



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Heykel Anasanat Dalı

BEDEN VE MEKÂN DİYALEKTİĞİNDE ÖZHENİN YERİ

Deniz Ceyhun BAYKAN

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2022

**..., ruhları görünmez olmuş bedenlerle dolu ucsuz bucaksız bir toplama
kampından başka bir şey değildi yaşadığımız dünya.**

milan kundera



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Heykel Anasanat Dalı

BEDEN VE MEKÂN DİYALEKTİĞİNDE ÖZHENİN YERİ

Deniz Ceyhun BAYKAN

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2022

BEDEN VE MEKÂN DİYALEKTİĞİNDE ÖZNEİN YERİ

Danışman: Prof. Mümtaz DEMİRKALP

Yazar: Deniz Ceyhun BAYKAN

ÖZ

Mekân ve beden, mutlak tanımları itibariyle nesnedir. Nesnenin nesne ile ilişkisi salt uzam içerisinde düşünüldüğünde yalnızca Öklidyen olgularla tanımlanabilirken, bedeni aracılığıyla mekân ile etkileşime giren özne, kendisini Kartezyen bir anlayışla uzam ve bağlam arayışı içerisinde bulur. Adına, algı, deneyim veya bu rapor kapsamında ‘arayış’ diyebileceğimiz çoklu etkileşimin amacı, modern ya da postmoderni yeniden çağırmak değil, beden ve mekân etkileşimindeki öznel gerçekliği aramaktır. Arayış, bedenimin karşılaştığı mekân parçaları ile olası etkileşimler doğrultusunda ‘yaşam’ ı doğrular. Bu rapordaki arayışlar, beden-mekân-özne üzerine bir triyalektik niteliğinde ifade edilmeye ve irdelenmeye çalışılacaktır. Bu triyalektik durum, üzerindeki karmaşanın devam ettiği, sanatın önemseydiği ve filozofların yüz yıllardır akıl yürüttüğü, rahimden itibaren bedenimiz aracılığı ile deneyimlediğimiz, nesneyi özneye eviren başat yapıdır. Bu yapı, öznenin beden ve mekân etkileşimi üzerinden özgürleşme çabalarına yol gösterici olabileceği gibi, politik, siyasal ve sosyolojik manipülasyonlarla birlikte, öznenin birey olma ve birey olarak toplum etkileşimine dahil olabilme çabasına karşıt bir yapıya da dönüşebilir. Mekân, dayatma ve yönlendirmelerden uzak bir biçimde salt öznel deneyimlere bırakılmalıdır. İmlenmek istenen öznel deneyimler, ‘mimari olan’ ve ‘sanat eseri olan’ arasındaki kusursuz bir birlikteliği değil, sanat ve mimari arasındaki gerilimli etkileşimi hedefler. Çünkü bugünün eylem ve eylemsi mekân deneyimleri, her ne kadar özneyi tekdüze bir muğlaklığa sürüklüyor olsa da sanat alanı halen bu tekdüzeliğe karşı özgürleştirme olanaklarını içerisinde barındırır.

Anahtar sözcükler: Beden, mekân, özne, sanat, mimarlık.

THE PLACE OF THE SUBJECT IN THE DIALECTIC OF BODY AND SPACE

Supervisor: Prof. Mümtaz DEMİRKALP

Author: Deniz Ceyhun BAYKAN

ABSTRACT

Space and body are objective in their absolute definition. While the relation of the object to the object can only be defined by Euclidean phenomena when considered solely in space, the subject, who interacts with space through his body, finds himself in search of space and context with a Cartesian understanding. The aim of this multiple interaction, which we can call perception, experience or 'search' within the scope of this report, is not to recall the modern or the postmodern, but to search for the subjective reality in the interaction of body and space. The search verifies 'life' in line with the possible interactions with the parts of space that my body encounters. The searches in this report will be expressed and analyzed as a trialectic on body-space-subject. This trialectic situation is the dominant structure that evolves the object into the subject, which we experience through our body from the womb, on which the confusion continues, which art cares about and philosophers have been reasoning for centuries. This structure can guide the subject's efforts for liberation through the interaction of body and space or it can turn into a structure that opposes the subject's efforts to become an individual and to be included in the interaction of society as an individual through political and sociological manipulations. Space should be left to purely subjective experiences, free from imposition and manipulation. The subjective experiences to be signified do not aim for a perfect unity between the 'architectural' and the 'artwork', but for a tense interaction between art and architecture. Because even though today's experiences of action and action-like space drag the subject into a monotonous ambiguity, the field of art still contains the possibilities of liberation against this monotony.

Keywords: Body, space, subject, art, architecture.

TEŞEKKÜR

Bütün öđretilerinin yanında, bana olan özeni, güveni ve desteđi için,
Sevgili Tez Danışmanım, Prof. Mümtaz Demiralp'e.

Savunma sınavı jüri üyelerim;
Prof. Ayşe Sibel Kedik'e ve
Doç. Dr. Umut Şumnu'ya.

Hocalarım;
Tanzel Arığ, Tansel Çeber, Tuba Merdeşe, Engin Sarı, Seval Şener, Şinasi Tek ve
etkileşimde bulunduğum tüm bölüm hocalarıma.

Bölüm arkadaşlarım;
Murat Atabek, Hazel Kılınç, Alper Kurt, Zeynep Üçöz ve
tüm diğer bölüm arkadaşlarıma.

Tüm özverileri için,
Sevgili eşim, Esra'ya
Kızlarım, Bilge ve İmge'ye.

Teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	iv
GÖRSEL DİZİNİ.....	v,vi
1. BÖLÜM: BEDENİN ONTOLOJİSİ.....	1
2. BÖLÜM: MEKÂNIN ARKEOLOJİSİ-ARAYIŞ.....	30
SONUÇ.....	49
KAYNAKLAR.....	50
ETİK BEYANI.....	53
YÜKSEK LİSANS SANAT ÇALIŞMASI RAPORU ORJİNALLİK RAPORU..	54
MATER'S ART WORK REPORT ORIGINALITY REPORT.....	55
YAYINLAMA ve FİKRİ MÜLKİYET HAKKI BEYANI.....	56

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. M.Ö. 11.000-7.500, <i>Eller Mağarası/Cueva de las Manos</i>	1
Görsel 2. M.Ö. 5.750, <i>Oturan Kadın</i>	2
Görsel 3. M.Ö. 415-420, <i>Erechtheion</i>	3
Görsel 4. M.Ö., <i>Hermes</i>	4
Görsel 5. M.Ö....., <i>Aphrodite</i>	4
Görsel 6. M.S. 1163-1365 , <i>Notre Dame Cathedral</i>	6
Görsel 7. M.S. 1163-1365, <i>Batı Cephesi Detay</i>	6
Görsel 8. M.S. 1228-1229, <i>Divriği Ulu Cami</i>	7
Görsel 9. M.S. 1228-1229, <i>Divriği Ulu Cami</i>	7
Görsel 10. De Vinci, 1509-1510, <i>Anatomi Çalışmaları</i>	7
Görsel 11. De Vinci, 1492, <i>The Vitruvian Man</i>	7
Görsel 12. Caravaggio,1499, <i>Pieta</i>	8
Görsel 13. Caravaggio 1501-1504, <i>David Statue</i>	8
Görsel 14. Cellini, 1545-1554, <i>Perseus & Medusa</i>	9
Görsel 15. Giambologna,1570-1579, <i>Apennin</i>	9
Görsel 16. Rubens, 1610, <i>The Raising of the Cross</i>	10
Görsel 17. Rambrand, 1642, <i>The Night Watch</i>	10
Görsel 18. 1740 sonrası, <i>Escrava Anastacia</i>	12
Görsel 19. Marina Abramoviç, 1974, <i>Rhythm 0</i>	12
Görsel 20. A. Rodin, 1914, <i>Yürüyen Adam/The Walking Man</i>	14
Görsel 21. A. Rodin, 1914, <i>Yürüyen Adam/The Walking Man</i>	14
Görsel 22. M. Duchamp, 1919, <i>Fountain</i>	16
Görsel 23. F. Picabia, 1920, <i>Portrait of Cézanne</i>	16
Görsel 24. Josephine Baker, 1927.....	18
Görsel 25. L. Corcusier, 1948, <i>Modulor</i>	18
Görsel 26. <i>Bauhaus-Ankara</i>	19
Görsel 27. Leni Riefenstahl, 1934, <i>İradenin Zaferi</i>	20
Görsel 28. John Heartfield, 1935, <i>Yaşasın, Tereyağının Hepsi Bitmiş!</i>	20
Görsel 29. Richard Hamilton, 1956, <i>Bugün Evleri Bu Kadar Farklı, Bu Kadar Çekici Kılan Acaba Nedir? / Just what was it that made yesterday's homes so different, so appealing?</i>	23
Görsel 30. Jackson Pollock, 1950, <i>Echo (Number 25)</i>	24

Görsel 31. Jackson Pollock, 1951, <i>Autumn Rhythm (Number 30)</i>	24
Görsel 32. Alberto Giacometti, 1960, <i>Walkingman</i>	24
Görsel 33. Francis Bacon, 1972, <i>Triptych August</i>	24
Görsel 34. Man Ray, 1921, <i>Rrose Selavy</i>	25
Görsel 35. Andy Warhol, 1982, <i>Self-Portrait in Drag</i>	25
Görsel 36. Eva Hesse.....	26
Görsel 37. Eva Hesse.....	26
Görsel 38. Hito Steyerl, 2016, <i>Güneş Fabrikası/ Factory of the Sun</i>	28
Görsel 39. M.Ö. 10.000, <i>Göbeklitepe</i>	30
Görsel 40. Donato Bramante, 1502, <i>San Pietro in Mortorino</i>	31
Görsel 41. Auguste Rodin, 1897, <i>Balzac/Balzac</i>	33
Görsel 42. C. Brancusi, 1924, <i>Dünyanın Başlangıcı/ Begining of the World</i>	33
Görsel 43. Henry Moore, 1983, <i>Yatan Figür: Halka/ Reclining Figure: Circle</i>	34
Görsel 44. Zaha Hadid, 2013, <i>H. Aliyev Kültür Merkezi</i>	34
Görsel 45. Antony Gormley, 1998, <i>Kuzeyin Meleşi/ Angel of the North</i>	36
Görsel 46. Jorge Oteiza, 1958, <i>Geniş Açıklıklı Boş Kutu/Empty Box with Large Opening</i>	37
Görsel 47. Eduardo Chillida, 1956, <i>Katezale/(Enchained)</i>	37
Görsel 48. Donald Judd, 1988, <i>İsimsiz / Untitled</i>	38
Görsel 49. Walter De Maria, 1968, <i>Dünya Odası / Earth Room</i>	38
Görsel 50. Gluckman Tang Architects, 2016, <i>the De Maria Pavilion</i>	39
Görsel 51. Gordon Matta Clark, 1975, <i>Konik Kesişim/Conical Intersect</i>	40
Görsel 52. Sol LeWitt, 1974, <i>Tamamlanmamış Açık Küp No.5-6 / Incomplete Open Cube No.5-6</i>	41
Görsel 53. Deniz Ceyhun Baykan, 2019, <i>1 Çizgi/A Line</i>	42
Görsel 54. Deniz Ceyhun Baykan, 2018, <i>Duvara Çarpmak/ Crashing into the Wall</i>	43
Görsel 55. Carl Andre, 1983, <i>20 Metre Çelik Üçgen / 20 Meter Steel Triangle</i>	44
Görsel 56. Carl Andre, 2003, <i>Alüminyum Onluk Toplam / Aluminum Sum Ten</i>	44
Görsel 57,58. Deniz Ceyhun Baykan, 2019, <i>Adım/Step</i>	45
Görsel 59,60. D.C. Baykan, 2022, <i>Kot Farkı/ Level Difference</i>	46
Görsel 61. D.C. Baykan, 2022, <i>Gelecek/The Future</i>	47
Görsel 62,63. D.C. Baykan, 2022, <i>Gelecek/The Future</i>	48
Görsel 64. D.C. Baykan, 2022, <i>Kişisel Sergi</i>	48

1.Bölüm: Bedenin Ontolojisi

Bilincin öncül olarak karşılaştığı, kimlik bulduğu, hükmettiği yapı, ilk ve biricik tekil organizasyon, yaşamın kaynak ve dayanak noktalarını ararken kullandığı enstrümandır 'beden'. Yaşama ait ne varsa, haz ve acı temelinde beden üzerinden araştırılır, deneyimlenir. Bedenin bilinç ve bilinçdışına hizmet ettiği her an duyumsamaya dönüşür. Bireyin yaşam döngüsündeki bu devingen durum 'özne'yi imler. Dolayısıyla 'özne'nin deneyimlediği her durumda beden-mekân ve özne üçlü etkileşiminden bahsedilebilir.

Antropoloji bilimi, doğa-insan ilişkisindeki görece ilkel kabul edilen Paleolitik dönemde, soğuk, karanlık, açlık ve bu terimlerin karşıtları ile şekillenen, bedene ait temel hislerin algılanma süreçlerini ortaya koymaktadır. Antropolojik anlamdaki ontolojinin de ilk insanın kendi bedenini tanımak gerekliliği/yetisi sonucu ortaya çıktığı kabul edilebilir. Bedenini tanımak, özneye evrilmektir.

Hissetmek, öznenin temel ve ilkel dinamiğidir. Bu dinamiğin beden üzerinden duyumsamaya dönüştüğü ilk aşamada, henüz mağara yaşamına bile gelmeden önce, karşıt ve öteki bir diyalektikten, mekânlaşan bedenden bahsedilebilir. Tensel algılar üzerinden şekillenen öznel bir duyumsama niteliği kazanmış olan beden, diyalektik varoluşla, öncül bir mekâna evrilir, bu ilk mekân kendi bedenidir. Artık insan, özdeşlikten doğan karşıt olgular içerisinde kendi öz mekânını, bedenini tanımlamıştır. Bir başka açıdan öznel keşfini bedeni üzerinden duyumsamaya, bedenini örtmeye, onu korumaya, mağarada yaşamaya ve Öklidyen tanımlarla mekân etkileşimine başlar.

Mağara duvarlarındaki ilk izler, bireyin bedeni üzerinden öznel varlığını ortaya koyma ihtiyacını gözlemlediğimiz sürecin belki de en eski göstergeleridir (Görsel 1).



Görsel 1. M.Ö. 11.000-7.500, *Eller Mağarası/Cueva de las Manos*.
Wikipedia. Erişim: 01.07.2020
<https://bit.ly/31RITwT>

İnsanlığın yerleşik hayata geçişi ile beden, primitif temel ihtiyaçlar temelinde idealize edilmeye başlar. Bedenini tanımak adına yine bedene atfedilen imgeler üzerine yaygın örnekleri Neolitik Çağ'dan itibaren görebilmekteyiz. Bu dönemde insanlık, özellikle kadın figürünü, doğurganlık gücü sayesinde ve henüz erkeğin kendi eksikleri üzerinden kurguladığı, kadın bedenine atfedilen negatif ayrımlar olgunlaşmamışken, ana tanrıça olarak niteleyebilmiştir (Görsel 2). Bugünün ve geleceğin beden tanımları içerisinde, ilk medeniyetlerin izleri ya da bedene ait ilk imgeler diyebileceğimiz temel unsurlar her zaman var olacaktır.



Görsel 2. M.Ö. 5.750, *Oturan Kadın*.

muze.gov.tr. Erişim: 30.10.2021

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

Genel geçer günlük yaşam, öncelikle barınma, beslenme ve üreme içgüdüleri üzerinden benzer birey alışkanlıkları doğurur. İlk çağlardan itibaren ortaya çıktığını varsayabileceğimiz ergonomi kavramı da bedenin idealize edilme çabasının belirgin sonuçlarından biri olarak görülebilir. Bu çaba her ne kadar ölçü ve ölçek bağlamında insan bedenini dayanak noktası olarak görse de bireyi değil, çoğunluğu gözetir. Dolayısıyla her birey için geçerli olabilecek ortak ölçü ve ölçeklere indirgenmiş mekân anlayışı, yaşama, bireye ve dolayısıyla topluma yön vermeye başlamış demektir. Megaron tipi standart yaşam alanlarının ortaya çıkışı da bu

dolaylı gerekliliğin ürünü sayılabilir. İnsanın yaşam olanaklarının gelişmesi, doğa ile olan görece mücadelesinin güçlenmiş olması ve artı zamanın ortaya çıkması ile beden imgelerine ait metaforlar da inançlara veya mitlere altlıklar oluşturmaya başlar.

Eski Mısır'dan başlayarak antik dönem ve Aydınlanma Çağı'na kadar (belki de günümüzde dahi) insan bedeni, mitler ve mitoloji ile iç içe geçmiş, kimi zaman soyut ve somut kavramlara evirilerek ya da tanrılarla özdeşleşme üzerine metaforik ifade ve manipülasyonlarla yüceltilmiştir. Bu nedenle beden ve bedene atfedilen unsurlar, figüratif heykeller üzerinden tapınak mimarisi ile birleşmiş, uzamın vazgeçilmez bir parçası, mimarinin ayrılmaz bir bütünü olmuştur (Görsel 3).



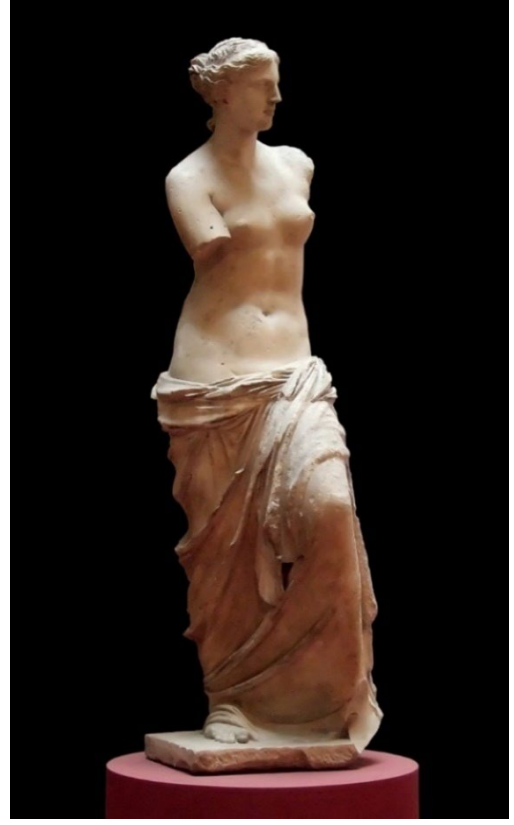
Görsel 3. M.Ö. 415-420, *Erechtheion*.
Greekrthanthegreeks. Erişim: 30.10.2021
<https://bit.ly/3BJJWs7>

Beden, sanat ve mimari temelinde idealize edilme halinin Rönesans'tan önceki doruk noktasına ulaştığı antik dönemde, mekânı şekillendiren ana ölçek olma durumunu da pekiştirmiştir. M.Ö. 90-20 yılları arasında yaşadığı düşünülen mimar Vitruvius'un, tarihteki ilk mimari kaynak kitabı olarak görülen *De Architectura*, Öklidyen beden tanımları içerir. Yapı tasarımı konusunda ise bedene atfen, 'fiziği düzgün bir erkek' benzeşiminde bulunur.

1. Bir tapınağın tasarımı bakışma dayanır; mimar bakışım ilkelerini titizlikle gözetmelidir. Bu ilkeler orantıya bağlıdır (Yunanca'da *ἀναλογία*). Orantı, bir yapının öğeleri arasında bulunan ve tümünün, birim olarak belirlenen belli bir öğeye göre uygunluğudur. Bakışımın ilkeleri bundan kaynaklanır. Bakışım ve orantı olmadan hiçbir tapınağın tasarım ilkeleri belirlenemez yani, öğeler arasında tıpkı fiziği düzgün bir erkekte olduğu gibi belirgin bir ilişki bulunmalıdır (1990, s. 51).



