



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**Resim Anasanat Dalı**

**DOĞALLIĞIN YİTİRİLMESİ VE YENİDEN TESİSİ BAĞLAMINDA  
SANATTA ÖLÜ BEDEN**

**Nevzat AYDİN**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Ankara, 2021**



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

DOĞALLIĞIN YİTİRİLMESİ VE YENİDEN TESİSİ BAĞLAMINDA  
SANATTA ÖLÜ BEDEN

Nevzat AYDIN

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2021

# DOĞALLIĞIN YİTİRİLMESİ VE YENİDEN TESİSİ BAĞLAMINDA SANATTA ÖLÜ BEDEN

**Danışman:** Doç. Ozan BİLGİNER

**Yazar:** Nevzat AYDIN

## ÖZ

Ölüm ve beden kavramları sanat tarihinden süregelen önemli iki kavram olmuştur. Bu iki kavram ayrı ayrı ele alındığı gibi bir bütün olarak da birçok defa üzerlerinde durulmuştur. Bedene sanat malzemesi olmak gibi birçok işlev yüklenmiş ve beden birçok ifadenin yerine kullanılmıştır. Bu kullanımlara değinilerek ölü bedeninin konumuna ilişkin arayışlar gerçekleştirilmiştir. Konunun ana meselelerinden biri olan doğallık ifadesi de ölü beden üzerinden araştırılmış, ölü bedeninin doğal olma sürecine odaklanılmıştır.

Tez kapsamı oluşturulurken ölü bedeninin ifade biçimleri merak konusu olmuştur. Kapsam dahilinde beden formunun ölüm ile ilişkisi üzerinde durulmuştur. Metnin temeli oluşturulurken Sartre, Steven Derek, Schopenhauer ve Jankelevitch gibi düşünürlerin ölüm ve beden üzerine düşüncelerinden yola çıkarak argümanlar oluşturulmuştur. Bedenin kullanım şekilleri üzerinden görsel ve yazınsal örneklerle desteklenen uygulama çalışmaları oluşturulmuş ve ölü beden imgesi oluşturulmuştur. Çalışmalarda beden formu belirli düşünce şekilleri ile değişim göstermiş ve bir süreç içerisine girmiştir. Devamında ölü bedeninin doğal olma süreci ele alınmış ve bedeninin tabiatla birleşimi üzerinde düşünceler oluşturulmuştur. Sanatsal çalışmalar bu düşünce temelli oluşturulmuş ve evrimleşmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Beden, ceset, doğal, et, bilinç, sanat.

# **DEAD BODY IN ART IN THE CONTEXT OF DESTROYING AND RE-CREATING NATURALITY**

**Suprvisor:** Doç. Ozan BİLGİNER

**Author:** Nevzat AYDIN

## **ABSTRACT**

The concepts of death and body have been two important concepts in art history. These two concepts are dealt with separately and have been emphasized many times as a whole. The body has been used to function as an art material and many times as a source of expression. By referring to these uses, searches have been made regarding the location of the dead body. One of the main issues of the subject, the expression of naturalness, was also sought through the dead body, focusing on the natural process of the dead body.

While creating the scope of the thesis, the expressions of the dead body became a subject of curiosity. Within the scope, the relationship of body form with death was emphasized. While forming the basis of the text, arguments have been created based on the thoughts of thinkers such as Sartre, Steven Derek, Schopenhauer and Jankelevitch on death and body. Application studies supported by visual and literary examples were created through the ways of using the body, and the image of the dead body. In the studies, the body form has shown changes with specific ways of thinking and entered a process. Subsequently, the natural process of the dead body was discussed and thoughts were formed on the unification of the body with nature. Artistic works have been created and evolved based on this idea.

**Key Words:** Body, corpse, natural, flesh, consciousness, art.

## İÇİNDEKİLER DİZİNİ

<b>ÖZ</b> .....	<b>i</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>ii</b>
<b>İÇİNDEKİLER DİZİNİ</b> .....	<b>iii</b>
<b>GÖRSEL DİZİNİ</b> .....	<b>iv</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>BÖLÜM 1: VARLIK OLARAK BEDEN</b> .....	<b>3</b>
1.1 Fenomen ve Öz .....	3
1.2 Fenomenin Algılanma Süreci .....	4
1.3 Fenomen Olarak Beden.....	7
<b>BÖLÜM 2: ÖLÜM OLGUSU VE ÖLÜ BEDEN</b> .....	<b>8</b>
<b>BÖLÜM 3: BEDENİN İRDELENMESİ VE DOĞAL BEDEN</b> .....	<b>17</b>
3.1 Sanat Nesnesi Olarak Beden .....	17
3.2 Et Olan Beden .....	25
3.3 Doğal Beden .....	39
3.3.1 Doğallığın Yitimi .....	39
3.3.2 Doğallığın Yeniden Tesisi .....	41
<b>SONUÇ</b> .....	<b>54</b>
<b>KAYNAKLAR</b> .....	<b>56</b>
<b>ETİK BEYAN</b> .....	<b>58</b>
<b>ORJİNALLİK RAPORU</b> .....	<b>59</b>
<b>ORIGINALITY REPORT</b> .....	<b>60</b>
<b>YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI</b> .....	<b>61</b>

## GÖRSEL DİZİNİ

<b>Görsel 1.</b> Andres Serrano. Morg. 1992. Cooper Galerisi, New York (Silikon, Pleksi, Ahşap çerçeve. 139.1 cm x 165.7 cm). <a href="https://bit.ly/2Qlvzse">https://bit.ly/2Qlvzse</a> .....	10
<b>Görsel 2.</b> Nevzat Aydın. İsimlessiz. 2017. (Karton Plaka Üzerine Yağlı Boya. 50 cm x 70 cm).....	12
<b>Görsel 3:</b> Nevzat Aydın. İsimlessiz. 2017 (Tuval Üzerine Yağlı Boya. 50 cm x 130 cm).....	13
<b>Görsel 4.</b> Nevzat Aydın. İsimlessiz. 2017 (Tuval Üzerine Yağlı Boya. 50 cm x 70 cm) .....	13
<b>Görsel 5.</b> Nevzat Aydın. Tepkisiz. 2020. (Tuval Üzerine Yağlı Boya. 80 cm x 130 cm) ..	14
<b>Görsel 6.</b> Yoko Ono. Kesme Biçme İşi. 1964. Japonya. Kyoto. <a href="https://bit.ly/2S20JVZ">https://bit.ly/2S20JVZ</a> ....	18
<b>Görsel 7.</b> Yoko Ono. Kesme Biçme İşi. 1964. Japonya. Kyoto. <a href="https://bit.ly/3wfvgi9">https://bit.ly/3wfvgi9</a> .....	19
<b>Görsel 8.</b> Stelarc. Oturma / Sallanma: Kaya Süspansiyonu Performansı. Tamura Galerisi. 11 Mayıs 1980. <a href="https://bit.ly/3ePIFax">https://bit.ly/3ePIFax</a> .....	21
<b>Görsel 9.</b> Stelarc. Oturma / Sallanma: Kaya Süspansiyonu Performansı 2. Tamura Galerisi. 11 Mayıs 1980. <a href="https://bit.ly/3ePIFax">https://bit.ly/3ePIFax</a> .....	22
<b>Görsel 10.</b> Canan Şenol. Odalık. 1998. Enstalasyon. Brooklyn Müzesi <a href="https://bit.ly/3wjljbb">https://bit.ly/3wjljbb</a> .....	23
<b>Görsel 11.</b> Jenny Saville. Fulcrum. 1999. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 261.6 cm x 487.7 cm). <a href="https://bit.ly/2QsVnmw">https://bit.ly/2QsVnmw</a> .....	26
<b>Görsel 12.</b> Jenny Saville. Torso II. 2004-5 (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 360 x 294 cm). <a href="https://bit.ly/3onYRDq">https://bit.ly/3onYRDq</a> .....	27
<b>Görsel 13.</b> Nevzat Aydın. İsimlessiz. 2019 (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100 x 70 cm) .....	28
<b>Görsel 14.</b> Théodore Géricault. Heads of Torture Victims. Fransa 1820 (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60 cm x 48 cm) <a href="https://bit.ly/2TKuxYt">https://bit.ly/2TKuxYt</a> .....	29
<b>Görsel 15.</b> Lucian Freud. Benefits Supervisor Sleeping, 1995 (Tuval Üzerine Yağlı Boya). <a href="https://bit.ly/2Qrr6o6">https://bit.ly/2Qrr6o6</a> .....	30
<b>Görsel 16.</b> Francis Bacon. Resim 1946. MoMA. New York. 1946 (Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Tempera. 197.8 cm x 132.1 cm). <a href="https://bit.ly/2RWoyi3">https://bit.ly/2RWoyi3</a> .....	31
<b>Görsel 17.</b> Francis Bacon. Hareket halindeki figür. 1978 (Tuval üzerine yağlı boya. 198 cm x 147,5 cm). <a href="https://bit.ly/2Rn3y4a">https://bit.ly/2Rn3y4a</a> .....	32
<b>Görsel 19.</b> Francis Bacon. Etlı figür. 1954 (Tuval Üzerine Yağlı Boya. 121,9 cm x 129,9 cm). <a href="https://bit.ly/3hw13ac">https://bit.ly/3hw13ac</a> .....	33

<b>Görsel 18.</b> Diego Velázquez. Masum X'in Portresi. 1650 (Tuval Üzerine Yağlı Boya. 140 cm × 120 cm). <a href="https://bit.ly/3bvLICT">https://bit.ly/3bvLICT</a> .....	33
<b>Görsel 20.</b> Nevzat Aydın. İsimli. 2021 (Tuval Üzerine Yağlı Boya. 120 cm x 160 cm) .	34
<b>Görsel 21.</b> Francesco Albano. Bel 1. 2012 (Balmumu, Polyester reçine, Demir. 148 cm x 38 cm x 29 cm). <a href="https://bit.ly/3onZSeI">https://bit.ly/3onZSeI</a> .....	36
<b>Görsel 22.</b> Nevzat Aydın. Uzuv. 2020 (Tuval Üzerine Yağlı Boya. 50 cm x 70 cm) .....	37
<b>Görsel 23.</b> Gunther von Hagens. Beden Dünyası. 2006. Newcastle UK. <a href="https://bit.ly/3hzJ6HV">https://bit.ly/3hzJ6HV</a> .....	38
<b>Görsel 24.</b> Oliver De Sagazan. Başkalaşım. Performans. 2001. <a href="https://bit.ly/3onzuBi">https://bit.ly/3onzuBi</a> .....	40
<b>Görsel 25.</b> Ana Mendieta. Siluetta Disizinden. İsimli. Meksika. 1973. <a href="https://bit.ly/3uV3Ptz">https://bit.ly/3uV3Ptz</a> .....	43
<b>Görsel 26.</b> Joel Peter Witkin, Natürmort. Marsilya. 1992 (66,3 cm x 81,3 cm.). <a href="https://bit.ly/3yisXwi">https://bit.ly/3yisXwi</a> .....	44
<b>Görsel 27.</b> Joel-Peter Witkin, Beyaz üzerine beyaz, Paris, Fransa. 2009. <a href="https://bit.ly/3uXUGk0">https://bit.ly/3uXUGk0</a> .....	45
<b>Görsel 28.</b> Nevzat Aydın. Yabancı. 2020 (Tuval Üzerine Yağlı Boya 150 cm x 140 cm)	46
<b>Görsel 29.</b> Nevzat Aydın. Sindirilmiş Beden. 2021 (Tuval Üzerine Yağlı Boya 50 x 55cm) .....	47
<b>Görsel 30.</b> Raoul Bretzel ve Anna Citelli. Capsula Mundi. <a href="https://bit.ly/3okV4Xj">https://bit.ly/3okV4Xj</a> .....	48
<b>Görsel 31.</b> Nevzat Aydın. Birleşim. 2021 (Tuval Üzerine Akrilik Boya 100 cm x 100 cm) .....	49
<b>Görsel 32.</b> Georgia O'Keeffe. Beyaz Güllü At Kurukafası. 1931. Georgia O'Keeffe Müzesi Özel Koleksiyon (36 cm x 16 cm. Tuval Üzerine Yağlı Boya). <a href="https://bit.ly/3httaHh">https://bit.ly/3httaHh</a> .....	50
<b>Görsel 33.</b> Nevzat Aydın, Birleşim 2, 2021 (Tuval Üzerine Akrilik Boya 30 x 50 cm) ....	51
<b>Görsel 34.</b> Nevzat Aydın. Ayaklar. 2021 (Tuval Üzerine Akrilik Boya 100 cm x 70 cm)	52
<b>Görsel 35.</b> Nevzat Aydın. Kelle 2. 2021 (Tuval Üzerine Akrilik Boya 100 cm x 70 cm) .	53

## GİRİŞ

Beden kavramı, sanatsal ve kültürel bağlamda ele alındığında, kavram gelişim sürecinde farklı kullanım şekilleriyle ele alınmıştır. Beden, sanatçı ile sanat eseri arasındaki keskin bir çizgiyi simgelerken zaman içerisinde sanat eserinin kendisine dönüşerek başlı başına bir ifade biçimi haline gelmiştir. Bu bağlamda bedene yönelik ifade biçimlerinin farklı olması ve bedeni birbirinden tamamen ayrı bakış açılarıyla ele alış biçimlerinin var oluşu çalışmanın ortaya çıkmasındaki amaçlardan biri olmuştur. Devamında tez konusunun merkezini oluşturan ölü insan bedeninin var olma sürecine ve bu var oluşun doğallık başlığı altında ortaya çıkış çeşitliliğine de vurgular yapılarak bedeni bir fenomen olarak ifade eden düşüncelere yer verilmiştir. İnsan bedeninin ölümlle beraber bir tabiata dönme eğilimine dayanarak doğal beden ifadesi kullanılmıştır. Tez başlığı kapsamında beden ölümünden sonra ne denli doğal olduğu düşüncesi savunulmuştur. Özellikle çalışmanın ikinci yarısında beden üzerinden doğallık arayışlarına yoğunlaşmış, beden doğal yapısı ve varoluşu üzerinde durulmuştur.

Kapsam bakımından ele alındığında tez çalışması devamında bir bütünlük oluşturmasından hareketle; beden, ölüm ve doğallık kavramlarının incelemeleri yapılmış, birbirleriyle olan ilişkileri üzerinde durulmuş ve ölü bedenin doğallık meselesi üzerine irdelemeler yapılmıştır. Ulaşılan hedefler doğrultusunda oluşturulan eserlerde bu kavramlar arasındaki ilişkiler kullanılarak çalışmaların zemini oluşturulmuştur.

Birinci bölümde konunun felsefi temelleri atılmıştır. Bu temeller sanatsal çalışmalar üzerinde doğrudan bir etki yaratmamış olsalar da ana kavramların ve eserlerin üzerinde durdukları önemli yapı taşlarından biri olmuşlardır. Bunun yanı sıra bedene yönelik düşünceler ve tartışmalar üzerinden insan bedeninin konumuna ilişkin çıkarımlar yapılmıştır. Ayrıca fenomen ve öz kavramları üzerinden beden ve bilinç ayrımları yapılmış bunlar arasındaki ilişkiler düşünürlerden atıflarla ifade edilmeye çalışılmıştır.

İkinci bölümde yazınsal ve görsel örneklerle beraber ölüm kavramı üzerinde durulmuştur. Bu bölüm uygulama çalışmalarında ölüm kavramına yönelimin kırılma noktası olarak görülmektedir. Kimliksiz beden imgesi ölü beden imgesine evrimleşmiş ve ölüm kavramına ilgi artmıştır. Bununla beraber içerisinde ekspresyonizm, feminist sanat ve performans sanatı gibi bedeni bir ifade aracı olarak kullanan sanat akımları üzerinden ölüm ve insan bedeni ilişkilendirmeleri yapılmış ve insan bedeninin sanatsal konumu üzerinde yoğunlaşmıştır.



Üçüncü bölümde konuya ilişkin sonuçlara dayanarak ölü bedeninin öz ve tabiat perspektiflerinden hareketle doğallık süreçlerine yer verilmiştir. Ulaşılan bilgiler sanatsal çalışmaların zeminini oluştururken ağırlıklı olarak doğallık sorgulamalarına girilmiş ve doğal bedene ilişkin sanatsal irdelemeler yapılmıştır.

## BÖLÜM 1: VARLIK OLARAK BEDEN

### 1.1 Fenomen ve Öz

Fenomen göz tarafından başka herhangi bir işarete veya etkene ihtiyaç duymaksızın görünendir. Fenomene biçilen değer ve ona ilişkin yapılan eleştiriler başka bir araştırma gerekmesizin doğrulanmakta veya yanlışlanabilmektedir. Fenomene verilen değer tamamıyla görünüşün uyandırdığı his ve düşünceyle ilişkili olmuştur. Sartre fenomen hakkındaki görüşlerini şu şekilde açıklamıştır;

Fenomen kendini ifşa edendir ve varlık herkese belli bir biçimde kendini ifşa eder, zira ondan söz edebiliriz ve ona ilişkin belli bir anlayışımız vardır. Bu nedenle, olduğu gibi betimlenebilen bir varlık fenomeni, varlığın bir görünmesi olmalıdır. Varlık, bize sıkıntı, bulantı gibi doğrudan erişim yollarıyla kendini gösterecektir ve ontoloji de varlık fenomeninin kendini ifşa ettiği haliyle, bir başka deyişle, fenomenin herhangi bir aracıya gerek olmaksızın betimlenmesi olacaktır (Sartre, 2011, s. 23).

