



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Heykel Anasanat Dalı

**SANATTA BEDENSEL VE ZİHİNSEL SINIRLAR: UZUV-UZANTI
OLARAK SANAT PRATİKLERİ**

Umut REYHANLI

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2019

SANATTA BEDENSEL VE ZİHİNSEL SINIRLAR: UZUV-UZANTI OLARAK
SANAT PRATİKLERİ

Umut REYHANLI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü


Heykel Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu


Ankara, 2019

KABUL VE ONAY

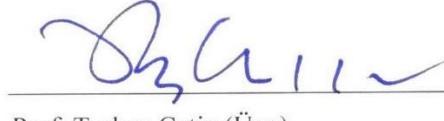
Umut Reyhanlı tarafından hazırlanan “Sanatta Bedensel Ve Zihinsel Sınırlar: Uzun-Uzantı Olarak Sanat Pratikleri” başlıklı bu çalışma, 12.06.2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.




Prof. Tansel Türkdogan (Başkan)




Prof. Refa Emrali (Danışman)



Prof. Turhan Çetin (Üye)



Prof. Ayşe Sibel Kedik (Üye)



Prof. Atilla İlkayaz (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Pelin Yıldız

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan “**Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge**” kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

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

12/06/2019

Umut REYHANLI

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

- (1) *Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.*
- (2) *Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.*
- (3) *Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.*

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Prof. Refa EMRALİ** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.


Arş. Gör Umut REYHANLI

TEŞEKKÜR

Bu uzun ve zorlu süreçte desteğini ve inancını eksik etmeyen danışmanım Prof. Refa Emrali'ye, profesyonel desteği ve anlayışı için Prof. Ayşe Sibel Kedik'e, emeklerinden ötürü jüri üyeleri Prof. Tansel Türkdogan, Prof. Turhan Çetin ve Prof. Atilla İlkyaz'a, teknik ve manevi desteklerini eksik etmeyip yanımda olan dostlarım ve arkadaşlarım Halil İbrahim Akbulut, Fırat Özdemir, Emir Cem Gezer, Güneş Bozkır, Özgür Karataş, Burak Kale, Özgür Ballı ve Esra Koruç'a, adeta ailem olan Sultan Burcu Demir Koyuncu ve Tuba Merdeşe'ye, bugünlere gelmemi sağlayan aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

REYHANLI, Umut. *Sanatta Bedensel Ve Zihinsel Sınırlar: Uzuv-Uzantı Olarak Sanat Pratikleri*, Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu, Ankara, 2019.

“Sanatta Bedensel ve Zihinsel Sınırlar: Uzuv-Uzantı Olarak Sanat Pratikleri” başlığı altında ele alınan bu rapor, beden ile sanat nesnesi ve üretim sürecinde beden ile üretim araçları arasındaki ilişkinin bedensel uzamlılığına odaklanırken, aynı zamanda imgenin, düşüncenin taşıyıcısı olarak sanat nesnesini de bedenün uzantısı olarak ele alan bir önermeden yola çıkmıştır. Bu önermeden hareketle, sanat izleyicisinin ya da alımlayıcısının nesneyle girdiği bedensel ve duyuşal ilişkiler ve duyuşal uzamların bu ilişki içerisindeki değışim ve dönüşümleri ele alınmaya çalışılmıştır.

Birinci bölümde teknoloji kavramı ve kapsamı ele alınmış ve insanlık tarihinde teknoloji-insan birlikteliğinin karşılıklı gelişim ilişkisinin izleri sürülmeye çalışılmıştır. Bu tarihsel ilişki içerisinde teknoloji olarak adlandırılan üretimlerin insan doğası üzerindeki dönüştürücü etkileri, biyolojik ve kültürel temeller üzerinden incelenmiştir.

İkinci bölümde teknoloji, beden ve sanat etkileşimi incelenmiş, bu çerçevede öncelikle beden algısının düşünce tarihindeki yeri karşıt düşünceler üzerinden genel hatlarıyla ortaya konmaya çalışılmıştır. Beden algısının insan ve çevresi arasındaki ilişkileri ne yönde etkilediği, sanat, teknoloji ve beden ilişkisi üzerinden irdelenmiştir. Bu noktada raporun ana fikrini oluşturan uzuv-uzantı olarak teknoloji ve beden ilişkisinin kavramsal çerçevesi belirlenmiştir. Aynı zamanda bu ilişki çerçevesinde, sanat, teknoloji ve beden ilişkisinin 20. ve 21. yüzyıl sanat pratiklerine yansımaları ele alınmaya çalışılmıştır.

Üçüncü bölümde, raporda ele alınmış olan kavramlar çerçevesinde oluşturulan uygulamalar, beden ve nesne ilişkisinin fiziksel ve duyuşal ilişkiler üzerinden irdelendiği, bireysel ve çoğul alanlar başlığı altında iki bölümde ele alınmıştır. İnsan ve araçları arasındaki bedensel uzantı ilişkisi, sanat üretim pratikleri üzerinden kendine yer bulmaya çalışırken, duyuşal uzama dâhil olan medyaların yer aldığı çalışmalar, duyuşal uzantıların

sanat alımlayıcısının algısal süreçleri üzerindeki etkisinin deneyimlendiği bir etkileşim ve duyumsa zemini kurgulamayı amaçlamıştır.

Anahtar Sözcükler

Sanat ve Teknoloji, Genişleyen Beden, Sanatta Beden, Sanatta Protez Nesnelere

ABSTRACT

REYHANLI, Umut. *Physical and Mental Boundaries in Art: Art Practices as Limb-Extension*, Proficiency in Art Artwork Report, Ankara, 2018.

This report, under the title of “Physical and Mental Boundaries in Art: Art Practices as Limb-Extension”, focuses on the physical space of the relationship between the body and the object of art and the means of production in the production process, while at the same time extending the art object as the carrier of the image and thought as a starting point. Based on this proposition, the physical and sensory relations and sensory spaces and the changes and transformations of sensory spaces in this relationship are tried to be addressed.

In the first part, the concept and scope of technology are discussed and the traces of the mutual development relationship of technology-human association are tried to be traced in human history. In this historical relationship, the transformative effects of productions called technology on human nature have been examined through biological and cultural foundations.

In the second part, the interaction of technology, body and art has been examined and in this context, the place of body perception in the history of thought has been tried to be put forward in general terms through opposing thoughts. The ways in which the perception of body affects the relationships between man and his environment are examined through the relationship between art, technology and body. At this point, the conceptual framework of the relationship between technology and body is determined as the limb-extension that constitutes the main idea of the report. At the same time, within the framework of this relationship, the reflections of art, technology and body on 20th and 21st century art practices were tried to be discussed.

In the third part, the applications created within the framework of the concepts discussed in the report are discussed in two chapters under the title of individual and plural fields where the relationship between body and object is examined through physical and sensory

relations. While the relationship between the human and its means and the physical extension tries to find a place for itself through art production practices, the studies involving the media involved in sensory extension aim to construct an interaction and sensation ground in which the effect of sensory extensions on the perceptual processes of the audience is experienced.

Key Words

Art and Technology, Expanding Body, Body in Art, Prosthetic Objects in Art

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	ii
ETİK BEYAN.....	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	ix
GÖRSELLER DİZİNİ.....	xi
1. BÖLÜM: TEKNOLOJİ VE İNSAN.....	1
1.1. TEKNOLOJİ KAVRAMI.....	2
1.2. TARİHSEL SÜREÇTE TEKNOLOJİ VE İNSAN ETKİLEŞİMİ.....	8
2. BÖLÜM: TEKNOLOJİ, BEDEN VE SANAT ETKİLEŞİMİ.....	15
2.1. TARİHTE BEDEN SORUNSALI.....	15
2.2. BEDENSEL VE ZİHİNSEL SINIRLAR: UZUV-UZANTI OLARAK TEKNOLOJİ.....	24
2.2.1. Duyularla Dünyaya Açılan Beden ve Yeni Uzamlar.....	29
2.2.2. Deleuze'den McLuhan'a - Beden ve Organsız Beden.....	34
2.3. SANATTA TEKNOLOJİ VE BEDEN İLİŞKİSİ.....	39
2.3.1. Değişen Teknoloji ve Sanat İlişkisi Bağlamında Üretim Teknolojileri ve Beden.....	39
2.3.2. Çağdaş Sanatta Genişleyen Beden ve İmgesi: Beden ve Nesnenin Yeni Halleri.....	46

2.3.2.1. Sınırları Aşınan-Aşılan Beden.....	50
2.3.2.2. Katılımcı Sanat ve Nesne ile Beden İlişkisinin Genişlemesi.....	55
2.3.2.3. Sanatta Protez Nesnelere ve Genişleyen Beden.....	59
2.3.2.4. Yeni Gerçeklikler ve Bedenin Yeni Halleri.....	71
3. BÖLÜM: UYGULAMALAR.....	86
3.1. GENİŞLEYEN BEDEN UYGULAMALARI: BİREYSEL ALANLAR.....	88
3.2. GENİŞLEYEN BEDEN UYGULAMALARI: ÇOĞUL (ETKİLEŞİMLİ) ALANLAR.....	99
SONUÇ.....	117
KAYNAKÇA.....	119
EK 1. Turnitin Raporu.....	125

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. Orlan, 1990, Azize Orlan'ın Yeniden Doğuşu / Saint Orlan's Reincarnation.....	52
Görsel 2. Orlan, 1998, Oto-Melezleme / Self-Hybridization Pre-Columbian.....	53
Görsel 3. Orlan, 1998, Oto-Melezleme / Self-Hybridization Pre-Columbian.....	53
Görsel 4. Matthew Barney, Cremaster Döngüsü / The Cremaster Cycle.....	55
Görsel 5. Lygia Clark, 1964, Creature-Maquette or Bicho-Maquete.....	57
Görsel 6. Lygia Clark, 1967, Altı Duyu Başlığı / Six Sensorial Helmets.....	58
Görsel 7. Rebecca Horn, 1972, Parmak Eldivenler / Finger Gloves.....	61
Görsel 8. Rebecca Horn, 1969, Kol Uzatma / Arm Extensions.....	62
Görsel 9. Rebecca Horn, 1974, Her İki Duvarı Aynı Anda Çizmek / Scratching Both Walls at Once.....	63
Görsel 10. Bruce Nauman, 1968, Duvar-Zemin Pozisyonları / Wall Floor Positions.....	64
Görsel 11. Orlan, 1980, MesuRAGEs.....	64
Görsel 12. Marina Abramovic ve Ulay, 1977, Mekanda Genişleme / Expansion in Space.....	65
Görsel 13. Stelarc, 1980, Kaya Asılması / Rock Suspensiyon.....	67
Görsel 14. Stelarc, 1980, Üçüncü El / Third Hand.....	69
Görsel 15. Stelarc, 1995, Mide Heykeli / Stomach Sculpture.....	69
Görsel 16. Stelarc, 1996, Fractal Flesh-Split Body: Voltage-In/Voltage-Out.....	70
Görsel 17. Marina Abramovic, 2019, Hayat / The Life.....	73
Görsel 18. Marina Abramovic, 2019, Hayat- The Life.....	74
Görsel 19. Atanu Tanaka, 1997, BioMuse Performans.....	76
Görsel 20. Atanu Tanaka ve Sarah Nicolls, 2017, Süspansiyon / Suspensions.....	77
Görsel 21. Berlin Filarmoni Orkestrası Scharoun Topluluğu Eşliğinde Kaiji Moriyama, 2017, Mai Hi Ten Yu Konseri.....	78
Görsel 22. Neil Harbisson, Eyeborg.....	79
Görsel 23. Neil Harbisson, Martin Luther King'in ve Hitler'in Konuşması / Neil Harbisson, Martin Luther King'in Konuşması ve Hitler'in Konuşması / Speech by Martin Luther King and Hitler.	80
Görsel 23. Neil Harbisson, Mozart'ın Gecenin Kraliçesi Bestesi / Mozart's Queen of the Night.....	81
Görsel 25. Neil Harbisson, 2012, John Cage'in 4'33'' Eseri / John Cage's 4'33" Composition....	81

Görsel 26. Moon Ribas, 2013, Depremi Beklemek / Waiting for Earthquakes.....	83
Görsel 27. Moon Ribas, 2017, Yüz Yıllık Sismik Faaliyet / One Hundred Years of Seismic Activity.....	84
Görsel 28. Marc Quin, 1991 ve 2006, Otoportre /Self.....	89
Görsel 29. Umut Reyhanlı, 2016, Oto-portre / Uzamda Genişleme.....	90
Görsel 30. Umut Reyhanlı, 2016, Oto-portre / Uzamda Genişleme.....	90
Görsel 31. Ted Lawson, 2014, Otoportre - Makinedeki Hayalet / Self Portrait - Gost in the Machine.....	91
Görsel 32. Ted Lawson, 2014, Otoportre - Makinedeki Hayalet / Self Portrait - Gost in the Machine.....	92
Görsel 33. Umut Reyhanlı, 2018, Asılı.....	93
Görsel 34. Umut Reyhanlı, 2016, Çizim Makinaları II - Spiral Dinamikler.....	95
Görsel 35. Umut Reyhanlı, 2016, Çizim Makinaları I - Soldan sağa, yukarıdan aşağı, tekrar, tekrar.....	96
Görsel 36. Umut Reyhanlı, 2016, Renk Makinaları I - Köşe Kapmaca.....	96
Görsel 37. Umut Reyhanlı, 2016, Renk Makinaları I - Köşe Kapmaca.....	97
Görsel 38. Umut Reyhanlı, 2016, Renk Makinaları II - Merkez Kapmaca.....	98
Görsel 39. Umut Reyhanlı, 2017, İşitsel Beden.....	104
Görsel 40. Umut Reyhanlı, 2019, Söz Sende/I.....	105
Görsel 41. Umut Reyhanlı, 2019, Söz Sende/II.....	106
Görsel 42. Umut Reyhanlı, 2019, Gombrich'i Dinlemek.....	107
Görsel 43. Umut Reyhanlı, 2018, Üçüncü Göz/I.....	110
Görsel 44. Umut Reyhanlı, 2018, Üçüncü Göz/II.....	111
Görsel 45. Umut Reyhanlı, 2019, Başkasının Gözünden.....	113
Görsel 46. Umut Reyhanlı, 2019, Soluk mavi nokta.....	115
Görsel 47. Umut Reyhanlı, 2019, Soluk mavi nokta.....	116
Görsel 48. Umut Reyhanlı, 2019, Soluk mavi nokta.....	117

1. BÖLÜM

TEKNOLOJİ VE İNSAN

Kendi varlığının bilincinde olan bir tür olarak insan, binlerce yıldır varoluşunu tanımlama ve anlamlandırma yolunda çeşitli aşamalardan geçmiştir. Bugün gelinen noktada insan, doğadaki birçok türden fizyolojik açıdan daha zayıf olarak evrimleşmesine rağmen yaşadığı doğayı kendisine göre değiştirip dönüştürmeyi başarmıştır. Bedeninin sınırlarını her türlü teknik ve teknolojik donanımla genişleten, biyolojik doğasını manipüle edebilen, evrenin sınırlarını araştırıp başka gezegenlerde kolonileşmenin planlarını kuran bir varlığa dönüşmüştür. İnsanlığın sahip olduğu tüm bu gelişimleri mümkün kılan teknolojinin temeli, düşünsel bir tür olan insanın, bedeni ile çevresi arasında kurduğu ilişkide yatmaktadır. İnsan çevresindeki nesnelere birer teknolojik enstrümana dönüştürerek, yaşadığı ortamı kendi ihtiyaçlarına göre dizayn etmiş, kendi doğasını tasarlayıp medeniyetler kurmuş ve tarihsel süreçte gelişerek varlığını sürdürmüştür. Bu tarihsel gelişim süreci içerisinde endüstri devrimi bir dönüm noktası olmuş, bilim ve teknoloji alanındaki gelişmeler yeni buluşları da ardı sıra getirmiştir. Endüstri devrimiyle birlikte makineler üretimde önem kazanmaya, bireysel atölyelerde üretim ve tarıma dayalı ekonomi yerini makine gücüne dayalı sistemli bir üretim biçimine bırakmaya başlamıştır. Üretim biçimindeki bu değişimler, üretim çapında görülen ihtiyaç artışı, toplumsal yaşamı da değişime uğratmış, fabrikalarda çalıştırılacak artan insan ihtiyacıyla insanların sanayi merkezli kentlere göç etmesine, kent nüfusunun artmasına ve yeni kentlerin oluşmasına neden olmuştur. Teknoloji alanındaki gelişmeler ve makine gücüne dayalı sanayi, toplumsal ve kültürel yapının hızla değişmesine, makinelerin insan yaşamında aktif rol almasına neden olmuştur. On iki bin yıl öncesine kadar uzanan tarıma dayalı yaşam biçimi, sanayileşmeyle birlikte dönüşüme uğrarken teknolojinin insan yaşamı üzerindeki etkisi geri dönüşü olmayan bir ivme kazanmıştır. Mekanik devrimin ardından gelen elektronik ve dijital devrimlerle birlikte insan doğası ve gerçek algısı yeni baştan inşa sürecine girmiştir. Bugün insanın doğa veya gezegen üzerindeki dönüştürücü etkisiyle birlikte aynı zamanda bu dönüşümlerin dönütü olarak insanlığı durmaksızın yeniden biçimlendiren dinamiklerin tamamında teknolojinin merkezi bir rol oynadığını söylemek mümkündür.

1.1. TEKNOLOJİ KAVRAMI

Çağımız, bilindiği kadarıyla, insanlık tarihinde hızın en yüksek düzeyde etki ettiği zaman dilimidir. Bilginin hızla evrildiği ve buna bağlı olarak üzerinde yaşadığımız gezegenin ve kendimize tanımladığımız -insanlık tarafından oluşturulmuş- çevrenin hızla biçim değiştirdiği bir zaman diliminden geçmekteyiz. 18. ve 19. yüzyılda Endüstri Devrimi'yle başlayan ve 20. yüzyıla uzanan döneme Makine Çağı, Endüstri Çağı gibi adlandırmalar verilmektedir. Bilgi ve teknolojilerin her alana hızla yayıldığı ve bu gelişmelerin insan yaşamını büyük ölçüde değiştiren yüzleri için -yine geçtiğimiz yüzyılı da kapsayan döneme- Bilgi Çağı, Bilişim Çağı ve son yıllarda da Dijital Çağ gibi adlandırmalar kullanılmaktadır. Yaşanan teknolojik gelişmelerin ve insan yaşamı üzerindeki çevresel etkilerinin toplamında bir 'Teknoloji Çağı'nda yaşadığımız söylenmektedir. Bugün, teknolojinin her alanla sıkı bağları olduğu açıkça karşılaşılan bir durumdur.

“Teknoloji nedir?” sorusu ise oldukça geniş bir yelpazede örneklerle açıklanmaya çalışılsa da, teknoloji kavramının genel geçer ve kesin sınırlarla belirlenmiş tek bir tanımını yapmak neredeyse imkansızdır. “Teknoloji-İnsan Birlikteliği” adlı kitabında, Selçuk Artut, teknoloji kavramına dair şu cümleleri kullanır:

İnsan yapımı olmasından dolayı teknolojinin maddeye bağımlı bir mahiyeti vardır. Bünyesinde barındırdığı tüm varlıklar maddesel bileşenler içermektedir. Ancak teknoloji özünde cisme ait değildir. ...Teknoloji maddeselliğin ruhudur. Cisimsiz yapısı, sözcüklerle ifade edilmesini zorlaştırmaktadır. Tüm yansımaların madde olarak bu dünyaya ait olmasına rağmen, bir kavram olarak teknoloji tamamıyla bu dünyaya ait değildir (2014, s. 12).

Artut'un da ifade ettiği gibi soyut yapısıyla teknoloji, tanımlanması, anlaşılması zor bir yapıya sahiptir. Dolayısıyla, teknolojinin genel olarak hayatımızda yer eden nesneye bağlı somut tanımlamaların yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir. Teknoloji, kavram olarak ne olduğundan çok teknolojilerin nasıl kullandığına, ne şekilde işe yaradığına, kısacası kavramın hangi yüzleriyle iletişim içinde olduğuna göre tanımlanmaktadır. Bu noktada kavram tanımının, kullanılma biçimiyle, yaşam içerisinde yer eden yönleriyle şekillendiği görülmektedir.

Longman Çağdaş İngilizce Sözlüğü'nde (Longman / Dictionary of Contemporary English) teknoloji, “yeni makineler, donanım, bilim ve bilgisayarlarla ilgili modern bilgiye dayanan bir şeyleri yapma yöntemi” olarak tanımlanmaktadır (2009, s. 1811).

Yukarıdaki tanımda olduğu gibi birçok tanımda genel vurgu teknolojinin; alet, araç, makine, donanım gibi nesnel yapısı ve bunları kapsayan bilgi ve tekniklerle birlikte “yeni” olma durumuna işaret etmektedir. “İleriye doğru yol alma ve sürekli ilerleme, teknolojinin en dikkate değer bileşenleri arasındadır.” (Artut, 2014, s. 21). Genel anlamda teknoloji, bulunduğu çağın teknik bilgi, donanım ve insan etkileşimini içine alan ve zamanla genişleyen bir kavram olma özelliği göstermektedir. Örneğin, kablolu telefonun varlığı 19. ve 20. yüzyılların teknoloji kullanımı içerisinde önemli bir yere sahipken bugün, onun yerini çok daha karmaşık sistemlerden oluşan, maillerimizden finansal işlemlerimize kadar birçok işimizi gerçekleştirebildiğimiz, fotoğraf ve video çekip depolayabildiğimiz, küçük bir bilgisayar konumunda olan akıllı cep telefonları almaktadır. Sine-vizyon ilk icat edildiğinde, görüntünün ve hareketin devamlılığıyla fotoğrafın donukluğunu kırıp, gerçekliğin illüzyonist yansımasıyla hayret verici yeni bir izdüşümünü sunarken, bugün sinema kavramından anladığımız sadece görsel olarak değil, birçok duyu organımızı işin içine katarak algımızı manipüle eden çok boyutlu bir üst gerçeklik yaratımı da olabilmektedir. Dolayısıyla, teknolojinin yaşamımızda var olma biçimi ve bizim onunla olan etkileşimimiz değişip geliştikçe, bizim de teknolojiyi algılama ve tanımlama biçimimiz değişmektedir.

Nesnel tanımlamaların, kavramların anlaşılmasını kolaylaştırdığı veya kavramların nesnel karşılıklarıyla kavranmaya daha açık oldukları gerçeği tarihte sık karşılaşılan bir durumdur. Teknoloji kavramının da nesnel tanımlamalarının ve maddesel bağlamda algılanması böylesi bir durum olup, temelinde, insanların doğal olarak verili olan çevre ile kendi amaçları doğrultusunda manipüle edip kendisine oluşturduğu nesnel çevre arasındaki ilişki yatmaktadır. Kadir Çüçen'e göre teknik bilgi, *alet ve gereç yapma bilgisi*'dir. “Yunanlılara göre teknik, doğal olanın insanın becerisi ve sanatı sayesinde yaşamda kullanışlı ve yararlı bir alet ya da araca dönüştürülmesi işlemidir.” (2013, s. 21). Teknolojinin Endüstri Devrimi'ne kadar, insan yaşamında genel olarak alet, araç ve makine olarak varlık gösterdiği göz önüne alındığında, nesnel bir temelde değerlendirilmesinin sebepleri, kendini daha açık göstermektedir.

Artut, teknoloji kelimesinin günümüzde yaygın kullanımına rağmen insanlık tarihinde yeni bir kavram olduğunu ifade eder:

Teknoloji kelimesinin bir kavram olarak günlük hayatımıza dahil olması Endüstri Devrimi'ne kadar uzanıyor. İlginçtir ki Andrew Murpie ve John Potts'un yazdıkları *Culture and Technology* isimli kitaptaki iddialara göre "teknoloji" kelimesinin kullanımı 19. Yüzyılın ikinci yarısında başlıyor ve daha önceki döneme ait Karl Marks'ın da dahil olduğu birçok yazarın, terimi aslında yazılarında hiç kullanmadıkları gözleniyor (Artut, 2014, s. 21).

Bununla birlikte, teknoloji kelimesi düşünce tarihinde yeni sayılabilecek kullanımına karşın kelimenin etimolojik kökeni *tekhne* ve *logos* sözcüklerinin birleşiminden oluşmakta ve Antik Yunan düşüncesine kadar dayanmaktadır. *Tekhne* Antik Yunan'da, bugün ayrımları daha net yapılan sanat ve zanaatı kapsayan teknik ve teorik bilgi, yetenek, marifet anlamlarını barındırırken "*Logos* kelimesi ise anlamlandırma, mantığa büründürme, akla vurma, vb. anlamlara gelir." (Ural, 2015 s. 137).

Teknoloji kavramını ele alan, bu alanda iz bırakmış, 20. yüzyıl düşünürlerinden Martin Heidegger, teknoloji kavramının analizini yaparken, işe tekniğin ne olduğunu sorgulayarak başlamaktadır. Tekniği Antik Yunan Felsefesi'ndeki *tekhne* kavramıyla ele alır:

"Sözcük Grek dilinden gelir. Tekhnikon, tekhne'ye ait olan anlamına gelir. Bu sözcüğün anlamı bakımından iki şeye dikkat etmeliyiz. Birincisi, tekhne'nin yalnızca el becerisine dayalı etkinlikler ve hüneler için değil, fakat aynı zamanda zihin sanatları ve güzel sanatlar için de kullanılan bir ad olmasıdır. Tekhne, öne-çıkarmaya, poiesis'e aittir; o poetik bir şeydir." (Heidegger, 1998, s. 53).

Heidegger *tekhne* sözcüğünün, aynı zamanda, Platon'a kadar *episteme* sözcüğüyle ilişkilendiğini, her iki sözcüğün de geniş anlamda "bilme" adları olduğunu ve böylesi bir bilmenin gizini-açma olduğunu ifade etmektedir. Aristoteles'in dört neden ilkesi üzerinden *tekhne* ile *episteme* arasında ayrımı dile getiren Heidegger, *tekhne*'nin *aletheuein*'in bir tarzı olarak gizini açma olduğunu söyler: "Tekhne, aletheuein'in bir tarzıdır. Aletheuein, kendini öne-çıkarmayan ve henüz önümüzde burada durmayan, bir an öyle bir an böyle görünüp beklenmedik bir şekilde vuku bulabilen her şeyin gizini-açar." (1998, s. 53).

Heidegger, teknoloji kavramını ele alırken, kelimenin yapısal analizini, özünü sorgulama yöntemine gitmektedir. Bunun nedeni, "modern teknolojinin ne olduğu?" sorusundan önce "tekniğin ne olduğu?" sorusunun irdelenmesi gerektiğini düşünmesidir;

Teknik, tekniğin özüyle aynı şey değildir... Eski öğretiyeye göre, bir şeyin özü, onun olduğu şey (was,etwas ist) olması sayılır. Tekniğin ne olduğunu sorduğumuzda, tekniğe ilişkin soru sormuş oluruz. Herkes, sorumuzu yanıtlayan iki ifadeyi bilir. Biri şöyle der: Teknik, amaç için araçtır. Diğeri de şöyle: Teknik, insanın bir etkinliğidir. Tekniğin her iki tanımı/belirlenimi (Bestimmung) birbiriyle bağıntılıdır. Çünkü amaçlar koymak, bunlara ulaşmak için araçlar yapmak ve kullanmak, insani bir etkinliktir. Araç, aygıt ve makinelerin yapımı ve kullanımı, bu yapılmış olanların ve kullanılanların kendileri, bunların hizmet ettikleri gereksinimler ve amaçlar, tekniğin ne olduğuna ilişkindirler. Bütün bu donanımlar kompleksi, tekniktir. Bizzat tekniğin kendisi bir donanımdır veya Latince söylendiğinde instrumentum'dur (Heidegger, 1998, s. 44).

Heidegger, *techne* kavramı üzerinden yaptığı sorgulamada, tekniğin–teknolojinin özünde bir açığa çıkarma, bir keşif hali olduğunu, teknolojinin özünün teknolojik bir şey olmadığı, amaç için araç olarak bir insan etkinliği olduğunu ileri sürmektedir. “Tekniğin bir araç ve bir insan etkinliği olduğuna ilişkin yaygın tasarım, bu nedenle, tekniğin araçsal ve antropolojik tanımı/belirlenimi diye adlandırılabilir.” (Heidegger, 1998, s. 45).

Teknoloji kelimesi tarihsel açıdan görece çok eski olmamasına karşın, günümüze kadar geçen süre içerisinde, kapsamı ve bu alandaki gelişmeler, kavramın genişlemesine sebep olmuştur:

Biraz olsun dikkatli şekilde bakarsak, aynı sözcüğün nesnelere, eylemleri, süreçleri, yöntemleri ve sistemleri temsil etmede kullanıldığını görürüz. ‘Teknoloji’ sembolik olarak hem önemli çalışma prosedürlerinde bir lakap olarak kullanılmakta hem de ilerlemeyi temsil etmede kullanılmaktadır (Kline’den Aktaran Artut¹, 2014, s. 21).

Brian Arthur, *Teknolojinin Doğası: Teknoloji Nedir ve Nasıl Gelişir?* adlı kitabında “teknolojiyi” tanımlamak için şu üç tanımı kullanır (2011, s. 36):

En temel olan ilkinde göre teknoloji insani bir amacı yerine getiren bir araçtır. Bazı teknolojilerde (petrol arıtma) bu amaç apaçıktır. Diğerlerinde (bilgisayar) amaç muğlak, çoklu ve değişken olabilir. Bir araç olarak teknoloji, bir yöntem, süreç veya alet olabilir: ...hangisi olursa olsun, her zaman insani bir amacı gerçekleştiren bir araçtır.

Çoğul olan ikinci tanıma göre teknoloji, bir uygulamalar ve bileşenler topluluğudur. Bu tanım, bireysel teknolojilerin ve uygulamaların derlemesi veya alet çantası olan elektronik veya biyoteknoloji gibi teknolojileri kapsar....

Dikkate alacağım üçüncü bir tanıma göreyse teknoloji, bir kültürün elinde bulunan aletler ve mühendislik uygulamaları toplamıdır....

Val Dusek de, *Teknoloji Felsefesi; Giriş (Philosophy of Technology; An Introduction)* adlı kitabında farklı bir yaklaşımla, Teknolojiyi, “donanım”, “kural” ve “sistem” olarak üç başlık altında karakterize edip tanımlamaktadır (2006, s. 31). Dusek, öncelikle,

¹ Stephen J. Kline’den aktarmış olan Robert C. Scharff ve Val Dusek (Ed.)’den aktaran Artut.

donanım olarak teknolojiyi ele almakta ve bu sınıfına alet – araç ve makineleri koymaktadır. Alet ve makine olarak somutlaştırmanın teknolojiyi anlamayı ve kavramayı kolaylaştırdığını vurgulamaktadır. Fakat bu tanımın yeterince açık olmadığını da eklemektedir. Dusek, Lewis Mumford'un alet ve makine arasında yaptığı ayrım üzerinden, araçların doğrudan kullanıcı tarafından idare edilirken makinelerin insan becerisinden bağımsız olabileceği ifade etmektedir ve bu düşünceyi (*donanım dışı teknoloji*) psikolog B. F. Skinner'in *davranışsal teknolojisi* kavramıyla ilişkilendirmektedir. *İnsanlık tarihindeki en eski 'makinenin' çok sayıda kişinin örgütlenmesi olduğunu* iddia eden Mumford, böylesi kitlesel organize emeği '*megamachine*' olarak adlandırmaktadır. Dusek, Mumford'un bu yaklaşımını Jacques Ellul'ün teknolojiyi aletler yerine kurallar olarak görmesinin, '*donanım'a karşı 'yazılım'ı vurgu farkıyla karakterize etmenin başka bir yolu olduğunu* söylemektedir (2006, s. 32). Teknolojinin, 'amaçlar-sonuç' ilişkilerinin kalıplarını içerdiğini, Sosyolog Max Weber'in '*akılcılaştırma*'² kavramı üzerinden dile getirir. Bu görüşe göre merkezi olan fiziksel araçlar ya da makineler değil, bunun yerine, sistematik olarak geliştirilen '*amaç-sonuç*' kalıplarıdır. Dusek, sistem olarak teknolojiyi ise insan bağlamının dışında kalan teknolojiler veya *teknoloji olarak işlev görmeyen teknolojik donanımlar* olarak ele alır. Bu tarz donanımlara, ilkel bir topluluk için teknolojik bir aletin dinsel bir nesneye dönüşmesini veya modern bir toplumda ilkel bir teknolojik aletin müzede işlevinden sıyrılmış, sadece seyirlik bir nesneye dönüşmesini örnek olarak gösterir (Dusek, 2006, s. 31-33).

Yukarıda değinilmiş olan teknoloji tanımlamalarının yanı sıra, bilim ve teknoloji ilişkisiyle ilgili karşıt görüşlerden kaynaklanan kavram karışıklığı olduğu da gözlenmektedir. Bunun sebebi teknolojilerin, temelinde kuramsal bilgi etkinliği olarak değerlendirilen bilimin pratiğe uygulanması olarak ele alınmasıdır. Örneğin, Çüçen'e göre "Teknoloji, bilimsel bilginin kullanımı sonucu üretilmiş araç ve gereçlerdir." (2013, s. 207). McClellan ve Dorn'un aktardığına göre ise, "Başlangıçta yalnızca teknoloji vardı. Sonra, ilk uygarlıklarda bilim 6.000 yıl önce matematik ve astronomi bilgilerinin yazılması biçiminde ortaya çıkmıştır." (2008, s. 415). McClellan ve Dorn, klasik Yunan felsefesinde bilimin ve el sanatları içinde değerlendirilen teknolojinin birbirinden ayrı

² "Max Weber, ... Batı'nın doğuşunu bilim, hukuk ya da bürokraside kurallara göre yönetilen sistemler açısından karakterize eder." (Dusek, 2006, s. 32).

olduğunu, bilimin teknolojiye uygulanmasının 19. ve 20. yüzyıllarda farkına varıldığını vurgularlar.

Dolayısıyla bilimin teknolojiyle olan ilişkisi çok daha eski tarihlere dayanıyor olsa da yaşadığımız dünyayı büyük ölçüde değiştirip dönüştüren süreçlerin, endüstri devrimiyle birlikte ivme kazanan, bilimin teknolojiye uygulanması ve aynı şekilde gelişen teknolojilerin yeni bilimsel keşifleri mümkün kılmasına dayanan karşılıklı ilişkide var olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca bugün iç içe geçen ve birbirini besleyen girift yapıyla bilim ve teknoloji birlikteliğinin tarihte hiç olmadığı kadar insan yaşamını ve varlığını biçimlendirdiği de yadsınamaz bir gerçekliktir.

2.1. TARİHSEL SÜREÇTE TEKNOLOJİ VE İNSAN ETKİLEŞİMİ

Teknolojinin tarihi incelendiği zaman, teknolojinin insanlık tarihiyle paralel ilerlediği görülmektedir. İlk insanların çevresindeki nesnelere alet olarak kullanmaya başlamasından, modern insanlığın uzaya uydular gönderip başka gezegenlerde olası yaşam formları aramasına kadar geçen her süreç teknolojiden bağımsız düşünülemez. Doğal olarak teknoloji kavramı, tarihsellik içinde, insanlık tarihiyle birliktelik gösterir. İnsanlarla birlikte var olmuş, insanla birlikte evrilmiş-değişmiş ve değiştirmiştir.

Arthur, teknolojinin inovasyonu ve teknolojilerin evriminin doğasıyla ilgili kaynak azlığını ve genelde bu alanla ilgili bilgilerin daha çok tarihçiler tarafından ele alındığını dile getirir. Buna neden olarak insanlık tarihinin ve dünyanın kendini oluşturma biçiminin teknolojilerle doğrudan ilişkili olduğunu ileri sürmektedir (2010, s. 10):

Bütün bu insanlar arasında tarihçilerin, teknolojinin gidişatı, özü ve onun inovasyonu hakkında söyleyecek en çok söze sahip meslek grubu olmaları karşısında hayrete düştüm. Daha sonra anladım ki dünyanın büyük bölümü savaşlardan ve anlaşmalardan ziyade teknolojilerden ortaya çıkıyor ve tarihçiler de doğal olarak dünyanın kendini nasıl oluşturduyla ilgileniyorlardı. Dolayısıyla da teknolojilerin nasıl ortaya çıktığıyla ilgilenmiş oluyorlardı (Arthur, 2010, s. 10).

Artut, teknoloji ve insan arasındaki etkileşimi şu cümlelerle ifade eder:

Teknoloji, insanoğlunun kullanımında, insanlığın varlığını beslemiş ve karakterini, büyük ölçüde yine insanlıktan beslenerek geliştirmiştir. ...Teknoloji insanoğluluyla birlikte yaşayan, paralel bir dünya aktörüdür. Durumu ve davranışı sürekli değiştiren bir olgudur. ...İnsanların egemenliğinde yoğun bir şekilde ilerleme gösterdiği varsayılan teknoloji, aslında insanları başkalaştıran bir faaliyettir (2014, s. 12).

Arthur ise bu başkalaşımı, bugünkü teknolojilerle oluşturduğumuz yaşam biçimlerini, şu cümlelerle ifade eder:

Bizi ortaçağdan ayıran şey teknolojidir; doğrusunu isterseniz, 50.000 ya da daha fazla yıl önceki yaşam biçimimizden bizi ayıran şey budur. Teknolojinin, dünyamızın yaratılmasında diğer her şeyden daha çok katkısı vardır. Servetimizi, ekonomimizi, var oluş biçimimizi o yaratır (2010, s. 16).

Charles Darwin'in 1859 yılında yayınladığı *Türlerin Kökeni* adlı çalışmasında³, insan varlığının kökenine dair teolojik yaklaşımı kıran evrim teorisini ortaya atmıştır. Darwin'in teorisine göre insan, doğal seçimlerle evrilmiş bir canlıdır. Geçtiğimiz

³ Eserin orijinal adı, "Doğal Seçim Yoluyla Türlerin Kökeni ya da Hayat Kavgasında Avantajlı Irkların Korunumu Üzerine" şeklindedir. 1872'de "Türlerin Kökeni" olarak değiştirilmiştir.

yüzyıldaki bilimsel gelişimler ve araştırmalarla gerçekliği yadsınamaz hale gelen evrim teorisinde insan atalarını diğer primatlardan ayrı bir evrimsel çizgiye iten ilk etkenin, kesin olarak bilinmese de, Darwin'in ileri sürdüğü üzere iki ayaklılıkla başladığı fikri yaygındır.

Birçok evrimci gibi Daniel E. Lieberman da Darwin'in ilk defa 1871 yılında ileri sürdüğü insanın temel evriminin iki ayak üzerinde durma ve yürüme yeteneği geliştirmesiyle başlamış olma fikrini paylaşır:

...dik durmaya başlamalarıyla insanlar ellerini hareket etmek için kullanma zorunluluğundan kurtulmuş ve böylece daha büyük beyinler, diller ve ayırt edici insan özelliklerinin evrimini sağlayan alet yapımını ve kullanımını mümkün kılacak şekilde boş bırakmıştır (2015, s. 51).

Darwin, ...insanı farklı kılan ve diğer insanı primatlardan farklı bir yöne doğru evrilmesini sağlayan karakterler arasında en önemlisinin, büyük beyin, dil ve alet kullanımından ziyade iki ayaklılık olduğunu öne sürmüştür. Darwin'in düşüncesine göre iki ayaklılık en başlarda elleri hareket için kullanılmaktan kurtarmış, bu da daha sonra doğal seçilimin alet yapımı ve kullanımı gibi ekstra yeteneklerin gelişimini desteklemesini sağlamıştır. Sonrasında ise bu yetenekler ...türümüzü eşsiz yapan büyük beyin, dil ve diğer bilişsel özelliklerin seçiminde önemli rol oynadı (2015, s. 74)

Lieberman, Darwin'in haklı gibi görünse de hipoteziyle ilgili önemli bir sorun olduğunu, bu sorunun doğal seçilimin en başta iki ayaklılığı nasıl ve niçin desteklediğini ve ellerin boşa çıkmasının niçin alet yapım, bilişsel yetenek ve dil gelişiminde seçilime neden olduğunu açıklamamış olmasından dolayı olduğunu belirtir: "Bu tip argümanlar Darwin'den sonraki pek çok bilim insanının, insan evrimindeki en önemli noktanın iki ayaklılıktan çok beyindeki büyüme olduğunu öne sürmelerine yol açmıştır." (2015, s. 74,75).

Bugün evrim biyologları için iki ayaklılığın elleri boşa çıkarmaktan ziyade daha etkili beslenebilme ve bedenin sarf ettiği enerjiyi düşürmek için iki ayaklı oldukları yönünde görüşler de etkindir. Tüm bu fiziksel ve bilişsel evrim aşamalarının birbirinin aynı anda sebebi ve sonucu olduğu görüşü de bir teori olarak tartışılmaya devam etmektedir. Her iki olasılıkta da çevresindeki canlılara göre daha gelişmiş beyin yapısı ve etkili olarak ellerini kullanabilme kabiliyeti, ilk insanın doğadaki materyalleri birer alete dönüştürüp kullanabilmesini ve baskın bir tür olarak varlığını devam ettirebilmesini mümkün kılmıştır. İnsan, beslenme, barınma, çevresindeki birçok tehlikeye karşı kendini savunabilme durumunu materyalleri kendi çıkarları ve amacı doğrultusunda değiştirip dönüştürebilme yeteneğine borçludur.

İnsanın Temel özelliklerinden bir tanesi alete olan bağımlılığıdır. Evrim sürecine baktığımızda, zaman içinde değişen kültürlerle birlikte insanın da aletlerinden etkilendiğini görebiliriz. Hem insan aletleri değiştirir, hem de aletler insanı değiştirir (Baykara ve Dinçer, 2007, s. 86)

Milyonlarca yıllık evrim tarihinde gelinen noktada insanın bugünkü teknolojiyle olan ilişkisi, ilk insanların alet kullanımından çok daha karmaşık donanımları barındırıyor olsa da en temelinde aynıdır. Teknolojinin insanlık tarihinde ivme kazanması ve evrensel bir yaşam biçimi olması son 300 yıl içerisinde yaşanan bilimsel ve teknolojik gelişmelere dayansa da bugün yaygın görüş teknolojinin insanlık tarihiyle eşdeğer olduğu yönündedir. İlk insan atalarının bir ağaç parçasını veya taşı alet olarak kullanmasından, kendinin soğuk hava koşullarından korumak için üzerine bir örtü-giysi yapmasından, bir iletişim dili oluşturup yazıyı icat etmesine kadar tüm insan faaliyetleri teknoloji kavramı içerisinde değerlendirilmektedir.

Arkeolojiyle, daha da özelinde Paleolitik Çağ ile ilgili çalışmalarda “teknoloji” terimi doğada yer alan çeşitli hammaddelerin, insanlar tarafından taş, odun, kemik veya boynuz gibi nesnelere işlenerek, kendi amaçları doğrultusunda kullanabilecekleri aletler üretmesi olarak kullanılmaktadır. Teknoloji, bir anlamda, geçmiş zamanlara ait maddesel kültür ürünlerini oluşturan fiziksel davranışlardır. Bu, ürünlerin oluşturulmasında kullanılan teknikleri de içerir ve doğada bulunan hammaddelerin değiştirilmesi ve kullanılması sırasındaki davranışlar da ‘teknoloji’dir” (Inizan ve Arkadaşlarından Aktaran Baykara ve Dinçer, 2007, s. 82)

Timoty Taylor, *Yapay Maymun: Teknoloji insan Evriminin Gidişatını Nasıl Değiştirdi?* başlıklı kitabında “İnsanoğlu var olmamalıdır” cümlesini kullanır (Taylor’dan Aktaran Artut, 2014, s. 32). İnsanların temel üreme işlemi üzerinden bu düşüncesini örnekleyen Taylor, memeli familyası içerisinde insanların daha doğum aşamasında ölüm riskinin çok yüksek olduğunu ve doğumdan sonraki birkaç yıllık dönemde de yetişkinlerin desteğiyle hayatta kalabildiklerini dile getirir. İnsanın bedensel özellikleri, özellikle de doğumdan sonra kendi kendine yetebilecek duruma gelene kadarki süreç göz önüne alındığında, memeli familyasında insanı oldukça zayıf ve acınası duruma sokmaktadır. Doğadaki birçok canlıya kıyasla insanın sahip olduğu bedensel zayıflıklar göz önünde bulundurulduğunda, insan türü aslında var olmamalıydı. Fakat dört milyon yıllık evrim sürecinde insanlığın geliştirdiği bedensel ve zihinsel yetileri, doğa karşısındaki zayıflıklarını telafi etme, çevresini ihtiyaçlarına göre değiştirme ve yeniden düzenleme imkânı sağlamıştır.

İnsan atalarının ilk olarak ne zaman ve nasıl alet kullanmaya başladığına yönelik verilerin net olmadığı söylenebilir. Bunun nedenleri arasında ahşap veya organik malzemelerden yapılan aletlerin günümüze kadar korunarak gelememesiyle birlikte bulunan taş aletlerin insan yapımı olup olmadıklarına dair sınıflandırmanın zorluğu gösterilmektedir. İnsanların alet üretimine-kullanımına dair kanıtlar yaklaşık 2.5 milyon yıl öncesine tarihlendirilmektedir. 2012 yılında Kenya, Batı Turkana civarında bulunan taş aletler 3.6 milyon yıl öncesine tarihlendirilmiştir (<https://www.nature.com/articles/nature14464>).

İnsanoğlu tarihinde dil, düşünebilme ve alet yapabilme yetilerinin sadece kendisine ait birer özellik olarak düşünmüştür. Bu alandaki araştırmalar insanoğlundaki gibi gelişmiş bir yapıda olmasa da, ilkel düzeyde bu özelliklerin bazı hayvanlarda da var olduğunu ortaya koymaktadır⁴

“Örneğin, doğadaki bazı şempanzelerin alet kullanarak, kendilerine avlanırken çeşitli avantajlar sağladıklarına dair gözlemler bulunmaktadır.” (Artut, 2014, s. 30):

Yaptıkları en az 22 gözlemlerde, araştırmacılar, Afrika Savanası'ndaki yabani şempanzelerin sopaları mızrak şeklinde yontarak, Galagogil adı verilen küçük primatları avladıklarını belgelemişlerdir. Yapılan gözlemlerin her birinde şempanzeler, dalları ya yalnızca bir ya da her iki ucundan kırıp, ardından genellikle dişlerini kullanarak sivrileştirerek suretiyle modifiye etmişlerdir. Daha sonra da bu mızrakları Galogillerin uyudukları ağaç kovuklarına saptırmışlardır (Aktaran Artut, 2014, s. 30).