Görsel 4. M.Ö., *Hermes*.
wikiart. Erişim: 30.10.2021
<https://bit.ly/3wwepcl>



Görsel 5. M.Ö....., *Aphrodite*
tr.wikipedia. Erişim: 30.10.2021
<https://bit.ly/3BMVFX0>

Vitrivius'un *De Architectura*'sında beden tanımlarında kullandığı dil, *De Vinci*'de, modern heykel'in 'düşünce kıvılcımları'nda ve 'modular'da karşılaştığımız dil ile benzerlikler gösterir. 'İnsan vücuduna bakışım'ına Vitruvius,

2. Çünkü insan vücudunun doğal tasarımında, yüzün, çeneden alın üstüne ve saçların en dipteki köklerine kadar, boy uzunluğunun...göğüs genişliği ise dörtte biridir. Diğer uzuvların da kendi bakışimli oranları vardır. Antikitenin ünlü ressam ve heykeltıraşları bunları uygulayarak büyük ve sonsuz bir üne eriştiler (1990, s. 51).

şeklinde oldukça uzun tanımlarla devam eder.

Antik dönemde ve yine kısmen günümüze kadar devam eden bir gelenekle, mimari dil ile sanat dili, insan bedeni üzerinden kurgulanmış Öklidyen tanımların benzeşimine muhtaç görünmektedir. Bu durum sanatın mimari ya da tersiyle mimarinin sanat üzerinden ortaya çıkardığı bir beden anlayışının idealize edilme halini imler.

Antik mitoloji, beden ve ruh ayrımı yapmaz, bedenin ve ruhun mitler dünyasında devamlılığını öngörür, dolayısıyla insan en ideal haliyle yaşamaktadır ve yaşamaya devam edecektir. Beden, bu anlayış ışığındaki antik dönem heykellerinde, ideale yaklaşma isteği

bakımından ‘aşkın’dır. Mitler, görece doğrudan ve görece dolaylı anlayışlarla bedeni sarar, manipüle eder, yeni mitolojik verilere dönüştürür. Ancak bütün mitler, yeni mitleri doğurur. ‘Her şey bu kadar mükemmel olabilir mi?’ sorusu mitoloji, felsefe, psikoloji ve bilim benzeri bir çok alan için ortak bir çıkış noktası olmakla birlikte, insan bedeni söz konusu olduğunda sanat alanında da bütün dönemlerde geçerliliğini korumuş önemli bir soru olarak gündemdedir. Hıristiyanlığın doğuşu ile Adem, Havva ve cennetten kovuluş inancının genele yayılmış olması durumu kadın ve erkek bedeni üzerindeki idealler açısından yeni bir dönem sayılabilir. Cennetten kovulmak öncelikle kadına, dolaylı yoldan da ideal bedene atfedilmiş bir günah olmakla birlikte, antik dönemin ideal beden anlayışının da arkaik bir bakışa evrilmesine neden olur. Artık ideal özelliklerinden arınmış haliyle beden simülatif bir yapıyla yer değiştirmiş, cennetten kovulmuş ve sahte bir dünyanın içerisine düşmüştür. Hıristiyanlığın doğuşu ile ortaya çıkan yeni algıda, geçerlilik kazanan beden kavramı ‘ideal ve tanrısal bir beden vardı, yok oldu, yeniden var olacak’ kurgusu üzerinedir. Barınma, beslenme ve üreme gibi temel ihtiyaçların kaynağı yeniden değerlendirilir, ölüm sonrası yaşamda sunulan bu ihtiyaçlardan uzak teolojik bir beden tanımı ile yaşam yön değiştirir. Çarmıha gerilme üzerinden acı çeken beden, İsa’nın doğuşu üzerinden ise kadına bakış, Rönesans sonrası aydınlanma çağına ve hatta günümüze kadar sanat alanının başat konularındandır. Bununla birlikte artık beden tanımı, eksiklik ve yetersizlikleri üzerine yapılan vurgu ile değişmiş, aydınlanma çağına kadar gidecek süreçte bütün tek tanrılı benzer anlayışlar için, inanç üzerinden kısıtlanması gereken özellikleri pekişmiş ve dini-otoriter baskıya daha açık hale gelmiştir. İnsan gerçek ve yeni ideal bedeni ile tanrıya kavuşacak, Richard Sennett’in deyimiyle “...daha yüce, maddi olmayan bir Güç’le bir olacağından teninin ağırlığı hafifleyecekti”. Sennett, “tenin hafiflemesi” olarak nitelendirdiği duruma ek olarak, insanın kendi bedenine bakışının, topluma, kente ve kent yaşamına yansısı üzerine de etkin tespitler yapar.

Nitekim çoktanrıçılıktan tektanrıçılığa geçiş beden, yer, zamanla ilgili büyük bir dramayı açığa çıkarmıştır. Yunanlılar’ın yoğun *polis* sevgisi Hadrianus dönemine geldiğinde yerini geleneksel tanrılarıyla ve dünyadaki yerleriyle başı dertte olan insanlar arasındaki daha endişeli bir güvenlik arzusuna ve tedirgin bir imge takıntısına bırakmıştı çoktan. Tektanrıçılığa geçiş artık şehirlerdeki süreklilik pahasına elde edilen iç değişimi vurguluyor, bir kente mensup olmaktan çok kişisel tarihe değer veriyordu (2018, s. 79).

Bu tespit, antik dönem kent kalıntılarına duyulan hayranlıkları ve bu alanlara yapılan gezilerin bugün uyandırdığı hisleri anlamak üzerine önemli bir anahtar olabilir. Sennett’in bahsettiği “güvenlik arzusu” ve “tedirgin bir imge takıntısı” tespitlerinin izlerine, tek tanrılı topluma geçiş sonrası hemen hemen her dönemde, kent ve konut tipolojisinden sanat alanındaki çalışmalara kadar birçok yerde rastlanabilir.

Avrupa’da karanlık dönem, savaşlar, salgın hastalıklar, batıl inançların giderek artması, tek tanrılı dini inanışın toplum yapısında iyiden iyiye pekişmesi süreçleri içerisinde geçmiştir. Bu süreçlerin ardından ortaya çıkan Gotik dönem Avrupası’nda beden imgesel anlamda kısalarak ağırlaşmış, dini mimari yapılar ise yükseltilerek hafifletilmeye çalışılmıştır. Tek tanrılı geleneğin bu dönem heykeline yansısı insan bedeni üzerinden araştırıldığında, daha figüratif, geçmişe göre daha kapalı, durağan yapıda, duyguları ön plana çıkararak, genellikle dini figürlerin işlendiği heykel ve duvar resimleri karşımıza çıkar. Paris’te bulunan Nore Dome Katedrali bu durumun gözlenebildiği örnek yapılarıdır (Görsel 6-7). Yapılar yükselir ve hafiflerken, bedenler kısılır ve ağırlaşır.



Görsel 6. M.S. 1163-1365 *Notre Dame Cathedral*.
tr.m.wikipedia. Erişim: 30.10.2021
<https://bit.ly/31o3Lsm>



Görsel 7. M.S. 1163-1365, *Batı Cephesi Detay*.
commons.wikimedia. Erişim: 30.10.2021
<https://bit.ly/3BIJaLP>

Aynı dönemlerdeki yine tek tanrılı doğu medeniyetlerinde ise figür tamamen reddedilmiş, beden kavramı kendisini soyut bir ifadeyle, varlık ile hiçlik arasında, nesnel anlamda neredeyse terk edilmiş bir konumda, genellikle dini varlık felsefesi düzeyindeki tanımların içerisinde bulmuştur. Batı anlayışı gibi, yapılarda ve mimaride yer edinmemiş, daha doğrusu sadece soyut ve metaforik ifadelerle yapılara tutunmaya çalışmış, öznenin soyut ifadesi anlamında aşkın ancak bireyin bedeni aracılığıyla deneyimlediği özne arayışındaki nesnel ifade yöntemleri açısından, geride kalmış görünmektedir. Divriği Ulu Cami, özellikle taç kapıları ile özneye dair soyut ifadeyi aşkın bir dil kullanarak yansıtır (Görsel 8-9).



Görsel 8. M.S. 1228-1229, *Divriği Ulu Cami.*

en.wikipedia.org. Erişim: 30.10.2021

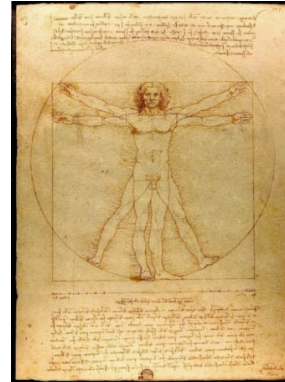
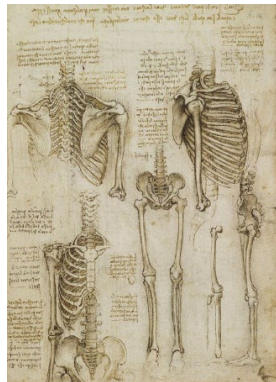
<https://bit.ly/3mL8RHj>

‘Sanatın Öyküsü’, ‘Rönesans yeniden doğma veya canlanma demektir.’ der (Gombrich, 1986, s. 277). Bu tanım Gombrich açısından bakıldığında oldukça yerindedir. Benzer bir bakış açısıyla beden kavramı da Rönesans başlangıcı ile ve özellikle 16.yüzyıl üstün sanat anlayışında, neredeyse yeniden doğmuş belki de idealize edilme sürecinin en üstün seviyelerine ulaşmıştır. Antik dönem beden tanımları yeniden gözden geçirilerek, bedene ait formlar tek tanrılı döneme ilişkin kendi görece olgunluğuna erişir. Bu gelişim yine sanat ve sanat eserleri üzerinden, dönemin anatomi ve tıp bilimi alanlarındaki gelişimlerinin izlerini de taşır. Artık insan bedeni, bütün sinir sistemi, kemik yapısı ve iç organları dahil olmak üzere, bilinmekte, isimlendirilmekte ve bilim ile iç içe geçmiş bu yeni beden anlayışı, dönem sanatı ve sanatçıları için de dayanak oluşturmuştur. Ayrıca halen bilim adamı, sanatçı, mimar ayrımı tam olarak netleşmemiş, aristokrasi ve kiliseler ile dayanışma içinde çalışan bu gruplar iç içe çalışmaktadır. Dönem sanatçılarından akla gelen en önemli örneklerden birisi, anatomi çizimleri ve antik dönem beden tanımlarını yeniden ele alışı ile bildiğimiz ‘The Vitruvian Man’ın çizeri Leonardo De Vinci’dir (Görsel 10-11).

Görsel 9. M.S. 1228-1229, *Divriği Ulu Cami.*

en.wikipedia.org. Erişim: 30.10.2021

<https://bit.ly/3mL8RHj>



Görsel 10. De Vinci, 1509-1510, *Anatomi Çalışmaları.* Defterler S.71

Görsel 11. De Vinci, 1492, *The Vitruvian Man.*

tr.wikipedia.org. Erişim: 30.10.2021

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

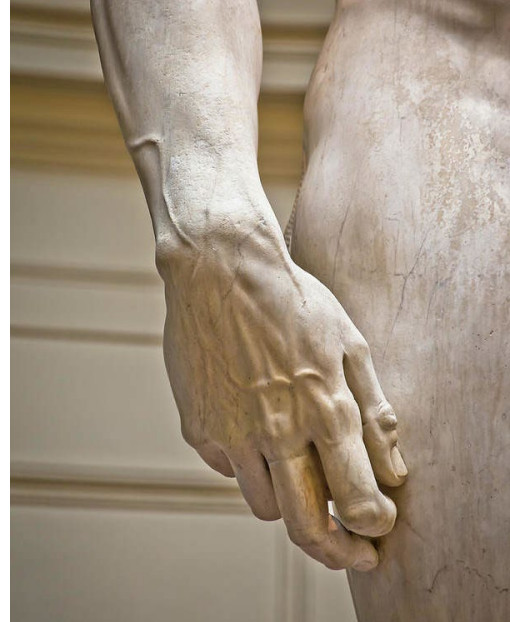
De Vinci 'Defterler' adında derlenmiş günlük notlarından oluşan kitabında anatominin önemini, 'İnsan Bedeninin İç Yapısını Tanımak Ressam İçin Neden Önemlidir' başlığıyla açıklar.

Ressam, sinirlerin, adalelerin ve tandonların yapısını tanımayı öğrendiğinde. ... Böylece, çeşitli biçimlerde ve ayırım gereksizdir, figürlerin farklı duruşları sayesinde, farklı kasları gösterebilir ve değişik hareketler için, kolları, sırtı, göğsü ve bacakları hep aynı şekilde gösteren bir çoklarının yaptığı hatayı yapmazsın; bu hatalardan, asla küçük kusurlar olarak düşünülmemelidir (1992, s. 70, 72).

Gombrich, yine dönem sanatçılarından 'Michalengelo, Raffaello, Tziano ve Leonardo gibi sanatçılar' için "Güzellik ve uyumun, doğrulukla nasıl bir araya gelebileceğini göstermişler, hatta söylendiğine göre, ayrıntılara egemen olma konusunda, en ünlü Yunan ve Roma heykellerini bile geçmişlerdi." der (1986, s. 277). 'Michalengelo'nun bedenleri' söz konusu olduğunda, sanat alanında dönüm noktalarından sayılabilecek, halen sanatın gündeminden düşmeyen, Skolastik düşüncenin erimeye başladığı ve Aydınlanma Çağı'na ışık tutmuş olabileceği varsayılabilecek, ruh ve beden kavramlarının yeniden tartışılması süreçlerine yansılarını yadsınamaz çağdaş kavramlardan bahsedilebilir. Eserlerinde, beden ile ilgili, hafif, ağır, dolu, boş, hareketli, durağan, ölü, diri, ilahi ve ruhani gibi arttırılabilecek onlarca tanımın yanında, imge ve imaja dair, metafor, metonomi, alegori ve analogileri de aşkın ve yetkin bir biçimde tanımlarına dahil edebildiği söylenebilir (Görsel 12-13).



Görsel 12. Michalengelo, 1499, *Pieta*.
en.wikipedia.org. Erişim: 30.10.2021
<https://bit.ly/3qjqZdE>



Görsel 13. Michalengelo, 1501-1504, *David Statue*.
fineartamerica.com. Erişim: 30.10.2021
<https://bit.ly/3GWKXAX>

Michalengelo sonrası sanatında, Rönesans'ın parlak dönemindeki idealin de ideali beden anlayışına karşı yeni arayışlar ortaya çıkar. 16. yüzyıl içerisindeki Maniyerizm olarak adlandırılmış dönemde ise antik mitler ve mitolojiler yeniden yorumlanmış, değişen ve genişleyen aristokratik yapının bireysel taleplerindeki artış ile de sanatçının deneyim olanakları görece biçimde artmıştır. Sanatın, mimari ile olan ilişkisindeki yer tutuşu bağlamında, kavramsal algı, daha doğrusu 'sanat ve mimarinin kaçınılmaz kopuş süreci' artık daha çok gözlemlenmektedir. Bedende, idealin ideali başkalaşmış ya da taşınabilir heykel ve resimler ile mimariden kopuşu hızlandıran nitelikteki arketip bakış bu dönemde daha da pekişmiştir (Görsel 14-15).

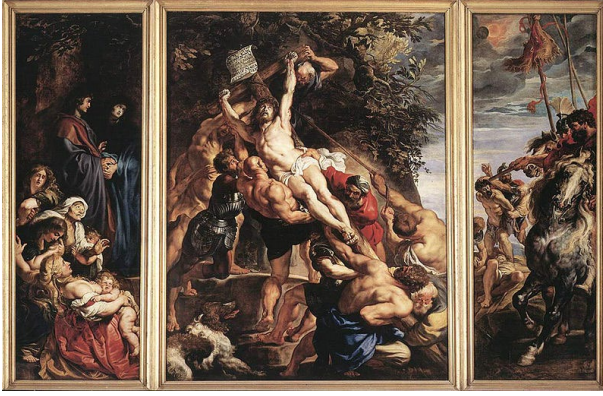


Görsel 14. Cellini, 1545-1554, *Perseus & Medusa*.
worldhistory. Erişim: 30.10.2021
<https://bit.ly/2ZZI5IV>



Görsel 15. Giambologna, 1570-1579, *Apennin*.
tr.wikipedia. Erişim: 30.10.2021
<https://bit.ly/3bQ4xjZ>

17. yüzyıl başlarında, Rubens eserleri üzerinden sanat ve beden kavramları yorumlandığında, Michalengelo'nun beden anlayışından izler ve Barok üslubun derin etkilerinden söz edilebilir (Görsel 16). Rönesans etkileri ile 16. yüzyıl başlarında ortaya çıkan Protestan anlayışın en büyük sonuçlarından olan 'Seksen Yıl Savaşları', yine 16. yüzyıl ortalarından başlayarak 17. yüzyıl ortalarına kadar devam etmiş ve sonuçları her alanda etkili olduğu gibi sanat ve felsefe alanlarını da derinden etkilemiştir. 'Seksen Yıl Savaşları' 17. yüzyıl ortalarında, sanat alanında 'dutch golden age' olarak adlandırılan dönem içerisinde sona ermiş ve Avrupa toplum yapısında, sınırlarında ve yönetim biçimlerinde köklü değişikliklere neden olmuştur. Savaş sonrası etkiler bağlamında bakıldığında, dönemin önemli sanatçılarından Rambrant'ın eserlerinde ise, ışık ve perspektif konularında resim alanında getirdikleri yeniliklerin yanı sıra, beden mitler ve mitolojinin yeni yorumları üzerinden tanımlandığı kadar, artık gündelik hayat, köylü bedeni, siyaset, toplumsal olaylar gibi etkiler üzerinden de sanat alanında yer bulduğu görülmektedir (Görsel 17).



Görsel 16. Rubens, 1610, *The Raising of the Cross*.
en.m.wikipedia. Erişim: 01.12.2021
<https://bit.ly/3ohYED5>



Görsel 17. Rambrand, 1642, *The Night Watch*.
Art The Whole Story, S.226

Aydınlanma Çağı, Skolastik baskının toplum yaşamı üzerinde kısmen geride bırakıldığı varsayımıyla, aşkın ve canlı beden anlayışı üzerine sorular sorar. Dönemin henüz başlangıcında Descartes, ‘Ruhun İhtirasları’ adlı eserinde nesne olarak bedeni, cansız nesnelere üzerinden, ‘aşkın’ yönleri ile bedeni ise ruh ile özdeş kılan özellikleri ile yorumlayan bir bakış açısı sunar.

Eğer, bizde olduğunu tecrübe ettiğimiz ve bütünüyle cansız cisimlerde mevcut olabildiklerini gördüğümüz bütün şeylerin ancak bedenimize atfedilmesi gerektiğine dikkat edecek olursak, bunda büyük güçlük bulunmayacaktır. Bizde olan ve hiç bir suretle bir cisme ait olabileceğini kavramadığımız her şey de ruhumuza atfedilmelidir (2013, s. 8).

Süreç, güçlü tinsel bağları hafiflemiş bireyi yeniden ‘neyim? (varlık)’ sorusu ile artık daha da güçlü bir biçimde karşı karşıya bırakır. Descartes’ın 1641 yılında Paris’te yayımlanan ‘Meditasyonlar’ kitabında ise, bedenin ontolojisi açısından başkaca önemli sorular da sorar. Arthur C. Danto da ‘Sanat Nedir’ adlı kitabında, bireyin varlık sorgusu kapsamındaki beden ve düşünen benlik ayrımı üzerine, Descartes’ın bu kitabından yaptığı alıntılarla birlikte kapsamlı bir şekilde yer verir.