Bunun yanı sıra fenomenle birlikte düşünülecek bir öz kavramı vardır. Fenomen ne kadar kendisini ifşa etme çabası içindeyse öz de bununla eşdeğer bir çabayla kendisini koruma ve saklama çabasına girmektedir. Görünüş, içerisinde herhangi bir öz barındırıyorsa kendi varlığını değersizleştirir. Çünkü içerisinde onun aracılığıyla gözden uzak tutulan bir öz varsa asıl değerli olan teşhir edilen değil gözden saklanan olacaktır. Yani görünüş, asıl önemli olan özü saklayan ve çevreleyen bir engele dönüşmekte ve özü saklayan bir engel konumuna düşmektedir. Sartre öz kavramının değerini vurgulamakla birlikte özün açıklanmaktan kaçındığını ifade etmektedir. Fenomenin içindeki fenomen ötesi öz, açıklayan ama açıklanmaktan çekinen en değerli varlık olur.

Öte yandan görünüş içinde onu saklayacak bir öze sahip olmadığında tümüyle en değerli varlık haline gelmektedir. Bir öz yoksa kabuk da olmayacaktır. Bu noktada ise görünüş işlev değiştirerek kabuktan öze dönüşecektir. Öz olan kabuk değerlendirilip işlev değiştirerek fenomenen fenomen ötesi bir imge haline gelecektir.

## 1.2 Fenomenin Algılanma Süreci

Bilinç kendi varlığının bir kurucusu olarak düşünülmektedir. Bilinç, fenomen ve özün yukarıda anlatılan yolla fenomenleşmiş halidir. Tamamen başlı başına bir etkidir. Bilincin içinde, bilinci kavrayabilen bir özden söz edilebileceği kuşkuludur. Ancak aksi düşünülecek olursa bilinç, doğası içinde üstün bir öz ile donatılma ihtimali düşünülmelidir. Her ne kadar bilinç, bir yönetim ve kontrol mekanizması olarak düşünülecek olursa öze dönüşeceği gibi kendini kavrama gücünün kısıtlı olup bilinci kavrama görevini üstlenen bir özün ortaya çıkma ihtimali de yok sayılamaz. Buna rağmen bilinç kavramı çok öncelerden süregelen bir varlığın bilinci olmak, öznesi olmakla eşdeğerdir düşüncesi ağırlık basar. Bu düşünceyle Paul Sartre' nin de söz ettiği gibi; bilinci kendinden öznel bir oluşum olarak görür. Bilinç kavrama gücü olduğu için bilinçtir ve aynı zamanda özdür. “Bilinç, içduyu ya da kendinin bilgisi diye adlandırılan tikel bir bilgi kipi değil, öznenin fenomenötesi varlık/olma boyutudur” (Sartre, 2011, s. 26).

Fenomenötesi varlık olma boyutunda artık bilincin öz olma durumu kabul edilebilir. Bilinç kendinden öznel bir oluşumdur. Fenomenin fenomenötesi bir özü veya başlı başına bir fenomenötesi varlık da olabilir. Ama sırf bir fenomeni ortaya çıkarmak için kendinden çıkamaz. Eğer fenomen varlık var olmak için bir bilince ihtiyaç duyacaksa bilinci olmadan hiçliği seçmelidir.

Bilinç için saf öznellik diye kavranan şey bilincin bilincidir. Bilinç tüm bunlara rağmen kendisini bir şekilde niteleme ihtiyacı duyar. Bunu yapmasıyla bilinç kendi öznellik özelliğinden silinir. En nihayetinde bilinç için kullanılan mutlak öznellik kavramı geçersiz olur. Mutlak öznellik edilgenlik özelliği kazanmış olur.

Söyleyebiliriz ki bilinç kendi içinde bilinci olmayan bir varlığı da kapsayabilir. Bu durumda da bilinç etken bir rol üstlenir. Ve kendi öznelliğini kaybeder. Bunun sonucunda tekrar bahsettiğimiz özü saklayan kabuğa dönüşecektir. Bununla birlikte bir kısır döngü oluşacaktır. Onun kendi içinde açıklanmayı bekleyen bir fenomen veya nesne barındırdığını söylemek; bilincin bilinci olmayan bir varlığı açığa çıkardığını söylemek yine bilinç için özneliğin imkânsız olduğunu söylemekle eşdeğerdir. “Bilinç kendi varlığıyla fenomeni tanımlayan gözler önüne seren fenomenötesi bir varlıktır. Bilinç, kendi varlığı içinde varlığı kendisi için sorun olan ve de bu varlık kendinden başka bir varlığı kapsadığı ölçüde sorun olan bir varlıktır” (Sartre, 2011, s. 39).

Fenomen açıklanmak için bilince başvurur. Bilinç fenomenin fenomenötesi varlığıyla ilgilenmektedir. Yani bilincin fenomende algılayıp seçtiği her varlık bilinç için fenomenötesi bir kişiliğe bürünür. Onun için görünen dünya ve fenomen varlık kendisini açıklanarak (yine edilgenlik kazanarak) bilincin bir ürünü haline gelir. Bununla birlikte fenomen varlık var olanın ötesine geçebilir. Ancak bu noktada başka bir sorun ortaya çıkmaktadır. Varlık kendisini bilince sunmaya çalıştıkça var olanın ötesine geçemeyecektir. Fenomenin bilince bizzat kendisine ait bir öz sunması gerekmektedir. Fenomen görünüşüyle bilinç tarafından açıklanamamaktadır çünkü bilinç sadece fenomenle değil fenomenin fenomenötesi varlığıyla, başka bir deyişle kabuğun altındaki özle ilgilenir. Bir varlığın bizzat varoluşuyla ilgilenmez. Varlık kendisiyle doludur. Bilincin varlığı kavrayış biçimiyle ilgili Sartre şu düşünceleri aktarmaktadır;

Bilinç var olanın her zaman ötesine geçebilir, ama bilinç var olanın varlığına doğru değil de bu varlığın anlamına doğru var olanın ötesine geçebilir. Bilinci ontik-ontolojik olarak adlandırmayı mümkün kılan da budur, çünkü onun aşkınlığının temel özelliklerinden biri, ontik olanı ontolojik olana doğru aşmaktır. Var olanın varlığının anlamı, kendini bilince açık eden olarak, varlık fenomenidir (Sartre, 2011, s. 39).

Yine bilinç için görünürde ayrılan bir uzay- mekân alanı ayrılmamıştır. Özellikle Bergson bilinç için evrende bir varlık olarak değil aksine evreni içine alan, onu kavrayıp anlamaya çalışan bir meta olarak bahsetmiştir. Bir bakıma bilinci tanrısal bir enerji olarak görmüştür denebilir. “Modern felsefede bilinç, “bütün bir evreni kucaklayan, yaratıcı ve etkin olan tanrısal düzeyde bir aşkınlık” olarak tanımlanmaktadır. Tanrı ilk planda dünyanın içindeki bir Tanrı’dır. O böylece bu sıfatla her yerde var olan bilinçtir” (Eroğlu, 2012, s. 82).

Bilinç temelde bedenden ayrı konumlandırılan kavrayan ve anlamlandıran bir benlik olarak düşünüldüğünde tamamen bağımsız bir öz olarak kavranabilir. Ancak bilinç ve beyin ilişkisi üzerinden düşünüldüğünde onu tekrar bedene bağlayan ve onu bağımsızlığından men eden bir çelişki de ortaya çıkmıyor değil. Bilincin var olmasını oluşturan fizyolojik etmenlerin yolu tekrar bedene bağlanmaktadır.

Dünya – insan gerçekçiliği dahilinde varlık, insan bilinci içinde algılanmaktadır. İnsan, varlığı kendi varlığına göre listelemekte ve kendisiyle kıyaslayarak önce kendisini, daha sonra dünyayı var etmektedir.

Modern bilimin ve sanatın ilgisi büyük ölçüde beden ve varlıktır denebilir. Bunların bilinç karşısındaki yansımaları da sübjektif olmuştur. Beden karşı bir bilinç tarafından kişisel bir perspektifle algılanır. Bir beden veya herhangi bir objenin konumu bir bilincin kavrandığı şekliyle konumlandırılmaktadır. Fakat görünüş başka bir bilinç açısından farklı görünebilmektedir. Mekân, salt dışsallık ilişkisi içinde şekillenmektedir.

Lewin 'in "hidolojik mekân" diye adlandırdığı mekân salt bilgiye dayanmaktadır. Buradaki bakış açısı dünyanın dışından bakar. Yani dünyanın üzerinde konumlanmış olan varlık ve varlıkla var olan dünya vardır. Buradaki asıl mesele, bakış açısı ve kıyaslanmanın insandan çıkmaktadır. Dışarıdan bakan bir göz ve öteki tarafta olan insanlar. Fakat bilim dahilinde böyle bir dünya var olma ihtimali olmamaktadır. Bu durumda insan bilen varlık konumundan bilinen varlığa, gören varlık konumundan görünen varlık konumuna düşmektedir.

Bunlar karşısında varlık olarak beden, yine de kendisi içinde tamamen özdeş durumda olmuştur. Bilinçle dünyayı kavramakta ve varlığı kendi içinde yine var etmeye devam etmektedir. Bu durumda da varlık dünya içinde edilgenlik durumunda kalmaya devam etmektedir. Beden kendisi için var olmaktadır ve aynı zamanda dünyayı kendi içinde kavradığı doğrultusunda dünyanın içinde kendisine yer bulmuştur.

### 1.3 Fenomen Olarak Beden

Bir fenomen olarak beden yukarıda bahsedildiği gibi öz ve kabuk başlıkları altında düşünülecek olursa kabuk işlevi görecektir. İçinde barındırdığı bilinci yani özü çevrelemektedir. Bilinç kendisinden başka bütün fenomen ve fenomenötesi varlıkları yine kendisi içinde anlamlandırmaktadır.

Yine Kartezyen düşünce sisteminde analitik gelenek ve kişilik tartışmalarında bedene özel bir rol yüklenmemiş, beden edilgen bir konumda tutulmuştur. Öz'ün kişilik, psikoloji ve beyin çerçevesinde olduğu düşüncesi tartışılmıştır. Edwards, Steven Derek bedeninin saf dışı bırakıldığına dair teorilere dikkat çekerek şu açıklamalarda bulunmuştur;

Fiziksel süreklilik teorileri kişinin beynine ve kişisel kimliğin beyni takip ettiği lapseinto "beyin pozisyonu" teorilerine odaklanır; dolayısıyla, öngörülen beden için kurucu bir rol yoktur. Dolayısıyla, PrimeMinisters Thatcher ve Blair kimliğinin beynini değiştirirken beyin pozisyonunu takip eder. Psikolojik süreklilik teorilerinde, yine, beden için kurucu bir rol önerilmemektedir (Edwards, 1998).

20.yy'da tıp ve felsefe dünyasında özellikle geleneksel kartezyen temelli düşüncelerde beden için daha edilgen temalar düşünülmüş, bedeni karmaşık bir düzenek ve makine gibi karşılayarak benliği, zihin ve bilinçten oluşan bir yapı olarak kabul etmiştir. Beden bir kontrol mekanizması tarafından yönetilen bir araç olarak görülmüştür. Bilinç, bir yolla bedenden başka bir ortama aktarıldığında benlik de zihinle beraber ortam değiştirir görüşü de kendini göstermiştir.

Bedenin bilinçten ayrışması bedene daha otoriter bir kimlik kazandırmıştır. Bilinçsiz ve objeleşmiş bir biyolojik beden imgesi onu gerçek formunda gözlemlemeyi daha berraklaştırmıştır. Katıksız bir beden ne kadar duygudan yoksun bırakılırsa öze o kadar yaklaşması olağan olacaktır. Bunun içindir ki 20.yy düşünce sisteminde bedenün önemsizleştirilmesi ve bilincin bedenün bir kontrol mekanizması olarak gösterilmesi kimliksiz bedene olan bakışı da derinleştirmektedir. Otoriter beden imgesi bu noktada daha da anlaşılır bir duruma gelmektedir. Beyin pozisyonu teorileriyle birlikte oluşan beyine bağlı benlik imgesi bedenden ayrışıp onu kimliksiz bir şekilde bıraktığı noktada deride kalan organik beden katıksız bir fenomen halini almaktadır. Bu durum düşünsel olarak özden ayrılan fenomenün öze dönüşmesi olarak da nitelenebilir.

## BÖLÜM 2: ÖLÜM OLGUSU VE ÖLÜ BEDEN

Ölüm, yaşayan bütün organizmaların varlıklarının sonu olarak anlamlandırılabilir. TDK’ da “Bir insan, bir hayvan veya bitkide hayatın tam ve kesin olarak sona ermesi, ahiret yolculuğu, ebedî uyku, emrihak, irtihal, memmat, mevt, vefat” şeklinde tanımlanmıştır. İnsan bedeni yalnızca yaşayan, bilinçli ve düşünebilen bir organizma olarak düşünülecek olunursa bu tanımdaki en uygun kelime öbeği “hayatın tam ve kesin olarak sona ermesi” olacaktır. Çünkü bilincin ölümle işlevsiz duruma gelmesi demek beden için varlığının tam ve kesin olarak sona ereceği demektir.

Ölüm, diğer canlılar için farkında olmaksızın yok olma anlamı taşımakta iken insan, öleceğini bilen ve bununla ilgili sanat yapabilen tek canlı türü olmuştur. İnsanın ölüm karşısındaki bilgisi onu ölüm hakkında kafa yormaya ve ona yönelik eylemlerde bulunmaya itmiştir. Buna karşılık ölümün deneyimlenemez oluşu onu çok farklı düşüncelere konu etmiş ve birçok düşünürün odak noktası haline getirmiştir. Schopenhauer ölümün acıdan daha yüce bir korku olduğunu ve ölüm düşüncesinin hayvanlar da dahil olmak üzere doğuştan bir iç güdü olarak geldiğinden söz etmiştir. Schopenhauer’a göre ölüm tabiatın bir gereği ve kaçınılmazdır. Tabiatın gelen her canlı ölüme karşı mutlaka bir korku beslemektedir. Schopenhauer’a göre;

Tabiatın dilinde, ölüm yok oluş anlamına gelir ve ölümün hayli ciddi bir mesele olması da hayatın, herkesin bildiği gibi şakaya alınmamasından zaten çıkarılabilir. Aslında bu ikisinden daha iyi olan hiçbir şeyi de hak etmememi gerekmektedir.

Ölüm korkusu, aslında bütün bilgilerden bağımsızdır çünkü her ne kadar ölümleri tanımıyor olsa da bir hayvanda da ölüm korkusu bulunur. Dünyaya gelen her varlık, en başından bu korkuyu da beraberinde getirir. Gerçekte bu korku, sadece a priori, hepimizin sahip olduğu yaşam isteğinin ters tarafından başka bir şey değildir. Dolayısıyla her hayvandaki kendi yok oluşuna karşı duyulan korku, tıpkı yaşamını sürdürme çabası gibi doğuştan gelir (Schopenhauer, 2019, s. 7).

Ölüme duyulan korku ve merak, ölüm hakkında sayısız düşünce ve teorilerin öne sürülmesinde neden olmuştur. Yine Jankelevitch ölümü tanımlarken onu hiçlik parantezi içinde ele almış ve doğumdan önceki hiçlik ile karşılaştırmıştır. Ancak her ne kadar doğumdan önce ve ölümden sonra bir hiçlik olsa da bunları benzer görmeyip ikisinin birbirinden tamamen farklı olduklarını düşünmüştür.

İnsan hayatı doğum ile başlayıp ölüm ile biter. İki arasında hiçbir ortaklık yoktur. Asla eş zamanlı bir deneyim içinde ikisine birlikte rastlanmaz. Karşılaştırıcaksak eğer - karşılaştırılabilir olmamalarına rağmen- bu ancak tamamen farklı olduklarını göstermek için olacaktır çünkü söz gelimi, yaşamdan bahsederken hiçlik önce gelirken, ölümden hiçlik sonradır. Hiçliğin, başlangıçta önce olması ve geleceğin uzun bir var olma vaadini temsil etmesi, söz konusu ölüm olduğunda ise tam aksine önce gelenin uzun bir geçmişi temsil etmesi ve hiçliğin sonra gelmesi her şeyi değiştirir (Jankelevitch, 2012, s. 14).

Jankelevitch gibi Schopenhauer'da ölüm ile doğum arasındaki ilişkide hiçliğin yaşam tarafından sekteye uğradığını söylemekte ve yaşama "intermezzo" (iki perde arasında oynanan ufak piyes) benzetmesi yapmaktadır. "Zira ölümden sonra var olmama ve doğumdan önce var olmama arasında hiçbir farkın bulunmadığı ve dolayısıyla da hiç de birinin diğerinden daha az esef edilecek bir şey olmadığı su götürmez bir kesinliktir" (Schopenhauer, 2019, s. 9).

