu, Bir Aile Tablosu, 2022, [Beyaz creaton], 40cm x 55cm x 17cm.



**Görsel 85.** Emin Köseoğlu, Bir Aile Tablosu, 2022, [Beyaz creaton], 40cm x 55cm x 17cm.

### 3.6. El-Alem Doğurur

“El-Alem Doğurur” bir video projesi olarak açığa çıkmıştır. 40 saniyelik olan videoda, odak noktasını el ve arka planda yapısına müdahale edilen ses oluşturmaktadır. Bu projede “el” bedenden ayrı bir varlık olarak temellendirilerek, su dolu bir fanusun içine konumlandırılmaktadır. Varlık halinde su dolu fanusa konumlanan elin, üstünden dökülen kremler “sperm”in temsilidir. Böylece varlık olan el, bir üreme durumunda izleyiciyle karşılaşmaktadır.

“El” metaforu sistem içinde edilgenleşerek köle konumuna dönüşen bireyi temsil etmektedir. Aynı zamanda iktidar mekanizmalarından ayrı bir dünyanın kurgulanmasını, üreme sahnesiyle ifade etmektedir. Ayrı bir dünya kurgulamak bir topluluğu gerekli kılar ve bunun sonucu da varlık olan el, bir üreme anında açığa çıkmaktadır. El’in üremesi ya da çoğalması elleri değil, alemleri oluşturmasıyla değerlendirilmektedir. Bu açıdan arkadan gelen ses iktidar mekanizmalarının yapısının bozulmasıyla yorumlanarak, alemlerin doğmasıyla, iktidar mekanizmalarının üstünün katmanlaşacağı ifade edilmektedir. Bunun sonucunda insan varlıklarıyla tahakküm gören köle bireyler, el olma varlıklarıyla yeni dünyalar tasarlama arzusu belirtilmektedir.



**Görsel 86.** Emin Köseoğlu, El-Alem Doğurur, 2022, [Video]. <https://vimeo.com/675159676>

### 3.7. Anadolu Kamuflajı

Anadolu Kamuflajı olarak isimlendirilen bu projenin malzemesi sakız ve saçtır. Sakız malzemesi tüketilememesiyle, kapital dünyaya karşı bir direniş arzusunu açığa çıkarmaktadır.



**Görsel 87.** Emin Köseoğlu, Anadolu Kamuflajı, 2022 [Sakız ve Saç], 54 x 9 x 3cm.

Ağızlarında patlatılacak bu kan emici sistemin tüm mikroplarından arınmak için, üretilmiş bir oksijen alanına gereksinim duymadan, işgal alanlarımızda, direnişimizin tahayyülünü inşaa etmek için kendi nefesimizi açığa çıkarmamız gerekmektedir. Nefeslerimizin fakir kokusuyla tetiklendiğimizde, yeni bir sisteme reflektelenen bireylerle, bir direniş alanı açılacaktır. Bu bağlamda iktidarın liberal yöneticiliğiyle birlikte gelişen sunii özgürlük havası, birey için yapaylaştırılmış bir oksijenin temsilidir. Bireyin algısını yönlendiren bu mekanizmalar, bireyin yaşam içinde hastalandıran bir mikrobu ve kanını emen bir vampiri konumundadır. Bu durumun tetikleyici unsuru ekonomi yapısı olmuştur. Bundan dolayı birey ancak ve ancak yaşamında ekonomiyle tetiklendiği zaman bu iktidar yapılarına karşı direnç gösterecektir. “Anadolu Kamuflajı” bu açıdan yapay oksijen miktarını südüren bir araç ve aynı zamanda bireyin direnç güdüsünü dürtükleyen bir nesne konumundadır.

"Anadolu Kamuflajı"nın dış yapısında saç barındırması, projenin ismini veren unsurdur. Saç, hafızayı doğrudan tetikleyen bir malzeme olması açısından kullanılmıştır. Köklerinde, krizleri, patlamaları ve siyasal oyunları tutmaktadır. Bu bakımdan bir maske formunu andıran Anadolu Kamuflajı projesinde saç malzemesi, bir mikrop metaforundadır. İçi ve dışı vurgulayan bu proje, dışın mikroplar tarafından kuşatıldığını artık içe yönelmenin gerekliliğini temsil etmektedir.



**Görsel 88.** Emin Köseoğlu, Anadolu Kamuflajı, 2022 [Sakız ve Saç], 54 x 9 x 3cm.

### 3.8. Tükenmişlik Gözlüğü Serisi

İçinde yaşadığımız çağda, gelişen teknolojiyle birlikte yeni evrenlerin, yeni dünyaların yaratılması söz konusuysen, “Tükenmişlik Gözlüğü” de iktidar tarafından yaşamı tahakküm altında olan bireyin, kendisine yeni bir dünya yaratma olasılığına dikkat çekmek üzere üretilmiştir. Aynı zamanda “Tükenmişlik Gözlüğü” bireyin, iktidar yapılarıyla nasıl ve nerede karşılaşabileceğini ve iktidar yapılarını nasıl görünür kılabileceğini sorgulamaktadır. Bu sorunun cevabını ise bireye, kendisini tüketen iktidar yapılarıyla bir karşılaşma anı sunarak irdelemektedir.