İstersem, hiç çaba harcamadan, bir bedenim olmadığını da düşünebilirim! Düşünebilmek için bir bedenim olması gerektiğini düşünmek ise nedense beni herhangi bir sonuca ulaştırmaz! Bir bedenim olduğunu inkar edebilirim – ve aslında yanılıyorsa da, düşünmediğimi düşündüğüm zaman yanıldığım şekilde yanılmış olmam. Dolayısıyla bir bedenim olabilir de, olmayabilir de. Ama eğer yanılıyorsam bir zihin olmalıyım. *Sum res cogitans*. *Düşünen benlik mantıken bedenden ayrıdır. Bu, Descartes’ın fikridir. Onun ileri sürdüğü sav kısaca şöyledir: Şüphe duymak da bir düşünce biçimi olduğu için, kendi varlığımdan zihinle anlaşılabilir bir şekilde şüphe edemem ve düşünüyorsam varımdır. Ama bir bedenim olduğundan makul bir şekilde şüphe duyabilirim. Öyleyse bedenimle özdeş olamam. Öyleyse mantıken bedensiz de var olabilirim (2013, s. 92).

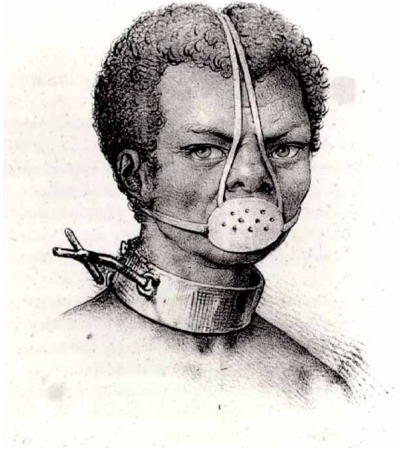
Rönesans’ın ilerleyişinde, tek tanrılı döneme geçiş sonrasındaki, çoğunlukla dini otoriter kurumlardan kaynaklanan baskın beden anlayışı ya da bedene hükmetme çabası, her ne kadar beden üzerindeki güçlü baskısını yitirmiş olsa da dönemin toplum yapısında halen, aristokrasi ve toprak sahipliği ile köylü emekçi arasındadır. Bu durum, Fransız İhtilali

sonrası toplum yapısındaki değişimler, işçi sınıfının doğuşuna kadar devam edecek olsa da yine de Aydınlanma Çağı beden düşüncelerine, ‘düşünen varlık’ temelinde, nesne olarak beden ve nesne olarak bedenin diğer nesnelere ile etkileşimi üzerine, tanımlar, öğretiler, üst düzey felsefi okumalar yapmaya devam etmiştir. Bedene dışarıdan müdahaleler bağlamında dönem düşünürlerinden Spinoza, Descartes’ın beden önermelerine anti tez sunar. Beden Descartes’ın ‘düşünen varlık’ modelinde algılayan etkin konumunda iken Spinoza, diğer cisim ve bedenlerle etkileşimlerinden, dolayısıyla yeni edilgen bir beden anlayışından da bahsetmiştir. Deleuze, ‘Spinoza Üstüne On Bir Ders’ kitabında, Spinoza’nın ‘...kendimizi ve dışarıdaki bedenleri, ya da cisimleri sadece

ve sadece dış cisimlerimiz bizim bedenimiz üzerinde bıraktıkları duygulanışlar aracılığıyla bilebileceğimizi’ ısrarla vurguladığını anlatır (Deleuze, 2000, s.24-25). 17. yüzyılda Descartes önderliğinde başlamış giderek hız kazanmış olan, ruh ve beden dualitesi ile gelişen kartezyen anlayış, felsefi düzeyde 18. yüzyıl sonlarına kadar devam eder.

Beden kavramı tarih boyunca, ekonomik, siyasi, toplumsal, sosyal ve coğrafi değişimlerin güdümünde şekillenen ilkel dürtülerden de bağımsız düşünülemez. Birbirini doğrudan ve dolaylı olarak etkileyen bu olgular ve beden arasındaki çoklu diyalektik, ilkel bir aidiyeti, başka bedenleri kendine ait görme içgüdüsünü ya da ‘diğerinin bedenine’ hükmetme anlayışını da içerir. 17. yüzyıl Avrupa kültürü, bir yandan kendi siyasi dönüşümlerini tamamlamaya çalışmakta diğer yandan ise misyonerlik temelinde gelişen kolonizasyona hız vererek, kölelik ve sömürü anlayışını geniş bir coğrafya üzerine yaymaktaydı. Burada ironi, gelişen toplumların, Protestanlık önderliğinde, dini otorite ve monarşik yapılara başkaldırı süreçlerinde, kendi bedenleri üzerinden özgürleşme çabası içerisinde olmalarına rağmen, kolonileştirme yarışı içerisinde ise diğer bedenlere hükmetme çabası içerisinde, monarşik yapıya benzer kontrol mekânizmaları kurarak, diğerinin bedenini metalaştırma meşruiyetini kendisinde bulabilmesidir. 18. yüzyılda yaşadığı düşünülen Escrava Anastacia, bu anlayışı sembolleştirir (Görsel 18). Anastacia, beyaz efendisinin aynı zamanda biyolojik babası olması nedeniyle mavi gözlü doğmuştur. Dönem kültürü, sahibi olduğu ‘diğer bedeni’ kendi iradesine hapseder. Köleleştirme, fetiş bir anlayışla, beden üzerindeki baskısını somut nesnelere üzerinden de aşikâr kılar. 18. yüzyılda köleler üzerinde kullanıldığı bilinen, temel ihtiyaçları sınırlayıcı nesnelere bugünün anlayışıyla bakıldığında, dönem kültüründe ‘diğer bedenin’, en ilkel içgüdülerle fetişleştirildiği, tamamen meta haliyle sahiplenildiğini görmekteyiz. Ancak bugün dahi ‘diğer bedeni’ metalaştırmanın ilkel içgüdü, Anastacia üzerinde de kullanılmış, ağız maskesi, tasma gibi ilkel nesnelere, fetiş cinsel nesnelere

dönüşerek, tüketim endüstrisine dahil edebilmiştir. Sanat alanı, ‘diğer beden’ ya da ‘diğerinin bedeni’ üzerinden, görece modern topluma ait içgüdüleri, fetiş endüstriyel nesnelere ile araştıran birçok örnek sunar. Marina Abramoviç’in 1974 yılında sergilediği ‘Rhythm 0’ adlı eseri, yetmiş iki ayrı nesnenin kendi bedeni üzerinde denenmesi üzerine kurgulanmış, insanı ilkel içgüdüleri üzerinden ‘diğerinin bedenine’ yapabileceklerine dair çarpıcı sonuçlar doğurmuş, önemli performatif sanat eylemlerinden birisi olarak görülebilir (Görsel 19).



Görsel 18. 1740 sonrası, *Escrava Anastacia*.
en.m.wikipedia. Erişim: 01.12.2021
<https://bit.ly/3ohYED5>



Görsel 19. Marina Abramoviç, 1974, *Rhythm 0*.
artofbodymotion.wordpress. Erişim: 01.12.2021
<https://bit.ly/3lo9E9Z>

Avrupa toplumunda, 18. yüzyıl ortalarından itibaren, Amerika'nın bağımsızlığı ve Fransız İhtilali ile sonuçlanan süreçlerin yaşanmasının ardından, 26 Ağustos 1789 tarihinde, Fransa'da ‘İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi’ kabul edilmiş, görece anlamda kölelik sistemine karşı söylemler gelişmeye başlamıştır. Bu bildirinin birinci maddesi “İnsanlar özgür ve hukuk bakımından eşit doğar ve öyle kalırlar” sözüyle başlar (Mumcu, Küzeci, 2007, s. 64). Ancak sömürü, kölelik bağlamında zayıflamış olsa da geniş coğrafyalar üzerinde ve kaynakların Avrupa toplumlarına aktarılması biçiminde devam eder. Bunun sonucunda ise, sömürülen coğrafyalardan elde edilen gelirlerin birikimi, yeni bilimsel gelişmelerin de etkisi ile ‘sanayi devrimi’ denilen süreci ortaya çıkarır. Bu süreç beden kavramı açısından, toplumda yeni sınıfların oluşması, sermaye birikiminin artması, şehirleşme ve nüfus hareketleri gibi temel değişiklikler üzerinden, bedene atfedilen ideallerin değişmesine, yeni tanım ve yaklaşımların doğuşuna neden olur. Özellikle işçi sınıfı, emek temelinde birleşmiş yığınlar oluşturmuştur. Biriken sermaye, bedeni, emek ve sermaye ilişkisi bağlamında, tarihte belki de hiç olmadığı biçimde çok daha büyük kitleler üzerinden,

yeniden idealize etmektedir. Emeğin ve dolayısıyla sermayenin sürdürülebilir kaynağının ‘işçi bedeni’ olduğunun önemini anlayan ‘kapital’, varoluşunu korumak ve geliştirmek üzerine, bedene dair erken kapitalist doktrinlerini ifade etmeye koyulur. Adam Smith, kapitalizmin doğuşunu, belki de kendi özelinde samimi, ancak insanlık temelinde pragmatist bir anlayışla ele aldığı “Milletlerin Zenginliği” kitabında tavsiye ve tespitleri ile somutlaştırır. Smith açısından beden, sürekli manipüle edilmeli, üreme ve beslenme gibi temel ihtiyaçları üzerinden şekillendirilmeli ve sermaye için kölelik benzeri bir biçimde metalaştırılmalıdır.

Emeğin bolca ödüllendirilmesi, soy sop üremesini kamçıladığı gibi halk tabakasının çalışmasını da artırır. Emek ücretleri, çalışmanın körükleyicisidir. İnsanın bütün öteki iyi huyları gibi, bu da gösterilen teşvik oranında mükemmelleşir. Bol beslenme, işçinin beden gücünü çoğaltır. Durumumu düzeltip, ömrümü belki rahat rahat, bolluk içinde sona erdiririm diye beslediği tatlı ümit, onu, bu gücü son kertesine dek zorlamaya şevklendirir. Nitekim, işçilerin hamarat, çalışkan ve eli çabuk olanlarını, ücretlerin düşük olduğu yerde değil, hep, yüksek olduğu yerde görürüz. Örneğin, bunlara, İskoçya’dan çok İngiltere’de; uzak taşradan ziyade büyük kent dolaylarında rastlanır. Gerçekte kimi işçiler, kendilerini bütün bir hafta geçindirebilecek olan parayı dört günde kazandılar mı, geri kalan üç günü boş geçirirler (2013, s. 92).

Bu durumda, beden ve toplum ilişkisinin, Sanayi Devrimi ve modernite üzerinden başka bir kölelik sistemine evrildiğini varsayabiliriz. Smith’in deyimiyle somutlaşmış “tatlı ümit”, artık kitleler halinde ve işçi sınıfı başta olmak üzere her kesim için bedene hükmetme aracı olarak kullanılacaktır. K. Marx’ın, burjuvazi, proleterya ve köylü sınıfları olarak tanımladığı, emek tabanında, bedene atfedilen benzerlik ve farklılıklar üzerinden kurulmuş olan sistem, kendi dinamiklerini var etmenin yollarını (o ‘tatlı ümit’ler yöntemi ile) bugün dahi aramaktadır.

Bu aşamadan sonra ise emek-sermaye ilişkisi, kaçınılmaz olarak sanat alanında da başat konulardan olmuştur. 1840-1902 yılları arasında yaşamış, Fransız edebiyatçı Emile Zola, Germinal adlı eserinde, döneminin toplumsal dinamiklerini, maden işçilerinin emek mücadelesi üzerinden anlatmış, işçi bedenlerini çarpıcı bir biçimde tanımlamıştır.

Hepsi sessizce birbirinin yüzüne baktı, o karanlık evrende ölümün kendilerine sürünerek geçtiğini hissedip tepeden tımağa titrediler. Kan ter içinde, kaslarını koparırcasına ha bire kürekliyorlardı. Bir bacağa rastladılar, bundan sonra toprağı artık elle kaldırdılar, vücudun öbür öğeleri yavaş yavaş ortaya çıkarıldı. Adamın başına bir şey olmamıştı. Lambalar uzadı yüzüne doğru, Chicot adı ağızdan ağıza dolaştı. Vücudu daha sıcaktı, kayalardan biri belkemiğini kırmıştı (2010, s.292)

18. yüzyıldan itibaren, sermaye ve dolayısıyla iktidar, bedene ait bütün olasılıkların içerisinde, kapitalist varoluşsal gerekçeleri ile söz sahibidir. Varlığı uğruna, bedeni kendi iradesi dışında bir yaşam formuna dönüştürebilir, hapsedebilir, parçalarına ayrılabilir.

Bedenin, iktidar ile ilişkisinin yanı sıra, gelişen teknoloji üzerinden de sanat-beden ilişkisinde farklılaşmalar görülmeye başlar. Fotoğraf makinesinin icadı, tamamen gündelik hayata girmesi ve yaygın kullanımının artmasının, sanatın bedene bakışında da farklılıklara

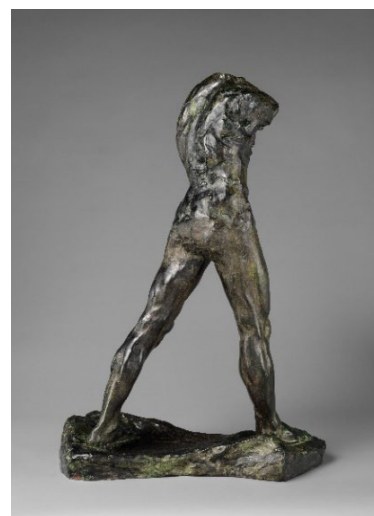
neden olduğu söylenebilir. 19. yüzyıl sonlarına gelindiğinde, sanatın altın çağından itibaren, Rokoko, Romantizm, Oryantalizm ve Realizm gibi birçok akımda görülmemiş bir tutumla, fotoğraf makinesinin yapamadığını yapmak gibi çağrışımlar uyandıran, hareket algısı temelinde gelişen İzlenimci/Empresyonist yeni yaklaşımlar görülür. Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri adlı makalesinde Walter Benjamin, fotoğrafın etkileri bağlamında, sanat alanında yaklaşmakta olan bir krizin farkındalığından söz eder.

Rönesans çağında gelişmiş olup, ondan sonraki üç yüz yıl boyunca egemenliğini koruyan seküler güzellik kültürü, sanat eserinin bir törene bağlı olan dayanağının gerileme halinde olduğunu, hatta ilk derin krizini yaşadığını açıkça göstermekteydi. Gerçekten devrimci nitelikteki ilk yeniden-üretim(çoğaltma) aracı olan fotoğrafın çıkışı ve bununla eşzamanlı olarak sosyalizmin yükselişiyle birlikte sanat da, bir yüzyıl sonra çıplak gözle bile anlaşılabilir olan krizin yaklaşmakta olduğunun farkına varmıştı (2018, s. 55-56).

Degas, Monet, Pissarro, Gauguin, Cezanne, Van Gogh gibi birçok sanatçıda izleri görülen İzlenimci yaklaşım, modern kapitalist sürecin ilerleyişi döneminde ve birinci dünya savaşına kadarki süreçte 20. yüzyıl başlarına kadar devam eder. Benjamin' in vurguladığı anlamıyla benzer bir sorun dönem heykeli için de geçerlidir. 19. yüzyıl ortalarından itibaren, sanayi devrimi sonrası gelişen burjuvazi sınıfının talepleri doğrultusunda, fotografik bir gerçekliği de yansıtan birebir kalıplardan üretilmiş heykellerin yaygınlığı artmıştır. 19. yüzyıl sanatçılarından Auguste Rodin, İzlenimcilik akımı özelliklerine benzer bir yaklaşımla, hareket halinde olabilen, gerçekçi bir teknik yaklaşıma gerek duymadan biçimlendirme izlerini ortada bıraktığı yeni bir anlayışla, heykelde modernist yaklaşımın kapılarını aralar (Görsel 20-21). Beden artık, modernist dönemde birçok örneğini görebileceğimiz, soyutlamalara kadar gidebilecek ve fizyolojik eksikleriyle de tanımlanmaya başlar.



Görsel 20. Auguste Rodin, 1914 , *The Walking Man* metmuseum. Erişim: 01.12.2021
<https://bit.ly/3GeKHMq>



Görsel 21. Auguste Rodin, 1914, *The Walking Man*. metmuseum. Erişim: 01.12.2021
<https://bit.ly/3GeKHMq>

Kölelik düzeni döneminde insanlık, işgücü sömürsü bağlamında bedeni, görece biçimde kolaylıkla pay edebilmişti. Durum, kölelerin paylaşımı niteliğinden, kısıtlı doğal kaynakların paylaşımı aşamasına geldiğinde, paylaşmak artık o kadar da kolay değildi. Çünkü beden, insanlık tarihinde bugün bile (henüz) kısıtlı bir kaynak olarak nitelendirilmemiştir. Neden ve sonuçları ayrıca değerlendirilebilecek biçimde, nesnel anlamıyla, halen sürekli bir üreme ve çoğalma eğilimindeki beden, sayısal artışına artan bir ivmeyle devam eder. 20. yüzyıl başlarına kadar devam etmiş olan geleneksel kölelik sistemi, yeni modern biçimlere dönüşürken, erken kapitalist sistem, endüstrinin temel tüketim malzemesi durumundaki doğal kaynakların paylaşımı konularına odaklanır. Bu durum Birinci Dünya Savaşının ortaya çıkışındaki başat nedenlerdendir.

Artık kapital, bedene atfedilen seri üretimlerle birlikte tüketim kültürünü keşfetmiş, bütün ekonomik, siyasal, sosyal ve sanatsal organizasyonlarını bu doğrultuda geliştirmeye başlamıştır. Birinci Dünya Savaşı öncesi, İkinci Sanayi Devrimi ve sonrasındaki erken kapitalist sistemin bedene bakış açısı, belki de yüzyıllar sonra yeniden Descartes'ın beden anlayışı ile kesişir. Bedenin Tarihi kitabında, bedenin 20. yüzyıl teknolojik ve makineler ile olan etkileşimine, tıp ve antropoloji çerçevesinden bakan Anne Marie Moulin, Descart'ın 'Bedenin, Tanrı'nın belli bir maksatla şekillendirdiği bir heykelden ya da toprak bir makineden başka bir şey olmadığını varsayıyorum' söylemi üzerinden yola çıkar (Moulin, 2021, s. 42). Foucault'nun deyişiyle 'iktidar nesnesi' haline gelmiş beden, ona yeni idealler, manifestolar ve yaşam olanakları, yani 'tatlı ümitler' sunulduğunda, savaşmak için hazırdır. Bu anlayış, Birinci Dünya Savaşının ilerleyişinde ve geniş kitlelere kolayca yayılmış olmasındaki temel argümanlardan sayılabilir. Foucault, bedene ait bu nesnel durumun 18. yüzyılda başladığını iddia eder.

On sekizinci 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: Bu, insan toplumlarının tarihinde en temel, hiç kuşkusuz en önemli değişimlerden biridir;...(2014. s.152-153).

Birinci Dünya Savaşı öncesinden başlayarak, İkinci Dünya Savaşı'na kadar devam eden süreçte sanat alanında beden anlayışı, Afrika kökenli primitif yaklaşımların bir soyutlama yöntemi olarak gündeme geldiği, alternatif avangard akımların reddedişleri ile hazır nesneyi de sanat alanına dahil ettiği, eşzamanlı olarak modern resim ve heykelin bedene atfedilen soyut formlar üzerinden ilerlediği, çoklu, iç içe geçmiş yaklaşımlar içerir.