Ölümün tabiatın gelme doğal bir süreç olduğu ve yaşamın kaçınılmaz bir sonu olduğu fikrine karşın Elias Canetti, ölüm fikrine ve onun beklenen bir son olduğuna karşı çıkmıştır. Heidegger ve Schopenhauer'un "kabullenilmiş" ölümüne karşın Canetti, ölümü neredeyse lanetlemiş ve onun arzu edilmemesi gerektiğini, onunla savaşılması gerektiğini düşünmektedir. Ölümün kaçınılmaz bir olgu olduğunu ve onun hayatın merkezine yerleştirilmemesi gerektiğini şöyle ifade etmiştir;

Peki ama bu ölüm bilincinin sürekli uyanık oluşundan ne kazanıyorsunuz? Sizi daha güçlü mü kılıyor? Tehlikede olan başkalarını daha iyi korumanıza yardımcı mı oluyor? Sürekli ölümü düşünerek herhangi bir kimseye cesaret mi veriyorsunuz? İnşa ettiğiniz bütün bu muazzam aygıt hiçbir amaca hizmet etmiyor. Kimseyi kurtarmıyor. Sahte bir güç güvöltüsü sunuyor, böbürlenmeden ibaret ve diğer her plan gibi başından sonuna aciz. Gerçek şu ki, doğru, geçerli ve insana yararlı tutumun ne olacağını henüz keşfedemediniz. Hayır deme cüretini gösteremediniz. Ama ben ölümü lanetliyorum. Elimde değil. Eğer körlemesine ilerliyorsam, kendimi alamıyorum; olanca gücümle ölümü şiddetle reddediyorum. Ölümü kabul etseydim, o zaman bir katil olurum (Steiner, 2005, s. 43).

Canetti'nin ölüm hakkında düşünceleri ölümü insana kıyasla daha aşağılık bir konuma düşürmekte ve aynı zamanda ölüme bir karşı koyuş ortaya koymaktadır. "Ölümü inkâr ve bastırma yöntemleri, ölüme karşı koymanın en başarılı biçimleri değil midir" (Canetti, 2007, s. 116)? Ölümü kabullenmekte zorlanan insan, ölümden sonra bir yok oluş sürecine girdikten sonra geriye kalan bedeninin değersizleşmesi ve benliğini kaybetmesi korkusuyla ölümü gerçek bir olgu olarak kabullenmekten kaçınacaktır. Bunun bir sonucu olarak bilinç kendisini devam ettireceği sahte bir öz oluşturmaya çalışacaktır. Bunun içindir ki -her ne kadar bu konu için erken olsa da- dinlerin ölüme nasıl baktıklarını ve neden ölümü temel



olarak ortaya çıktıkları da anlaşılabilir olmaktadır. Çünkü bilinç hiçlikten kurtulmak için Tin'e bel bağlayacak bunun sonucunda ölümsüz ruh kavramını oluşturacaktır.

Bu noktada ölümün nasıl karşılanması gerektiğinden daha çok, beden için ne ifade ettiğine odaklanmak daha yerinde olacaktır. Çünkü hiçlik kavramı bilinç için ölümden sonra deneyimlenebilir bir konu olacaktır ve yoğunlaşmak istediğim asıl merak konusu olan nokta da bu olmuştur. Ölüme yüklenen anlamlardan ziyade ölümün beden için ne ifade ettiğine yönelik bir yol izlemek bu noktada amacıma daha uygun görünmektedir. Buna verilecek en yerinde örneklerden biri de Andes Serrano'dur.



**Görsel 1.** Andres Serrano. Morg. 1992. Cooper Galerisi, New York (Silikon, Pleksi, Ahşap çerçeve. 139.1 cm x 165.7 cm). <https://bit.ly/2Qlvzse>

Ölüm ve ölü beden konularını çalışmalarında temel öge olarak kullanan sanatçı Andres Serrano, ölü beden formlarının gerçekçiliğini en iyi yansıtan sanatçılardan biridir. Morgda geçirdiği uzun bir sürede daha çok ilginç yollarla ölen insanların bedenlerini fotoğraflamıştır. Serrano'da ölüm olgusu en saf haliyle kendisini göstermektedir. Ölü bedenleri birinci elden yansıtmakta ve ölüm kavramının beden üzerindeki etkisini bedenleri kullanarak aktarmaktadır. Bu fotoğraflar ölüm kavramının ne kadar dehşet verici olduğunu göstermenin yanı sıra bu olgunun hayatın bir parçası olduğunu ve Cenetti'nin aksine ölümün göz ardı edilemezliğini göstermektedirler.

Serrano'nun bedenleri doğrudan hiçlik teması izlenimi yansıtmamaktadırlar. Ancak ölümler karşışlaşmış bedenler hiçlik tarafından yoksullaştırılmış bedenlerdir. Bilinçsiz ve objeleşmişlerdir.

Hiçlik bilinç için bir tehlike barındırmaktadır. Bilinç, hiçlik tarafından çevrelendikten sonra işlevsizleşmektedir. Bilinç, özü yakaladığı ve içinde anlamlandırdığı ölçüde kıymetli olmaktadır. Bir hiçlik ortamında -beden mekaniksel olarak işlevsizleşmiş olmasa bile- bilinç kendisi olamayacaktır. Ölü bir biyolojik bedende tabii ki bilinç ve ölümden önceki başka insani belirtiler aranmamaktadır. Ölümden sonra ceset olarak anılan beden kişilikten ve diğer bütün olgulardan uzaklaşmaktadır. O an için beden sadece biyolojik olarak işlevini durdurmuş organik bir varlık niteliği kazanmıştır. Bedenin ceset haline gelmesinden sonra Sayın cesedin insandan ayrıştığına değinmekte düşüncelerini şöyle aktarmaktadır;

Ölüm insanı kendisinden alıp götürür. Ölü artık insan değildir. Ayrım çizgisi, insana dair bütün diğer ayrımlardan öncesinde ve ötesinde olan ayrım çizgisi, hayvanla insan arasında değil (çünkü hayvan hayy'dan, hayat ile aynı kökten gelir: hayvan, hayattadır) cesetle insan arasındadır (Sayın, Ölüm Terbiyesi, 2017, s. 9)

Ceset; bellek, anı, din ve ahlak sahibi değildir. Ölüm ve hiçlik sonrasında ölü beden artık insan özelliklerine sahip olmamaktadır. Hareketsiz beden sadece kendisinin bir imgesidir ve başka herhangi bir şeyi sergilememektedir. Bu biyolojik beden, dışarıdan gözlemleyen bir birey açısından bir ifadeye dönüşmemektedir. Yabancı bir ölü beden imgesinin ifadesizliği yaşamında ifade ettiği duygulardan ayrıştıkça objeleşmekte ve kişiliğini yitirmektedir. Bu düşünce bu tez raporundaki uygulama çalışmalarının temellerini oluşturan ve ölü beden hareketliliğine, onun değişmek üzere ve değişmiş formuna olan yönelimin başlangıcı olmuştur. Yaşamın ve insan olmanın özelliklerini yansıtmayan bir bedenden geriye kalacaklarının düşüncesiyle insanın sınırları çizilme çabası kendisine yer edinmiştir.



**Görsel 2.** Nevzat Aydın. İsimsiz. 2017. (Karton Plaka Üzerine Yağlı Boya. 50 cm x 70 cm)

Görsel 2 bedenın ifadesiz organik bir nesne olan biçimine doğru olan bu yönelimin erken zamanlarını kapsamaktadır. Ölüm olgusu oluşturulan beden formlarında kendisini henüz göstermiş değildir. Ancak bedenın suratsız olarak resmedilişi kimliksizleştirme çabalarının kendisini göstermeye başladığının bir göstergesi olarak sayılmakta ve asıl ilginin insan bedeninde toplandığı görülmektedir. Bu beden tamamen biyolojik bir obje olarak ele alınmakta ve biçimsel özelliklerinin üzerinde durulmuştur. Bedenin geri kalan kısmı belli belirsiz bir hareket sergilemekte ve belli kısımları mekân içerisinde dağılmaktadır.



**Görsel 4.** Nevzat Aydın. İsimlessiz. 2017 (Tuval Üzerine Yağlı Boya. 50 cm x 70 cm)



**Görsel 3:** Nevzat Aydın. İsimlessiz. 2017 (Tuval Üzerine Yağlı Boya. 50 cm x 130 cm)

Yine erken uygulama çalışmalarında ölü bedene olan yönelimin ilk basamakları olarak görülen eserlerde bedeni bozma denemeleri görülmektedir. Bedenin biyolojik olarak yapısı ve buna bağlı bir şekilde beden formunda ufak çaplı deformasyonlar belirginleşmiştir. Doğal kavramı her ne kadar geri planda durmuş olsa da ilerleyen süreçlerde kendisini ölüm kavramıyla paralel bir şekilde göstermeye başlayacaktır.



**Görsel 5.** Nevzat Aydın. Tepkisiz. 2020. (Tuval Üzerine Yağlı Boya. 80 cm x 130 cm)

Görsel 5’te mekânsız bir yüzeyde ölü bir beden imgesi yer almaktadır. Bu çalışmada beden parçalar halinde değil bir bütün olarak kendisini göstermeye başlamıştır. Ayrıca bu çalışma beden incelemelerinde ölüm olgusunun etkisinin arttığı ilk çalışmalardan biri olmuştur. Önceki eserlerle kıyaslanabilen bir eylemsizlik mevcuttur. Bununla birlikte figür olabildiğince sade şekilde yerleştirilmiştir. Yüzeyde beden kimliği ile ilgili herhangi bir ipucuna yer verilmemiş olsa da kafa ve yüz resmedilmiştir. Bunun nedeni kafanın mimik ve canlılıktan yoksun resmedilmeye çalışılması ve bedeni bir bütün olarak eksiksiz ele alma çabasıdır.

Bedenin bilinçsizlik hali durumunda onu yönetecek herhangi bir kontrol mekanizmasının bulunmaması da onu eylemsizlik durumundaki insan olmayan beden konumuna indirgemektedir. Sayın’ın “ceset artık insan değildir” düşüncesi bu noktada eseri destekleyecek niteliktedir (Sayın, 2017, s. 9). Ceset diye adlandırılacak olan beden, insan ile ölüm arasındaki bu hiçlik noktasında kabuk görevinden feragat etmiştir. Daha öncesinde de

değinildiği gibi özü (bilinç, ruh vs.) olmayan bir beden de bundan sonra bir kabuk olarak işlev görmeyecek ve kendisi bir öz halini alacaktır. İnsan, ölüm çizgisiyle kesin bir ayrıma uğradığı noktada kimliğinden soyutlaşarak başlı başına bir fenomen iktidarını da kuracaktır.

Öte yandan Ivan Soll, Nagel üzerinden atıfta bulunarak kişinin ölüm ile yok olması hakkındaki düşüncelerinden önce ölümü yoksunluk olarak nitelemiştir. Ancak bu yoksunluğun da kronolojik bir sıralamayla dikkate alınması gerektiğine dikkat çekmektedir. Çünkü yoksunluk, hiç var olmamış bir niteliğin kaybından daha çok, kişinin kendi yetilerinden mahrum kalması olarak kavranmaktadır. Bu bağlamda Ivan Soll'a göre;

Ölümü bizi yaşamdan yoksun bırakması nedeniyle bir talihsizlik olarak görmemiz gerektiğini kanıtlayabilmek için Nagel benzer yoksunlukları da vahim saydığımızı işaret eder. “ölüme yakın ciddilikte bir yoksunluk” durumunu, ‘zeki bir insanın beyin hasarını aldığı ve bunun onu mutlu bir bebeğin zihinsel durumuna düşürdüğünü’ imgelememizi ister. Tam anlamıyla mutlu olsa da beyin hasarı olan yetişkine acıma duyulacaktır. Ve aciz yetişkinle aynı kapasitelerden onlar da yoksun olduğu halde bebelere acınmaz. Niçin? Çünkü önceden sahip olduğu kapasitelerden ve gelecekte bunları yaşama geçirme olanağından yoksun olmaya maruz kalan, yetişkindir, çocuk değil. Nagel’e göre burada ortaya konan düşünce şudur. “İyi ve kötü talihin öznesi, o âna sınırlı durumundan çok tarihi ve olanaklarıyla özdeşleştirilen kişidir.” Yoksunluk, Ianus’a benzer bir şekilde, kişinin yalnızca belli bir zamandaki durumuna değil, geçmiş ve geleceği ile ilişkili durumuna da yönelik görünür. Eğer bir kimsenin yoksunluklarını dert diye kabul ediyor ve bu dertleri yoksunluklar olarak anlıyorsak, “belli zamanlarda o kimseye atfedilebilir gayri-ilişkisel özelliklerden fazlasını düşünüyoruz ve “indirgenemez biçimde ilişkisel olan iyilik ve kötülükler olduğunu kabul etmeliyiz.

Bu tür talihsizlikleri anlamak için, kişinin önceden ne olduğunu ve ne olmuş olabileceğini irdelemek zorundayız. Ve eğer beyin hasarı yaşayan kurbanın durumundaki kapasite ve olanak kaybı bir talihsizlikse, o zaman ölüm de talihsizliktir, ancak bu kez sebep kendi başına düşünülen ölüm durumu değil, ölüm bizi hem kendisinden önceki yaşamdan hem de ileriki yaşam olanağından yoksun bırakmasıdır (Soll, 2017, s. 74).

Zamansallık çizgisi üzerinden ölüme olan bu bakış, ölümün bedene direkt olarak temasının etkilerini vurgulamaktadır. Ölümden sonra bedendeki kişinin yok oluşu, onu hayattan mahrum bırakmak olarak düşündürmektedir. Benliğin yok oluşu sonrasında oluşacak olan ceset artık Zeynep Sayın’ın “insan olmayan bedeni” ile özdeş olacaktır. Ancak buradaki beden imgesinin özü yitimden sonraki aşığılanmış ve acıma duygusu uyandıran bedendir. Her ne kadar yapay da olsa bedene ölü kişiliği yüklenmiş ve önceki yaşamından alıntılar yapılarak ona özel bir alan bulunmuştur. Soll bu düşüncesini desteklerken şu ifadeleri kullanmaktadır;

Ölüm yalnızca tüm ileriki bilinç ve deneyimin bir yitimini değil, aynı zamanda kişinin sahip olduğu “kendisi”nin yok olmasını da gerektiriyor görünür. Ölümün bir bilinç yitimini gerektirdiğini kabul ederken, kişinin tamamen yok olması gerektirdiğini kabul etmemek olanaklıysa da bu iki düşünce yine de bağlantılıdır. Sonraki düşünce önceki temelinde

elbette savunulabilir. Birinin bir kişi olması açıkça bir çeşit deneyime sahip olmasına bağlı olduğuna göre, ölümlü birlikte tüm ileriki deneyimin ortadan kalkması aynı zamanda kişinin de sonu olacaktır (Soll, 2017, s. 75).

Ölümün bir hiçlik olarak görülmesi ve insanın hiçlikten var olduğu görüşü ruhani inançlardan kabul görmemiştir. Bilincin ruhun yerini tuttuğu bir düşünce sisteminde biyolojik ölümden sonra bilinç işlevsizleşeceği için hiçlik olgusu anlam kazanmaktadır. Ancak bilinçten ayrı bir konumdaki ruhani özün varlığına olan inanç ölümden sonraki ölümsüz ruh düşüncesini pekiştiren temellerden biri olmuştur. Dinler genel itibariyle ölüme yeni bir hayata başlama anlamı yüklemekte ve ölümden sonra kesinlikle bir yok oluşu kabul etmemektedirler. Tek tanrılı dinler insan ruhunun ölümsüzlüğünü kabul etmiş ve ölümsüzlüğe tamamen zıt düşmüş bir hiçlik düşüncesini ruhani varlığın ölümsüzlüğünü tehdit ettiği gerekçesiyle tamamen reddetmişlerdir.

Dinlerin temellendirildiği nokta tekrar ölümlü-ölümsüz çatışmasıdır denebilir. Ölümlülüğü kabullenme çaresizliğinden ortaya çıkan ölümsüz bir güç arama çabası, üstün, yöneten ve güçlü bir varlık yaratma çabasına dönüşmüştür. Bu durum beraberinde çürüyen cansız bedene karşıt olarak bu yüce güce dönecek olan değerli bir öz yaratma isteği doğurmuştur.

Dinin ölüm korkusuna çare olduğunu ve asıl hayatın ölümden sonra yaşanacağına olan inancın ölüm korkusunun dehşetini azaltmakta işe yaradığı düşünülebilir. Fakat başka bir açıdan da Canetti, ölümün yaşamın önüne geçmesinden yakındığı gibi dinlerin aslında ölümlere saygısızlık ettiğini de düşünmektedir. Reinhard Steiner, Canetti hakkındaki analizinde şunları vurgulamaktadır;

Canetti için şu açık bir olgudur ki, dinlerin yaşamın hoşnutsuzluğuna verdikleri tepki, ölümü ya başka bir yaşama geçiş ya da bu yaşamdan kurtulma diye görmeleridir. Canetti'nin akıl yürütmesi şöyledir: "dinlerin yaptığı kimilerine yararlı görünür. Dünyadan ayrılmanın dehşet verici keskinliğini yumuşattıkları ve daha az etkilenenlere, yani yaşamda kalanlara umut aşıladıkları doğrudur. Bununla birlikte, din, başlıca günahını, sanki hakkı varmış gibi yazgılarının bilgisine sahipmiş gibi, hakkında hüküm verdiği ölümlere karşı işler (Steiner, 2005, s. 44).