Hayvanlarda alet kullanımıyla ilgili yapılmış olan çalışmalar, insan türü dışında birçok canlının da alet kullanabildiğini doğrulasa da insanlarla kıyaslanacak düzeyde değildir. Devillers ve Tintant hayvanlarda ve insanlarda alet kullanımı kıyaslamasını ‘rastgelelik’ ve ‘amaçsallık’ kavramları üzerinden ele almışlardır (2009, s. 249):

...bir şempanze kovandan bal almak için ince bir dal parçasından yararlanmayı bilir. Ama insanla birlikte, rastgele bir aletten amaçsal alete geçiş, yepyeni ve özgün bir süreci başlatır ve bu sürecin biyolojik dünyanın geri kalan bölümünde eşdeğeri yoktur.

Devillers ve Tintant, insan evriminde çevrenin etkisini endosomatik ve egzosomatik olarak iki bölümde ele alırlar. Devillers ve Tintant bu kavramları Brezilya doğumlu İngiliz Biyolog Peter Medawar'dan alırlar. Endosomatik, bir türün çevresel durumlara biyolojik açıdan uyarlanımı için kullanılan alandır. Egzosomatik alan ise insanın çevreye adapte olamadığı veya başka bir değişle evrimin yetersiz kaldığı noktada insanın çevreyi

⁴ Bknz. Dil: Harari, 2016, s. 35, Alet Kullanımı: Lieberman, 2015, s. 135 ve Artut, 2014, s. 30-31.

kendine adapte etmesidir. İnsan evriminin sadece biyolojik değil aynı zamanda biyo-kültürel bir çizgide ilerlediği göz önünde bulundurulacak olursa, bu iki alanın öncelik sonralık ilişkisinin yanında, eşzamanlı bir ilişki içerisinde olduğu düşünülebilir (2009, s. 249):

Bir tür, yeni koşullara uyarlanmak zorunda olduğunda, bu amaca yönelik olarak anatomisini ya da fizyolojisini değiştirmek zorundadır. Bir objeyi yakalamak istediğinde, bir uzantısını değiştirip kılın haline getirmesi gerekir; bir soğuma ortamına uyarlanmak zorunda olduğunda kalın bir yağ tabakası oluşturması gerekir ya da tüylerini sıcaklık veren bir kürke dönüştürmesi gerekir. Bütün bunlar sadece biyolojiden, genetik olanlardan geçer ve bedeni (soma) ilgilendirir: burası endosomatik alanıdır.

Tersine, insanla birlikte, bedenin dışında arzu edilen eylemi yansıtmaya olasılığı ortaya çıkar. İnsan bir ağaç parçasını, çakmaktaşını alır ve bunlardan alet yapar. Ya da soğuğa karşı mücadele etmek için bir giysi üretir, ateşi bulur. Daha sonra bir sanayi geliştirir ve bu sanayiyle çevresini etkilemeye başlar, ardından daha çok az değişen bedenini değiştirmeden bütün ortamlarda hayatta kalabilme olanağı sağlar: burası da egzosomatik alanıdır (Devillers ve Tintant, 2009, s. 249).

Daniel E. Lieberman, “*İnsan Vücudunun Öyküsü*” adlı kitabında insan vücudunun evrimini beş temel dönüşümle açıklamaktadır. Bu beş temel dönüşüm evrimsel tarihte insanı primatlardan ayıran ve onun yeryüzünde farklı kılan temel evrimsel dönüşümlerin basamaklarının sınıflandırmasıdır (2017, s. 41). Lieberman, bu sınıflandırmanın birinci basamağına, modern insanın temelini oluşturan, yeryüzüne yayılıp hayatta kalabilen tek insan türü olmasını sağlayan özellikler olarak “dil, kültür ve işbirliğine yönelik özel yetenekler” geliştirmiş olmayı koyar (2017, s. 41). Ayrıca genel düşüncenin aksine Lieberman, paleolitik dönemin sona ermesiyle insan vücudunun evriminin sona ermediği görüşündedir. Evrimin sadece biyolojik temellerden ibaret olmadığını, “kültürel evrim”in de insan bedeni üzerinde etkili olan dinamik faktörlerden biri olduğunu savunur: “Sonuç olarak, vücutlarımız atalarımızın birkaç nesilden önceki vücutlarıyla tamamen aynı değildir. Aynı şekilde, bundan yüzlerce nesil sonra yaşayacak torunlarımız da bizden farklı olacaklardır.” (Lieberman, 2017, s. 42). Lieberman, insan vücudu için hayati öneme sahip iki evrimsel dönüşüm basamağı daha önermektedir. Bu dönüşümler “tarım devrimi” ve “sanayi devrimi”dir (2017, s. 43).

Tarım devrimi, insanlık tarihinin en önemli dönüm noktalarından biridir. Avcı-toplayıcı yaşam biçiminden yerleşik hayata geçiş, çok daha geniş ve yeni bir sosyal yapılanmayı beraberinde getirmiştir; yerleşik topluluklardan daha geniş kabilelere, şehirlere ve modern medeniyetlere değin uzanan bir gelişimin başlangıcını oluşturur. İnsan türünün

evrimi, biyo-kültürel bir uyarlanım biçiminden sosyo-kültürel bir uyarlanım çizgisine doru harekete geçmiştir.

Teknolojinin insanlık tarihi-kültürü üzerinde büyük ölçüde etkiler yarattığı dönem 18. yüzyılda Avrupa’da başlayan Sanayi, bir diğer adıyla Endüstri Devrimi olmuştur. Endüstri devrimi, büyük ölçüde insan ve hayvan kas gücüne dayalı tarımsal üretimden ve küçük çaplı atölyelerden, buhar enerjisiyle çalışan makine gücüne dayalı büyük çaplı sanayi üretimine geçişle başlamıştır. Alet ve makinelerin üretim aracı olarak kullanımı insanlık tarihinde yeni bir durum değildir. Fakat Artut’un ifade ettiği gibi, “makinelere yükselişi ve yaygınlaşması, 18. ve 19. yüzyıllarda gelişen Endüstri Devrimi’nin dayattığı rasyonelliğin, sembolize edildiği bir ürün olarak ortaya çıkmıştır.” (2014, s. 134).

Lieberman, Endüstri Devrimi’nin kökeninde üç temel değişim olduğunu ifade etmektedir (2017, s. 300-301): Bunların ilki, üretimde yeni enerji kaynakları kullanımınıdır. Endüstri öncesi, enerji üretiminde rüzgâr ve su gücünden faydalanılırken, üretimin temeli de insan ve hayvan kas gücüne dayanmaktadır. Fosil yakıtlardan enerji sağlanması üretimde makineleşmeyi ve seri üretimi beraberinde getirmiştir. Endüstri Devrimi’nin ikinci önemli etkisi, “ekonomilerin ve sosyal kurumların yeniden düzenlenmesi”dir. Endüstrileşme dünyanın baskın ekonomik sistemi olan kapitalizmi doğurur. Bu da daha fazla endüstrileşmeyi ve sosyal değişimi beraberinde getirir. Bu sosyal değişimin temelini, çiftliklerden fabrikalara işçi geçişi, iş ve işçi ihtiyacıyla kalabalıklaşarak artan sanayi kentleri ve bu kentlerdeki insanların ihtiyaçlarını karşılamak için oluşan sosyal kurumlar oluşturur. “Son olarak, Endüstri Devrimi bilimi, felsefenin keyif veren, ama elzem olmayan bir kolu olmaktan, insanların para kazanmasını sağlayan parlak bir mesleğe” dönüştürmüştür (Lieberman, 2017, s. 301).

Özetle, Endüstri Devrimi tarihin akışını son derece hızlı ve radikal bir şekilde değiştirmiş ve on nesilden kısa bir süre içerisinde -ki bu evrimsel zaman olarak düşündüğümüzde göz açıp kapayacak kadar kısadır- dünyanın yüzünü yeniden şekillendirmiş olan teknolojik, ekonomik, bilimsel ve sosyal dönüşümlerin birleşmesinden oluşuyordu (Lieberman, 2015, s. 302).

Endüstri Devrimi, her ne kadar 18. yüzyılda makine teknolojilerinin yükselişiyle başlasa da kendi içinde mekanik, elektrik, otomasyon ve İnternet devrimleri şeklinde günümüze kadar uzanan bir süreci de kapsamaktadır.

Teknolojinin ne olduğuna dair incelenen kaynakların genelinde, temel olarak teknolojinin araç –alet olarak ele alındığını görülmektedir. Bunu en temel nedeninin, teknolojinin günümüzde mekanik, elektronik ve sibernetik doğasıyla oldukça geniş ve karmaşık bir yapısı olmasına rağmen insanlık tarihinin büyük bir bölümünde araç-alet, makine ve teknik bilgi olarak var olduğu söylenebilir. Antik Yunan’ın teknolojiyi tekhné kavramı üzerinden sanata ve zanaata dayalı yetenek, beceri olarak görmelerinin, o dönemde bir tür yaratım ürünü olarak teknolojinin alet ve araç olarak var olması ve az sayıda insan tarafından yapılan incelikli bir üretimi olmasından dolayı olduğu düşünülebilir. Günümüz teknolojilerinin ise çok daha geniş insan organizasyonlarıyla ve bilimsel alanlarla girift bir ilişki içerisinde olduğu ortadadır. Bundan birkaç yüz yıl önce yaşanan bilimsel ve teknolojik gelişmelerin heryerdeliğinden bahsedemezken, bugün, dünyanın her yerinde etki eden bir mahiyete kavuştuğu söylenebilir. Devillers ve Tintant’ın deyimiyle “*anti-ekolojik*” bir tür olarak insan dünyanın her yerinde, bedeninin değişmesine gerek duymadan bulunduğu çevreyi kendi ihtiyaçlarına uyarlayarak, aynı yaşam biçimini sürdürebilmektedir (2009, s. 248). Bununla birlikte insanın kendisine oluşturduğu egzozomatik alan, gen bilimi ve bio-teknolojiyle bedenin de uyarlanmasını mümkün kılmaktadır. Bu da insan bedeninin evrimini var olan sosyo-kültürel çizgiden bir kez daha biyo-kültürel sürece doğru sokmaktadır. Aradaki fark ise doğal seçimlerle -raslantısal olarak- evrilen biyolojik bedenin, insanın kurduğu meta dünya içerisinde bir ‘materya beden’ e dönüştürülüp müdahale alanına çekilmiş olmasıdır. Buradaki materya beden kavramı, ne Kartezyen görüşün nesne bedeni ne de materyalist felsefenin bedene atfettiği makine indirgemesi değildir. Bu insanın, bilgi devrimin getirdiği avantajla çevresini tahakküm altına alması gibi, aynı inisiyatifi kendi bedeni üzerinde de kullanmaya başlamasıdır. Arada ki en belirgin fark ise öznenin dünyada varlık olarak konumlanma biçimidir.

2. BÖLÜM

TEKNOLOJİ, BEDEN VE SANAT ETKİLEŞİMİ

2.1. TARİHTE BEDEN SORUNSALI

İnsanoğlunun tarihte kendine yönelttiği en büyük soru muhtemelen “Ben neyim?” sorusu olmuştur. Düşünce tarihi boyunca varlığı ve bu varlık içinde kendi varoluşunu sorgulayan insanın düşünce formları, aynı zamanda öznenin kuruluşundaki temel değerlendirme paradigmasını belirlemiştir. Bu uzun soluklu arayış içinde bedenlenmiş durumumuzun bilgisi de çeşitli düşünme sistemleriyle evrilmiştir. İnsan olma kavramı ne denli değişikliğe uğramış ise, beden kavramı ve bedeni ele alan düşünce pratiği de bir o kadar farklılar göstermiştir. Arthur C. Danto’nun da ifade ettiği gibi, “Beden Aristoteles’in zamanından bu yana, iki bin beş yüz sene değişmemiştir elbette. Fakat bedenle ilgili bilgiler öylesine değişmiştir ki...” antik dönem düşüncesindeki beden anlayışıyla bugünkü beden anlayışımız arasında bağ kurmak neredeyse imkânsız hale gelmiştir (2015, s. 95). Bugün insan-olmak-lığa dair bilgimiz çok geniş ve kapsamlı alanlarda değerlendirmeye tabi olmuş olsa da tarih boyunca bizi diğer canlılardan ayıran en büyük özelliğimizin gelişmiş zihinsel yetimiz olduğu düşünülmüştür. Beden veya bedenli olma meselesinin de düşünce tarihinde genel hatlarıyla ruh-akıl-beden çerçevesinde ilerlediği görülmektedir. Örneğin, Antik Yunan filozoflarından Aristoteles’e göre insan,

...akla (logos) sahip bir varlıktır. (...) Aristoteles’e göre ruh, bütün canlılarda bulunan ‘bir tözdür ve hayata sahip cismin doğal biçimidir’. İnsan türünü diğer canlılardan ayıran, insan yapan özelliği, ruhu olması değil, ruhunun bir yanının aklın (logosun) taşıyıcısı olmasıdır (Ketenci ve Topuz, 2013, s. 3).

Ketenci ve Topuz, “*Aristoteles ve Agustinus’un İnsan Anlayışı Üzerine*” adlı çalışmalarında (2013), Aristoteles’in insan anlayışının “ontolojik” temelli bir karaktere sahip olduğunu ifade ederler. Ontolojik açıdan insanı ele almanın, “eyleyen bir varlık olarak insan”ı ele elmayı, bunun da “tür olarak insan” ve özelinde “kişi olarak insan”ı ele almayı gerektirdiği görüşündedirler. Bu yönüyle Aristoteles’in insan (etik) anlayışı, insan türünün ontolojik karakterlerinden hareketle eyleyen tekil şahısın ontolojik çözümlemesine yönelir.

H. Nur Erkızan'a göre, "...yaşayan bir varlığın etkinliği olarak ruhun tanımı aslında her türden düalizmi dışarıda bıraktığı gibi Orta Çağ'a damgasını vuran ruh-madde ayırımından hareketle ruhun ölümsüzlüğünü iddia eden tartışma ile de ilgili değildir." (2016. s. 35).

...psyche (ruh) yaşayan bir varlığın formu olması anlamında tözdür (ousia), ki o potansiyel olarak yaşama sahiptir. Ve töz bu anlamda aktivedir (entelecheia). Ruh, o zaman, halihazırda tanımlanmış olduğumuz anlamda beden (soma) aktivitesidir (entelechia) (Aktaran Erkızan, 2016, s. 34).

Erkızan, Aristoteles'in ruh kavramının "*yaşayan varlığın formu olması bakımından*" madde ve form, ruh ve madde ikiliğiyle anlaşılamayacağı görüşündedir; "Aristoteles'e göre, ruh yaşayan bir varlığın formu olması bakımından tözdür. Töz ise etkinliktir. Bu bağlamda onun bütünüyle madde-dışı olduğunu söylemek olanaksızdır; çünkü ruh beden bir etkinliktir ve de ona bağlıdır." (2016, s. 35). Aristoteles'in ortaya koyduğu ruh tanımı, yaşayan varlığın "*sahip olduğu yaşam potansiyelini gerçekleştiren ilke*"dir. Erkızana göre, "*yaşamsal aktivitelerin içimizdeki ilkesi*" olması bakımından ruh, "*tözsel öznenin amaçlı etkinliklerine göndermede bulunur.*" Doğal olarak ruh maddeyle (bedenle) değil, etkinlikle ilişkilendirilir. Bu yönüyle beden de (eyleyen olarak), insanda bulunduğu haliyle ruhun potansiyel etkinliğinin gerçekleşme biçimi olduğunu düşünebiliriz. Ruhun yaşamın ilkesi olması dolayısıyla, etkinlik ve ereksellik bağlamında Aristoteles'te beden, nesne konumuna indirgenemeyeceği gibi, özne de ruh ve beden ikiliğiyle anlaşılacak tözsel öznedir (2016, s. 35-36).

Erkızan, Aristoteles'in algı kuramının da ruh kavramıyla paralellik gösterdiği görüşündedir; "Ruhun sahip olduğu kapasiteler, aynı bilimsel bilgi bölümünde olduğu gibi, onların konusunu oluşturan şeyler/nesnelere tarafından belirlenir." (2016, s. 36). Aristoteles'te algının konusu *özel duyusallar, ortak duyusallar ve ilineksel duyusallar*⁵ olmak üzere üç kategoriden oluşmaktadır. Bunların ilki olan özel duyusallar, tek bir özel duyu tarafından algılanabilen (renk, koku, ses gibi) duyusallardır. Aristoteles'in tanımladığı bu özel duyular, bugün hala geçerli olan beş duyuya işaret eder (Erkızan 2016, s. 36).

⁵ Ortak duyusallar, hareket, biçim oran gibi birden fazla duyuya algılanan duyusallardır. Özel ve ortak duyusallar doğrudan algılanırlar. İlineksel duyusallar ise doğrudan algılanmayıp bir başka şeyin niteliği olarak algılanan duyusallardır.

Aristoteles'te algılama, algılanan şeye bağlıdır. Duyuyla algılananın nesnel realitesi zihinde bilinebilir formuna dönüşür. “*Zihinde bulunan formlar var olana ilişkindir ve ona bağlıdır.*” Fakat algılama işleminde olduğu gibi, bedensel olanın nesnel olanla girdiği ilişkiden öte, zihindeki formlar şeylerin bilgisi olarak maddeden soyutlanabilir olma özelliğine sahiptir. “*...algılamada algılanan objenin algılama esnasında varlığı zorunludur; ancak düşünmede bu zorunluluk ortadan kalkar.*”. Bu yönleriyle Aristoteles, algılama ve düşünmeyi birbirinden ayırır. Algılama algılanan şeyin nesnel mevcudiyetine bağlı iken, düşünme, nesnelere değil insanın imgelemine bağlıdır. Algılamada, bedensel olan algı ile algılanan nesne fiziksel olarak birbirine bağlı olduğundan dolayı “*...algı bize her zaman doğruyu verir.*”. İmgeler nesnel olanın zihindeki imajları olduğu ve zihin içeriği bu imajlar tarafından kurulduğu için zihnin fiziksel olanla ilişkisi zayıftır. “*İmgeler aracılığıyla gerçekleşen düşünme etkinliği, bu nedenle de, yanılgıya açıktır.*” (Erkızan, 2016. s. 36-37).

Aristoteles'in felsefesi tek bir açıdan bakılamayacak ve basite indirgenemeyecek farklı açılar ve yoğunluklar içermektedir. Fakat dar bir bakış açısıyla (algılama ve düşünme üzerinden), Aristoteles'in düşüncenin yanılgıya açık olduğu görüşü bize, kuşkudan yola çıkarak salt kesinliğe ulaşan Descartes'ın önermesini düşündürür: “*Cogito ergo sum*”. Descartes'e göre de insan düşünen varlıktır. Fakat duyularla algılanan bedensel gerçeklik yanıltıcı olabilir; bedensel bir varoluş kuşkuludur. Ve kuşkunun kendisi de bir düşünüm-zihinle kavranan bir durumdur. “*Her şeyden kuşkulanabilirim, ancak kuşkulanamayacağım bir şey vardır, o da kuşkulanan ben'in kendisidir.*” (Descartes, 2015, s. 13). Kuşku duyulan her şey yanlış olsa bile, düşünüyor olma gerçeği hala sabittir. Böylece, Descartes'in kuşku yöntemi onu su götürmez bir varlık temeline ulaştırır: “*Düşünüyorum öyleyse varım*”.

Descartes ikinci meditasyonda, imgeleyen varlık olarak kendi varlığını ve imgelenen nesneyi ele alırken balmumu örneğini verir. Descartes'e göre, duyular yoluyla algılanabilen nesnenin (balmumu) duyulara hitap eden özellikleri ortadan kalksa bile nesnenin neliğinin (balmumu olma gerçeği veya bilgisi) ortadan kalkmadığı görüşüne varır. Uzamın da duyusal özellikler gibi imgelemin ötesinde olduğunu varsayar. Böylece nesneyi imgelemesinin mümkün olmadığını, onu algılayanın anlağı olduğunu ileri sürer.

Yine de duyuşsal özellikleri topyekûn kaldırıp atmaz ama duyuşsal yolla algılananın ancak anlığında bulunan yargı yetisiyle kavradığını dile getirir. Sonuç olarak vardığı Şey Őudur:

...cisimler bile, eğer sözcüğün sağın anlamıyla konuşursak, duyuşlar tarafından ya da imgelem yetisi tarafından değil ama yalnızca anlak tarafından algılanırlar ve görülmeleri ya da dokunulmaları değil ama yalnızca anlaşılmaları yoluyla bilindikleri için, açıkça bilirim ki benim için algılanması anlığımdan daha kolay ya da daha açık başka hiçbir Şey yoktur (Descartes, 1998, s. 101).

Descartes'in felsefi yöntemi, algıyı da imgelem gibi maddeden bağımsız salt bir zihin etkinliğine indirgemektedir. Bilgiyi maddi gerçeklikten soyutlayıp, salt bir zihin gerçekliği olarak düşünmek, madde ile enerjiyi, zaman ile uzamı birbirinden ayrı düşünmeye benzemektedir. Descartes'in "*düşünüyorum, öyleyse varım*" önermesi, varlığın özünü salt düşünmeye indirgeyerek (ki ruh ve düşünmeyi birbiriyle bağdaştırır) özneyi bedenden ve çevresinden ayırır. Descartes'in felsefesinde, soyut ile somut, metafizik ile fizik, ruh ile beden birbirinden ayrı iki töz olarak karşımıza çıkar:

...tüm başka Şeyler doğru olsalar bile var olduğuma inanmam için elimde hiçbir neden bulunmadığını görerek, tüm özü ya da doğası düşünmekten başka bir Şey olmayan ve var olmak için herhangi bir yere gereksinimi olmayan, herhangi maddesel bir Şeye bağımlı olamayan bir töz olduğumu anladım. Öyle ki bu ben, yani kendisiyle neysem o olduğum ruh, bedenden tümüyle ayrıdır, hatta bedenden daha kolay tanınır ve beden olmadığında bile o kendisi olmaktan çıkmaz (Descartes, 2015, s. 44).

Başka bir açıdan bakıldığında Descartes'in düşüncesi, yöntem olarak özneyi merkeze alması açısından önem arz etmektedir. Descartes, düşünen ben'den yola çıkarak var olduğu gerçeğine ulaşır. Teolojik bir yaklaşımla tanrı merkezli bir varlık anlayışından öte ben merkezli bir varlık anlayışını temellendirir. "Hıristiyanlı bakış açısı Tanrı kavramını hiçbir kuşku duymadan en başa yerleştirebilir ve Tanrı'dan ben'e ulaşır. Oysa Descartes Tanrı'yı bende bulmuştur. Tanrı'ya benden giderek ulaşmıştır.onun varlığından maddesel dünyayı türetir."⁶ (Descartes, 2015, s. 14). Descartes'in düşüncesi 'ben' i merkeze alması açısından önemli olsa da bu ben, 'düşünen ben'dir ve ruhla özdeştir. "Dolayısıyla, Descartes'e göre, düşünme varoluştan önce gelir." (Bard ve Shöderqvist, 2015b, s. 13). Böylece önce tanrıya daha sonra maddeye yönelir. Bu da maddesel-bedensel olanı zincirin son halkasına yerleştirir. Maddeden bağımsız salt 'düşünen ben'

⁶ Descartes'in *Yöntem Üzerine Konuşma* adlı eserinin Türkçe çevirisini yapan Afşar Timuçin ve Yüksel Timuçin, Descartes'in 'düşünen ben' den Tanrı'ya ulaşması ve ondan maddesel dünyayı türetmesiyle ruh-beden karşıtlığını aştığını ifade ederler. "Böylece başlangıçta belirttiğimiz karşıtlık, ruhsal töz ve maddesel töz karşıtlığı bir uzlaştırmayla, iki tözün yan yana ya da altlı üstlü koyulmasıyla aşılmış olur. Böylece uzamda ve zamanda yer kaplamayan tözden devingen ve uzamlı töze az çok yumuşak bir geçiş yapılmış olur." (Descartes, 2015, s. 15).

den hareketle varlığı temellendirmek ve bunu ruhla özdeşleştirmek, öznenin bedenselliğini ‘nesne’ ye indirgemektedir. Bu da genel anlamda, Danto’nun vurguladığı biçimiyle ‘insan işleyişini’ mekanik modellerle açıklamaya yönelir⁷ (2015, s. 93,94).

Descartes’in felsefe yönteminin, analitik düşünme biçimiyle matematiksel kesinlikte sonuçlara varmaya çalışmak olduğu söylenebilir. Geliştirdiği düşünme yöntemi felsefe tarihinde önemli bir nokta olarak alınmıştır. Descartes’in akılcılık yöntemi, batı akılcılığının ve rasyonalizminin temellerini oluşturmuştur. Bunun yanı sıra ortaya koyduğu ruh-beden ikiliği, Descartes’in ondan sonraki birçok düşünür tarafından eleştirilmesinin ana kaynağı olmuştur. Kartezyen kuşkuculuk, ‘düşünen ben’i - özneyi merkeze alan bir var oluş düşüncesi ortaya koymasına rağmen, insanın bedenleşmiş durumunu, zihin-beden ilişkisini açıklayacak net bir düşünce ortaya koyamamıştır. “Kartezyen görüş, akıl-beden ayrımında akla ayrıcalıklı bir statü verirken, bedeni dış dünyanın parçası olarak görüp onu ikincil bir statüye yerleştirmiştir.” (Kara, 2015, s. 25).

Düşünce tarihinde sıklıkla karşımıza çıkan ruh ve beden ayrımının köklerini teolojide de bulmak mümkündür. İçinde bulunduğumuz madde-zaman gerçekliğinde varoluşumuzun kabuğu addedilen beden, fiziksel olan ile metafiziksel olan üzerinden diğer tüm karşıtlıkların merkezinde yer almaktadır. Ruh tanrısal tözdür. Bedenin faniliğinin aksine ruh ölümsüzdür; beden ölse de ruh tanrısal boyutta varlığını devam ettirecektir. Beden ise ruhun taşıyıcı, dünyevi ve geçicidir. İnsanlık tarihi boyunca insanın ölümlü olduğu gerçeği ve ölümsüzlük arzusu bu iki karşıtlık üzerinden okunmuştur. Birçok inanışta bu metafizik karşıtlık, sıkı bir birliktelik gösterse de, olumlamayı ve olumsuzlamayı da içinde barındırır. Bedene bürünmüş olan ruhun yine beden üzerinden arınacağı düşünülmüştür. Bu düşünce yüzyıllar boyunca bedenin “hasta” olarak görülmesinin başat sebeplerinden biri olmuştur. Hıristiyan inancında tanrının bedene bürünmesi, tüm insanlar adına acı çeken İsa’nın beden imgesinin temelinde yatan ana gösterge bu olmuştur.

⁷ Timuçin ve Timuçin’e göre, “Descartes maddede tam bir mekaniklik bulur, maddesel olguların tümünü devinimle açıklar. Devingen olan uzamda olandır, yer kaplayandır. Düşünceyle ruh aynı şeydir ve ‘İnsan ruhu tanrısal bir şeylere sahiptir.’ İnsanda ruh ya da düşünsel olan, bedenle birleşmiştir. (...) Descartes ruhla maddeyi ya da bedeni iki ayrı töz olarak belirlemiş, her ikisini insan varlığında kesinlikle birbirinden ayırmıştır.” (Descartes, 2015, s. 14).

Bunun yanı sıra teolojide beden, yukarıda tasvir ettiğimiz kadar önemsiz değildir. Tarih boyunca birçok kültürün bedene atfettiği önem, ölü gömme biçimlerinde kendini göstermektedir. Ruhun kabuğu sayılan bedenın sıradan bir makine veya nesne olmadığının kanıtı olarak mezarlıklar, sadece ruhun değil bedenın de ölümden sonraki yaşam için ne denli önemli olduğunun göstergeleridir.

Metafizik felsefeyle kıyaslandığı zaman bilgi teorisinin de bedeni arka plana aldığı ve önemsizleştirdiği görülmektedir. Siber çağda bir tür “Yeni Kartezyen” görüş olarak beliren bu teoriye göre, benliğin ana kaynağı olan zihin elektronik bir data gibi bir siber ağa yüklenebilir veya depolanabilir. Böylesi bir önerme, bedensel oluşun öznenin temel kaidelerini oluşturmayacağı sonucuna varır (Bard ve Söderqvist, 2015b, s. 198). Fakat bu düşüncede “dünyada-olmaklık”ın, öznenin dünyaya ve kendine ait bilgisinin bedenleşmiş durumumuza ait parametrelerinin tamamı göz ardı edilmiş olmaktadır.

Modern tıbbın doğuşu ve tıp bilimindeki ilerlemeler de bedeni nesne tasarrufuna düşürmüştür. David Le Breton’a göre bu nesneleşme süreci modern tıptan çok eskiye, 16. yüzyıl ortalarında Vesalius’a kadar uzanmaktadır; “Anatomistler yalnızca tıbbın değil modernitenin de kalbinde yer alan, bir yanda insan, diğer yanda bedeni şeklindeki ikiciliği Descartes’ten ve mekanist felsefeden önce oluşturmuşlardır.” (Breton, 2016a, s. 14). Fakat gerçek anlamda bedeni nesneleştiren 20. yüzyılın yeni idealizmi ve tıp bilimi olmuştur. Bedeni varoluşun öznesi konumundan bilimin nesne konumuna düşüren bu gelişim, estetik cerrahi yöntemlerle bedeni öznenin kendi tasarrufuna bırakılmış nesnesi olarak bir kez daha gündeme getirir. “İkiciliğin modern versiyonu, bedeni artık ruh ya da zihnin karşısına değil, tam da öznenin karşısına koymaktadır.” (Breton, 2016a, s. 25). Elbette beden üzerinde özneye verilen bu tasarruf, modern ve post-modern çağın idealize edilmiş imaj-dayatılarından bağımsız değildir. 20. yüzyılın sonlarına doğru yaptığı estetik cerrahi performanslarıyla sanatçı Orlan, bedenın manipüle edilebilir bir nesne olarak sanat alanındaki yerini ve hem çağın hem de sanat tarihinin idealize imajlarının radikal eleştirisini ortaya koymuştur.

Tekrar felsefi düzleme dönülecek olursa, ruh-beden ikiliğinin başlıca faillerinden sayılan Descartes’in “düşünüyorum” önermesine karşın Immanuel Kant iç duyumla birlikte dış duyumun da belirleyici olduğunu savlar. Salt iç duyumla şeyleri kavramak mümkün değildir. Baker’e göre, “(ama) düşünmek Kant’tan beri düşünülen şeyin değil benim bir

belirlenimim, özelliğimdir.” (2017, s. 22). Kant’ın önermesiyle şeylerin belirlenimi salt içsel bir eylem değil aynı zamanda dışsallıkla ilişkilendirilir. Dolayısıyla mekan-zamanda bedenli-oluş da denklemde kendine yer edinir.

Düşünmek demek her şeyi kavramda ta başta içermek demek değildir. Düşünmek demek onu mekanda-zamanda realize etmek demektir. (...) Kant’tan beri modern dünya düşünceyi ancak mekanda-zamanda gerçekleşmesi bakımından değerlendiriyor. Bugün bir “fikir”den bahsettiğimizde onun imajını da talep ediyoruz –zamanda ve mekanda. Kurumlaşmamış fikirler bugünkü dünya için bir hiçtirler... (Baker, 2017, s. 21)

20. yüzyıla gelindiğinde batının ruh ve beden üzerinden kurduğu ikici yaklaşım büyük ölçüde yerini daha birleştirici bir düşünce sistemine bırakmıştır. Özellikle bedenli oluşu ele alış biçimiyle Fransız filozof ve fenomenolog Maurice Merleau-Ponty bu alanda öne çıkan isimlerden biri olmuştur. Merleau-Ponty’nin felsefesi, eleştirel felsefenin, algının (bedenin) uzamlılığını göz ardı eden entelektüel yaklaşımın yetersizliğine karşı geliştirdiği, Edmund Husserl’in fenomenolojisi ve gestalt psikolojisine temellenen fenomenolojik bir yaklaşımdır. Merleau-Ponty’e göre, “İster motor kuvvetlerin ister algısal kuvvetlerin sistemi olsun, bedenimiz bir “düşünüyorum”un nesnesi değildir: Kendi dengesini örgütlemeye doğru giden, yaşanmış bir imlemeler bütünüdür.” (2016 a, s. 220).

Merleau-Ponty’e göre, insan varoluşu ve yaşanan dünyanın bilgisi, Descartes’in önermesinde olduğu gibi salt ussal-zihinsel bir etkinliğe indirgenip anlaşılabilir. Merleau-Ponty Algının Fenomenolojisi adlı eserinde, Descartes’çı düşünen öznenin yerine duyularla ya da Merleau-Ponty’in ifadesiyle “algısal tutumlarla” dünyaya açılan “algının öznesi”ni betimler. Yaşadığımız dünyanın “algılar dünyası” olduğunu ve bu dünyanın salt eleştirel zihinle okunamayacağını, bunun yerine gerçeklik deneyimine “algılayan zihinle” ulaşabileceğini analiz eder. Bu zihni, metafizik bir özerklikten çok “ete tene bürünmüş halindeki bir zihin” olarak tanımlar. Ponty’in beden algısı/tanımı, analitik paradigmalara mekaniğin doğasına indirgenmiş bir beden değildir; yaşayan, algılayan, algılanan bir “ten” dir (Merleau-Ponty, 2017b, s. 23).

Emre Şan’a göre, Merleau Ponty’nin felsefesinde “yaşayan vücuda verilen temel önem”, “sadece algıyı düşünmek değil, algıya göre de düşündürmek”... “Aslında algının ayrıcalığı tüm mümkün deneyimin anlamını kurmasında saklıdır.... Algı tüm fenomenlere eşlik eden bir kaynaktır.” (2017, s. 65).

Algılamak “ölü” niteliklerin değil aktif özelliklerin verildiği bir deneyimi betimler, yani insan, dış niteliklerin edilgin alıcısı değil, vücut-bulmuş algılayan öznedir. Dolayısıyla duyuşsal nitelikler dünyayla ilişkimizde kurulur. “Duyum belli bir birlikte-varoluştur (*coexistence*)⁸”. (...) Eğer algılayan vücut bulan bir bilinç ise, ya da daha doğrusu, algılayan bilinç zorunlu olarak vücut bulan ise, anlam ancak dünyanın kökensel olarak vücudu etkilediği tarz ile verilebilir. Anlam duyuşsalın nesneleşmiş bir temsili değildir, duyumsanır olanda tutulur ve onun tarafından sarıp sarmalanır (Şan, 2017, s. 65).

Algının salt zihinsel bir aktivite olmasından öte bedensellikle kurulan bu bağı, kendimizin ve çevremizin bilgisini ve tüm bu algısal süreçlere eşlik eden bedenimiz ve çevre arasında eşik olan insan yapımı nesnelere bedensel ve algısal süreçlerimizle olan ilişkisini birçok alanda gündeme getirmiştir. Özellikle teknoloji felsefesinde kendine geniş bir yer bulan bu ilişkiler, insan ve teknoloji ilişkisini ve bunun özelinde bedenin sınırlarını tartışmaya açmıştır. Genel olarak bu tartışma temelinde teknolojilerin bedenin uzantıları ve algısal süreçlerdeki rolü üzerinden ilerlediği görülmektedir.

Bedenli durumumuzun düşünce tarihindeki ya da insanlık tarihindeki çeşitli konumlanma biçimleri sanatın başlıca konularından olan insanın ve beden imgesinin de dönüşümüne yansımıştır. Elbette ki bu dönüşüm salt felsefenin nesne-beden, özne-beden ikiliğiyle sınırlı bir ikilik değildir. Bu, her dönemin sosyal, kültürel, dinsel veya ekonomik doktrinlerinin geçişten zemini olan bedenin (dolayısıyla bedenli olan öznenin) içsel ve dışsal algı ve konumlanma biçimleriyle de ilişkilidir. Tüm bu kültür üst çatısı altında toplanabilecek değişkenlerin özelinde, dünyaya açılan sınır olarak bedenin ve insanın durmadan (yeniden) ürettiği yarı-organik dünyanın sınırları muğlaklaşmakta, bir tür çatışma ve uzlaşmayla ikili (karşılıklı) bir genişlemeye tabi olmaktadır.

Bu noktada, bedenin uzantısı olarak teknoloji veya sanat nesnesi irdelemesinde bulunurken sanat ve teknoloji, beden ve nesne ilişkisinin salt bir uzuv-uzantı bağlamında değerlendirilemeyeceğinin altını çizmekte fayda vardır. Zira teknolojilerin ve üretim araçlarının sanat pratiklerine yansımaları çoğu zaman doğrudan bir beden-uzantı ilişkisiyle bağlantılı olmadığı gibi, beden veya teknoloji meselesinin üzerinde duran sanatçıların pek azının oldukça sınırlı bir çerçevede veya dolaylı yollardan bağlama dahil olduğu görülmektedir. Doğal olarak, bir tür beden ve protez ilişkisi olarak değerlendirebileceğimiz uzuv-uzantı ilişkisinin sanat alanındaki yansımalarına girmeden

⁸ M. Merleau-Ponty'den Aktaran Emre Şan.

nce kavramın teknoloji ve insan (beden) ilişkisi üzerinden ana hatlarının çizilmesi gereklilik arz etmektedir.

2.2. BEDENSEL VE ZİHİNSEL SINIRLAR: UZUV-UZANTI OLARAK TEKNOLOJİ

İlk bölümde değinildiği üzere, teknoloji ve insan birlikteliğinin, ilk insan atalarında alet kullanımından modern insana kadar uzanan geniş bir zaman diliminde ve geniş bir yelpazede çeşitlenerek geliştiği görülmektedir. Bu yönüyle insan varlığının ve evriminin kaçınılmaz sebebi ve sonucu olarak alet kullanımı ve teknoloji-insan ilişkisi, arkeoloji ve antropoloji alanlarında da önemli bir yere sahiptir. Alman filozof Arnold Gehlen, insanı eksik-kusurlu (*Mangelwesen*⁹) bir varlık olarak tanımlamıştır. Gehlen'in bu düşüncesi, teknoloji çağında insan bedenini yetersiz olarak gören Stelarc'ı hatırlatır. Stelarc'a göre, "bedenin modası geçmiştir" (<http://stelarc.org/?catID=20317>). "İnsanlar özelleşmiş organlara ya da içgüdülere sahip olmadığı için doğal bir ortamda uzun süre hayatta kalamazlar." (Verbeek, 2009, s. 11). "Gehlen, bıçak, çivi, tekerlek ya da düğüm gibi doğada olmayan şeylerin eksik organların eksikliğinin giderilmesine işaret ettiğini belirtir.... Bu tür icatlar insanda bulunmayan organların yerini tutmaktadır." (Özel, 2015, s. 21).

Philip Brey, "*İnsan Yetilerinin Uzantısı Olarak Teknoloji*" (*Technology as extension of human faculties*) adlı çalışmasında, teknolojiyi ve doğal olarak teknoloji ürünü nesnelere¹⁰ beden fiziksel ve yetisel özelliklerini genişleten bir tür genişleyen beden teorisi üzerinden tartışmaya açar. Brey'e göre, "En temel biçimiyle bu düşünce, teknik nesnelere, insan organizmasının bedensel ve zihinsel yeteneklerini, çoğaltarak ya da güçlendirerek genişletmesidir." (2000a, s. 1). Brey'in çalışmasında temel aldığı kavramlar, Ernst Kapp, Marshall McLuhan ve David Rotheberg'in, geniş anlamda, teknolojilerin beden uzantısı olma veya başka bir deyişle bedensel yetilerin genişletilmesi fikirlerine dayanmaktadır.

Bilindiği kadarıyla ilk defa Alman filozof Ernst Kapp, "*Bir Teknoloji Felsefesi Taslağı*" (*Grundlinien einer Philosophie der Technik – 1887*) adlı çalışmasında, tüm teknik alet ve

⁹ Bkz. Verbeek, 2009, s. 11 ve Özel, 2015, s. 21

¹⁰ Yazar makalesinde, insan yapımı alet, araç, makine veya yapılar için 'artifact' ya da 'technological artifact' kelimesini kullanmaktadır. Bu çalışmada "artifact" terimi yerine araç veya alet kelimeleri kullanılacaktır.

araçların, insan organlarının morfolojik izdüşümleri (*projection*) olduğu fikrini ileri sürmüştür. Buna göre, insan ve ürettiği araçlar arasındaki temel ilişki, bilinçsizce de olsa araçların organlara göre üretiliyor olmasıdır. “Faydası ve gücü arttırılacak olan organ kontrol faktörü olduğu için, bir aletin uygun şekli sadece o organdan elde edilebilir.” (Kapp’tan Aktaran Mitcham, 1994, s. 24). “Kapp'a göre form fonksiyonu takip eder ve iki şeyin işlevsel olarak benzer olması için, aynı zamanda morfolojik olarak benzer olmaları zorunludur.” (Brey, 2000a, s. 4). “Bir çekiç, yumrukların maddi izdüşümüdür; bir testere insan dişlerinin bir izdüşümüdür. Kapp'ın tarihinde inşa edilen telgraf ağı sinir sisteminin izdüşümüydü.” (Verbeek, 2009, s. 11). Verbeek’e göre Kapp'ın fikri, ters çevrilmiş kartezyenliğe dayanmaktadır;

Descartes'ın organik maddeyi mekanik olarak anlamaya çalıştığı yerde, Kapp tam tersini yapıyor, mekanik dünyayı organik açıdan ve teknoloji doğa üzerinden açıklıyor. Kendimizin özelliklerini dışsallaştırarak maddi bir teknoloji dünyası yaratıyoruz ve bu teknolojiyi kullanırken kendimiz hakkında daha fazla şey keşfediyoruz (2009, s. 11).

Kapp, tüm insan üretimi alet ve makineleri bedenın –daha doğrusu insan organlarının-morfolojik izdüşümleri olarak görür. Aletleri doğrudan uzuv-uzantı olarak tanımlamaz ama organların-bedenin yetisel işlevini arttırdığını olumlar. Kapp’a göre insan bedeni aletler-makineler için biçimsel bir şablondur. Bugün dahi bazı alanlarda Kapp’ın izdüşüm fikrinin kısmi yansımalarını görmek mümkündür.

Amerikalı Antropolog Edward T. Hall, insan yapımı her şeyi uzantı olarak tanımlar¹¹: “Bugün insan, pratikte bedeniyle yapabildiği her şey için uzantılar geliştirmiştir.... Aslına bakılırsa, insan yapımı bütün maddi şeylere, insanın bir zamanlar bedeniyle ya da bedeninin ilgili parçasıyla yaptığı şeylerin uzantısı olarak bakmak mümkündür.” (Hall’dan Aktaran McLuhan, 2014, s. 12).

Benzer biçimde, Kanadalı iletişim kuramcısı Marshall McLuhan’ın analizine göre, “İnsan eliyle oluşturulmuş bütün yapılar; ...insan bedeninin uzantılarıdır.” (McLuhan ve Powers, 2001, s. 123). McLuhan, insana dair fiziksel ve düşünsel birçok şeyi bu uzama dahil eder. Bu düşünceye göre, bir giysiden en gelişmiş teknolojilere kadar aletlerimiz, iletişim dilimiz, yazılı veya sözlü düşüncelerimiz, kurallardan yasalara kadar tüm insan dair üretimler, insan yetilerinin veya bedeninin uzamı olarak değerlendirilebilmektedir.

¹¹ Özer’e göre Hall, McLuhan’ın fikirlerinden etkilenmiştir (2015, s. 85).

“Teknoloji, bir kere hayatın içerisine girdiğinde artık yabancı bir nesne olmaktan çıkar. Çünkü her bir teknoloji bir insan uzvunun uzantısı konumundadır.” (McLuhan’dan Aktaran Özel, 2015, s. 84). Felsefedeki düalist yaklaşımın zamanla eriyip ruh ve beden -ki artık ruh yerine zihin kullanılmaktadır- bütünleşmesi gibi, dışsal ve mekanik olarak görülen teknoloji ile organik beden arasındaki ayırım da gün geçtikçe silikleşmekte, insan doğasının ve bedeninin bütünleşmiş bir parçasına dönüşmektedir.

Bütün medya, yeniden yapımdır; insanın icra edebileceği yeteneklerin ötesinde hızlandırılmış bir takım biyolojik yeteneklerin bir modelidir: Tekerlek, ayağın bir uzantısıdır; kitap, gözün bir uzantısıdır; elbise, derinin bir uzantısıdır. Her medyum, bizi ipnoze edecek bir güçle girdap oluşturan kuvvetinin zirve noktasına getirilmiştir. Medyumlar, bütün medya birarada hareket ettiklerinde bilinçliliğimizi, ruhsal anlamda yeni evrenler yaratacak ölçüde değiştirebilirler (McLuhan ve Powers, 2001, s. 145).

Brey’e göre McLuhan, “*Understanding Media*” adlı kitabında teknolojileri insanlığın uzantıları olarak analiz eder ama uzantı kavramı veya farklı uzantı türlerinin net bir sınıflandırmasını yapmaz. Bunun yanında McLuhan için teknolojilerin uzantı olma durumu, insanın fiziksel ve zihinsel işlevlerini (duyular, merkezi sinir sistemi ve bilinç) arttırmak ve hızlandırmak anlamında uzantı olmasıdır. McLuhan, vücudun uzantıları ve bilişsel işlevlerin uzantıları şeklinde iki uzantı türüne işaret eder. Buna göre, ilki mekanik çağlarda başlayan bedenin uzuvlarının tekil uzantılarıdır. İkincil tür uzantılar ise elektronik ve dijital teknolojileriyle genişleyen yetelerimizdir. Brey’e göre, McLuhan, duyular, merkezi sinir sistemi ve yüksek bilişsel işlevleri vücudun bir parçası olarak tanımlamaz. McLuhan, medyaları görme ve ses duyularının uzantıları olarak analiz etmektedir. Yazı ve basım da dahil olmak üzere görsel medya görsel işlevin uzantılarıken radyo ve telefon uzun menzilli kulaklar gibi işlev görür (Brey, 2000a, s. 2-3).

Mekanik çağlarda vücutlarımızı mekanda yaymıştık. Bugün, elektronik teknolojinin uygulamaya konulduğundan bir yüzyıl sonra, merkezi sinir sistemimizin kendisini bütün küreyi kucaklayacak biçimde yaymış, gezegenimiz ölçeğinde mekan ve zamanı ilga etmiş bulunuyoruz (McLuhan’dan Aktaran Harvey, 2014, s. 327).