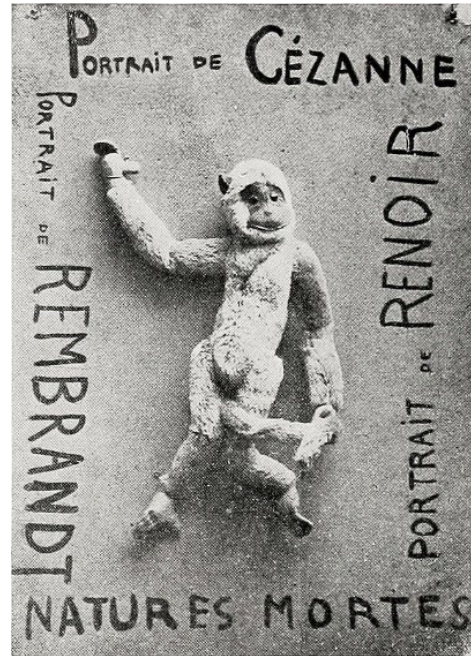
Nesnelere salt tüketimleri üzerinden bakıldığında, ağır endüstrileşme dönemlerinin tüketileni, kısıtlı doğal kaynaklar ise, savaş dönemlerinin tüketileni de kurşun, çelik ve insan

bedenidir. Savaşlar bedeni parçalar ya da uzuvlarından eder. Nesnel anlamıyla parçalanın ya da uzuvlarından ayrılan ‘eşsiz nesne’ için Baudrillard, ‘Tüketilen şeyler arasında diğer nesnelere daha güzel, daha kıymetli, daha eşsiz -tüm diğer nesnelere özetlemesine rağmen otomobilden bile daha fazla anlamla yüklü- bir nesne vardır: Bu nesne BEDEN’dir.’der (2013, s. 149). Tam da 1. Savaşın ortalarında; 1916 yılında ve savaş karşıtları ile sığınmacıların dönemdeki merkezi durumundaki Zürih şehrinde doğmuş Dada, bu perspektiften bakıldığında, bin yıllardır temel hammaddesi ‘beden’ olagelmış sanatı, yine sanatçı tarafından bütün tarihi ve temelleri üzerinden sarsıcı biçimde sorgulamıştır. Bu sorgu, sanat alanındaki beden ve nesnenin ifade biçimlerinde köklü değişiklikleri doğurur. Savaş milyonlarca insanın ölümü ve sakatlıklarıyla devam ederken, Zürih’te Cabaret Voltaire’i kuran Hugo Ball, Dada’yı ‘‘Dada sanatta yeni bir eğilimdir. Düne kadar kimse adını bile bilmezken, yarın tüm Zürih’in hakkında konuşacak olmasından bunu anlayabilirsiniz’’ diyerek ilan eder (Alex Danchev, 2017, s. 144). Sonrasında ise 1917 yılında Marcel Duchamp’ın ‘çeşme’ adlı eseri ile hazır nesne sanat alanına dahil edilmiş, 1918 yılında Tristan Tzara manifestosu, 1920 yılında Francis Picabia’nın ‘Cezanne’ın Portesi’ adlı eseri gibi çoğaltılabilecek örneklerle Dada güçlenmiştir (Görsel 22-23).

Yola devam et ey insanoğlu... Bilim, doğanın hizmetkarı olduğumuzu ve her şeyin bir düzene uyduğunu söyler. Sevişmemizi ve birbirimizin kafasını ezmemizi buyurur. Yola devam et, ey insanoğlu, ey çocuklarım, sevecen burjuvazi ve bakir gazeteciler... Ben sistemlere karşıyım. Prensipler olarak en kabul edilebilir sistem, bir sisteme sahip olmamaktır (2017, s. 156-157).



Görsel 22. Marcel Duchamp, 1917, *Fountain*.
en.wikipedia.org Erişim: 01.03.2022
<https://bit.ly/35RoHKw>



Görsel 23. Francis Picabia, 1920, *Portrait of Cézanne*,
en.wikipedia.org Erişim: 01.03.2022
<https://bit.ly/3tvJPOI>

Dada'nın, burjuvazi, sermaye veya kültür tarafından desteklenmemiş olması, daha doğrusu bu alanlarda pragmatik bir karşılığı olmayan her manifestoda olduğu gibi, kitlelerle arasındaki uzaklığa yenilmiş gibi görünmesine karşın, halen bugünün 'diyalektik ütopyaları' üzerinden 'umut mekânlarına' etkileri görülebilir. Ancak, Dada etkileri ve entelektüel eleştirilerine gelmeden önce Avrupa sanatında Primitivizm'den bahsetmek gerekir. Primitivizm, modernite temelinde, kölelik, sömürge ve kolonizasyon dönemlerinin birikimlerinin sanat alanında yansısı üzerine kurulmuş, etkilerinin Sürrealizm, Kübizm ve Purizm üzerinden de okunabileceği önemli bir keşif niteliğindedir. Afrika kültüründeki bedene ait temsillerin, maskeler, totemler, kaba kütleli geometrik formlar üzerinden tanımlanabiliyor olma hali, Birinci Dünya Savaşı sonrasındaki virtüöz sanatçıların ifade biçimlerine yansır. Burjuvazi ve sermaye ise belki de zayıf olanın teşhir edilmesi, kendi görece gelişmişliğinin bir ölçütü veya göstergesi bağlamında, sanat alanındaki primitif yaklaşımları desteklemiştir. Dada'nın aksine, Primitivizm temelinde gelişen akımların çoğu, burjuva yaşam tarzı üzerine tehditler içermez. Sermaye 5N 1K sorularını her alanda ve pragmatist bakış açısıyla oldukça verimli düzeyde sorar. Bu bağlamda sanatın endüstrileşmesi, sermaye kültüründeki geç kapitalist yaklaşımların bu alandaki etkinliklerini öncüleyen sanat kurumlarının ortaya çıkışı, müze ve galeriler ile şirketlerin ortaklıkları, Dada özelinde reddedilmiş olsa da genel anlamıyla kabul görür. Modernitenin temsilinde doruk noktasına çıkmış sanatçı ve mimarlardan Le Corbusier 1920 yılında yazdığı 'Büyük Bir Çağ Başlamakta' adlı metin, içerik ve hedefleriyle dönemindeki pragmatik karşılığını bulmuştur.

Çağımızın sanatı ancak toplumun seçkin kesimine seslendiği zaman yerini bulacaktır. Sanat halk arasında yaygın bir olgu değildir ve hatta lüks bir gereksinimdir. Sanat yalnızca, yönetebilmek adına düşünmek zorunda olan seçkinler topluluğu için zorunlu bir besindir. Sanatın mayası soyludur (2013, s.126).

1906 doğumlu dansçı ve şarkıcı Josephine Baker, çocuk yaşlarında Amerika'da başladığı sahne hayatına, 1925 yılından itibaren Avrupa ve özellikle Fransa'da devam etmiştir (Görsel 24). Hal Foster, Baker'dan '...1925 yılı Josephine Baker tarzı Paris primitivizminin doruğudur ve Le Corbusier de onunla doyusuya beslenmiştir.' şeklinde bahseder. Le Corbusier, sanat alanındaki özgün! söylemlerinin yanısıra, mimarlık alanında da dönemin ruhunu yakalamış veya öncülemiş görünmektedir. Seri üretimlerin mimari bir pratiğe dönüşmesi konusunda dönemindeki ünlü Alman meslektaşlarından hiç de geri kalmayarak, kitleleri salt bedenleri üzerinden de yönlendirme gücüne sahip mimari alanı, bedeninin temel ihtiyaçlarından olan 'barınma hakkı' özelinde yönlendirmeye çalışır. Le Corbusier, 1923

Birinci Dünya Savaşı sonrası aynı dönem Amerikan endüstrisinde gelişmekte olan Fordist yapının, Avrupa'daki karşılığına evirilmiş ve sermaye tarafından da desteklenmiştir. Günümüzde dahi tüketim kültürü içerisinde varlığını sürdüren Bauhaus, dev bir nesne tedarikçisi olarak, başkalaşmış bir biçimde de olsa temel mutlak değerlerine hizmet etmeye devam etmektedir. İronik şekilde, bugünün 'geç kapitalist' Avrupa coğrafyalarındaki sanatçı ve mimarları, onlara heyecan verici bir nesnel fetişizm sunan, Bauhaus satış mağazalarında buluşturur (Görsel 26).



Görsel 26. *Bauhaus-Ankara*
tr.foursquare.com. Erişim: 03.03.2022.
<https://bit.ly/3CflsHX>

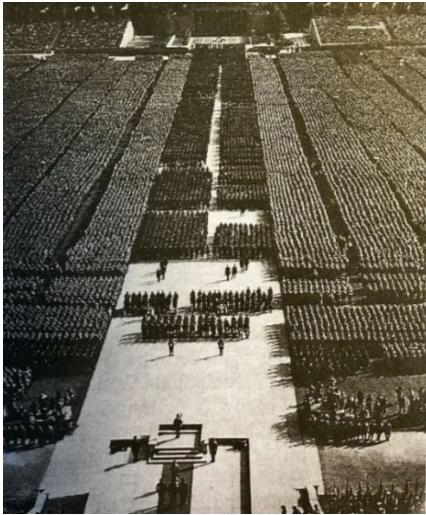
Avrupa, Dada, Kübizm ve Sürrealizm kavgaları, Picabia, Tzara, Aragon, Breton, Arensberg, Gabo gibi sanatçıların düellolara benzer manifestoları ile devam eder. Henri Lefebvre bu dönem ile ilgili olarak, Dadacı söylemlerinin ardından, Sürrealizme yönelen Breton'u 1947'de yazdığı, *Gündelik Hayatın Eleştirisi*'nde hedef alır.

Dadacı anarşizm, 1918 müterakesini izleyen "kargaşa"ya eşlik etti. Gerçekten devrimci bu dönemde, yerleşik kargaşanın temellerinin yıkılması için, yeni bir düzenin düşüncesi, örgütlenmesi ve anlamı / yönü eksikti yalnızca; ama anarşist entelektüeller bunun farkında değildi. Skandal yaratan ve karlı bir sanata yeniden itibar kazandıranın vakti de gelmişti. Aynı zamanda, Breton anarşizm ile komünizm arasındaki inatçı insanın 'tinsel'^dönüşümü ile toplumsal dönüşümü arasındaki inatçı bulanıklığı sömürmeyi bildi (2020, s. 118).

Birinci Dünya Savaşı sonrası bilim, tarihte hiç olmadığı kadar ilerlemekte, teknoloji yarışı hızlanmaktadır. Kuantum fiziğindeki ilerlemeler ve atomun parçalanabileceği önerileri karşısındaki 'eşsiz nesne', yeniden savaşın temel tüketim nesnesi olarak, faşist iradelerin güdümüne girer.

Mısır medeniyetinden başlamak üzere, Monarşi ve Oligarşilerde siyasal ortamdaki beden kavramı, etken ve edilgen biçimde, girift bir dualite üzerinden incelenebilir. Monarşiler

gücünü ve varlığını, yönetenin bedeninde metaforlaştırır. Yönetenin bedeni asla yok olmamalı, baskıcı ideolojik bir imgeyi temsilen, mumya, anıt mezar veya anıt heykel olarak dahi görünür kılınmalı ve sürekliliğini korumalıdır. Burada kastedilen girift dualite ‘biyosiyasal beden’ varlığının, yönetenin varlığı ile özdeşleştirilme, iç içe bir yapıda halen nesnel bir dualite içermesine karşın, imgesel anlamda girift bir varoluş bütünlüğüne siyasi olarak yakınlaşma durumudur. Alman diktatoryal faşizminin de ana hedefinin, 2. Dünya Savaşı ve hemen hemen tüm savaşların nedenlerinin başında, yöneten ve yönetilenin bedeni üzerinden kurulmuş nasyonel yapıların, diğeri ve diğerlerinin bedenine hükmetme mücadelesi olduğu söylenebilir. Toby Clark, Sanat ve Propaganda adlı kitabında, ‘Faşizm ve Estetize Edilmiş Politaka’yı, Hitler’in propaganda söylemlerinde kullandığı ‘Tek Ulus, Tek Lider, Tek Devlet’, ‘Ben, Siz, Biz’ sloganları ile yönetenin ve yönetilenin bedeni üzerindeki manipülasyonları vurguladığı, Leni Riefenstahl’ın ‘İradenin Zaferi’ adındaki Nazi propaganda filmi ve ‘Dadacı’ sanat aktivitelerine yer vererek anlatır (2017, s. 65).



Görsel 27. Leni Riefenstahl. *İradenin Zaferi*. 1934, (Propaganda filmi). (Clark,2017) Clark, Toby. (2017). *Sanat ve Propaganda*, (Esin Hoşsucu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 66.

Görsel 28. John Heartfield, *Yaşasın, Tereyağının Hepsini Bitmiş!*. 1935, (Kolaj). (Clark,2017) Clark, Toby. (2017). *Sanat ve Propaganda*, (Esin Hoşsucu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 69.

Giorgio Agamben, Kutsal İnsan adlı kitabında, Nasyonel Sosyalizm temelindeki egemen! ile beden arasındaki girift yapıyı, bedenin ‘biyosiyasi’ anlamda mekânlaşması olarak tanımlar.

Nasyonel Sosyalistlerin ırk kavramının özelliğini -ve bununla birlikte de, bunu tanımlayan özel müphemliği ve tutarsızlığı- kavrayabilmemiz için şu hakikati unutmamamız gerekiyor; Bu yeni temel siyasal özneyi/tebaayı oluşturan biyosiyasal beden, ne bir quaestio facti (ömeğin belli bir biyolojik bedenin belirlenmesi) ne de bir quaestio iuris'ti (ömeğin uygulanacak belli bir hukuksal idarenin belirlenmesi); bu beden, gerçek ile hukukun tamamen ve ayrılmaz bir biçim de iç içe geçtiği belirsizlik mntıkasında işleyen egemen bir siyasal kararın mekânıydı (2013, s. 204).

Yönetenin bedeni yok olmadan, Avrupa coğrafyasındaki 2. Savaşın sonlanamamış olması, toplu iradenin ve dolayısıyla tüm bedenlerin, yönetenin bedenine atfedilme durumu ile açıklanabilir. Hitler'in intihar ettiği söylenmesine rağmen, doğal ölü bedeni üzerindeki giz, bu bağlamda düşünölmeye değer. İkinci Dünya Savaşı'm, Nasyonel Sosyalistler başlatmış, Emperyalistler de tarihin gördüğü en üstün yıkıcı güç olan, atom bombasını kullanarak bitirmiştir. 2. Savaş sırasındaki Yahudi soykırımı halen sanat alanının gündeminde olmakla birlikte, atom bombasının etkileri nedeniyle de artık bedenın hallerine bir yenisi eklenmiş, bedenın kitleler halinde ve aniden buharlaşabileceği fikri birçok alanda olduğu gibi, sanat alanını bu bağlamda yeni sorgulara itmiştir.

Her açıdan ve nedeni ne olursa olsun insanlık suçu sayılması gereken savaşların meşruiyetinin, kurumların meşruiyetine, oradan da bedeni aracılığıyla kamulaştırılan öznenin meşruiyetine bağlı olduğu açıktır. Kökeni belki de ilk yerleşik hayata kadar gidebilecek antropolojik okumalar gerektiren 'meşru özne' kavramını, Jean-François Lyotard Alman İdealizmi ve 1807-1810 Berlin Üniversitesi'nin kuruluş aşamasına değinirken, 'her şeyi bir ideale bağlama özlemi' üzerinden yeniden tanımlar (2019, s. 66).

'her şeyi kökensel bir ilkedden türetme özlemi', ki bunun karşılığı bilimsel etkinliktir; 'her şeyi bir ideale bağlama özlemi', ki etik ve sosyal pratiği yönetir; 'bu ilke ilkeyle bu ideali tek bir İde'de birleştirme özlemi' , ki bilimde doğru sebeplerin araştırılmasının, moral ve politik hayatta adil amaçlarının peşinden koşulmasıyla çakışmamazlık etmemesini sağlar. Meşru özne de bu nihai sentezden oluşur (2019, s.66).

Öznenin meşruiyeti, otoritenin (devlet ve kurumlarının) her alanda ve her ideoloji üzerinden, kendi kendini meşrulaştırma yeteneğinin yapı taşlarından birisi olarak görülebilir. Buradan bakıldığında otoritenin, savaş ya da barış ortamları dahil olmak üzere, ideolojiler veya kitle manipölasyonları ile tebaa haline getirdiği bedeni, kullanma meşruiyetini nasıl elde ettiği daha net anlaşılacaktır. Sanal bir meşruiyete tabi özne, bedeni üzerinden sahiplenilir, bir döngü halinde köleleştirilir.

İkinci dünya savaşı sonrası ve nükleer teknolojinin kitleler üzerinde bıraktığı etki, gelişen teknolojik olanakların da kullanılması ile geç kapitalist anlayışın kontrol altına aldığı postmodern süreçlere evirilecektir. Geç Modernist soyutlamanın (soyut ekspresyonizm), figüratif anlamıyla bedeni, mutlak doğrulara/değerlere yaklaştırdığı varsayımıyla, savaş ve teknolojileri sayesinde buharlaşma hissini de bedene yerleştirilmesi ve beraberinde gelişen 'kültür endüstrisi' ile Postmodern döneme girilir. Frederic Jameson, bu geçişin 1950'li yıllarda başladığını öngörür.

...kültürel bağlamda, önkoşul (daha sonra öncüller biçiminde yeniden yapılanan yarı- çılgın modernist deneyler bir yana bırakılırsa) geleneklerin büyük bir bölümünü *mentalteler* düzeyine indirgeyecek biçimde silip süpüren 1960'lı yılların büyük toplumsal ve ruhsal dönüşümlerinde yer almaktadır. Bu nedenle, postmodernizm ya da geç kapitalizmin ekonomik yönden hazırlanışı, savaş sonrası dönemin yaşadığı tüketim malları ve yedek parça sıkıntısı sona erdikten ve (medya da dahil olmak üzere) yeni ürünlerin ve yeni teknolojilerin öncülerinin ortaya çıkabildiği 1950'li yıllarda başladı. (2011, s. 22-23)

1950 sonrası gelişen Amerikan Soyut Ekspresyonizmi'ne, küreselleşme ve kapitalizm çerçevesinden bakıldığında, sanatın hatta bedenın projeleşmesine ait anlayışın izleri sürülebilir. Amerikalı sanat eleştirmeni Clement Greenberg'in katkılarıyla, aynı zamanda sosyalist söylemlerin dahi manipülasyonları üzerinden, sanat kurumu-sanatçı-sermaye ilişkisine dayandırılan, geç modernist dayatmacı bir hakimiyete dönüşecek olan Soyut Ekspresyonizm -sanatçılar özelindeki özgün devinimi dışarıda bırakılmak üzere- 'proje sanatı' ya da 'sanatın projeleştirilmesi' kavramlarını pekiştirir. Ali Artun, 'Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi' adlı kitabında, 1950'lerin New York sanatını, Greenberg eleştirilerine geniş bir yer ayırarak kaleme almıştır. Kitabında Benjamin Buhlock'tan yaptığı alıntı ile bugün dahi etkileri gözlenebilecek Greenberg yaklaşımını eleştirir.

...Onun etkileri yüzünden, Dada kavramsalılık ve fluxsus gibi hareketleri kavrayamadık. Hatta sanat tarihinin Rus avangardı, Weimar kültürü gibi koca koca fasıllarını ve 20. yüzyılın avangard deneyimlerini bile kavrayamadık (2018, s. 35).

'Demir Perdeler' henüz aşılammış olmasına rağmen, diğer tüm coğrafyalarda hakimiyet kazanan 'tüketim endüstrisi' merkezi New York olmak üzere, gelişmiş, az gelişmiş ve sömürge ülkelerinde, tüm alanlarda eşzamanlı propagandalarına devam eder. Bunun coğrafi anlamı 'küreselleşme'dir. Küreselleşme, her ne kadar öklidyen geometrik anlamıyla eşit uzam ve mesafeler içeriyor gibi görünse de David Harvey'in birçok çalışmasında odak noktasında tuttuğu 'coğrafi eşitsizlik' üzerinden yükselir. Harvey, Umut Mekânları adlı kitabında küreselleşmeyi '...', küreselleşme belli güçler tarafından, zenginlik ve iktidarlarını ticaret serbestisi sayesinde artırıp inanılmaz kârlar elde etmek için, belli yerlerde sürdüren ve onaylayan özgül bir projedir' şeklinde tanımlar (2015, s. 106).