Dinlerin insan yaşamlarıyla olan çift yönlü etkileşimleri bağlamında karşılıklı çıkar ilişkilerini besleyen sonsuz yaşam arzusu, topluma ve coğrafyaya göre şekillenebilmektedir. Tek tanrılı büyük dinlerin bile -aralarındaki büyük benzerliklerine rağmen- ölümü ele alış biçimleri farklılık göstermektedir.

## BÖLÜM 3: BEDENİN İRDELENMESİ VE DOĞAL BEDEN

### 3.1 Sanat Nesnesi Olarak Beden

Sanat tarihi detaylı bir biçimde ele alındığında, beden birçok dönem için bir sanat nesnesi olarak önemli bir yer tutmuştur. Estetik tasvirler, dini temalar ve mitolojik olaylar anlatılırken anlatım biçimi olarak en kullanışlı yol olarak beden kullanılmıştır. Bunun içindir ki beden sanatta oldukça önemli konumda olmuştur.

Bedenin sanatta kendisine yer bulması ve konu olarak kullanılması geleneksel dönemdekinden farklı olmuştur. Geleneksel anlayışta bedenin boyayla elde edilen iki boyutlu formu kullanılırken yeni anlayışlarla birlikte canlı bir sanatsal beden imgesi ortaya çıkmıştır. Bu durumun gerçekleşmesindeki asıl kırılma 20. yüzyılın ikinci yarısında yaşanmıştır. Beden sanat dünyasında bir model ve araç konumundayken çağdaş sanatta ana nesne olarak konumlanmıştır. Estetik olarak ele alınan beden formu evrimleşmiş ve Duchamp'ın hazır nesnelere Klein'in fırça olarak kullanılan bedenlerine kadar birçok ifade aracına ve malzemesine dönüşmüştür. Bununla beraber sanat alanında ortaya çıkan çağdaş sanat akımlarının beden üzerine ortaya attığı görüşler beden üzerindeki düşünceyi temelden sarsmıştır. Performans Sanatı, Vücut Sanatı, Fluxus, Yoksul Sanat ve Yeni Dışavurumculuk gibi sanat akımları bedeni estetik zevkin daha ötesine taşıyarak bedene bir farkındalık yaratma amacını taşımış ve düşünsel kaygıları ön plana çıkarma arayışına girişmişlerdir. Beden, onu temsil edecek ve yerine geçebilecek her türlü yapay normlardan ayrı; toplumun dayatılarından uzak tutulmuş ve görünüşün ötesinde eleştirel bir kimlik kazanmıştır. Ahu Antmen, kitabında bedene toplum bağlamında şu ifadelerle yüklenmektedir;

Bedeni sanatsal bir dil olarak kullanan çok çeşitli yaklaşımların ortak noktası, bedenin, toplumsal normların öğrettiği kültürel değerlerin ötesinde bir doğallık (doğaçlama) içinde sunulmasıdır. Bedene odaklanan hemen tüm performanslarda bir tür kültür/doğa ikileminden söz edilebilir. Bedenin (doğanın) kendi öğretisine önem veren bu sanatsal anlayış içinde akıl/beden ayrımı üzerinden bakmamaya, akla hiyerarşik bir üstünlük tanıtmaktansa bedeni deneyimlemeye öncelik verilir (Antmen, 2008, s. 222).

Bedenin kendisini sergileyip izleyici önünde tamamen doğal ve en ilkel performanslarla ortaya koyduğu bu deneyim dış dünya için tiyatrunun aksine yapaylıktan uzak doğal bir deneyim olarak algılanmaktadır. Performans sanatının en önemli kriterlerinden olan doğallık



unsuru izleyiciyi olayın içine çekip duygu yoğunluğunu arttırmaktadır. İzleyici için olay bir gösteriden fazlasıdır.

Bedenin içgüdüsel hareketleri ve zaman zaman modern dünyanın bedene yüklediği yapay davranış ve görünüşlerden uzaklaşması, bedenin bastırılmış duygularını su yüzüne çıkarması olarak görülmektedir. Gerçek insani içgüdüleri irdeleyip yaşayarak anlatma çabasında bulunmaktadır. Ahu Antmen'e göre;

...bedene yönelik bu tavır, izleyicinin olayı bir "gösteri" değil, gerçek bir deneyim olarak algılamasına ve paylaşmasına neden olur. Yaşam içgüdüleriyle ölüm içgüdüleri, sadizm ve mazoşizm, izleme ve izlenme, hastalık ve sağaltım arasındaki ikilemleri irdeleyerek dramatize eden Performans Sanatı, Maurice Merleau-Ponty'nin dediği gibi "insan bedeninin ancak yaşayarak kavranabileceği" gerçeği üzerine kuruludur (Antmen, 2008, s. 223).



**Görsel 6.** Yoko Ono. Kesme Biçme İş. 1964. Japonya. Kyoto. <https://bit.ly/2S20JVZ>

1964 yılında “kesme biçme işi” diye adlandırılan Yoko Ono’ nun performansında sanat nesnesinin ne denli bir değişime uğradığı ve değişimin etkisinin büyüklüğü görülmektedir. Sanatçı, bedenini izleyici önünde sergilemiştir. Fakat bu performansta izleyici geleneksel sanattaki rolü gibi pasif değildir. Yoko seyircileri de performansa katarak üzerindeki kıyafetleri makasla kesmeleri isteğinde bulunmuştur.



**Görsel 7.** Yoko Ono. Kesme Biçme İşİ. 1964. Japonya. Kyoto. <https://bit.ly/3wfvgi9>

Sanatçı, bedenine bir sanat eseri kimliği yükleyerek izleyicilerle sürekli bir etkileşim sürecine girmiştir. Modern ahlak ve toplumsal kalıplara uyararak ahlaki değerlerin ne kadar korunacağını ve doğal içgüdülerin bir kırılmaya uğrayarak dışarıya çıkabileceğinin de bir sınavı niteliğinde bir olay olmuştur. Seyirciler ilk dakikalarda çekimser davranışta olsalar da sonraki süreçte kendilerinden istenilenleri yapmışlardır. Sanatçı kendisine yönelen saldırganca ve ahlaki sınırların dışında kalan davranışlara karşı kendi bedenini kullanmış ve olaylara tepkisiz kalmıştır. Bedene olan bu saldırgan tavır sonucunda kıyafetlerden arındırılmış beden cansız bir nesneye dönüşmüştür.

Sanatçının kendisine yöneltilen eylemlere karşı tepkisiz kalması saldırganlığın, şiddetin ve bunların insan doğasındaki yerinin bir örneği olarak da görülmektedir. Yapay ahlaki değerlerden arınıp içgüdüsel davranışların içerisindeki güç sorgulanmıştır.

Performans sonunda görülmektedir ki sanat objesi yalnızca seyredilmek içindir algısı kırılmış; izleyici, sanatçı ve sanat eseri arasındaki sınırlar ortadan kalkmıştır. Sanatçı sanat eserinin kendisi olmuştur. Aynı zamanda izleyici sanat eserinde aktif bir rol almıştır.

Yoko'nun kendi bedenini bir taş gibi izleyicinin önüne sermesi ve bedenin nesneleştirilmesi üzerine bir eleştiri yapması gibi Stelarc'da kendi bedeninin sınırlarını zorlayarak bedenin cansızlaşması üzerine çalışmalar gerçekleştirmiştir. 13 yıllık bir sürede Japonya, ABD, Almanya ve Avustralya'da çalışmalar gerçekleştirdi. 25 kancalı bir mekanik düzenek kullanarak kendi bedenini boşluğa sabitledi. Beden, farklı yerlerde, farklı durumlarda ve farklı pozisyonlarda askıya alındı. Performans boyunca kancalarla askıya alınan beden farklı durumlarda rüzgâr, hava akımı ve titreşimlerle sallanıp konum değiştirdi. Kancaların gerilmesiyle birlikte bedende oluşan tepkimeler ve sesler bedenin ortamlarla etkileşimini sağladı. Oturma / Sallanma: Kaya Süspansiyonu Etkinliği ve Deniz Kenarı Süspansiyonu gibi gerçekleştirilen performansların çoğu özel galerilerde ve uzak mekanlarda gerçekleşmişti. İzleyici katılımı minimum düzeyde tutularak sanatçıya yardım eden kişiler haricinde performans izleyici katılımına izin verilmemişti. Stelarc'ın internet sitesinde performansın yarattığı izlenim ve ayrıntılar şu şekilde ifade edilmiştir;

Büyük izleyicilerin ilgisini çeken en halka açık iki performans New York'ta E.11. cadde ve Kopenhag'daki Şehir Süspansiyonu. 30 metre yukarıda barındırıldıktan sonra duyulabilecek tek şey rüzgârın uğultusu, vinç motorlarının uğultusu ve cildin gıcırdamasıydı (Stelarc., 1985).



**Görsel 8.** Stelarc. Oturma / Sallanma: Kaya Süspansiyonu Performansı. Tamura Galerisi. 11 Mayıs 1980.  
<https://bit.ly/3ePIFax>

Süspansiyon sergileri, bağlı olan bedenin fiziksel güçlüğüyle başa çıkmakta zorlansalar da beden, zihin ve acı üçgeni içerisinde bulunurken bunun haricinde hiçbir Şamanist ve dini özlem içerisine girmemiştir. Süreç içerisinde ne bir başlangıç ritüeli ne de uhrevi bir amaç taşınmaktaydı. Buna karşın performans, acının zihin ve beden üzerindeki hakimiyetinin sınırlarının keşfi olarak nitelendirilebilir. Beden acıyla karşı karşıya geldiği süreç içerisinde insani tepkilerin ne düzeyde sınırlandırılabilceğinin bir deneyi niteliğindedir. Beden acıyla boğuştuğunda zihin ve bedenden oluşan benlik acıya karşı savunma mekanizmaları üretmektedir. Biyolojik ve psikolojik tepkilerin bütünü bedeni korumaya yöneliktir. Ancak Stelarc'ın bedeni çevresinde asılan diğer nesnelere bütünleşme amacını taşımaktaydı. Acıyla savaşmak yerine onun karşısında pasif varlığının ifadesiz imgesini yansıtmaktaydı. Çıplak, sessiz, boş, modası geçmiş, istemsiz ve tamamen anonim olan bir beden ifşa edilmekteydi. Askıya alınmış herhangi bir objeden farksızdı. Onlar tarafından çevrelenmiş ve onların varlıklarıyla bütünleşmişti.

Asılı bir vücut, bir zombi bedendir. Geleneksel metafizik anlamda kendine ait bir zihni ya da herhangi bir zihni olmadığı için düşünmez. Askıya alınmak eyaletler arasında olmaktır. Ne biri ne de diğeri olmak. Beklenti içinde olmak ne şimdiki zamana katılabilmektir ne de sonucu tahmin edebilmektir. Ne hafıza ne de beklenti ile icra etmektir. Geçmişsiz hareket etmek ve geleceği inkâr etmektir (Stelarc., 1985).

Anonim beden; düşünme, tepki verme, arzulama gibi insani birçok unsurdan soyutlaşarak modern yaşamın atık bir nesnesi gibi duyarsız bir şekilde hareketsizliğine devam etmekteydi. Bedenin o anda bir önceki yaşamı yokmuş gibi izlenmiştir denebilir. Bedenin benliğinden ayrılması ve bir obje olarak görülmesi insan ile beden arasına en kesin ayrımlardan birini koymuş, bedeni insani dayatılardan uzaklaştırmıştır. Beden insani kontrollerin etkisi altından çıkmış; etten, kemikten, kandan, oluştuğu gerçeğini göstermiş ve kendi iktidarını kurduğu yeni bir imge oluşturmuştur.



**Görsel 9.** Stelarc. Oturma / Sallanma: Kaya Süspansiyonu Performansı 2. Tamura Galerisi. 11 Mayıs 1980. <https://bit.ly/3ePIFax>

Performans sanatçılarının bedeni kendi doğasına döndürme çabaları bedene doğal bir kimlik kazandırmış ve onu zamanın ötesinde tanrısal bir konuma taşımışlardır. Bedene yüklenen insani değerleri reddederek bir kimliksizleştirme girişiminde bulunmuşlardır. Bedenin toplumsal kalıplarla yontulmasına tepki göstermişlerdir. Mary Kelly, Cindy Sherman gibi feminist sanatçılar özellikle kadın bedeninin seyirlik bir beden ve arzu nesnesi gibi kullanılmasına tepki çeken çalışmalar yapmışlardır. Çıplak bedenin kışkırtıcı olarak görünmesi, baskı altına alınmak istenmesi ve sömürülmesi konularına gösterilen tepkiler bedenin özgürleşmesi kavramının fark edilmesine neden olmuştur.

Bedeni sanatsal bir dil olarak kullanan çok çeşitli yaklaşımların ortak noktası, bedenin, toplumsal normların öğrettiği kültürel değerlerin ötesinde bir doğallık (doğaçlama) içinde sunulmasıdır. Bedene odaklanan hemen tüm performanslarda bir tür kültür/doğa ikileminden söz edilebilir. Bedenin (doğanın) kendi öğretisine önem veren bu sanatsal anlayış içinde akıl/beden ayrımı üzerinden bakmamaya, akla hiyerarşik bir üstünlük tanımaktansa bedeni deneyimlemeye öncelik verilir (Antmen, 2008, s. 222).

1998’ de Canan Şenol, “Odalık” adlı Enstalasyon çalışmasında kadın bedeninin seyirlik bir nesneye dönüşmesini eleştirmiştir. Şeffaf görünümlü bir küpün içine kadın bedenini çıplak ve farklı açılarla yerleştirmiştir. Kadın bedeninin seyredilmek ve arzu etmek için kullanılmasına tepki olarak; bakan göze istenileni vermiş ve kadın bedenini küpün dışına çıkarmıştır. Bu yolla perdelenerek gözden kısmen kaçınan beden yeniden görünür olmuş ve bakışın istilası altında olmaya devam etmiştir. “Tine karşıt olan bedenin anlamlarını genişletiyor ve tabuları ifşa ediyor. Canan, bunu, kendini merkeze alarak içinde yaşadığı toplum tarafından nasıl nesneleştirildiğine bakarak yapıyor yıllardır.” (Sönmez, 2016)



**Görsel 10.** Canan Şenol. Odalık. 1998. Enstalasyon. Brooklyn Müzesi <https://bit.ly/3wjljbb>

Carol J. Adams kadın bedeninin nesneleşme sürecini ete dönüşmesiyle ifade etmeye çalışmaktadır. Kadın bedeninin nesneleşmesi et kavramının insan bedeni üzerindeki etkisine olan modernist yaklaşımlarından birini yaratmaktadır. Buradaki et kavramı kadın bedeninin

parçaları ile kasaptaki hayvan etlerinin arasında kurulan bir bağlantıdan oluşmaktadır. Bu noktada Adams, kadın bedeni için “mezbaha” metaforunu kullanmaktadır. Beden, mezbahadaki asılan etler gibi sergilenmeye çalışılmakta ve nesneleştirilmektedir. Kadın bedenlerinin bir kasap vitrinindeymiş gibi sergilenmesi açısından Canan Şenol’un “Odalık” enstalasyonunun bu metafora bir atıfta bulunduğu da düşünülebilir. Adams ayrıca etin mecazi anlamının kişinin kendisini et parçası gibi düşünmesiyle de oluşabileceğini ifade etmektedir. Radikal feminist bir düşünce biçimiyle Adams’ın buna en belirgin örneği tecavüze uğrayan kadının bedenini bir et parçası olarak algılamaya başlamasıdır. “...kadınlar da tecavüz esnasında aynı şekilde atıl nesnelere muamelesi görür, duyguları ya da ihtiyaçları önemsenmez. Sonuç olarak et parçaları gibi hissederler” (Adams, 2013, s. 122). Bu yönden bakılacak olursa bedenin tüketilmesinden doğan nesneleşme sürecinin bireyi kapsadığı da görülmektedir.

### 3.2 Et Olan Beden

Sanatın kurulu düzene ve iktidara karşı takındığı muhalif tavır genel ahlak yasalarına karşı da acımasız olabilmektedir. Bedeni bir nesne gibi kullanarak soyutlanmaya çalışmak veya bedenın çevreyle etkileşiminde tepkisizliğini korumak da bedeni özgürleştirme çabalarından birkaçıdır. Ve bu tutumlar genel yasalara tamamen zıt davranışlar olup sanatın irdeleyici tavrının eksenine girmektedirler. Eserden edinilen dürtüler eserin kontrolü altında olabilmekte ve bu durum ahlak ve diğer (iyi sayılan) normların da dışına çıkabilmektedir.