McLuhan gibi, filozof ve müzisyen David Rothenberg de teknolojiyi insanlığın bir uzantısı olarak düşünür. Rothenberg’e göre, "Teknikler, mekanik bir anlayışa sahip olduğumuz, yani nasıl çalıştığını bildiğimiz tüm insanlık boyutlarını genişletebilir." (Rothenberg’den Aktaran Brey, 2000a, s. 4). Rothenberg, genişletilebilir-uzatılabilir yeteleri, bir cihaz tarafından eklenebilir veya mekanize edilebilir yeteler olarak ele alır.

Brey'e göre, Rothenberg'in iddia ettiği teknoloji tarafından genişletilebilen insan yetileri, eylem ve düşünce yetileri olarak iki temel sınıfa ayrılabilir. Bu düşünceye göre teknolojiler, ya insan eylemlerinin uzantıları ya da düşüncelerinin uzantılarıdır (ya da her ikisidir) (Brey, 2000a, s. 4-5).

Rothenberg'e göre araçlarda uzantı olan birincil şey insanların niyetleridir (intention). Normalde niyet ve arzular organizmanın içinde bulunmaktadır. Ancak, insanlar teknolojiler yarattıkça ve kullandıkça, bu teknolojiler insan niyetlerin taşıyıcıları ve dolayısıyla bunların uzantıları olmaktadır. Brey'e göre,

Rothenberg bunu doğrudan söylemese de teknolojiler çoğunlukla insan yetilerinin uzantılarıdır; çünkü bu yetiler niyetlerimizin asıl taşıyıcılarıdır. Dolayısıyla, niyetlerimizi genişlettiğimiz için genişletildikleri yapay araçlar, insan yetileri ile işlevsel özellikleri paylaşma eğilimindedir (2000a, s. 5).

Teknolojilerin mekânla beden arasındaki uzantı olması fikri teknoloji felsefesinde mekanik teknolojilerden bu yana gelen bir düşünceyken zihinsel yetilerin genişletilmesi fikri 20. yüzyılda kendini göstermektedir. Düşünce tarihinde sıklıkla karşımıza çıkan ruh-beden tartışması veya bu ikiliğin ilişkisi, 20. yüzyılda yerini büyük ölçüde zihin-beden ve daha geniş ölçekte bilişsel süreçlerin beyin, beden ve çevreyle olan ilişkilerine bırakmıştır.

Özellikle 1990'lı yılların başlarından beri, "biliş" (cognition) denen şeyin sadece beynimizin bir ürünü olamayacağını; biliş ve davranışın, beyin, beden ve içinde bulunan çevreden oluşan, daha büyük bir sistemin ürünü olduğunu savunanların sayısı her geçen gün artmaktadır (Beer'den Aktaran Kadıhasanoğlu, 2012).

Didem Kadıhasanoğlu "*Zihnin Sınırları*" (2012) adlı makalesinde, beyin-beden-çevre ilişkisinin zihinsel süreçler üzerindeki etkilerini geniş kuramsal çalışmalar ve örneklerle ele alır. Kadıhasanoğlu'nun ele aldığı çalışma geniş anlamda, bedenselliğimizin bilişsel süreçleri doğrudan etkilediği gibi, aynı zamanda zihnin de beden ve çevreyi kapsayan geniş bir alana yayıldığını olumlayan mahiyettedir.

Andy Clark'a göre, zihnimize yaşadığımız çevre arasındaki sınırlar sandığımızdan daha esneklerdir. Fiziksel yetilerimizi genişletmek için çevremizi kullandığımız gibi belleğimizi ve zihinsel yetilerimizi genişletmek için de çevremizden faydalanmaktayız. Andy Clark ve David Chalmers'ın 1998'de yayınladıkları "*Genişletilmiş Zihin*" (*The Extended Mind*) adlı çalışma, bilişsel yetilerimizin zihnimizin sınırlarını aştığını, çevremizi, hatta

başka insanları kapsayacak şekilde genişlediğini savunmaktadır.¹² Zihnimiz nasıl ki bedenimizden ayrı düşünülemez ise çevremizin de zihinsel süreçlerin etkin bir parçası olduğu savları gün geçtikçe artmaktadır. İnsanın bedeninin ve yetilerinin tekno-ekolojik yayılımı gibi zihin de çevreye yayılıp genişlemektedir. Bard ve Söderqvist'e göre, "Beyin, temelinde teknolojidir." (2015b, s. 57). Bu tanımlama, McLuhan ve Powers'ın teknolojileri, insan yetilerini dışa doğru genişlettikleri için temelinde linguistik olarak tanımlamalarının farklı bir vurgusunu taşımaktadır (2001, s. 15).

McLuhan, bütün insan üretimlerini insan uzantıları olarak görmektedir. Arkeoloji için teknoloji, insan aktivitesine dahil olan, ahşap ve taş aletler, giysiler veya yaşamı kolaylaştıran ve çevreyi ehlileştirmeye yarayan her türlü aracı kapsar. Walter J. Ong'a göre özellikle araç gereç kullanımını zorunlu kılan alfabeli yazı bir teknolojidir (2014, s.101). Başka bir açıdan McLuhan, mekanik çağın teknolojilerini insan bedeninin veya yetilerinin mekanda-uzamda genişlemesi olarak okur. Dijital teknolojileri zihnin uzantılarıyla özdeşleştirir. Tüm bunların yanı sıra, sosyolojik ve ekolojik okumalarla birlikte teknolojiyle örülü uzamsal bir insan doğasından bahsedilmektedir. Sadece üç boyutlu bir evrende ve bedenli olmak anlamında değil, insanın kendine oluşturduğu bu yapay dünyayı -ki Ong'a göre "yapaylık insanların doğal bir parçasıdır" (2014, s. 102)- bedensel ve zihinsel yetilerinin uzantıları olarak düzenlediği ve yine insan doğası yaratılan bu çevre tarafından biçimlendiği için uzamsal bir ilişkiden söz edilmektedir. "Lewis Mumford'un ifade ettiği gibi vücut, 'birincil, çok amaçlı bir araçtır', 'insanların yaşamı için tamamı donanım' dır. Kişinin zihinsel ve bedensel yetileri tarafından tanımlanan özgün araç envanteri, diğer dış yollarla genişletilebilir." (Brey, 2000). Sahip olunan ya da üretilen ve üretime yardımcı olan araçlar, insan bedenlerinin, zihinlerinin ve niyetlerinin uzamsal araçları-organlarına dönüşmektedirler. Aynı zamanda günün sanat pratikleri içerisinde, hem sanatçının üretim sürecinin bedensel ve düşünsel bir parçası olarak işlev görebilmekte hem de izleyicinin algısal süreçlerinin uzamına dahil olabilmektedirler.

¹² Ana kaynak: Andy Clark and David Chalmers (1998 January), The Extended Mind, Erişim: 13.05.2017 <http://www.alice.id.tue.nl/references/clark-chalmers-1998.pdf>
Bkz. Kadihasanoğlu, 2012 ve Artut, 2014, s. 114-115.

2.2.1. Duyularla Dünyaya Açılan Beden ve Yeni Uzamlar

Uzam ve zaman kavramları, bilim ve düşünce tarihinin en temel konuları arasında yer almışlardır. Şüphesiz ki bu kavramlar, enine boyuna tartışılmış ve üzerine çok sayıda kuram geliştirilmiş olsa da, mikro evrenden makro evrene kadar her alanda bilginin sürekli evrilip değiştiği günümüzde, bu alanda tüm cümlelerin bitirilmiş ve noktaların konmuş olduğunu söylemek anlamsız olacaktır. Bilimden felsefe ve sanata, sosyolojiden psikolojiye kadar neredeyse her alanda izlerini gördüğümüz bu kavramlara dair algımızın, geçtiğimiz yüzyılın başlarında anlamsal bir değişime uğradığı söylenebilir. Özellikle fizik alanında 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarındaki gelişmeler, bu algı değişiminin en çarpıcı örneklerini oluştururlar.

Bilim tarihinde şüphesiz ki Öklid geometrisi ve özellikle Newton fiziği devrim niteliği taşımaktadır. Newton'un çalışmaları, kendi döneminde bilime getirdiği yenilik kadar, kendinden sonraki çalışmaları da etkileyip geliştirmesi açısından önem arz etmektedir. Bununla birlikte bugün geleneksel veya klasik olarak adlandırılan bu bilimsel çalışmaların çoğu, dünyayı daha katı modellerle tanımlamaktadırlar. "Geleneksel yaklaşıma göre, Öklid'in aksiyom ve önermelerinde tarif edilen özelliklere sahip sadece tek bir kesintisiz uzam vardır ve tek biçimlidir. Newton bu mutlak uzamı, hareketsiz, 'her zaman aynı ve değişmez' olarak tarif eder..." (Kern, 2013, s. 205). 19. yüzyıldan bu yana yaşanan bilimsel gelişmelerin yanı sıra yeni kuramsal yaklaşımlarla, insanın dünya algısı büyük ölçüde değişmiş ve yaşanan dünyanın (ve içinde bulunan evrenin) sadece bu katı modellerle açıklayamayacağı anlaşılmıştır. Harvey'in değindiği üzere, "Aydınlanma düşüncesi, birer mutlak kategori olduğu varsayılan türdeş zaman ve mekanın düşünce ve eylem için sınırlayıcı kaplar olarak görüldüğü, oldukça mekanik 'Newtoncu' bir bakış açısının çerçevesi içinde hareket ediyordu." (2014, s. 283). Modern fiziğin ortaya koyduğu yeni fizik anlayışı ise uzama dair katı anlayışı tümünden yerinden etmiştir. Özellikle, 1905 yılında Einstein'in fizik alanına getirdi kuramsal bakış, hem mutlak bir uzamın olmadığını hem de gözlemcinin de gözlemin etkili bir parçası olduğunu ortaya koymuştur (Hofstadter ve Dennet, 2017, s. 44, Kern, 2013, s. 210-211).

Hofstadter ve Dennet'e göre, "Descartes'in felsefesinin merkezi olan zihin-beden ikiliği, insan zihnini biyoloji alanının dışında tutma eğilimi göstermişti." (2017, s. 42). Fizik

alanında olduğu gibi biyoloji alanındaki gelişmelerle de insanın biyolojik varlığının zihinsel süreçler ve dünya algısı üzerinde etkili olduğu anlaşılmaya başlanmıştır. Fizikte mutlak uzam kavramının yıkılması gibi biyoloji alanında da uzam, türoluşsal özelliklerle belirlenen, duyuşsal algının çoklu uzamına evrilmiştir. Biyoloji alanındaki bu değişim, Darwin'in dikey modeline karşı yatay bir model öneren Alman biyolog Jakob von Uexküll'ün çalışmasına (1909) dayanmaktadır. Uexküll'e göre, "Tüm hayvanlar aynı çevrede yaşasalar da her birini çevreleyen kendi dünyaları vardı. Her tür, dış dünyaya kendine özgü bir tepki veriyordu ve bu tepki onu özel iç dünyasını yaratıyordu." (Kern, 2013, s. 212). "Böylece von Uexküll, yeni bir kavram ortaya atmıştı: Dünyanın görebildiğiniz bölümü *umwelt* (çevre, çevreleyen dünya), daha büyük olan gerçeklik ise (böyle bir şey varsa) *umgebung* olarak adlandırılıyordu." (Eagleman, 2017, s. 78).

Eagleman'a göre, "Her organizma –tahminen 'oradaki' nesnel gerçekliğin tümü olarak algıladığı- kendi *umwelt*'ine sahiptir." (2017, s. 78). "...tek bir dünya ve bütün canlılar için tek bir zaman ve mekan söz konusu değildir." (Kalaycı, 2018, s. 90). Uexküll'ün çalışması sabit tek bir gerçeklik yerine, fizikte olduğu gibi, türsel çoklu gerçeklikler ve uzam algısı önermektedir. Stephen Kern'in ifade ettiği biçimiyle bu "...insanın benmerkezciliğine bir meydan okumaydı." (2013, s. 213). Öyle ki Uexküll'ün bu çalışması sadece biyoloji alanında değil felsefe başta olmak üzere birçok alanda yankılarını göstermiştir.

Uexküll'ün çalışmasından bu yana geçen yüzyılı aşkın sürede sahip olunan bilimsel verilere dayanarak, her canlı türünün, evrimin kendilerine verdiği ya da varlığını devam ettirmek için ihtiyaç duyup geliştirdiği duyularla çevresini algılamakta olduklarını söylemek mümkündür. Modern insanı farklı kılan özelliklerin biri de yarattığı teknolojiyle birlikte evrimin verdiğiyle yetinmek zorunda kalmamasıdır; uygun teknolojiyle ışık tayfindaki tüm ışınları görebilir, sahip olduğu duyuları geliştirebilir veya yenilerini ekleyebilir. İnsan, bedeninin bütünlüğüne fiziksel olarak müdahale etmese bile yetisel özelliklerini genişleterek, içinde bulunduğu çevreyi-uzamı farklı algı yollarıyla deneyimleme imkânına sahip olabilmektedir.

Stephen Kern, "*Uzam ve Zaman Kültürü*" adlı kitabında, uzamın doğası üzerinde geniş bir şekilde durmaktadır. Kern, uzamın homojen olmadığına dair tartışmaya, fizik ve biyoloji alanındaki kuramların yanı sıra sosyal kuramları da dahil eder. Biyolojik kuram,

uzamın heterojenliğini türlerin sahip oldukları türoluşsal özelliklerine göre ortaya koyarken, sosyal kurama göre uzam, insan türü için topluluklara göre de heterojen özellikler göstermektedir. Fransız Sosyolog Emile Durkheim'ın ortaya koyduğu teze göre, "...mantıksal kategoriler sosyal kategorilerden türüyordu ve uzam da bunlardan biriydi. (...) Uzam iki anlamda heterojendi: toplumdan topluma değişiyordu ve... toplum içinde değişiyordu." (Kern, 2013, s. 213).

Kern, katı uzam anlayışının yıkılıp yerine yeni bakış açılarıyla çoğalan uzam anlayışının sanat alanında fazlasıyla etkili olduğu görüşündedir (2013, s. 216). İnsanın doğaya hakimiyet kurma ve hükmetme arzusunun bir tür sonucu olarak, zamanı ve mekanı matematiğin ölçülebilir ve sabit nesnesine dönüştürmesi gibi, merkezi perspektifin keşfi de uzamı yüzeye sabitlemiştir. Rönesans'la başlayan bu resim anlayışı, Zeynep Direk'in ifade ettiği üzere;

...kartezyen egemenliğin uzantısıdır: onun sayesinde dünya ehlileştirilmekte, karşıdan bakılabilir ve denetlenebilir bir uzama dönüştürülmektedir. Ehlileştirilen bu uzama, gözün karşısında ve gözün nesnesi olarak konumlandırılan "beden" de dahildir (Florenski, 2017, s. 10).

Harvey de benzer bir biçimde çizgisel perspektifi Aydınlanma düşüncesinin uzantısı olarak ele alır:

...mekanın fethi ve denetimi, öncelikle, mekanın kullanılabilir, şekillendirilebilir ve dolayısıyla insan aracılığıyla hakimiyet altına alınabilir olarak düşünülmesini varsayar. Perspektivizm ve matematiksel haritacılık bunu, mekanı nitelikleri bakımından soyut, türdeş ve evrensel olarak, düşünce ve eylemin sabit ve bilinebilir bir çerçevesi olarak kavrama yoluyla yaptılar (2014, s. 285).

Juhani Pallasmaa, batının göz-merkeziyetçiliğini, "Perspektifli temsilin icadı gözü hem algısal dünyanın hem de kendilik kavramının merkez noktası kıldı. Bizzat perspektifli temsil hem betimleyen hem de algıyı koşullayan bir simgesel biçime dönüştü." sözleriyle ifade eder (2011, s.20). McLuhan ve Power ise, "görsel uzam" kavramıyla ele aldıkları ve özellikle yazılı kültürle başlayan bu göz-merkeziyetçiliği, gözü diğer duylulara karşı ayrıcalıklı kılan, "çizgisel mantığın babası" olarak değerlendirdikleri gözün optik doğasıyla ilişkilendirirler; "Bizatihi gözün doğasıdır ki ret yoluyla nedenselliği pompalamaktadır: Bir şey ya o uzamdadır ya değildir." (2001, s. 79).

Aydınlanma düşüncesine paralel olarak gelişen perspektifin, gözün merkezi bakışı üzerinden kurduğu bu hâkimiyet, 15.yüzyılın ortalarından 20. yüzyılın başlarına kadar

sanat alanında varlık gösterdiği söylenebilir (Harvey, 2014, s. 274 ve Kern, 2013, s. 216, 217). Modern bilim ve düşünceyle katı uzam algısının yıkılması gibi, sanat alanında da merkezi perspektif kuralları yıkıma uğramaya başlamıştır. Tual üzerinde başlayan bu yıkım, İzlenimciler ve Cezanne ile başlayıp Kübistler ile doruğa ulaşan çoklu uzam anlayışına evrilmiştir. İzlenimciler formülize edilmiş bir uzamı değil deneyimi resmederken, Kübizim hem bakan hem de görülen bedeninin çoklu uzamlarını resmeder. Modernizmin avangard akımlarıyla başlayan insan gözünün yüzey üzerindeki bu genişlemesi, beden imgesinin de genişlemesine ve ilerleyen süreçlerde bedeninin tuvalin yüzey uzamını aşır doğrudan deneyimin sahnesine çıkmasına da yorumlanmıştır.

Tüm bunların yanı sıra özellikle 20. yüzyılın mekanik ve elektronik teknolojilerindeki gelişmeler de insan yaşamına derinden etki etmiş ve zaman-uzam algısında büyük dönüşümlere sebep olmuştur. McLuhan, elektronik iletişim modellerinin zaman-mekan algısını büyük ölçüde değişime uğrattığı görüşündedir. McLuhan bu değişimi, “küresel köy” metaforuyla elektronik iletişim araçlarının sağladığı “eşzamanlılık” üzerinden ele alır. David Harvey ise bu küresel köydeki algı değişimini “zaman-mekân sıkışması”¹³ kavramıyla niteler. Stephan Kern, benzer şekilde elektronik çağın zaman-mekân ve mekânlar arasındaki bu yeni mesafe deneyimizi “eşzamanlılık” kavramıyla ele alır. Kern’e göre, modern iletişim araçlarının “konuşma için ‘burada ve şu anda’ anlamına gelen ‘şimdi’ deneyimi uzamsal olarak genişleyerek, telefonun kullanılmaya başlamasından önce gerçekleştirilmesi çok uzun süren karşılıklı iletişimi şimdi’ye” indirgemektedir. Fakat Kern’e göre, “David Harvey’in modernist ve postmodernist zamanlarda ‘zaman-uzam sıkıştırması’ yorumu tek yönlüdür.”:

Yeni ulaşım ve iletişim teknolojileri, nereden baktığımıza bağlı olarak, zaman ve uzamı sıkıştırmanın yanında genişletir de. Örneğin telefon, yaşanan mesafeyi azaltarak uzamı sıkıştırır ama başka bir bakış açısıyla, bireyin bir yerden diğerine uzamsal erişim mesafesini arttırarak, uzamı genişletir (Kern, 2013, s. 18).

¹³ “‘Sıkışma’ terimini kullanıyorum, çünkü bir yandan kapitalizmin tarihine hayatın artışı damgasını vururken, bir yandan da mekânsal engellerin dünya sanki üzerimize çökecekmişçesine aşıldığını sağlam biçimde iddia etmenin mümkün olduğunu düşünüyorum. Mekanı katetmenin aldığı zaman bu gerçeği olağan olarak gösterim tarzımız sözünü ettiğim türden olguların yararlı birer göstergesidir. ...mekan telekomünikasyonun yarattığı bir ‘küresel köy’e ve ekonomik ve ekolojik karşılıklı bağımlılıklardan örülmüş bir ‘uzay gemisi dünya’ya doğru küçüldükçe ve zaman ufumuz sonunda içinde bulunduğumuz andan başka bir şey kalmamacasına kısaldıkça (şizofreninin dünyası), mekânsal ve zamansal dünyalarımızın sıkışması duygusunun hakimiyetiyle başa çıkma zorunluluğuyla karşı karşıya kalırız.” (Harvey, 2014, s. 270).

Aslında Kern'in uzamın genişlemesi olarak ifade ettiği şey, teknolojilerin zaman-uzamı kısaltırken, deneyimlenebilir uzamı genişletmesidir. Bu da geniş anlamıyla, teknolojilerin bedeninin fiziksel, duyuşsal, zihinsel sınırlarının genişletilmesi kavramıyla örtüşmektedir. Modern ve Postmodern teknolojilerle mümkün olan “eşzamanlılığın” ve deneyimi “şimdi” ye getirmenin, zaman ve mekân algısını büyük ölçüde dönüştürdüğü, McLuhan, Harvey ve Kern için ortak bir saptamadır. Bununla birlikte McLuhan, mekân ve zaman deneyimini değiştiren bu teknolojileri (uzuv-uzantı olarak), bedeninin fiziksel ve zihinsel yetilerinin genişlemesi üzerinden ele almaktadır.

Günümüzde uzam ve zamanın bir zamanlar sanıldığı gibi homojen olmadığı ve deneyimlenme biçimine (gerçeklik algısı) göre heterojen özellikler gösterdiği genel geçer bir kabuldür. Bunun yanında yaşanan çevreye dair gerçeklik algısı da sahip olunan duyuşlarla sınırlı umwelt'te gerçekleşmektedir. İnsanın, bugün sahip olduğu ve geliştirmeye devam ettiği teknolojik uzantıları, bir yandan global ve homojen bir dünya kurgusu ortaya koyarken, diğer yandan bedensel yetilerini genişletip yaşanan zaman uzam deneyimini daha uç noktada heterojenleştirmektedir. Beden, bir zamanlar sanatın eylem alanına çekilip, doğrudan sanatın malzemesi-nesnesi haline getirilmiş, aynı zamanda deneyimin merkezi olarak sanat alanında konumlanmıştır. Teknoloji ve sanatın iç içe geçtiği günümüzde ise bedeninin uzantıları olarak sahip olduğumuz teknolojiler, türsel olarak var olan duyuşsal yetilerimize eklemlenmiş yeni duyumsama biçimleriyle, sanatın deneyim alanına çekilmektedir.

Bu çalışmada uzamın ele alınışı, ana hatlarıyla iki eğilim üzerine yoğunlaşmaktadır. Birincisi, genişleyen beden kavramı çerçevesinde, üretim sürecinde nesneyle kurulan ilişkide bedeninin zaman-uzamda genişlemesi veya yayılması; İkincisi ise duyuşlarımızın uzantıları olarak işlev gören teknolojilerle var olan uzamın farklı duyuşsal algıları ve bu duyuşsal uzamların birbiri içindeki dönüşümleridir.

2.2.2. Deleuze'den McLuhan'a - Beden ve Organsız Beden

Damian Sutton, Deleuze ve Guattari'nin sanatçıları felsefecilerle benzer bir düzlemde değerlendirdiklerini ifade eder. Buna göre sanat bir tür felsefedir veya tam tersi felsefe olmayandır. "...felsefecinin bilgiye karşı, sanatçının taşımadığı bir sorumluluğu vardır" (2013, s. 85). Deleuze ve Guattari'ye göre,

...içkinlik düzlemini sadece felsefe varsayabilir. Sanatsa (...) o içkinliğe kısacık bir bakış atmamıza olanak tanır. Sanat bunu tikel okumaların ötesinde var olan saf duyular yaratarak yapar; Deleuze ve Guattari bu duyumlara algılar, tikel anlamların ötesinde var olan saf tepkilere de duygulanım adını verir (Sutton ve Martin-Jones, 2013, s. 86).

Deleuze'ün ele aldığı biçimiyle sanat, dilbilimsel olmayan bir gösterge, bir imgedir. Sauvagnargues'e göre, Deleuze için sanatın etkisi dile indirgenemez; ama sözele indirgenemeyecek etkinin göstergebilgisini, gerçek bir duyumun mantığını gerekli kılar. (2010, s. 29). İmge bir sözce değildir ve sözel olmayan bir duyumun mantığını gerektirir, anlamın mantığını değil (Sauvagnargues, 2010, s. 31). "Herhangi bir imge içerisinde duygusuzca gerçekleşecek soyut düşünceler yoktur, ancak bu imgelerle ve onların aracılığıyla var olan somut düşünceler vardır." (...) "Bir imge ancak yarattığı düşüncelerle değer kazanır" (Deleuze'den Aktaran Sauvagnargues, 2010, s. 30).

Deleuze'ün ilk etapta duyumsamayı ele alışı, Heidegger, Husserl ve Merleau-Ponty'de görülen fenomenolojik yaklaşımla, dahası Merleau-Ponty'nin bedeni ele alışıyla örtüşür gibi görünmektedir. Cezanne örneğini ele alırken duyumsamayı; "Duyumsamanın bir yüzü özneye, bir yüzü nesneye çevrilidir. O ayrıştırılmaz biçimde her ikisi birdendir; fenomenologların dediği gibi "dünya-içinde-olmak"tır: (...) ...hem özne hem nesne olan da aynı bedendedir." şeklinde ifade eder (2009, s. 40,41).

Deleuze'e göre, "Sanatta, ...söz konusu olan biçimleri yeniden üretmek değil, kuvvetleri ele geçirmektir.". Deleuze'e göre, sanatın görünmeyeni görünür kılma¹⁴ anlamında kuvvetleri ele geçirmesi duyumsamayla doğrudan ilişkilidir. "Ancak kuvvet,

¹⁴ "Klee'nin ünlü formülü 'görüneni vermek değil, görünür kılmak' da bu anlamdadır. Resmin görevi görünür olmayan kuvvetleri görünür kılma denemesi olarak tanımlanır. Aynı biçimde müzik de duyulur olmayan kuvvetleri duyulur kılmaya çalışır." (Deleuze, 2009, s. 58). (Klee hakkında daha geniş bilgi için bkz. İpşiroğlu, 2011, s. 65-66-131-139).

duyumsamanın koşulu olsa da duyulan o değildir zira duyumsama onu koşullayan kuvvetlerden yola çıkıp tamamen başka bir şey ‘verir’.” (Deleuze, 2009, s. 58).

Biçim kalıbıyla yetinmek yerine sanat (böyle) duyarsız güçleri ele geçirir ve duyarlı kılar. ... anlatım aracı ne olursa olsun sanat güçleri elde eder veya yeni kendilikleri, kendilerine yenilik getiren uzamsal ve zamansal sonuçları bir araya getirir, çünkü onlar olay yaratırlar ve o zamana kadar duyarsız olan güçleri duyarlı kılarlar (Sauvagnargues, 2010, s. 58).

Deleuze, bedensel veya duyusal olan, görünmez kuvvetlerin görünür kılınmasını, duyuların veya duyusal olanın organizasyonu veya organizasyonsuzluğu üzerinden ele alır. Görünen üzerinden görünmeyenin temsili, duyumsaması, durağan bir imgede hareketin, bir duyuda diğer duyuların ele geçirilmesi gibi, duyuların ritmik birliğine değinir (2009, s. 46).

Duyumsama düzeyleri, farklı duyu organlarına gönderen hakikaten duyulur alanlar olacak fakat her düzeyin, her alanın, temsil edilen ortak nesneden bağımsız olarak, kendine göre diğerlerine bir gönderme tarzı olacaktır. Bir renk, bir tat, dokunma, bir koku, bir ses, bir ağırlık arasında, duyumsamanın (temsili olmayan) ‘duygulanımsal’ anını meydana getiren varoluşçu bir iletişim olacaktır (Deleuze, 2009, s. 46).

Deleuze bu noktada, sadece yaşanmış bedeni ele aldığı için fenomenolojik hipotezin yetersiz kalabileceği, duyuların ritmik birliğinin organizmanın ötesinde keşfedilebileceği düşüncesiyle organsız beden kavramına yönelir. Artaud’dan alınan bir kavram olarak Deleuze’ün organsız beden kavramı, organlardan çok organizma adı verilen, organların organizasyonuna karşı çıkan yoğunlaştırılmış bir bedendir (2009, s. 48). Deleuze’ün “histeri” üzerinden ele aldığı organsız bedeni, organları olmayan bir bedenden çok, organlarının organizasyonunun olmadığı, kuvvetlerin karşılaşmasıyla ortaya çıkan duyumsamanın belirlediği, yer değiştiren bir organ, belirsiz bir organdır (2009, s. 50).

Kuvvetlerin kendisi değişirse veya başka bir düzeye geçilirse belirlenecek olan bu organ da değişir. Kısacası organsız beden organ yokluğuyla değil, sadece *belirsiz bir organ varlığıyla* da değil, belirli organların *zamansal ve geçici mevcudiyetiyle* tanımlanır (Deleuze, 2009, s. 51).

Fenomenoloji ve Gestalt algıda bedensel birlik öngörürken, Deleuze organsız bedende histeri ve organizasyonsuzluğu öngörür. Deleuze’e göre kuvvetlerin değişimiyle değişen “çok amaçlı belirsiz organları olan” organsız beden, “bu tamamlanmamış dizi, bedeninin histerik gerçekliğidir” (2009, s. 51).

Deleuze’ün Cezanne’ın resimlerinden hareketle örneklediği şey, Cezanne’ın tablolarında ‘göz’ün çok amaçlı belirsiz bir organ haline geldiğidir: “Göz, virtüel olarak, organsız

bedeni gören, yani Figürü saf mevcudiyet olarak gören, çok amaçlı belirsiz bir organ haline gelir. Resim her yerimize gözler yerleştirir.” (Deleuze, 2009, s. 55).

Göz, doğası gereği optik bir çizgide görüneni kavrar. Cezanne, resimlerinde (kübistler gibi olmasa da) çizgisel perspektif kurallarının dışına çıkar. Cezanne’ın resimleri, nesnelere aynı uzamda (görme duyusu üzerinden beden potansiyel mevcudiyetini-hareketini) gözün çoklu perspektifinden kavrar. Kern’ün ifadesiyle bu, “şeyleri tek bir bakış açısından görmek ve çoklu bakış açısının birleşimiyle onları bilmek”. Kern’e göre, “Cezanne için uzamdaki bir nesne, bakış açısındaki en küçük oynamalara göre değişen, gören gözün yaratıları çokluğudur.” (2013, s. 219).

Bu yönüyle Cezanne’ın resimlerinde duyumsatılan bu çoklu bakış, Deleuze’ün üzerinde durduğu gözün çok amaçlı belirsiz bir organa dönüşmesidir. Bedenin potansiyel varlığını-etkinliğini göz üstlenmiştir. Deleuze’ün ifadesiyle “Resim her yerimize gözler yerleştirir; Kulağın, midenin, ciğerlerin içine.” (2009, s. 55).

Deleuze için, kulak da benzer biçimde işitsel bedenler için çok amaçlı bir organdır. Fakat Deleuze bu noktada, göz ile resim, kulak ile müzik arasında bir ayrıma gitmektedir:

Resmin serüveni, söz konusu olan yalnızca bir elma da olsa, maddi varoluşu, maddi mevcudiyeti üzerine alabilmiş olan gözün serüvenidir. Müzik, sessel sistemi ve çok amaçlı organı, kulağı düzenlerken beden maddi gerçekliğinden çok başka bir şeye hitap eder ve en zihinsel varlıklara, etten kemikten sıyrılmış, maddi olmaktan çıkarılmış bir beden verir (Deleuze, 2009, s. 57).

Deleuze’ün müzik üzerinden yaptığı bu analiz doğru olmakla birlikte işitsel beden salt “müzik” kavramı altında değil “işitsel imge” altında değerlendirildiğinde (ki birbirine yakın ve karıştırılmaya müsaittir), sesin nesnellikten veya bedensellikten tamamen uzak bir varlık düzleminde olmadığı görülmektedir. Elbette ifade edilmeye çalışılan, bir şeyin imgesinin kendisiyle aynı fizik varoluşu paylaştığı değildir. Ama Sartre’ın ifade ettiği gibi, “... imge olarak kağıt yaprağı ile gerçeklik olarak kağıt yaprağı, birbirinden farklı iki varoluş düzleminde tek ve aynı yapraktır.” (2006, s. 9). Aynı zamanda, bir şeyin sessel bilgisi (işitsel imgesi), bizi kendisinin nesnel varlığının imlemesine veya bir “imgeler şemasına” yönlendirecektir.

Burada asıl üzerinde durulmak istenen nokta, Deleuze’ün organsız bedende ele aldığı organların organizasyonsuzluğudur. Deleuze’ün organsız beden üzerinden, kuvvetlerin

veya düzeylerin değişimiyle belirlenen *zamansal ve geçici, çok amaçlı belirsiz organ* analizi bizi, McLuhan'ın insan duyularının ve yetilerinin uzantıları olarak medya analizine yönlendirir. İnsan uzantıları olarak bu teknolojiler, insan duyularının, organlarının yetilerini hızlandırmakta ve güçlendirmektedir. McLuhan'ın uzuv-uzantı olarak teknolojileri, bu noktada olumsuz bir tablo da çizmektedir.¹⁵ Altay'a göre, "McLuhan'ın bu düşünüşünün altında yatan neden yeni teknolojilerin insanların duyguları arasındaki dengeyi bozduğu inanışıdır. (...) McLuhan... bir duyunun uzamasının diğer bütün organların dağılımıyla sonuçlanacağı görüşündedir." (2005, s. 19). McLuhan ve Powers'a göre,

İnsan eliyle oluşturulmuş, yeterince gelişmiş her yapı, dönüp kullanıcıyı içine alma eğilimi gösterir. (...) Teknoloji, insan duyularının herhangi bir tanesini ne çıkmaya zorlar; aynı anda öteki duyuları ise ya zayıflatır ya da geçici olarak tümüyle ortadan kaldırır (2001, s. 25).

Eğer McLuhan'ın düşündüğü gibi, yarattığımız teknolojiler bir duyumuzu ne çıkarıp diğerlerini bastırıyorsa, teknoloji çağında insan, duyuasal bir yapı bozuma uğrayıp uzamda yayılıyor, aynı zamanda uzamı da bileşenlerine ayırıp her bir parçasını ayrı ayrı deneyimliyor demektir. McLuhan'ın çizdiği bu karamsar tablo, ağdaş sanat dinamikleri içerisinde değerlendirildiğinde kendine yeni bir anlam bulabilir. McLuhan'da bahsi geçen *duyular arasındaki organizasyon bozulması*, Deleuze'n ifade ettiği gibi varoluşu üstlenen *ok amaçlı belirsiz organın zamansal ve geçici mevcudiyeti*'nin duyuasal deneyimi olarak belirir. Bu duyuasal deneyim, doğal olarak imgelem biçimini de doğrudan etkilemektedir. Pallasmaa'nın da vurguladığı gibi, "Duyular zihnin yargısı için enformasyona aracılık etmekle kalmaz, aynı zamanda imgelemi ateşlemenin ve duyuasal düşünceyi eklemenin aracıdırlar. Her sanat formu, kendine özgü ortamı ve duyularla i ieliğiyle, metafizik ve varoluşsal düşünmeyi geliştirir." (2011, s. 57).

Genişleyen beden kavramı bu bağlamda değerlendirildiğinde, farklı duyuların -tek bir duyu veya aynı anda birden fazla duyunun- zaman ve uzam üzerinden, farklı varoluş düzeylerinin duyumsa alanı olarak karşımıza çıkar.

¹⁵ "Bir kültürün içinden ya da dışından bir teknoloji başlatılır ve teknoloji duyularımızdan birine ya da diğerine yeni bir vurgu ya da üstünlük verilirse, bütün duyularımız arasındaki oran değişir. Artık ne eskiden hissettiğimizin aynıını hissederiz ne de gözlerimiz ve kulaklarımız ve öteki duyularımız aynı kalır. (...) Sonuç, duyular arasındaki oranın ortadan kalkması, bir çeşit kimlik yitimidir." (McLuhan, 2004, s. 38).

Gestalt psikolojisi, bilişsel kuramlar ve nörobilimden öğrendiğimiz, algının bütüncül olduğudur. Algı sürecinde, figür zeminle, parça bütünle ilişki içerisindedir. Duyu organlarımız da birbirinden kopuk değil, algının ayrılmaz bütüncül parçalarıdır. McLuhan'ın ifade ettiği gibi araç (medium) bir duyu organını öne çıkarıp onu baskın hale getirebilir ve bedeni deyim yerindeyse tek bir gelişmiş organa dönüştürebilir. Ama tam da bu noktada algının kendini düzenleyiş biçimi de devre dışı değildir. Göz üzerinden örnekleyecek olursak, görme duyusu diğer bütün duyuları (kademeli olarak) harekete geçiren, çok katmanlı bir duyumsamayı mümkün kılmaktadır. Bir yönüyle bütün bir sanat tarihsel sürecin (görsel ve işitsel sanatlar özelinde) ele geçirmeye çalıştığı etki bu değil midir? Yaşamsal olanı, tek bir ses, görüntü, imge üzerinden duyumsatmak... Sanatın teknolojiyle girdiği ilişki de bir bakıma bize, beden ve duyuların uzantıları olarak bir duyunun, düşüncenin duyumsatılmasına olanak verebilmektedir.

2.3. SANATTA TEKNOLOJİ VE BEDEN İLİŞKİSİ

2.3.1. Değişen Teknoloji ve Sanat İlişkisi Bağlamında Üretim Teknolojileri ve Beden

Sanat ve teknolojinin tarih boyunca bir şekilde yakınlığı olmuştur. Brian Winston'a göre, "Sanat ve teknoloji ikiz kardeşlerdir. Onları ayırmaktayız, çünkü Sanayi Devrimi'ne gelmeden önce ayrılmamış olan her çeşit nesneyi ayırmaktayız. Sanat ve sanatçıyı, sanatçı ve bilim adamını, sanat ve teknolojiyi birbirinden ayırdık." (1995, s. 73). Eski çağlarda teknik, sanat ve zanaatın iç içeliği bu durumu oldukça olumlu lamaktadır. Kaldı ki o dönemlerde aralarında terminolojik ayrımların bulunmadığı, kullanılan terim veya terimlerin bilim, sanat, zanaat ve meslek gruplarının uğraşlarını içine alan geniş bir yapıda olduğu görülmektedir. Larry Shinner'e göre, sanat anlamında kullanılan "techne ve ars, bir nesnelere sınıftan ziyade, insanlardaki imal ve icra etme kabiliyetine işaret ediyordu." (2017, s. 17). "Eski dünyada tıp ve askeri stratejilerden tutun da çömlekçilik ve şiire kadar uzanan çeşitli sanatları icra eden insanlar modern anlamda ne 'zanaatçı' ne de 'sanatçı' değil zanaatçı/sanatçıydı: Yani becerikli ve incelikli icracılardı." (Shinner, 2017, s. 52). Shinner'e göre modern anlamda sanatçı kavramı Rönesans'ta da görülmez; dahası Rönesans döneminde güzel sanatlar kategorisi dahi yoktur. İlk sanat tarihçisi olarak bilinen Giorgio Vasari yazılarında 'sanatçı' kelimesi yerine 'usta' (artifice) kelimesini kullanmıştır. Öyle ki modern anlamda güzel sanatlar kategorilerinin ya da yalnızca sanat ya da sanatçı oluşumları 17. yüzyıl sonlarında başlayıp 18. yüzyılda karşılığını bulmuştur. (2017, s. 23-67-70-76).

Eski çağların birçok dilinde karşılaşılan bu sanat ile zanaat özdeşliği, daha sonra "güzel sanatlar" (beaux arts) kavramının ortaya çıkmasıyla yani bir yarar amacı taşıyan nesnelere üretilmesiyle, kullanılmak amacıyla değil de, hiçbir çıkar gözetmeksizin yalnızca hoşlanmak amacıyla seyredilmek için nesnelere üretilmesinin ayrılmasıyla ortadan kalkmıştır. 17. ve özellikle de 18. ve 19. yüzyıllarda süregelen Sanayi Devrimi de bu bağıntıları değişikliğe uğratmıştır. Nitekim Kant, 1790'lı yıllarda yazdığı *Yargıgücünün Eleştirisi*'nde bir yandan sanat ile bilgiyi, öte yandan da sanat ile tekniği birbirinden ayırmıştır (Bozkurt'tan Aktaran Alioğlu, 2010).

Bu süreçteki gelişmeler sadece sanatın sınırlarının belirlenmesinde değil sanayi devriminin getirisi olarak ekonomik, politik, sosyal yapıların başkalaşım düzenlenmesini ve bunun sonucu olarak neredeyse her alanda uzmanlık alanlarının belirlenmesine neden olmuştur. Sanat her ne kadar diğer disiplinlerle ve özellikle üzerinde durduğumuz

teknikle birbirinden ayrılmış olsa da bilimsel ve teknik gelişmelerden etkilenmeye devam ettiği de günümüze kadar uzanan sanat pratiklerinde kendini açık biçimde göstermiştir.

18. yüzyıldan 20. yüzyıla uzanan süreçte teknolojinin beden bulmuş hali makinelerdir. Üretim biçimlerinin değişmesi akabinde toplumsal düzenleri, yaşam ve algı biçimlerini de değişime uğratmıştır. Mekanik çağın yaşamın her alanına sirayet ettiği ve insanın da bu mekanik düzenin bir parçası olduğu fikrinin yaygın olduğu görülmektedir. Charles Babbage'a göre, "Makineleşme, işçilere 'fabrika kolu' veya bir makinenin bileşeni dendiği Sanayi Devrimi'yle başlamıştı." (Aktaran Hong, 2016, s. 5). İnsanı, en azından bedeni mekanik modellerle özdeşleştirmenin tarihi çok daha eskilere dayansa da devrimin hâkim kıldığı makine gerçekliği insanı da bu mekanik gerçeklik içerisinde değerlendirmeyi kolaylaştırmıştır. Julien Offray De La Mettrie için "insan bir makinedir" (1748). "Thomas Carlyle... (1829), 'insanın kafa ve kalp olarak da kol olarak da mekanikleştiğini' yazar. Andrew Ure... (1835) fabrikayı, '...çeşitli mekanik ve akıllı organlardan oluşan devasa bir makine' olarak tanımlar." (Mazlish'ten Aktaran Hong, 2016, s. 10). Buna karşılık Sanayi Devrimi'nin getirdiği makineleşmeye karşı tutumlar da bir o kadar katı biçimde kendini göstermiştir. Marks'ın fabrika sistemini "mekanik bir canavar" olarak tanımlamasından, Psikanalist Erich Fromm'un "modern kapitalist toplum için ideal insanın bir 'makine, kendine yabancılaşmış insan'" olduğu görüşüne ve Sosyolog Jacques Ellul'ün (1954) teknoloji toplumu eleştirisine¹⁶ kadar birçok örnek insan ve makine veya teknoloji arasındaki yakınlık veya karşıtlıkların gerilimlerini yansıtmaktadır (Hong, 2016, s. 6-10).

Endüstri devrimiyle birlikte yaşamın birçok alanında kendine yer edinen insan ve makine etkileşimi, yakınlık ve karşıtlıkları, sanat ve sanat üretimi alanında da yoğun bir şekilde kendini gösterir. Winston, özellikle bilgisayar çağında (1990) sanat ve teknoloji ilişkisine yönelik iyimser ve kötümser yaklaşımları ele alır ve genel olarak teknolojinin sanat alanında olumlu görünümüyle var olduğunu dile getirir. Yeni teknik olanaklar-donanımlar sanatçılar tarafından kullanılmış ve öncesinde mümkün olmayan yeni ifade biçimleri olanaklı hale gelmiştir. Kötümser yaklaşımlar ise makinelerin veya teknolojilerin insan ögesini üretimden uzaklaştırdığı ve sanatsal duyu yitimine sebep

¹⁶ Ellul, *Teknoloji Toplumu* adlı kitabında "modern teknolojiyi teknolojik verimliliği insani değerlerin üzerinde tutmakla suçlar" (Hong, 2016, s. 6).

olduğu görüşüdür (Winston, 1995, s. 65,66). Bu ikili yaklaşımların mekanik çağ içinde geçerli olduğunu söylenebilir. Mekanik çağda sanat üretimi ve dönüşümüne dair durum analizi olarak bilinen erken örneklerinden biri Walter Benjamin'in geçtiğimiz yüzyıla damgasını vuran *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* adlı çalışmasında görülmektedir. Örneğin fotoğraf, resmin yeniden üretim sürecinde eli geçersiz kılmıştır. Aynı zamanda mekanik seri üretim tekniği sanat yapıtının “hakikilik” ve “biriciklik” niteliklerini aşındırıp imgeyi orijinalinden anonimleştirmiştir. Bu da bilindiği üzere “aura” kaybı olarak nitelendirilmiştir (2016. s. 53-86). Özellikle fotoğraf üzerinden gelişen kötümser eleştirilerin erken örneğini fotoğraftan sonra resmin ölümü üzerine duyulan kaygılar oluşturmuştur. Buna bağlı olarak 19. yüzyılın en etkin tartışmalarından birinin, resim sanatına ve sanatçıya karşı rakip olarak görülen fotoğraf çevresinde oluştuğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Fotoğraf makinesinin keşfi ve gelişimi, sanat alanında görüntünün teknik olarak üretilebilir olmasını sağlamış, bir yandan da akademik resim-sanat anlayışına karşı geliştirilen avangard hareketlerle sanatta mimesis yerini yeni ifade arayışlarına bırakmıştır. Fotoğraf bu anlamda ortaya çıktığı ilk dönemden itibaren hem modern sanatın en tartışmalı hem de teknik olarak sağladığı olanaklarla sanat ve sanatçının sorgulanmasına sebep olan etkili bir teknoloji olarak belirmektedir. İlk zamanlarında görüntünün hızlı ve anlık üretimini mümkün kılan bir dökümantasyon aracı olarak yer edinen fotoğrafın sanatsal üretim ve ifade aracı olarak yer edinmesi, uzunca bir teknik gelişim ve algı sürecine tabi olmuştur. İlerleyen süreçlerde fotoğraf, sanatçılar için hem bir malzeme hem de yeni bir ifade biçimi olarak, sanat ve üretim ilişkisinin etkili mecralarından birine dönüşmüştür. Fotoğrafın malzeme veya birim olarak sanat üretimindeki erken örnekleri, 20’li yıllarda Dadaistlerin kolajlarında resimle birlikte kullanımlarında kendini gösterir. Gisele Freund’a göre, “Bağlamından koparılan fotoğraf, onlar için alışıldık sanat biçimlerine saldırmak için kullandıkları negatif bir araçtı(r) sadece.” (2016, s. 172). Buna karşın John Herfield fotomontaj yöntemini bulup 20’li yıllarda bu yöntemle siyasi-politik imgeler üretir. Bu yönüyle fotoğraf aktif bir ifade biçimine bürünür. Laszlo Moholy-Nagy fotoğrafın sanatın ifade biçimleri arasındaki yaratıcı gücünü keşfedip kuramsal anlamda yer edinmesini sağlar. Freund’a göre Moholy, fotoğrafın sanat olup olmadığı konusunda yapılan yüzyıllık tartışmaları da nihai bir zemine yerleştirir (2016, s. 175).