**Görsel 89.** Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü I (Sağ Göz), 2021, [sakız], 8 x 22 x 6cm.

“Tükenmişlik Gözlüğü” amorf ve organik bir forma sahiptir, bunun sebebi ise gözlüğün beden ve bireyle kurduğu etkileşimdedir. Sanatçının içinde yaşadığı ülkede iktidar için birey, çalışan bir işçi konumundadır. İşçi konumunda olan bireyin uyku saatleri, iktidar yapılarının kontrolü altındadır. İktidarın, bireyin bedenine uyguladığı tahakküm, uyku halinden başlayarak, ne yiyip-ne içeceğinden ne giyeceğine ve hangi cinsiyete sahip olması gerektiğine kadar doğrudan tahakküm gördüğü bir alandır. Bu tahakküm alanlarını besleyen aile, din, ekonomi gibi yapılar bireyi de kuşatmıştır. Onun yaşam alanlarını betonlaştırarak oksijen miktarını işgal etmiştir. İktidar tarafından uygulanan bu tahakkümlerle birey ve beden, bir şeklin öznesi değil, belirsizliğin sürecinde ilerleyen bir yapı konumunda kalmıştır. “Tükenmişlik Gözlüğü”nün şekli de bu belirsizliğin temsilidir. “Tükenmişlik Gözlüğü” Ankara’da ve İstanbul’un iki yakasında konumlandırılmıştır. Beden ve özne ile kurduğu etkileşim sürecinde formun şekli dönüşebilir ve değişebilir. Bu da gözlüğün, yaşamın içindeki yaşam bulma arayışının bir göstergesidir. Bu projenin yaşayan bir organizma haline dönüşmesi, biyopolitikayla temellenmektedir.



**Görsel 90.** Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü I (Sağ Göz), 2021, [sakız], 8 x 22 x 6cm.



**Görsel 91.** Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü I (Sol Göz), 2021, [sakız], 9 x 12 x 4cm.



“Tükenmişlik Gözlüğü” olarak adlandırılan projenin ana malzemesi sakızdır. Sakız malzemesi, içinde yaşadığımız kapital sistemin, bireyin arzusu haricinde tüketilemeyen ve bitmeyen bir nesnesi olarak bu sistemin kendi içindeki bir hatası niteliğindedir. Ancak ve ancak bireyin arzusuyla ağızda yutulur ya da ağızdan atılır ama varlığıyla direnmeye devam eder. Sakızın, sisteme karşı bu direnişi, pasif bir direniştir. Sakızın bir sanat nesnesi halinde açığa çıkması, bu direnişi aktifleştirecek bir eylemdir. Aynı zamanda “Tükenmişlik Gözlüğü” sanatçının içinde bulunduğu ülkede, iktidar yapıları tarafından denetim ve gözetimle tahakküm altına alınan yaşamı için, yeni bir gerçeklik yaratma arzusu taşır. Bu bağlamda tüketilen benliğini, tüketen merkezleri ifşa etmektedir.



**Görsel 92.** Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü II, 2022, [sakız].



**Görsel 93.** Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü III, 2022, [sakız].



### 3.8.1. Tükenmişlik Gözlüğü / Adaptasyon Özçekimi

Bu proje “Tükenmişlik Gözlüğü” projesinin devamı niteliğinde bir özçekim serisidir. Sakız malzemesinin kendi içindeki pasif direnişini, mekansal bağlamda aktif bir direnişe dönüşmesi amaçlanır. Aynı zamanda Türkiye’de, iktidar yapıları tarafından denetim ve gözetimle tahakküm altına alınan yaşamın, tahakküme uğratan iktidar yapılarıyla bir karşılaşma anı sunarak, yeniden doğuşun arzusunu taşımaktadır.

Bu kapsamda ilk başta kişisel olarak “Adaptasyon Özçekimleri” gerçekleştirilmiştir. Ankara’da başlayan “Adaptasyon Özçekimleri”nin ilk konumlandığı nokta Hazine ve Maliye Bakanlığı olmuştur. İktidar tarafından fakirleştirilen birey artık iktidarın bir işçisi konumundadır. Bu bağlamda işçi birey hem işine hem de patronuna bağımlılaştırılmaktadır. İktidar için bireyin zihni değil, eylemleri önemlidir ve bu açıdan birey de yaşam faaliyetlerini yerine getirebilmek için iktidara muhtaçtır. Bireyin bağımsızlığı için ve yeni bir yaşama duyulan arzu için Hazine ve Maliye Bakanlığı’nda Adaptasyon Özçekimi gerçekleştirilmiştir. Sonrasında ise Diyanet İşleri Bakanlığı’nda, TBMM Atatürk Bulvarı cephesinde, Ayasofya’da, Enerji ve Tabii Kaynaklar Bakanlığı’nda, Ankara Ensar Vakfı önünde, Uğur Mumcu’nun suikaste uğradığı noktada, İstanbul Kadıköy’de sokak hayvanları için yapılan eylemde ve Rusya- Ukrayna savaşını temsilen Rusya Federasyonu Büyükelçiliği önünde kişisel “Adaptasyon Özçekimleri” gerçekleştirilmiştir.

Yer yer iktidar kurumlarının önünde yasak olmasa bile engellenen özçekimler, tükenmişliği tekrar ve tekrar doğursa da eylem içinde orada “kendimle, bulunma haline” odaklanarak, özçekimler gerçekleştirilmiştir. Özçekimlerde sadece birey ve iktidar yapıları vardır, bu sebeple özçekimdir. Özçekim kamera merceğini bireyin kendisine yöneltmesi bakımından, kendiliğin temsilini taşımaktadır. Bu bakımdan iktidar yapılarının önünde gerçekleştirilen “Adaptasyon Özçekimleri” de bireyin, başka gerçeklikleri arayışını ifade etmektedir.



**Görsel 94.** Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi, 2021, [Fotoğraf], Hazine ve Maliye Bakanlığı Ön Kapısı. **Görsel 95.** Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi, 2021, [Fotoğraf], T.C. Cumhurbaşkanlığı Diyanet İşleri Başkanlığı Ön Kapısı. **Görsel 96.** Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi, 2021, [Fotoğraf], TBMM- Atatürk Bulvarı Cephesi.