Sanatın içerisinde ahlakı tedirgin eden bir yapı barındırdığını da düşünebiliriz. Konu cesetler üzerinden düşünülecek olunursa sanatın cesetlerden haz almak konusunda ahlakla tamamen çatıştığı da söylenebilir. Aristoteles, gerçek cesetleri seyretmenin haz yaratmayacağını ancak onları bir resimde görmenin hazza yol açabileceğini söylerken ceset ile göz arasına sanatın oluşturduğu bir yapaylık da koymaktadır. Bu durumda sanatın ahlak yasalarına teslim olduğunu ve yapay bir korumacılık görevini üstlendiğini de görmüş oluruz. Ancak bu noktada estetik değerlerin de tedirgin olacağından bir ceset (veya kanlı bir et) resminden alınan hazzın da benzer ölçüde bir tedirginlik yaratacağından bahsedilebilir. Hegel'in estetik olanın tinsel olan duyularla yücelik kazandığı düşüncesiyle beraber güzel görünenin, doğal olan şiddet, korku ve tikslenme gibi hazlar karşısında üstünlük sağlayabileceği de kuşkuludur. İlkel ve aynı zamanda olabildiğince doğal olan bu hazlarla sağlanacak olan bir estetik kuralı ahlak dışılık etiketini de hak etmiş olacaktır. Sanata sinmiş ölüm, ceset ve et gibi haz unsurları aynı zamanda estetikliğin içine sinmiş ahlak kırıcı unsurlar olarak da düşünülebilir.

Estetik ve ahlak çatışmalarının yanı sıra Cindy Sherman'ın yaptığı gibi döngüye yeni bir yön kazandıran eserler, gerçeklik ve güzellik kavramlarının dengelerini bozmuş ve neoklasik sanattaki güzel algısının yapaylığını eleştirmişlerdir. Bedene yönelen bakışların yakalandığı ve güzel beden yerine abject bedenle bakışların sarmalandığı çalışmalardır bunlar. Amaçlanan şey gerçeğe dönüşür. Bedenin güzel görünen tarafından çok, dehşet, korku ve iğrenme duyguları yaratan durumları ön planda tutulmaktadır.

Bedenin bu bağlamda bir estetik imge olarak kullanılması ve etki yaratması onun kendisinden tecrit edilmiş olmasından da kaynaklanmaktadır diyebiliriz. Ölü bedenın boş bir et parçasına dönüşmesi onun artık var olmayan şeyin bir temsili olarak değerlendirilmesine yol açmaktadır. Bu nedenle ölü bedenden ve etten duyulan dehşetin kaynağı etin temsil ettiği geçmiştir.



Jankelevitch, gövdenin kadavra, tenin bir bakıma et külçesi olarak adlandırılmaya, algılanmaya başlandığı sınırın üzerinde geliştirir düşüncesini. Ne kalır ölümden geriye? Reliquae: Kalıntılar. Hemen öncesinde duyarlılıkla baktığımız insan gövdesi, hemen sonrasında itkiyle geri çekildiğimiz bir et yığına, hayatın terk ettiği bir “zarf” a dönüşür. Bir bakıma yaşadığı sürece içerdiği anlam tarafından terkedilmiş, arkada bırakılmış bir posa (Batur, 2007, s. 226).

Güzel bedenlerden ziyade et ve beden kavramlarının kopukluğunun kırılmasına ve gerçek doğasının ele geçirilmesine odaklanan Jenny Saville güzel beden karşıtı bir üsluba sahip eserler üretmiştir. Et üzerinde oluşmuş yaralar, şişlik ve morlukları vurgulu bir şekilde resmetmiştir. Ölü ve yaralı beden formlarında deformasyonlar oluşturarak algıda rahatlama ve zevk duygularını köreltmış, onun yerine dehşet ve rahatsız edici bir iticilikte bedenler yaratmıştır. Saville’in figürlerini genel olarak kadın bedenleri oluşturmaktadır. Beden deformasyonlarının yanı sıra şiddet görmüş kadın resimleriyle aynı zamanda baskı altındaki kadın kimliğini feminist bir dille eleştirmektedir. Ağır kütleler halinde üst üste yığılmış bedenlerdeki durgunluk hali canlılık belirtisi göstermemektedirler. Etin alışılmadık tonlarla işlenişi hastalıklı beden formlarının travmatik bir gerginlikte sunulmasına yardım etmiştir.



**Görsel 11.** Jenny Saville. Fulcrum. 1999. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 261.6 cm x 487.7 cm).  
<https://bit.ly/2QsVnmw>

Beden üzerindeki kimlik kavramının ortadan kalkmasından sonra bedenin içine bir yönelim başladığı söylenebilir. Daha ileri bir tarihte kutsal insan bedeninin dokunulmazlığının kırılmasıyla başlayan bu yolculukla birlikte “Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi” eseriyle Rembrandt’ın da öncülüğünde et olan beden kendisine has bir yer edinme sürecine girmiştir

Bunun sonucu olarak ayırım gözetmeksizin etin aitliği kırılmıştır. Ölü insan ve hayvan bedenleri arasındaki dokunulmaz çizgi aşılmış, kan ve etten oluşan bedenler birbirlerine karışmışlardır. İnsan veya hayvan farkı aranmadan ölü bedenlerin kalıntıları dehşetli duygularla izlenebilmektedir. Saville iki görselde de bunun iyi örneklerini sunmuştur.



**Görsel 12.** Jenny Saville. Torso II. 2004-5 (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 360 x 294 cm).  
<https://bit.ly/3onYRDq>

Etin bireyselliğinden arındırılıp dramatize edilmesinin ölü beden formlarının etkili bir dili haline gelmesi sanat, yaşam ve ölüm kavramları arasındaki zinciri kuvvetlendirmiştir denebilir.



**Görsel 13.** Nevzat Aydın. İsimsiz. 2019 (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100 x 70 cm)

Görsel 13'te bedeninin ölümden sonra ette meydana gelen değişimlerin üzerinde durulmuştur. İnsani özelliklerin dışında biçimsel deformasyonlar ve renklerdeki değişimlerin yaratacakları etki üzerinde durulmuş, bir bireyden çok bir et parçası izlenimi verilmesi amaçlanmıştır. Yüzde herhangi bir mimik ve yaşamsal belirtilerin bulunmaması onun bir kişinin yüzünden çok Gilles Deleuze'nin deyimıyla bir kelleyi temsil etmektedir. Deleuze'ye göre yüz, kelleyi örten bir yapı ve kelle de bedeninin bir parçasıdır. Surat kelleyi çevreleyen ve onu kaplayan yapılaşmış bir biçimdir. Deleuze kellenin beden ile eşdeğer bir organizma olduğunu ifade etmekte ve yüzün bireyselleştirilmiş yapısını sarsmaktadır (Deleuze). Dolayısıyla yüz bir kişiyi değil kelleyi ve ölü bedeni temsil etmektedir. Kellenin bir ayrımı yoktur ve insan ile hayvan arasındaki belirgin ayrımların dışarısında kalmaktadır.



**Görsel 14.** Théodore Géricault. Heads of Torture Victims. Fransa 1820 (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60 cm x 48 cm) <https://bit.ly/2TKuxYt>

Theodore Géricault için et ve insan bedeni kavramları belirli bir dönüşüm halindedirler. Çokça birbirinden ayrılan insan ve kelle kavramı konu Géricault olunca bir geri dönüşüm sürecine girmektedir. Sanatçı, çoğunlukla giyotin ile kesilmiş insan kafaları ve kopmuş uzuvlar topluyordu. Bu uzuvlar sanatçının atölyesinde haftalarca bekleyerek oluşturulan kompozisyonlarda kullanılıyorlardı. Ancak sanatçı bu parçalara insani değerleri yeniden yükleyecek aşk ve ilişki kavramlarını geri teslim etmekteydi. Cellat işini bitirdikten sonra bu bedenler birer et parçaları halini almaktaydılar. Ancak resimlere geldiğinde bu bedenler yaşayan ve aşkla birbirine bağlanan insanlar olarak izlenebilmektedir. Bu noktada celladın sepetindeki birer et parçaları olan bu uzuvlar yataklarında yatan aşk dolu karı koca çiftine dönüşmüştür. Géricault, kelle olanı tekrar yüze dönüştürmüş üstelik bunu yaparken ölümün dehşet verici yapısını kırarak bir tutkuya dönüştürmektedir. Richard Leppert, Géricault hakkında şu ifadelerde bulunmuştur:

“Ürpertici olan bir ölüm hali yerini tatlı bir uyku haline vermiştir. Kesik boyunlar ve kan lekeleri dehşetin estetiğine -bizde bakma hatta haz duyarak bakma isteği yaratan şeye- işaret ediyor. Tutkunun, aşıkların ve kırmızı gülün kanı, saflığın rengi ve kusursuz ve karşılıksız sevginin işareti olan beyazın üzerine damlatılıyor burada” (Leppert, 2002, s. 206).



Görsel 15. Lucian Freud. Benefits Supervisor Sleeping, 1995 (Tuval Üzerine Yağlı Boya).  
<https://bit.ly/2Qrr6o6>

Etin ve derinin belleğini yansıtan bedenleriyle Lucian Freud gerçekçiliği amaçlayan resimler yapmıştır. Derideki renklerin katmanları deride aşınma ve eskime hissi uyandırmaktadır. Bedenler yığılmış, katlanmış ve eskimiş bedenlerdir. Yoğun mat katmanlar ette canlılığı kırmış ve solgun bir his yaratmıştır. Bu bağlamda her ne kadar ruhsuz bir beden temsilleri yaratsalar da Freud'un bedenleri kendilerine has ruhlar barındırmaktadırlar.

Modern sanatçıların aksine beden acıyı yüklenirken gösterilmemiş, sonuçları ile yüzleşmiş ve sürecin bütün yaralarını üstünde not almıştır. İlk dönemlerinden bu yana süregelen dışavurumcu etkiler sadece anın değil uzun bir zamanın belleğini tutar. Beden geçmişten taşınmış bir yaşamın, geleceğe bağlanan "et" ten köprüsü haline gelir. Burada beden, ruhun evi olarak yer alır. Aslında beden bu haliyle ruhun neye sahip olduğunu sergiler (Temel, 2016, s. 19).

Freud'un bedenleri güzellikten yoksun rahatsız edici bedenlerdir. Fiziksel olarak yalnız, dramatik ve yorgundurlar. Et ruha aittir ve dışarıdan okunabilmektedirler.



**Görsel 16.** Francis Bacon. Resim 1946. MoMA. New York. 1946 (Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Tempera. 197.8 cm x 132.1 cm). <https://bit.ly/2RWoyi3>

Bacon, beden ve et kavramlarının arasında daha belirgin bir ilişki bulundurmaktadır. Bedenler birey olmaktan yoksun nesneleşmiş bedenlerdir. Et iç içe geçmiş ve insan ile hayvan arasındaki çizgi tamamen yok olmuş durumdadır. Bacon'un et kavramı ızdırıp içinde acı çekiyor vaziyettedir. Sanatçı çoğu eserinde varoluşsal konuları kişilik kavramını eriterek et ile eleştirmektedir. Kullanılıp tüketilmiş beden yalnızca mevcudiyetiyle karşımıza çıkmaktadır.

Bacon ve Freud'un resimlerinde yer alan beden kütlesinin ötekileştirildiği süreç, kavramsal olarak varoluşsal, toplumsal ve dinsel öğelerin (özellikle Protestan kültürü) otoritesiyle ilgilidir:

[...] Bunlar et kavramının, çilekeş bedenin tenine yapışmış etleşmiş figürlerle kendilerini ifade ederler. Bu yüzden resimlerinde kullandıkları figürler toplumun ötekileştirdiği figürlerdir (Albayrak, 2010, s. 7).

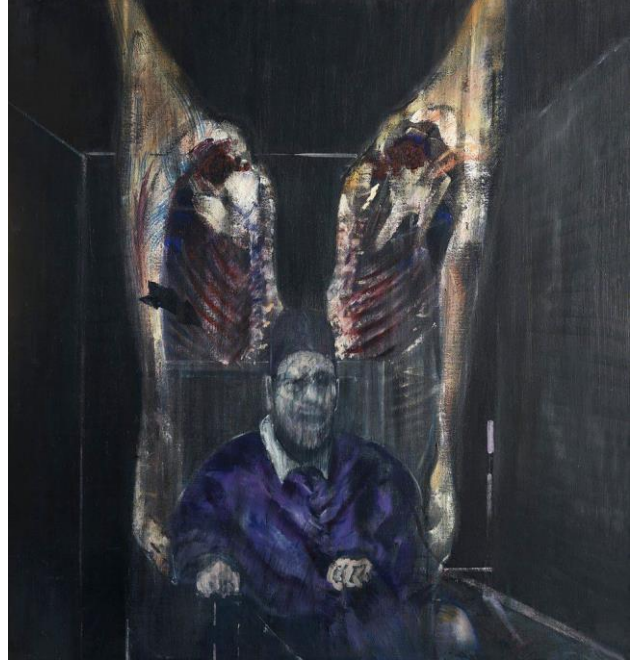


**Görsel 17.** Francis Bacon. Hareket halindeki figür. 1978 (Tuval üzerine yağlı boya. 198 cm x 147,5 cm).  
<https://bit.ly/2Rn3y4a>

Görsel 17'de beden tamamen yoğrulmuş bir et şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Beden kimlikten hiçbir iz taşımamakla birlikte insan bedeninin özelliklerini de kaybetmiştir. Bacon figürü hapsetmek istercesine siyah bir kare içine almıştır. Ayrıca bedenin gölgesinin deforme edilmediğini de görmekteyiz. Genel olarak benliği ruhsal buhranlar içinde yansıtan Bacon, bedene ait olan gölgeyi bedenden ayrıştırarak çarpınışa zıt bir rahatlık içerisinde yansıtmıştır.



**Görsel 19.** Diego Velázquez. Masum X'in Portresi. 1650 (Tuval Üzerine Yağlı Boya. 140 cm × 120 cm).  
<https://bit.ly/3bvLICT>



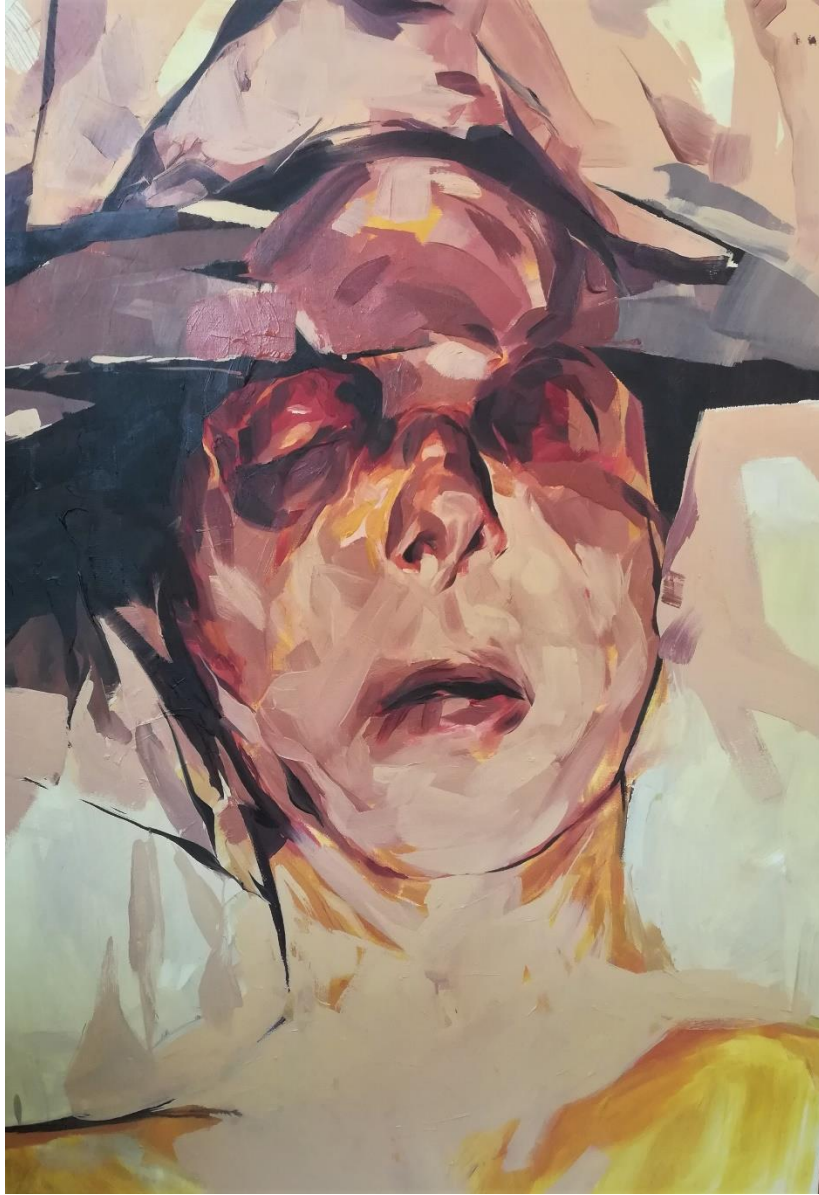
**Görsel 18.** Francis Bacon. Etli figür. 1954 (Tuval Üzerine Yağlı Boya. 121,9 cm x 129,9 cm).  
<https://bit.ly/3hw13ac>

Benlik ve beden ikilemleri içerisinde bedeni ızdıraplı bir ruhun yansıması olarak ele alan Bacon, varoluşsal kaygıların, acı çeken ve sessiz çılgınlık atan figürlerinin travmatik birer ete dönüşme, etle bütünleşme hallerini kaydetmektedir.