Tüm bu sanat ve teknik arasındaki çatışmaların ötesinde fotoğrafın kendisi başlıca bir görme biçimi olarak da algılanan gerçekliği dönüştürmüştür. Freund'a göre, fotoğraf gerçeklikle doğrudan bağlantı içindedir; "Fotoğraf tekniğinin geliştirilmesiyle birlikte o güne dek farkına varılmamış olan bir dünya ortaya çıktı. Makine, görünür dünyanın gündelik gerçeklerini yakınlştırıyor ve önemli kılıyordu." (2016, s. 70). Bu yönüyle fotoğraf sadece optik olarak gözün uzamlaşan ve uzmanlaşan organı olmakla kalmamış görme kavramını da genişletmiştir. Bu noktada tarihsel bir sıçramayla yan yana getireceğimiz fotoğraf ve fotoğrafın yolundan giden videonun sanata getirdikleri, sadece teknik üretim araçları olmaları değil, özünde gözü ve gerçeklik düzlemini genişleten yeni görme biçimlerinin araçları olmalarıdır. "Winston'a göre, "yeni düşünce açıklığının bir göstergesi olmasının ötesinde video sanatı, yeni teknolojinin etkisiyle insan olarak bizim görüşümüzün nasıl genişlediği ile ilgili düşünceler ortaya koymaktadır." (1995, s. 65). Belki de videonun görüşe olan bu etkisini en iyi biçimde ortaya koyan kişi Ulus Baker olmuştur. Baker, Video'nun sanattaki dönüştürücü etkisini, daha doğrusu yöneltmiş olduğu "Nedir video?" sorusuyla videonun ne'liğini irdelediği yazısında, videoyu Kant'çı bakış açısıyla felsefi temelle ele alır (2017, s. 17-27). Baker'e göre video, Avrupa'nın Kartezyen akılcılığının (düşünüyorum) karşısına "görüyorum"u yerleştirir. Feminist sanatçılardan¹⁷, videonun kadın bedeninin kendini görme biçiminden verdiği örnekle Baker, videonun bir görme biçimi, "görüyorum"un aracı olduğunu ifade eder. Sinema ve televizyonun gösterme eğiliminde olduğunu, videonun ise bir görme edimi olduğunu söylemektedir. Ulus Baker'e göre video, "özgürleşmenin aleti"dir (Aktaran Türkdogan, 2014, s. 243). Her ne kadar video üzerine doğrudan ayrıma girmemiş olsa da Baudrillard'ın sinema ve televizyon için yapmış olduğu yorumu hatırlatır. Baudrillard, sinema ve televizyon için "imge pornografisi" sözcüğünü kullanmaktadır (2018, s. 29). Baudrillard'a göre bu medyalar, teknolojilerle kusursuzlaşan görüntüyle "ima" ve "yanılsama"nın ortadan kalktığı, "imgenin yararsızca kusursuzlaştığı" hatta "hırpalandığı" bir imge yığıdır ki artık "imge olmaktan çıkmış"tır (2018, s. 29). Sinema

¹⁷ "Video Sanatı denen şey sanıyorum 70'li yıllarda kendine bir 'ad' buldu... Ama ağırlıklı Ulrike Rosenbach, Rebecca Horn, Friederike Pezold, Marina Abramoviç gibi minimalist-femisint performans sanatçıları sayesinde... video onlar için sonunda 'görüyorum' demektir: kadın vücudunu, kendi vücudumu başka, kişisel bir bakışla 'görüyorum'... Kamerayı bedenimde gezdiriyorum ve bedenimi, apış aralarımın çirkinliğini (ya da isteyene güzelliğini) hissedebiliyorum... Kameramla sokağa çıktığım zaman bana nasıl baktıklarının monitörü olabiliyorum... Video yansıtmasız bir ayna vazifesi görüyor. (...) Video'nun özünde demek ki "kadın yatıyor. Çünkü kendi vücudunu reklamcılığın ya da Hollywood sinematografik sisteminin resmettiği tarzdan farklı bir biçimde görmek, kavramak istiyor." (Baker, 2017, s. 20).

ve televizyonun “gösterme” hırsı “görme”yi bertaraf etmiştir. Baudrillard’ın bir noktada sanatın her alanına getirdiği eleştiri de budur; imgede görülecek bir şey kalmayana kadar gösterge haline gelmesi... Sanatta imge üretim aracına veya nesnesine dönüşmeden önce kayıt ve doküman özelliği gösteren videoyu doğrudan sanatın dili yapan özelliği, Baker’in de üzerinde durduğu biçimiyle bir “seyir” ya da “gösterme” aracı değil bir “görme biçimi” olmasıdır.

Tekrar 20. yüzyılın ilk yarısına dönecek olursak, makine çağının getirdiği bu tartışmalar arasında Moholy-Nagy gibi birçok sanatçının iyimser konumlanmalar içinde oldukları da görülmektedir. Fütürizm, De Stijil, Bauhaus, Konstrüktivizm, Kinetik Sanat gibi sanat hareketleri bu ilişkiye örnek olarak gösterilebilir. Nazan ve Mazhar İpşiroğlu’na göre, sanatçılar, yoğun bir toplumsal dönüşümün eşiğinde Endüstri-Çağı insanının dünyasını ve yaşam üslubunu tasarlamaya ve biçimlendirmeye soyunmuştur. Fütüristler modern makine dünyasını evrensel bir dinamizm olarak tanımlayıp çağdaş uygarlığın getirdiği tüm yenilikleri, teknik ve bilim alanında çığır açan bulguları kucaklarken, De Stijilciler ve Konstrüktivistler sanatçıya yaşamı biçimlendiren bir kurgucu-mühendis rolü yükleyerek nihayetinde makineyi bir sanat nesnesi olarak karşımıza çıkarmıştır (2011, s. 13,14,33,72,73). Böylece doğanın soyut imgesi yerine makine somut bir beden olarak sanattaki yerini almıştır.

Yeniçağın hızla değişen bu dinamikleri içinde kuşkusuz ki Marcel Duchamp’ın ready-made’leri sanat üretimi ve sanat nesnesi konusunda günümüze değin etkileri süren en büyük kırılmayı yaratmıştır. Dönemin çoğu sanatçısı gibi 20. yüzyılın kübist hareketleri içerisinde değerlendirilen çeşitli yönelimlerle de çalışmış olan sanatçı, bilindiği kadarıyla 1917 tarihli “Çeşme” adlı çalışmasıyla, Sentetik Kübizim’le birlikte resme giren endüstriyel hazır nesnenin kendisini doğrudan sanat sahnesine çıkarmıştır. Rıfat Şahiner, Duchamp’ın bu müdahalesini mekanik üretim çağında sanatın ve sanatçının eleştirisi olarak ele alır:

Duchamp bunu yaparken ortaya sanatsal bir değer atmak istememişti. Belki herkesi sanatçı kılmak istemişti, ama esas amaçladığı “sanat” denilen, adeta dini bir değer kazanmış olan bir şeyin kutsallığını yıkmak olmuştur. Mademki endüstri, karşısına mimesisi ondan daha iyi uygulayan bir güç ve teknik olarak çıkmıştı, o zaman, o güne kadar tanrısal bir görüntüyü bize en inandırıcı şekilde aktardığı için ‘dahi’ olarak görülen sanatçı artık yoktu (2013, s. 32,33).

Şahiner'e göre, "Duchamp'ta görülen sanatçının ölümüdür. Deha artık makinedir. Artık değerli olan bir şey yapmak değil, bir şey düşündürmektir." (2013, s. 33). Duchamp, seçtiği hazır nesnelereyle sanatta klasik estetik değerleri, sanat nesnesinin/sanatın 'aura'sını yıkmakla kalmaz, sanatı düşünsel bir eyleme dönüştürerek nesnel üretimi makinelere devreder. Duchamp makinelerle ya da makineye dayalı üretimle doğrudan bir ilişki içerisine girmemiştir, makine estetiğini de vurgulama gibi bir derdi olmamıştır. Seçtiği ready-made'leri endüstri ürünü nesnelere ama her avangard eleştiri gibi sadece düşünsel değil nesnel olarak da estetize edilip sanat tarihindeki ve müzelerindeki yerlerini almışlardır.

Beden ve enstrüman ilişkisi, mekanik çağlar boyunca üretim sürecinin kaçınılmaz ögesi olmuştur. Duchamp'ın, üreten sanatçı yerine düşünen sanatçıyı koyması, Warhol'un ise kendini makine metaforuyla bütünleştirmesi, üretim araçları ve beden arasındaki ilişkinin sanat üretimi (imge üretimi) üzerindeki dönüştürücü etkilerin başlıca örneklerindedir. Denilebilir ki Warhol yaşadığımız çağı görebilseydi, kendisini dijital üretim teknolojileriyle bütünleştirmemesi için herhangi bir sebep olmazdı. Bunun yanı sıra tekrar vurgulamak gerekir ki Duchamp'ın doğrudan beden ile ilgili bir kaygısı yoktur. Duchamp'ta gördüğümüz mekanik üretim çağında sanatın, sanatçının ve sanat nesnesinin sorgusudur. Öyle ki 19. yüzyıldan itibaren bilim, felsefe, sosyoloji gibi daha birçok alandaki dönüşümler kaçınılmaz olarak sanat alanında da yankısını bulmuştur. Fakat 20. yüzyılın başlarında bir tür makine estetiği ve eleştirisi baş göstermiştir. Özünde bu tavır, bilimin teknolojiye uygulandığı ve savaşın kitlesel yıkıcılığının deneyimlendiği, teknolojinin ve mekanik üretimin toplumsal yapıyı hızla biçimlendirdiği bir çağda, mekanik ile insan arasında bir çatışmanın kaçınılmazlığıdır. Bütün teknolojiler ilk çıktıklarında dışsal ve yabancıdır; zamanla içselleştirilirler. Her radikal yenilik öncesinde bir çatışmayı ardında uzlaşımı getirir. Makine çağına övgüler yağdıran Fütüristler için bile durum bundan farklı değildir. Dışsal olan yine dışsallığıyla kalmış, tam anlamıyla içselleştirilememiştir. Warhol'da gördüğümüz makine metaforu, Stelarc'ın cyborg bedeni, bu dışsal ve içsel çekişmelerin birer yansımasıdır. Dolayısıyla birçok

alandaki olduğu gibi sanat alanında beden, mecazi veya gerçek anlamda çatışmaların ve uzlaşmaların mekanı olarak karşımıza çıkmaktadır.¹⁸

21. yüzyıla gelindiğinde bir önceki yüzyılın mekanik ve elektronik teknolojileri büyük ölçüde içselleştirilirken, bugün benzer bir çatışmanın dijital teknolojilerle yaşandığı sezilenmektedir. Winston'a göre, "İster televizyonda gece haber sunma olsun, isterse de klasik orkestrada enstrüman kullanımı olsun, nesnelere oluş biçimi açısından, benzer görme eğilimindeyiz. Gerçekten, biri diğerinden daha doğal değildir. Örneğin, enstrüman bütün bir tarihtir." (1995, s. 66). Her çağın-dönemin teknik ve teknolojik donanımları sadece üretim biçimlerinin değil kaçınılmaz olarak yaşam ve algı biçimlerinin de etkilemiş veya şekillendirmiştir. Üzerinde yaşanan yerkürenin yapısı ve galaksinin davranış biçimine dair gerçekçi düşünceler milattan öncesine kadar uzanırken bu fikirlerin genel geçer algı biçimlerine dönüşmesi Macellan, Kopernik ve Galileo'ya kadar geçen süreçte ve neredeyse 500 yılı aşkın sürede gelinebilen mercek teknolojisine dayanmaktadır. İnsanlık, mekanik teknolojilerle alabildiğine dünyaya dair gerçeklik algısını ve görme biçimlerini genişletmiştir. Bugün ise insan, dijital teknolojilerle donatılmış medya dünyasında sanal ile gerçeğin iç içe geçtiği bir algı dünyasını paylaşmaktadır.

Bir medya dünyasında yaşıyoruz. Nesne dünyası ile birinci elden temasını yavaş yavaş kaybediyoruz. Kanalı değiştiriyor, cep telefonu ile konuşuyor ve güçlü görünmez kuvvetlerle para çekiyoruz. Sınırsız sanal dünya, fiziksel dünyanın hayatımızdaki yerini alıyor. Bize ne yapacağımızı söyleyen ve ulaşmak istediğimiz yerde bize rehberlik eden ara yüzler olarak ekranlar aracılığıyla yaşıyor, çalışıyor ve oyunlar oynuyoruz. Bu yenedünyanın hızından rahatsız, algımızı ağlar ve sosyal medya aracılığıyla paylaşıyoruz (<http://www.lygiaclark.org.br/biografiaING.asp>).

Ron Burnett, çağın teknolojileriyle örülü dünyayı, "imge-dünyalar" olarak adlandırır. Bu imgeler dünyasını, sadece insanların birbiriyle etkileşime girme biçimlerini değil, bu etkileşimlerin mahiyetini de değiştiren, sürekli olarak genişlemekte olan bir ekoloji olarak ele alır. Burnett, insan ve yarattığı teknolojileri arasında sınırın inceldiği, makinelerin,

¹⁸ Elbette ki endüstri devriminin yarattığı histerik dönüşümler, sadece beden ve üretim araçları temelinde okunamaz. Fakat siyasi, ekonomik, ideolojik dönüşümlerin ana tetikleyicilerinden olan teknolojilerle girdiğimiz ilişkinin yansımaları kendini toplumsal temellerde görünür kılmaktadır. Okumuş'a göre, "Toplumsal değişimde elbette zihniyet, ideoloji, din ve diğer pek çok faktör etkili rol oynar; ancak değişim beden aracılığıyla varlık kazanır. (...) Bundan dolayı beden, değişim halinde olan bir varlıktır ve değişimlerin de varlık zemindir." (2015, s. 50). Barbara Kruger'ın deyimiyle, "beden bir savaş alanıdır".

teknolojiyi insan ihtiyaçlarına, insan ihtiyaçlarını da makinelere bağlayan bir dizi ortak ilişkinin odağı haline geldiği görüşündedir. Burnett, aynı zamanda, teknolojilerin sadece insan yeteneklerinin ve ihtiyaçlarının bir uzantısı olmadığı, bedenle zihin arasındaki ilişkilere dair kültürel ve toplumsal ön kabulleri genişlettiği görüşündedir (2012, s. 25-26). Aynı biçimde teknoloji ve insan sınırlarının bulanıklaştığı ifade eden Verbek'e göre, "Teknoloji insanın koşullarının bir parçasıdır. İnsanoğlu, teknolojinin ürünüdür, tıpkı teknolojinin insanlığın ürünü olduğu gibi." (2009).

Mağara adamının zihninde tasarlayabileceğinden çok daha karmaşık olanı bugün kafamızda canlandırabiliyor olmamızın nedeni, bilişsel araştırmacı Edwin Hutchins'in ifade ettiği üzere mağara adamlarından çok daha zeki olmamız değil, yaşayıp çalışacağımız çok daha zeki ortamları zaman içinde çevremize kurmuş olmamızdır. Farklı makine türleri daha büyük başarılar yakalamak için birbirlerini teşvik ediyorlar. Daha akıllı hale geliyorlar bu da bizi daha akıllı yapıyor biz de tekrar onları daha akıllı yapıyoruz ve böylece sürüp gidiyor. Homo technologicus büyük ölçüde çevresel bir fenomendir (Bard ve Söderqvist, 2015, s. 197).

2.3.2. Çağdaş Sanatta Genişleyen Beden ve İmgesi: Beden ve Nesnenin Yeni Halleri

Söz konusu beden olunca, tekil zamansal referanslar almak zorlaşmaktadır; çünkü beden tarih boyunca yolda olmuştur. Kırk bin yıl önce mağara duvarına el izini bırakan insanla başlayan beden serüveni, Velazquez'in bize bakış attığı tablosundan (*Nedimeler, 1656*) 20. yüzyılın başlarına kadar imge olarak yüzeyde hesaplaşmalarına devam etmiştir. Her ne kadar '50'lerden sonra avangard hareketlerle kendini cisimleştirmiş olsa da beden, Picasso'nun atölye performanslarından, Pollock'un performatif üretim süreçlerine kadar, nesnenin arkasındaki failini nesneyle yan yana getirip fiziki varlığını sezdirmiş, nihayetinde, temsilin kendisi olarak karşımıza çıkmıştır.

İmge olarak beden varlığı ve genişlemesi ise tarih boyunca süregelen ve günümüzde de hem çağın teknolojik olanakları hem de felsefeden sosyolojiye kavramsal ve yaşamsal geçirimlerle genişlemeye devam etmektedir. Tarihsel süreçte beden imgesindeki bu genişlemenin özellikle kübist-fütürist akımlarla ivme kazandığını düşünebiliriz. Uzam algısının değişmeye başladığı ve çizgisel perspektifin kırılmaya uğradığı bu süreçte beden imgesi de yüzeyde optik bir uzam-zaman kırılması yaşamıştır. Bu kırılma aynı zamanda beden imgesinin genişlemesi olarak da okunabilir (ta ki geriye hiçbir şey kalmayana

kadar...). Modernizmin avangard akımları tarafından parçalanıp yerinden edilen beden, yüzeydeki imgesinin yerine tüm çıplaklığıyla sanat sahnesine çıkararak, ister nesnel ister öznel süreçlerle imgesini yeniden inşa etmeye başlamıştır. Maisonneuve ve Brunhon'a göre, "Soyutlamanın ve kavramsal sanatın karşı kutbunda, plastik sanat sanatçıları, bu yeni *pathos* aracılığıyla, yapıntının altında unutmaya ya da cansızlaştırmaya eğilim gösterdiğimiz şeyi bir anlamda 'burnumuza sokmak' isterler." (Aktaran Breton, 2016a, s. 44). Özellikle çağdaş sanat alanında dönüm noktalarından biri olarak da değerlendirilen '60'lı yıllar bu sürecin aktif biçimleyicisi olarak belirmektedir. Dünyada birçok yönden tartışmalı ve gerilimli yıllar olarak yer edinen '60'lar, hala II. Dünya Savaşı'nın yarattığı travmalar sindirilmeye çalışılırken biryandan Doğu ve Batı Bloğu ülkelerinin sıcak çatışmalarının yaşandığı Vietnam Savaşı'nın etkilerinin yankılandığı, öte yandan neredeyse yarım asır sürececek olan soğuk savaşın da geriliminin hayatın her kesiminde hissedildiği yıllardır. Bunun yanı sıra 60'lar, bilim ve teknolojinin askeri amaçlarla desteklenmesi ve ülkelerin kontrolsüzce silahlanma yarışına girmesi, teknoloji ve insan etkileşimine karşı toplumsal bir tekinsizlik duygusu yaratırken, aynı zamanda bilim ve teknolojideki atılımlarla ütopyik bir gelecek ve insan inşasının da hızla yayılmaya devam ettiği bir dönem olarak da kendini göstermektedir. "Kimilerine göre altmışlar bir tür Altın Çağ veya "mini-rönesans" iken kimilerine göre de geleneksel değerlerin parçalandığı bir dönemdi." (Hong, 2016, s. 2).

Tüm bu gelişmeler özelinde teknoloji ve insan etkileşimi, elektronik devrimlerle birlikte insan ve makine arasındaki benzerlikleri yankılamış, özellikle düşünebilen veya zamanın kendi imkânları içerisinde zeka benzeşimi gösteren makineler, insan ve makine ayrımının sorunsallaşmasına neden olmuştur.

Aristo'dan beri Batı dünyası insanı diğer canlılardan ayıranın "ruh" veya "öz" olduğuna inandı. Ruhun kapasitesi en açık haliyle Descartes'in *cogito*'unda, düşünme ve fikir yürütme yeteneğinde ifade edildi. Hayvanlar makineydi. Aynı şekilde hayvan olmayan, insan yapımı makineler –mekanik saatler, Vaucanson'un dışkılayan ördeği, dikiş makinesi, buharlı motor, telgraf- de düşünemiyordu. Fakat bu ayrım, otomasyon, sibernetik, akıllı bilgisayar, kendi kendine üreten robotlar ve bilgisayarlı Kıyamet makinesinin çağında hala geçerli miydi? (Hong, 2016, s. 30).

Hong, akıllı makinelerin tasarlandığı çağda artık aklın insana özgü temel fark olmadığını, makineler ve insan arasındaki ayrımın silikleşmeye, neredeyse ortadan kalkmaya başladığını buna karşılık altmışlarda özellikle insanın en ayırt edici özelliğinin mantıktan duyulara kaydığını geniş örneklerle ifade eder (2016, s. 29-37). Hong'a göre, "Duygu ve

hisler, akıllı makineler ve nükleer soykırım çağında, insanlığın özü haline gelmişti.” (2016, s. 37).

Tüm bu tartışmaların yaşandığı altmışlı yıllar doğal olarak sanat alanında beden üzerinden de yankılarını bulmuştur. Sanatta bedenin varlığı giderek mekanik ilişkilere karşı organik ilişkilerin önemine dikkat çekmeye, sosyal-toplumsal göstergelere karşılık gelen bir duruş içerisine girmeye başlamıştır. Altmışlı yıllardan başlayıp doksanlı yıllara uzanan süreçte, modernitenin idealize ettiği, bilim ve teknolojiyle kutsanmış kahraman beden imgesinin yerine, siyasi, dini ve toplumsal çatışmalar arasında kendini ayakta tutmaya çalışan, savaşlar ve hastalıklarla yıpranmış hassas-kırılgan, acı çeken etten-kemikten insan bedeninin-imgesinin kendini gösterdiği de görülmektedir.

İmge olarak bahsettiğimiz bu hesaplaşma sadece bedenin imgesel yaratıları değildir. Nesnel mevcudiyetiyle bedenin müdahale alanına çekilmesidir. Özellikle ‘70’lerin feminist hareketleriyle kendini radikal biçimde gösteren beden, tarihin hesaplaşmasının yapıldığı bir zemin oluşturmaya başlamıştır. Bedenin fiziksel mevcudiyetinin sanat sahnesine çıkması, birçok kaynakta bedenin Duchamp’ın hazır nesnesi gibi bir hazır yapım olarak okunması dolayısıyla bedenin nesnel indirgemeciliğine, nesne tasarrufuyla ele alınmasına neden olmaktadır. Çoğunlukla da radikal feminist sanatçıların çalışmalarının yüzeysel okumaları bu durumu perçinlemektedir. Aslında var olan şey bedenin nesnel indirgemeciliği değil öznenin yükselişidir; Siyasi, dini ve toplumsal ideolojilerin beden üzerinden nesneleştirdiği öznenin kendi bedeninin özerkliğini devralıp sanatın müdahale alanına çekmesidir. Burada söz konusu olan öznel ve nesnel konumlanma biçimlerinin eleştirisiyle sanatın ifade alanına çekilen bedenin kavramsallaşmasıdır.

Bedene müdahalenin (modification) tarihine bakıldığı zaman çok eski kültürlerle kadar uzandığı görülmektedir. Tarih boyunca insan topluluklarında sosyal statü göstergesi veya kültürlerin estetik kavramına göre bedene müdahalenin farklılıklar göstermiştir. Bu müdahalenin en belirgin ve ortak yöntemi kıyafet, takı ve bir tür kozmetik ürünlerle bedenin dış görüntüsüne geçici müdahaleler şeklindedir. Ayrıca coğrafyalara ve kültürlerle göre değişiklik gösteren, dövme çeşitleri (kesme, ısıyla dağlama, mürekkeple resimleme vb.) deriye müdahaleler şeklinde kendini gösterirken, boyun halkalarıyla boyun uzatma, kafatası uzatma ve ayakları küçük yaşta sararak büyümesini engelleme

gibi uygulamalar da doğrudan bedenın fiziksel-biyolojik yapısına müdahaleler olarak sıralanabilecek örneklerdendir. Sıralanabilecek neredeyse bütün örneklerin ortak özelliği oluşturan şey, bedenın içinde bulunduğu dönem, coğrafya ve topluluğun kültürel normlarının yansıdığı bir dışavurum(!) nesnesi-aracı olmasıdır. Bedene müdahalenin kişisel bir ifade aracı olması özelliği ise kendisini özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra belirgin bir şekilde gösterir. Eski kültür ve topluluklarda bedene müdahale, içinde bulunulan topluluğun kültürel normlarını yansıtırken 20. yüzyıl tüketim kültüründe bir tür karşı duruş, protesto özelliği de göstermeye başlar. ‘68 kuşağının çiçek çocuklarının bedenleri üzerinden otoriteye karşı çıkışları, feminist hareketin eril otoriteye karşı koyduğu kadın bedeni ve performans sanatçılarının kendi bedenleri üzerinden otoriteye ve toplumsal ön kabullere karşı duruşları bunlara örnek teşkil edebilir. Tarih boyunca otoritenin reklam panosu olarak kullandığı bedenın mülkiyeti özne tarafından devralınmış, bireysel ifadenin zeminine dönüşmüştür.

Çağdaş sanat alanındaki pratiklere bakıldığı zaman bedene müdahalenin ve genişleyen beden imgesinin örnekleri de oldukça çeşitlilik göstermektedir. Bu çeşitlilik içerisinde ele alınan genişleme kavramıyla ilgili olarak “beden-nesne” ilişkisinde öne çıkan yönelimler üzerinde durulacaktır. Bu yönelimler arasında beden ve nesne arasında kurulan fiziksel-duyusal üretim ve alımlama ilişkilerinden bedenın sınırına doğrudan müdahaleler ve bedene eklenen fragmanlara kadar, tıbbi cerrahi yöntemler, görsel-fiziksel manipülasyon ve bedeni içten dışa, dıştan içe ilişkilerle genişleten teknolojik araçlar, donanımlar, sanal dijital alanlar ve biyo-mekanik ilişkiler yer almaktadır. Sanat alanında Orlan’ın ortaya koyduğu bedenın organik sınırı olan deriye yapılan uygulamalar, tıbbi-cerrahi müdahalelerin en çarpıcı örneklerini oluşturur. Bir diğer beden modifikasyon ya da genişleyen beden örneği, Rebecca Horn’un ve Stelarc’ın protez-beden ilişkileridir. Aynı zamanda protez ilişkisine ek olarak -özellikle Stelarc’la özdeşmiş olan ve günümüzde çeşitlenerek kendine yer edinen- insan sinir sistemine yanıt veren, bedenle simbiyotik ilişkide bulunan biyo-mekanik eklentiler ve implantları kapsayan cyborg sanat pratikleri bu yönelimler arasında yer almaktadır. Ele alınan bu çalışmalar, sanat alanında hem beden ve beden imgesinin hem de çağın teknolojik araçlarıyla girilen üretim ilişkilerinde duyusal alanlar ve algısal süreçlerin dönüşümlerine odaklanmaktadır. Bu alanların arasında kalan örnekler ise söz konusu alanlarla kurdukları bağlantılar çerçevesinde

birbiriyle geçişli özellikler göstermesinden dolayı ayrı bölümler olarak değil konu akışı içerisinde ele alınacaktır.

2.3.2.1. Sınırları Aşınan-Aşılan Beden

Sosyolojide toplumsal ilişkilerin temelinde bedensel ilişkiler olması veya bedenlerin topluma arzı olarak görülmesi gibi, söz konusu tekil bedenler olduğunda etkileşimin ve ifadenin sınırı olarak da “deri” ön plana çıkmaktadır. Hem biyolojik hem de kültürel kodların geçirgen zarı olan bedenin dış sınırı Breton’a göre, dış dünyayla temasın organıdır: “Deri iki anlamda temas organıdır. Bir yandan dokunmanın koşullarını oluştururken bir yandan da başkalarıyla ilişkinin niteliğini değerlendirir. ... Deri insan öyküsünün sismografıdır. Dünyayla ilişki bağlamında anlamın geçiş yeridir.” (2016b, s. 26). Bireysel yaşam hikâyelerinden insanlığın öyküsüne kadar kayıt görevi gören bu yüzeyin, özellikle 20. yüzyıl başlarında, sanatın imgesel boyutunda, mekanik çağın özdeş nesnesi olarak parçalanıp dağılan ve tekrar bir araya gelen, hibrit bir insan imgesinin temsilleriyle ortaya çıktığı görülür. Kübistlerin elinde uzamla birlikte parçalanıp dağılan bu yüzey, Fütüristlerin elinde, özellikle uzun pozlama tekniğiyle oluşturdukları fotoğraf çalışmalarında, hız ve dinamizmin göstergesi olarak zaman-uzamda parçaların sürekliliğiyle genişlemeye tabi olmuştur. Dadaistlerin fotomontajlarıyla dağılıp melezeleşirken, Sürrealistlerin elinde bilinçaltı fantezileriyle esneyip genişlemiştir. Hem dönemin teknik olanaklarıyla hem de algı biçimiyle kırılmaya uğrayan beden imgesi nihayetinde imgenin yerine tenin kendisini gün yüzüne çıkarmaya da zemin oluşturmuştur. Bu alanda neredeyse feminist sanatçılarla özdeşleşen beden müdahaleleri, kimlik sorunsalı üzerinden beden imgesinin genişlemesine neden olurken aynı zamanda bedenin biyolojik sınırlarına yapılan müdahaleler ve nesne beden ilişkileri, fiziksel bir genişlemenin de öncüleri olmuşlardır. Hatta Göksu Kunak’a göre,

1960’larda Derrida’nın oluşturduğu yapısökümün ve ’68 olaylarının etkisiyle, kimlik ve kadın temsillerini sorunsallaştıran feminist sanatçıların vb. yaptığı beden sanatı çalışmaları, bugünkü sanat ortamında bedenin kullanımını ve multimedya ile olan ilişkisini başlatan değişimlerdir (Kunak, 2013).

Vito Acconci'nin beden ısırlıklarından Gina Pane'in beden kesiklerine, Chris Burden'ın beden müdahalelerinden Marina Abramovich'in bedeninin sınırlarını zorladığı performanslarına kadar birçok *body art* sanatçısının bedeni ve teni üzerinden başlattığı bu sorunsal, Fransız sanatçı Orlan'ın bedeni ele alışını üzerinden yeni bir anlam bulur. Tarih boyunca tıbbın insan bedenini sağlıklı tutma ya da iyileştirme yolunda kurduğu kutsal işlevi, plastik cerrahinin gelişmesiyle, bireysel, keyfi bir uygulamaya dönüşmüştür¹⁹. Breton'a göre, bu yönüyle postmodern denebilecek bu uygulama, Orlan tarafından kendi kişisel kullanımı için saptırılır; "Cerrahi burada tıbbi meşruiyetinin dışında işler, kendini dönüştürmek ve öznenin fiziksel formuyla özdeşleşen bir sanat eseri yaratmak için kullanılan bir araca dönüşür." (2016a, s. 46). Orlan'ın cerrahi eylemleri yöntem olarak, kolaj veya fotomontaj tekniğinin kendi bedenine uygulandığı halidir; imge de nesne de kendisidir. 1990'larda bir dizi cerrahi operasyon geçiren sanatçının "Carnal Art" olarak adlandırdığı, "operasyon tiyatrosu" olarak da adlandırılan bu performanslarla sanatçı, eril iktidarın güzellik kavramını ve modern batı toplumunun kadın imgesini eleştirmek/kırmak²⁰ için vücudunu ve yüzünü yeniden biçimlendirir (Akman, 2006, s. 175). *Azize Orlan'ın Yeniden Doğuşu (Saint Orlan's Reincarnation)* (Görsel 1) adıyla bilinen bu seri için sanat tarihinden seçtiği, Breton'un vurgusuyla, "alıntılardan oluşan bir katalog" veya "alıntılar kolajı"²¹yla portresini yeniden yapılandırır (2016a, s. 47).

Carnal Art manifestosunda Orlan, ironik bir ifadeyle, sergilediği sanatın, klasik anlamda, çağın mümkün kıldığı teknolojiyle gerçekleşen bir oto-portre olduğunu bildirir. Bu, çağımızın ulaşmayı henüz mümkün kıldığı, bedenin figürasyon ve disfigürasyonu arasında duran bir yazıttır. Orlan'a göre vücut "değiştirilmiş bir hazır yapım" olmalıdır (Akman, 2006, s. 178).

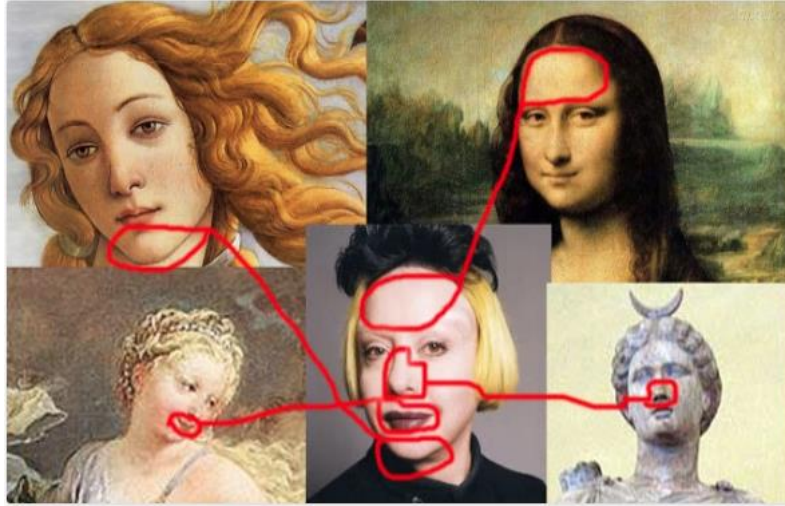
Orlan'ın beden müdahalelerinde diğer beden sanatçılarından ayrılan yönlerinden biri de "acı" unsuruyla ilgilenmemesidir. "Yaşasın Morfin!" sloganıyla bunu doğrudan ifade etmiştir. Lokal anestezi yöntemiyle cerrahi operasyonlar sırasında seyirciyle de iletişim halini devam ettirebilen sanatçının performansları, eşzamanlı olarak Paris, Toronto,

¹⁹ Elbette ki bu cümlede "keyfi" ifadesi, plastik cerrahinin ana işlevinin insan sağlığıyla ilgilenmek olmadığı değildir. Fakat günümüzde yılda milyarlarca doların harcandığı 'estetik' ön ekiyle parlatılan cerrahi uygulamaların çoğunun, sağlık için değil, bireyin beğenilerini kendi bedeni üzerinden biçimlediği ve neredeyse kozmetik endüstriyle eşdeğer bir düzlemde seyrettiği gözlemlenmektedir.

²⁰ Akman, bedene müdahalenin 20. yüzyıl çarpıcı örneklerinden olan, hatta gittikçe sıradanlaşan plastik cerrahinin olanaklarını kullanmayı "teninin kırılması" olarak ifade eder. Bu ifadeyi cerrahinin temel uygulama biçimi olan kesme işleminin sosyolojik karşılığı olarak sunmaktadır (2006).

²¹ "Diana'nın meşhur burnu, Boucher'nin Avrupa'sının dudakları, Botticelli'nin Venüs'ünün çenesi, Gerome'nin Psyche'sinin gözlerini ve Leonardo'nun Mona Lisa'nın alnı" (Akman, 2006, s. 176).

NewYork gibi şehirlerdeki çeşitli müzelerde video sistemleriyle canlı yayınlanmıştır. Breton'a göre, bu yönüyle, "ameliyat sahnesi bir atölyeye, cerrahi müdahaleye gösteriye ve aynı zamanda sunulan yapıtın bir kısmına dönüşür." (2016a, s. 46).



Görsel 1. Orlan, 1990, Azize Orlan'ın Yeniden Doğuşu / Saint Orlan's Reincarnation. Erişim: 22.04.2019. <https://theartsandeducation.files.wordpress.com/2018/04/screen-shot-2018-04-26-at-2-20-21-pm.png>.

Orlan, kimliklerin aralıksız akışkanlığını göstermek için durmadan yüzünü değiştirir. Oysa insan yüzü kişinin kimliğiyle özdeş görünür ve değişmezliği kabul edilmiştir. ... Yapıtı, tarihsel ve modern dünyadaki diğer metinlerle bağlantılı olan başlı başına bir *metindir*. ... Çalışma esnasında bir yandan sanat tarihindeki eserleri *kopyalarken*, diğer yandan da *fotoğraf* ve videolar aracılığıyla ile kendisini yeniden üretir ve *nüshalar* halinde çoğaltır (Akman, 2006, s. 181).

Akman, Orlan'ın bedeni/portresi üzerinden yapmış olduğu bu yeniden üretim biçimiyle, Walter Benjamin'e atıfta bulunarak, günümüzde post-mekanik/organik yeniden-üretim çağında olduğumuzu düşünebileceğimiz görüşündedir (2006, s. 181). Orlan, cerrahi operasyonların öncesinde bedenine aktarılacak olan imajların bilgisayar ortamında ön dijital imajlarını hazırlamış aynı zamanda 90'ların sonuna doğru "oto-melezleme"²² adlı dijital resimler ve heykellerden oluşan serilerde erken dönem Kolombiya ve Afrika imajlarıyla kendi portresini melezlemeye devam etmiştir (Görsel 2-3).

²² Orijinal adı: Refiguration / Self-Hybridization: The Pre-Columbian and African Series, 1998.



Görsel 2. Orlan, 1998, Oto-Melezleme / Self-Hybridization Pre-Columbian. (Solda). Erişim: 22.04.2019.
<http://www.stuxgallery.com/artists/orlan?view=slider#3>.

Görsel 3. Orlan, 1998, Oto-Melezleme / Self-Hybridization Pre-Columbian. (Sağda). Erişim: 22.04.2019.
<http://www.stuxgallery.com/exhibitions/orlan?view=slider#10>.

Orlan'ın hibrit portreleri, Cindy Sherman'ın çeşitli kimliklere ve rollere bürünerek ürettiği fotoğraf çalışmalarını hatırlatır. Fineberg'e göre sanatçının pek çok farklı kılığa girerek ürettiği çalışmaları, "kitle kültürü içinde var olan kimlikleri birer birer yaşama varsayımına dayalıdır." (2014, s. 394). Sabit kimliğe karşı çıkış ve değişkenlik üzerinden her iki sanatçı da benzerlik gösterir fakat Orlan'da bu değişkenlik bir varsayım değildir. Kıyafet olarak değiştirdiği aksesuarı teni-bedenidir. İç ve dışı birbirinden ayıran tenin kutsiyeti delinmiştir. Zaten Orlan için, "Beden malzemedir; tapınak olduğundaysa sadece kirletilmek içindir." (Breton, 2016a, s. 45). Breton'a göre, "Kendi kendini dünyaya getirme, kendini fiziksel olarak keyfine göre inşa etme, bir kimliğe indirgemeyi kökten reddederek arzuladığı bir kimliği geçici olarak sırtına geçirme yönündeki bireysel istemi Orlan son noktasına vardırır." (Breton, 2016a, s. 48).

Heykel ve dijital imajlarının aksine Orlan, alnına eklettiği boynuz protezler dışında herhangi bir bedensel protez ilişkisi içerisine girmemiştir ama bedeni biçimlenebilir bir hazır nesne olarak ele alması ve sürekli dönüşüme tabi kılmasıyla Orlan, yaşayan bir otoportre olarak beden imgesini hem imgesel hem de fiziksel olarak genişletmiştir.

Fineberg'e göre, Orlan'ın estetik operasyonlarla defalarca bedeninin (yüzünün) anatomik yapısını değiştirme ve bunu sahneleme biçimiyle kelimenin tam anlamıyla yüzünü araçsallaştırır. "Fakat insan bedeninin nesneleştirilmesini ve beden parçalarının fetişleştirilmesini muazzam bir ölçekte çok dramatik ve büyük bir gösteriye dönüştüren sanatçı Matthew Barney'di." (Fineberg, 2014, s. 471). Barney'in 1994-2002 yılları arasında 9 yıllık süreçte çektiği *Cremaster Döngüsü / The Cremaster Cycle* adlı film çalışması (Görsel 4), "ilişkili heykellerin, eşyaların, fotoğrafların, filmlerin, desenlerin ve kitapların eşlik ettiği, farklı uzunluklarda beş filmden..." oluşan bir yapıttır (Wilson, 2015, s. 54). Wilson'un vurgusuyla "metaforik karmaşıklığı ve epik kapsamı"yla *Cremaster Döngüsü*, bedenin simgesel, mitsel garipliklerini de içeren çok katmanlı, gerçeküstü bir çizgiye sahiptir. "Doğumla ilgili bedensel işlevinin irdelenmesinin yanında yapıtta yoğun bir jeolojik, biyografik, tarihsel, ayinsel ve mitolojik semboller karışımı söz konusudur." (Wilson, 2015, s. 54). Kendisinin de yer aldığı filmlerde kullandığı insan, nesne ve hayvan bedenlerinin veya fragmanlarının melez birlikteliği ve özellikle plastik makyaj yöntemiyle melezlenen beden parçalarıyla, bedenin protezlerle genişleyen grotesk imgelerini oluşturmuştur (Görsel 4).

İnsanlığın imge yaratıları ve melez formları, eski çağlardan beri insan fantasmalarını süslemiştir. İnsan tanrılardan bileşik hayvan ve insan melezlerine kadar sadece plastik sanatlarda değil sözlü ve yazınsal eserlerde izlerini sürebildiğimiz bu düşsel yaratılar, mekanik çağın fantezi dünyasıyla çeşitlenerek gerçekliğin sınırlarını zorlamaya devam etmiş, bugün teknoloji ve bilimin mümkün kıldığı oranda düşsel düzlemden gerçeklik düzlemine çekilerek insan varlığını genişletmiştir.



Görsel 4. Matthew Barney. Cremaster Döngüsü / The Cremaster Cycle. Erişim: 14.04.2019. http://raise-magazine.com/wp-content/uploads/2015/12/Matthew_Barney_Cremaster_4.jpg

Tarih boyunca süregelen bedenın bu melez çeşitliliğinin sanatsal yansılarını, bedenın imge yaratıları üzerinden fiziksel genişlemesi olarak okunabilir. Bedenin duyuşal sınırların genişlediği-genişletildiği örneklerin ise özellikle ‘90 sonrası sanatçıların multimedya ile girdiği ilişkide biçimlendiği görülmektedir.

2.3.2.2. Katılımcı Sanat ve Nesne ile Beden İlişkinin Genişlemesi

Sanatta beden ve nesne ilişkisinin ilk-etkili örnekleri arasında Brezilyalı avangart sanatçı Lygia Clark gelmektedir. Sanatçının beden, sanat nesnesi, eylem ve katılımcı arasındaki ilişkiye odaklanan çalışmaları aynı zamanda bu ayrımı da ortadan kaldırmayı hedeflemiştir. “Lygia Clark için bir sanat eseri asla basit bir nesne değildi, daha çok ‘yarı-vücut’ idi.” (MUZEUM, <http://transatlantic.artmuseum.pl/en/artist/lygia-clark>).

Clark, Brezilya’daki *Yeni Somut – Neo Concrete* hareketinin kurucu üyelerindedir. “Kavramsal Sanat ve Beden Sanatı, New York ve Avrupa’yı ele geçirmeden neredeyse on yıl önce, 1959 ve 1961 yılları arasında Brezilya’daki ‘Yeni Somut (Neo Concrete)’

hareketinin sanatçıları, sosyal sorumluluk ve bedensel duyum konularını araştırmıştır.” (Fineberg, 2014, s. 338). “Yeni Somut hareketi, sanatçının yorumlarına tabi tutulan sanatın, izleyicileri arasında katılımcı bir diyalogu tetikleyen eserlerle değiştirilmesi gerektiğini ifade etmiştir” (MUZEUM, <http://transatlantic.artmuseum.pl/en/artist/lygia-clark>). Hareketin 1959 yılındaki manifestosunda şu ifadeler yer alır:

Biz sanat yapıtını ne bir makine ne de bir obje olarak değerlendirmiyoruz. Bunun yerine bir neredeyse-beden yani gerçekliği öğelerin arasındaki sonsuz ilişkilerle tükenmemiş bir varlık olarak değerlendiriyoruz. Öyle bir varlık ki analizle parçalarına ayrıştırılmaz olsa da kendini yalnızca dolaysız, fonomenolojik bir yaklaşım aracılığıyla eksiksiz biçimde teslim eder (Fineberg, 2014, s. 338).

Clark’ın erken dönem çalışmaları (1954) yüzey resimleriyle başlar. Resim ile çerçevesi arasındaki ilişkiyi *organik* çizgi olarak değerlendiren sanatçı, aslında bu çizginin olmadığını düşünür. Onun resimleri imajı gösteren düz bir yüzey değildir; resmin tamamı çerçeveye birlikte tipografik bir bütündür. Böylece sanatçı, resmin çerçevesini genişletmeye başlar (Perez-Oramas, 2014). Sanat çalışmalarına konstrüktivist yaklaşımla imge düzeyinde yüzey-mekân ilişkileri araştırarak başlayan sanatçı, daha sonra nesne ve izleyici arasındaki sınırı kaldırmak amacıyla yüzeyden uzaklaşıp izleyicinin etkileşime girebileceği nesnelere (heykeller) üretir (1959-1966) (MUZEUM, <http://transatlantic.artmuseum.pl/en/artist/lygia-clark>). Sanatçının heykelleri de resimlerindeki gibi bir tür genişleme mantığıyla ilerler. Bu işler temel net bir biçimi olmayan, çelik pimlerle tutturulmuş menteşeli (dolayısıyla hareket edebilir) parçalardan oluşan, biçim ve boyut açısından değişebilen, daralıp genişleyebilen işlerdir. Sanatçının *Bichos*²³ (Görsel 5) adını verdiği bu işleri, izleyiciyi katılımcı olmaya teşvik eden, katılımcı tarafından yapıtın olası boyut ve biçimlerini keşfetmeye ve yeniden yapılandırmaya olanak tanıyan, böylece yaratıcı eylemi sanatçıdan izleyiciye aktaran organik çalışmalardır (Perez-Oramas, 2014). Sanatçı kendi Bicho’larını şu sözlerle tanımlar:

Bicho, sahibin uyarılarına tepki veren kendi hareketler devresine sahiptir. Bir oyunda olduğu gibi, istenildiği takdirde süresiz olarak idare edilebilecek bağımsız formlardan oluşmuyor. Aksine, parçaları gerçek bir organizmada olduğu gibi işlevsel olarak ilişkilidir. Hareketleri birbirine bağımlıdır (Aktaran Cantlow, 2015).

²³ İngilizceye *Creature* olarak çevrilmiştir.