Berlin Duvarı'nın yıkılmasına kadar devam eden iki kutuplu küresel yapı, 'Amerikan Rüyası' ile 'Kurumların Komünizmi' arasındaki mücadele ile ideolojik anlamda devam eder. Bu geniş çerçeve içerisinde dahi 'beden' kendisini ya oligarşik yarı faşist kurumların egemen yaptırımları ya da geç kapitalist tüketim endüstrisinin arzu bombardımanı arasındaki sıkışmışlıkta bulur. Her iki kutupta da hedef milyarlarca 'özne-nesne' yani bedendir. Kutbun bir tarafı ideolojik paydaşlığı, diğer tarafı ise 'moda devrimlerini' ön plana çıkartır. Durum, Baudrillard'ın deyimiyle; 'moda devrimleri' bunlar, zararsızdırlar ve diğer bütün devrimleri devre dışı bırakırlar' tespitiyle sonuçlanacaktır. (2013, s.102).

Baudrillard'ın 1970'lerde 'her gün yapılıyor' diyerek pekiştirdiği 'moda devrimleri' tanımını, 2. Savaşın hemen sonrasında ve 1950'lerde, Dada'cı düşüncenin izdüşümleri üzerinden sanat alanında eleştirilmeye başlamıştı. Avrupalı sanatçı Richard Hamilton, bedene atfedilen geç kapitalist sistemin dayattığı yaşam ideolojilerini alaycı bir üslupla eserlerine yansıtmıştır (Görsel 29).



Görsel 29. Richard Hamilton, 1956, *Bugün Evleri Bu Kadar Farklı, Bu Kadar Çekici Kılan Acaba Nedir?/Just what was it that made yesterday's homes so different, so appealing?*.
tate.org.uk. Erişim: 01.03.2022.
<https://bit.ly/3iJoFHV>

Hamilton eserinde, geç kapitalizmin idealize ettiği erkek bedeni figürünü, elinde tuttuğu nesnenin üzerindeki 'pop' yazısı ile eserin odak noktasına yerleştirir, vurgu ise kırmızı bir fon ile pekiştirilmiştir. Bu seçim birçok yönden incelenebileceği gibi, özellikle sanat ve felsefe alanlarında gelişmekte olan post yapısal eleştiri ve tespitleri de imler niteliktedir. Amerikan Soyut Ekspresyonizmi, akımın simgeleşen sanatçılarından Jackson Pollock'un trajik yaşam öyküsü üzerinden okunduğunda, olaylar ve sonuçları ile birlikte ayrı bir değerlik kazanır. Pollock, geç kapitalist sistemin bireylere sunduğu hemen hemen bütün değerlere! ulaştığı bir zamanda, 11 Ağustos 1956 tarihinde, son model spor arabası ile yaptığı kaza sonucu yaşamını yitirmiştir. Kapitalist sanat endüstrisinin bir sanatçıya sunabileceği neredeyse tüm imkanlara kavuştuğu bir dönemde, yine bu endüstrinin milyonlarca insana yaşam hedefi olarak sunduğu spor arabası ile geçirdiği kaza sonucu arkadaşının ve kendisinin yaşamı sona ermiştir. Pollock, sanatı dahi örgütleyen kapitalist kültürün ondan sürekli beklediği ikonik soyut eserlerinin yanında, belirgin okunurluktaki figüratif eserlerini de yaşamının son dönemlerine kadar terk etmemiştir (Görsel 30, 31).



Görsel 30. Jackson Pollock, 1950, *Autumn Rhythm (Number 30)* jackson-pollock.org. Erişim: 20.03.2022 <https://bit.ly/3urVorP>



Görsel 31. Jackson Pollock, 1951, *Echo (Number 25)* arthive.com. Erişim: 20.03.2022 <https://bit.ly/3jmoe6H>

Savaş sonrası etkiler ve pop art ile imgenin yeni dönemi artık sanatın temsil edebileceği ‘şey’lerin de içeriğini değiştirir. Modernitenin, temsilde gösteren ve gösterge bağlamındaki mutlak değerlerinin giderek anlamsızlaştığı postmodern süreç imgesel kırılmaları takip eder. Artık temsilde dahi varlığın ve köklü anlamda ontolojinin sorgulanacağı yeni yaklaşımların önü açıktır. Ancak öncesinde, Alberto Giacometti ve Francis Bacon üzerinden verilebilecek örneklerde, savaş sonrası ve postmodern süreçlerin de ötesinde, bedene ait oldukça özgün yaklaşımlar gözlemlenebilir. Her iki sanatçının eserlerinde de bedene, zaman kavramı da kapsayıcı bir biçimde dahildir. Deleuze, Bacon için Duyumsamanın Mantığı adlı kitabında ‘Bacon’da bedenlerin kuvveti, Figüre zamanı yerleştirmektir’ der (2009, s. 51). Bu iki sanatçıya bugünün post post süreçlerinden bakıldığında, kendilerini modernitenin kalıp, bağ ve doktrinlerinden ayrı tutabilmelerine rağmen, moderniteye özgü bir semiyolojik yaklaşım içerisinde dahi, öznel ve nesnel tanım veya tanımsızlığa dair, pozitif anlamıyla postmodern etkileşimler gözlemlenebilir.



Görsel 32. Alberto Giacometti, 1960, *Walkingman* npr.org. Erişim: 01.03.2022 <https://n.pr/3tyIUOK>



Görsel 33. Francis Bacon, 1972, *Triptych August* tate.org.uk. Erişim: 01.03.2022 <https://bit.ly/3MsvjOb>

Rönesans'tan itibaren bakılabilecek görece bir modernite çizgisinde, Soyut Ekspresyonizm de dahil olmak üzere 'bedenin temsili' gösteren ve gösterge bağlamında üstün mutlak değerlere taşınmıştı. 1960'lardan itibaren ise özellikle Andy Warhol'un imge alegorileri, gösteren ve gösterge kategorileri açısından küresel değişikliklere neden olur. Warhol, geç kapitalist imge bombardımanı içerisinde yine aynı dili kullanarak etkili olur ve imgenin algılanış biçimi üzerindeki farklılıklara yol gösterir. Yaklaşım, moda içerisinde modayı, reklam içerisinde reklamı, popülerite içerisinde popüler dili kullanarak sanat üretmektir. Bu durum, endüstri içerisinde yine endüstriyel göstergeler kullanılarak, geç kapitalist kültür tarafından üretilmiş mit ve ikonografilerin, bedene ait imgelere dönüştürüldüğü yeni bir dil oluşturur. Bu dil içerisinde, sanatçının bedeni de imgesel, nesnel ve kavramsal anlamda göstergeye dahildir. Dada, sanatçının bedeni ile ilgili bu durumu da M. Duchamp özelinde ve Man Ray'in bakış açısıyla yıllar öncesinden öngörmüştü (Görsel 34).



Görsel 34. Man Ray, 1921, *Rose Selavy*
wikiart.org Erişim: 20.03.2022
<https://bit.ly/3jpf0r>



Görsel 35. Andy Warhol, 1982, *Self-Portrait in Drag*
wikiart.org Erişim: 20.03.2022
<https://bit.ly/373FVWi>

Baudrillard, “Warhol, fetişizmi devreye sokan ilk kişidir.” sözünde yanılıyor gibi görünmekle birlikte (Görsel 35), “Fikir sanatın travestisi, sanat fikrin travestisi.” tespiti ise bedene ait değişimlerin sanat ile iç içeliği bağlamında yerinde görünmektedir (2021, s. 43-44).

1960'lardan itibaren, Yves Klein'ın *Anthropometries of the Blue Period* adlı performans eseri başta olmak üzere ve sonrasında Chris Burdan, Marina Abramovich ve Orlan gibi birçok sanatçı 'bedeni/bedenini', fiziksel bir deneyim nesnesi olarak, performatif biçimde sanat alanında kullanır. Beden bu çabaların ışığında, modernitenin kimi yaklaşımlarında öngördüğü standart ve tekil bir kategoriye hapsolme durumundan uzaklaştırılmaya çalışılır.

Beden, doğuştan veya yaşam içerisindeki koşullara bağlı olarak, zamanın göreliliğine tabi, sürekli değişen, ritmik bir organizasyondur. Bu tanım üzerinden, biçim, görünüş, ölçü, duyu, duyu ve duyumsamalarında mutlak bir netlik ya da doğruluk aramak olanaksızdır denilebilir. ‘olmak ya da olmamak’ retoriği dışarıda bırakılmak üzere, 20. yüzyılın getirdikleri, ‘olmayan’ olana kıyasla daha çok vurguluyor görünmektedir. Eva Hesse, 1960’lı yıllardaki kısa süren yaşamı ve sanat hayatı süresince ortaya çıkardığı eşsiz eserlerinde, bedene ait ‘olmayan-olmayan’ arayışlarını koalamıştır. Eserleri için verdiği bir röportajda “Aslında insanbiçimci olmayan, geometrik olmayan, olmayan-olmayan bir şey elde etmeye çabalıyorum” der (2016, s. 950).



Görsel 36. Eva Hesse.
sartle.com Erişim: 20.03.2022
<https://bit.ly/3xnfo0V>



Görsel 37. Eva Hesse.
wikiart.org Erişim: 20.03.2022
<https://bit.ly/3KtZTld>

1968 yılı ile özdeşleşmiş, kapitalizme karşı temelde bireyin özgürlüğünü amaçlayan küresel hareketler, hemen hemen bütün coğrafyalarda devletlerin varoluşlarına karşı büyük bir tehdit olarak algılanmış, sert askeri ve politik müdahaleler ile bastırılmıştır. Beden yeniden ‘üretken’ ve ‘tabi kılınmış’ otoritenin varlığı açısından ‘yararlı bir güç’ haline zor kullanılarak yönlendirilmiştir. M. Foucault, Hapishanenin Doğuşu adlı eserinde, “... beden ancak üretken beden, hem de tabi kılınmış bir beden olduğunda yararlı bir güç haline gelebilmektedir.” sözleriyle, yararlı bir güç olarak! bedenini önemini vurgular (1992, s. 31). Üretim, bedene ait temel ihtiyaçların aşıldığı her durumda tüketim içindir.

1989'da Berlin Duvarı'nın yıkılması ve 90'lı yıllarda yaygınlaşan internet teknolojileri, var olan tüketim endüstrisi ile birleştiğinde, Warhol'un 'bir gün herkesin ünlü olabilme' öngörüsü üzerine gereken sanal altyapı hazırlanmıştır. Bu altyapının doğurduğu yeni mecra, bedenin tikel temsili üzerine kendi simülatif organizasyonlarını doğurur. Birey bir yandan kendini daha değerli hissederken, diğer yandan yaşama ait nesnel gerçeklikten uzaklaşır. 'Tasarım ve Suç' adlı eserinde Hal Foster, 20. yüzyıldaki kültürel değişim altyapılarını ve imgesel kırılmaları, kendi deyimiyle 'T. Adorno'nun 'kültür sanayii' olarak eleştirdiği sürece' bugünün dijital dünyasını da ekleyerek üç bölümde özetlemeye çalışır (2017, s. 25).

'20. yüzyılda bu sanayinin üç aşamadan geçtiğini söyleyebiliriz: İlki 1920'lerde radyonun yaygınlaştığı, sesli sinemanın doğduğu, mekânîk röprodüksiyonun hakimiyet kazandığı dönem (Guy Debord 'gösteri'nin doğuşunu bu noktaya yerleştirir); ikincisi İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemin tüketim toplumunun üretim tarzıyla, Andy Warhol'un vs. yansıttığı, metalden, yıldızlardan oluşan imge dünyasıyla tanımlanan dönem; üçüncüsü de içinde bulunduğumuz, dijital devrimin ve İntemet-kapitalizminin damgasını taşıyan dönem (2017, s.25).

Bütün bir tarihi süreç içerisinde, sanat alanındakiler başta olmak üzere imgenin kırılma edimleri, nesnel gerçeklikteki değişimler ya da bir diğer deyişle metanın dönüşümü aracılığıyla yönlendirilir. Bugünün teknolojik imkanları, imgeyi ve beden üzerinden okunan imge algısını 'en mükemmel duyumsal' olarak işler. Duyumsama bedene aittir. Dolayısıyla imgenin dönüşümü, bedeni de dönüştürür ve başkalaştırır. Bugünün bedeni, Guy Debord'un yıllar önceki öngörüsünde olduğu gibi, sanal bir imgeye dair 'meta fetişizmi' ile yeniden karşı karşıyadır.

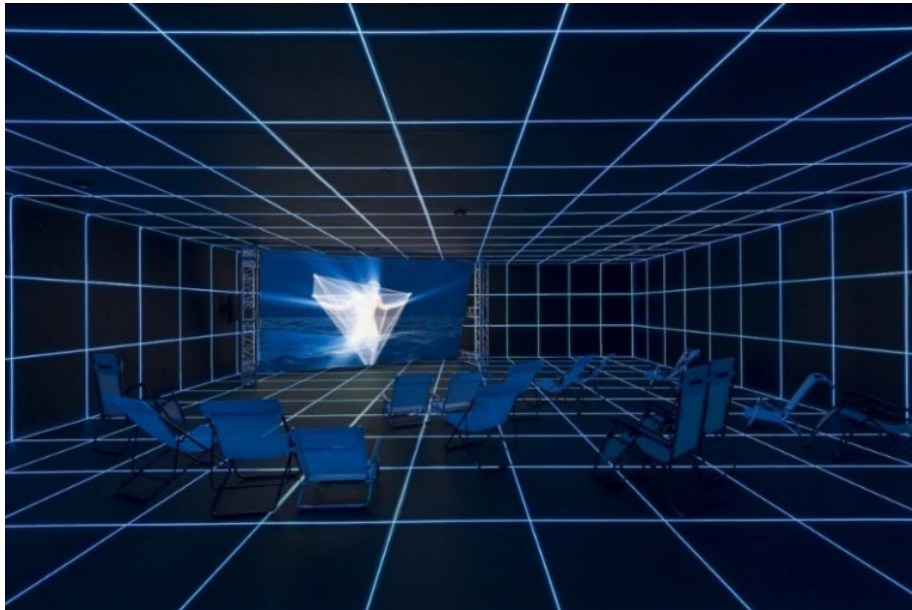
...Duyumsal dünyanın üzerinde var olmasına rağmen kendini mükemmel olarak kabul ettiren imajlar seçkisinin bu duyumsal dünyanın yerine geçtiği gösteride tam anlamıyla gerçekleşen şey bu meta fetişizmi ilkesidir; 'hem duyumsal şeyler hem duyumsuz şeyler' tarafından toplumun tahakküm altına alınmasıdır (2020, s. 48).

Geç kapitalizmin kitleler üzerinde kullandığı araçların başlıcası durumundaki simülaklar, kurumların kontrolünde ve yine kurumlara ait küresel mecralar üzerinden sunulmaktaydı. Bugünün 'meta fetişizmi' ise güncel teknolojik olanaklarla gelişen mecralar üzerinden bireylere tek tek ulaşabilmektedir. Mecralardaki beden ise öznel varlığını imlemek içgüdüleri içerisinde, 'aslının halen var olduğunu' özçekimler ile kanıtlamaya veya ilan etmeye çalışır. Ancak giderek 'dijitalleşen beden', aştığını düşündüğü kurumsal yapıların ve bugünün post-post süreçlerinin güdümünde, yine bu özgürlükçü! mecralar üzerinden pazarlanmaktadır. Dolayısı ile beden şimdilerde, simülakları da aşan bir biçimde 'internet kapitalizminin' saklı sermayesidir. J. Baudrillard, 1982 yılında terminolojiye kazandırdığı 'simülakr ve simülaklar' kavramlarının da aşılmış olma halini, mecralar üzerinden 2005 yılında yeniden tanımlar. Guy Debord'un gösteri üzerinden, Marx'ın 'meta fetişizmi ilkesi' temelinde

geliştirdiği tespitlere benzer biçimde, bu durum artık J. Baudrillard için de ‘simülakların fetişi’dir denilebilir.

Bütün bu yapıntılar, bütün bu yapay nesnelere ve imgeler, üzerimizde yapay bir tür etki bırakır veya bizi yapay bir şekilde büyüler. Simülaklar artık simülak değildir, maddi açıdan apaçık hale gelmişlerdir; belki de, hem kişisellikten ve sembolizmden tamamen arındırılmış, hem de buna rağmen alabildiğine yeğin, doğrudan mecaz olarak kullanılan birer fetişe dönüşmüşlerdir- tıpkı hiçbir estetik dolayımı olmayan fetiş nesnelere gibi (2021, s. 40).

Her bireyin dijital uygulamalar aracılığı ile kolayca ulaşabildiği, bedelsiz bir biçimde kullanıma açılmış olduğu ileri sürülen popüler platformlar, dijital bir imge olarak bedeni, ilk paylaşımların ardından kendine özgü bir kapitale dönüştürür. Kapital tüketilir. Görece özgür platformların yine kendilerine özgü evren (universe) arayışları, bu dijital sermayenin/bedenin yeniden kitleler halinde, ‘internet kapitalizmi’ üzerinden bir araya getirilme çabası olarak da görülebilir. Dijital bir tüketim endüstrisine dönüştüğü görülen süreç, bütün yergi ve övgülerin ötesinde, sanat alanı içinde yeni özgünleri çağırmaya devam eder. Günümüz dijital platformlarında üretilen birçok sanat çalışması, Hal Foster’ın, Gerçeğin Geri Dönüşü adlı eserinde tanımladığı ‘meta heykel’ üzerine söylediği ‘‘Burada ütopyacılık yoktur; tam tersine sanatta aşkınlığın ve topluma karşı çıkmanın imkansızlığı gösterinin bir parçası gibidir.’’ tespiti ile benzeşir (2017, s.149). Ancak aynı mecrayı kullanmakla birlikte Hito Steyerl eserlerinde, bugünün dijital platformlarını, yine aynı platformlar içerisinde sanatın özgün alanına taşıyabilmektedir. Eserlerindeki mecrayı, mecaz olarak yansıtmaya hali, bir tür deşifre edilme ya da fetişin çözümlenmesi olarak görülebilir (Görsel 38).



Görsel 38. Hito Steyerl, 2016, *Güneş Fabrikası/ Factory of the Sun*
moca.org, Erişim: 01.03.2022
<https://bit.ly/37Di6F2>

Steyerl'in 'Güneş Fabrikası' adlı eserinde de vurgulandığı gibi, 'internet kapitalizmi' güdümünde sunulan alternatif; 'gerçek ve yalnızca gerçek' yerine geçmeye aday yeni bir tür 'alternatif gerçeklik' algısıdır. Bir başka deyişle bu yeni tür alternatif gerçeklik, sanat alanına özgü kurmaca bir yapı içerisindeki gerçeklik sorgusu yerine, sanal olandan çok sanrıya yaklaşır. Bugün, sanat alanı da dahil olmak üzere, beden yapay zekaya teslimiyetinin hangi düzeyde ilerleyeceği ise 21. yüzyılın merak uyandıran sorularındandır.

Hal Foster, 'Ya Farstan Sonra' adlı kitabını kurmaca ve alternatif gerçek üzerine, "...gerçek kurmacalar 'alternatif gerçekler'le nasıl ilişkilendirilir ve ilki ikincisine -gerçeği pozitivist bir çerçevelenişe indirgemekten kaçınacak şekilde- meydan okumak için kullanılabilir mi?" sözleriyle noktalar (2020, s. 204).