Sanat tarihinde birçok sanatçıdan ödünç aldığı figürleri kendi şiddetli ve tutsak olmuş bedenlerine dönüştürmektedir. Görsel 18'deki Velázquez'in Papa'sını yine aynı amaçla almış ve kendi üslubuyla yeniden yorumlamıştır. Papa'nın asil duruşundan kurtulup onu iki et çerçevesinin tutsağı olan bir et haline getirmiştir. İşkence odasının içinde etlerle çevrili olan beden sessiz bir çılgılık atmakta ve etlerin arasında rahatsız edici bir görüntüyle onlarla bütünleşmektedir. Bacon' un papası en az arkadaki et parçaları kadar tutsak edilmiş olarak görünebilir. Üstelik bu çok katmanlı bir tutsaklıktır. Etle çevrelenmiş olmasıyla beraber mekânsal olarak da figürün köşeye sıkıştırılmış olmasından kaynaklanan katmanlardır. Bacon' un figürleri ödünç almasının sebebi de bu köşeye sıkıştırılmış bedenlerin bir geçmişlerinin olduğunu göstermek istemesinden kaynaklandığı da bir ihtimal olarak ele alınabilir. "Cesur bir yaklaşımla iyi giden şeylerin kabusu dönüşebileceğini, sağlam sanılan gerçek dünyanın, sürekli ölüm ve yok olma tehdidi altında olduğunu duyumsatır" (Yılmaz,



2010). Yarattığı farklardan doğan bir trajedi oluşturmak için kimliği olan bir bedenin kimliksizleştirilmesi olarak düşünülebilir.



**Görsel 20.** Nevzat Aydın. İsimlessiz. 2021 (Tuval Üzerine Yağlı Boya. 120 cm x 160 cm)

Görsel 20’de bedeninin içinde bulunduğu ortamla bağının güçlendirilmesi amacıyla beden ve ortamı oluşturan imgeler benzer renk ve biçimlerle bir araya getirilmiştir. Koyu tonlar merkez noktası olarak kapalı ve nispeten bozulmuş olan gözlere ve çevresine yoğunlaşmaktadır. Bu bölgede vurgulu tonlar oluşturulmuş ve merkezi bir alan yaratılmıştır. Keskin darbeler bedeninin temsili olan kelleği öne çıkarmaktayken renkler onu mekânla bir olmaya zorlamaktadır. Bedenin çevresinde onunla aynı ton ve vuruşlara sahip alanlara yer verilmesi bedeninin mekânla bütünleştirme çabasından kaynaklanmaktadır. Detayda da

görülebileceği üzere daha keskin olarak işlenmiş sert şekiller ayırım çizgisinin üstünden geçerek amaçlanan bütünlüğün yaratılma çabasıyla oluşturulmuştur.



Görsel 20'den detay

Resimde hedeflenmiş olan unsurlardan biri etin beden üzerindeki sınırlılığının aşılması ve gerek renk gerekse biçim olarak mekânla bütünleşmesidir. Et bu noktada görünen bedenin dışında da kendisini göstermektedir. Ölü bedenin nesneleşmesi sürecine vurgu yapılmak istenmiş ve bedene ait özel bir araç olarak kullanılmamıştır. Ölü bedenin nesneleşmesi sonucunda salt bir var olma anının izlerinin taşınması istenmiştir. Bacon'un dramatik bedenlerinin aksine birey sorunları yansıtılmamış bunun yerine etten kaynaklanan ifadesiz bir dramatiklik yaratılmak amaçlanmıştır. Buna karşın etin rengindeki yoğunluk ve bedenin zemine gömülmesi bakımından bir kapana kısılma, tutsak edilme hali burada da kendisini göstermektedir.



**Görsel 21.** Francesco Albano. Bel 1. 2012 (Balmumu, Polyester reçine, Demir. 148 cm x 38 cm x 29 cm).  
<https://bit.ly/3onZSeI>

Francesco Albano, ana malzeme olarak balmumu ve polyester kullanarak insan bedenlerinin heykellerini oluşturmaktadır. Bu heykellerde insan bedenlerinin yapısını derinden bozarak onları güçlü bir deformasyona uğratmaktadırlar. Deformasyonlar genel olarak yer çekimine maruz bırakılan et parçalarını çağrışırlar. İnsan formunu oluşturan kemik ve derinin işlevsizleştirilip iç içe geçirilmesinden kaynaklanan bu tekinsiz heykeller (eriyen vücut parçaları) içlerinde hiçbir zaman bir ruh barındırdıklarını düşündürmemektedirler. Ancak buna karşın sanatçı bir röportajında heykelleri için bu et parçalarının çöküşünün ve bozulmalarının nedenlerini yine içsel kırılmalara dayandırmakta ve şunları söylemektedir;

İnsan vücudunun fiziksel ve zihinsel çöküşünün ifadesi olarak deformiteye karşı güçlü bir çekiciliği var. Zihni ve bedeni değiştirerek kas, kemik ve cilt arasında bir kırılmaya neden olan kişisel çöküşün geçici anlarını tasvir etmeye çalışıyorum. Dış baskının neden olduğu bir bölünmeye tanıklık eden duygusal bir çöküş, soyut bir ağırlığın çökmesidir ve yine de o kadar büyüktür ki, vücut değiştirilir ve ezilir (Santelli).



**Görsel 22.** Nevzat Aydın. Uzuv. 2020 (Tuval Üzerine Yağlı Boya. 50 cm x 70 cm)

Görsel 22’de mekânsız bir yüzeyde bedene ait bir kol uzvu resmedilmiştir. Deleuze’nin kelle çıkarımıyla eş yönlü bir mantık çerçevesinde bedene ait olan bu uzuv, ele alınış biçimiyle katılaşmış ve objeleşmiştir. Deriden kısmen sıyrılmış ve resmedilişi itibariyle katı, taş kesilmiş bir et parçasını imgelemektedir. Maddesel olarak Prof. Dr. Gunther von Hagens’in plastize edilmiş bedenlerini (Görsel 23) çağrıştırmaktadır. Bu bedenler derilerinden arındırılmış kimliksiz kadavra bedenleridir. Buradaki kol uzvu Albano’nun etlerine bir antitez oluşturacak şekilde bireyin içsel çatışmalarına odaklanmamaktadır. Uzuv, bedeni bireyden yoksun bir varlık olarak ele almakta ve tamamen ete yoğunlaşmaktadır. Etin temsil ettiği imge bedendir ve eserde ölümün katılığını temsil etmektedir. (Rigor mortis)



**Görsel 23.** Gunther von Hagens. *Beden Dünyası*. 2006. Newcastle UK. <https://bit.ly/3hzJ6HV>

Dr. Gunther gerçek ölü bedenleri sergileme çabasındaydı. Bu girişimi her ne kadar eğitim ve insan bedenini keşfetmek amaçlı olsa da insan bedenine yönelimin topluma ilk elden temas ettirilmesi açısından önemli bir gelişme sayılmaktaydı. Almanya'daki sergileme girişimleri ahlaki değerlerin çiğneneceği kaygısıyla gerçekleşemediğinden, Gunther Japonya, Viyana, Londra ve 2013-14 yılları arasında İstanbul, İzmir, Ankara'da ve daha birçok şehirde sergilerini gerçekleştirmiştir.

Gunther'ın bedenleri etin tazelik ve canlılık özelliklerini yitirmiş olsalar bile ölümün getirmiş olduğu katılığı net bir şekilde hissettirmektedirler. Taş kesilmiş kaslar canlılığın yumuşaklığını yitirmiş olsalar da dehşet verici gerçeklikleriyle varoluşsal bir estetiklik sunmaktaydılar. "İnsanın maddesel yapısınının eğitim için estetik bir yönle değerlendirilmesi gerekir. Ben basit anlamıyla insan vücudunun narin güzelliğini estetik anlamıyla birleştirerek eğitim için ortaya koyuyorum" (Üstün, 2002).

### 3.3 Doğal Beden

Beden, et, birey ve nesne kavramları arasında doğal beden arayışı bir inkâr niteliği taşıyabileceği gibi bu kavramların toplamından da oluşabilmektedir. Bedenin inkârı ölümle gerçekleşmektedir. Ölü beden algılandığı şekli itibariyle bireyden kopmakta ve et kavramını üstlenmektedir. Bununla birlikte öz kavramı bir kez daha kendisine bir yer bulmaya çalışmaktadır. Öz, beden olabileceği gibi birey de olabilmektedir. Freud, Bacon ve Albano gibi sanatçılar için öz, birey kavramını yansıtmakta olduğu gibi Dr. Gunther ve Serrano gibi isimler için de bedenin kendisini temsil etmektedir. Doğal olan beden kimi zaman bedensiz bir doğallık sunmaktayken kimi zaman ise saf bedene karşılık gelmektedir. Bacon'ın "Resimlerim hayatın, her şeyin üzerinde oldukça zor olan benim hayatımın temsilidir. Bu nedenle resimlerim çok şiddet içeriyor ama bu bana doğal geliyor" (Yılmaz, 2010, s. 2) sözlerindeki gibi doğallık, ölüm öncesindeki benlik kavramıyla açıklanabilmektedir. Bacon içsel çatışmalardan kaynaklanan bir doğallık imgesi sunmaktadır. Zihin egemenliğindeki bireyin acı, şiddet ve diğer insani duygularla öze ulaşmakta olduğu ve bununla birlikte doğallık kazanma süreci içerisine girdiği gözlemlenebilmektedir. Bu çıkarımlar sonucunda bedenin doğallık kazanması iki varyasyonla kendisini göstermektedir. İlki; doğallığın bedenin içerisinde oluşturulan bir öz ile özdeşleştirilmesiyle sağlanan dışavurumsal bir doğallık anlayışıdır. Beden bu durumda pasif durumda ve bir ifade aracı olarak kullanılmaktadır. Bilinçte yerleşmiş durumda bulunan içgüdüler ve şiddet, cinsellik, coşku gibi duygular doğallık kavramının birer tasvirleri olarak kullanılabilir. İkincisi ise; özün salt beden olduğu düşüncesinden doğmaktadır. Ölü bedenin doğayla bütünleşmesinden ve bedenin benlikten ayrı düşünülmesi fikri ağır basmaktadır.

#### 3.3.1 Doğallığın Yitimi

Değinilecek ilk doğal beden nitelemesi bedenin içsel süreçlere bağlı olarak bilincin kontrolündeki kabuk görevinden kaynaklanan bir oluşumdur. Birçok kez üzerinde durulduğu gibi beden pasif konumdadır ve bu doğallık ölümden önceki süreçleri kapsamaktadır. Birey bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde yaşamdan edindiği dürtü ve uyarıları içsel süreçlerle bir değerlendirmesini yapmaktadır. Bu değerlendirmeler toplumsal beklenti süzgeçlerden geçirilerek dışarıya yansıtılmaktadır. Ancak bu işlem sürecinde bireyin bilinçaltındaki doğuştan gelen dürtüleri her ne kadar sürece etki etse de doğrudan olarak dışarıya etki etmesi nadir olmuştur. Sigmud Freud'un psikanalizde id diye nitelediği bu dürtüler bu başlık altında öze tekabül etmektedir. İd, insanın bilinçaltındaki vahşi ve cinsel dürtülerine rehberlik eder.

“İd, içimizdeki doyumsuz hayvandır. Kendisini yalnızca ihtiyaçlara göre ayarlayan, eleştiri kabul etmeyen, güdüsel, durdurulamayan yanımızdır (İd, ego ve süperego).” Süperego ile bastırılmaya çalışılan bu taşkın dürtüler insan doğasının gerçek ve bastırılan yüzüdür.

Oliver De Sagazan gibi sanatçılar, başkalaşmış insan doğasının bireyde meydana getirdiği çatışmaları yansıtmakta ve bedeni bunun için bir araç olarak kullanmaktadırlar. İd’in yani özün bastırılmasından sonra meydana gelen patlamanın vahşi doğallığını göstermektedir. “Sagazan’ın hareketi içsel anlamlar yüklemek ya da durumun etkisini yüklediği dışsal yüklemeler, sanatçının ifadesinde kendini, özle mesajına ulaşmayı sağlar. Bu süreçte, sanatçı yapıt eser ve izleyici bağıını oluşturur” (Gültekin, 2015).



**Görsel 24.** Oliver De Sagazan. Başkalaşım. Performans. 2001. <https://bit.ly/3onzuBi>

Sanatçı, performansına sıradan bir birey gibi başlar ve çeşitli eylemler sergiler. İlerleyen süreçte bir kırılma meydana gelir. Sanatçı kil ve boya kullanarak kendi bedeni üzerinde fiziksel deformasyonlar gerçekleştirir; kendisine farklı yüzler yaratır ve sürekli bir başkalaşım geçirir. Aynı süreç içerisinde vahşi ve saldırgan tavırlarla özsel bir patlama yaşar. Bu nokta kontrolün id’e geçtiği ve bedenin öz tarafından kontrol edildiği andır. Sonuç olarak iktidarın ve otoritenin denetimi altından kurtulmuş doğal bir öze ulaşmış bir canlı beden ifadesi ortaya çıkar.

Süreç içerisinde uygulama çalışmalarında bir öz olarak ölümden önceki birey ele alınmamış olsa da özden yoksun kalmış beden konumunu belirlemek adına önemli bir yer kaplamıştır. Bu nedenle ölüm çizgisinin en keskin olduğu bu dönüşüm, ölü bedeni kavrama açısından önemli olmuştur. Ölümle yitirilen özsel doğallık beden başka bir doğallık nitelemesine doğru itilmesine neden olmuştur.

### 3.3.2 Doğallığın Yeniden Tesisi

Değınilecek ikinci doğallık kavramı salt beden kavramıyla bağı kurulmuş olan doğallık kavramıdır. Ölümle gerçekleşen bir yitimden sonra bu düşünce dahilinde ekolojik beden tasviri biyolojik bedenin doğayla bütünleşmesinden doğacak olan doğallık kavramıdır.

Descartes gibi bedeni ruh ve bilinç düalizmi bağlamında inceleyen görüşler için varılacak nokta insanın doğadan üstün olması çıkarımı olacaktır. Çünkü bu görüşü destekleyen temel görüş ruhun insana özgü bir öz olmasıdır. Ancak Max Scheler, bu görüşe karşıt olarak bedenin dışa dönük bir organizma olduğunu, sadece ruh ve bilince indirgenmemesi gerektiğini Descartes'a eleştirisinde şöyle ifade etmiştir;

...kendisi de, hayvan ve bitkilerin psişik varlığını yadsımak anlamsızlığına düştü. Kendisinden önceki zamanların bir gerçeklik olarak kabul ettikleri hayvan ve bitkilerdeki canlılığın görünüşten başka bir şey olmadığını ileri sürüp, bunu, yaşama duygumuzun organik doğa görüntülerini insanlaştırması olarak açıklamak zorunda kaldı. Öte yandan insan bilinci ve düşüncesi dışında bulunan her şeyi saf mekanist bir teoriye göre açıklamaya çalıştı. Bunun sonucu sadece insanın özel yerinin anlamsız bir şekilde yükseltilmesi ve onun doğa ananın kucagından koparılıp alınması olmadı; aynı zamanda hayatın temel kategorileri ve fenomenleri de bir anda dünyanın dışına atılıverdi (Scheler, 1988, s. 72).

Scheler bedeni içe dönük ve dışa dönük biyoloji olarak ayırmaktadır. Yani bedene ait bilincin sinir sisteminin ve beyin kontrolünde gerçekleşen olaylar zincirinin oluşturduğu yönetim mekanizmasından ayrı olarak insanın doğaya bağlılığını oluşturan, dışarıya bağlı bir etkileşim oluşturmaktadır. Bu etkileşim insanın dışarıdan maruz kaldığı ve bunlara bir tepki oluşturduğu her şeye karşılık gelebilmektedir.

Doğayla bir bütünlük içerisinde oluşturulan beden kavramının doğadan tamamen bağımsız olarak algılayan ve buna karşın kendisi de algılanmaktan uzak olan bir beden kavramı olmaktan çıkarılıp fenomen varlık düzeyine indirgenmesi halinde bedene doğal sıfatı da yüklenebilecektir. İnsanın ötekileştirme mekanizması kendisini başlı başına bir iktidar



olarak niteleme eğilimindedir. Val Plumwood insanının kendisini yüceltme eğiliminin doğasından kaynaklandığını ifade ederek şunları eklemektedir;

Ötekinin gereksiz olduğu görüşü efendinin perspektifidir. Efendinin görüşünün evrensel olduğu ileri sürülür; kendisinin arka planını oluşturduğu başka bazı perspektifler olabileceğinin efendinin aklına hiç gelmemesi arka plana itme mekanizmasının bir parçasıdır (Plumwood , 2017, s. 72).

Ancak bir özne halindeki insan kendi varlığının bilgisini nesne dünyasına olan bağından tesis etmek mecburiyetindedir. İnsanın kendisini tanımlayabilmesi için nesnelere dünyasına bakması gerekmektedir. Yani özne olarak kendisini niteleyen insan, nesneleştirdiği çevresi olmadan bir özne olamaz. Ancak bu görüş doğal çevrenin -indirgenmiş haliyle nesnelere dünyasının- bireyi özel kılmak için var olduğundan ziyade bireyle bütün olduğunu ve onu tamamladığı yönündedir.

Scheler'in iki yönlü etkileşiminden kaynaklanan varlıksal bir bütünlük içerisindeki beden kavramı doğal olan fenomenle özdeş olduğundan doğallık çerçevesinden uzaklaşmamaktadır.