Görsel 5. Lygia Clark, 1964, Creature-Maquette or Bicho-Maquete, Erişim: 10.02.2019
https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T13/T13710_10.jpg

Bu yönüyle Clark, aynı zamanda katılımcı sanatın öncülerinden kabul edilmektedir. Sanatçı, sanatı bir eylem hali olarak görüp, bu eylem halini de (sanatçının kendisinden ziyade) nesne ve katılımcıyı da kapsayacak şekilde genişletmeyi hedeflemiştir. Doğal olarak doğrudan ifade etmese de sanatçı, nesne ve beden ilişkisini, Perez’in ifadesiyle, “yaratıcı eylem hali” olarak organik bir uzantı ilişkisine dönüştürmüştür.

Clark için yapıt, hareket-eylemdir; bir “sonuç” değil, nesneyi sanat nesnesi olarak yaptığımız (yaratıcı) eylemdir (Perez-Oramas, 2014). “Clark’ın çalışmaları katılımcıdır ve dolaysız beden duyularıyla ilişkilidir; ilgisiz bir izleyiciye yönelik tasarlanmıştır. ‘Yapıt, yapıtı gerçekleştirme eylemi olduğundan’ diye işaret etmiştir, ‘siz ve o bütünüyle birbirinden ayırlamaz hale gelirsiniz.’” (Fineberg, 2014, s. 338). Fineberg’e göre, “Lygia Clark’ın 1963’ten sonra bir anlamda ‘izleyicisi’ yoktur, çünkü ‘izleyici’, deneyimleyebilmek için bu ‘ilişkisel objeler’ ile fiziksel etkileşime girmek zorundadır.” (2014, s. 338).

Sanatçının bilindik işleri arasında (1966-1968) *Duyusal Nesneleri (Sensorial Objects)* yer almaktadır. “Bu nesnelere... bedeninin bir parçasına hitap eder veya yoğunlaşır ki bu deneyim ilişkisel olarak bütün bedeninin deneyimine ulaşır.” (Perez-Oramas, 2014). Bunlardan biri olan 1967’de yaptığı *Altı Duyu Başlığı* adlı çalışma (Görsel 6), çeşitli renk

ve kokulara sahip, izleyici (katılımcı) tarafından giyilebilen, görsel, işitsel ve koku duyusuna etki eden çeşitli özellikte başlıklardır (Fineberg, 2014, s. 338). “Clark’ın Duyusal Nesnelere de (Bicho’ları gibi) somut bir deneyim yaşatır; bu genellikle farklı etkileşim ve deneyim modlarını kolaylaştıran bir çevreleme sürecinin parçasıdır.” (Cantlow, 2015). Fakat bu deneyim bedensel-fiziksel bir deneyimden yola çıkıp duyuşal-işsel bir deneyime de uzanır. “Clark’a göre maskeleri bir kendini keşfetme deneyimiyle ilişkilidir.”; Sanatçının çalışmaları, bir “kavram nesne”sinden daha çok bir bedensel duyum nesnesine dönüşür (Cantlow, 2015). Örneğin, bedene giyilen bir nesne olarak başlık, belirli duyuları uyararak ya da bastırarak, bedeni dışa doğru genişletmekten öte duyuşal olarak içe doğru genişletir.



Görsel 6. Lygia Clark, 1967, Altı Duyu Başlığı / Six Sensorial Helmets. Erişim: 07.02.2019.

https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T13/T13710_10.jpg

Clark’ın çalışmaları nesne ile beden arasında bir deneyim ve bedensel bütünleşmenin ilk örnekleridir. Aynı zamanda sanatçı, sadece nesneyi organik bir ilişkiyle bedenin uzantısı olarak dönüştürmekle kalmaz, sanatın yüksek entelektüel dilini, yaratıcı süreç ve eylem hali olarak herkesi kapsayacak şekilde genişletir. Perez-Oramas’ın ifadesiyle sanatçının yaptığı, “...nihayetinde, sanat deneyiminin sınırlarını genişletmek ve sanat nesnesini sanatsal deneyimin nihai hedefi olarak değil, kendimizi muhtemelen görmezden

geldiğimiz veya unutmuş olduğumuz başka alanlara açmak için (sanatı) bir geçiş aracı olarak yeniden konumlandırmaktır.” (2014). “Organik ilişkiyi araştırmak, Clark’ın sonraki çalışma ve uygulamalarının ana sorunsalını oluşturur. Clark 1980’lerin ortalarında nesnelere sanat eseri olmadığını, ‘hissetme eylemini’ öncelendiğini yazmıştır.” (Cantlow, 2015).

2.3.2.3. Sanatta Protez Nesnelere ve Genişleyen Beden

Protezler, amputasyon sonucu bedenin kaybedilmiş, eksik olan uzuv veya uzuvlarını görsel açıdan taklit edecek şekilde tasarlanmış, eksik organın yerini tutması, telafi etmesi için yapılan ve kullanılan yapay organ ya da parçalardır. Kullanımları antik dönemlere kadar uzanan protezler, çoğu zaman görsel amaçlı olup gerçek organın işlevine sahip değilken, mekanik ve robotik protezler-uzuvlar gerçek organın yerini alacak şekilde tasarlanıp geliştirilen teknolojik aletlerdir. Kaybedilmiş organın eksikliğini saklamak için kullanılan protez, bedenin biçimsel-görsel uzamını genişletirken, mekanik uzuvlar gerçek organın işlevini yerine getirerek bedenin eylemsel uzamını da genişletir. Böylece beden, sadece organik bir varlık olmaktan çıkarak mekanik bir donanımla sınırları genişleyen eklemlenebilir bir yapıya dönüşürken, eklemlenen mekanizma da organik uzuvla aynı noktada duran bir yapıya dönüşür.

Protezin kapsamı, bedeninin eksik uzuvları, kol, bacak gibi bedenin dış uzuvları olabildiği gibi, bedenin içine doğru yönelen, kulak ve göz gibi duyu organlarını da kapsamaktadır. Bugün genel kullanımıyla protez, sadece eksik organın giderilmesi işlevinin yanı sıra bedene eklemlenen, bedenin fiziksel-yetisel işlevini yükselten yapay araçları-organları kapsamaktadır. Bu tanım içerisinde protez kavramı, mekanik araçlardan biyoniklere, bedenin fiziksel, duyu ve zihinsel yetilerini genişleten neredeyse her türlü yardımcı aracı yani tüm tekno-ekolojik çevreyi kapsayan geniş bir ifadeye dönüşmüştür. Kaldı ki terminolojiyi bir kenara bırakacak olursak, teknolojinin sunduğu donanımların birçoğunu protez gibi düşünmemek için hiçbir neden yoktur. Freud’un kurduğu metaforla ifade edecek olursak “İnsan, deyim yerindeyse, bir tür protezli tanrı haline gelmiştir.” (Aktaran Breton, 2016a, s. 7).

Sanat alanında doğrudan bedeni veya uzuvlarını uzatmaya -genişletmeye (extension) yönelik ilk ve en bilindik çalışmalar Alman sanatçı Rebecca Horn tarafından ortaya konmuştur. Horn, sanat yaşantısı boyunca bedene eklemlenen, bedeni veya belirli bir uzvu genişleten birçok protez tasarlamıştır. Sanatçının protez nesnelere bedeninin hem fiziksel hem duyuşsal uzantıları olarak beden ve mekan arasındaki ilişkilere hem de eylem halinde protezlerle genişletilmiş bedeninin içsel ve dışsal duyuşlarına odaklanır. Horn'un çalışmaları katılımcılıktan öte performatif beden ve protez ilişkilerine yöneliktir; Fineberg'in ifade ettiği biçimiyle sanatçının çalışmaları "...kendi bedensel duyuşlarının araştırılmasıyla çok daha ilgiliydi." (2014, s. 338).

Sanatçı yirmili yaşların başında Hamburg'daki Sanat Akademisi'nde eğitim aldığı dönemde polyester ve fiberglas malzeme ile korumasız çalışması sonucu akciğer zehirlenmesi geçirip uzun süre hastane ortamında tecrit hayatı yaşamıştır. Watling'e göre bu deneyimden dolayı beden, sanatçı için özel bir kişisel rezonans halini alır. (Watling, 2012a). Horn, zorunlu olarak dış dünyadan izole şekilde geçirdiği tedavi sürecinde beden uzantıları işlerini tasarlamaya başlar. Sanatçının işlerinin çoğu ahşap destekli kumaş malzemeden yapılmış, hafif protezler ve kıyafet şeklinde giyilebilir eklentilerdir. Tecrit sürecinde tasarladığı işleri başkalarına giydirip çekimlerini yaptıran sanatçı, ilerleyen süreçte protez giysilerini kendi giymeye başlar. Horn'un çalışmalarının çoğu iç ve dış mekânda gerçekleştirdiği performanslar ve filmler şeklinde devam eder. (TATE, <https://www.tate.org.uk/art/artists/rebecca-horn-2269/body-extensions-isolation>).

Lygia Clark, "yarı-vücut" olarak ifade ettiği sanat nesnesini, izleyiciyi dahil eden organik bir ilişkiye, insan ve nesne arasındaki sanatsal ve duyuşsal ilişkinin aracı organına dönüştürmeyi amaçlamıştır. Horn'un çalışmaları ise çoğunlukla kendi bedenine giymek için tasarladığı, performanslarında ve filmlerinde, iç benlik, beden ve dış dünya arasında bir tür iletişim ve duyuşsamanın aracı olarak işlev gören bedensel uzantılardır. Bu uzantılar en temelde, deriyle sınırlı olan bedeninin mekân ve şeylerle iletişimini sağlayan dokunma duyuşunun uzantısal organlarına dönüşürler.

Horn'un en bilindik beden uzantılarından biri *Parmak Eldivenler (Finger Gloves)* çalışmasıdır (Görsel 7). Fineberg'e göre sanatçının bu işi, "...içsel benlik ve dışsal dünyada eylemde bulunma görevi arasında bir ara yüz olarak ellerin işlevini genişletir." (2014, s. 336). Beden uzantıları serisinin bir parçası olan *Parmak Eldivenler*, hafif ahşap

destekler ve kumaştan yapılmış, uzatılmış parmaklardan oluşan, giyilebilen bir çift protez eldivendir. Sanatçının bu işi ilk olarak 1972 tarihli performansında görülür. Sanatçı çalışmasıyla ilgili deneyimi şu şekilde aktarmıştır:

Parmak eldivenler öyle hafif bir malzemeden üretilmiştir ki parmaklarımı çaba sarf etmeden hareket ettirebilirim. Hissediyorum, dokunuyorum, onlarla başa çıkıyorum, ancak dokunduğum nesnelere belli bir mesafeyi koruyordum. Uzatılmış parmakların kol hareketi, eldeki dokunma hissini artırır. Dokunduğumu hissediyorum, kavradığımı görüyorum ve kendimle nesnelere arasındaki mesafeyi kontrol ediyorum. (Haenlein'den Aktaran Watling, 2012a).



Görsel 7. Rebecca Horn, 1972, Parmak Eldivenler / Finger Gloves. Erişim: 11.02.2019

<https://i.pinimg.com/originals/42/7a/60/427a6097f2d2fa0b5bf486c2486b17fc.jpg>

Sanatçının beden uzatma serisinden bir başka işi *Kol Uzatma (Arm Extension)* adlı çalışmasıdır (Görsel 8). Çalışmanın ana gövdesi, üst koldan itibaren yere kadar uzanan iki adet metalle desteklenmiş yün dolgu bloktan oluşmaktadır. Her bir kol uzantısı iki bandaj şerit halinde sanatçının üst gövdesinden başlayarak ayak bileklerine kadar çapraz yönlerle bedenini sıkıca sarmaktadır. Bu işlem gövdeyi ve ayakları tek bir blok halinde sarıp işlevsizleştirir. Parmak eldivenler çalışmasında ya da sanatçının genel olarak çalışmalarındaki hafiflik ve hareket unsurunun aksine bu çalışmada uzantı kollar oldukça

hantal ve kurgu itibariyle hareketi kısıtlayan hatta engelleyen özelliğindedir. Dik ve sabit durmasına rağmen sanatçı, eylem sırasında kollarının yere temas etmeye başladığını hissettiğini aktarır (Haenlein'den Aktaran Watling, 2012b).



Görsel 8. Rebecca Horn, 1969, Kol Uzatma / Arm Extensions. Erişim: 11.02.2019.

<https://i.pinimg.com/originals/6b/56/87/6b5687d1aec884bf5740e8de44e0a2a4.jpg>

Sanatçı daha sonraları parmak uzantıları çalışmasını geliştirir ve *Her İki Duvarı Aynı Anda Çizmek* (1974-75) performansında (performanslar serisi) kullanır (Görsel 9). 1974 tarihli bu performans özünde bir film çalışmasıdır. Chris Slesser'a göre bu çalışma, sanatçının medya-uzantılarını belirleme açısından çeşitlilik gösterir; çünkü bu çalışma heykel, performans ve film arasında şeffaf şekilde hareket ederken sanatçının mekâna her zaman tipik cevap verme biçimini korur (2014). Slesser, Horn'un çalışmalarının geniş doğası gereği, bedeni daha çok bir heykel gibi ele alırken, sanatçının hastanede geçirdiği tecrit deneyimi ve tıbbi bir çevrenin sonucu, mekanik bir sistem olarak yeniden düşünmeye yöneldiği görüşündedir. *Her İki Duvarı Aynı Anda Çizmek* çalışması, elleri-parmakları birer pençe gibi mekânda uzatırken bizi iskelet sistemi üzerinde düşünmeye yönlendirir; bedenin *uniter* bir form olmadığını, sınırlarının genişletilebileceğini göstermektedir (Slesser, 2014).



Görsel 9. Rebecca Horn, 1974, Her İki Duvarı Aynı Anda Çizmek / Scratching Both Walls at Once.

Erişim: 18.02.2019. http://www.chrisslesser.com/uploads/2/1/6/2/21627072/6136968_orig.jpg

Rebecca Horn'un beden uzantıları-protezleri, bedensel sınırlar ve hibrit beden görüntüleriyle karşımıza çıkarken aynı zamanda mekânsal ilişkileri irdeler. Fluxsus, Hapening gibi sanat hareketlerinden bu yana beden, dolaylı ya da doğrudan performans sanatının başlıca malzemesini oluşturmaktadır. Birçok performans sanatçısı için beden kimlik, cinsiyet gibi politik ve toplumsal normların araştırılması ya da eleştirisi olarak varlık gösterirken beden ve mekânın sınırları genellikle beden ve ten üzerinden fiziksel sınırlarını zorlayan pratiklerle karşımıza çıkmaktadır. Bunların erken örneklerinden biri Bruce Nauman'ın *Duvar-Zemin Pozisyonları* (*Wall-Floor Positions*, 1968) performansıdır. Fiziksel sınırlarını zorlasa da şiddet içermeyen ve bir saat süren performans boyunca Nauman, duvar ve zeminle ilişkilenen toplamda yirmi sekiz fiziksel duruşta bulunur. *Duvar-Zemin Pozisyonları*'nda sanatçı bendenin fiziksel sınırları ile mekânın sınırlarını irdeler (Görsel 10). "Nauman vücudunu odanın alanını keşfetmek için kullanır, mekânın boyutlarını araştırmak ve ölçmek için onu bir tür ölçeğe dönüştürür." (VDB, <http://www.vdb.org/titles/wallfloor-positions>).



Görsel 10. Bruce Nauman, 1968, Duvar-Zemin Pozisyonları / Wall-Floor Positions. Erişim: 18.02.2019.

<https://www.paris-la.com/bruce-nauman-wall-floor-positions/>

Benzer bir şekilde Orlan, erken dönem işlerinde bedeni bir ölçü aletine-birimine dönüştürür. '74'den beri birçok defa tekrarladığı *MesuRAGE* adlı performansında sanatçı, yere uzanıp bir ölçüye dönüştürdüğü bedeniyle cadde ve mimari yapıların ölçüsünü alır. Bu şekilde sanatçı, "Uzayın kaç 'Orlan-beden' içerdiğini sayar." (Breton, 2016a, s. 47). "MesuRAGE" başlığı hem ölçü anlamına gelir hem de ölçtüğü mekânların eril yapısına karşı öfke vurgusu yapar (Görsel 11).



Görsel 11. Orlan, 1980, MesuRAGEs, Erişim: 20.04.2019. [https://muhka-](https://muhka-ensembles.imgix.net/assets/public/000/006/340/large/De_Beweging.jpeg?w=768&h=768&dpr=2.625&ch=DPR&auto=format%2Ccompress)

[ensembles.imgix.net/assets/public/000/006/340/large/De_Beweging.jpeg?w=768&h=768&dpr=2.625&ch=DPR&auto=format%2Ccompress](https://muhka-ensembles.imgix.net/assets/public/000/006/340/large/De_Beweging.jpeg?w=768&h=768&dpr=2.625&ch=DPR&auto=format%2Ccompress)

Özellikle bedeninin fiziksel sınırlarını zorladığı birçok performansı ile alanda varlık gösteren Marina Abramovic'in sanatçı Ulay ile birlikte gerçekleştirdiği *Mekânda Genişleme (Expansion in Space)* (1977, Dokumenta 6, Kassel) adlı performans, bedensel ve mekânsal sınırlara örnek teşkil edebilecek çalışmalardan biridir (Görsel 12). Performans alanı, mekâna yerleştirilmiş iki adet sabit olmayan ve sanatçıların vücut ağırlığının iki katı olan stant benzeri sütundan oluşmaktadır. Sanatçılar yerleşirmenin merkezinde sırt sırta verip defalarca sütunlara doğru yürüyüp mümkün olduğunca bedenleriyle sert bir biçimde çarparlar. "Amaçları, sütunların çıplak bedenleri vasıtasıyla hareket etmesini sağlamak ve bu şekilde eylem alanını genişletmektir." (LIMA, <http://www.li-ma.nl/lima/catalogue/art/abramovic-ulay/expansion-in-space/1829#>).

Performans her iki sanatçının da sütunları mümkün olduğunca mekânda hareket ettirmesi ya da fiziksel dirençlerine göre performansı bırakmasına kadar devam eder. Bu çalışma, sanatçıların bedeninin fiziksel (ki burada acı ve dayanıklılık faktörüyle birlikte zihinsel sınırları da kapsamaktadır) sınırlarını zorlayarak mekanın sınırları genişletmeye çalıştıkları agresif bir performans özelliği gösterir. Beden ve mekân ilişkisinde genişleyen beden değil, bedeninin fiziksel eylem alanıdır.



Görsel 12. Marina Abramovic ve Ulay, 1977, Mekânda Genişleme / Expansion in Space. Erişim:

20.02.2019 https://www.mumok.at/sites/default/files/00037316_m.jpg

Tüm bu örneklerle karşılaştırıldığında, Horn'un çalışmalarında beden, mekân ve içsel duyum arasında biçimlenen bir organik heykel ya da eklemlenebilen ve genişleyebilen organik-mekanik bir yapı gibidir; Beden hibrit bir yapıdır. Rebecca Horn'un son çalışmaları arasında *Flying Books under Black Rain Painting (2014)* adlı çalışması, sanatçının makinalarla çalıştığı ve performansı doğrudan mekanik kola devrettiği bir tür performans özelliği gösterir. Watlin'e göre sanatçının bedensel uzantıları, insanın etkileşim ve kontrol ihtiyacına dikkat çekerken aynı zamanda doğal sınırlamaları aşma hırslarının anlamsızlığına işaret etmektedir. Benzer şekilde Onun yapıları, kendi tıbbi imajlarına rağmen kasten hantal ve işlevsizken, diğer işleri, insanlar, hayvanlar ve makineler arasındaki bilinmeyen yakınlıkları onaylar (2016a).

Rebecca Horn'un beden protezleri, döneminin teknik olanakları içinde ve kasıtlı olarak kumaş gibi basit ve hafif malzemelerle başlayıp giderek mekanik ve bedenle doğrudan temas kurmayan ama üretim sürecinde işlevsel açıdan bedenle ilişkilenen mekanizmalara evrilir. Buna karşın beden protezleri ve genişleyen beden konusunda Avusturyalı sanatçı Stelarc'ın işleri, kelimenin tam anlamıyla teknoloji ve beden ilişkisinin, makine ve insan birleşiminin uç örnekleri ortaya koyar. 1971'de halat ve yardımcı askı aparatlarıyla bedenini askıya alıp, boşlukta işlevsizleştirilerek başladığı *Asılmalar (Suspension)* serisine 1976'dan sonra derisine geçirilen kancalarla devam eder (Breton, 2016b, s. 49). Bu yöntemle 70'lerden itibaren gerçekleştirdiği 27 asılma eyleminde sanatçı, Aylin Kalem'e göre, "...bedeninin çeşitli konumlarda yerçekimiyle olan ilişkisini, gerilme noktalarını, çevresel faktörlerle de ilişkilendirerek deneyimler." (2011, s. 258).

1980'de Tokyo'daki Event for Rock Suspension (Kayaya Asılma Olayı) performansında, ağır bir taşla dengelenmiş olan Stelarc boşlukta yüzer. 1981'de Seaside Suspension'da (Deniz Kenarında Asılma), dalgaların üstünde, rüzgara ve dalga savruntularına karşı asılı durur. City Suspension'da (Şehirde Asılma) kendini bir vince bağlar ve mekanda büyük daireler çizer (Breton, 2016a, s. 49).



Görsel 13. Stelarc, 1980, Kaya Asılması / Rock Suspensiyon. Erişim: 05.03.2019.

<https://transalchemy.files.wordpress.com/2009/06/rocksusp.jpg>

Aylin Kalem, “Performans Yoluyla ‘Oluş’: Stelarc’ın Performanslarında Beden Anlayışı” adlı makalesinde Stelarc’ın bedenini ele alış biçimini Deleuze ve Guattari’nin organsız beden kavramı üzerinden ele alır. Buna göre Stelarc’ta beden özünde atıl bir nesne değil sürekli oluş halinde olan bedendir. Stelarc’ın asılma performanslarıyla başlayan, bedeni oluş halinde tutma (organsızlaştırma) eylemlerini cyborglaşmanın da ön işareti olarak görür. “Derinin içine giren kanca, aynı zamanda teknolojik bir protezin de temsilcisidir. Kanca bedeninin fiziksel uzantısı haline gelir.” (2011, s. 264).

Stelarc, asılma performanslarıyla eş zamanlı olarak üzerinde durduğu teknoloji ve beden ilişkisinin, daha sonraları, sanat alanındaki en radikal melez formlarını ortaya koyar. Onun için Darwinci evrim geçerliğini yitirmiş, tekno-ekolojik dünyada beden yetersiz kalmıştır. Orlan, çağın bilim ve teknolojisini bedeninin görsel yeniden-yapılandırması için kullanırken, Stelarc bedeninin fiziksel ve yetisel sınırlarını (hatta insan tanımını) genişletmek için kullanır. İnsan bedeni biyolojik açıdan yetersiz gören Stelarc, bedenine eklediği bio-robotik uzuvlarla insan-makine ara yüzleri kullanarak beden kavramını ve sınırlarını, fiziksel ve sanal beden üzerinden genişletmeye çalışır.

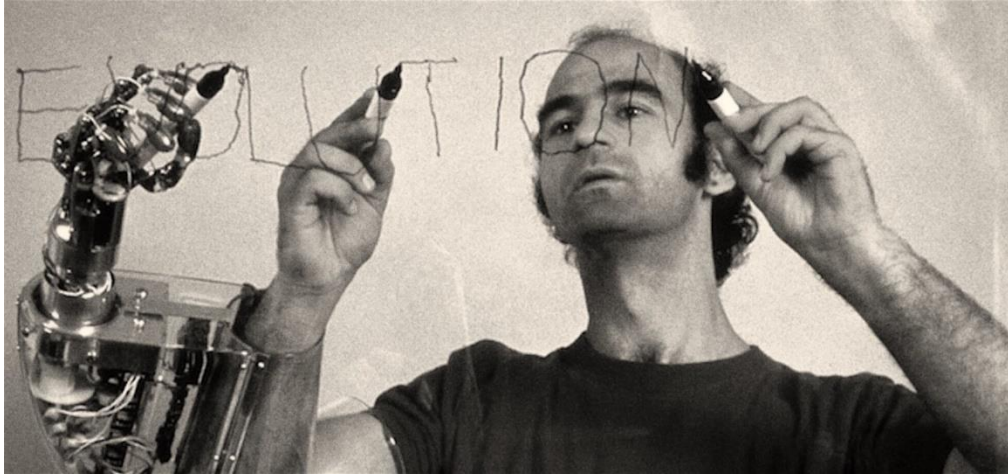
Stelarc’a göre beden geçersizleşmiştir. Değersizleştirilmiş, didik didik edilmiştir; olanaklarını genişletecek, onu ortadan kaldıracak ya da salt bir kabağa indirgeyecek her türlü teknolojik çiftleşmeye ve uç deneye açıktır. Beden artık öznenin yeri değil, öznenin çevresindeki bir nesnedir (Breton, 2016a, s. 51).

Breton, Stelarc'ın bedeni ele alış biçimini, atıl ve küçümsenen bir nesne olarak değerlendirir (2016, s. 49-51). Oysa Kalem'in işaret ettiği gibi, "...Stelarc'ın 'nesne olarak beden' anlayışı, Kartezyen beden anlayışından farklıdır. ...beden ezeli bir yere sahiptir; insanın varoluşunu belirler." (2011, s. 260). Stelarc, radikal beden müdahaleleri ve açıklamalarıyla "atıl beden" düşüncesini perçinlese de sanatçı için beden, düşüncelerimizi, felsefemizi biçimleyen, temel duyularla algımızı belirleyen bir yapıdır. Bu yönüyle Stelarc'ta beden, sadece fiziksel bedenin ve yetilerin genişlemesi fikrine dayalı değildir, aynı zamanda yeni algı ve düşünce biçimleri için bedenin teknolojik donanımlarla (cyborglaşarak) genişletilmesi fikrine dayanmaktadır. Sanatçı için bugün gelinen noktada "Kendini belli bir biyolojik bedenin içine yerleştirme isteği artık anlamlı değildir; insan olmanın anlamı sürekli yeniden tanımlanmaktadır." (Aktaran Atzori ve Woolford, https://web.stanford.edu/dept/HPS/stelarc/a29-extended_body.html).

Biyolojik bedenler olmamıza rağmen araçlarımız ve makinalarımız ile gittikçe artırılmış ve uzatılmış oluyoruz; ve şimdi de sanal sistemlerde veri akışını yönetmemiz gerekiyor. Beden; et, metal ve koddan oluşan çağdaş bir chimera²⁴(dır) (Digilogue, <http://www.digilogue.com/2017/03/stelarc-fractal-phantom-flesh/>).

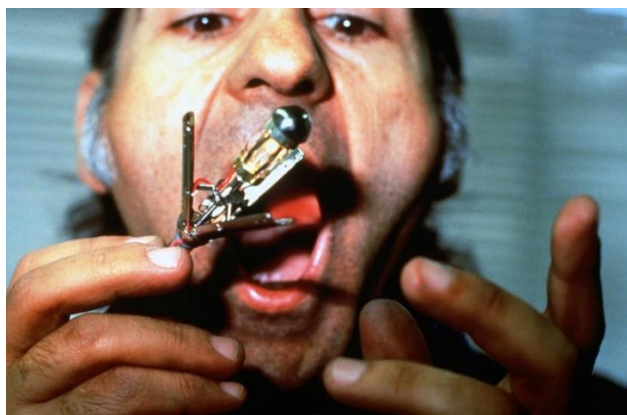
Stelarc'ın protez beden parçaları arasında en bilindik çalışmalarından biri *Üçüncü El / Third Hand* çalışmasıdır (Görsel 14). 1980 yılında Japonya'da üretilmiş ve 1998'e kadar çeşitli performanslarda kullanılmış olan *Üçüncü El*, sanatçının sağ koluna tutturulan, dokunsal geribildirim sistemine sahip biyonik bir protezdir. Sanatçı üçüncü elini karın ve bacak kaslarından gelen elektriksel sinyaller aracılığıyla kontrol etmekte ve böylece üç elini de aktif ve eşzamanlı olarak kullanabilmektedir (<https://stelarc.org/?catID=20265>).

²⁴ Chimera: Ateş soluyan, aslan başlı, keçi gövdeli, yılan kuyruklu hayali (mitolojik) bir yaratık. Teknik anlamda, farklı yaşam formlarının hücrelerini barındıran yaşam formu olarak tanımlanmaktadır. (Longman Çağdaş İngilizce Sözlüğü, 2009, s. 280).



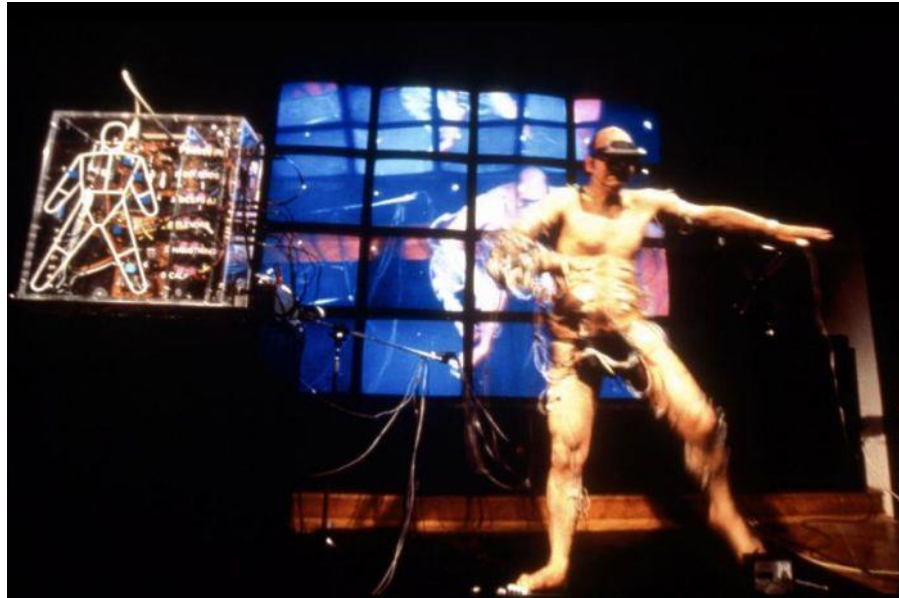
Görsel 14. Stelarc, 1980, Üçüncü El / Third Hand. Erişim: 06.03.2019. https://cdn-images-1.medium.com/max/1500/1*As1Qq8FkOZMwY91UqJAx6w.jpeg

Teknoloji çağında derinin aşınmış olduğu, iç ve dış arasındaki sınırın kalktığı üzerine düşüncesi, eylem alanı olarak sanatçıyı bedeninin içine de yöneltmiştir. 1993 tarihli “Mide Heykeli” (Stomach Sculpture) adlı çalışması, sanatçının yutarak midesine yerleştirdiği, açılıp genişleyip kapanan, ses ve ışık devresine sahip basit hareket ve komutlarla yönlendirilebilen bir cihazdır (Görsel 15). Mide içindeki bu hareket endoskopi yöntemiyle görüntülenip video kaydı alınmıştır (<https://stelarc.org/?catID=20349>). Sanatçının midesi heykelcik için özel bir alan oluştururken aynı zamanda görüntülenebilirliğiyle bedeninin içi ile dışı arasındaki sınırsal ilişkiyi ters yüz eder.



Görsel 15. Stelarc, 1995, Mide Heykeli / Stomach Sculpture, Erişim: 07.04.2019. <https://www.sleek-mag.com/wp-content/uploads/2017/11/Stomach-Sculpture-Stelarc.jpg>

1995 yılında *Fractal Fles* adlı performansında Stelarc, izleyicilerin bedenini uzaktan kontrol edebilmelerine olanak tanır (Görsel 16). Münih Medya Laboratuvarı tarafından Lüksemburg'da düzenlenen sanat ve teknoloji festivali Telepolis'te sanatçı, bedeninin bilgisayar tarafından kontrol edilebilen kas simülasyon devresine bağlar. Aynı zamanda bu sistem Paris, Helsinki ve Amsterdam'da bulunan merkezlerle İnternet aracılığıyla erişime açık hale getirilmiştir. Böylece diğer üç merkezdeki katılımcılar kas simülasyon devresini harekete geçirebilip sanatçının bağlantılı bedenini harekete geçirebilme imkanı bulmuşlardır. Bu esnada sanatçı, “Bedeninin hareketleri istem dışı olmasına rağmen, verilere robotik üçüncü kolu harekete geçirerek cevap verebiliyor ve aynı zamanda imgelerin internet sitesine yüklenmesini tetikliyordu...” (Kalem, 2011, s. 259).



Görsel 16. Stelarc, 1996, Fractal Flesh---Split Body: Voltage-In/Voltage-Out. Erişim:10.03.2019.

<https://www.abc.net.au/radionational/image/3904026-3x2-700x467.jpg>

Bedenini bio-robotik protezlerle genişleten sanatçı, giderek bilgisayar arayüzleri ile İnternet üzerinden kollektif siber uzam bağlantılarına açar. Bedenin içinden dışına kadar çeşitli yönleriyle ele alıp genişleten Stelarc için “Arayüz olarak, cilt eskidir. Siberin önemi, cildini saran vücudun etkisinde bulunabilir. Öznel olarak, vücut kendisini kapalı bir yapıdan ziyade daha uzatılmış bir sistem olarak deneyimler. Benlik derinin ötesine yerleşir.” (<https://stelarc.org/?catID=20349>).

Stelarc, insan olmak-lığın beden üzerinden tanımlandığına ve düşüncelerimizin de duyusal bedenimiz üzerinden şekillendiğine işaret eder. Bedenin fiziksel sınırları biyrobotik protezlerle ve siberetik arayüzlerle melezleyerek genişletir. Aynı zamanda performanslarında kas ve sinir sistemini İnternet ağıyla genişletir ama doğrudan kalıcı duyu ekleme eyleminde bulunmaz. Bu eğilim daha çok günümüzde “Cyborg Art” olarak bilinen cyborg sanatçıların duyu eklentileri ve sanat çalışmalarında kendini göstermektedir.

2.3.2.4. Yeni Gerçeklikler ve Bedenin Yeni Halleri

Soyut düşünebilme yetisiyle insan her zaman var olan gerçekliğin ötesini aramıştır. Antik çağlardan beri “hakikat” arayışı içinde bir gerçeklik veya gerçeklikler boyutu tartışılmıştır. Platon’un idealar evreninden günümüze kadar tarihin çeşitli dönemeçlerinden geçen varlık arayışları, edimsel gerçekliklerin ötesinde potansiyel gerçekliklerin peşinde olmuştur. Dahası elektronik, dijital ve siberetik çağda gerçek ile gerçek olmayan -sanal olarak ifade edilen-, edimsel ile virtüel ayrımı giderek zorlaşmış, teknolojik donanımlar bedeni sanallaştırırken, bedenin sanal potansiyellerini somutlaştırmaktadır. Bu bağlamda gerçeklik kavramı sonsuz potansiyelleri kapsayan bir kavram haline gelmiştir.

Jonathan Crary, dijital imge üretim teknolojilerinin, gözü ve görme edimini, optik olarak alınılan “gerçek” dış dünyadan kopardığını söyler. Dijital “imgelerin eğer bir takım referansları varsa, bunlar olsa olsa milyonlarca bit elektronik matematik datadır. Giderek görsellik, soyut görsel ve dilsel öğelerin iç içe geçtiği ve küresel olarak tüketilip dolaşıma girdiği siberetik ve elektromanyetik bir alana oturacaktır (Artun, 2015, s. 44).

1970’lerin başından beri kendi bedenini kullanan sanatçı Marina Abramovic, gerçekleştirdiği radikal performanslarında, kendisinin hem fiziksel hem de zihinsel sınırlarını zorlamıştır. Kırk yılı aşkın sanat yaşantısı boyunca bedenini doğrudan sanat nesnesi ve ifade aracı olarak kullanan sanatçı, aktif ya da pasif olduğu birçok performansında bedenin-tenin kırılmasını, hassaslığını fiziksel sınırlarının ve acının deneyimlenmesi üzerinden ortaya koymuştur. Sanatçı bu yönüyle bedenini sanat nesnesi ya da sanatsal ifade aracı olarak kullanırken, Orlan gibi biçimlenebilir plastik bir nesne

olarak kullanmaz. Doğrudan seyirci karşısında bazen seyirciyle etkileşimde gerçekleştirdiği performanslarıyla sanatçı yaşayan bir beden olarak karşımıza çıkmaktadır.

“*The Life*” isimli son çalışmasında sanatçı, seyircinin görmeğe alışık olmadığı bir biçimde varlık göstermiştir. Yakın zamanda (19-24.02.2019) Londra’daki *Serpentine* Galerisinde gerçekleştirilen sanatçı sunumu, sanatçının 3D mobil simülasyonundan oluşmaktadır. Prodüksiyonu Tin Drum stüdyosunda ve işbirliğiyle hazırlanan *The Life*, sanatçının 36 kamera aracılığıyla farklı açılardan çekilen dijital performans kaydıdır (Görsel 8). Teknik olarak karma gerçeklik (mixed reality) yöntemiyle yaratılan simülasyon, sanal gerçeklik ile arttırılmış gerçeklik (virtual and augmented reality) deneyiminin kombinasyonu kapsayan ve *Magic Leap One* olarak adlandırılan hafif giyilebilir mekânsal bilgi işleme cihazı (gözlük) aracılığıyla görülebilen bir gerçeklik deneyimidir. Bu yöntemle izleyiciler galeri mekanında beş metrelik dairesel alan içinde sanatçının kaydedilmiş hareketli simülasyonunu diğer izleyicileri ve galeri mekanını da aynı anda görebilecek şekilde deneyimleme imkanına sahip olmaktadır (Görsel 17). Bugüne kadar gerçekleştirdiği her sanat çalışmasında reel bedenini de yanında götürün sanatçı için bile kullanılan teknoloji sıra dışıdır. Kendi deneyimi için sanatçı, “Gözlükleri ilk taktığımda aynı anda hem orda olduğum hem de olmadığım hissi çok şok edici bir deneyimdi. Ben orada değilken projenin dünyanın herhangi bir yerinde tekrarlanabilmesi gerçeği akıllara durgunluk verici.” cümlelerini kullanmıştır (Artlyst, <https://www.artlyst.com/news/marina-abramovic-serpentine-performance-presented-augmented-reality/>).



Görsel 17. Marina Abramovic, 2019, Hayat - “The Life”, Erişim: 13.03.2019.
https://static.dezeen.com/uploads/2019/02/the-life-marina-abravomic-installation-mixed-reality_dezeen_2364_col_13.jpg

Bu çalışmayla sanatçı, izleyiciyi var olan uzamdan var olmayan bir uzama doğru sürükler. Daha doğrusu var olan uzamı genişletir. Zira artık var olan uzam ile öteki diyebileceğimiz uzam ve sanatçının varlığı ile yokluğunu arasındaki sınır iyice bulanıklaşmıştır. *The Life* çalışması ile sanatçının 2010 yılında Museum of Modern Art'ta (MOMA) gerçekleştirdiği ve üç ayı aşkın süre boyunca izleyicilerle buluştuğu *Sanatçı Aramızda (The Artist Is Present)* performansıyla yakınlık ve tezatlığı ilgi çekicidir. Bugüne kadar ki tüm performanslarında kendi fiziksel bedenini ve reel varlığını performanslarında ifade aracı olarak kullanan sanatçı, *The Life* performansında yine bedenini getirmiştir. Ama artık bu beden var olmak ile olmamak, orda olmak ile hiçbir yerde ya da her yerde olmak arasında durmaktadır. Sanatçı fiziksel-dokunsal olarak varlık göstermez ama üç boyutlu ve hareketli sanal gerçekliğiyle uzamda yer kaplar. Bu yönüyle bedenini mekânda genişletmekle kalmaz sanal ile gerçek arasında uzamı genişletir. “Şimdi” ve “burada”nın karşılığı, uzamsal multimedya aracılığıyla yeniden tanımlanır. Hologram teknolojisiyle karşılaştırılabilecek bu uygulamanın farklılığı, hologram teknolojilerinde görüntünün aktüel mekânda çıplak gözle algılanması mümkünken bu çalışmada bunun mümkün olmayışıdır. Çalışma, sanatçının bedenini mekanda genişletip mekanı da genişletirken aynı zamanda katılımcıların görme duyusuna eklemlenen protez üzerinden görme edimlerini genişletir.



Görsel 18. Marina Abramovic, 2019, Hayat- The Life. Erişim: 13.03.2019.
https://static.dezeen.com/uploads/2019/02/the-life-marina-abravomic-installation-mixed-reality_dezeen_2364_col_3-852x568.jpg

Fotoğrafla mümkün kıldığı teknolojilerle başlayan görsel serüven, videodan bilgisayar teknolojilerine kadar -üretildikleri ve manipüle edilebildikleri sanal yüzeyden reel(!) mekâna uzanan karakteristiğiyle- gerçekliğin sınırlarını zorlayarak gelişmeye devam etmektedir. Günümüzde, imge üretimleri ya da sanat çalışması olarak adlandırdığımız uygulamalar mekânda reel olarak karşımızda duran veya doğrudan çıplak duyularla alımladığımız özelliklerin ötesine geçmişlerdir. Teknik donanımlarla temsiliyetin kendisi reel düzlemde var olmadığı gibi alımlayıcının da üretilen işi deneyimleyebilmesi için aynı doğaya sahip donanımları kuşanması gerekebilmektedir. Bu yönüyle protez ilişkisi, sadece üretim sürecinde veya performatif çalışmalarda sanatçı ve nesne ilişkisini değil aynı şekilde alımlayıcıyı da içine alan çeşitli karşılaşma deneyimlerini kapsamaktadır.

Son yıllarda beden etkileşimli yeni teknolojiler bedeni tekrar sanal düzlemden çekip etkileşim ve deneyimin merkezine yerleştirmektedir. Aslında akıllı bilgisayar teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte varlık göstermeye başlayan bu tarz uygulamalar, çoğunlukla doğrudan kas ve sinir sistemi etkileşimli sensörler ve protezleri kapsadığı gibi doğrudan bedene temas etmeyen hareket algılayıcılar ve geribildirimler şeklinde kendini göstermektedir. Londra Üniversitesi Goldsmiths'te Medya Bilişim Profesörü olan Atau Tanaka, bu alanda çalışan isimlerden biridir. Medya sanatı, deneysel sanat ve araştırma

alanları arasında ilişkiler kuran ve aynı zamanda müzisyen ve besteci olan sanatçı, performans ve sergiler için sensör tabanlı müzik aletleri ve biyosinyal ara yüzlerle yaptığı çalışmalarla tanınmaktadır. “Tanaka’nın son çalışmaları, mobil ortamlarda kolektif müzikal yaratıcılığı kullanmaya ve sanatçının demokratikleşmiş dijital formlardaki sürekli yerini araştırmaktadır.” (EAVI, <http://eavi.goldsmithsdigital.com/staff/prof-atau-tanaka/>).

Tanaka’nın çalışmaları çoğunlukla beden jest ve hareketlerinin ses ile ilişkisi üzerine odaklanır. Çalışmalarında kullandığı EMG sistemi, kaslarda kasılma ve gevşemeler sırasında oluşan elektriksel aktiviteleri ölçen bir sistem-cihazdır. Bu cihaz sayesinde bedenin hareketlerini (bunlar genelde el ve kol hareketleridir) işitsel bir veriye dönüştürmektedir. *Somutlaştırılmış Sonik Etkileşim (Embodied Sonic Interaction)* olarak adlandırılan bu yöntemle Tanaka, yarattığı özel enstrümanlarla doğrudan temas etmeden ya da ortada bir enstrüman olmadan ses üretebilirken bir yandan da bedenini bir enstrüman gibi kullanmaktadır. Tanaka, Somutlaştırılmış Görsel-İşitsel Etkileşim Grubu’nun (EAVI - Embodied Audio-Visual Interaction Group) üyesidir. EAVI, ses ve görüntü ile somutlaştırılmış etkileşime odaklanan bir araştırma grubudur. Bedenin tamamını kapsayan eşzamanlı etkileşim uygulamaları ve dokunsal geri bildirimli ses görüntü ilişkileri grubun başlıca çalışma alanlarıdır. Kendilerini, akademisyen, araştırmacı ve doktora öğrencilerinden oluşan, hareket yakalama, göz izleme, beyin bilgisayar arayüzleri, fizyolojik biyo-arayüzler, makine öğrenmesi ve işitsel kültür gibi çeşitli konularda en son araştırmaları yapan küçük bir grup olarak tanımlamaktadırlar (<http://eavi.goldsmithsdigital.com/>).

Tanaka aynı zamanda 1993 yılında kurulup on yıl boyunca faaliyet gösteren “Sensorband” grubunun üyesidir. Sensorband, Edwin van der Heide, Atau Tanaka ve Zbigniew Karkowski’yi içeren, insan vücudunu bir müzik aletine dönüştürmek için biyoelektrik sensörler, kızılötesi ve ultrason gibi cihazlara sahip bilgisayarların kullanıldığı müzikal bir projedir (<http://www.ataut.net/site/Sensorband>). Tanaka, grupta BioMuse²⁵ adı verilen enstrümanı kullanmaktadır (Görsel 19). Bu en temelde kas

²⁵ “BioMuse, BioMuse: Sinir sinyallerini kaydeden, elektriksel hareketleri bilgisayar verilerine çeviren bir sistemdir.” (Bongers’tan Aktaran Nunzio, 2013). “BioMuse, Stanford Üniversitesi’ndeki CCRMA’da, Tıp Fakültesi ve Elektrik Mühendisliği Bölümü ile birlikte, Hugh Lusted ve Ben Knapp tarafından geliştirilmiştir. (...) Tanaka tarafından geliştirilen bazı yamalar, bir MIDI sentezleyicinin yönetimi için kontrol sinyalleri ve eş zamanlı olarak grafiksel içerik üreten ek bir yazılım sağlamaktadır.” (Nunzio, 2013).

hareketlerini elektronik sinyallerine çeviren ve sese dönüştüren beden etkileşimli bir alettir.



Görsel 19. Atau Tanaka, 1997, BioMuse Performans Görseli, Sonar Festival, Barcelona.

Erişim:16.03.2019. <http://www.fondationlanglois.org/media/CRD/public/d00004251.jpg>

Tanaka, performans halindeki bedeni ile biyo-sensör teknolojilerini ve bilgisayar arayüzlerini kullanır fakat ortada klasik anlamda bir enstrüman yoktur. Bunun yerine Tanaka’da sesin kaynağı olan enstrüman bedendir. Bu yönüyle sanatçı sadece fiziksel anlamda klasik beden-enstrüman ilişkisini genişletmekle kalmaz, bedenin potansiyellerini ve enstrüman kavramını genişletir.