Koşullu ya da koşulsuz biçimde, bir beden ve mekân diyalektiğinden bahsediyorsak, bedenin de nesnel ve/veya imgesel anlamda bir mekân olduğu varsayımıyla, bu diyalektik içerisindeki özne arayışları, bedenin tüm yönleriyle genişlemiş/genişletilmiş tanımlarla ifade edilmesini gerektirir. Beden, De Vinci veya Corbusier'in Modüler'leri ya da Neufertçi yeni kartezyen bir mekân anlayışına itilen, Pagan geleneklerin izinde, 'biyosiyasal' mahkumiyete tabii, sermaye güdümündeki tek tipleştirilmeleri dayatan bir modernitenin ötesinde tanımlanmadığı sürece, mekân, tüm manipülasyonlara açık, algıda kısıtlı durumda ısrarcı kalacaktır.

Bugünün 'arayışı', halen bedene ait duyumsamalar üzerine geliştirilen edim, edinim ve eylemleri vurgulamak biçimindeki kurmacalar içerisinde, beden ve mekân diyalektiği kapsamında mümkün görünmektedir.

2. Bölüm: Mekânın Arkeolojisi - Arayış

Prehistorik dönemden başlamakla birlikte mekân, bedene ait temel ihtiyaçlardan barınma odağında ve doğal koşullar karşısında verilen yaşam mücadelesi güdümündeki evrim süreçlerinin gerekliliği olarak ortaya çıkmıştır denilebilir. Beden ise, mağara yaşamı da dahil edilebilecek biçimde, özdek niteliğinin gerekliliğine dair bir kavramı/mekâmı, yaşam ve kültür alanına dahil eder. Öncelikle bilinç ve kültür temelinde, sonrasında ise tin ve ontoloji, bin yıllardır mekânın oluşum ve gelişiminde başat aktörler olmuştur. Barınma temel ihtiyacının ötesinde gelişen ‘nereden geldim?’ sorusunun karşılığının arandığı tinsel bilinç, geçmişte olduğu gibi bugün de mekân oluşumu üzerinde güçlü etkilere sahiptir. Bu etki, gelişen arkeolojik araştırmalarla birlikte giderek daha eski dönemlere dayandırılabilir. M.Ö 10.000 yılında yapıldığı düşünülen, Şanlı Urfa’daki Göbeklitepe Yerleşkesi, insanın tinsel bilincinin mekân oluşumundaki katkısı üzerine önemli bir örnektir (Görsel 39).



Görsel 39. M.Ö. 10.000, *Göbeklitepe*.
tr.wikipedia.org. Erişim: 01.05.2022.
<https://bit.ly/3Nga43Q>

Göbeklitepe yerleşkesinde, mekâna dair temel unsurların ortaya çıkışı üzerine, salt mimari bir bakış açısı ile bakıldığında, günümüzde kullanılan sit alanı tanımlamasının da çıkış noktası olan, Latince’den gelmiş ‘in situ’ terimi önemlidir. Yer tutmak, yerini bulmak, yerindelik. Mekânın oluşumu sürecinde, ‘ayağa kalkış’ henüz başlamışken, karar verilen ‘yer’ seçimi ve ‘yer’ ile olan ilk etkileşim heyecan vericidir. Bir seçim yapılır, yer tutulur,

zemin hazırlanır. Bu başlangıç, mimari açıdan uzam ve bağlamın karmaşık ilişkisine evirilecek süreçte kaçınılmaz olarak doğru bir öngörüğü gerektirir. Bu öngörü temelinde, sanat alanına da dahil edilebilecek biçimde bir ‘arayış’ başlar. ‘Arayış’, ‘yer’dir.

Mekân üzerine metaforik anlamda bir arkeolojiden bahsettiğimizde, tin ve ontoloji tarihsel gelişim açısından belirleyici temel kavramlar olarak karşımıza çıkar. Bugün için her iki kavram da algı ve pratikte çokça başkalaşmış, hatta önemini yitirmiş gibi görünmekle birlikte, ‘mekânın arkeolojisi’ özelinde değerlendirilmelidir. Tinsel bilincin mekânın tekil üretimindeki baskın önceliği günümüz toplumlarında da var olmakla birlikte, ilk örneklerinden itibaren otorite, yapılarını, ölçeği her ne olursa olsun, kentlerin ve kamusal alanların merkezlerine ya da hâkim noktalarına yerleştirir. Rönesans dönemi San Pietro in Mortorino Kilisesi de döneminin baskın skolastik toplum yapısını bugüne tarifler niteliktedir (Görsel 40).



Görsel 40. Donato Bramante, 1502, *San Pietro in Mortorino*.

Gombrich, E. H. J. (1984). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, s.217

Algılanan evrendeki bütün nesnel gerçeklikler ‘zaman’ a tabidir. Aristoteles’ten beri bu tanım ortak algıda yer edinmiş olmakla birlikte, Descartes’ın mekân sorgulamaları ise bedeni kapsayan mutlak hakimiyeti içeren üstün bir kartezyen tanıma dönüşür. Gottfried Wilhelm Leibniz’in ontoloji ve Immanuel Kant’ın estetik üzerinden geliştirdiği kavramlarla birlikte ise, sanat eseri de prehistorik dönemden beri birlikte olduğu mekânsal uzamı, özneye dair kavram ve bağlamlar üzerinden yeniden sorgulamaya başlar. Ontolojinin ortaya koyduğu

zihin-beden ilişkisinin sonuçlarını, mekân-sanat eseri kavramları üzerinden okumak artık mümkündür. Olağan biçimde sanat eseri de tıpkı insan bilincinin özgürleşme sürecinde olduğu gibi, bağlı/bağımlı bulunduğu mimari uzamdan kopmaya çalışacaktır. 18. yüzyıl başlarında ortaya çıkan Alman İdealizmi, Kant'ın düşün önderliğinde 'içsel ve ideal dolayısıyla aşkın' yapısıyla özne, mekân sorgulamalarında bir önceki tanımlarına göre daha da önem kazanır. Henri Lefebvre, Aristo'dan Kant'a kadar gelen mekân tanımı gelişimini oldukça rafine bir anlatımla özetler.

Aristotelesçi geleneğe göre, hissedilir olguları adlandırmayı ve sınıflandırmayı mekân ve zaman sağlıyordu, fakat statüleri belirsiz kalıyordu; bu anlamda, bunlar, ya bu hissedilir olguları sınıflandırmanın ampirik tarzları olarak ya da bedendeki organların verilerinden üstün, yüksek genellemeler olarak kabul ediliyordu. Kartezyen akılla birlikte, mekân mutlak olanın alanına girer. Özne karşısında Nesne'dir; "res cogitans"ın karşısında "res extensa"dır, onda bulunandır, duyları ve bedeni içerdiği için hakim olandır. Peki, tanrısal öznelik midir? Bütün varolanların için düzeni midir? Descartes'ın ardından gelen filozoflar -Spinoza, Leibniz, Newtoncular- mekân sorununu bu şekilde ortaya koydu. Ta ki Kant eski *kategori* mefhumunu -değiştirerek- yeniden ele alana dek... Bilginin aracı, fenomenlerin sınıflanması olan nispi mekân, (zaman ile beraber) ampirik olandan yine ayırır; Kant'a göre, ("özne"nin bilincin(in) *a priori*'sine, içsel ve ideal, dolayısıyla aşkın, dolayısıyla kendi içinde kavranılmaz yapısına bağlıdır. (2014, s. 33-34).

David Harvey ise Lefebvre'nin bu tespitlerini, Michel Foucault'nun, mekânın tanımı ve 'özgürlük stratejileri' arasındaki önemi geliştirdiği tespitlerle benzeştirir.

Lefebvre ve Foucault (özellikle *Discipline and Punish'te*) aynı davayı savunurlar: duyların ve insan bedeninin Newtoncu/Kartezyen uzam ve zaman dünyasının ürettiği mutlaklıktan kurtarılması, özgürlük stratejilerinde merkezi öneme sahiptir. Bu önemi kabul etmek, bedeni hapseden ve disipline eden mekânistik ve mutlak görüşü sorgulamak demektir. (2015, s. 129).

Kant, mekânın zamana bağlı biçimde nispi ve özneye dair bilinçli özelliklerini vurgulamakla, kartezyen mutlak ve tekil etkileşimli nesnel taraflarını sorguya açık hale getirmiştir. Mekân bağlamında 'öznenin yeri' konusu, mekânın üretim mekânizmalarının merkezinde yer alan 'mimari' için de temel bir dayanak olabilir. Ancak, mekân ya da 'mekânın üretimi', politik ve ekonomik nitelikleri üzerinden, kapitalin ve kurumlarının devamlılığı için 'biyosiyasal' öneme sahiptir. Bu nedenle otorite açısından mekân, planlanması, organizasyonu ve nitelikleri salt mimarlara bırakılabilecek bir konu olarak düşünülemez. Dolayısı ile 'öznenin yeri' sorusu, mimarların önlerine konulmuş, resmi, ekonomik ve mutlak-kartezyen parametlerle birlikte, daha en başından kurumlar tarafından asgari düzeye indirgenir. Sanat alanı ise bu tür otoriter yaptırım ve parametrelere karşı bağımsız kalabilmekte görece biçimde daha yetkindir. Bu tespit sanat alanının tamamen özgür kalabilmiş anlamı da taşımamakla birlikte, özneyi tekil düzeyde ve genel geçer standartlardan uzak bir biçimde temsil etme içgüdüğü ile mimariden uzaklaşır. Mimarlık ve sanat, mağara duvarından başlamak üzere, yüzyıllarca birlikteliklerini korumuş olmalarına rağmen, Rönesans sonrasında gerçekleşen ayrışma sürecinin hız kazanmasının temelinde, özneye dair bakış açısındaki paydaşların

azalma eğilimi etkili olmuş görünmektedir. Heykele salt form üzerinden bakıldığında mekâna ve dolayısıyla mimariye olan bağımlılığını, resme göre daha uzun bir süre devam ettirmiş olduğu söylenebilir. Heykel, anıt biçiminde kentlerin farklı yerlerinde mimari uzamdan kopmuş olsa da halen tanımlı alanlarda edindiği yer tutma (in situ) özelliği ile toplumsal mekân etkileşiminden tamamen kopmuş sayılmaz. Kamusal alanlardaki anıtsal örneklerle başlayan ayrışma süreci, Rodin'in dış mekân eserlerine kadar evrilmiş ve artık oldukça belirgin biçimde görülmeye başlamıştır. Rosalind Krauss bu durumu, 'Mekâna Yayılan Heykel' adlı makalesinde yine Rodin'in Balzac heykeli ve Brancusi'nin Dünyanın Başlangıcı heykeli üzerinden anlatır (Görsel 41,42).

Bence bu iki heykel projesiyle anıt mantığı eşiği geçilip onun negatif durumu denilebilecek bir şeye - bir tür yersizliğe ya da evsizliğe, mutlak bir yer kaybına- yani modernizme girilir, zira heykel üretiminin modernist dönemi tam da bu yer kaybıyla bağlantılı olarak işler ve anıtı bir soyutlama; işlev bakımından yersiz ve büyük ölçüde kendine gönderen katışıksız bir işaret ya da kaide olarak üretir (2002, s. 105).



Görsel 41. Auguste Rodin, 1897, *Balzac/Balzac* Krauss, Rosalind. (2002).Mekâna Yayılan Heykel. İstanbul: Yapı Kredi Yayınevi, s.104.

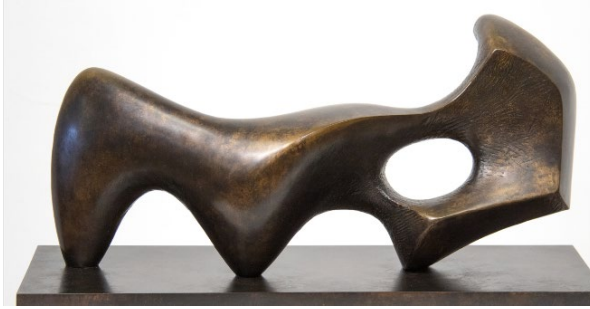


Görsel 42. C. Brancusi, 1924, *Dünyanın Başlangıcı/ Begining of the World* Krauss, Rosalind. (2002).Mekâna Yayılan Heykel. İstanbul: Yapı Kredi Yayınevi, s.105.

Yapısal bir dualite içerisinden bakacak olursak, mekân öznenin nesnel deneyimleri ile somutlaşır. Organize edilmiş, tasarlanmış, nicel önceliklere göre oluşturulmuş mekân, bireyin bütün algı ve deneyimlerini etkiler. Dolayısıyla 'özne' bu nesnel deneyimle kolayca şekillendirilebilir. Mimarının gücü, bu tür bir diyalektikte oldukça belirleyici bir rol oynar.

Ancak mekân, oluşum ve üretim süreci itibariyle mimari için temel bir kavram olmakla birlikte, yaşattığı öznel deneyimler doğrultusunda sanat alanı üzerinde de önemli bir yere sahiptir. Aynı biçimde ‘beden’ ise mimari mekânın oluşumunda başlıca ölçüt olmakla birlikte, sanatın da mekân ile olan ilişkisinde benzer bir ölçüt ya da kavram olarak düşünülebilir. Burada fark, beden ve mekân diyakletiği üzerinden var olan öznenin, indirgeniş biçimi olarak belirginleştirilebilir. Çünkü beden, mimari bir standardizasyon içerisindeki mekân etkileşimlerinde kısıtlı iken, öznel etkileşimlerinde sonsuz alternatifler bulur.

Nesnel haliyle beden, mekân içerisinde nicel ve zamana ait bir gerçekliktir. Bu özelliğiyle boşlukta ‘yer’ arar/doldurur. Mağaraya sığınmak kadar temel bir içgüdü ile başlayan yer arayışı, varoluştan beri devam eden ve bedenin nesnel paydaşlarını önceleyen bir doluluk-boşluk ilişkisine dönüşür. Bu ilişkinin, sanatın üretim ve sorgulama yöntemleri içerisindeki yeri, özellikle modernist dönemde doruk noktasına ulaşmıştı. Mimarlık ve sanat arasında, halen bir benzeşim, tekrar veya devamlılık aramak gerekirse bu durum doluluk-boşluk ilişkilerinin nesnel ifadeleri bağlamında daha güçlüdür denilebilir. Heykelin modernist dönemdeki kendi mekânına evirilen özellikleri ya da Krauus’un deyişiyle ‘mutlak bir yer kaybı’ bugünün yakın dönem mimari yaklaşımlarında, formal bir düzeyde yeniden beğeniye sunulur (Görsel 43,44).



Görsel 43. Henry Moore, 1983, *Yatan Figür: Halka/ Reclining Figure: Circle*
artnet.com Erişim: 20.04.2022
<https://bit.ly/39F4UzO>



Görsel 44. Zaha Hadid, 2013, *H. Aliyev Kültür Merkezi*
e-skop.com Erişim: 20.04.2022
<https://bit.ly/39x3cRb>

Hal Foster, Zaha Hadid’in modernist dönemden yararlanma biçimi üzerine yaptığı tespitlerini, yine Hadid’in, “Modernizmin denenmeden bir tarafa bırakılmış önerilerini yeniden irdelememiz gerektiğini hissettim, onları yeniden hayata döndürmek için değil de, yapının tasarımında yeni alanların önünü açmak için.” sözlerine dayandırır (2013, s. 115). “Modernizmin denenmemiş önerileri” mimari açıdan, formal yapının da ötesinde, ‘yer’den kurtulmak ya da kendi ‘yer’ini bulmaya çalışmaktır. Hadid’in birçok yapısı da bu durumu

ile ya ‘yer’den bağımsızlığını yeniden ilan etmeye ya da kendi ‘yer’ini yaratmaya çalışır. Bu yapısal nitelikleri ile Le Corbusier’in, yerden sütunlar üzerinde yükselmiş yapıları düşünüldüğünde, daha önce de denendiği ancak Hadid’in bu yaklaşımı gelişen ekonomik ve teknolojik olanaklar ile mimari açıdan yeniden ele aldığı da söylenebilir. Aslında bu durum geçmiş parametlerle ifade edildiğinde, Krauss’un deyiimiyle ‘mutlak bir yer kaybı’ üzerinden heykelin ‘mekâna yayılma’ içgüdüsüne ya da Thierry De Duve’nin deyiimiyle ‘sitin yitimi’ üzerinden ise ‘özerklik sığınağına’ dönüşe işaret eder.

Brancusi’de sitin yitimine karşı koymak için üçüncü bir strateji vardır: ölçü feda edilir, yer belirleyici etmendir, uzam bile yerle özdeşleştirilir. Yer genelliğini yitirir, yalnızca belirli bir şey olarak var olur. Tek genel yer heykelin üzerindeki göktür; o da zorlukla elde edilen bir özerkliği onaylar, sanki uzaya doğru uçmak için -Brancusi’nin Kuş’unda olduğu gibi- önce onu yere, toprağa bağlayan üst üste konulmuş dört ya da beş heykel kasidesinden kurtulması gerekir.

Carl Andre bu son özerklik sığınağını terk etmiştir. “Bütün yaptığım, Brancusi’nin Sonsuz Sütun’unu gök yerine yerin üstüne koymak” demiş ve kendi ideal heykel yapımının yol olduğunu sık sık öne sürmüştür. Bu yüzden, Andre için gök ve uzam artık önemli değildir; önemli olan, yerdir (Duve, 2002, s. 105).

Mekânın arkeolojisi bağlamında ‘sit’ kavramını, kamusal alan ve kamusal alanın önemi açısından vurgulamak, ‘yer’ ile olan öznel ilişkinin önemini anlamakta aydınlatıcıdır. Duve ‘sit’i, ‘yer, uzam ve ölçü uyumu’ olarak tanımlamıştı ve heykel özerkliğini ölçü uyumunu terk ederek, yer ve uzam arasındaki ilişkiyi pekiştirerek geliştirmişti (2002, s.113,120). Sit oluşturmak, yerel ve öznel anlamda değerli sayılabilir bir nitelik olmakla birlikte, mekânın manipülasyonu bağlamında, yöneten irade için ideal bir araçtır. 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarındaki, faşizm ve faşizm karşısında küresel emperyalizmi alternatifine dönüştüren erken kapitalist süreç, toplum ve birey manipülasyonlarında, çevre ve mekân organizasyonu üzerinden bu gücü oldukça verimli bir biçimde kullanmıştı. Toplumsal mekân, otoriteye bağlı organizasyonlarda görece serbest ve kamuya açık halde iken, kitlelerin hak arama ve protesto toplantılarında görünür biçimde kısıtlı ve kontrol altındadır. Yöneten ve sermaye, bu platformlardaki standartları, kendi kurallarına göre uyum içerisinde belirler. Bugün dahi tarihi örneklerine benzer biçimde, yöneten tarafından oluşturulan ve çoğu zaman milliyet, milli önder veya milli olayları çağrıştıran isimler barındıran, meydan, yeşil alan, park, bahçe ve benzeri tanımlarla ehlileştirilmiş, görece biçimde kamu yararına hizmet eden alanlar, bireyin kendi yer arayışına sunulan bayağı alternatiflerdir. Otorite ya da sermayenin çıkarları üzerine tasarlanmış, bedene ait yaptırımlar içeren bir mekân üretimi anlayışı, beden-mekân diyalektiğinde bireyin öznel durumunu güçleştirirken toplumun tekdüzeliğini pekiştirir. Sanatın ‘mekâna yayılma’ sürecinde, nesnel veya performatif anlamda, bu tür kamusal alanlara dahil/müdahil olma içgüdüğü günceldir. İngiliz sanatçı Antony Gormley’in Kuzeyin

Meleği adlı eseri, bu bağlamda bir anıt niteliğinde değil, kamusal alana dahil/müdahil olma özgünlüğü ile değerlendirilebilir (Görsel 45).