Belli bir formla şekillenmiş her varlığın birer öze sahip olduğu düşüncesiyle animizmi kaynak alan ve insanın doğayla bağlantısını kuran sanatçı Ana Mendieta'nın performansları, bedenin doğaya dönüş örneklerinden biridir. Mendieta'nın çalışmaları doğayı nesneleştirmeye çalışmak yerine bedeni doğayla bütünleştirerek bedeni onun bir parçası haline getirmektedir.

Mendieta bedenini çamur ve bitkilerle kamufle ederek onu doğaya geri verme çabası gütmektedir. Bir bakıma bedenin doğaya teslim olması olarak da kabul edilebilir. Bedenin ve doğanın ortak bir öz ile birleşmesi niteliğindeki Siluet serisindeki bir performansında çamur ve çiçeklerle kaplanmış beden bir çukurda yatmaktadır. Bunun yanında karakter ve kimlik bakımından hiçbir özellik taşımamaktadır.



Görsel 25. Ana Mendieta. Silueta Disizinden. İsimsiz. Meksika. 1973. <https://bit.ly/3uV3Ptz>

“Kendi bedenini toprak içine yerleştirip çeşitli doğal malzemelerle kaplayarak doğa içinde bedenini kaybolması, doğaya dönüşmesi bağlamında doğum ve ölüm gibi döngüleri vurgular” (Balkır, 2018). Sanatçının doğum ve ölüm kavramlarının üzerinde durduğu göz önünde bulundurulduğunda bedeninin içerisinde yattığı çukura mezar veya ana rahmi benzetmeleri yapılabilmektedir. Sanatçı için ölüm kavramı doğaya geri dönmek adına önemli olduğu kadar doğumun da büyük bir önemi olmuştur. Çalışmalarında Doğa Ana’ya atıflarda bulunmakta ve özellikle kadın bedenini kullanmasıyla kadının doğurganlık sembolüne dönüşmesine göndermeler yapmaktadır. Yaşamın yokluğu ve başlangıcının temsilleri olarak beden ve doğa bir birlik içerisinde ifade edilmektedir.



**Görsel 26.** Joel Peter Witkin, Natürmort. Marsilya. 1992 (66,3 cm x 81,3 cm.). <https://bit.ly/3yisXwi>

Doğa ve beden birlikteliğinin örneklerini veren bir diğer sanatçı ise Joel Peter Witkin'dir. Ölüm temalı fotoğraflarında beden parçalarının diğer nesnelere olan birlikteliğinin üzerinde duran natürmortlar ve kompozisyonlar oluşturmaktadır. Sanatçı büyük bir titizlikle düzenlediği kompozisyonlardan fotoğraflar çekmekte ve bu fotoğraflara nostaljik bir izlenim oluşturmak amacıyla delme ve kazıma gibi fiziksel müdahalelerde bulunmaktadır.

Joel Witkin'in, insan ve hayvan bedenlerini doğaya ait nesnelere aynı düzlemde fotoğraflamasından ve bedeni diğer sıradan objelerle eş tutmasından kaynaklanan bedeni doğayla buluşturma durumu, bedeni varlık dünyasına teslim etme amacı da çıkarılabilir. Ancak Witkin'in asıl amacı Ana Mendieta gibi bedeni doğa ana ile buluşturmak değil; daha çok nesneleştirmek ve ölümü hatırlatmak olmuştur. "Sanatçının özenle kurguladığı fotoğraflarında yoğunlukla ölüme ait konular dikkat çeker ve bu oldukça önemlidir. Titizlikle hazırladığı fotoğraf konularında hareketsiz yaşamın en önemli parçası olan cesetleri ve vücut parçalarını kullanmaktadır" (Görgülü, 2019, s. 49).



**Görsel 27.** Joel-Peter Witkin, Beyaz üzerine beyaz, Paris, Fransa. 2009. <https://bit.ly/3uXUGk0>

Witkin'in ölü bedenleri, üzerinde durulan doğal beden kavramının amaçlanan özerkliği kurması bakımından istenilen özellikleri barındırsa da bu bedenlerin içerisinde buldukları ortam ve atmosfer doğallığın aksine fantastik ve irrite edicilerdir. Vücut parçaları, deformasyonlar, çürükler, yarıklar ve bunlarla birlikte çeşitli obje ve bitkilerle bezenmiş kompozisyonlar, içlerindeki güzel denebilecek objelere rağmen normalin üzerinde tiksiniç ve iğrenç bir hava yaratmaya devam etmektedirler. Bir beden güzel bir çiçekle kamufle edilmiş olsa bile ya da üzeri tamamen toprakla örtülse bile fotoğrafların genel olarak sıra dışı ve karamsar havası ortamın doğal olmaktan uzak tam anlamıyla tekinsiz bir ortam olduğunu hissettirmektedir. Bu noktada sanatçı ile istenilen nokta tamamen zıt kutuplara ayrılmaktadır. Sanatçının kullandığı bedeni destekleyici objeler aksini yansıtsa da içlerinde birer süs olma amaçları taşımaktadırlar. Buna rağmen bu durum olayın dramatikliğini arttırmaktadır. Oysa kendi açımdan yardımcı ojelere herhangi bir vurgu yapılmamakta ve olabildiğince geride tutulmaktadır.

Fotoğrafların grotesk bir üslupla düzenlenen kurguları fantastik görüntüler sergilemektedirler. Ekspresyonizm ve sürrealizm gibi akımlardaki şiddet, ölüm ve erotizm gibi kavramları ve bu kavramların bilinç ötesi durumlarını da fotoğraflardan çıkarmak mümkün olmaktadır. Sanatçı ölüm gibi ciddi bir meseleyi eserlerinde işlemiş olsa bile,

düzenlemelerindeki düşsel, tiyatral havayla yönü tam olarak belli olmayan bir yapaylık oluşturmaktadır.



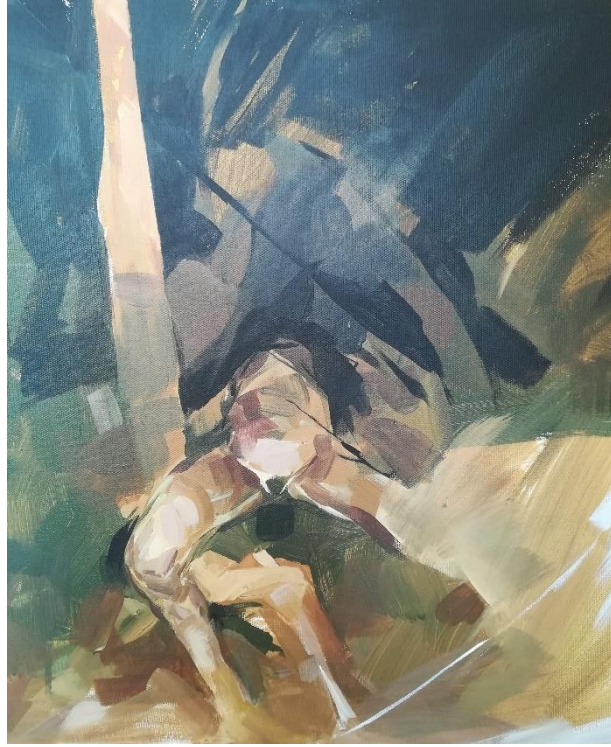
**Görsel 28.** Nevzat Aydın. Yabancı. 2020 (Tuval Üzerine Yağlı Boya 150 cm x 140 cm)

Görsel 28’de doğallık çözümlenmesi beden içinde bulunduğu mekânla ilişkisi üzerinden gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Gerek bedenin gerekse çevresindeki nesne ve bitkilerin aitliği çelişkisi üzerinden ölü bedenin yeri irdelenmiştir. Burada beden, ne Mendieta’nın doğaya yerleştirdiği bedenleri gibi tamamen doğaya teslim olmuş ne de Witkin’in meyve tabağındaki bir kelle gibi rahatsızlık vermektedir. Ölümle soyulmuş bu beden doğal olan ile olmayanın oluşturduğu karşıtlıkların arasındadır. Doğanın sembolü olarak resmedilmiş bitkiler organik alanların yerine geometrik bir düzlemde yer almaktadırlar. Bu bitkiler hemen önlerinde yerleştirilmiş bedeni çevreleyen bir konumda yer almaktadırlar. Bununla birlikte organik ve kıvrımlı bir yapıya sahip olan beden sert bir şekilde kesilerek iki mekân unsurlarının arasına yerleştirilmiştir.



Görsel 28'den ayrıntı

Bütün bir form olarak resmedilmemesindeki amaç bedenin ait olduğu yeri arama çabasını göstermesinden kaynaklanmaktadır. Doğanın bir parçası olarak doğal sayılan insan bedeni doğaya ait unsurları barındıran ancak tamamen doğal olmayan bir çevreyle bütünleşme süreci aktarılmaya çalışılmıştır.



**Görsel 29.** Nevzat Aydın. Sindirilmiş Beden. 2021 (Tuval Üzerine Yağlı Boya 50 x 55cm)

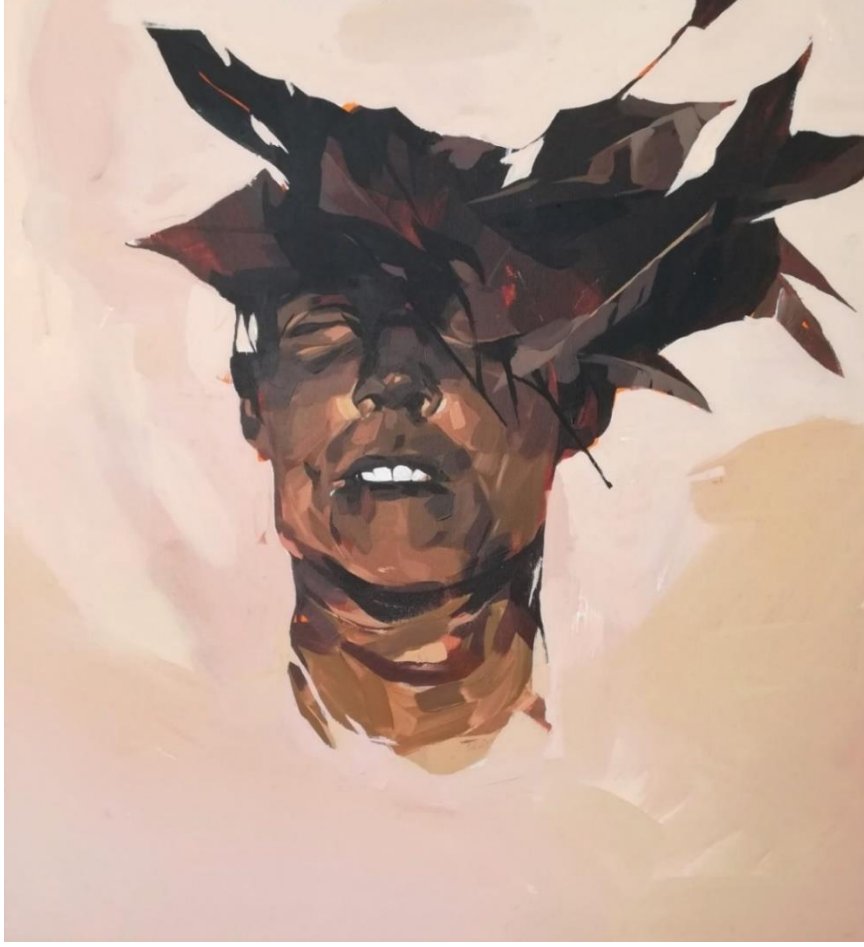
Bedeni doğal bir çevreyle bütünleştirme amacı Görsel 29'dan itibaren hız kazanmıştır. Ölüm bir doğaya dönüş olarak ele alınmış ölü beden kavramı arınmış beden kavramına evrilmiştir. Buna bağlı olarak beden bir süreliğine de olsa mekâna hizmet etmekte onun içerisinde varlığını sürdürmektedir. Uygulama aşamasında her ne kadar istenilen etkiye ulaşılamasa da

kısa süreli deneme aşamasında beden ve doğa çözümlmelerine neden olmuştur. Bu denemelerin oluşturulma aşamasında bedeni bir biyo-kaynağa dönüştürme işleminin etkisi olmuştur. Pasifleştirilmiş beden imgesi doğanın egemenliği altında değiştirilip dönüştürülmektedir. Bu işlem sürecini hızlandırma çalışmalarına Raoul Bretzel ve Anna Citelli gibi tasarımcılar da katkı sağlayacak projeler yapmışlardır. Capsula Mundi isimli bu projede bir yumurtayı andıran ve tabut işlevi gören bir kapsüle ölü beden cenin pozisyonunda yerleştirilmekte ve toprağa gömülmektedir. Beden zamanla doğayla çözümlerek bir ağaç için kaynak sağlamaktadır. Bu süreçte anne karnındaki ceninin doğa ananın karnına aynı pozisyonda yerleştirilmesi, doğum ve ölüm kavramlarının birbirine yakınlığını simgelemekte ve bedenin dünyaya aitlik zincirlerinin uçlarını birbirine kenetleyerek ölümün doğumun bir tamamlayıcısı olduğunu düşündürmektedir.



**Görsel 30.** Raoul Bretzel ve Anna Citelli. Capsula Mundi. <https://bit.ly/3okV4Xj>

Sosyo-kültürel açıdan ölü bedeninin kabul görmüş cenaze törenlerine ters düşen bu projenin belki de en yadırganan yanı bedeninin bir kaynak olarak kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Cesede olan bu radikal ve aynı zamanda doğadan ayıran yegâne tutum, onun özel konumunun doğanın elinde zarar göreceği korkusudur denebilir. “Cesetlerin mekanik olarak işlenmesi veya "ekolojik bir kaynağa" dönüştürülmesiyle ortaya çıkan yasal ve etik soru, aslında insan kalıntılarına verilen statünün evrimi ile ilgilidir. Dikkatimizi toplu ölüm ve ölü beden algılarında meydana gelen dönüşümlere odaklamaya zorladılar” (Anstett, 2015).



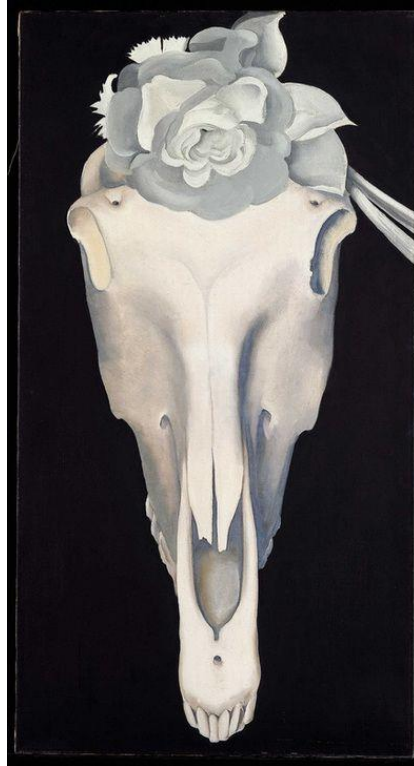
**Görsel 31.** Nevzat Aydın. Birleşim. 2021 (Tuval Üzerine Akrilik Boya 100 cm x 100 cm)

Üzerinde birçok kez durulan üstün beden imgesi bu noktada bir kez daha kırılmıştır. Bu kırılma Görsel 31’de kendisini daha minimal bir şekilde göstermektedir. Bedenin parçalarına doğru daha net bir yönelme meydana gelmiştir. Ceset ve doğa unsurları birleştirilmiş, ortak bir maddeden meydana getirilmiş olduğu izlenimini yaratmak amaçlanmıştır. Üzeri yapraklarla örtülmüş bir kelle imgesiyle oluşturulmuş ve bölgesel bir birleşim meydana getirmiştir. Özellikle birleşimin meydana geldiği kısımlarda daha koyu tonlara başvurulmuş; bu yolla ayırım çizgisi olabildiğince silikleşmiştir. Parçalar halinde ele alınan ölü beden kalıntıları doğal nesnelere ortak bir paranteze alınıp aralarındaki sınırlardan kurtarılmıştır. Bu yolla doğaya bir geri dönüş niteliği taşımakta ve ölümün doğallığa ve tabiata geri dönüşü üzerindeki tavrını sürdürmektedir. Nesnelere işlevlerine takılmaksızın oluşturulan birleşimler sanatçı O’Keeffe’nin çiçekler ve hayvan kurukafalarıyla oluşturduğu natürmortvari eserleriyle benzer bir anlatım diline sahiptir. O’Keeffe ölümün bir simgesi olan kurukafaları diğer vanitas natürmortlarından farklı bir dille kullanmaktadır. Vanitas resimlerinde ölümü hatırlatan ve her birinin derin bir anlam içerdiği objeler sanatçı için kendi



anlamalarını taşımaktadırlar. O'Keeffe, nesnelere birer birer yerleştirmeyip bir bütün olarak anlamlandırmaktadır. Bu bağlamda nesnelere birbirleri üzerindeki üstünlükleri kırılmakta ve önem sırası kaybolmaktadır.