Tanaka’nın benzer çalışmalarından biri besteci ve piyanist Sarah Nicholls ile birlikte çalıştığı “Suspensions” veya “Suspension For Piano” adlı çalışmadır (Görsel 20). “Suspension” 2012-17 arasında Londra Goldsmiths Enstitüsü’nde yeni müzik aletleri ve arayüzleri üzerine beş yıllık çalışmanın ve albüm çalışmasının bir parçasıdır. Çalışmada kullanılan ve orijinali 2009’a dayanan EMG arayüzü geliştirilip kolay giyilebilir hale getirilmiştir. Bu çalışmayı farklı kılan akustik ile elektroniğin gerçek zamanlı icrasıdır. Tanaka önceki çalışmasında ses kaynağı olarak bedenini ve kas hareketlerini kullanırken bu çalışmada, ses kaynağı olarak piyanoyu kullanılmıştır. Sarah Nicholls’un performe ettiği çalışmada sanatçı piyanoya fiziksel olarak temas halindedir ama aynı zamanda enstrümandan çıkan sesi EMG arayüzü sayesinde, beden hareketleriyle, temas etmeden manipüle edebilmekte ve biçimleyebilmektedir (<https://soundcloud.com/nxrecords/atau-tanaka-sarah-nicolls-suspensions> , <https://www.youtube.com/watch?v=cZ2tgwh8XtI>).



Görsel 20. Sarah Niholls, Atana Tanaka, 2017, 'Suspensions', Performans Görüntüsü. Erişim:14.03.2019.

<https://i.ytimg.com/vi/HumBMPJUroQ/maxresdefault.jpg>

Günümüz bilim ve teknolojilerinin sağladığı imkanlar bedeni sanallaştırırken, beden in sanal potansiyellerini somutlaştırıp bedenselleştirmektedir. Aynı zamanda farklı sanat disiplinlerinin ilişkilener ek multidisipliner bir karakterde melezlenerek çoğalmasına da imkan tanımaktadır. Çoğu bilgisayar tabanlı akıllı teknolojiler ve arayüzlerle oluşturulan çalışmaların ilgi çekici örneklerinden biri Yamaha şirketinin Yapay Zeka (Artificial Intelligence - AI) uygulamasıdır. 2017 yılında Tokyo Sanat Üniversitesi sponsorluğuyla gerçekleştirilen konserde, Yamaha'nın yapay zeka teknolojisi ile dans sanatçısı Kaiji Moriyama'nın performans esnasında beden hareketleriyle piyanoyu kontrol etmesi sağlanmıştır (Görsel 21). Konserde kullanılan Yamaha'nın geliştirdiği Disklavier adlı piyano, otomatik olarak çalışan, klavye ve pedalın hareketlerini aşırı hassasiyetle yeniden üretebilen hibrit bir piyanodur (YAMAHA, https://www.yamaha.com/en/news_release/2018/18013101/). Performans hem beden hareketlerinin enstrüman ve sesle ilişkisine hem de dansın müzikal ifadeye aktarımı ve dönüşümüyle bedensel ifadenin olanaklarını genişletmeye yönelik teknolojinin imkanlarının sanat alanındaki yeni oluşumlarına örnek teşkil etmektedir.



Görsel 21. Berlin Filarmoni Orkestrası Scharoun Topluluğu Eşliğinde Kaiji Moriyama, 2017, “Mai Hi Ten Yu Konseri”, Tokyo. Erişim: 25.03.2019.

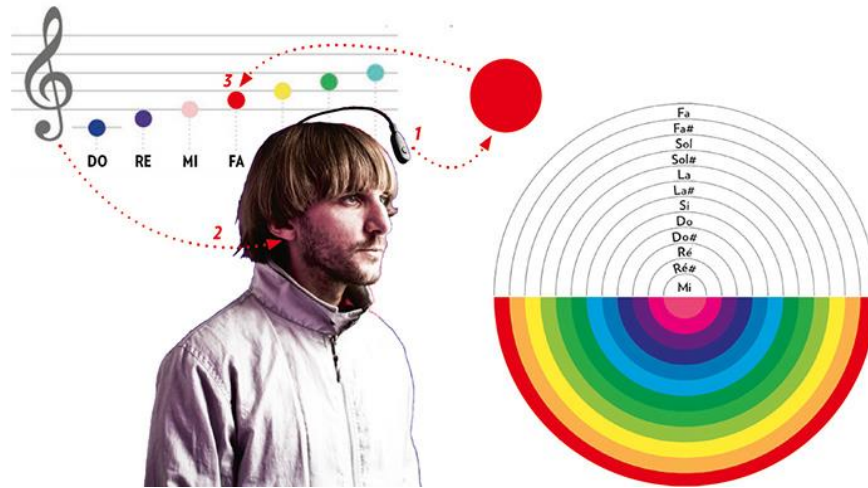
https://www.yamaha.com/en/news_release/download_image/images/1801310101.jpg

Bedenin potansiyel sınırlarının genişletildiği örnekler arasında önceki bölümde de bahsedilen ve alışık olunan biçimiyle Stelarc’la anılan *Cyborg Art* uygulamaları gelmektedir. 60’larda Mansfield Clynes ve Nathan Kline tarafından icat edilmiş olan *Cyborg* terimi, “Hem insan yapımı hem de canlı bileşenlerden oluşan melez sistemler için kullanılan ‘cybernetic organism’ (sibernetik organizma) isminin ilk harflerinden oluşuyordu.” (Hong, 2016, s. 5). Terim, 1991 yılında Donna Haraway’in *Cyborg Manifesto*’sunda²⁶, yirminci yüzyılın sonlarında bilim, teknoloji ve sosyal feminizm üzerinden ele alınmıştır. Haraway’e göre, “Bir siborg, bir sibernetik organizma, makine ile organizmanın oluşturduğu bir melez, kurgusal bir yaratık olmanın yanı sıra toplumsal gerçekliğe ait bir yaratıktır.” (2006, s. 2).

Stelarc’ın performansları, teknolojik donanımlar ve bedenin simbiyotik ilişkilerle melezlenmesini barındırır da “kalıcı” olarak duyuşsal bir eklenti ilişkisine girişmemiştir (koluna ekletmiş olduğu üçüncü kulağı işlevsizdir). Bedene eklenen teknolojik implantlarla yeni duyu deneyimleri ve sanat üretimleri anlamında dünyada resmi olarak

²⁶ Makalenin orijinal adı: “A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist- Feminism in the Late Twentieth Century”.

tanınmış ilk cyborg birey ve sanatçı olarak kabul gören Neil Harbisson (d.1982) dikkat çekmektedir. Doğuştan akromatopsi (tam renk körlüğü) bozukluğuna sahip İngiliz sanatçı ve cyborg aktivist Harbisson, 2003'te geliştirilen, "eyeborg"²⁷ olarak tanımladığı, renk frekanslarını ses frekanslarına dönüştüren bir cihaz aracılığıyla renkleri duyabilmektedir (Görsel 22). Başlangıçta renklere karşılık gelen sesleri bilip yorumlaması gerekirken sanatçı için bugün eyeborgdan gelen veriler doğrudan duyuşsal veriler gibi algılabilmektedir. Bu yönüyle eyeborg artık teknolojik bir cihaz olmaktan çok bir organa, sanatçı da yeni duyumsama ve düşünme biçimiyle bir cyborga dönüşmüştür. Sahip olduğu bu yeni duyuyu işler üreten sanatçı, 2010 yılında, cyborg sanatçı ve aktivist Moon Ribas ile birlikte, insanların duyu ve algılarını genişletmeye yardımcı olma, cyborg haklarını savunma ve cyborg-ism²⁸'i sanatsal ve sosyal bir hareket olarak destekleme amacıyla uluslararası bir organizasyon olan Cyborg Vakfı'nı kurmuştur. (<https://www.cyborgarts.com/>).

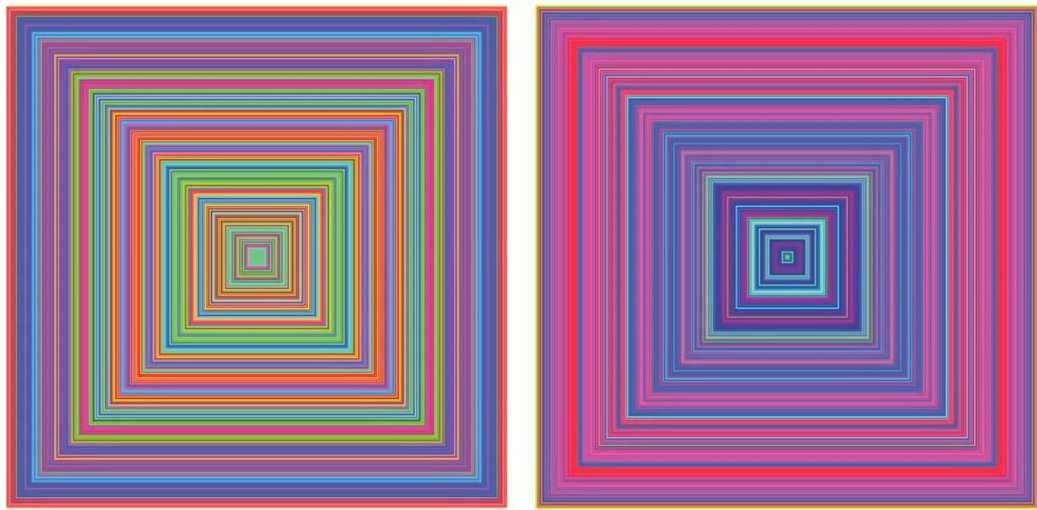


Görsel 22. Neil Harbisson, Eyeborg. <http://www.haft2.com/wp-content/uploads/2015/01/Neil-harbisson-1.jpg>

²⁷ 2003 yılında Plymouth Üniversitesi siberetik uzmanı Adam Montandon tarafından tasarlanan orijinal "eyeborg", bir dizüstü bilgisayara bağlı kulaklık şeklindedir. Daha sonraki geçirdiği operasyonlarla titreşen ve ses ileten bir çip kafatasının içine yerleştirilmiştir. Böylece Harbisson, bir siberetik ve organizma melezi (cyborg) olmuştur (Jeffers, 2014).

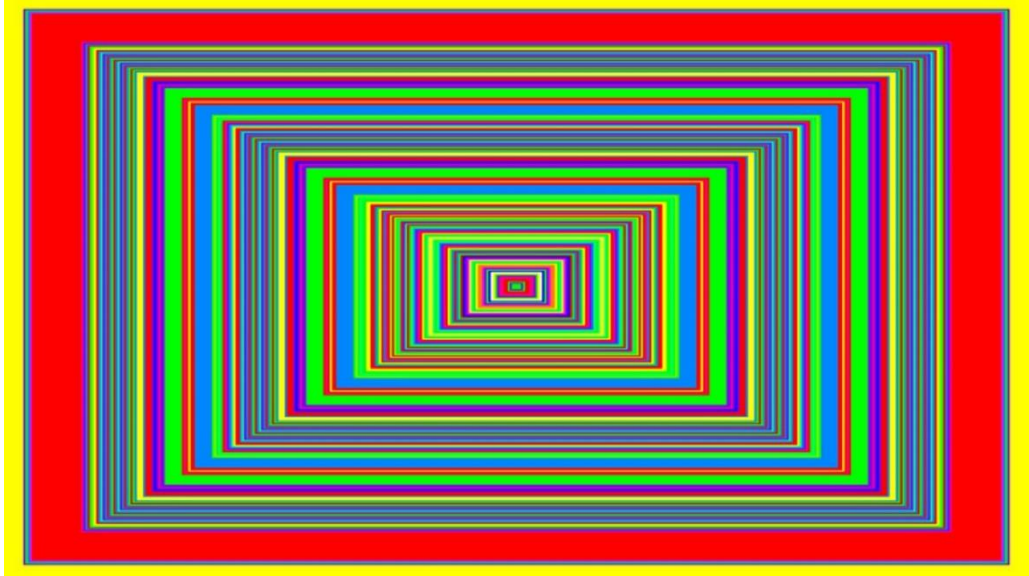
²⁸ "Cyborg-ism, sanatçıların, organizma ile siberetik arasındaki birliğin yarattığı yeni duyularla kendilerini ifade edebildiği bir harekettir." (Ribas, 2015).

“Bir cyborg olmak sadece bir yaşam kararı değil” ... “Bu sanatsal bir ifade biçimi; Bedenimi ve beynimi bir heykel olarak görüyorum.” şeklinde açıklama yapan Harbisson’ın sanat çalışmaları, sahip olduğu, bir duyu organına ve yeni bir duyuya karşılık gelen bu özelliğiyle, işitsel ve görsel duyuların ya da duysal uzamların birbirine dönüşümleri üzerinden ilerlemektedir (Aktaran Jeffers, 2014). Sanatçının bu çalışmaları arasında, renklerin işitsel kayda dönüştüğü ses portreleri ve seslerin de renkler üzerinden ifade biçimlerine dönüştüğü çalışmaları gelmektedir. *Ses Portreleri (Sound Portraits)*²⁹, Prince Charles, Woody Allen, Tracey Emin gibi isimlerin yer aldığı, doğrudan insanların yüzlerindeki renklerin ve ışık yansımalarının eyeborg tarafından algılanan sesleri üzerinden oluşturulan kayıt çalışmalarıdır. *Renk Portreleri* ise aynı şekilde eyeborg tarafından alınan seslerin, sanatçı tarafından renklere transfer edildiği çalışmalardır. Bu çalışmalar arasında Beethoven, Mozart, Bach gibi sanatçıların besteleri ve Martin Luther King ve Hitler gibi tarihi figürlerin konuşmaları ve John Cage’in 4’33’’ eseri yer almaktadır (Görsel 23,24,25).

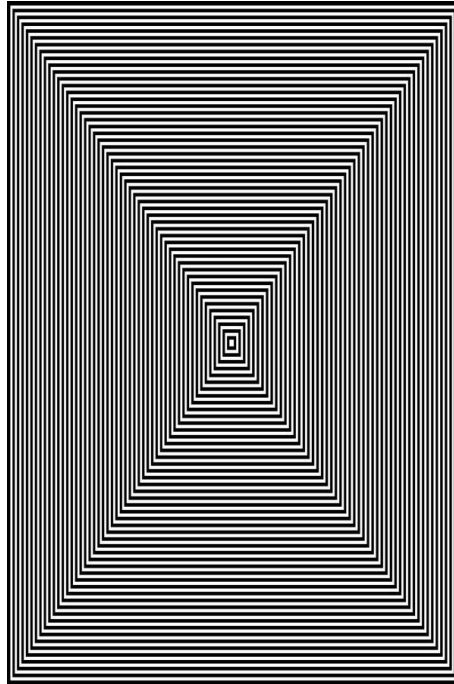


Görsel 23. Neil Harbisson, Martin Luther King’in konuşması (solda) ve Hitler’in konuşması (sağda), Erişim: 20.04.2019. <https://www.straitstimes.com/sites/default/files/articles/2017/05/19/ezfu43.jpg>

²⁹ Neil Harbisson, 2005, Ses Portreleri / Sound Portraits. Erişim: 20.04.2019. <https://www.youtube.com/watch?v=JDqL-PUZ148>



Görsel 24. Neil Harbisson, Mozart'ın Gecenin Kraliçesi Bestesi / Mozart's Queen of the Night. Erişim:
20.04.2019. https://feelthebrain.files.wordpress.com/2017/09/ob_3ae97e_neil-1600x1200.jpg



Görsel 25. Neil Harbisson, 2012, John Cage'in 4'33'' Eseri / John Cage's 4'33" composition. Erişim:
20.04.2019. <https://pbs.twimg.com/media/A2C0oqsCMAAIR4.jpg:large>

Normal insanlar için farklı iki duyuşsal sonuç gibi görünse de özünde sanatçının zihninde sesin renk ile olan ilişkisi çok daha içi içe geçen bir duyuya karşılık gelmektedir. Bir bakıma Harbisson için dinlemek ve görmek arasında ayırım klasik anlamda geçerli değildir. Bu yönüyle sanatçı için teknoloji, alet olmaktan öte bir duyuyu iken cyborg sanat da bu duyuyu ve algıyla üretilen çalışmaları kapsamaktadır. Harbisson da Stelarc gibi beden, özellikle duyuşsal bedenin insan varoluşu ve anlamı üzerine etkisine değinir: “Bilginin duyularımızdan geldiğı konusunda net olmalıyız, böylece duyularımızı genişletirsek, bilgimizi genişleteceğiz” (<https://feelthebrain.me/2017/09/24/quien-es-neil-harbisson/>). Fakat Harbisson, Stelarc gibi fiziksel müdahalelerle ilgilenmeyip duyuşsal bendene yönelir; duyuşsal bedeni ve algısını genişletir. Bu yönüyle Harbisson’a göre cyborg olmak, bir nevi bedeni plastik bir nesne gibi biçimlemeye benzer; “Ben cyborgluğun, kendi duyularınızı, kendi vücut bölümlerinizi yaratma ve sonra kendinizi ifade etme sanatı olduğuna inanıyorum. Bu olduğunda, sanat eseri haline gelirsiniz.” (Aktaran Frank, 2015).

Yeni duyuyu ekleme ve bu duyuşsal verilerin sanatın ifade biçimleriyle somutlaştırılmasına örnek teşkil eden isimlerden biri de sismik duyuyu ekleme-geliştirme özelliğıyle bilinen Katalan sanatçı ve cyborg aktivist Moon Ribas’tır (d.1985). Ribas, 2007’den beri algının sınırlarını keşfetmek ve yeni duyularla genişletmek amacıyla teknoloji ve beden birlikteliğini deneyimlemektedir (<https://www.cyborgarts.com/>). Deneysel dans eğitimi alan sanatçıya göre, dans performanslarında kullanılan dışsal teknolojiler dansçının varlığının etkisini zayıflatmaktadır: “teknoloji performansın ya da dansçının bir parçası olmak yerine dansçının zihninin bir parçası olmalıdır.” (Ribas, 2015). Böylece teknolojiyle kurduğı bedensel ilişkide Ribas, duyuşsal bedeni genişletmeye yönelir. Öncelikle sanatçı, çevresindeki insanların ve nesnelerin hareket hızlarını ölçebilen ve titreşim olarak bileğeye ileten giyilebilir bir hız detektörü tasarlar. Daha sonra bu cihazı, Marco Rodriguez ile birlikte küpe gibi giyilebilen ve bu sayede titreşimleri bir duyuyu gibi doğrudan kulağıya iletebilecek şekilde geliştirir. Bu duyuyu organıyla Avrupa’daki yaklaşık otuz başkent in ortalama hızını deneyimler. Daha sonra aynı cihazı geliştirip başının arkasına yerleştirir. Böylece bedenin arkasındaki hareketi, başka bir değışle 360 derecelik gerçekliğı deneyimleme çalışır. Bu uygulamadan sonra sanatçı, duyuşsal uzamını bütün gezegeni kapsayacak şekilde genişletmeyi hedefler ve sismik duyuyu projesine başlar. 2013 yılında koluna yerleştirilen bir çip sayesinde bedeni ile online bir sismograf cihazı

arasında bağlantı kuran sanatçı, bu sayede dünyadaki herhangi bir sismik hareketi algılayabilmektedir. Sanatçı, başlarda sadece büyük sismik hareketleri algılamakla zamanla daha küçük sismik aktiviteleri de algılaya başladığını ifade etmektedir. Bu yönüyle sahip olduğu bu yeni duyuyu, beş temel duyuya ilave bir duyuyu, “sismik duyuyu” olarak tanımlamaktadır (Ribas, 2015).

Ribas’ın sismik duyuyu uzantısıyla ürettiği sanat çalışmaları arasında *Depremi beklemek* (*Waiting for Earthquakes*) ve *Sismik Perküsyon* (*Seismic Percussion*) performansları öne çıkmaktadır. *Depremi Beklemek* adlı çalışma, sanatçının dünyanın herhangi bir yerinde oluşan ve sismik duyusuyla algıladığı depremlerin eşzamanlı olarak dans hareketleriyle dışavurumudur (Görsel 26). Sanatçı, sahneye çıkıp duyu uzantısıyla ya da duyu organıyla algıladığı sismik aktivitelerin şiddetine göre yaşadığı deneyimi dans hareketlerine dönüştürür. Deprem sona erdiğinde bir sonraki sismik harekete kadar hareketsiz şekilde durup bekler. Dünya hareket ettikçe sanatçı da hareket eder (Ribas, 2013).



Görsel 26. Moon Ribas, 2013, Depremi Beklemek / Waiting for Earthquakes. Erişim: 28.04.2019.

<http://www.theunscene.org/moon-ribas>

Sismik Perküsyon performansları ise Ribas’ın sismik duyuyu aracılığıyla algıladığı tektonik hareketlerin sese-ritme dönüştüğü tek kişilik davul performansları şeklindedir. Sanatçı bu performanslarından ilki, *Depremi Beklemek / Waiting for Earthquakes* çalışmasında

olduğu gibi, yerkürede o esnada gerçekleşen sismik hareketlere göre perküsyonu çalmaktadır. Sesin ve ritmin kaynağı sanatçının sismik duyusu ve ortaya çıkan şey de bu duyunun sese-ritme ve sanatsal performansa dönüşümüdür.

Sismik perküsyon performanslarının bir diğer versiyonu da yeryüzünde belirli bir zaman aralığında kaydedilmiş olan depremlerin bir akış içerisinde akustik ifadeye dönüştürülmesi üzerine kuruludur. Bu performanslardan biri olan *One Hundred Years of Seismic Activity* çalışması (Görsel 27), Kanada'daki yüzyıllık deprem aktivitelerinin şiddetine ve yoğunluğuna göre perküsyonu çalınması üzerine kuruludur. (https://www.youtube.com/watch?v=gvn_vtcskg4). Sanatçı, bütün gezegeni kapsayacak bir duyuyla bedeninin sınırlarını genişletirken aynı zamanda bu duyunun kaynağı olan hareketi ya da bu sismik duyuyu başka bir duyuşal veriye çevirmektedir.



Görsel 27. Moon Ribas, 2017, Yüz Yıllık Sismik Faaliyet / One Hundred Years of Seismic Activity.

Erişim: 28.04.2019. <https://150sec.com/wp-content/uploads/2019/03/MoonRibasSeismicPercussion.jpg>

Arnold Gehlen gibi birçok düşünür ve antropolog için insan eksik varlıktır. Bunun tam tersini düşünme için de hiçbir sakınca görülmemiş, alet yapan tür olarak insan fazla-ilave olarak da tanımlanmıştır. Yüz yılı aşkın süre önce Freud, insanı “protezli tanrı” olarak ilan etmiştir. Mekanik çağlardan beri yarattığı nesnelere dünyasını bir tür protez olarak kuşanan insan, nesnelere envanteriyle ilişkisini durmaksızın genişletmeye devam

etmektedir. Glaxton'un aktardığı üzere, “İnsan evrimi hikayesinin bel kemiği, gitgide daha sofistike bir hale gelen türlü fiziksel aleti, gitgide daha esnek hale gelen beden düzenimize katma hünerimizin kusursuzlaştırılmasıdır.” (Sandra ve Matthew Blakeslee'den Akt. Glaxton, 2017. s. 206). Francis Bacon, Sanatı “doğaya eklenmiş insan” olarak düşünmüştür. Kültürel okumalar için de uyarlanıp kullanılmış olan bu söz bize insanın doğada benzeri olmayan başkalaştırma arzusunun ve insan eylemselliğinin karakteristik özelliklerini açık etmektedir. Çok daha geniş bir yaklaşımla diyebiliriz ki insan varlığı kelimenin tam anlamıyla “doğaya eklenmiş” bir karakter göstermektedir. Bununla birlikte on binlerce yıllık doğaya ilave varlığımızla kendimize yarattığımız yeni bir doğa olarak *artefact* dünyası, insan varlığının temel karakteri haline gelmiştir. Doğal ile yapayın, gerçek ile olmayan dediğimiz şeyin bulanıklaştığı ve insanı kuşatan elektronik, dijital, sibernetik dünyada, bir kez daha Freud'u olumlayan biçimde bugünkü insanın gerçekliğinin-varlığının “insana eklenmiş çevre” olarak tezahür ettiğini söyleyebiliriz.

“Enformasyon çağı, imajımızdaki dünyayı yeniden yapmaktadır. İnsan medya uzantıları, gezegenin insanlaştırılmasıdır; özgün yaratılışın ikinci aşamasıdır.” (McLuhan ve Powers, 2011, s. 154).

3. BÖLÜM

UYGULAMALAR

“Sanatta Bedensel ve Zihinsel Sınırlar: Uzun-Uzantı Olarak Sanat Pratikleri” başlığı altında ele alınan bu rapor, beden ile sanat nesnesi ve üretim sürecinde beden ile üretim araçları arasındaki ilişkinin bedensel uzamlılığına odaklanırken, aynı zamanda imgenin, düşüncenin taşıyıcısı olarak sanat nesnesini de bedenin uzantısı olarak ele alan bir önermeden yola çıkmıştır. Bu önermeden hareketle, sanat izleyicisinin ya da alımlayıcısının nesneyle girdiği bedensel ve duyuşsal ilişkiler ve duyuşsal uzamların bu ilişki içerisindeki değişim ve dönüşümleri ele alınmaya çalışılmıştır.

Üzerinde durulmuş olan kavramlar, genel olarak, son yüzyılda kendini daha baskın bir şekilde hissettirmiş olan, insanın kendisine kurduğu tekno-ekolojik doğanın insanlığın uzantısı olması fikrinden hareket etmektedir. Edward Hall’ün belirttiği gibi, “Bugün insan, pratikte bedeniyle yapabildiği her şey için uzantılar geliştirmiştir.” (Hall’ den Aktaran McLuhan, 2014, s. 12). McLuhan bütün insan üretimlerinin, insan bedeninin, organlarının, duyuşlarının, zihninin, kısacası insan yetilerinin uzantıları olduğunu defalarca vurgulamıştır. Bugün insan, varlığını ve bedensel yetilerini olağanca genişlettiği bir dünya kurmuş bulunmaktadır. Bu dünyada teknoloji, salt kendi başına bir kavram değil, bir insan etkinliği olarak, karşılıklı değişen ve değiştiren kültürel bir gerçekliğin somut izdüşümüdür. Bu nedenledir ki teknoloji, sosyo-kültürel dönüşümlerin başlıca araştırma konularından biri olmuştur. Bugün “insan doğası” denilen şey, insandan azade kendi başına var olan bir uzam değildir; insanlığın kendine göre inşa ettiği, sürekli insan tarafından değiştirilen ve aynı şekilde insan olma tanımını değiştiren, tekno-ekolojik ve tekno-kültürel bir uzamdır. Sanat bir yönüyle de bu uzam/ekoloji içerisinde bir varoluş sorunsalının irdelenmesidir. Aynı zamanda bir tür “dil”³⁰ olarak sanat, insan etkinliğinin, zihninin ve bedenliğinin bir uzantısıdır. Nesne doğrudan bedenin-bedenselliğin uzantısı olarak işlev görebildiği gibi imge de zihnin, düşüncenin uzantısı olarak işlev görür. McLuhan’ın ve birçok düşünürün ifade ettiği üzere araçlar insanlığın

³⁰ “Dil” den kastedilen elbette ki bir bildirişim aracı olması değildir. Deleuze’ün ele aldığı biçimiyle sanat, dilbilimsel olmayan bir gösterge, bir imgedir. “İmge bir sözce değildir ve sözel olmayan bir duyuşun mantığını gerektirir, anlamın mantığını değil.” (Sauvagnargues, 2010, s. 29-30-31).

uzantılarıdır. Bu yönüyle, insan niyetlerinin, düşüncelerinin taşıyıcıları olarak sanat nesnelere de insan uzantıları olarak okunabilir.

Elbette ki sanat, salt bir nesne yaratma, ortaya koyma işi değildir. Ama özellikle nesneye dayalı sanat üretimi sürecinde, kavramı yüklenen aracın etkisi göz ardı edilemez. Özellikle çağdaş sanat dinamikleri içinde nesne (medium), çoğu durumda düşüncenin temel yüklenicisi konumundadır. Öyle ki, McLuhan'ın "*Araç mesajdır.*" (*Medium is the message*) sözü, bize bunu sezindir. Bir iletişim kuramcısı olan McLuhan'ın özellikle iletişim teknolojilerini göz önüne alarak ortaya koyduğu bu düşünce, aracın içerik üzerindeki etkisini vurgular. "Eğer araç bilinmezse mesaj da bilinmez. Bu anlamda araç ortak iletidir. Araç kullanan kişilerin algısal alışkanlıklarını değiştirir. Araç yansız değildir." (Rigel'den Aktaran Altay, 2005, s. 15). Her ne kadar yeni iletişim teknolojilerine dair bir tür saptama ve uyarı mahiyetinde olsa da McLuhan'ın bu çok bilindik düşüncesini, nesneye dayalı sanat üretimi bağlamında ele alındığında, sanat nesnesi (araç) algıyı koşullayan ve dönüştüren bir rol üstlenir. Nesnede algıyı koşullayan şey, aynı zamanda imlenmeye-imletilmeye çalışılan şeydir. Deleuze'e göre, "Bir imge ancak yarattığı düşüncelerle değer kazanır"³¹ ve aynı zamanda bir sözce olmayan imge "duyumsamanın mantığını" gerektirir (Sauvagnargues, 2010, s. 30-31). Sanat nesnesi üzerinden imlenen-duyumsatılan da nesneden bağımsız değildir. Bu yönüyle sanat nesnesi, duyumsatılan kavramın ana yüklenicisi, bir yönüyle de mesajın kendisidir. Aynı zamanda üretim ve tüketim (duyumsama) sürecinde araçla kurulan ilişkide sanat nesnesi, bedenin fiziksel ve duysal yetilerini genişleten ve dönüştüren uzantısı olarak işlev görebilmektedir.

Bu yönüyle, nesneyle girilen fiziksel-duysal uzamlılık ilişkisi, sadece tek yönlü bir ilişki de değildir; sanatçının nesneyle kurduğu ve izleyiciye dayattığı bir duyumsamadan öte, izleyicinin nesne-mekânla kurduğu (fiziksel-duysal) bir uzamlılık ilişkisinin deneyimlendiği-duyumsandığı bir zemindir³².

³¹ Deleuze'den aktaran Sauvagnargues, 2010, s. 30).

³² Yazın içerisinde "sanat nesnesi" söylemini kullanırken, genelleme yapmaktan kaçındığımı ifade etmek isterim. Kavram, daha çok kendi üretim yöntemlerimi ve üzerinde durduğum konu başlığı dâhilinde örnek teşkil eden sanat üretimlerini kapsamaktadır. Aynı zamanda, kullandığım uzam kavramı, sanat alanında görmeye alışık olduğumuz mekân temsilleriyle ilgili değildir. Teknolojilerle donatılmış bir çağda, bedenli doğamızın içinde bulunduğumuz bu mekânla girdiği uzamlılık kavramına yoğunlaşır. Uzamlı olanın, uzuv-uzantılarla uzamda olma deneyiminin, duysal, kavramsal, imgesel sorgulamalarını içerir.

3.1. GENİŞLEYEN BEDEN UYGULAMALARI: BİREYSEL ALANLAR

Sanatsal bir ifade aracı olarak bedenin, bazen kendi başına, bazen de melez ilişkilerle kullanıldığı, bedenin araçsallığı üzerinden oluşturulan uygulamalarda, beden ve sanat medyumları veya sanat ve yaşam arasındaki mesafenin yaklaştırılmaya çalışıldığı görülür. Clark'ın etkileşimli nesnelere ve duyuşsal nesnelere, Horn'un beden uzantıları veya Stelarc'ın genişleyen beden uygulamaları gibi örneklerde dolaylı ya da dolaysız çeşitli teknolojik medyumlarla, bedenin organik bütünlüğü dışında bir malzemeyle girilen ilişkide de benzer bir deneyim ve yönelim gözlenmektedir. Dahası en basit araçlardan en gelişmiş teknolojilere kadar kurulan bedensel ilişki bir uzuv ve uzantı ilişkisi olarak somutlaşmaktadır. Bu ilişki de öncelikle *kişisel bedende* karşılık bulmaktadır. Her ne kadar sanatçılar için beden, tekil ilişkilerin ötesinde bir üst başlık altında irdelenen kavramsallaştırmalarla ele alınmış olsa da eylem alanı veya ifade aracı olarak cisimleşen sanatçının kendi bedeni olmaktadır. Bu yönüyle uzuv-uzantı olarak nesne ve beden ilişkisi ya da genişleyen beden başlığıyla ele alınan çalışmalar çoğu zaman temelde sanatçının kendi bedeni üzerinden ilerleyen bir tür oto-portre özelliği de göstermektedir. Sanatçı Orlan'da doğrudan gözlenen bu dolaylı özellik İngiliz çağdaş sanatçı Marc Quinn'de doğrudan kişisel bir alana oturur. Orlan, çağın mümkün kıldığı teknolojilerle bedenini-portresini değiştirip yeniden yapılandırırken Quinn portresini kendi bedensel materyaliyle inşa ederek kendilik kavramını daha da perçinler. Sanatçı bunu Horn ve Stelarc örneklerinde olduğu gibi dışsal bir materyalle kurduğu bedensel ilişkiyle değil, kendi kanını bedenin dışına aktarıp yine kendi portresini oluşturmak için nesneleştirdiği "Self" çalışmasıyla ortaya koymuştur (Görsel 28). Sanatçı 1991 yılında beş aylık bir süreçte kendinden aldırıldığı kanı, kendi başından alınan kalıp içerisinde dondurarak oto-portresini oluşturur. Hem doğal mekânından hem de yaşamsal işlevinden koparılan ve dondurularak akışkanlığını kaybeden sanatçının kanı, Quinn'in kendi portresinin kopyası olarak bir dondurucu ünitesinde sürekli bozulmadan hayatta tutulmaya çalışılır. Aynı zamanda organik materyalin doğası gereği zamanla bozulmaya uğramasından dolayı beş yılda bir yenilenmesi gereken çalışma, yaşam döngüsü açısından sanatçıya olan bağımlılığıyla simbiyotik bir ilişki içerisine girer. Bu yönüyle herhangi bir insan yapımı nesneden ya da sanat üretiminden ayrılan "Self" hem içerdiği materyal olarak hem de yaşamsal bir imleme olarak sanatçının uzantısına dönüşmüştür. Bir diğer ifadeyle Quinn,

kendi kanıyla büstünü kopyalarken oto-portre olarak bedenini-bedenselliğini zaman-uzamda genişletir. Söz konusu olan zaman-uzamda genişleme çok yönlü olarak kendini göstermektedir. Çalışma sanatçının biyolojik varlığını mekânda genişletirken aynı zamanda beş yıllık periyotlarla yaşanan bedensel değişimlerin kaydını oluşturmaktadır. Bunun yanında sanatçının ölümünden sonra da kendi yaşam döngüsünü tamamlayana kadar varlık gösterecek olan çalışma sanatçının varlığını zamansal olarak da ötelemektedir.



Görsel 28. Marc Quinn, Otoportre /Self (1991 solda, 2006 sağda). Erişim 05.05.2019.

<http://marcquinn.com/assets/artworks/medium/39228.jpg>

<http://marcquinn.com/assets/artworks/medium/9884.jpg>

Bedeni genişletme ve mekâna yayma düşüncesi üzerinden oluşturulmuş olan “Oto-portre” adlı çalışma, kendilik kavramı ve kan materyalinden hareketle Quinn’in çalışmasıyla yakınlıklar barındırmaktadır (Görsel 29,30). Bu çalışma, bedenden alınan kanın, pvc hortum ve sıvı pompası aracılığıyla mekâna yaymaya ve bendenin içindeki haliyle sıvı ve akışkan tutulmaya çalışıldığı mekânsal bir çalışmadır. Yerleştirmenin mekâna yayılımı, mekânın bileşenlerinden olan zeminin-zemin döşemesinin geometrik yapısına göre hareket ederek biçimlenir. Bu biçimlenme, kişinin kendi görsel referansları üzerinden değil, kullanılan organik sıvının doğal-akışkan karakteristiği ve sınırlanamazlığı ile kendimize inşa ettiğimiz yapay doğanın katı karakteristiği arasındaki

ilişkiyle belirlenmiştir. Sanatçı örneklerinde daha önce de değinildiği üzere sanatçılar tarafından ele alınmış olan “genel beden” kavramı olsa da görüşe verili olan yine sanatçıların “şahsi beden”i veya beden imgesidir. Bu çalışmada “Oto-portre” başlığıyla yine şahsi-kişisel bir alana işaret edilse de, çalışmada doğrudan okunacak kişisel bir referans yoktur. Mekânda gezinen-yayılan kan, kimlik fark etmeksizin (insan hatta hayvan) bir biyolojik varlığı dolaylar. Bu yanıyla Oto-portre adlı çalışma, doğal olarak verili olan ile sonradan sahip olunan/inşa edilenin uzamsal ilişkisi üzerinden bedensel genişlemeyi imlemeye çalışır.

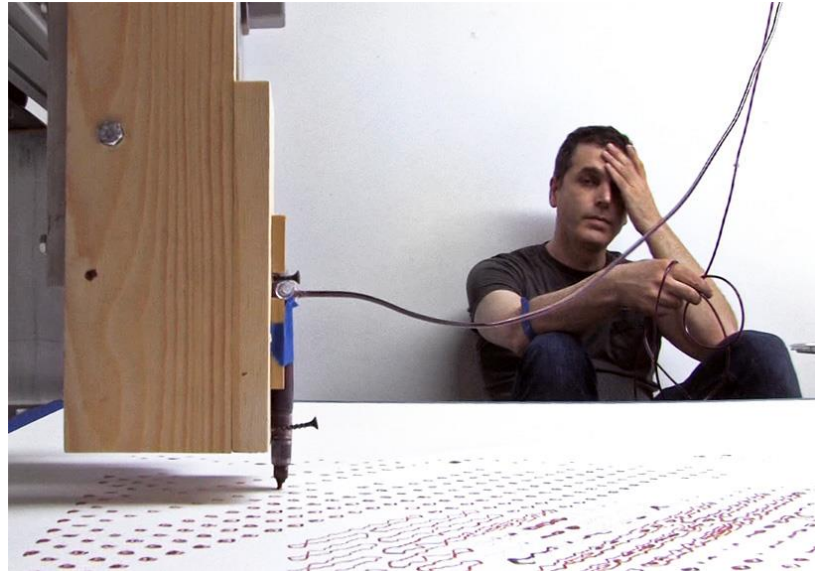


Görsel 29. Umut Reyhanlı, 2016, Oto-portre / Uzamda Genişleme. İşlemden geçirilmiş kan, pvc hortum ve peristaltik sıvı pompası.



Görsel 30. Umut Reyhanlı, 2016, Oto-portre / Uzamda Genişleme, (Detay).

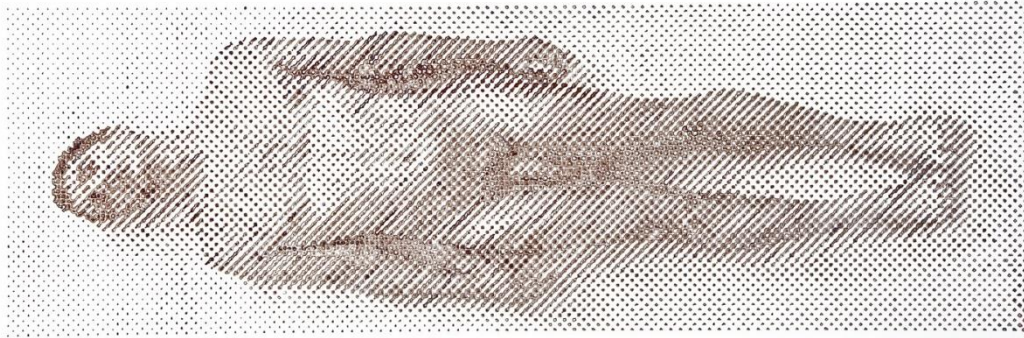
Kendi kanını/organik materyalini kullanan sanatçılardan biri de Amerikalı sanatçı Ted Lawson'dır. Lawson'ın 2014 yılında gerçekleştirdiği "Ghost in the Machine" adlı performansı (Görsel 31,32), CNC makinesi aracılığıyla kendi kanıyla çizilmiş gerçek ebatlı nü oto-portresinden oluşmaktadır. Lawson, damarından makineye bağlanan pvc hortum aracılığıyla makineyi beslerken, makine program kodunu takip ederek tasarlanmış illüstrasyonu kâğıda aktarır. İşlem sırasında sanatçı yarı pasif durumdadır; aynı zamanda tam tersini düşünmemek için de herhangi bir neden yoktur. Çizim süresince makineyi doğrudan kendi damarından besleyen sanatçı zaman zaman oluşan aksaklıklara müdahale ederken zaman zaman da süreci kendi akışına bırakır. Bu yönüyle ortaya çıkan sonucu çizimden öte baskı olarak değerlendirmektedir. "İşlerimi oluştururken birçok farklı teknolojiyi kullanmaktayım ve genellikle amacım bunları organik ve insana dair bir şeye dönüştürmenin yollarını bulmaktır." diyen Lawson, insani varoluş ile sürekli genişleyen ve bağımlı olarak kullandığımız ve güvendiğimiz teknoloji arasındaki derin, şahsi ve gerçek ilişkiyi göstermeyi amaçlar. (Azzarello, 2014. <https://www.designboom.com/art/ted-lawson-robotic-blood-machine-08-26-2014>).



Görsel 31. Ted Lawson, 2014, Makinedeki Hayalet / Gost in the Machine, Erişim: 02.05.2019.

http://harngsays.com/wp-content/uploads/2014/11/ghostinthemachine-01_web-e14173559195.jpg

Rebecca Horn, bedenine eklediği çeşitli protezlerle beden şemasını genişletip beden-makine-mekân ilişkisini irdelemiş Stelarc ise bu ilişkiyi daha ileriye taşıyarak, beden sınırları genişleten mekanik donanımlarla bir “cyborg”a dönüşme çabası içerisine girmiştir. Bu yönüyle Stelarc’ta beden mekanik ve sibernetik ilişkilerle sürekli değişime açık melez bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Lawson ise beden ve makine ilişkisini ele alırken, bedeni mekanikleştirme yerine makineyi kendi kanıyla besleyerek, mekanik olanı insana dair organik alana çekmeye çalışır. Quinn, bedenini kan materyali üzerinden genişletirken Lawson, bedenini “araç ile üretim” üzerinden genişletir. Makineyle giriştiği üretimsel ilişkide, bedeninin sınırlarını genişletirken, üretimin aktif rolünü beden uzamsal organına devreder.



Görsel 32. Ted Lawson, 2014, Otoportre - Makinedeki Hayalet / Self Portrait - Gost in the Machine, Erişim: 02.05.2019. http://harngsays.com/wp-content/uploads/2014/11/ghostinthemachine-01_web-e1417355959195.jpg

İnsan ve üretim araçları arasındaki ilişkiye bakıldığında tarım devriminden endüstri devrimine kadar geçen mekanik süreçler boyunca bedenin, üretim süreçlerinin çoğunda aktif rol oynadığı söylenebilir. Üretilen alet, işlevselliği doğrultusunda (Ernt Kapp’ın analiz ettiği gibi) insan bedenine göre morfolojik özellikler gösterebilir iken beden de yapılan iş ve kullanılan alete göre pozisyonlar alır. Yani beden, üretim aracıyla birlikte işleyen bir eylemsel durum içerisinde. Pallasmaa’nın da vurguladığı gibi, “İster sanatçı olsun ister zanaatçı, çalışırken dışsal ve nesneleştirilmiş bir soruna odaklanmaktan çok,

kendi bedenleriyle ve varoluş deneyimlerini doğrudan doğruya işin içine katarak çalışırlar.” (2011, s. 14). Üretimin karakteristiği, öznenin üstlendiği bedensel bir devinim sürecidir. Bu işleyiş belli bir öğrenilmiş motor beceriyi de gerekli kılar. Üretimin seyri bedensel bir reflekse dönüşürken, aletin kendisi de Heidegger’in vurgusuyla beden bir “uzantısı olarak şeffaf”³³laşır.

Günümüz ise otomasyon teknolojileri, insanın bedensel varlığını üretimin merkezinden çekmekte ve insanı belirli süreçleri kontrol eden bir operatöre dönüştürmektedir. Üretim araçlarıyla insan bedeni arasındaki organik ilişki koparken, bedenle birlikte işleyen geleneksel üretim araçları da birer seyirlik nesne gibi vitrindeki yerlerini almaktadır. “Asılı” adlı çalışma (Görsel 33), günümüzde işlevini büyük ölçüde yitirmiş kalbur nesnesi ile insan bedeni arasındaki organik ilişkiyi, nesnenin belleği üzerinden imlemeye çalışır. Bu imleme sürecinde nesne, birincil üretim amacından koparılıp organik materyalle melezlenmiştir. Bu yeni konumlanma biçimiyle nesne, bedenin fiziksel-eylemsel varlığını öteleyen bir üretim sürecinin aktif parçası dönüşüp, uzantısal bir araç-organ olarak işlevini yerine getirmektedir.



Görsel 33. Umut Reyhanlı, 2018, Asılı, kalbur kasnağı, pvc hortum, peristaltik sıvı pompası, yapay kan karışımı.

³³ Heidegger’e göre, entitelerin bizim için temel “varolma” tarzı el-de-hazır şeyler olarak varolma tarzıdır. Heidegger’in “el-de-hazır” veya “emre amade” olarak tanımladığı günlük yaşam içindeki aletler, amacını yerine getiren üretimin görünmez nesnelere ki amacı yerine getirmek için görülmez olmaları da gerekir. Yazarın, ayakkabı tamircisinin çekiçle kurduğu gündelik ilişki üzerinden verdiği örnekte, çalışırken ayakkabı tamircisi *çekicinin farkında değildir*. Tersine alet aslında elin uzantısı olarak şeffaftır (Zimmerman, 2011, s. 250).