**Görsel 97.** Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi, 2022, [Fotoğraf], Ayasofya -İstanbul. **Görsel 98.** Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi, 2022, [Fotoğraf], T.C. Enerji ve Tabii Kaynaklar Bakanlığı. **Görsel 99.** Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi, 2022, [Fotoğraf], Ankara Ensar Vakfı.



**Görsel 100.** Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi, 2022, [Fotoğraf], Uğur Mumcu'nun Suikaste Uğradığı Alan. **Görsel 101.** Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi, 2022, [Fotoğraf], İstanbul-Kadıköy Sokak Hayvanları için eylem.



**Görsel 102.** Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi, 2022, [Fotoğraf], Ankara- Rusya Federasyonu Büyükelçiliği Önü.

### 3.8.2. Tükenmişlik Gözlüğü / Adaptasyon Özçekimi (İstanbul Arkadaşım!)

Sanatçının yaşadığı ülkede iktidarın tahakkümünü hissettirdiği kentlerin başında İstanbul gelmektedir. İstanbul tarihi boyunca birçok medeniyete ev sahipliği yapan, içinde birçok kültürü ve farklı düşünceleri barındıran kozmopolit bir kenttir. Aynı zamanda İstanbul yüzölçümü ve nüfus endeksi bakımından içine barındıracağı insandan fazlasını barındırarak, tükenmeye yüz tutan bir kent olmuştur. Burada yaşayan insanların yaşam faaliyetlerini sürdürebilmeleri için çalışmaları ve hızlı olmaları gerekmektedir. Hız ve çalışma odaklı olan bu şehir Türkiye'nin merkezi konumundadır. Bu sebepten “Tükenmişlik Gözlüğü-Adaptasyon Özçekimi” projesini bir sosyal medya platformu olan *Instagram* üzerinden İstanbul'lulara projeye dahil olmaları için 28.12.2021. tarihinde açık çağrıda bulunulmuştur. Açık çağrı görsel ve yazılı bir dille şu ifadelerle paylaşılmıştır;



**Görsel 103.** Emin Köseoğlu, İstanbullu Arkadaşım Sana Bir Mektup ve Bir Açık Çağrım Var, 2021, [İllustrasyon].

“Sevgili İstanbullu arkadaşım, tek adam rejiminin başkentinde yaşayarak, her yeni güne, tükenerek uyandığını biliyorum. Ama senin gözünden de bu tükenmişliği merak ediyorum. Seni bu şehirde tüketen, iktidar yapılarıyla karşılaşmana yardımcı olmak istiyorum. Bu sebeple senin için bir Tükenmişlik Gözlüğü yapıyorum. Tükenmişlik Gözlüğü'yle, seni tüketen iktidar yapılarının önünde bir özçekim (Adaptasyon Özçekimi) yapmanı istiyorum. Tükenmişlik Gözlüğü'nü, 06.01.2022. tarihinde bitireceğim. Tükendiğin yerleri belirleyerek, bana ulaşmanı istiyorum (emiinkoseoglu@gmail.com). Tükenmişlik Gözlüğü'yle beş gün zamanın olacak, beş günün sonunda gözlük, diğer tükenen İstanbul'lu arkadaşlarımla yolculuğuna devam edecek. 09.01.2022. tarihinde Tükenmişlik Gözlüğü İstanbul'lu arkadaşımınla yolculuğuna başlayacak. İstanbul'lu arkadaşlarımla, Tükenmişlik Gözlüğü'yle olan bu süreci #tuenmislikgozlugu ve #adaptasyonozcekimi etiketiyle (hashtag) takip edilebilecek. Tükenmişlik Gözlüğü'nün malzemesi sakızdır. Sakız, bu kapital sistemin tüketilemeyen yegâne malzemesidir. Ancak ve ancak bireyin arzusuyla, ağızdan atılır ya da bedenin içinden çözülerek yok olur. Bu açıdan sakız malzeme olarak, kapital sistemin 'hatası' niteliğindedir. Aynı zamanda bu özelliğiyle de kendi içinde, sisteme karşı pasif bir direniş alanı oluşturur. Birey, sakızın pasif direnişini Tükenmişlik Gözlüğü'yle, tükendiği iktidar yapılarının önünde özçekim (Adaptasyon Özçekimi) yaparak aktifleştirecektir.”

Sosyal medya üzerinden yayınlanan bu çağrıda belirtilen beş günlük zaman, gönüllü içerik sağlayıcı pozisyonunda çalışılan beş günü temsil etmektedir. Diğer yandan projenin sosyal medyada bir akış halinde sergilenmesi, sanatın kurumsal yapısına alternatif bir yönelim arayışı olmuştur. Bununla birlikte proje İstanbul'daki yolculuğuna 09.01.2022. tarihinde, Ece isimli bir kişi tarafından başlamıştır. Ece, İstanbul



Kandilli’de mahallenin iktidar yanlısı bir mafya tarafından rant elde edilmesine karşı mahalleli ile birlikte katıldığı protestoda “Adaptasyon Özçekimi”ni gerçekleştirmiştir.



**Görsel 104.** Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi (İstanbullu Arkadaşım!), 2022, [Fotoğraf], İstanbul Kandilli Çocuk Parkı Protestosu.

