



**ÇAĞDAŞ HEYKEL SANATINDA
DEFORMASYONA UĞRAMIŞ BEDENİN
ESTETİK DEĞERİ**

Zehra KAHRAMAN

**Yüksek Lisans Tezi
Heykel Ana Sanat Dalı
2024
(Her hakkı saklıdır.)**

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANA SANAT DALI

**ÇAĞDAŞ HEYKEL SANATINDA DEFORMASYONA UĞRAMIŞ BEDENİN
ESTETİK DEĞERİ**

(Aesthetic Value of the Deformed Body in Contemporary Sculpture Art)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Zehra KAHRAMAN

Danışman: Doç. Halil DAŞKESEN

Erzurum
Ağustos, 2024



KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Zehra KAHRAMAN tarafından hazırlanan “Çağdaş Heykel Sanatında Deformasyona Uğramış Bedenin Estetik Değeri” başlıklı çalışması 21/11/2024 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Heykel Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı:	Doç. Caner ŞENGÜNALP <i>Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi</i>	Aslı Islak İmzalıdır
Danışman:	Doç. Halil DAŞKESEN <i>Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi</i>	Aslı Islak İmzalıdır
Jüri Üyesi:	Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Hanifi ZENGİN <i>Kazım Karabekir Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu</i>	Aslı Islak İmzalıdır

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini onaylarım.

Prof. Dr. Ahmet Selim DOĞAN

Enstitü Müdürü

Aslı Islak İmzalıdır



ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Çağdaş Heykel Sanatında Deformasyona Uğramış Bedenin Estetik Değeri” başlıklı çalışmanın tarafımdan bilimsel etik ilkelere uyularak yazıldığını ve yararlandığım eserleri kaynakçada gösterdiğimi beyan ederim.

21 / 11 / 2024

Zehra KAHRAMAN

Aslı Islak İmzalıdır

☐ Tezle ilgili patent başvurusu yapılması / patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle Enstitü Yönetim Kurulunun / ... / tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 2 (iki) yıl süreyle engellenmiştir.

☐ Enstitü Yönetim Kurulunun / ... / tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 6 (altı) ay süreyle engellenmiştir.

ÖNSÖZ

Bu tez çalışması, "Çağdaş Heykel Sanatında Deformasyona Uğramış Bedenin Estetik Değeri" başlığı altında, bedenin ilk çağlardan itibaren günümüz çağdaş heykel sanatına kadar geçirdiği evrimsel süreçleri incelemektedir. Eserde, bedenin bu süreçlerde nasıl deformasyona uğradığı, bu deformasyonların estetik değerinin farklı dönemlerde nasıl algılandığı ve sanat üretimlerine nasıl yansıdığı ele alınmış; ayrıca bu süreçte eser üretmeye devam eden sanatçılar da incelenmiştir.

Bu çalışma sürecinde kuramsal ve uygulamalı aşamalarda fikirleri, önerileri ve eleştirileriyle yol gösteren, her durumda destekleyen danışmanım Doç. Halil DAŞKESEN'e, bilgi ve deneyimlerini bizlerle paylaşan bölüm hocalarıma ve her türlü maddi ve manevi desteğini esirgemeyen aileme teşekkürlerimi sunarım.

Zehra KAHRAMAN

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÇAĞDAŞ HEYKEL SANATINDA DEFORMASYONA UĞRAMIŞ BEDENİN ESTETİK DEĞERİ

Zehra KAHRAMAN

Tez Danışmanı: Doç. Halil DAŞKESEN

Ağustos 2024, 127 sayfa

Plastik sanatlar alanında beden, en temel kavramlardan biri olarak öne çıkmaktadır. Çağdaş heykel sanatında da bedenin deformasyonu, sanatçılar için estetik değerler, biçimsel çözümler ve kavramsal çerçeveyi derinleştiren bir araç olarak kullanılmaktadır. Deformasyon, bedenin hem fiziksel hem de duygusal bozulmalarını görselleştirirken, aynı zamanda insan deneyiminin kırılabilirliği ve travmatik yönlerini de açığa çıkarmaktadır. Sanatçılar, deformasyona uğramış bedeni bir sanat nesnesi olarak kullanır ya da bedeni deformasyona uğratarak estetik değerlerinin sorgulandığı soyutlamalar ile izleyicilere görsel bir temsil sunarlar. Eserlerde tercih edilen üretim üslupları, malzemeler ve teknikler, bedenin deformasyonunun etkili bir şekilde sunulmasına katkı sağlarken, bu deformasyonlar kültürel ve toplumsal açıdan da anlama dair referanslar içerebilmektedir. Bu ekseninde, bedenin estetik değeri antik dönemden günümüze geçirdiği algısal değişimle birlikte heykel sanatının da en önemli üretim pratiklerinin temelini oluşturmaktadır.