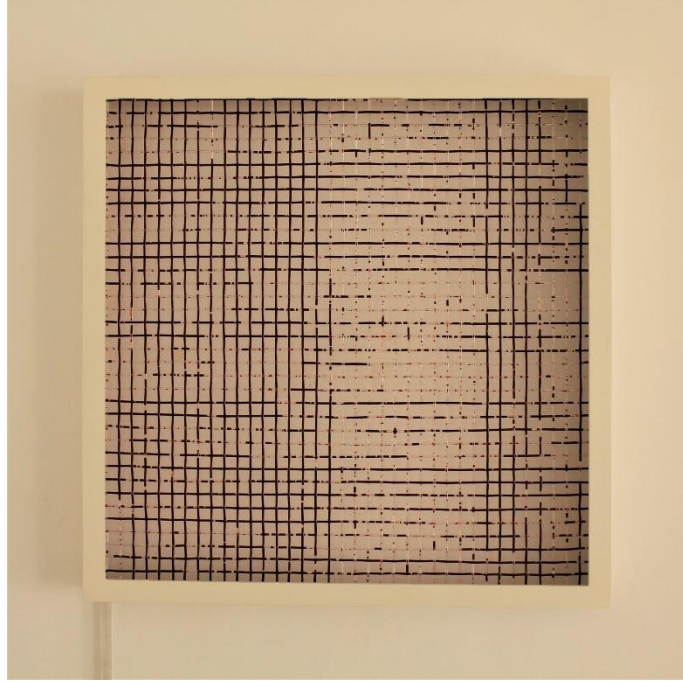
Bedenin tenle sınırlı olmadığı, hem zekânın hem de bedeninin sınırlarının organik varlığımızın ötesine uzanan özellikler gösterdiği geçtiğimiz yüzyıldan bu yana çeşitli yönleriyle üzerinde durulan bir konu olarak güncelliğini korumaktadır. Graziano ve Gross'un ifade ettiği gibi, "Etkin beden bizim çoğu zaman 'beden' olarak adlandırdığımız katı et sütununun ötesine uzanır." (Aktaran Glaxton, 2017, s. 201). Tarih boyunca insan beden şemasını çeşitli araç-gereçlerle genişletip kendine avantajlar sağlamıştır. Çoğu zaman araç, beden ve dış dünya arasında doğrudan bedeninin uzantısal organı olarak işlev görmüştür. Bununla birlikte insan çevresini kendisine sürekli avantaj sağlayacak bir uzantı olarak tasarlamıştır. Günümüzde beden ve nesne arasındaki bedensel-dokunsal ilişki, beden şemasını aşip zaman-uzamsal sınırları genişletmiştir. İnanın kendine kurguladığı nesnelere dünyası bedeninin eylemsel potansiyellerini olabildiğince genişlettiği bir uzam ilişkisine dönüşmüştür. Örneğin, bir kalem veya fırça kullan kişinin çizme-resmetme eylemini alet-araç üzerinden değil de kendi bedensel-eylemsel durumu üzerinden ifade etmesi gibi, bugün doğrudan fiziksel-dokunsal ilişkide bulunulmayan araçlar için de aynı eylemsel durum-ifade kullanılmaktadır.

Üretim sürecinde bedeninin eylemsel potansiyelini nesne üzerinden zaman-uzamda genişletmeyi amaçlayan uygulamalar (Görsel, 34,35,36,38) bu referanslar üzerinden kurgulanmış çalışmalardır. Bu uygulamalarda yapılmaya çalışılan şey bir yönüyle, organik olanı mekanize edip, mekânın doğasını organikleştirmektir. Kurgulanan mekanizmalar, kurgunun eyleme dönüşmesini sağlayan bedensel uzantılar olarak ele alınmaktadır. Başka bir ifadeyle beden ve nesne arasındaki dokunsal ilişki, üretimsel açıdan zaman ve mekâna yayılan ve izleyiciyi de kapsayan bir sürece yayılmaya çalışılmıştır. Bedensel uzantı-uzuv-organ olarak tasarlanan bu mekanizmalar, ne organizma gibi doğasını yerine getiren organikler, ne de bir makine gibi tasarlanmış bir koda bağlı yapılardır. Uzantısal bir fragman olarak kurgulanan mekanizmalar, düşünülenin eyleme dönüşmesi sağlayan (bedenden nesneye kadar uzanan) sistematik bir bütünün parçasına dönüşürler. Burada görülen bedensel ilişki, Horn, Stelarc ve Lawson örneklerinde olduğu gibi doğrudan makineyle bedensel bir birleşme değildir; eylemin gerçekleştiği esnada bedeni dolaylayan, bedeninin uzantısal parçaları, yarı mekanik organları ve dahası bedenselliğin temsilleri olarak varlık gösterirler.

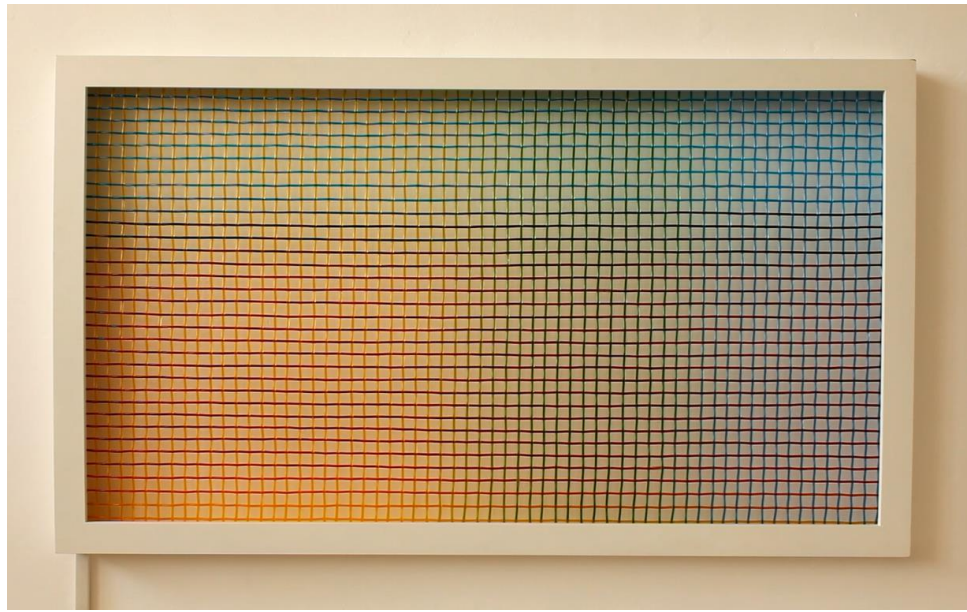
Kan, su gibi akışkan ve organik malzemeler kullanılarak “Çizim Makinaları” ve “Renk Makinaları” başlığıyla oluşturulmuş bu çalışmalar, plastik sanatların en temel ögesi olan çizgi ve renk ile çizme ve resmetme eyleminin bir araç-uzuv ya da uzantı-beden düşüncesi üzerinden cisimleşen-somutlaşan uygulamalardır. Bir yönüyle üretim üzerindeki insan denetimine ve eserin bitmişliğine ket vurulması amaçlanan bu çalışmalar, olasılık üzerinden öngörme esasına göre tasarlanıp süreçsel bir kendiliğindenliğe bırakılmıştır. Böylece hem failiyle birlikte hem de failinin yerine üreten organik uzantılar olarak işlevlerini yerine getirmektedirler.



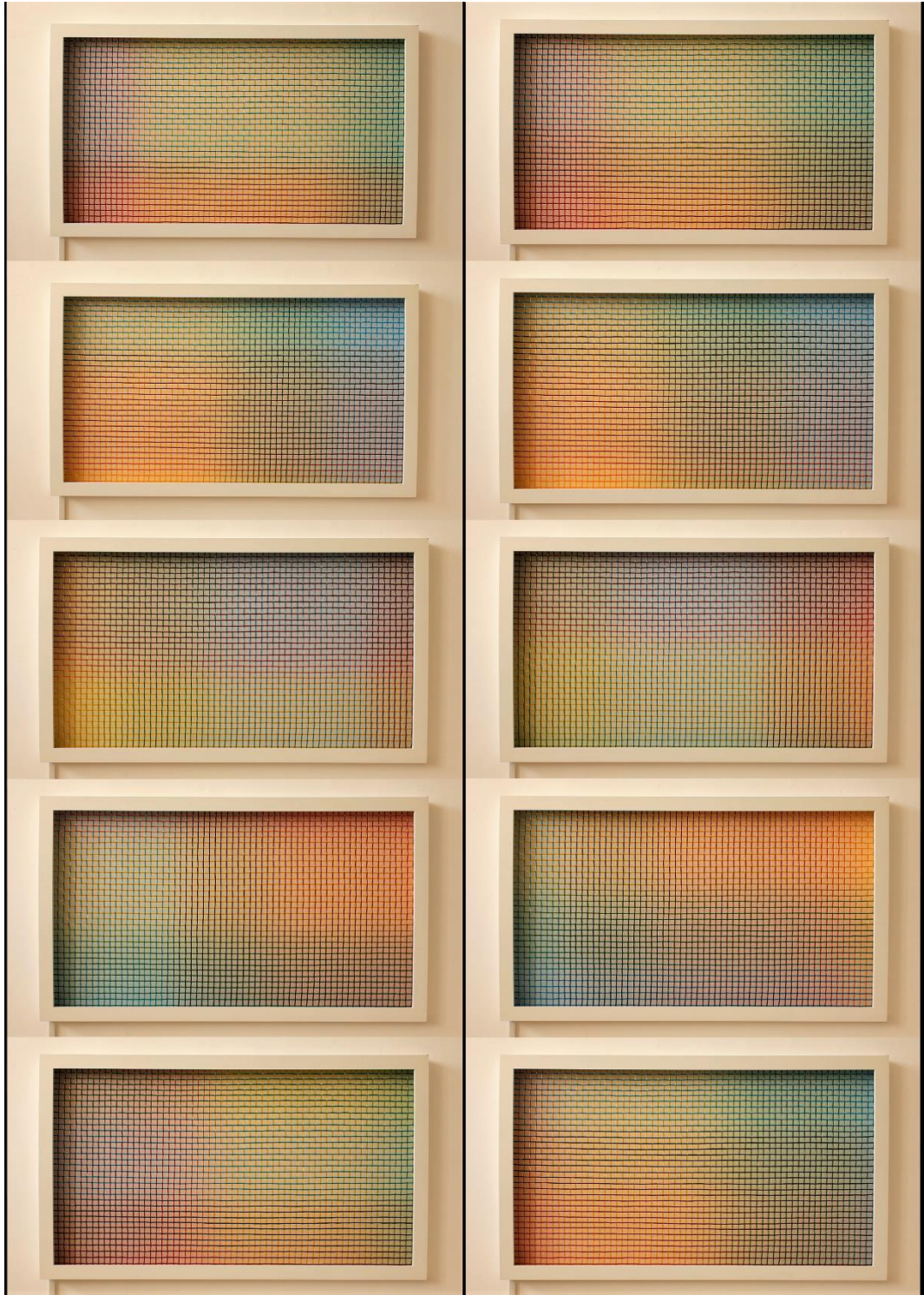
Görsel 34. Umut Reyhanlı, 2016, Çizim Makinaları II – Spiral Dinamikler, Karışık teknik.



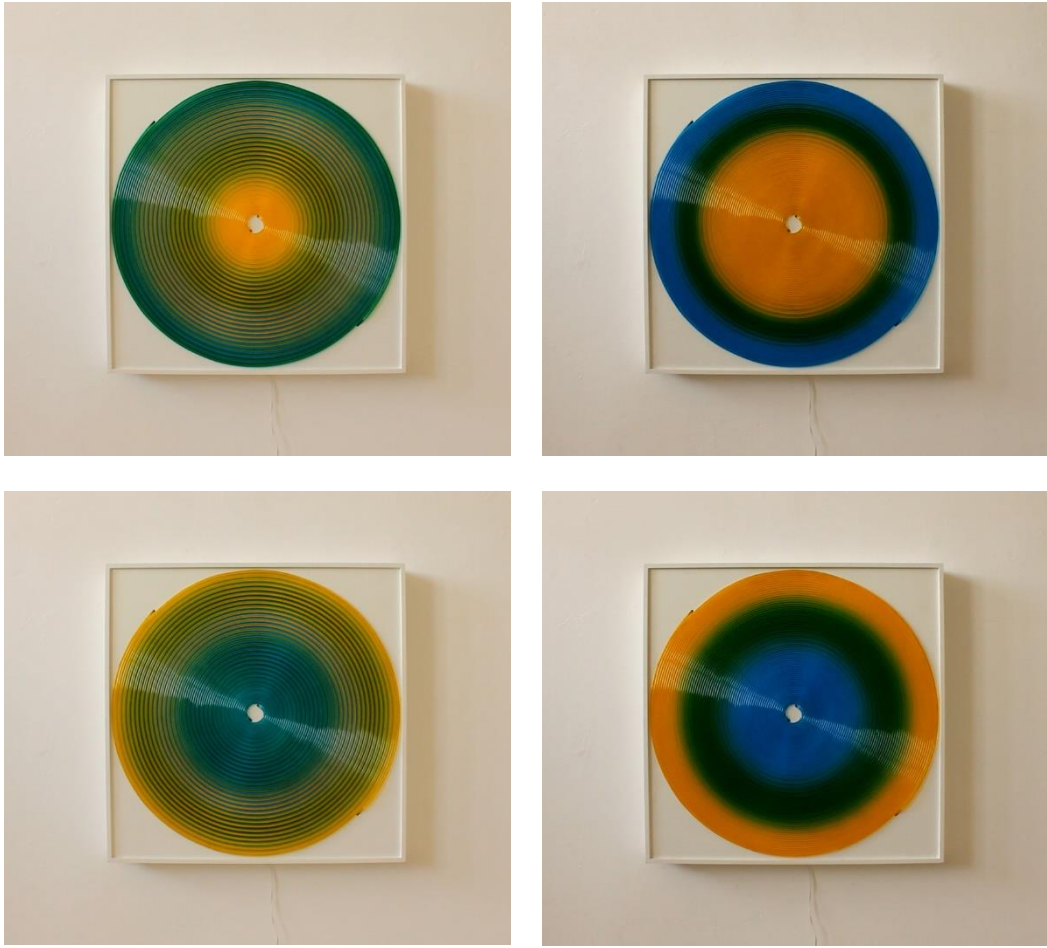
Görsel 35. Umut Reyhanlı, 2016, Çizim Makinaları I – Soldan sağa, yukarıdan aşağı, tekrar, tekrar..., Karışık teknik.



Görsel 36. Umut Reyhanlı, 2016, Renk Makinaları I – Köşe Kapmaca, Karışık Teknik



Görsel 37. Umut Reyhanlı, 2016, Renk Makinaları I – Köşe Kapmaca, Süreç görselleri.



Görsel 38. Umut Reyhanlı, 2016, Renk Makinaları II – Merkez Kapmaca, Karışık teknik.

3.2. GENİŞLEYEN BEDEN UYGULAMALARI: ÇOĞUL (ETKİLEŞİMLİ) ALANLAR

Paul Virillo, David Harvey, Stephen Kern gibi benzer fikirleri paylaşan pek çok düşünür geçtiğimiz yüzyıla damgasını vuran “hız” kavramına şiddetle dikkat çekmişlerdir. İster teknoloji çağının, ister kapitalizmin varoluş karakterinin veya bunun yansıması olarak ortaya çıkan tüketim kültürünün sonucu olarak “hız” kavramı (hız kültürü de denebilir) küresel anlamda insan yaşamının katı bir gerçekliği olarak kendini göstermektedir. Her şey bu gerçeklik içerisinde hızla üretilip tüketilmekte ve sonsuz bir döngü içerisinde kendini yinelemektedir. Öyle ki artık metalar gibi kavramlar da hızla üretilip tüketilirken bir yenisinin tüketilmek üzere üretilmesi beklenmektedir. Böylesi bir döngü içerisinde “yeni” kavramının kendisi bile “aşınmış” bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır.

Birinci bölümde teknolojilerin en karakteristik özelliklerinden birinin “yeni” olma durumuna işaret ettiğine değinilmişti. Aynı biçimde teknolojilerin bu özelliğinin, sanat ve teknoloji ilişkisinin en temel ortak karakterini (hatta çağın takıntısını) oluşturduğu söylenebilir. Bu karakteristik ilişki, temelinde zorunlu bir etkileşim ilişkisini göstermektedir. Özellikle 20. yüzyıl başlarında endüstri çağının ve modernite tasarımının bir yansıması olarak sanatın ve sanatçının bir konumlanma ve dönüşüm sürecine girdiği görülmektedir. Türkdoğan’ın da değindiği üzere,

Endüstriyle birlikte, pazarın giderek büyük kitlelere hitap etmesi, yeni meta arayışları, sanatın bu sürece yenik düşmesi için sürekli kendini yenileme ve genel beğeniden ve metalaşmaktan kaçma zorunluluğu yaratmıştır. (...) Avangard Sanat her zaman yenilik ilkesiyle ortaya çıkmıştır (2014, s. 81-82).

Mekanik endüstri çağıyla başlayan ve modernite idealizmiyle özdeş hız ve yenilik kavramları elektronik teknolojileriyle bir kez daha dönüşüme uğrarmıştır. Bununla birlikte Türkdoğan, postmodern dönemde avangardın kavramsal dönüşümüne işaret eder;

Günümüzde avangard yerine yeni bir kavramsallaştırma denemesi yapılacaksa, bugünün kavramı “yeni” olmalıdır. Ticari zeka ile kar maksimalleştirme süreçlerine sokulan yeni sanat, artık geçmişin nostaljik avangardı yerine yeniyi bulmaya çalışmaktadır. Piyasa ondan yeniyi talep etmektedir. Tıpkı her yıl aslında çok farklılaşmasa da yeni ibaresi konularak parlatılan araba markaları gibi (Türkdoğan, 2014, s. 99).

Türkdoğan’ın bu ifadelerinin, güncel olana dair hem tespit hem de eleştiri niteliğinde olduğu görülmektedir. Sadece sanat ve teknoloji alanında değil günümüz dünyasında birçok arayış tüketilebilir bir yenin peşinden gitmektedir. Zaten her kavramın önüne

yerleştirilen “yeni/neo” eki bunun en belirgin göstergesidir. Söz konusu sanat olunca, yeni-medya, yeni-gerçeklik, yeni-ifade biçimleri veya yeni-deneyim alanları şeklinde uzayıp giden bir tanımlamalar listesiyle karşılaşılmaktadır. Güncel sanat dinamikleri içerisinde aşına olunan “sanat ve teknoloji” başlığının yanına “inovasyon” sözcüğünün ilştirilmesi de “göze parmak sokma” deyimine karşılık gelmektedir. Zira sanat ve teknoloji yenilikçi ve pazarlanabilir karakterini fazlasıyla üzerine kuşanmış durumdadır.

Hız ve tüketim kültüründe bir ihtiyaçtan öte bir zorunluk haline gelen “yeni-olma” durumunun sonucunda yeni kavramın da dönüşüme uğradığı ortadadır; Sürekli tüketilen bir yeninin yeni kalma durumu tartışmalı hale gelmiştir. Zaten Powers’ın da ifade ettiği gibi, (aslında) “İnsanlar yaşantılarını, bir önceki dönemde yapılmış olanların akla uygun taklitlerini yaparak geçirirler.” (McLuhan ve Powers, 2001, s. 11). Günümüz dünyasında sürekli dönüşüm ve dolaşıma karşılık gelen yeni kavramı, sistem tarafından aşındırılmıştır; önemli olan yeninin ne olduğu değil sürekli pazarlanabilir ve tüketilebilir bir farklılığının olmasıdır.

Sürekli hız ve değişime tabi olan çağda küresellik, eşzamanlık ve heryerdilik söylemleri de bezer bir kırılmaya tabi olmaktadır. McLuhan’ın dikiz aynası metaforu etkisini katlayarak devam ettirmektedir³⁴; yeniye hâkim olunamadığı gibi eski de olağanca hızıyla geçmişe gömülmektedir. Aynı zamanda arz-talep ve talep-arz ilişkisinin dışında günümüz dünyasında kendini sürekli yenileyen teknolojilerin doğası, Merdeşe’nin ifade ettiği gibi, “...yeniliğin zamansallığını yitirmesine neden olmuş ve eskinin hemen yanı başında varlık göstermesine yol açmıştır.... O yüzden yeni olarak nitelendirilen şey kontrol dışıdır.” (2017, s. 1).

Şahiner’in, sanat, bilim ve teknoloji birlikteliğinin 60’lardan günümüze kadar gelen süreçte ilişkisel gelişim ve örneklerine yer verdiği *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi* başlıklı çalışmasında ortaya koyduğu çıkarım ve önerilerinin, teknolojik yeniliklerin sanatın temsiliyet alanındaki varlığını ve olması gereken yerini büyük ölçüde özetler nitelikte olduğunu söyleyebiliriz. Şahiner’e göre,

Sanat ve teknoloji işbirliğine dayalı sergilerin 60’lardan günümüze dek sanatsal gündeme önemli etkileri olduğu gibi, sanatçı ve alımlayıcı açısından sıradışı deneyim alanları yarattığı bir gerçektir. Ancak sanatsal olanla teknolojik olanın bu denli birlikte anılmasının, teknolojik

³⁴ “...geleceğe doğru hızla ilerlerken gözlerimizi sebatla dikiz aynasında tutuyoruz.” (Winston, 1995, s. 70).

yenilikte sanatsal yeniliğin eleştirilmesinin kimi sıkıntılar doğurduğu açıktır. Bu durum sanatın sürekli bir ilerleme, yenileşme unsuru olarak kabulünü de gerektirir -ki bu yaklaşım, sanatı tümüyle işlemsel (instrumental) kılar, onu eksikli bir biçimde tanımlar. Oysa sanat, teknoloji de dahil diğer her şeyden sadece bir deneyim alanı olarak yararlanır. Sanatsal bir önermenin yeniliği; aracın yeniliği değil, bağlamın, içeriksel olanın sunulma şeklidir sadece (Şahiner, 2015, s. 99).

Bu yüzdendir ki bu raporda yeni teknoloji ve sanat pratikleri gözetilmiş olsa da uygulamalarda daha çok yalınlaştırma ve teknolojilerle en temelde ve artık farkında olmadan etkileşim halinde olunan ilksel durumlara ve duyuumlara yönelme gayretinde bulunulmuştur. Çalışmaların ikinci yönelimi katılıma dayalı bir karşılaşma ve temas durumu sunmaktır. Zira bu noktada motivasyonlarını, teknoloji destekli bir imge gösterisi sunmaktan veya bir şeyler göstermeye, anlatmaya çalışmaktan öte, kendi anlamlarını -ya da anlamsızlıklarını- karşılıklı deneyim ilişkisinde var eden, yaşamsal bir karşılaşma zemini kurgulama çabasından almaktadırlar.

Katılımcıya dönük her sanatsal uygulama da bir yönüyle belirsizliği içinde barındırmaktadır. Girdi ve çıktılarının, aynı zamanda sürecin de kesinlikten çok olasılıklara açık olması, ancak ihtimaller üzerinden bir değerlendirmeyi zorunlu kılmaktadır. "...katılıma, müdahaleye açık olma durumu, çoğu zaman kurgu sonunda üretilen her 'yeni şey'in yaratıcısının kim olduğu ya da kurgunun sanat adına tam anlamıyla neye hizmet edeceği gibi belirsiz bir durumu da içinde barındırır." (Yücedal, 2013, s. 33). Söz konusu çalışmalarda fiziksel ve duyuusal ilişkiler üzerinden ele alınan araçlar, yaşamın birçok alanında yer edinen ve etkileşim içinde olunan medyaların, gündelik işlevselliğinden, daha doğrusu faydacı aracılığından uzaklaştırılarak katılımcıyla bir karşılaşma alanına oluşturacak şekilde yeniden düzenlenmesini içermektedir. Doğal olarak bu karşılaşma, yerleştirmenin ve aracın kendi işleyiş sınırları içerisinde olasılıklara açık denetimsiz bir kurguya dönüşmektedir. Bu çalışmalarda önemli olan veya üzerinde durulan ana nokta, kesin belirlenmiş sınırlarla bir sonuca varma istencinden öte katılımcı ile nesne arasındaki bedensel ve duyuusal uzamlılık ilişkisinin farklı duyuusal ilişkiler (görsel ve işitsel veriler) üzerinden imlenmesi-deneyimlenmesidir.

Philip Brey, *Ihde ve Merleau-Ponty'de Teknoloji ve Bedenleşme* adlı çalışmasında, insan ve araçlar arasındaki bedensel ilişkiyi ve bu araçları diğer nesnelere ayıran durumları özellikleri ele almaktadır. Brey bu araçları, insanın çevreyi-ortamı algıladığı ve üzerinde hareket ettiği araçlar olarak ifade eder. Başka bir deyişle bu nesnelere "algı" ve "eylem"

nesneleri olarak bedenleşir ve bedenleşmiş araçlar dünyayla olan ilişkimizi büyük ölçüde değiştirir (2006b). İkinci bölümde değinildiği üzere McLuhan, bu tarz araçları bedenün uzantısı olarak yorumlamış ve bu uzantıları insanların fiziksel ve duyuşal yetileri olarak değerdendirmiştir. Aynı zamanda bu araçlar kullanıcının algısal alışkanlıklarını ve bedenün duyuşal organizasyonunu değıştirmektedir. Denebilir ki teknoloji (araç-medium) ve beden ilişkisi bir uzam ilişkisidir. Aynı zamanda algıyı koşullayan ve uzamlar (duyuşal) arası dönüşümleri de mümkün kılan bir özelliğe de sahiptir. Bu yönüyle bedensel uzantılar olarak araçlar, Rebecca Horn örneğinde olduğu gibi dokunma duyuşunun ya da Lawson'da olduğu gibi fiziksel bir eylemin uzantısı olabildikleri gibi görsel ve işitsel duyuşların uzantıları olarak da mekânsal ilişkileri belirleyebilmektedirler. Kaldı ki insanın mekânla ilişkisi başlı başına duyuşal bir ilişki olarak ele alınabilir. Bu ilişki de öncelikli olarak görme, işitme ve dokunma duyuşuyla belirlenmektedir.

İnsanda mekâna dair deneyim ya da bir diğer ifadeyle uzama dair enformasyon, öncelikli olarak görsel ve işitsel duyuşlar üzerinden kurulmaktadır. Dokunma duyuşu her ne kadar insanın (reel) zeminle olan ilişkisini belirlese de (beş duyuşya sahip sağlıklı bir insanda) mekâna dair zemin ve figür ilişkisi görsel enformasyon üzerinden oluşur. Yani denilebilir ki içinde bulunulan uzamda bir nesnenin veya öznenin “orada” olma hali dokunma duyuşundan önce görsel duyuşla algılanır. Bilindiği kadarıyla beynin üçte biri görme işlemini için ayrılmıştır ve görmeyi öğrenmek de harekete bağlıdır (Eagleman, 2017, s. 48,52). Görmenin uzamla olan sıkı ilişkisini de bu oluşturmaktadır.

İşitme duyuşu da dokunma duyuşuna kıyasla uzam-derinlik olarak önceldir. Ses de şeylerin görsel bilgisi gibi uzamda “bir yerde”nin varlığını olumlar. Görsel ve işitsel enformasyon arasındaki fark, mekânın görsel konfigürasyonunda bedenün-bakışın konumlanma açısıdır. “Yalnızca baktığımız şeyleri görürüz” (Berger, 2014, s. 8). Ses ise bize her açıdan ulaşabilen bir fenomendir.

Duyular arasındaki bu öncelik-sonralık ilişkisi elbette *a priori* bir bilgi değildir ve duyuşların özneye aktardığı algı biçimlerine göre zaman içerisinde öncelik arz etmesi, insanlık tarihindeki bilişsel ve kültürel dönüşüm aşamalarının bir yansımasıdır. Evrimsel açıdan bakıldığında dokunma duyuşunun tüm duyuşlardan önce var olduğu söylenebilir. Görme ve işitme duyuşu evrimin ileriki aşamalarında oluşmuştur. Farklı bir ifadeyle denebilir ki tüm duyuşlar dokunma duyuşu üzerinden evrilip çeşitlenmiştir. Elbette ki bu evrim

biyolojisinin konusudur. Fakat biyolojik evrimimin dayatıları, kültürel evrimle birleşip yön değiştirmiştir. İlkel insanda ihtiyaçlar ve zorunluluklar dâhilinde önem arz eden duyuşsal öncelikler, modern insan atalarından bu güne değin kültürel olgular üzerinden anlamsal değışimlere uğrayarak şekillenmiştir. Bu duyuşsal yer değıştirmeler üzerindeki en büyük etkenlerden birinin iletişim araçlarıyla başladığı söylenebilir. İletişim, dilin doğası gereği bilginin sessel aktarımıyla sağlanırken, yazının icadı ve yaygınlaşması, enformasyonun büyük ölçüde işitsel uzamdan görsel uzama kaymasına neden olmuştur. Bugün insan basım teknolojilerinden görüntü teknolojilerine kadar sahip olduğu medyalarla gözün hâkim olduğu bir görüntü dünyası yaratmıştır.

Günümüzde enformasyonun görsel hâkimiyetine karşın yazının icadından binlerce yıl önce (hatta dillerini ortaya çıkmasından), ilkel yaşam için ses çoğunlukla bir duyguyu, tepkiyi veya en ilkel düzeyde bir ‘uyarıyı-bilgiyi’ tanımlamıştır. Doğadaki sese duyarlı en primitif bilişsel düzeyden en gelişmiş düzeye kadar birçok canlı için sesin, enformatif bir karşılığı vardır. Her ses, kaynağının yapısal özelliklerini tanımlayan uzantısı olarak düşünülebilir. Konuşma dili, bir bilgiyi-düşünceyi tanımlayan bir zihnin işitsel uzantısıdır. Yazı dili doğrudan bir düşüncenin nesnelleşmiş boyutudur³⁵. Görsel duyumun ötesinde, nesnesiz yapısına rağmen sesin özünde nesnesellik (maddesellik) veya bedensellik mevcuttur. Radyodan dinlediğimiz bir keman konçertosunun tınısında, kemanın kendisi öncel olarak vardır. Etkileşimli doğasında dolayı, bir enstrüman olarak keman sesinde müzisyenin kendisi de sese dahildir. Konuşma dilinin temelinde de vücut imgesi önceldir. Her ses temelinde kaynağını önceller. Artut’a göre, “Ses duyuma dönüştüğü anda bir mekânı tanımlar.” (2014, s. 117).

“İşitsel Beden” adlı çalışma, işitme duyusunu önceleyerek mekânın nesnel dinamiklerini akustik veriler üzerinden tanımlamaya çalışır (Görsel 39). Yerleştirmenin çalışma prensibi, düzeneğin sıralı biçimde yirmi saniyelik ses kaydı alması ve bu kaydı çalması üzerine kuruludur. Başlangıçta cihaz mekânın 20 saniyelik ses kaydını alır ve kayıt işlemi bitince aldığı kaydı çalmaya başlar. Bu sırada aktif olan mikrofon cihazın çaldığı kaydı,

³⁵ Walter J. Ong, “Sözlü ve Yazılı Kültür; Sözlü Teknolojileşmesi” adlı kitabında, matbaa veya baskı öncesi yazı ile sonrası arasında ayrıma gider. Ong, yazıda kullanılan harflerin metne girmeden önce var olduğunun söylenemeyeceği ama basım işleminde kelimeleri oluşturan birimlerin, kullanılacakları kelime ortaya çıkmadan önce birim nitelikleriyle mevcut olduklarından dolayı, basılan kelimelerin, yazıya oranla çok daha fazla nesne özelliği taşıdığı görüşündedir. Ong’a göre, “kelimeyi ve zihinsel etkinliği tam anlamıyla eşyalaştıran yazı değil, matbaa olmuştur” (Ong, 2014, s. 141-142).

aynı süre zarfında, o anki ortam sesiyle birlikte kayda almaktadır. Mekânın yirmişer saniyelik işitsel kayıtlarından oluşan bu döngü otomatik olarak kendini devam ettirmektedir. Bu yönüyle söz konusu çalışma, sıralı ses kayıtları aracılığıyla zamanı belirli dilimlere bölüp bir sonraki zaman diliminin üstüne bindirmeyi ve mekânın işitsel kaydını tutarak, mekânı tanımlayan bedenselliği imlemeyi hedefler. Katılımcıya, mekânın ondan önceki işitsel belleğini-bedenselliğini sunarken, mekânın bir parçası olarak katılımcıyı bu belleğe-bedene dâhil olmaya teşvik eder ve hatta zorunlu kılar.



Görsel 39. Umut Reyhanlı, 2017, İşitsel Beden, İnteraktif Ses Enstalasyonu.

Çalışma aynı zamanda, mekâna dâhil olan ve onu tanımlayan her türlü işitsel veriyi kayıt altına alarak mekânda olma halini, bakan göz olarak konumlanmış bedenın zamansal bir ‘şimdi’ de algıladığı merkezi görme durumundan öte, işitsel duyum, işitsel algı üzerinden okumaya çalışmaktadır. Kayıt altına alınan işitsel uzam tekrarlarla zaman-uzam olarak genişlerken aynı zamanda bir yığıntı belleğe de dönüşür. “İşitsel Beden”, mekânı oluşturan ve tanımlayan nesnel ve görsel bileşenlerden oluşan, yani *malzemelerden müteşekkil açık bir uzam değil*³⁶, onu yaşayan, deneyimleyen bedenli-var-olanın işitsel imgesinin zaman-uzamıdır. Çalışma “görsel uzam” ile “işitsel uzam” arasındaki dönüşümlere odaklanırken, bedensel olan sesin ve sözcenin zaman-mekânsal bir uzantısı

³⁶ Sutton ve Jones’tan uyarlanan bir ifadedir (2014, s. 98).

olarak işlev görür. Nihayetinde artık ortada bir sanat nesnesi de yoktur, sadece katılımcının elektronik cihazlar aracılığıyla kendisiyle bir karşılaşması söz konusudur.

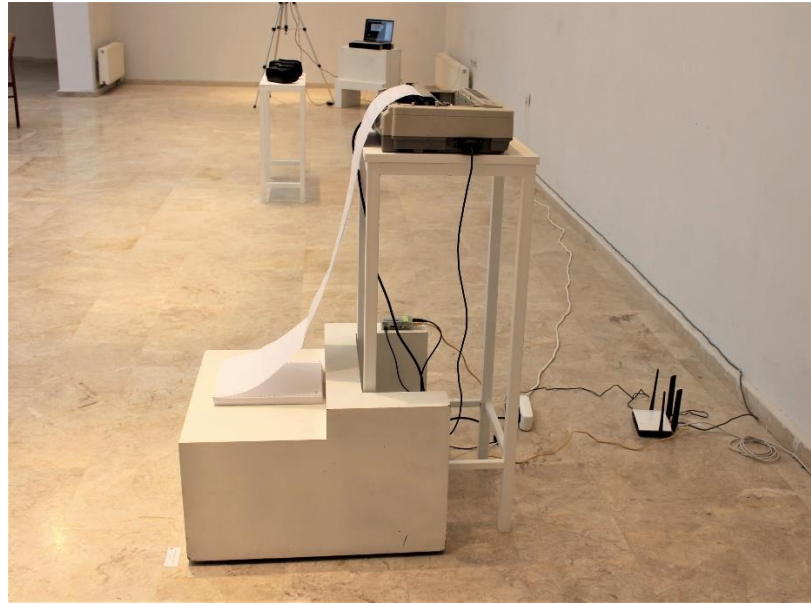
“İşitsel Beden” çalışmasında, katılımcının düzenekle karşılıklı işitsel iletişim eyleminden başka girdi ve çıktı bulunmazken “Söz Sende” adlı çalışma işitsel olanı nesnel bir çıktıya dönüştürmeye odaklanır (Görsel 40,41). Yazı, önceden tasarlanmış bir düşüncenin zaman-mekânda görünür kılınmasıdır. Söz ise çoğu zaman üzerine düşünülmeden, daha doğrusu bilinçaltıyla bağlantılı reflektif bir düşüncenin “an”a aktarımıdır. “Söz Sende” adlı çalışma, katılımcıyı hazırlıksız söyleme davet eden interaktif bir yerleştirmedir. Katılımcı konuşmaların mekâna aktarımından habersiz (en azından belirsiz) bir durumda yerleştirmeye etkileşim içine girer. Ses alıcı mekanizma ise katılımcı(lar)dan topladığı sözcükleri mekânın başka bir noktasında konumlandırılmış olan yazıcı mekanizmaya network üzerinden iletip, tipografik bir yüzeye, görülebilirin yüzeyine aktarır somutlaştırır. Bu yönüyle çalışma, farkında olarak veya olmayarak iletişim içinde olduğumuz medya uzantılarımızın işitsel ve görsel uzamlarımızı nasıl dönüştürdüğü üzerine odaklanır.



Görsel 40. Umut Reyhanlı, 2019, Söz Sende/I, İnteraktif Ses Enstalasyonu.

Ses kayıt cihazları, telefonlar ve bu teknolojilerin uzantıları olan gelişmiş araçların henüz icat edilmediği zamanlarda konuşma, karşılıklı bir iletişimi, yani öteki'nin “o an”da ve “orada”ki varlığını gerekli kılmaktaydı. Günümüzde insanlar konuşmak, iletişim kurmak

ya da mesajını iletmek için çeşitli donanımlar ve medyalara sahiptirler. Hatta artık iletişim kurulan “kişi” den değil, cihaz veya makinelerden söz edilebilmektedir. İnsanlar sesli mesajlarını iletebilip, klavyenin tuşlarına dokunmadan yazılı mesajlarını oluşturabilmekte, işitsel ve görsel bilgilerini nerede olduğunu bilmediği (çoğu zaman umursamadığı), görmediği sanal bir uzama gönderip gönül rahatlığıyla unutabilmektedir. Çalışma teknolojik medyalarla girilen bu sanal-uzamsal ilişkiyi zaman-mekânda realize etmeye çalışır.



Görsel 41. Umut Reyhanlı, 2019, Söz Sende/II.

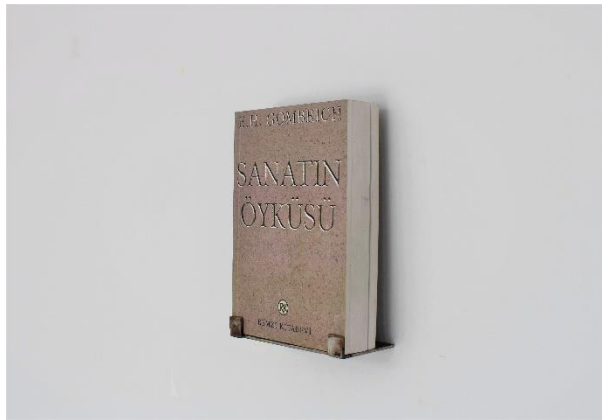
Yazının icadının, bilginin depolanıp aktarılabilirliğini büyük ölçüde etkilemiş olduğu ortadadır³⁷. Sözlü kültürde iletişim ve bilgi aktarımı karşılıklı iletişimi gerektirirken, yazılı kültür, bu zorunluluğu büyük ölçüde ortadan kaldırmıştır. Elbette bu dönüşüm uzunca bir tarihsel sürecin yanı sıra çeşitli teknolojik gelişimlerle mümkün olmuştur. Bilinen yazılı örnekler arasında bulunan taş ve kil tabletler üzerine yazı yazma tekniği, zahmetli ve zaman alan bir süreç gerektirirken, kâğıdın icadı yazma eylemini oldukça kolaylaştırmıştır. Fakat “el yazması” olarak anılan bu yazı tekniği de tekil bir üretim olup,

³⁷ Yazının tarihsel süreci oldukça eskiye dayanmakta ve kültürden kültüre de farklılıklar göstermektedir. İlk ifade ve iletişim dili resim, şekil ve sembolleri içeren kısıtlı bir iletişim dilidir. Ong’a göre, “insan bilincinde yeni bilgi dünyalarının kapısını açan, can alıcı ve eşsiz buluş işaretlerle değil, okurun metinden yazarın istediği kelimeleri aynen çıkarabileceği, görsel işaretlerden oluşan bir düzgü sistemiyle ortaya çıkmıştır. İşte kesin anlamıyla bugün kastedilen yazı kavramı budur.” (Ong, 2014, s. 104).

bilginin erişiminin kısıtlı bir çevreyi kapsadığı söylenebilir. Yazılı kültürün (okur-yazar) gerçek anlamda yaygınlaşması, seri basım teknikleri ve ulaşım-dağıtım teknolojileriyle mümkün olmuştur. Bununla birlikte yazı, sözcüğü yüzeyle sabitleyerek işitsel uzamdan görsel uzama taşımıştır. Walter J. Ong, “Sözlü ve Yazılı Kültür” adlı kitabında bu iki kültür-uzam arasındaki dönüşümleri geniş bir şekilde ele alırken özellikle matbaa (basım) teknolojilerinin etkisi üzerinde durmaktadır.

Matbaa, zamanla düşünme ve anlatım biçimine hükmetmekten bir türlü vazgeçmeyen işitsel üstünlüğün yerine, yazının başlattığı ama tek başına yeterince destekleyemediği görsel üstünlüğü geçirmiştir. Baskı, yazının hiçbir zaman yapamayacağı kadar amansızca yerleştirir kelimeleri mekâna. Yazı, kelimeleri ses dünyasından görsel mekâna taşır, matbaaysa bu mekândaki yerlerine hapseder onları (Ong, 2014, s. 144).

“Gombrich’i Dinlemek” adlı çalışma (Görsel 42), izleyiciyi, yazım ve basım teknolojileriyle nesneleşen sözü katı bir gerçeklik haline getiren kitap nesnesini görsel-işitsel uzamlar arasındaki dönüşümlerini yeniden düşünmeye davet eder.



Görsel 42. Umut Reyhanlı, 2019, Gombrich’i Dinlemek, Hazır nesne ve ses yerleştirme.

Çalışmada sanat alanında (özellikle sanat eğitiminde) yaklaşık yetmiş yıllık geçmişiyle kült bir eser haline gelmiş olan, E. H. Gombrich’in “Sanatın Öyküsü”³⁸ adlı eseri kullanılmıştır. Böylesi bir eserin seçilmesindeki özel nedenlerden biri, geçtiğimiz yüzyılın sonlarında kendini baskın bir şekilde hissettiren ve düşünürleri meşgul eden “Tarihin Sonu (mu?)” ve “Tarihsellikten Kopuş” gibi kavramlara dolaylı yoldan atıf

³⁸ 30’a yakın dile çevrilmiş, tüm dünyada 7 milyondan fazla kopyası satılmış olan Gombrich’in Sanatın Öyküsü adlı eseri bu yönüyle tüm zamanların en çok satan sanat kitabı olma özelliğine de sahiptir.

mahiyetinde olmasıdır. Öte yandan, yüz yılı aşkın süredir varlık gösteren sanat dinamiklerine, sanat tarihsel bağlamda ironik bir gönderme yapılması amaçlanmıştır.

Çalışmada üzerinde durulan nokta, kitabın giriş metninin işitsel kaydının çıkarılması fikrine dayanmaktadır. Bu kayıt, metni oluşturan anlamlı dil dizgesinin, her bir sözcenin ya da harfin, oluşturulmuş yazılımla notasyona uğratılıp, bir melodiye veya random bir sese dönüştürülmesi şeklinde düşünülmektedir. Burada temel olarak görsel ve işitsel uzamların (optik ve akustik) teknolojik uzuv-uzantılarla yer değiştirmelerine ve bu değişimlerin yarattığı duyumsama biçimlerine odaklanılmaktadır.

Yukarıda bahsedilmiş olan iletişim araçlarıyla değişen duyuusal uzamlar, elektronik teknolojilerle birlikte bir kez daha dönüşüme uğramaktadır. Elektronik yazın teknolojileri, yazıyı kâğıttan (nesneden) koparıp sanal bir uzama taşıırken, sesli kitap uygulamaları yazılı sözü yeniden işitsel uzama taşımaktadır. “Gombrich’i Dinlemek” adlı çalışma, duyuusal uzamların ve duyu organlarının yer değiştirmeleri ve bunu mümkün kılan duyuusal uzantıların duyuusal deneyimlerine odaklanmaktadır. Aynı zamanda çalışma, bu uzamsal yer değiştirmelere odaklanırken, yazılı bir eseri “dinleme(k)” eyleminin anlamsal karşılığını, ironik bir bakış açısıyla yeniden ele almaktadır.

Bir iletişim teknolojisi olan yazının, gözü sese hâkim kılma özelliği basit bir duyu alanı değişiminin ötesinde, bilişsel ve kültürel gelişim ve değişimlerin de başlıca aktörlerinden biri olma özelliği gösterdiği söylenebilir. Bunun yanı sıra işitsel ve görsel duyuların tekil uzantıları olarak teknolojik araçlar, insanın kendilik bilgisinden toplumsal ilişkilere kadar uzamla olan ilişkisini de belirlemektedir.

Eğer, Bourdieu’nün söylediği gibi, mekânsal ve zamansal deneyimler toplumsal ilişkilerin kodlanması ve yeniden üretiminde birincil araçlar ise, o zaman bu deneyimlerin gösterim tarzında bir değişiklik hemen hemen kesinlikle toplumsal ilişkilerde de bir değişim yaratacaktır (Harvey, 2014, s. 279).

Bu değişim de temelinde bedende başlayan ve nispeten gözün hâkimiyetinde ilerleyen süreçlerle şekillenmektedir. Şüphesiz ki göz, kendilik bilgisinin kurulmasında büyük öneme sahiptir. Jacques Lacan’ın ayna evresi olarak bilinen dönem, bu önemi vurgular. Buna göre, bebek aynada kendi yansımalarını görene kadar özerk bir kendilik algısına sahip değildir, “...annenin bir uzantısı ya da bir parçası olarak yaşamına devam eder.” (Tuzgöl, 2018, s. 44). Bu evre, çocuğun kendini aynadaki yansımasıyla özdeşleştirme ve kendi

bedeni ile çevresi arasındaki ilişkileri kurduğu dönemdir. Balkaya'ya göre, “ayna adı altında imlenen kavram”, doğrudan bir ayna veya ayna gibi işlev gören herhangi bir yüzey olabileceği gibi, “annesinin çocuğun gözlerine yansıyan imgesi de olabilir”. Lacan'ın ayna evresinde vurgulanan esas, “kendi bedenini bir bütün olarak algılayamayan çocuk için dolayım yoluyla kendini bir bütün olarak algılayabilmesidir.” (2013, s. 53). Kişinin kendilik algısında aynanın rolü, doğrudan ve metaforik olarak yaşamın ilerleyen dönemlerinde devam eder.

Bir aynanın karşısına geçtiğimiz zaman kendi bedenimizin bütüncül³⁹ şemasıyla karşılaşırız. Normal koşullarda bakan göz olarak konumlanmış bedenimizin görsel algısı bize tam olarak açık değildir. Kollar, gövde, bacaklar gibi bedenimizin belirli parçalarını, gözümün konumlanış açısıyla görürüz. Burnett'e göre, “‘Görünür’ olan yani görüşe açık olan fenomen, her zaman kısmi ve parçalıdır. Sonuç olarak görme ve düşünme, algı ile özneliği oluşturan çeşitli ‘parçalar’la iştigal etmektir.” (2012, s. 40). Aynadaki yansımız, kendi bedenimizin görsel bilgisini bize sunar. Fakat bu durum kendimizin bir fotoğrafına, geçmiş zamanda sabitlenmiş görsel imajına bakmakla aynı değildir. Ayna karşısında yaşanan, “gören ve görülen, görülen ve gören”⁴⁰ olarak bir monolog oluşturur. Bu monolog, Berger⁴¹'den ödünç aldığımız bir kavramla, “kendine soyunuk olmak”tır. Bir başkasının varlığı ile kurulan ilişki ise bir diyalog oluşturur; ötekinin bedeni üzerinden görenin görünür, görünenin gören olduğu bir diyalogdur bu. Bu da bizi aynanın metaforik imgelemine sürükler. Merleau-Ponty'in ifadesiyle, “İnsan, insan için aynadır.” (2016 b, s. 43). Sosyal bir var-olan olarak insan doğasında ayna metaforu, psikoloji alanında olduğu kadar sosyoloji alanında da karşılık bulan bir öneme sahiptir. Simmel'e göre, “Biri diğerini açığa çıkarmak için göz gezdirdiğinde aslında kendini açığa çıkarmış olur. Kişi bir diğerini görmek için arayışa girdiğinde aslında kendi ruhunu ele verir. Karşılıklı göz

³⁹ Bütüncül kelimesi elbette abartılı olabilir. Direk'in vurguladığı gibi, “İnsan, bedenli bir var olan olarak bir yerden bakmaya mahkûmdur.” (2017, s. 47). Doğal olarak kendimizin aynadaki yansıması bize perspektifli bir görünürde verilecektir.