Sonrasındaysa iki farklı “Tükenmişlik Gözlüğü” İstanbul’un iki yakasında Avrupa’da Karşı Sanat Çalışmaları’nda, Anadolu Yakası’nda ise Koli Art Space’te konumlanmıştır. “Tükenmişlik Gözlüğü, Adaptasyon Özçekimi” Kandilli’den sonra sırasıyla Validebağ Korusu’nda Üsküdar Belediyesi tarafından talan edilmesine karşı, Boğaziçi Üniversitesi Güney Kampüsü’nde atanan rektörlerin ve iktidar tarafından kuşatılan akademiye karşı, Galatasaray Meydanı’nda Cumartesi Anneleri’ne ve sivil belleği canlandırmak adına, İstiklal Caddesi’nde kimliği boşaltılan kamudan uzaklaşan alan olması ve belleğindeki birçok utancın ve direnişin sahnelendiği yer olması adına; Sebat Apartmanı önünde / Agos Gazetesi Hrant Dink suikastinin, iktidar tarafından kuşatılan özgür düşünce adına, Taksim Gezi Parkı’nda Gezi Parkı Direnişi’nde iktidar tarafından yaşamı tahakküme uğrayan bireyler adına, Fikirtepe’de kentsel dönüşüm adı altında rant elde edilmesine karşı, eski Emek Sineması’nın konumlandığı yerde, sinemanın konumunun değiştirilerek yerine alışveriş mekanlarının yerleştirilmesine karşı ve son olarak toplumsal hafızanın silinmesine ve iktidarın merkezileşmesine karşı Atatürk Kültür Merkezi önünde “Adaptasyon Özçekimi” gerçekleştirildi.



**Görsel 105.** Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi (İstanbullu Arkadaşım!), 2022, [Fotoğraf], Validebağ Korusu Nöbeteki 204.Gün. **Görsel 106.** Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi (İstanbullu Arkadaşım!), 2022, [Fotoğraf], Boğaziçi Üniversitesi Güney Kampüs Rektörlük Binası Önü.



**Görsel 107.** Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi (İstanbulu Arkadaşım!), 2022, [Fotoğraf], Galatasaray Meydanı. **Görsel 108.** Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi (İstanbulu Arkadaşım!), 2022, [Fotoğraf], İstiklal Caddesi. **Görsel 109.** Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi (İstanbulu Arkadaşım!), 2022, [Fotoğraf], Sebat Apartmanı Önü.



**Görsel 110.** Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi (İstanbulu Arkadaşım!), 2022, [Fotoğraf], Taksim Gezi Parkı. **Görsel 111.** Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi (İstanbulu Arkadaşım!), 2022, [Fotoğraf], Fikirtepe.



**Görsel 112.** Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi (İstanbulu Arkadaşım!), 2022, [Fotoğraf], Eski Emek Sineması'nın önü. **Görsel 113.** Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi (İstanbulu Arkadaşım!), 2022, [Fotoğraf], Atatürk Kültür Merkezi'nin önü.



### 3.8.3. Tükenmişlik Gözlüğü / Adaptasyon Özçekimi (Ankaralı Arkadaşım!)

“Tükenmişlik Gözlüğü-Adaptasyon Özçekimi” projesi İstanbul’daki yolculuğuna eş zamanlı olarak Ankara’da da devam etmiştir. Ankara’nın Türkiye’nin başkenti olmasının getirdiği siyasi kimlik, kenti iktidar yapılarıyla çevrelemiştir. Aynı zamanda İstanbul’dan sonra bireyin, iktidar tarafından yaşamına müdahale edilen kentlerin başında gelmektedir. Bu bakımdan İstanbul’lulara proje çağrısında bulunulduğu gibi Ankara’lılara da sosyal medya üzerinden bir çağrıda bulunulmuştur. Ankara için farklı bir “Tükenmişlik Gözlüğü” üretilerek, Ankara’nın merkezinde konumlanan Ka Atölye’ye konumlandırılmıştır.

İstanbul’daki kurallar, Ankara’da da geçerlidir, katılımcının gözlükle beş günü vardır. Tükenmişlik Gözlüğü- Adaptasyon Özçekimi projesi Ankara’da 02.02.2022. tarihinde Selin isimli katılımcının Adalet Bakanlığı’nda gerçekleştirdiği Adaptasyon Özçekimi ile başlamıştır. Selin, kadınların Türkiye’de uğradığı şiddete, tecavüze ve cinayete karşı adaletin sağlanmaması ve İstanbul Sözleşmesi’nden çıkılmasına karşı Adaptasyon Özçekimi’ni gerçekleştirmiştir.



**Görsel 114.** Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi (Ankaralı Arkadaşım!), 2022, [Fotoğraf], Ankara Adalet Bakanlığı Önü.

Tükenmişlik Gözlüğü sonrasında, Saraçoğlu Mahallesi’nde, T.C. Çevre, Şehircilik ve İklim Değişikliği Bakanlığı’nda, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı’nda, Ulucanlar Cezaevi Müzesi’nde ve Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nin önünde bulunarak Adaptasyon Özçekimleri gerçekleştirilmiştir.



**Görsel 115.** Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi (Ankaralı Arkadaşım!), 2022, [Fotoğraf], Saraçoğlu Mahallesi. **Görsel 116.** Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi (Ankaralı Arkadaşım!), 2022, [Fotoğraf], T.C. Çevre Şehircilik ve İklim Değişikliği Bakanlığı. **Görsel 117.** Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi (Ankaralı Arkadaşım!), 2022, [Fotoğraf], T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.



**Görsel 118.** Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi (Ankaralı Arkadaşım!), 2022, [Fotoğraf], Ulucanlar Cezaevi Müzesi. **Görsel 119.** Emin Köseoğlu, Tükenmişlik Gözlüğü/ Adaptasyon Özçekimi (Ankaralı Arkadaşım!), 2022, [Fotoğraf], Hacettepe Üniversite Güzel Sanatlar Fakültesi önu.