Hayvanları seçmesinin yanı sıra sanatçı, kendisine ait bir düzen oluşturmaktadır. O'Keeffe'nin resmi temsil edilen nesnelere bunların normal fiziksel ilişkilerinden koparır. Daha önceki resimlerde temsil edilen nesnelere arasında sıkıca korunan doğal fiziksel düzen burada kasten iptal edilir (Leppert, Sanatta Anlamın Görüntüsü, 2002, s. 103)



**Görsel 32.** Georgia O'Keeffe. Beyaz Güllü At Kurukafası. 1931. Georgia O'Keeffe Müzesi Özel Koleksiyon (36 cm x 16 cm. Tuval Üzerine Yağlı Boya). <https://bit.ly/3httaHh>

Uygulama çalışmalarımda O'Keeffe ile büyük bir bağ kurulmuş olsa da sanatçının eserlerindeki birleşimlerin tezatlar oluşturması bakımından ayrılmaktadır. O'Keeffe ölümü simgeleyen bir kurukafaya karşılık canlılığın bir simgesi denebilecek kadar canlı duran bir çiçek yerleştirmiştir. Bu nesnelere her ne kadar birbirlerini tamamlamış olsalar da bir o kadar da birbirlerinden farklı kutuplarda durmaktadırlar. Ancak kendi çalışmalarımdaki ana unsurlardan biri zıtlıklar yaratmak değil; bu iki imgenin birbirleriyle eş yönlü bir ilişkisini sağlamaktır.



**Görsel 33.** Nevzat Aydın, Birleşim 2, 2021 (Tuval Üzerine Akrilik Boya 30 x 50 cm)

O'Keffe'nin aksine Görsel 33'e bakıldığında kol uzvunda ve yanında duran bir ağaç dalında hiçbir canlılık belirtisi sağlanmamaya çalışılmamış olduğu görülebilir. Bununla birlikte bu iki imge arasında renk ve biçimsel benzerlikler ön plana çıkmaktadır.

Doğallığın yeniden sağlanmasının doğayla birleşme olduğu çıkarımının desteklendiği bu çalışmalarda bu birleşimin yüzeysel bir yansıması sağlanmak amaçlanmıştır. Ölü beden uzuvlarının doğal çevre unsurlarıyla bir arada ve bir bütün olarak birleştirilmesi anlayışı üzerinde durulmuş ve bu yönde çalışmalar üretilmiştir. Kurumuş bir görüntüyle beraber bir ağaç dalı bir kol uzvu ile organik olarak bir birleşme meydana getirmiştir. Doğal sıfatını yükleyecek olan bu nesne aynı zamanda ölüm kavramının yüklenmesinden de sorumlu tutulmuştur. Canlıktan uzak bir renk paletiyle tazelik asgari düzeye indirgenmiş ve ölüm temasını parçalar üzerinden yansıtmak istenmiştir.



**Görsel 34.** Nevzat Aydın. Ayaklar. 2021 (Tuval Üzerine Akrilik Boya 100 cm x 70 cm)

Görsel 34'te ayaklardan başlayarak farklı yönlere doğru uzanan yapraklar resmedilmiştir. Bu yapraklar resimde doğallığın birer sembolleri olarak kullanılmış tabiatın ve doğal nesnelerin organik insan formuna yayılmasına destek olmuşlardır. Ayaklardan başlayıp tekrar onları örten bir hareket içindedirler. Bu yapraklar yer yer incelmış, solmuş ve kurumuş görüntüsü verir. Buradaki amaç ölü bedenden oluşan izlenimleri bitkilere de yansıtmaktır. Diğer çalışmalardaki uzuvlara kıyasla buradaki ayaklar kesin bir çizgiyle kesilmeyip bir bedene bağlılıkları sürdürülmüştür. Bunun nedeni ayakların bilinçsiz bir bedene ait oldukları izleniminin verilmeye çalışılmasıdır. Ancak ayakların yüz ve eller gibi ifadeyi net bir şekilde yansıtmadığından dolayı beden hareketsizliğinin de açık bir şekilde aktarılabildiği söylenemez. Ayrıca nesnelere arasındaki bütünlükler diğer çalışmalarda olduğu gibi devam ettirilmiştir.



**Görsel 35.** Nevzat Aydın. Kelle 2. 2021 (Tuval Üzerine Akrilik Boya 100 cm x 70 cm)

Yaşam boyu kendisi dışındaki dünyaya hükmetme çabası içinde olan insan doğaya geri dönüş ile bu hükmetme girişiminden vazgeçirilmiş olur. Kendisini doğadan ayrı bir varlık olarak gören insan kendi bedeni için özel bir yer hazırlar. Kelle 2 isimli eserde bu durumun tersi gösterilmiştir. Katılmış ve canlılığı kırılmış insan kafası doğanın egemenliği altındadır. Üzerine yerleştirilmiş olan açık tonlardaki bitkiler resim genelinde ön planda dururken insan bedeninin en belirleyici parçası olan kafa da geri plana itilmiştir. Doğa ile birleşme bu defa doğanın gözetimi altında gerçekleşmiştir.

## SONUÇ

Bedenin ele alınış tarihi incelendiğinde farklı temellere bağlı olarak beden için farklı roller biçildiği görülmüştür. Özellikle 20.yy çevresinde geleneksel kartezyen görüşü ile birlikte beden bilinç ve ruhtan ayrılarak tek başına bir makine işlevine yerleştirilmiştir. Bedene yüklenen bu edilgen tavırla birlikte bedenın tavrı da değişmiş oldu. Bununla birlikte aynı yüzyılın ikinci yarısındaki kırılmayla birlikte insan bedenine yönelim hız kazanmış oldu. Bedenin makineleşme süreci sekteye uğrayarak başlı başına bir ifade aracına dönüşmüş oldu. Büyük oranda performans sanatının etkisinin olduğu bu kırılma sonrasında beden dönemin toplumsal sorunlarının yanı sıra varlık ve birey sorunlarının da bir temsili haline geldi. Nelerin bir sanat eseri olarak sayılması tartışmalarının yaşandığı bu dönemde sanatçı ve sanat eseri arasındaki sınırın silikleşmesinin bir sonucu olarak beden bir sanat nesnesi olarak kendisine yer edinmiş olduğu görüldü.

Resim sanatında ise beden imgesinin yeri dönemlerle beraber farklı formlara büründü. Dışavurumcular ile birlikte beden bireysel ve toplumsal buhranların bir ifade aracına dönüşerek dönemin krizlerini ve kaygılarını aktarmak gibi bir görev edinmiş oldu. Buna paralel olarak beden imgesi üzerinde çeşitli denemeler yapılarak bedeni amaca uygun bir ifade biçimine dönüştürdü. Özellikle ölü bedenın ifadeleri oluşturulurken meydana getirilen deformasyonlar bedene yeniden bir etki yaratma işlevi yüklemiştir.

Bu tezin yazım süreci sonunda insan bedeninin tek başına bir ifade aracına dönüşebileceği sonucuna ulaşılmıştır. Hareketsiz bedenın derinlerinde barındırdığı düşünceyi sanatçının isteği yönünde dışarıya aktardığı görülmüştür. Ancak buna karşın insan ile hayvan bedenlerinin birbirinden tamamen farklı algılanmasına karşı çıkan düşünce türleri de saptanmıştır. Bedeni sadece et ve kemik olarak ele alan düşünceler insan bedenini sıradan bir et parçası görmüş ve beden ile insani değerleri birbirinden ayırmıştır. Birçok sanat eserinde insan ve hayvan bedenleri bir arada kullanıldığı görülmüş buna bağlı olarak insanın doğayla olan ilişkisi üzerinden konumu yeniden çizilmiştir. Bu hareketle beraber ölü bedenın doğa ve tabiatla olan bağları üzerinde durulmuştur. Süreç içerisinde bedenın doğaya dönüşü üzerinde çeşitli düşünce ve eserler üzerinden doğayla birleşim sonucuna varılmıştır. Bu birleşimin amacı ölü bedenın doğaya teslimiyetini gerektirmektedir.

Sonuç olarak bedenın doğal sayılabilmesi iki yolla sağlanacağı çıkarımı yapılmıştır. İlk olarak doğal beden statüsünün ölümden önce sağlanabileceğinin savunusudur. Tez içerisinde

ayrıntılı olarak aktarıldığı gibi insan doğumla beraber vahşi ve yabani güdülerle donatılmıştır. İnsanın tabiattan kopuk olmadığı görüşünün savunulmasıyla beraber bu dürtülerin de doğayla bağlantılı olduğu çıkarımı yapılmıştır. Ölüm bu noktada bedenin içsel faaliyetlerini ve bahsedilen doğal yapısını sonlandırdığı için doğallığın yitimini temsil etmektedir. Ancak yeniden sağlanan tabiatla birleşme, yani doğaya geri dönme döngüsü bedene daha öncesinden daha önemli bir doğallık sağlamaktadır. Bedenin ve doğanın özsel olarak kurduğu birlikteliği doğal beden imgesinin kendisini oluşturduğu sonucuna varılmıştır.

Tez çalışması kapsamına paralel bir şekilde ilerleyen uygulama çalışmaları süreçle beraber değişim göstermiştir. Ölüm olgusunun tamamen yerleşmediği dönemlerde de bedene olan yönelim kendisini göstermiştir. Bölgesel olarak ele alınan beden imgesi zaman zaman bir bütün halindeki beden tasvirine dönüşmüş hareketsiz ölü beden imgesi yaratılmıştır. Süreç içerisinde beden kavramı doğal bedene dönüşmüş ve bedeni doğayla birleştirme kaygısının yolları aranmıştır. Doğaya hükmetme çabasının kırılışı ölümlülikle sağlandığı için bedenin içerisinde bulunduğu çekimserlik netlik kazanmıştır. Ölü beden, edinilen deneyim ve varılan sonuçlar dahilinde nesneleşerek doğal nesnelere bir bütün halini almıştır. Ancak bu nesneleşme sürecinin yakın dönemlere kadar berraklık kazandığı söylenememektedir. Özellikle “Sindirilmiş beden” (Görsel 29) isimli resimde beden ile doğa birleşimlerinin sağlanmasına dair denemelerin sonuçları tatmin edici görülmemektedir. Ancak “Birleşim” (Görsel 30) isimli resimde bu konu hakkında bir karar verilmiş ve bu karar doğrultusunda bedenin parçalar halinde kullanılışı ön plana çıkmıştır. Bunun yanı sıra gerçek betimlemeler yerine doğayı temsil eden nesnelere da fazla yer verilmiştir. Sonuç olarak farklı biçimlerde ele alınan ölü beden formu süreçle birlikte değişimlere uğramış gerek bölgesel gerekse bir bütün olarak ele alınmış ve nihai formunu kazanmıştır.

## KAYNAKLAR

- (1985). Stelarc.: <http://stelarc.org/?catID=20316>
- Adams, C. (2013). *Etin Cinsel Politikası*. (M. E. Boyacıoğlu, & G. Tezcan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Albayrak, A. (2010). Seville, Freud, Bacon ve Tuymans'ın Paletindeki Çileli Beden Teorisi. *Sanat Dergisi*, 0(20), 1-12.
- Anstett, É. (2015). "Bio" Funerals. *Communications*, 97(2), 147-159. Erişim: 04 ,15, 2021
- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Balkır, N. (2018). Bir Ana Mendieta Varmış, Bir Ana Mendieta Yokmuş. *Sanat Tarihi Dergisi*, 27(1), 251-263.
- Batur, E. (2007). *Gövde'm*. İstanbul: Sel yayınları.
- Bürger, P. (2017). *Avangard Kuramı*. (E. Özbek, & Ş. Öztürk, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Canetti, E. (2007). *Ölüm Üzerine*. (G. Aytaç, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.
- Deleuze, G. (n.d.). The Body, the Meat and the Spirit: Becoming Animal. Retrieved 04 18, 2021, from <http://deleuzelectures.blogspot.com/2007/02/body-meat-and-spirit-becoming-animal.html>
- Edwards, S. D. (1998, 02). *The body as object versus the body as subject: The case of disability*. Retrieved 05 12, 2020, from Researchgate: [https://www.researchgate.net/publication/12247047\\_The\\_body\\_as\\_object\\_versus\\_the\\_body\\_as\\_subject\\_The\\_case\\_of\\_disability](https://www.researchgate.net/publication/12247047_The_body_as_object_versus_the_body_as_subject_The_case_of_disability)
- Eroğlu, A. (2012). Henri Bergson'da Bilinç-Sezgi İlişkisi. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 81-102.
- Görgülü, E. (2019). Joel-Peter Witkin'in Fotoğraflarında Yeniden Üretim. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 5(2), 45-57.
- Gültekin, T. (2015). Sanatsal Söylemde Nedensel Yüklemeler ve Kelley'in Kovaryasyon Teorisi. *Akademik Bakış Dergisi*(56), 162-174.
- İd, ego ve süperego. (tarih yok). Erişim: 15.02.2021  
[https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0d,\\_ego\\_ve\\_s%C3%BCperego#:~:text=Psikanalizde%20id%2C%20ego%20ve%20s%C3%BCper,taf%C4%B1ndan%2C%20yap%C4%B1sal%20psi%C5%9Fe%20modellemesiyle%20tan%C4%B1mland%C4%B1.&text=%5BEgo%5D%20%C4%B0d%20ve%20s%C3%BCperegounun%20ist](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0d,_ego_ve_s%C3%BCperego#:~:text=Psikanalizde%20id%2C%20ego%20ve%20s%C3%BCper,taf%C4%B1ndan%2C%20yap%C4%B1sal%20psi%C5%9Fe%20modellemesiyle%20tan%C4%B1mland%C4%B1.&text=%5BEgo%5D%20%C4%B0d%20ve%20s%C3%BCperegounun%20ist)
- Jankelevitch, V. (2012). *Ölümü Düşünmek*. (Y. R. Demir, Çev.) İstanbul: Monokl Yayınları.
- Leppert, R. (2002). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Leppert, R. (2002). *Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi*. (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Plumwood , V. (2017). *Feminizm ve Doğaya Hükm etmek*. (B. Ertür, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Santelli, A. (tarih yok). Bir Görsel Bozukluk Türü Olarak Grotesk: Francesco Albano'nun Sanatı. Erişim: 12. 17. 2020 <http://www.petrieinventory.com/the-grotesque-as-a-visual-genre-of-disorder-the-art-of-francesco-albano>
- Sartre, J.-P. (2011). *Varlık ve Hiçlik*. (G. Ç. Turhan Ilgaz, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Sayın, Z. (2002). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sayın, Z. (2017). *Ölüm Terbiyesi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Scheler, M. (1988). *İnsanın Kosmos'taki Yeri*. (T. Mengüşoğlu, Çev.) İstanbul: Yaprak Kitap.
- Schopenhauer. (2019). *Ölüm Ve İçsel Doğamızın Yok Edilemezliği İle Olan İlişkisi*. İstanbul: Oda yayınları.
- Soll, I. (2017). Ölümün Sözümona Önemsizliği Üzerine. R. C. Jeff Malpas (Dü.) içinde, *Ölümü Düşünmek* (N. Küçük, Çev., s. 74). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Sönmez, A. (2016, 01). *Canan Yillardır Tek Bir Performans Yapıyor*. Erişim: 06. 20. 2020 Sanataak: <http://www.sanataak.com/view/canan-yillardir-tek-bir-performans-yapiyor>
- Steiner, R. (2005). Ölüme Karşı. R. C. Jeff Malpas (Dü.) içinde, *Ölüm ve Felsefe* (N. Küçük, Çev., s. 40-50). İstanbul: İthafı Yayınları.
- Temel, B. (2016). Et: Lucian Freud. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11-20.
- Üstün, Ç. (2002). Plastinasyon Bir Bilim mi Yoksa Garip Bir Gösteri mi? *Adnan Menderes Üniversitesi Tıp Fakültesi Dergisi*, 3(1), 37- 42.
- Yılmaz, N. (2010, 02 1). Francis Bacon ve Korkuların Alegorisi. *Lebriz Sanat Dergi*. Erişim: 04. 29. 2021
- Yılmaz, N. (2010). Francis Bacon'ın Dehşetli Figürleri. *Lebriz Sanat Dergi*.



## ETİK BEYANI

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

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

beyan ederim.

08/07/2021

Nevzat AYDİN

**Yüksek Lisans**  
**Tezi/Sanat Çalışması Raporu Orijinallik Raporu**  
**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ**  
**Güzel Sanatlar Enstitüsü**

Tez/Sanat Çalışması Raporu Başlığı: Doğallığın Yitirilmesi ve Yeniden Tesisi Bağlamında Sanatta Ölü Beden

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

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
09/07/2021	63	80750	22.06.2021	%16	1617567180

Uygulanan filtreler:

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

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (tarih 05/07/2021)

Nevzat AYDİN

Öğrenci No.: N18134038

Anasanat/Anabilim Dalı:Resim

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

(Doç. Ozan BİLGİNER)

# Master's Thesis/ Art Work Report Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title : Dead Body in Art in The Context Of Destroying and Re-Creating Naturality

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

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
09/07/2021	63	80750	22.06.2021	%16	1617567180

Filtering options applied are:

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

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (date 05/07/2021)

Nevzat AYDİN

Student No.: N18134038

Department: Painting

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

(Doç. Ozan BİLGİNER)

## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

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

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

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

- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyettarihinden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3) 08/07/2021

Nevzat AYDİN

---

\*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 veyapatent 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 çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

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

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