⁴⁰ Merleau-Ponty'e göre beden, hem görendir, hem görünür. (...) Kendini, gören olarak görmektedir; kendine, dokunan olarak dokunmaktadır; kendisi için görünür ve hissedilirdir (Merleau-Ponty, 2016 b, s. 33). (Aynasal imge için bkz. Merleau-Ponty, 2016 b, s. 42-43): “Aynanın hayaleti, tenimi dışarı sürükler ve böylece vücudumun bütün görünmezi, gördüğüm öteki vücutları sarabilir. (...) Ayna ise, şeyleri gösterilere, gösterileri şeylere, beni başkasına ve başkasını bana dönüştüren bir evrensel büyüyen aletidir.”

⁴¹ Metinde göndermede bulunduğumuz kavram, Berger'in Batı Sanat Geleneğinde *nü* ve *çıplaklık* sorgusu üzerine ortaya koyduğu düşüncelerine dayanmaktadır. Berger'in, eril toplumsal yapı içerisinde cinsiyet (özellikle kadın olmak) üzerinden irdelediği *Nü* kavramı, ‘başkalarına çıplak görünmektir’ (Berger, 2014, s.54): Soyunuk olmak... “tek başına olmak”tır. (...) Soyunukluk kendisini kendine açar. Çıplaklık ise sergilenir (Berger' den Aktaran Leppert, 2009, s. 286).

atmanın sunduğu şey, insani diyalogun bütün ve kesintisiz olarak başladığıdır.” (Aktaran Kara, 2015, s. 27).

Görmenin ve görülmenin kişisel ve toplumsal ilişkiler üzerindeki etkisinden yola çıkılarak tasarlanan “Üçüncü Göz” adlı çalışma (Görsel 43,44), akıllı cep telefonları ve benzeri cihazlarla okutulabilen QR (Quick Response) kod ve internet üzerinden yayın yapan “Streaming” adı verilen akıcı video sistemi ile oluşturulmuştur. Yerleştirme görseli, klasik çerçeve içerisine konumlandırılmış QR barkottan oluşmaktadır. Bu barkod, barkodun yerleştirildiği mekânı gösterecek şekilde galeri mekânına sabitlenmiş olan bir kameranın, mekândan aldığı eş zamanlı görüntüsünün yayınlanacağı internet sitesine yönlendirilmiştir. İnternet teknolojisinin gelişmesiyle paralel olarak gelişen, BBC, NASA gibi büyük kurum/kuruluşların da kullandığı Stream adı verilen bu yayın sayesinde, dünyada veya dünya dışında gerçekleşen herhangi bir olay, milyonlarca insana eş zamanlı olarak ulaştırılabilmektedir. Günümüzde Facebook, Youtube gibi yaygın olarak kullanılan sosyal medya siteleri vasıtasıyla her kullanıcı kendi bireysel yayını yapabilmektedir.



Görsel 43. Umut Reyhanlı, 2018, Üçüncü Göz/I, İnteraktif Network Enstalasyon.

“Üçüncü Göz” çalışması, ayna metaforu üzerinden ve normal koşullarda gözün uzamı içerisinde gerçekleşen yer değiştirmeleri, uzuv-uzantı ilişkisi üzerinden yeniden düşünme girişimidir. Bugün sahip olunan gözün uzantısal aygıtları olarak kapalı devre kamera

sistemleri aracılığıyla, insanın kendine ve başkasına dair görsel bilgisi, daha önce mümkün olmayan şekilde deneyimlenebilen bir uzama taşınmaktadır. Bu yeni uzam, kendimizin ve başkalarının görsel bilgisini anonim⁴² bir görme biçimine dönüştürür. Bu yeni görme biçimi de, birinci tekil şahıstan üçüncü tekil şahsa kadar uzanan ironik bir yer değiştirmeler uzamına açılır. Göz yetisel olarak genişlerken, görme kavramı da anlamsal bir genişlemeye tabi olur. Mekân da zamansal bir kırılmaya uğramaktadır. Mekân, zamansal bir şimdinin haritasında gözün perspektifli görme sınırlarını aşar. “Orada olmak” ile “burada olmak” arasındaki sınır⁴³, gözün uzamlaşmış organları tarafından aşınmaya ve dönüşüme uğrar. Bu dönüşümler, doğası gereği çizgisel mantığın haritasında mekânı görselleştiren gözün, uzantısal organları aracılığıyla mekansallaşması ya da mekansızlaşmasını da içerir. Teknolojik donanımlarla uzamlaşan göz anonimleşirken, mekânı deneyimleyen-işgal eden kişi için görmenin güvencesi yerini merkezsiz bir görülmenin tedirginliğine bırakır.



Görsel 44. Umut Reyhanlı, 2018, Üçüncü Göz/II, İnteraktif Network Enstalasyon.

⁴² Anonim görme kavramıyla ifade edilmeye çalışılan şey, bakan gözle gören gözün artık aynı düzlemde olmayışıdır. Gören olarak kendinizin ve başkasının imgesiyle doğal bir karşılaşma yaşamadığımız gibi, görülen olarak da görülmenin karşılıklı diyalogu başkalaşmıştır hatta başka bir bakış açısıyla ortadan kalkmıştır. Teknoloji çağında iktidarın gözetim organlarına atfedilen bu görme biçimi, dijital teknolojilerden önce sadece tanrıya atfedilen, her yerden ve hiçbir yerden görmedir.

⁴³ McLuhan ve Powers’a göre, (Ama) elektronik teknolojileri, burada olmakla orada olmak arasındaki bulanıklaştırarak içsel ve dışsal uzam arasındaki ayrımı sarsmaya başlamışlardır. Bu durumun ilk ipucu telefonla birlikte ortaya çıkmıştır. Telefon, kişisel sesin hızını arttırarak telepatiyi geri kazandırmıştır. Telekonferans sistemi kurulduktan sonra görüntülü telefon yeniden gündeme getirilecek ve kendisi ister hazır bulunsun ister bulunmasın kullanıcıyı, toplu gözlem için dışarı alacaktır (2001, s. 233).

Bugün içinde yaşanan dünya, Heidegger'in ifade ettiği gibi *resim olarak fethedilmiş*⁴⁴ ve sürekli gelişen teknolojilerle genişlemeye devam eden, Burnett'in deyimiyile bir *imge-dünyalar*⁴⁵ (imgeler dünyası)'dır. Televizyon, bilgisayar, akıllı telefonlar gibi yaşamın her alanına sinmiş cihazlar üzerinden ulaşılabilen binlerce yayın ve internet uygulamasının sonsuz imge yağmuruna maruz kalınan bu çağda, günlük yaşamın neredeyse tamamına yayılan, devasa ekranlardan küçücük ekranlara kadar, imgeleşmiş bir dünyayı izlemekteyiz. İnsan, yaşanan coğrafyayı hatta oturduğu koltuğu dahi terk etmeden, dünyanın sonsuz imge uzamlarına seyahat edebilmektedir. İmgenin imgesinin üretilip tüketildiği bu imge-dünyalarda bakılan şey temelde bir başkasının görüş açısından oluşmaktadır. Çoğu zaman insanın, kendi gözünden değil başkasının kadrajından gördüğü bir dünyayı deneyimlediği söylenebilir. Sahip olunan duyuların uzantıları olarak işleyen ve günlük yaşantının çoğuna sirayet eden teknolojik aygıtlar, görme duygusunu yetisel olarak genişletirken, seçme edimini bir yönüyle başkasına devretmiştir.

“Başkasının Gözünden” adlı çalışma (Görsel 45), başkasının gözünden bakmak veya başkasının gözünden görmek deyiminin anlamını ve teknolojik uzantılarla veya medyalarla kurulan insan ilişkisini yeniden düşünmeye davet eder. Bu deyim içerdği anlamlar, günlük hayatta daha çok başkasıyla empati kurma veya sosyal bir canlı olan insanın ‘kendi’ düşüncesiyle ‘öteki’nin düşüncesi arasında dengeyi bulma girişimidir. Bu kavram, bireyin ‘ben’ dediği öznel varlığından hareketle kurduğu çevreyle olan ilişkilerin, öteki ‘ben’ler üzerinden sağlamlasının yapıldığı kolektif bir alana açılır.

⁴⁴ Heidegger'den Aktaran Pallasmaa, 2011, s. 27.

⁴⁵ 2012, s. 25



Görsel 45. Umut Reyhanlı, 2019, Başkasının Gözünden, İnteraktif Enstalasyon.

“Başkasının Gözünden” adlı çalışma, deyimın metaforik anlamını bir kenara bırakıp, doğrudan reel olan anlamına odaklanmaktadır. Çalışma üç adet VR (Virtual Reality) gözlük ve birbirine çapraz bağlı üç adet kameralı telefonda oluşmaktadır. Çalışmada telefon kameralarının her birinin aldığı görüntü bir diğerinin ekranına yönlendirilerek her katılımcının görme eylemi bir diğer katılımcının bakış açısına sabitlenmiş olacaktır. Deyimin metaforik anlamının reel anlamıyla yer değiştirmesi sonucu yaratılan bu kurgu, her bir katılımcının görsel enformasyonunun başkasının görüş açısıyla sınırlandırıldığı, görmenin bir tür görememeye dönüştüğü ironik bir mekan deneyimidir. Teknolojiyle kurulan bedensel-duyusal ilişkide vurgulanan uzamsal-yetisel açıdan olumlanan genişleme kavramı, bu çalışmada görsel algı üzerinden bir tür olumsuzlamayı da içinde barındırmaktadır.

Bugün birçok farklı medyayı bünyesinde barındıran teknolojiler çeşitli parçadan oluşan veya Artut’un ifade ettiği üzere birçok enstrümanın bir araya gelmesiyle oluşan modüler bir yapıya sahiptir (2014, s. 29). Mekanik çağlar boyunca tekil işlevsel parçalardan oluşan *eylem araçları*, zamanla bir araya gelip giderek bedenleşen makinelere evrilmiştir. Modernizmin yenedünya tasarısıyla bedenleşen araçlar bedenın de mekanikleşmesi yolundaki düşünsel süreci hızlandırmıştır.

Bernard Andrieu 20. yüzyılda insan bedeninin epistemolojik olarak dağıldığından bahseder. 20. yüzyılda beden parçalanır, strüktür yok olur. Avangardın mekanik olana ilgisi bedeni de kırılğan, parçalardan meydana gelen, belirli bir fonksiyon için olan bir nesneye dönüştürmüştür (Kunak, 2013).

İnsanın *eylem araçları* gibi *algı araçları* da duysal verilerin parçalı aktarımla başlamıştır. Duyusal verilerin tekil araçları olan gözlük, teleskop gibi bedenleşmiş araçlardan, telgraf, telefon, ses kayıt cihazları ve görsel üretim araçlarına kadar birçok medyum, temelde tek bir imge aktarımı üzerine kuruludur. Araçlar, imgeleri ve farklı duysal imleri parçalarlarken beden de hem nesnel hem de imgesel parçalanmaya maruz kalmıştır. Bu noktada parçalanmanın iki yüzü vardır. Olumsuz görüşü oluşturan birinci yüzü, organizmayı oluşturan bütünlüğün psikopatolojik dağılımıdır. İkincisi ise Deleuze'ün organsız beden kavramını olumlayan, bedenin parçalanmayla yeni oluş hallerine girmesi, melezlenmesi ve çoğalması yönündedir. Bu da raporun ikinci bölümde ele alınan biçimiyle sanat-bağlamsal ilişki içerisinde duyumsamanın çok katmanlı yapısında kendine yer bulmaktadır.

Bugün iletişim araçları çok daha karmaşık donanımlarla aynı anda ses ve görüntünün üst üste bindiği çoklu imgeler akışını bir arada sunmaktadır. Ong'a göre, "görüntü ayırır, ses birleştirir."... "Kendinizi 'işitme'nin, sesin içine gömebilirsiniz. Aynı şekilde görüntünün içine gömülmek imkânsızdır." (Ong, 2014, s. 90-91). Doğal bir fenomenden yola çıkan bu görüş, duysal araçların üretim ve kullanılma biçimine göre tersine dönebilmektedir. Bu yönüyle teknolojilerin hem parçalayan hem de birleştiren özelliğe sahip olduğu söylenebilir.

"Soluk mavi nokta" adlı çalışma (Görsel 46,47,48), teknolojilerin ve özellikle insanın görsel ve işitsel uzantıları olan duyu araçlarının parçalı özelliğini yine parçalarla ilişkilenen bir deneyim zemininde ele almaktadır. Çalışma bir ses yerleştirme olup, kullanılan ses, gökbilimci Carl Sagan'ın 1994 tarihinde yayınlanan kitabının bir bölümünden oluşan ve Sagan tarafından seslendirilen metinden oluşmaktadır. Çalışmanın adını, Sagan'ın kitabının da ismini aldığı, NASA'nın *Voyager 1* adlı uzay sondası tarafından altı milyar kilometreden daha uzak bir mesafeden çekilmiş olan dünya fotoğrafının adından almıştır. 1990 yılında çekilen, insanlığın o güne kadar kendine attığı en uzak bakış olarak tarihe geçmiş olan bu görüntü, 640.000 pikselden oluşmasına rağmen tek bir görsel imge olarak hafızalara kazınmıştır (Sagan, 2017, s. 5).



Görsel 46. Umut Reyhanlı, 2019, Soluk mavi nokta, Ses Enstalasyon.

Çalışmada kullanılan Sagan'ın konuşması, çeşitli uzunlukta (saniyelik) parçalara bölünmüş, birbirinden uzak noktalara konumlanmış ve normal koşullarda bir arada olan stereo kulaklıkların her birine dağıtılmıştır. Bu noktada tek bir kulaklıktan alınacak olan ses anlamlı bir bütünlük oluşturmamaktadır. Seyircinin yerleştirilmiş olan sesi oluşturan anlamlı konuşma dizgesini alımlayabilmesi için düzenekle etkileşime girmesi, bir yönüyle kurguyu keşfetmesi ve bir araya getirmesi gerekmektedir.

İnsan uzantıları olan algı ya da duyu araçları, üretiliş ve işleyiş biçimlerine göre görsel-işitsel enformasyonu veya imgeyi parçalayıp birleştirebilirken insan da bu yapısal duruma göre fiziksel ve duyasal bir konumlanma içine girmektedir. Yani insan tarafından şekillendiren araçlar bir yönüyle insanın konumlanma ve alımlama durumlarını şekillendirmektedir. “Soluk mavi nokta” adlı çalışma, bu konumlanma halini özünde nesnel olmayan ve en birleştirici duyasal veri olarak görülen ses olgusu üzerinden imlemeye hedefler.



Görsel 47. Umut Reyhanlı, 2019, Soluk mavi nokta, Ses Enstalasyon.



Görsel 48. Umut Reyhanlı, 2019, Soluk mavi nokta, Ses Enstalasyon.

SONUÇ

Sanat adı altında ifade bulan yaratıcı edimin net olarak ne zaman ve nasıl başladığını ya da tam anlamıyla neye hizmet etmiş olduğunu bilmek pek mümkün görünmemektedir. Bununla birlikte eldeki veriler ve olası teoriler üzerinden temellendirilen sanatın, tarihsel süreçte büyük ölçüde değişime uğrayarak bugüne kadar geldiği söylenebilir. Antik dönemde bir tür yaratıcılık-ustalık ilişkisi üzerinden temellenen ve bir yönüyle faydacı görünen sanat etkinliğinin, zamanla işlevsellikten estetik temeline doğru yöneldiği ve ayrıştığı görülür. Özellikle bir önceki yüzyılda felsefeyle olan ilişkisi sanatın varlık düzlemine de oldukça başkalaştırmış olduğu söylenebilir. Bu yönüyle bir insan etkinliği olarak sanatın, insan varoluşu değiştikçe değişime tabi olan esnek bir zemin olma özelliği gösterdiği de söylenebilir; tıpkı insanlık tarihindeki diğer bütün inançlar, fikirler ve eylemler gibi. Tüm bu değişimlerin de salt zihinsel-düşünsel bir düzlemde gerçekleşmediği, eyleyen bir tür olarak insanın dünya üzerindeki varlık biçimiyle şekillendiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Fenomenolojik bakış açısıyla, Stelarc, Harbisson ve Moon'un da ifade ettiği gibi, bir yönüyle insanın felsefesini, düşüncesini belirleyen şey bedeni ve duyularıdır. Dolayısıyla dünya üzerinde insanın eylem ve algısına eşlik eden araç envanteri genişledikçe insan varlığının ve düşüncesinin de genişlemesi göz ardı edilemez bir gerçeklik olarak ortada durmaktadır. Felsefeden bilim ve sosyolojiye kadar üzerinde durulduğu biçimiyle beden, dünyayla kurulan ilişkinin belirlendiği zemin olma özelliği göstermektedir. Bugün bilindiği üzere, bedenli olmak, sadece nesnel bir mevcudiyet hali değil aynı zamanda duyusal olmak anlamına gelmektedir. Bu yönüyle bedensel genişleme kavramı sadece fiziksel bir yayılım değil duyusal bir genişlemeye karşılık gelmektedir. İnsanın en temel duyularından olan görme ve işitme duyularının aynı zamanda sanatın çok katmanlı zemininde ifade bulan insan edimlerinin en temel iki imgesel boyutunu da oluşturduğu söylenebilir. Bu yönüyle görsel ve işitsel araçlar, insanın dünya görüşünü-algısını değiştirip dönüştürürken aynı zamanda sanatçı üretimlerini ve sanat pratiklerini de besleyen bir varlık hali göstermektedirler. İnsanın bedenli doğasının dünyayla olan ilişkisini belirlediği reddedilemez bir gerçeklik olarak kabul görürken beden ve dünya arasında ara-yüz görevi gören araçlar da bu ilişkiyi değiştiren-dönüştüren uzuv-uzantılar olarak gelişimlerine devam etmektedirler.

Etkin her yeni teknoloji, felsefi ve toplumsal düzlemde kendine bir karşılık bulmaktadır. Dolayısıyla kültürel dinamiklerle aynı yaşamsal damarları paylaşan sanat alanında da her yeniliğin ilişkisel bir karşılığı oluşmaktadır. Sanat olarak tanımlanan eylem ve çıktılar her ne kadar bilgiyle ilişkilenen çok katmanlı özellikler gösterse de algı ve duyum nesnelere ya da eylemleri olarak somutlaşmaktadır. İnsanın çevresiyle ilişkisini etkileyen hatta belirleyen uzantı medyumları değiştikçe, sanatın somutlaşan -ya da soyutlaşan- eylem ve çıktılarının da aynı ölçüde dönüşüme uğrayacağı düşünülebilir.

KAYNAKÇA

- Akman, Kubilay. (2006). Orlan: Kırılan Ten. *Cogito*, 44-45, s. 174-182.
- Alioğlu, Nazan. (2010). Sanat ve Bilim İlişkisi. *Dergipark*. Erişim: 03.03.2019. <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/255272>
- Altay, Derya. (2005). Murchall McLuhan. Nurdoğan Rigel (Ed.). *Kadife Karanlık*, s. 9-48. İstanbul: Su Yayınları.
- Arthur, Brian. (2011). *Teknolojinin Doğası* (İ. Çetin, Çev). İstanbul: Optimist Yayınları.
- Artlyst. (2019). Marina Abramović Serpentine Performance Presented In Augmented Reality. Eriřim:12.03.2019. <https://www.artlyst.com/news/marina-abramovic-serpentine-performance-presented-augmented-reality/>
- Artun, Ali. (2015). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artut, Selçuk. (2014). *Teknoloji-İnsan Birlikteliği*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Atzori, P., Woolford K., Extended-Body: Interview with Stelarc. Erişim: 06.03.2019. https://web.stanford.edu/dept/HPS/stelarc/a29-extended_body.html
- Azzarello, Nina. (2014). Robotic Blood Printer Draws Ted Lawson's Nude Self-Portrait. *designboom*. Erişim: 05.05.2016. <http://www.designboom.com/art/ted-lawson-robotic-blood-machine-08-26-2014>
- Baker, Ulus. (2017). *Beyin Ekran*. E. Berensel (Der.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Balkaya, Dursun. (2013). *Özerk Dil Dizgesinden Lacan'ın Simgesel Düzenine-Bir Yapıtta Lacancı İzler Sürme*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Bard, A., Söderqvist, J. (2015a). *Fütürika Üçlemesi 2: Küresel İmparatorluk* (M. Tümen, Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Bard, A., Söderqvist, J. (2015b). *Fütürika Üçlemesi 3: Makine Bedenler* (M. Tümen, Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Baykara, İ., Dinçer, B. (2007). İnsan Evriminde Taş Aletler. *Jeoloji Mühendisleri Odası Bülteni*. 2, s. 82-86.
- Benjamin, Walter. (2016). *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, John. (2014). *Görme Biçimleri* (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Breton, David. (2016a). *Bedene Veda* (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Breton, David. (2016b). *Ten ve İz* (İ. Yergüz, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

- Brey, Philip. (2000a). (preprint version). Technology as Extension of Human Faculties. Metaphysics, Epistemology, and Technology. Research in Philosophy and Technology, vol 19. Ed. C. Mitcham. London: Elsevier/JAI Press. Erişim: 13.10.2017. https://www.utwente.nl/en/bms/wijsb/staff/brey/Publicaties_Brey/Brey_2000_Extension_Faculties.pdf
- Brey, Philip. (2000b). (preprint version). Technology and Embodiment in Ihde and Merleau-Ponty. Metaphysics, Epistemology, and Technology. Research in Philosophy and Technology, vol 19. ed. C. Mitcham. London: Elsevier/JAI Press. Erişim: 20.11.2018. <https://pdfs.semanticscholar.org/79b7/8c418916a0078b292494af76cbdc1aa9059.pdf>
- Budrillard, Jean. (2018). *Sanat Komplosu* (E. Gen, I. Ergün, Çev.). İstanbul İletişim Yayınları.
- Burnett, Ron. (2012). *İmgeler Nasıl Düşünür?* (G. Pular, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Cantlow, Gemma. (2015). The Opening Fist: Lygia Clark and the Notion of the Organic. *artsbarca*. Erişim: 07.02.2019. <https://artsbarca.wordpress.com/2015/10/09/the-opening-fist-lygia-clark-and-the-notion-of-the-organic/>
- Clark, A., Chalmers, D. (1998). The Extended Mind. Erişim: 13.05.2017. <http://www.alice.id.tue.nl/references/clark-chalmers-1998.pdf>
- Çüçen, A. Kadir. (2013). *Bilim Felsefesine Giriş*. Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Danto, Arthur C. (2015). *Sanat Nedir* (Z. Baransel, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Deleuze, Gilles. (2009). *Francis Bacon: Duyumsamanın Mantiğı* (C. Batukan, E. Erbay, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Descartes, Rene. (1998). *Kurallar Meditasyonlar* (A. Yardımlı, Çev.). İstanbul: İdea Yayınevi.
- Descartes, Rene. (2015). *Yöntem Üzerine Konuşma* (A. Timuçin, Y. Timuçin, Çev.). İstanbul: Bulut Yayınları.
- Devillers, C., Tintant, H. (2009). *Evrin Kuramı Üzerine Sorular* (İ. Yerguz, Çev.). İstanbul: İletişim yayınları.
- Digilogue, Stelarc ile Alternatif Anatomiler: Fractal & Phantom Flesh. Erişim: 06.03.2019. <http://www.digilogue.com/2017/03/stelarc-fractal-phantom-flesh/>
- Direk, Zeynep. (2017). Algı Sorunsalına Giriş. Zeynep Direk (Ed.). *Dünyanın Teni*, s. 15-51. İstanbul: Metis Yayınları.
- Dusek, Val. (2006). *Philosophy of Technology: An Introduction*. Malden: Blackwell Publishing.
- EAVI. Erişim:14.03.2019. <http://eavi.goldsmithsdigital.com/>
- EAVI. Erişim:14.03.2019. <http://eavi.goldsmithsdigital.com/staff/prof-atau-tanaka/>

- Erkızan, H. Nur, Aristoteles: Yaşamı, Yapıtları ve Felsefesi. H. Nur Erkızan (Ed.). *Özne*. Özel Sayı (2.Baskı). s. 7-52.
- Feel the Brain. Erişim: 19.04.2019. <https://feelthebrain.me/2017/09/24/quien-es-neil-harbisson/>
- Fineberg, Jonathan. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat* (S. Atay-Eskier, G. E. Yılma, Çev.). İzmir: Kara Kalem Kitabevi Yayınları.
- Frank, Priscilla. (2015). Erişim: 20.04.2019. https://www.huffpost.com/entry/what-the-worlds-first-cyborg-can-teach-us-about-color-identity-and-art_n_559c5693e4b042b0bafa2ba5
- Frank, Priscilla. (2015). Become Who You Are: The World's First Legally Recognized Cyborg May Be Onto Something, *Huffpost*, Erişim: 20.04.2019. https://www.huffpost.com/entry/what-the-worlds-first-cyborg-can-teach-us-about-color-identity-and-art_n_559c5693e4b042b0bafa2ba5
- Freund, Gisele. (2016). *Fotoğraf ve Toplum* (Ş. Demirkol, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Glaxton, Guy. (2017). *Beden: Zekanın Özü* (D. Tanla, Çev.). İstanbul: The Kitap Yayınları.
- Gombrich, E. H. (2017). *Sanatın Öyküsü* (E. Erduran, Ö. Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Haraway, Donna. (2016). *Siborg Manifesto* (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Harvey, David. (2014). *Postmodernliğin Durumu* (S. Savran, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Heidegger, Martin. (1998). *Tekniğe ilişkin Soruşturma*. (Ö. Doğan, Çev.). İstanbul: Engin Yayıncılık.
- Hong, Sungook. (2016). *İnsan ve Makine* (D. Kurt, Çev.). İstanbul: SUB Yayınları.
- İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M. (2011). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Jeffries, Stuart. (2014). Neil Harbisson: the World's First Cyborg Artist. (Interview). *The Guardian*, Erişim: 17.04.2019. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/06/neil-harbisson-worlds-first-cyborg-artist>
- Kadıhasanoğlu, Didem. (2012). Zihnin sınırları. *PiVOLKA*. Erişim: 22.05.2016. <http://www.elyadal.org/pivolka/23/zihin.htm>
- Kalem, Aylin. (2011). Performan Yoluyla "Oluş": Stelarc'ın Performanslarında Beden Anlayışı. Ş. Selışık Aksan, G. Ertem (Haz.). *Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı*, s. 256-268. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Kara, Zülküf. (2015). Beden Sosyolojisinden Ölüm Sosyolojisine: İnterDisipliner Bir Yaklaşım. Kadir Canatan (Ed.). *Beden Sosyolojisi*, s. 23-43. İstanbul: Açılım Kitap.

- Kern, Stephen. (2013). *Zaman ve Uzam Kültürü* (A. Selman, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ketenci, T. ve Topuz, M. (2013). Aristotelen ve Augustinus'un İnsan Anlayışı Üzerine. *Kaygı*. Erişim: 10.13.2017. <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/kaygi/article/view/5000179520/5000160232>
- Kunak, Göksu. (2013). Hem İç Hem Dış Hem Parça Hem Tekrar, *e-skop*. Erişim: 02.04.2019. <https://www.e-skop.com/skopbulten/hem-ic-hem-dis-hem-parca-hem-tekrar/1567>
- Leppert, Richard. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lieberman, Daniel E. (2015). *İnsan Vücudunun Öyküsü* (R. Bilgin, Çev.). Ankara: Say Yayınları.
- LIMA. Erişim: 18.02.2019. <http://www.li-ma.nl/lima/catalogue/art/abramovic-ulyay/expansion-in-space/1829#>
- McClellan, J., Dorn, H. (2008). *Dünya Tarihinde Bilim ve Teknoloji*. (H. Yalçın, Çev.). Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- McLuhan, M., Powers, B. P. (2001). *Global Köy* (B. Ö. Düzgören, Çev.). İstanbul: Scala Yayıncılık.
- McLuhan, Marshall. (2014). *Gutenberg Galaksisi* (G. Ç. Güven, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Merdeşe, Tuba. (2017). *Yeni Medya Sanatında Devingen İmgeler: Video Alanlar*. Sanatta Yeterlik Raporu. Hacettepe Üniversitesi. Ankara.
- Merleau-Ponty, Maurice. (2016a). *Algının Fenomenolojisi*. (E. Sarısakal, E. Hacımuratoğlu, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Merleau-Ponty, Maurice. (2016b). *Göz ve Tin* (A. Soysal, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Merleau-Ponty, Maurice. (2017 b). *Dünyamız Tamamlanmamış Bir Eser...* (Ö. Aygün, Çev.). *Cogito*, 88, s.20-28.
- Mitcham, Carl. (1994). *Thinking Through Technology: The Path Between Engineering And Philosophy*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MUZEUM. Erişim: 07.02.2019. <http://transatlantic.artmuseum.pl/en/artist/lygia-clark>
- Nunzio, Alex. (2013). Sensorband. *Musicainformatica*. Erişim: 14.03.2019. <http://www.musicainformatica.org/topics/sensorband.php>
- Okumuş, Ejder. (2015). Bedene Müdahalenin Sosyolojisi. Kadir Canatan (Ed.). *Bedens Sosyolojisi*, s. 45-65. İstanbul: Açılım Kitap.

- Ong, Walter J. (2014). *Sözlü ve Yazılı Kültür*. (S. Postacıoğlu Banon. Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Özel, Sedat. (2015). *Techne'den Teknolojiye, Değişen Toplum ve İletişim*. İstanbul: Volga Yayıncılık.
- Pallasmaa, Juhani. (2011). *Tenin Gözleri*. (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: YEM Yayın
- Perez-Oramas, Luis (Curator). Bloin Artinfo (Producer). (2014). Lygia Clark: The Abandonment of Art 1948 – 1988 at the Moma. Erişim: 07.02.2019 <https://www.youtube.com/watch?v=HZ4TXDIUwQc>
- Ribas, Moon. (2013). Erişim: 28.04.2019. <https://www.youtube.com/watch?v=1Un4MFR-vNI>
- Ribas, Moon. (2015). Searching for my sense - TEDxMünchen, Erişim:22.04.2019. <https://www.youtube.com/watch?v=qU6UPULbmLw>
- Sartre, Jean-Paul. (2006). *İmgelem* (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Sauvagnarsgues, Anne. (2010). *Deleuze ve Sanat* (N. Sarıca, Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Shinner, Larry. (2017). *Sanatın İcadı* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Slessler, Chris. (2014). Rebecca Horn - Space and Boundary. Erişim: 17.02.2019. <http://www.chrisslessler.com/journal/rebecca-horn-space-and-boundary>
- Soundcloud. Erişim:14.03.2019. <https://soundcloud.com/nxrecords/atau-tanaka-sarah-nicolls-suspensions>
- Sutton, D., Martin-Jones, D. (2013). *Yeni Bir Bakışla Deleuze* (M. Özbak, Y. Başak, Çev.). İstanbul: Kollektif Kitap.
- Şahiner, Rıfat. (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Şahiner, Rıfat. (2015). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Şan, Emre. (2017). Algıya Göre Düşünmek. *Cogito*, 88, s. 63-83.
- TATE. Rebecca Horn, Body Extensions and Isolation. Erişim: 11.02.2019. <https://www.tate.org.uk/art/artists/rebecca-horn-2269/body-extensions-isolation>
- Tuzgöl, Kamil. (2018). Lacanyen Psikanalitik Kuram ve Öznenin Konum, *Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi*, 1(1), s. 41-53. Erişim: 17.10.2018 <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/396283>
- Ural, M. Nuri. (2015). Antik Yunan'da 'Teknik': Teknoloji Felsefesi Tarihine Genel Bir Bakış, *Mavi Atlas*, 4, s. 136-144. Erişim: 07.09.2017. <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/gumusmaviatlas/article/view/5000113818>
- VDB. Erişim: 18.02.2019. <http://www.vdb.org/titles/wallfloor-positions>

- Verbeek, Peter-Paul. (2009). *Philosophy of Man and Technology*. Erişim: 17.08.2017. https://www.utwente.nl/en/bms/wijsb/staff/verbeek/oratie_eng.pdf
- Watling, Lucy. (2012a). Rebecca Horn: Finger Gloves, *TATE*, Erişim: 11.02.2019 <https://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-finger-gloves-t07845>
- Watling, Lucy. (2012b). Rebecca Horn: Arm Extension, *TATE*, Erişim: 11.02.2019. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-arm-extensions-t07857>
- Wilson, Michael. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur* (F. D. Erdoğan, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Winston, Brian. (1995). Brunelleschi İçin Bir Ayna. L. Kılıç (Der.). *Video Sanatı*, s. 64-75. İstanbul: Hil Yayın.
- YAMAHA. Erişim: 25.03.2019. https://www.yamaha.com/en/news_release/2018/18013101/
- Youtube. Erişim: 28.04.2017. https://www.youtube.com/watch?v=gvn_vtcskg4
- Youtube. Erişim:14.03.2019. <https://www.youtube.com/watch?v=cZ2tgwh8XtI>
- Yücedal, Burçin. (2013). *İlişkisellik Bağlamında Yeni Arayışlar*. Sanatta Yeterlik Raporu. Hacettepe Üniversitesi. Ankara.
- Zimmerman, Michael E. (2011). *Heidegger, Moderniteyle Hesaplaşma* (H. Arslan, Çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- <http://www.ataut.net/site/Sensorband>. Erişim: 14.03.2019.
- <http://www.lygiacclark.org.br/biografiaING.asp>. Erişim: 07.02.2019.
- <https://2018.adaf.gr/events/seismic-percussion-performance-earthbeat-talk/>. Erişim: 28.04.2019.
- <https://stelarc.org/?catID=20265>. Erişim: 06.03.2019.
- <https://stelarc.org/?catID=20349>. Erişim: 06.03.2019.
- <http://stelarc.org/?catID=20317>. Erişim. 06.03.2019.
- <https://www.cyborgarts.com/>. Erişim: 19.04.2019.
- <https://www.nature.com/articles/nature144641>. Erişim: 17.11.2017.

EK 1. Turnitin Raporu

SANATTA BEDENSEL VE ZİHİNSEL SINIRLAR: UZUV- UZANTI OLARAK SANAT PRATİKLERİ

Yazar Umut Reyhanlı

Gönderim Tarihi: 17-Tem-2019 01:43PM (UTC+0300)

Gönderim Numarası: 1152609632

Dosya adı: (4.57M)

Kelime sayısı: 34014

Karakter sayısı: 236168

SANATTA BEDENSEL VE ZİHİNSEL SINIRLAR: UZUV-UZANTI OLARAK SANAT PRATİKLERİ

ORIJINALLIK RAPORU

% 14	% 12	% 3	% 9
BENZERLİK ENDEKSİ	İNTERNET KAYNAKLARI	YAYINLAR	ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1	www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080 İnternet Kaynağı	% 1
2	Submitted to Ardahan Üniversitesi Öğrenci Ödevi	% 1
3	www.scribd.com İnternet Kaynağı	% 1
4	Submitted to Erciyes Üniversitesi Öğrenci Ödevi	% 1
5	polen.itu.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
6	docplayer.biz.tr İnternet Kaynağı	<% 1
7	ismailhakkialtuntas.com İnternet Kaynağı	<% 1
8	Submitted to Marmara University Öğrenci Ödevi	<% 1

9	www.bangprix.org İnternet Kaynağı	<% 1
10	vdocuments.site İnternet Kaynağı	<% 1
11	www.frmtr.com İnternet Kaynağı	<% 1
12	balikbilir.org İnternet Kaynağı	<% 1
13	Submitted to The Scientific & Technological Research Council of Turkey (TUBITAK) Öğrenci Öğevi	<% 1
14	www.dilekkutzli.com İnternet Kaynağı	<% 1
15	dergipark.gov.tr İnternet Kaynağı	<% 1
16	issuu.com İnternet Kaynağı	<% 1
17	www.otekisinema.com İnternet Kaynağı	<% 1
18	e-skop.com İnternet Kaynağı	<% 1
19	blog.tamamenfransiz.com İnternet Kaynağı	<% 1

20	edoc.pub İnternet Kaynağı	<% 1
21	Submitted to UC, San Diego Öğrenci Ödevi	<% 1
22	www.aliartun.com İnternet Kaynağı	<% 1
23	www.pegemindeks.net İnternet Kaynağı	<% 1
24	www.optimistkitap.com İnternet Kaynağı	<% 1
25	Submitted to TechKnowledge Turkey Öğrenci Ödevi	<% 1
26	Submitted to Ankara University Öğrenci Ödevi	<% 1
27	Submitted to Hacettepe University Öğrenci Ödevi	<% 1
28	www.tk.org.tr İnternet Kaynağı	<% 1
29	Submitted to Yeditepe University Öğrenci Ödevi	<% 1
30	www.elyadal.org İnternet Kaynağı	<% 1
31	Submitted to Konya Necmettin Erbakan	

	University Öğrenci Ödevi	<% 1
32	okumedy.com İnternet Kaynağı	<% 1
33	guncelonkal.com İnternet Kaynağı	<% 1
34	Submitted to Kocaeli Üniversitesi Öğrenci Ödevi	<% 1
35	katalog.hacettepe.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
36	acikarsiv.ankara.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
37	sanatarastirmalari.com İnternet Kaynağı	<% 1
38	Submitted to Beykent Üniversitesi Öğrenci Ödevi	<% 1
39	dergipark.org.tr İnternet Kaynağı	<% 1
40	www.lacivertdergi.com İnternet Kaynağı	<% 1
41	www.zorlupsm.com İnternet Kaynağı	<% 1
42	Submitted to Manchester Metropolitan	<% 1

University

Öğrenci Ödevi

43	sozriko.blogspot.com.tr İnternet Kaynağı	<% 1
44	www.heyula.net İnternet Kaynağı	<% 1
45	ahmetocakli.blogspot.com İnternet Kaynağı	<% 1
46	www.sonsuzfikir.com İnternet Kaynağı	<% 1
47	Submitted to Massey University Öğrenci Ödevi	<% 1
48	www.gecekitapligi.com İnternet Kaynağı	<% 1
49	sosbildergi.msgsu.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
50	www.utwente.nl İnternet Kaynağı	<% 1
51	Submitted to University of New South Wales Öğrenci Ödevi	<% 1
52	library.cu.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
53	Submitted to Middle East Technical University Öğrenci Ödevi	<% 1

54	www.turksinemaokulu.com İnternet Kaynağı	<% 1
55	acikerisim.iku.edu.tr:8080 İnternet Kaynağı	<% 1
56	Submitted to Mimar Sinan Guzel Sanatlar University Öğrenci Ödevi	<% 1
57	mllemode.fr İnternet Kaynağı	<% 1
58	monoskop.org İnternet Kaynağı	<% 1
59	database.emrearolat.com İnternet Kaynağı	<% 1
60	melihapa.blogspot.com İnternet Kaynağı	<% 1
61	Submitted to Goldsmiths' College Öğrenci Ödevi	<% 1
62	www.herefordvoice.co.uk İnternet Kaynağı	<% 1
63	Submitted to Canakkale Onsekiz Mart University Öğrenci Ödevi	<% 1
64	acikerisim.istanbul.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1

65	Submitted to Selçuk Üniversitesi Öğrenci Ödevi	<% 1
66	www.felsefeekibi.com İnternet Kaynağı	<% 1
67	www.arsivfotoritim.com İnternet Kaynağı	<% 1
68	djmalkocoglu.blogspot.com İnternet Kaynağı	<% 1
69	yavuzyilmazbiz.blogspot.com İnternet Kaynağı	<% 1
70	Susan Broadhurst. "Digital Practices", Springer Nature, 2007 Yayın	<% 1
71	Submitted to Bahrain Polytechnic Öğrenci Ödevi	<% 1
72	bocc.ubi.pt İnternet Kaynağı	<% 1
73	acikerisim.deu.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
74	Submitted to University of Sydney Öğrenci Ödevi	<% 1
75	studylibtr.com İnternet Kaynağı	<% 1

76	Submitted to Ege Üniversitesi Öğrenci Ödevi	<% 1
77	camillebaker.me İnternet Kaynağı	<% 1
78	www.metiskitap.com İnternet Kaynağı	<% 1
79	Submitted to Canadian International School Bangalore Öğrenci Ödevi	<% 1
80	Submitted to Fırat Üniversitesi Öğrenci Ödevi	<% 1
81	oc.eab.org.tr İnternet Kaynağı	<% 1
82	jetpress.org İnternet Kaynağı	<% 1
83	artes.ucp.pt İnternet Kaynağı	<% 1
84	Submitted to University of Brighton Öğrenci Ödevi	<% 1
85	www.denizhoca.net İnternet Kaynağı	<% 1
86	repositori.uji.es İnternet Kaynağı	<% 1

87	jason-mason.com İnternet Kaynağı	<% 1
88	Submitted to University of Cape Town Öğrenci Ödevi	<% 1
89	Submitted to University of Melbourne Öğrenci Ödevi	<% 1
90	Submitted to Trakya University Öğrenci Ödevi	<% 1
91	Submitted to Nanyang Academy of Fine Arts Öğrenci Ödevi	<% 1
92	Submitted to Mercy Catholic College Öğrenci Ödevi	<% 1
93	Submitted to University of Glamorgan Öğrenci Ödevi	<% 1
94	www.sosyalistforum.net İnternet Kaynağı	<% 1
95	Submitted to University of Birmingham Öğrenci Ödevi	<% 1
96	www.ulusal.com.tr İnternet Kaynağı	<% 1
97	Submitted to University of the Arts, London Öğrenci Ödevi	<% 1
98	Submitted to Southampton Solent University Öğrenci Ödevi	<% 1

		<% 1
99	Submitted to University College London Öğrenci Ödevi	<% 1
100	GÜNEŞ, Adem. "Cinsel İstismar Olgusu ve Mahremiyet Eğitimi", 2146-7099, 2017. Yayın	<% 1
101	www.researchgate.net İnternet Kaynağı	<% 1
102	Submitted to Aberystwyth University Öğrenci Ödevi	<% 1
103	BAŞ, Bayram. "Sözlü ve Yazılı Kültür İlişkileri Çerçevesinde Konuşma ve Yazma Becerilerine Bir Bakış", Pamukkale Üniversitesi, 2011. Yayın	<% 1
104	AKTAŞ, Celalettin. "Enformasyon Toplumu Bağlamında Türkiye", Selçuk Üniversitesi, 2007. Yayın	<% 1
105	sempozyum.nigde.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
106	libres.uncg.edu İnternet Kaynağı	<% 1
107	beyondhumanism.org İnternet Kaynağı	<% 1

108	Submitted to Baskent University Öğrenci Ödevi	<% 1
109	dergipark.ulakbim.gov.tr İnternet Kaynağı	<% 1
110	www.edition-kupaed.de İnternet Kaynağı	<% 1
111	BOZKURT YÜKSEL, Armağan Ebru. "ROBOT HUKUKU", Türkiye Adalet Akademisi, 2017. Yayın	<% 1
112	Umit Guvendi Ulutas, Husnu Dokak. "TRANSFORMATION OF MASS OBJECTS INTO ARTISTIC IMAGES WITHIN THE CONTEXT OF FASHION AND TECHNOLOGY", Idil Journal of Art and Language, 2018 Yayın	<% 1
113	acikerisim.isikun.edu.tr:8080 İnternet Kaynağı	<% 1
114	Submitted to Izmir Katip Āelebi Āniversitesi Öğrenci Ödevi	<% 1
115	Submitted to The Glasgow School of Art Öğrenci Ödevi	<% 1
116	Submitted to Federation University Öğrenci Ödevi	<% 1
117	www.chotunai.in İnternet Kaynağı	<% 1

118	google.redalyc.org İnternet Kaynağı	<% 1
119	www.hbc.pl İnternet Kaynağı	<% 1
120	Submitted to University of Chichester Öğrenci Ödevi	<% 1
121	planet.cp-24.com İnternet Kaynağı	<% 1
122	www.igi-global.com İnternet Kaynağı	<% 1
123	Submitted to Giresun Āniversitesi Öğrenci Ödevi	<% 1
124	slideplayer.biz.tr İnternet Kaynağı	<% 1
125	www.23five.org İnternet Kaynağı	<% 1
126	fr.wikipedia.org İnternet Kaynağı	<% 1
127	Submitted to Yew Chung International School - Shanghai Öğrenci Ödevi	<% 1
128	Submitted to Bahcesehir University Öğrenci Ödevi	<% 1

129	www.academia.edu İnternet Kaynağı	<% 1
130	Submitted to Saint Andrews Lutheran College Öğrenci Ödevi	<% 1
131	idus.us.es İnternet Kaynağı	<% 1
132	YILMAZ, Ensar. "Sanayi toplumunda sanatın işlevselliği", Dicle Üniversitesi, 2010. Yayın	<% 1
133	es.scribd.com İnternet Kaynağı	<% 1
134	philosophybytheway.blogspot.com İnternet Kaynağı	<% 1
135	Submitted to Altinbas University Öğrenci Ödevi	<% 1
136	Submitted to Queensland University of Technology Öğrenci Ödevi	<% 1
137	Submitted to Galatasaray University Öğrenci Ödevi	<% 1
138	Submitted to Bath Spa University College Öğrenci Ödevi	<% 1
139	KAYAHAN, Zeliha. "Eş-Üretici Konumunda İzleyicinin İlişkisel Sanata Dair Tutumu", Alev	<% 1

Çakmakoğlu, 2014.

Yayın

140

KETENCİ, Taşkıner and TOPUZ, Metin.
"Aristoteles ve augustinus un insan anlayışları
üzerine", Uludağ Üniversitesi, 2013.

Yayın

<% 1

Alıntılarını çıkart

Kapat

Eşleşmeleri çıkar

Kapat

Bibliyografyayı Çıkart

Kapat