## SONUÇ

Michel Foucault'nun arkeolojik ve soybilimsel biçimde analiz ettiği iktidar modelleri incelendiğinde bu iktidar modellerinin, beden üzerinde uyguladığı tahakkümler açığa çıkmaktadır. Bu kapsamda bedenin tarihsel süreçte sistemi yansıtan yapısı, iktidarın ne olabileceği ve nasıl işleyebileceği hakkında bilgi vermektedir. Tarihsel inceleme yöntemiyle yapılan bu araştırma aynı zamanda yaşam içinde bir döngü halinde birbirini açığa çıkaran ve birinin sürmesi için ötekisine ihtiyaç duyan iktidar, beden ve öznenin oluşumunu temellendirmektedir. İktidar-beden-özne sarmalının oluşumuyla görünür kılınan yaşam, mahremiyet ve ölüm kavramlarının bedene olan etkisi dönemden döneme farklılık taşır. Egemen iktidar model bedeni öldüren cellat olurken, disiplinci iktidar model bedeni denetleyip-gözetleyen terbiyecisi olarak, bireyi özneleştirilen bir yapıda açığa çıkar. Foucault bu durumun belirleyicisi olarak kullandığı *assujettissement* terimi hem özneleştirme hem de tebaalaştırma anlamına gelmektedir. Diğer yandan biyo-iktidar modelde beden yaşam içinde nesneleşirken, birey de “tür” olarak rakamlara, oranlara ayrılarak özneleştirilmiştir. İktidar modellerinin bu yapılanmasıyla birlikte bedenin araştırma içindeki konumlanışı da şekillenmiştir. Beden ve iktidar arasındaki ilişkiselliğin, sanat tarihindeki yansımaları ise “yaşam, mahremiyet ve ölüm” kavramlarıyla paleolitik dönemden, günümüze analizi yapılmıştır. Paleolitik dönemde anaerkil sistemin temellendirilmesini, Venüs heykelcikleri yansıtırken, 21.yüzyıldaysa ataerkil sistemin içinde konumlanan beden, denetlenip-gözetlenen, müdahale edilen ve ölü hallerde biçimlenen bir nesne olarak yansıtılmıştır. Bedenin denetlenme ve gözetlenmesi panoptikon ilkesine dayandırılmıştır. Günümüzde teknolojinin gelişmesiyle, ortaya çıkan fotoğraf, video ve navigasyon gibi aygıtlar, artık günümüzün yapılaşmış bir panoptikonudur. Bu durumla açığa çıkan dünyanın bir disiplin mekanizması haline dönüşmesi de mahremiyeti ortadan kaldırmıştır. Aynı zamanda günümüzde yaygın bir şekilde kullanılan sosyal medya uygulamaları da birer denetleme ve gözetleme mekanizması halinde bireyi bağımlı kılarak, onu bireyselleştirmektedir. Bu noktada “Tükenmişlik Gözlüğü-Adaptasyon Özçekimi” projesi bireye, denetleme ve gözetleme mekanizmalarıyla bir karşılaşma anı sunar ve bu karşılaşma anını özçekim halinde açığa çıkarır. Bireyin bu iktidar mekanizmalarıyla karşılaşma anlarının özçekimleri, sosyal medyanın normleştirici ve bağımlılaştırıcılığına karşı bir direnç olmaktadır. Bu çalışma kapsamında üretilmiş olan projeler Foucault'nun biyopolitika görüşü kapsamında ortaya çıkmıştır.

Diğer yandan “Uyku Hali IV” ve “Diva'nın Kuluçka Hali” projeleri bedenin iktidar mekanizmaları tarafından nesneleştirilmesine karşı bir protesto sunmaktadır. Bu projelerde yansıtılan bedenler, rızası dışında gözetlenen ve böylece mahremiyeti işgal edilen bireylerin en mahrem hallerini ortaya koymaktadır. En mahrem hallerinde gözetlenen bu bedenler, görülmek istemeyen bireyin rızası dışında gözlemlenmesi, gözleyici için gözlemleneni çirkin bir biçimde ortaya koyar. Bu kapsamda üretilen çalışmalardaki bedenlerin amorf çirkin yapısı, bu bedenlerin rızaları dışında gözlemlendiğini ve mahremiyetlerini ihlal edildiğini işaret etmektedir. Böylece bu çalışmaları gözlemleyen izleyici için de görmemesi gereken bir hali izlediği hissi yaratarak, ona başka bir bireyin mahremiyetini işgal etmenin verdiği rahatsızlığı hissettirmektedir. Dolayısıyla izleyici iktidarın, disiplin mekanizmalarının bir parçası haline gelir.

Aynı zamanda iktidar mekanizmaları bedeni, ekonomi yapılarıyla, nüfusla, yaşam ve ölümle terbiye ederek, kendisine karşı bireyi itaatkâr hale getirmektedir. Bunun sonucunda bedenlerin uğradığı tahribat da eserlerde bedenlerin amorf halde biçimlenmesinin nedenini oluşturmaktadır. Amorflaşan bedenin iktidar modellerine olan protestosu, onu edilgen olmaktan çıkarıp etken hale getirmektedir. “Tükenmişlik Gözlüğü” amorf bedenin, görünmeyeni görünür kılarak, sanat yoluyla bu sistemin içinde bir kırılma, duraksama yaratır; bakış açısı geliştirmeye, olası başka yaşamlara dikkat çekmeye olanak sağlamaktadır. Bu çalışmanın devamı olan “Tükenmişlik Gözlüğü, Adaptasyon Özçekimi” de iktidar mekanizmaları tarafından birey için bir uyuşturucu etkisini barından sosyal medyayı, uyarıcı bir hale getirmektedir. Böylece bu proje bireyler arasında bir etkileşim yaratarak, iktidara karşı direnişin yayılmasını sağlar.