Görsel 45. Antony Gormley, 1998, *Kuzeyin Meleği/ Angel of the North*
en.wikipedia.org/Erişim: 01.03.2022
<https://bit.ly/3lzz1vB>

Modernist geleneklerin izinde mimarlık ve sanat arasındaki bir diğer köklü benzeşimi Duve, ‘eskimemekte direnen’ olarak tanımlar (2002, s. 113). Bu tür bir direncin izleri, Jeff Koons veya Damien Hirst gibi bugünün popüler sanatçılarının ‘meta heykel’ örnekleri üzerinden halen görülebilir. Ancak beden eskir, özneye evirilen süreçler eskimenin dışarıda bırakılma hali üzerinden okunamaz hale gelir. ‘Özne arayışı’ yeni ve/veya daha yeni üzerine gelişmiş modernist gelenekler içerisinde muğlaklaşır. Heykelde metalin kullanımı ve kendi sürecindeki eskime eğilimi, nesne ile olan ilişkinin beden-mekân diyalektiğine yansısı bağlamında özgünleşir. Nesneyi kendi haline ve en az müdehale ile olağan entropik sürecine bırakmak, kendiliğinden öznel bir etkileşim doğurur. İspanyol sanatçılardan Jorge Oteiza ve Eduardo Chillida’nın eserlerinde metalin kullanımı, modernizmin bu tür ‘eskimemekte direnen’ yapısına alternatif örnekler içerir. Oteiza’nın 1958 yılında yaptığı ‘*Geniş Açıklıklı Boş Kutu*’ adlı eserinde, bükülmüş yatay ve dikey metal levhalar ya da Chillida’nın 1956 yılında yaptığı ‘*Zincirsiz*’ adlı eserinin doğal süreci, nesnel anlamda eskimeye direnmez (Görsel 46, 47).



Görsel 46. Jorge Oteiza, 1958, *Geniş Çıklıklı Boş Kutu/Empty Box with Large Opening*. guggenheim. Erişim: 2.5.2019. <https://bit.ly/2J9lZm>



Görsel 47. Eduardo Chillida, 1956, *Katezale/ (Enchained)*. christies.com Erişim: 2.5.2019. <https://bit.ly/2J9lZmi>

6 Ağustos 1945 Pazartesi günü saat 08.15'te Hiroşima'ya atılan ilk atom bombasının düşüşü esnasındaki 53 saniyelik süre, parçalanma hissini sessiz çığlığıdır. Sonrası, beden ve mekânın aniden yok oluşu, buharlaşması! İnsana dair dindirilemeyen ilkel vahşetin, taş ve sopalara yerine atom fiziği kullanılarak yapılmış olması, insanlığın düşünce evriminde geriliğini ya da bu evrimin, insanlık kendi kendini yok edene kadar devam edeceğini kanıtlar. 'Beden ve mekân' buharlaşabilir ancak 'yer' kalır.

Savaş sonrası faşist anlayış güç kaybetmiş gibi görünse de galip gelen de sanal bir tür faşizmi çağrıştıran 'geç kapitalizm'dir. Savaşların kaybedeni, bütün alternatiflerde 'beden ve mekân'dır. Artık varlığı güçlenmiş geç kapitalist kültür, tüketim, üretim ve sömürü araçlarını, coğrafyalar üzerinde yeniden planlar. Beden ya çok katlı özensiz toplu konutlarla gettolara ya da ışıklı sermaye anıtları niteliğindeki gökdelenlerle 'city center'lara yönlendirilir, 'yer' yersizleştirilir. Bu yönlendirme politikası kapitalizmin 'uzam üretimi' mekânizmalarının temel yapılarındandır. David Harvey, kapitalizmin 'uzamsal çözümler'ini anlatırken, bugün de bizlere yakın ve daha da yakın coğrafyalarda gördüğümüz savaşların asıl nedenlerini tarifler görünmektedir.

Kapitalizm "uzamsal çözümler" bulmadan yapamaz (bkz. 2. Bölüm). Krizlerine, çıkmazlarına kısmi çözüm babında ara ara yeni coğrafi düzenlemelere girişmiştir. Hem genişlemiş, hem faaliyetlerini yoğunlaştırmıştır. O halde kapitalizm, kendi imajına uygun bir coğrafyayı sürekli olarak yeniden inşa eder. Tarihinin belirli bir aşamasında sermaye birikimini kolaylaştırmak için belirli coğrafi profiller, ulaşım ve iletişim için üretilmiş alanlar, altyapısal ve uzamsal örgütler üretir. Sonra bunları alaşağı eder; daha ileri bir safhadaki birikime yol açmak için yeniden düzenler. "Küreselleşme" sözcüğü yakın tarihimizin coğrafyası hakkında bir şey anlatıyorsa eğer, tam da altta yatan kapitalist uzam üretimi sürecinin yeni bir aşamasını anlatıyordur (2015, s. 75).

Bu dönemde, sanat alanı ise kendi ‘uzamsal çözümlerini’ kısmen Dada’nın devamı ve kısmen de ‘geç kapitalizmin’ getirdikleri doğrultusunda, Kitsch, Pop-Art, Happening ve sonrasında geç avangard söylemler içerisindeki Minimalizm’de aradı. Minimalizm, beden ve mekân diyalektiği bağlamında, nesne üzerinden mekân ile etkileşimi söz konusu olduğunda halen gücünü hissettiren köklü öznel değerler içermektedir. Bu tür bir öznel değer anlayışı, sanatın bakış açısını Modernist geleneklerden, mutlak doğrulardan, yeni ve daha yeni olan veya ‘eskimemekte direnen’ yapısından uzaklaştırma istenci dolayısıyla oldukça önemlidir. Özne, heykelin Minimalist yaklaşımları ve beraberinde gelişen Post-Yapısal tespitler ışığında, ontolojik anlamda yerinden edilir. Yerinden etme burada bilincin gelişimi açısından olumludur. Ancak sürecin devamında, Milan Kundera’nın, 1982 yılında tanımladığı ‘Var Olmanın Dayanılmaz Hafifliği’ kaçınılmaz olacaktır. Minimalist dönem, Kitsch, Pop-Art ve Happening gibi akımlarda eleştirilen, sanatın görece keyfiliği durumuna karşı avangard alternatif söylemler içermesine rağmen, etkileşim içerisinde olduğu yoğun mekân diyalektiği ya da kitle kültürünün hafifliği ile başa çıkamamış, sonuçları itibariyle ve Foster’ın deyişiyle; ‘-sanatın daha da keyfi, anlaşılmaz ve kapalı görünmesine’ neden olmuştur (2017, s. 161).



Görsel 48. Donald Judd, 1988, *İsimsiz / Untitled*
guggenheim.org, Erişim: 2.5.2022
<https://bit.ly/3GvuqNT>



Görsel 49. Walter De Maria, 1968, *Dünya Odası / Earth Room*
wikiart.org, Erişim: 2.5.2022.
<https://bit.ly/3LLj3cm>

Minimalist süreç, endüstri-toplum ve birey etkileşiminin kavranması açısından da önemli bir dönüm noktasıdır. Ancak tüketim nesnesine odaklanmış özneyi, geç avangard manifestolarında okunduğu biçimiyle etkileyememiş, endüstriyel etkileşimli yeni göstergeye odaklanmış topluma, minimalist görüngüyü istediği ölçüde aktarmayı başaramamıştır. Özne

ve endüstriyel nesne temelinde üst düzey mekân etkileşimleri sunan Minimalizmin hedeflerinden olan eleştirel yapı, geç kapitalizmin güçlendiği döneme rast gelmiş ve belki de halen asıl söylemini tam olarak ortaya koyamamıştır. Aynı zamanda bu dönemde, vakıflar, fonlar, galeriler ve müzeler, kapitalizmin ‘uzamsal çözümleri’ arasındaki yerlerini çoktan almış ve dönemin toplum etkileşimi üzerine görüngüye dair müdahalelerini geliştirmişti. 1974 yılında kurulan Dia Sanat Vakfı’nın (Dia Art Foundation), heykel ve mimarinin kaynaşması üzerindeki rolü oldukça büyüktür. Halen dönem eserlerinin sergilendiği New York yakınlarındaki Dia Beacon Müzesi’nde, mimarlık ve sanatın kusursuz birlikteliği açısından, anıtsal özellikleriyle diğer müzelerden ayrışır ve güncellenir. 2016 yılında mimar Richard Gluckman tarafından tasarlanmış olan ‘the De Maria Pavilion’ adlı sergi birimi, bu birlikteliğin izlerinin bugün bile sanat-mimarlık bağlamında pekiştirilme çabasının göstergesidir (Görsel 50).



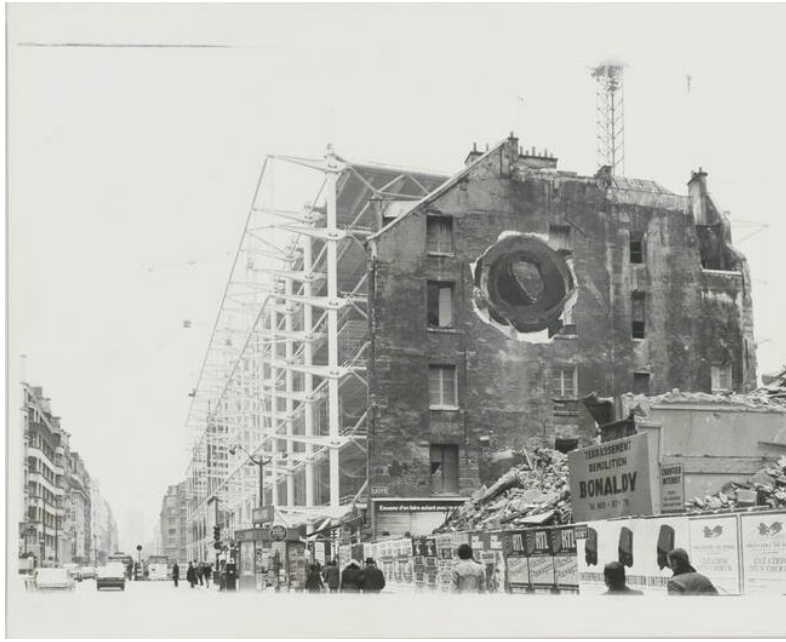
Görsel 50. Gluckman Tang Architects, 2016, *the De Maria Pavilion*. Archinect. Erişim: 10.6.2019. <https://bit.ly/2Zhwvg7>

Hal Foster bu durumu ‘Dia Estetiği’ adını verdiği yeni bir kavramla tanımlar. Bu tanım üzerinden, mimari ile tam anlamıyla kaynaşmış görünen heykel, bu kez modernizmin aksine yeniden kusursuz biçimde birleştirilmiştir. Sanat kusur arar ve kusursuzluğun “sanatın mimarlık üzerindeki baskısını azaltmış olması” her iki alan için de “ehlileştirir”. Bu durumu Hal Foster, ‘Sanat Mimarlık Kompleksi’ kitabında net bir tavırla ortaya koyar.

Özetlersek, bir zamanlar özgün Dia estetiğinde olduğu gibi, sanatla mimarlık arasındaki gerilimli ilişki şimdi, Dia:Beacon’da olduğu gibi şık bir totoloji halini almıştır ve bu tam anlamıyla bir ters çevime değilse de, en azından bir ehlileştirilmedir.

Bu düzenlemeler gayet yerinde bulunabilir kuşkusuz: Ulusal müzelerdeki modern yaşam resimlerinden ve beyaz küpteki soyut eserlerden sonra, sanayi hangarlarındaki minimalist yerleşimlerden daha uygun ne olabilir? Ancak sorun, bu uygun gidişatın kendisidir, çünkü sanatın mimarlık üzerindeki baskısını azaltır ve kurumların bu tür çelişkileri tasarım aracılığıyla yok etmek yerine, ön plana çıkarmaları beklenir (2013, s. 178-179).

Minimalist dönem mekân ile etkileşiminde ‘mekâna yayılmak’ adına özgündü. Ancak ‘sanatın keyfiliği’ konusunda olduğu gibi mekâna bağlı ve bağımlı olmak adına genelleşti ve nesnel bir ölçü veya yeni bir ölçeği de beraberinde getirdi. Bu yaklaşım sanatçı öznesi ve sanatın özgürlük alanı içerisinde elbette istem dışı gelişmiş veya geliştirilmiştir. Dolayısıyla sanat, modernist dönemin kazanımlarından sayabileceğimiz ‘ölçünün feda edilmesi’ edimine aykırı bir biçimde mekâna yeniden eklemelendi ve ‘sanat ve mimarlığın kusursuz birlikteliğine’ bir davete dönüştü/dönüştürüldü. Bu birliktelik, geç kapitalizmin ‘uzamsal çözümleri’ni dışarıda bırakabilecek bir paydaşlık üzerine de geliştirilebilirdi. Gordon Matta Clark, tam da bu söylem üzerinden postmodernin anıtı diyebileceğimiz, yine bir merkezi söylem içeren ‘The Centre Pompidou’ inşaatı bitişindeki binaları kesmeye ve geç kapitalist ‘uzamsal çözümleri’i dışarıda bırakmaya çalışır. Matta-Clark, bu çalışmalarını, mekânın bütününe oluşturan duvar, döşeme, tavan gibi yapısal elemanlar ve hatta yapının tamamı üzerinde uyguladığı müdahalelerle gerçekleştirir (Görsel 51).



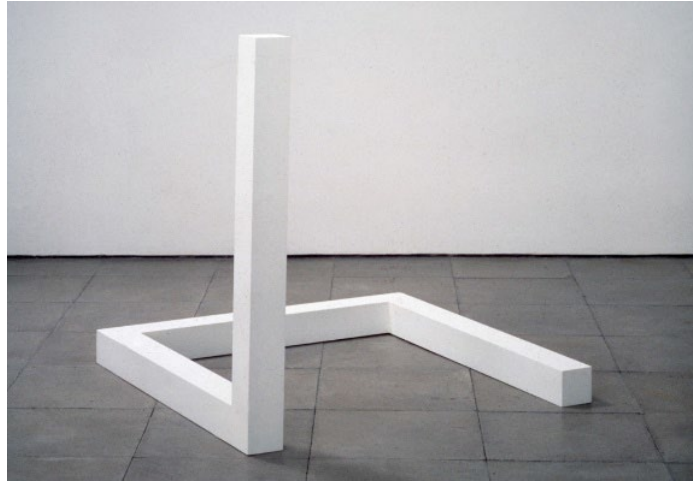
Görsel 51. Gordon Matta Clark, 1975, *Konik Kesişim/Conical Intersect*. whitney.org. Erişim: 20.5.2022.
<https://bit.ly/39O7e7U>

Matta Clark, ‘Conical Intersect’ işini, Pompidou’nun yapılacağını duymasından ‘bir yılı aşkın bir süre önce planlamıştı’, yine de bu rast geliş mekâmı algılama biçimi açısından sanat-mimarlık arasındaki çelişkileri imler niteliktedir (2012, s.83). Clark, mekân ile anarşist etkileşimi için, “bir yapının özünü kesip atmak” ifadesini kullanır. Bu eylem, kapitalist sistemin beden ve mekâna dair yaptırımlarına atfen ve farkında olanlar için sosyal bir tür şizofreniyi ya da özneyi “var olmanın dayanılmaz hafifliğine” sürükleyen yolu/yöntemi tanımlar.

Diyalektik, hizalama ve kaldırma (bir yapının özünü kesip atmak) benim düalist alışkanlığımı kapsıyor; böylece eylemin sosyal açıdan bir diğer tarafı açıklığa kavuşuyor. Yani ben, dikkatimi merkezi bir boşluğa yönlendiriyorum; kişiyle Amerikan kapitalist sistemi arasındaki olası mesafeye... Söz konusu olan, endüstriyel açıdan kontrol edilen medya; piyasa ve ortak ilgiler tarafından bireysel algılarımızın sürekli altüst edildiği oldukça sahici, özenle sürdürülmüş bir şizofreni...(Gordon Matta-Clark, 2012, s. 56).

Matta-Clark özelinde, mekânla olan etkileşime doluluk ve boşluk ilişkisi üzerinden baktığımızda, mimariye karşı kendi uzamını yaratmak eğilimindeki modernist geleneğin aksine, beden üzerinden kısıtlanmış bir tür mimarinin uzamını parçalamayı özgün bir yönetime dönüştürdüğü söylenebilir.

Mekân sorgusu ya da mimari uzam etkileşimi, mekânı oluşturan temel geometrik formların sorgusu biçiminde de gelişebilir. Clark'ın 'yakınlık duyuyorum' dediği, dönem sanatçılarından Sol LeWitt ise, mekânı yine mekâna ait temel geometrik formlar üzerinden, 'kareler' ve 'küpler', çizgi, yüzey ve hacim ilişkisi içerisinde yapısal bir dışavurum anlayışı ile sorgular (Görsel 52).



Görsel 52. Sol LeWitt, 1974, *Tamamlanmamış Açık Küp No.5-6 / Incomplete Open Cube No.5-6*. Lissongallery. Erişim: 2.5.2019. <https://bit.ly/2GOgHKm>

Donald Kuspit bu sorgulama biçimini “mimari içinde mimari” olarak nitelendirir.

LeWitt, iki boyutlu çizimler de olsalar, üç boyutlu yapılar da olsalar (iki boyutlulukla üç boyutluluk arasındaki karşılıklı etkileşim onun eserlerinin temel parçasıdır) eserlerini mimari açıdan dikkatlice yerleştirir. Onlar aslında mimari içinde mimaridirler; buldukları yerin mimarisi ile karenin mimarisi arasındaki karşılıklı etkileşim her ikisini de geometrik kayıtsızlığa düşmekten kurtarır (2014, s. 75).

Sanat temelinde, çizgi, yüzey ve hacim üzerinden geometrik formların biçimlenişi, mekân içinde mekân kavramını ya da salt mekânın primitif anlamdaki oluşum sürecini inceleme olanakları sunar (Görsel 53).



Görsel 53. Deniz Ceyhun Baykan, 2019, 1 Çizgi.

Kişisel Arşiv

Beden ve mekân etkileşiminde, doluluk varsayabileceğimiz beden, boşluk varsayabileceğimiz mekânı, kendi kütlesi/hacmi aracılığıyla sürekli değişken kılar. Henri Lefebvre, ‘Mekânın Üretimi’ adlı eserinde, mekân tanımını, kendi bedeni üzerinden kurgular ve ona temas eden her şey ile diğer bedenleri de bu tanıma hareketli bir etkileşim bağlamında dahil eder.

Mekân: Benim mekânım, metnini [texte] benim oluşturduğum bir bağlam [contexte] değildir, öncelikle benim bedenimdir ve bedenimi yansıtsı ve gölgesi gibi takip eden bedenimin ötekisidir: Bedenime temas eden, isabet eden, onu tehdit ya da teşvik eden şey ile tüm diğer bedenler arasındaki hareketli kesişimdir (2014, s. 200).

Duvar, mimarinin verdiği keskin kartezyen kararların uygulanması konusunda en büyük role sahip temel yapı elemanlarından biridir. Yapının ya da mekânın dış ve iç ayrımını bedene bildirir, doğrular. Zemin ve tavan arasına yerleştirildiğinde, beden karşısında mutlak bir direniş başlamış demektir. Beden ile olan fiziki teması zemine göre daha göreceli, tavana göre ise daha kolay olmakla birlikte, çoğu zaman dokunulmazdır. Çünkü duvarın katılığı, beden mekâna dair ilk deneyimlerinden birisidir. Bu katılıkla katılır mekânın üretimine ve yine Lefebvre’nin söylediği gibi bedeni ‘tehdit ya da teşvik’ etmeye adaydır. Neden olduğu ‘dışarı ve içerisi’ ayrımı ile bedeni kısıtlar ve yönlendirir. Gaston Bachelard, yapısal nedeni duvar olan bu ‘dışarı ve içerisi’ ayrımını, metafor alanında bir tür ‘körleşme nedeni’ olarak görür.