## KAYNAKLAR

- Agamben, Giorgio. (2013). *Kutsal İnsan* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Antmen, Ahu. (2018). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20.Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar\**, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aslan, Aslı. (2010). *Steatopijik Ana Tanrıça Heykelcikleri ve 20.yy Heykel Sanatına Etkileri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Heykel Anasanat Dalı. İzmir.
- Ataman, B. ve Çoban, B. (2016). *Alternatif Medya ve Anti-gözetim*. B. Çoban ve B. Ataman (Der.) *Gözetim Toplumu Panoptikon* (s.33-47). İstanbul: Ege Basım.
- Aydoğdu, Hüseyin. (2016). Kierkegaard ve Heidegger'de Ölümün Eksistensiyal-Ontolojik Çözümlemesi. *Kaygı. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, (27), 127-150.
- Baker, Ulus. (2015). *Sanat ve Arzu* (T. Açık, Ed.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bauman, Zygmunt. (2005). *Bireyselleşmiş Toplum* (Y. Alogan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Berger, John. (1986). *Görme Biçimleri* (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Berman, Marshall. (2012). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* (Ü. Altuğ ve B. Peker, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boğaziçi'nde "Çağdaş Sanat" Röportaj Dizisi, 2010, Canan Şenol, Elif Kaptanoğlu, Boğaziçi Üniversitesi. Erişim Adresi: <https://istanbulmuseum.org/artists/canan%20senol.html>
- Bourriaud, Nicolas. (2005). *İlişkisel Estetik* (S. Özen, Çev.). Ankara: Bağlam Yayıncılık.
- Butler, Judith. (2014). *Cinsiyet Belası* (B. Ertür, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Büyükparmaksız, Mehmet. Ali. (2020). Güncel Sanata Ölüm İmgelerinin Yansımaları. *International Social Sciences Studies Journal*, 6 (74), 5300-5326.
- Canalp, Asude. (2018). *Michel Foucault'nun Panoptikon Kuramı Bağlamında Sanat ve İktidar*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sanat Kuramı ve Eleştiri Anabilim Dalı. İstanbul.
- Cansever Bengisu, Ayten. (2020). Foucault'nun Biyoiktidar Kavramı Işığında Tütün Karşıtı Kamu Spotları Üzerine Bir Söylem Analizi. *Kimlik İnşa Süreci ve İletişimsel Paradigmalar*, 117-143.
- Cansever Bengisu, Ayten. (2021). *Dijital Oyunlarda Biyopolitik Söylem ve Anlatı: "The Sims 4" Örneği*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bilim Dalı. Kişilerarası İletişim Bilim Dalı. İstanbul.
- Catchard, T. & Klein, D. (2010). *Nietzsche Öldü! Bir Hipopotam Olarak Yeniden Doğdu Yaşamı ve Ölümü Felsefesini Yoluyla Anlamak* (A. Sezgintüredi, Çev.). İstanbul: Aylak Kitap.
- Cho, Grace Eunhae. (2020). *The Work of Art in The Age of Surveillance: Towards A Society of Civil Power*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Washington Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Görsel Sanatlar Anasanat Dalı. Washington.
- Cüceoğlu Ararat, Ezgi. (2019). *Çağdaş Sanatta Birey ve Öteki Bağlamında Sanat Pratiklerinde Mahremiyet Olgusu*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı. İstanbul.

- Çay Batur, Meral. (2017). Francisco Goya'nın Kabus Resimleri Üzerine Bir İnceleme. *Yıldız Journal of Art and Design*, 4 (2), 88- 103.
- Çoştı Ceyhan, Feyza. (2020). Descartes ve Ryle'de 'Zihin-Beden İlişkisi' ve 'Öteki Zihinler' Sorunu. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 30, 79-96.
- Çüçen, Kadir Abdul. (2003). *Heidegger'de Varlık ve Zaman*. Bursa: Asa Kitabevi.
- Derrida, Jacques. (2007). *Marx'ın Hayaletleri* (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Doğan, Çağlar İrem. (2021). *Michel Foucault'nun İktidar Anlatısında Hukukun Konumlanması*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Kamu Hukuku Anabilim Dalı. Ankara.
- Doğan, Yasin. (2018). *Antikçağdaki Ruh Anlayışlarının Zihin Felsefesi Tarihindeki Yansımaları Üzerine*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Felsefe Anabilim Dalı. İstanbul.
- Engels, Friedrich. (2011). *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni* (H. İlhan, Çev.). İstanbul: Kumsaati Yayınları.
- Eyüboğlu, H. ve Zorlu, T. (2021). İç Mekânda Mekânsal Davranış Üzerine Bir Değerlendirme: Kütüphane Örneği. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (27), 223-241.
- Ferenshtein, Greg. (2016). *The Age of Optimists* [Çevrimiçi Edisyon]. Erişim Adresi: <https://medium.com/the-ferenstein-wire/the-birth-and-death-of-privacy-3-000-years-of-history-in-50-images-614c26059e#cu719vnr0>
- Foucault, Michel. (1992). *Hapishanenin Doğuşu* (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Foucault, Michel. (2002). *Toplumunu Savunmak Gerekir* (Ş. Aktaş, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Foucault, Michel. (2006). *Deliliğin Tarihi* (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Foucault, Michel. (2012). *Doğruyu Söylemek* (K. Eksen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, Michel. (2013). *Güvenlik, Toprak, Nüfus Collège de France Dersleri 1977-1978* (F. Taylan, Çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Foucault, Michel. (2015). *Biyopolitikanın Doğuşu* (A. Tayla, Çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Foucault, Michel. (2015). *Cinselliğin Tarihi* (H. U. Tanrıöver, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, Michel. (2016). *Bilme İstenci Üzerine Dersler (1970-1971)* (K. Eksen, Çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Foucault, Michel. (2019). *Hapishanenin Doğuşu* (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Foucault, Michel. (2019). *Özne ve İktidar* (I. Ergüden ve O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gök, Kemal. (2016). Fotoğrafın Bulunuşu ve Sonrasında Oluşan Teknik Gelişmeler. *Yıldız Journal of Art and Design*, 3(1), 43-66.
- Groys, Boris. (2013). *Sanatın Gücü* (F. C. Erdoğan, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Gürsel, Simay Candan. (2021). *Video Performans Alanında Bedenin Kullanımı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Heykel Anasanat Dalı. Ankara.
- Heidegger, Martin. (2020). *Varlık ve Zaman* (K. Ökten, Çev.). İstanbul: Alfa Kitap.



- Işık, Sever. (2012). Foucault'da İktidar, Özgürlük ve Direniş, *Ekav Akademi Dergisi*, 16(51).
- Jenkins, Ian. (2010). Yunan Sanatında ve Düşüncesinde İnsan Bedeni. *GDC Interiors Journal*. Makale yayımlanmak üzere sunulmuştur. Erişim Adresi: <https://www.gdcinteriors.com/body-in-greek-art/>
- Kartal, Onur. (2016). *Biyopolitika: Foucault'dan Günümüze Biyopolitikanın İzdüşümleri* (O. Kartal, Ed.). Ankara: NotaBene Yayınları.
- Kılınc, Meryem Gökçen. (2007). *Bedenin, İktidar Kavramına Karşıt Bir Öge Olarak Vücut ve Performans Sanat'ında Kullanılması*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mustafa Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Resim Anasanat Dalı. Hatay.
- Koşar, Özüm. (2020). İzleyicinin Değişen Konumu: Katılımcı Sanat Pratikleri ve İktidarın Paylaşımı. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(44), 170-180.
- Koyre, Alexandre. (2000). *Bilim Tarihi Yazıları I* (K. Dinçer, Çev.). Ankara: Tübitak.
- Koyuncu, Emre. (2016). *Biyopolitika: Foucault'dan Günümüze Biyopolitikanın İzdüşümleri* (O. Kartal, Ed.). Ankara: NotaBene Yayınları.
- Kutluer, Görkem. (2016). *Panoptisizm ve Sanat*. B. Çoban ve B. Ataman (Der.) *Gözetim Toplumu Panoptikon*, (s.49-60). İstanbul: Ege Basım.
- Lemke, Thomas. (2016). *Politik Aklın Eleştirisi: Foucault'nun Modern Yönetimsellik Çözümlemesi* (Ö. Karlık, Çev.). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Lemke, Thomas. (2017). *Biyopolitika* (U. Özmakas, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Lorente, Giménez Araceli. (2020). The Origin of Art: An Approximation through Archaeological Evidences. *Sociology and Anthropology*, 8(3): 82-91. DOI: 10.13189/sa.2020.080304
- Lyon, David. (2013). *Gözetim Çalışmaları* (A. Toprak, Çev.). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Megill, Allan. (1998). *Aşırılığın Peygamberleri: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida* (T. Birkan, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Menke, Christoph. (2015). *Sanatın Gücü* (N. Z. Koç, Çev.). Ankara: Hece Yayınları.
- Moeller, Charlers. (1969). *Jean-Paul Sartre ve Tabiatüstünün Bilinmemesi* (M. Toprak, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Nişanyan Sözlük. Çağdaş Türkçenin Etimolojisi. İktidar. Erişim: 17.11.2021. <https://www.nisanyansozluk.com/?k=hareket>.
- Nişanyan Sözlük. Çağdaş Türkçenin Etimolojisi. Mahrem. Erişim: 28.12.2021. <https://www.nisanyansozluk.com/?k=intizam>.
- Oudenampsen, Merjin. (2016). Sanatsal Çokluğun Mırılıtsı: Küresel Sanat, Siyaset ve Post-Fordizm. (Çev: A. Boren). E-Skop. <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanatsal-coklugun-miriltisi-kuresel-sanat-siyaset-ve-post-fordizm/3146>

Okmeydan Bitirim, Selin. (2017). Postmodern Kültürde Gözetim Toplumunun Dönüşümü: Panoptikon'dan Sinoptikon ve Omnipotikon'a, *Çevrimiçi Akademik Bilgi Teknolojileri Dergisi*, 8 (30), 45-69.

Online Etymology Dictionary. *Power*. Erişim: 17.11.2021. <https://www.etymonline.com/>.

Online Etymology Dictionary. *communitatem*. Erişim: 17.11.2021. <https://www.etymonline.com/>.

Online Etymology Dictionary. *Privacy*. Erişim: 28.12.2021. <https://www.etymonline.com/>.

Online Etymology Dictionary. *Life*. Erişim: 29.01.2022. <https://www.etymonline.com/>.

Özmkas, Utku. (2016). *Biyopolitika Kavramına Dair Bir Soruşturma*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Felsefe Anabilim Dalı. Ankara.

Özcan, Şefik. (2019). Post-Fordizm ve Küresel Çağdaş Sanat. E-Skop.