DIŞARISI VE İÇERİSİ, bir tür parçalara ayırma diyalektiği oluşturur ve bu diyalektikte açıkça belli olan geometri, onu metafor alanına taşıdığımız anda körleşmemize neden olur. Bu diyalektik, her şeye karar veren evet ve hayır diyalektiğinin keskin bir sarıhlığına sahiptir. (2020, s. 255).

‘Duvara Çarpmak’ (2018) adlı çalışma, mekânı oluşturan temel elemanlardan ‘duvar’ın bedeninin istekleri üzerindeki baskın durumunu ve kısıtlayıcı etkisini sorgular (Görsel 54). Beden bir boşluk olarak saydam bırakılır, özne de bu tür bir doluluk ve boşluk ilişkisi üzerinden beden ve mekân arasındaki gerilime dahil edilir.



Görsel 54. Deniz Ceyhun Baykan, 2018, *Duvara Çarpmak/Crashing in to the Wall*

Kişisel Arşiv

Beden ve mekân arasındaki etkileşim, sanatçı açısından birçok yöntemle ele alınabilir. Mekân, ontolojik anlamdaki temel varoluşunu özneye borçludur, öznesiz bir durumda ise giderek soyutlaşır ve zamanla yok olur. Juhani Pallazma, mimarının genel geçer kartezyen düzlemine, bedeninin dokunma hissi üzerinden, ten aracılığıyla girdiği etkileşimlerini ön plana çıkartarak alternatifler arar. Pallazma, yine mimari bir bakış açısıyla, beden ve mekânın birbirine bağlı/bağımlı durumunu, mekânın var oluşunu, bedeninin hareketleri ile deneyimlediği ve mekândaki yeri ile algıladığı imgesel bir ilişki üzerinden yapar.

Bedenlerimiz ve hareketlerimiz çevreyle sürekli iletişim içindedir; dünya ve kendilik birbirine dumaksızın bilgi sağlar . mekândaki yerinden ayrı bir beden yoktur, algılayan kendiliğın bilinçdışı imgesiyle bağlantılı olmayan bir mekân yoktur. (2018, s. 49).

Mekân ve beden ilişkisinin arayışın bir diğer boyutu ise, soyut bir kavrama dönüşme eğilimindeki mekânın, öznenin en yakın somut deneyimi diyebileceğimiz beden ile olan nesnel anlamdaki ortak ve zıt yönleridir. Richard Serra'nın deyimiyle heykelde kaçınılmaz olan 'malzeme, kütle, ağırlık, yerçekimi, denge, yer, ışık, zaman, hareket' kavramları "ne yaptığımızı tanımlar" (Foster, 2013, s. 327). Burada yerçekimi, zamanı ve hareketi belirleyici etkisiyle beden ve mekân diyalektiğini pekiştirir. Bu bağlamda, bedenin mekân ile kurduğu ilk temas zeminle başlar. Bu temas bedenin mekân algısındaki en temel unsur olarak görülebilir. Zemine temas, beden için yerçekimine bağlıdır, bu deneyim 'yer'e indirmek ya da 'yer'in üstüne koymak eylemiyle gerçekleşir. Yer tutmak ideali ile yere doğrudan temas etme eğilimi, Carl Andre'nin birçok zemin uygulamasında çarpıcı bir deneyime dönüşmüştür. Sürtünmenin ve basıncın dengelendiği alanı yeniden tanımlamak, görüngüsel/resimsel etkisiyle olduğundan çok daha farklı bir düzeyde, aslında bedenin zeminle nesnel biçimdeki temasında gerçekleşir (Görsel 55, 56).



Görsel 55. Carl Andre, 1983, *20 Metre Çelik Üçgen / 20 Meter Steel Triangle*.
artbasel.com Erişim: 2.5.2022
<https://bit.ly/2ZPO2MJ>



Görsel 56. Carl Andre, 2003, *Alüminyum Onluk Toplam / Aluminum Sum Ten*.
artbasel.com Erişim: 2.5.2022.
<https://bit.ly/2xgV15b>

Zemin, mimari mekân tanımında döşeme adını alır. Üzerine uygulanan yapısal eylemlerin tanımladığı bu terim, ahşap döşeme, mermer döşeme, çim döşeme gibi nesnel değişimlere uğrasa da bedenin mekân ile olan fiziki tüm etkileşimlerinde maruz kaldığı, 'yer'i imler. Beden açısından, yerçekimi ile etkileşim zemine temas ve temassızlık ile arasındadır. Mimari bir yapı elemanı olarak zemin, işlevsel ve görüngüsel nitelikleriyle nesnel düzeyde, öznel bir arayış içerisinde ise, temas eden ve temas etmeyen biçimindeki bağıl bir ikilemle deneyimlenir. Bedenin yer değiştirme talebi bu ikilemle üzerinden tanımlanır ya da imlenir (Görsel 57).



Görsel 57. D.C. Baykan, 2019, *Adım/Step*.
Kişisel Arşiv

‘İm’ burada, yukarı doğru bir anti yerçekimi gücünü tanımlamak ya da zeminden uzaklaşmaya çalışmak değildir. ‘İm’, bedeninin zeminle olan teması üzerine, yüzeye dokunan ve dokunamayan ile arada kalan alandır. Bu bağlamda, mekânla ilişkisi bir görüngüye dönüşmeye çalışmaz, tam aksine alt olan, altta kalan ‘yer’ ile ilgilenir. ‘yer ve arayış’ bedeninin temas edebildiği bütün yapay ve doğal yüzeylerle aynı düzeyde ilgilidir (Görsel 58).



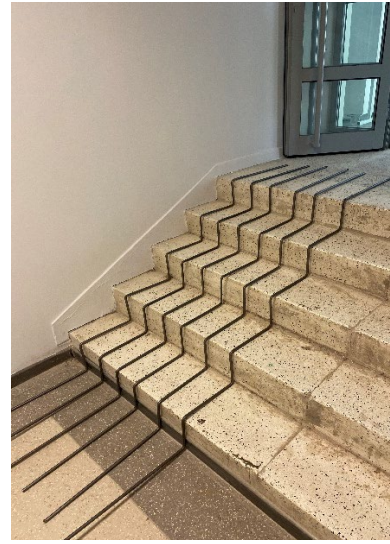
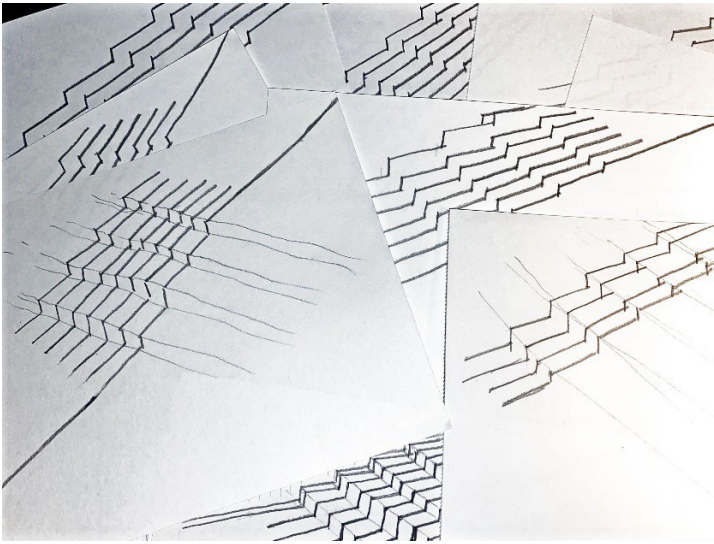
Görsel 58. D.C. Baykan, 2021, *Adım/Step*.
Kişisel Arşiv

Teknolojik üretimlerinin birçoğu, sayısal parametrelere gereksinim duyar. Parametrelerle verilecek komutlar her durumda bir ölçüye tabidir. Parametreler, ölçüye, ölçük ise, denge, oran ve proporsiyona dönüşerek tasarımı ortaya çıkartır. Mimari bir söylem içerisinde

'eskiz', çoğu zaman, parametreler içeren, ölçeğe tabii, denge, oran ve proporsiyon içermesine rağmen, kartezyen bir araştırma yöntemidir. Sanat alanı ise çoğunlukla 'desen' terimini tercih eder. Eskiz, mekânın üretimine dair birçok ölçeği, desen ise yaşama dair öznel deneyimleri (imgeyi) arar/gözetir. Desen bu özerkliği ile, doğrudan ya da dolaylı biçimde, sanatçının beden ve mekân diyalektiğine ve özne arayışlarına büyük katkı sunar ya da başlı başına bir yöntem olabilir. Van Gogh, kardeşi Theo'ya 31, Temmuz 1882 tarihinde Lahey'den yazdığı mektubunda sanatçı ve desen arasındaki önemi vurgular.

Dostum, asıl sorun desenin bozukluğunda. Başlangıçta suluboya, yağlıboya tablo yapmayı sürdürmediğime bir tek an olsun pişman olmadım. O alandaki eksiklerimi tamamlayacağım ama, desen çizerken ve perspektif kurarken elimin yanılmayacağı duruma gelinceye dek çok çok çalışarak (2006, s. 79).

Desen, kâğıt ve kalem arasındaki temasa dayalı bir tür nesne ve zemin ilişkisi olarak da okunabilir. Görüngüye yansıyan kısım kalem izinin bize bakan tarafı iken, asıl temas kağıtla alt seviyede gerçekleşir. Deseni görünür kılan, bu alt ve üst taraf arasındaki nesnel müdahale, mikron ölçülerinde gerçekleşir. Bedenin, mekân içerisinde alt ve üst kotlardaki dikey yönelimini genellikle, alın ve basamaklardan oluşan yapı elemanı olan merdiven sağlar. Desene atıfla kurgulanmış nesnel bir müdahale ile bedenin bu aşağı ve yukarı yönelimleri, 'kot farkı' vurgusu üzerinden görüngüye yansıyabilir.



Görsel 59,60. D.C. Baykan, 2022, *Kot Farkı/ Level Difference*.
Kişisel Arşiv

Mimari, bir insanın ortalama göz hizasını yerden 160 cm. yüksekte, adım genişliğini 63cm uzunlukta ve adım atarken ayağını yerden en çok 15 cm. yukarı kaldırabileceğini kabul eder. Bu kabullerle artık zeminle temasın mimari açıdan parametreleri hazırdır. Bütün düz ve eğimli yürüyüş yollarında, merdivenler ve rampalarda, bedenin temas ettiği tüm zeminler bu mutlak değerlere göre tasarlanır. Beden bu mutlaklıklar üzerinden, modernitenin getirdiklerine, kartezyen biçimdeki bir eklemlenmeye hazırdır. Sonrasında bedeni istenilen yüksek ya da alçak seviyeye taşımak, yerçekimi ile yapının yapay mücadelesinden ibarettir. Zemin istenildiği kadar üst üste kopyalanarak çoğaltılır, birçok kata, katmana bölünebilir. Artık bu katmanlar bir yer değil, yer simülasyonuna dönüşür. Beden, yer edinmek adına, temas ettiği zeminin dolu ve boş tüm bileşenleriyle uzlaşmak, altındaki ve üzerindeki hacimleri kabullenmek zorundadır. Beden ve mekân diyalektiği en başından mimari ve simülatif bir uzama teslim edilmiştir. Çoğu zaman mimarinin ötekinin adına üstlendiği bağlam arayışı, ışık, yön, manzara, doku, renk ya da bütün sürdürülebilirlik idealleri, çoğulcu dayatmalara dönüşür. Mimariye herhangi bir alternatif olmamakla birlikte, sanat alanı, bedenin mekanla olan etkileşimini, çoğunlukla özneye dair, tekil ve muğlak bir biçimde arar. Uzam ve yer bu şekilde mutlak değerleri aşabilir, özneyle uzlaşır. Beden ve mekân, öznenin deneyimine açılır ve arayışa dönüşür.



Görsel 61. D.C. Baykan, 2022, *Gelecek/The Future*.

Kişisel Arşiv

Beden yaşama, yerde başlar ve yerde bitirir. Aradaki bütün serüven, sonunda kendi mekanına evrilen bedenin yer ile mücadelesinden ibarettir. ‘Geleceğim’ yere doğru yönelir, zamanla yere kapanma ve yerle arasındaki mesafeyi azaltma eğilimindedir. Beden tam da bu temasın gerçekleşeceği aralıkta, öznesini arar.



Görsel 62. D.C. Baykan, 2022, *Gelecek/The Future*.
Kişisel Arşiv



Görsel 63. D.C. Baykan, 2022, *Gelecek/The Future*.
Kişisel Arşiv



Görsel 64. D.C. Baykan, 2022, *Kişisel Sergi*.

SONUÇ

Artık varlığını, birçok alanda, dikte eden, denetleyen ve yönlendiren kimliğiyle ağır bir biçimde hâkim kılan geç kapitalizm karşısında durabilecek, herhangi bir olgudan bahsetmek oldukça güç. Teknolojik gelişimin de katkılarıyla tanımını başkalaştırılan beden, bugünün tüketim politikalarının odağında, ‘alternatif bir gerçekliğe’ soyut bir nesneye dönüşüyor. Bedenin bu bağlamda ‘meta fetişizmine’ dahil olması, mekânın da sanal ve gerçek arasındaki manipülasyonunu kolaylaştırmış, neredeyse yaşamın bir parçası haline getirmiştir. Bedenin soyut nesneliliği, mekânın sanal gerçekliğini pekiştirirken, özne, giderek belirsiz ve muğlaklığa sürüklenmektedir.

Beden ve mekâna bağlı bir diyalektik içerisindeki bütün eylemler, öznenin yeri arayışında halen karşılığını bulabilir. Bu arayış, mimari olan ile sanat eseri olan arasındaki farklılıklara odaklanır.

Bugünün eylemi; Özne, giderek her ne kadar tekdüze bir muğlaklığa sürükleniyor olsa da beden ve mekân diyalektiğinde, özneye dair bütün eylem ve eylemsileri hatırlatmak, beden, teknolojik gelişime dayalı sanal deneyimlerle zayıflamış mekân algısını ‘öznenin yeri’ bağlamında imlemektir.

KAYNAKLAR

- Agamben, Giorgio. (2013). *Kutsal İnsan*, (İsmail Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Artun, Ali. (2018). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Bachelard, Gaston. (2020). *Mekânın Poetikası* (Alp Tümertekin, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları
- Baudrillard, Jean. (2021). *Sanat Komplosu*, (Elçin Gen, Işık Ergüden, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları
- Baudrillard, Jean. (2013). *Tüketim Toplumu*, (Hazal Deliceaylı, Ferda Keskin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Benjamin, Walter. (2018). *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, (Osman Akınhay, Çev.) Agora Kitaplığı
- Clark, Toby. (2017). *Sanat ve Propoganda*, (Esin Hoşsucu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Corbin, Alain. Courtine, Jean-Jacques. Vigarello, Georges. Bölüm Yazarı: Moulin, Anne Marie. (2021). *Bedenin Tarihi-3*, (Saadet Özen, Çev.) İstanbul: Alfa Basım Yayım
- Corbusier, Le. (2013). *Bir Mimarlığa Doğru*, (Serpil Merzi, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Danchev, Alex. (2017). *100 Sanatçı Manifestosu*, (M. Emir Uslu, Çev.) İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları
- Danto, Arthur C. (2013). *Sanat Nedir*, (Zeynep Baransel, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık
- Debord, Guy. (2020). *Gösteri Toplumu*, (Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Deleuze, Gilles. (2009). *Duyumsamanın Mantığı*, (Can Batukan, Ece Erbay, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık
- Deleuze, Gilles. (2000). *Spinoza Üstüne On Bir Ders* (Ulus Baker, Çev.) Ankara: Öteki Yayınevi

- De Vinci, Leonardo. (1992). *Defterler*, (Turhan Ilgaz, Hakan Yılmaz, Çev.) İstanbul: Hil Yayınları
- Descartes, Rene. (2013). *Ruhun İhtirasları*, (Mahmut Özil, Çev.) İstanbul: Sayfa Yayınları
- Duve, Thierry De. (2002). Ex Situ*. *Sanat Dünyamız Dergisi*, 82, s.113.
- Foucault, Michel. (2014). *Özne ve İktidar*, (Işık Ergüden, Osman Akınhay, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Foucault, Michel. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*, (Mehmet Ali Kılıçbay, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi Yayınları
- Foster, Hal. (2020). *Ya Farstan Sonra*, (Aslı Önal, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Foster, Hal. (2017). *Tarasım ve Suç*, (Elçin Gen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları
- Foster, Hal. (2013). *Sanat Mimarlık Kompleksi*, (S. Özaloğlu, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları
- Gogh, Vincent Van. (2006). *Theo'ya Mektuplar* (P. Kür, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Gombrich, E.H. (1986). *Sanatın Öyküsü*, (Bedrettin Cömert, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları
- Harrison, Charles. Wood, Paul. (2016). *Sanat ve Kuram*, (Sabri Gürses, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları
- Harvey, David. (2015). *Umut Mekânları*, (Zeynep Gambtti, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları
- Jameson, Frederic. (2008). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, (Nuri Pülümer, Abdulkadir Gölcü, Çev.) Ankara: Nirengi Kitap
- Krauss, Rosalind. (2002). Mekâna Yayılan Heykel. *Sanat Dünyamız Dergisi*, 82, s. 105.
- Kuspit, Donald. (2014). *Sanatın Sonu*, (Y. Tezgiden, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları
- Lefebvre, Henri. (2014). *Mekânın Üretimi*, (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık

Lefebvre, Henri. (2020). *Gündelik Hayatın Eleştirisi-I*, (Işık Ergüden, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık

Lyotard, Jean-François. (2019). *Pastmodern Durum*, (İsmet Birkan, Çev.) Ankara: Bilgesu Yayıncılık

Matta-Clark, Gordon. (2012). 'Arts Magazine' dergisinde yayınlanan Gordon Matta-Clark-Donald Wall söyleşisi, 'Internationaal Cultureel Centrum'da yapılan Gordon Matta-Clark söyleşisi. Baran Bilir, Perihan Usta (Ed.). *Gordon Matta-Clark*, s.56, s.83. İstanbul: Lemis Yayınları

Mumcu, Ahmet. Küzeci, Elif. (2007). *İnsan Hakları ve Kamu Özgürlükleri*, Ankara: Turhan Kitabevi

Pallazmaa, Juhani. (2018). *Tenin Gözleri Mimarlık ve Duyular*, (Aziz Ufuk Kılıç Çev.) İstanbul: YEM Yayınları

Sennett, Richard. (2018). *Taş ve Ten*, (Tuncay Birkan Çev.). İstanbul: Metis Yayınları

Smith, Adam. (2013). *Milletlerin Zenginliği*, (Haldun Derin, Çev.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları

Vitruvius. (1990). *Mimarlık Üzerine On Kitap*, (Dr. Suna Güven, Çev.). Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları

Zola, Emil. (2010). *Germinal*, (Bertan Onaran, Çev.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları

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 yararlanması 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.

03/06/2022

Deniz Ceyhun Baykan

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez/Sanat Çalışması Raporu Başlığı: Beden ve Mekân Diyalektiğinde

Öznenin Yeri

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

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
08/06/2022	49	95191	03/06/2022	%13	1852923596

Uygulanan filtreler:

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

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (08/06/2022)

Deniz Ceyhun Baykan

Öğrenci No.: N18130908

Anasanat/Anabilim Dalı: Heykel

Program:

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI
UYGUNDUR.

Prof. Mümtaz Demirkalp

Master's Art Work Report Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title : The Place of the Subject in the Dialectic of Body and Space

The whole art work report 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
08/06/2022	49	95191	03/06/2022	%13	1852923596

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. (08/06/2022)

Deniz Ceyhun Baykan

Student No.: N18130908

Department: Sculpture

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Prof. Mümtaz Demirkalp

YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

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

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması 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 tezimin/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)

03/06/2022

Deniz Ceyhun Baykan

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

- (2) 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.
- (3) 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.
- (4) 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.