<https://www.e-skop.com/skopbulten/post-fordizm-ve-kuresel-cagdas-sanat/5390>

Özcan, Şefik. (2019). Post-Fordizm ve Küresel Çağdaş Sanat, *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 9 (1).

Pehlivan, Nuray. (2021). Sümer Tapınaklarında Seks. *Arkeo Duvar*, 4, 7-14. Erişim Adresi: <https://s.gazeteduvar.com.tr/storage/files/documents/2021/09/14/arkeo-duvar-4-UCQW.pdf>

Pektaş, Fatma Nazlı. (2013). *Çağdaş Sanatta Beden Algısı "1960 Sonrası Bedene Merleau-Ponty ile Bakmak"*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Resim Anasanat Dalı. İstanbul.

Russel, Bertrand. (1999). *Evlilik ve Ahlak* (E. Gürol, Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.

Russel, Bertrand. (2014). *İktidar* (M. Ergin, Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.

Sayılğan, Yüce. (2019). Camera Obscura'dan Plenoptik Kameraya: Geleneksel Kameraların Sınırlılıklarını Aşmaya Yönelik Görüntüleme Çalışmaları. *İMÜ Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 5 (2), 135-150.

Schopenhauer, Arthur. (2012). *Ölümü Anlamak* (A. Aydoğan, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Sözen, Çiğdem Meliha. (2021). Antik Çağ Sanatında Erotizm. *Arkeo Duvar*, 4, 15-25. Erişim Adresi: <https://s.gazeteduvar.com.tr/storage/files/documents/2021/09/14/arkeo-duvar-4-UCQW.pdf>

Stark, L. ve Crawford, K. (2019). The Work of Art in the Age of Artificial Intelligence: What Artists Can Teach Us About the Ethics of Data Practice. *Surveillance & Society*, 17 (3/4), 442-455.

Steyerl, Hito. (2013). Meşgale Olarak Sanat: Hayatın Özerkliğine Dair Önergeler. (Çev: B. Taş). E-Skop. <https://www.e-skop.com/skopdergi/mesgale-olarak-sanat-hayatin-ozerkligine-dair-onermeler/1584>

Steyerl, Hito. (2013). Sanatın Politikası ve Post-Demokrasiye Geçiş. (Çev: Z. Baransel). E-Skop. <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-politikasi-cagdas-sanat-vepost-demokrasiye-gecis/1433>

Süzen, Duygu. (2010). *Sophie Calle Örneğinde Kamusal Alanda Sanat ve Mahremiyet Olgusu*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Resim Anasanat Dalı. İzmir.

Şener, Ahmet Orhan. (2018). Antik Çağ Yunan Uygarlığında Sportif Şenlikler ve Etkileri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11 (61), 1307-9581.

Şimşek, Emre. (2020). *Hukuk Öznesi Olarak Sivil Toplum*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisi Bilim Dalı. Ankara.

Türk Dil Kurumu. (TDK). Mahremiyet. Erişim:28.12.2021. <http://sozluk.gov.tr/>.

Türk Dil Kurumu. (TDK). Özel. Erişim:28.12.2021. <http://sozluk.gov.tr/>.

Uysal, Gamze. (2019). *Antik Yunan Felsefesinde Siyasal Alan ve Mahremiyet*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Felsefe Anabilim Dalı. Aydın.

Uz, A. ve Uz, N. (2018). Eğitim ve Sanatta Yenilikçi Sıradışı Yönleriyle Joseph Beuys. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 5(9), 48-58.

Yılmaz, Meliha. (2013). Bedenin Gösterisinde Yanılsamadan Gerçek Şiddete -Sanatta Kanlı İçselleştirmeler. *İdil Dergisi*, 2 (10), s.12-26.

Zahm, Olivier. (2017). Techniques for Titillation: A Brief History of Art and Eroticism. *CNNstyle*, Erişim Adresi: <https://edition.cnn.com/style/article/erotic-art-history/index.html>

Zedlin, Theodore. (2010). *İnsanlığın Mahrem Tarihi* (E. Özsayar, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Zeytinoğlu, Emre. (2014). Yaşam ve Ölüm Sınırındaki Sanat Olarak, Beşir Fuad'ın İntiharı. E-Skop. <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-olum-yasam-ve-olum-sinirindeki-sanat-olarak-besir-fuadin-intihari/2220>

## Etik Beyanı

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

- Tez/Sanat Çalışması Raporu 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 Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

...../...../.....

Emin KÖSEOĞLU

## Yüksek Lisans Tezi Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: SANAT PRATİKLERİNDE POLİTİK BİR NESNE OLARAK BEDEN VE İKTİDAR

Yukarıda başlığı verilen Tez 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
07.04.2022	114	232,592	15.03.2022	%15	1804165125

Uygulanan filtreler:

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

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez 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. (11/04/2022)

Emin KÖSEOĞLU

Öğrenci No: N19135275

Anasanat: Seramik Anasanat Dalı

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Doç. Funda SUSAMOĞLU



## Master's Thesis Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY  
Institute of Fine Arts

Title : POWER AND BODY AS A POLITICAL OBJECT IN ART PRACTICES

The whole thesis is checked by my 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
07.04.2022	114	232,592	15.03.2022	%15	1804165125

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. (11/04/2022)

Emin KÖSEOĞLU

Student No: N19135275

Department: Ceramic Department

Program/Degree (please mark):

Master's X	Proficiency in Art	Joint Phd
---------------	-----------------------	-----------

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Assoc.Prof. Funda SUSAMOĞLU

## YAYIMLAMA VE FİKRİ 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 raporumun 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 ... yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

...../...../.....

Emin KÖSEOĞLU

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

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü tezle 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 ş 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 çıkarılan 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 teziere 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.**