“*Çağdaş Heykel Sanatında Deformasyona Uğramış Bedenin Estetik Değeri*” başlıklı bu tez çalışmada da, çağdaş heykel sanatında bedenin, tarih öncesinden günümüze kadar sanatsal niteliği ve algısı, süreç içerisinde bedenin kültürel ve toplumsal açıdan ürettiği anlam, görsel ve kavramsal referansları deformasyon bağlamında ele alınmaktadır. Ayrıca, bedenin estetik değerinin farklı dönemlerde nasıl ele alındığı irdelenmektedir. Böylece deformasyona uğramış bedenin estetik değeri dönemlere göre örnek yapıtlar üzerinden çözümlenmektedir. Sonuç kısmında ise yine bedenin deformasyonu ve estetik değerlerinin uygulamalı olarak sorgulandığı özgün çalışmalarla oluşturulmuş sergi yer almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Beden, Estetik, Deformasyon, Heykel

ABSTRACT

MASTER THESIS

AESTHETIC VALUE OF THE DEFORMED BODY IN CONTEMPORARY SCULPTURE ART

Zehra KAHRAMAN

Advisor: Assoc. Prof. Halil DAŞKESEN

August 2024, 127 pages

In plastic arts, the body stands out as one of the most fundamental concepts. In contemporary sculpture, the deformation of the body is used by artists as a tool to deepen aesthetic values, formal analyses, and conceptual frameworks. Deformation, while visualizing both the physical and emotional distortions of the body, also reveals the fragility and traumatic aspects of the human experience. Artists employ the deformed body as an art object or create abstractions by deforming the body, offering a visual representation that questions its aesthetic values. The production styles, materials, and techniques preferred in the works contribute to the effective presentation of the body's deformation, while these deformations may also carry cultural and social references to their meaning. Within this framework, the aesthetic value of the body, shaped by its perceptual transformations from antiquity to the present, forms the foundation of some of the most significant production practices in sculpture.

In the thesis titled “The Aesthetic Value of The Deformed Body in Contemporary Sculpture,” the artistic significance and perception of the body in contemporary sculpture are examined from prehistory to the present, focusing on the meanings produced by the body in cultural and social contexts and the visual and conceptual references it generates in the context of deformation. Additionally, the study explores how the aesthetic value of the body has been addressed in different periods. Thus, the aesthetic value of the deformed body is analyzed through exemplary works from various periods. In conclusion, an exhibition featuring original works, which also question the deformation of the body and its aesthetic values through practical applications, is presented.

Keywords: Body, Aesthetics, Deformation, Sculpture

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY TUTANAĞI.....	i
ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI.....	ii
ÖNSÖZ.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	viii
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	3
Çağdaş Heykel Sanatı ve Deformasyon	3
Kavram Olarak Deformasyon ve Sanat Alanında Kullanım Biçimleri.....	4
Çağdaş Heykel Sanatında Deformasyonun Kullanımı.....	25
İKİNCİ BÖLÜM	30
Tarihsel Süreçte Sanat Nesnesi Olarak Beden ve Estetik Değeri.....	30
Kavram Olarak Beden.....	30
Güzel ve Çirkin Estetiğinin Beden Üzerinde Değerlendirilmesi	34
Tarih Öncesi ve Antik Dönemde Beden	41
Orta Çağdan Rönesans'a Beden Estetiğinin Uyumu	49
Modernizm'de Bedenin Kullanım Olanakları ve Estetik Değeri.....	55
Çağdaş Sanatta Bedenin Deformasyonu ve Estetiği	60
Beden Estetiği Bağlamında Gelişen Sanat Akımları	65
Performans.	65
Happening.	69
Body Art.....	73
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	77
Çağdaş Heykel Sanatında Deformasyona Uğramış Bedenin Uygulama Örnekleri	77
Patricia Piccinini	77
Berlinde de Bruyckere.....	81
Jason Briggs	86
Rosa Verloop.....	90
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....	94
Bedenin Deformasyonu ve Özgün Uygulamalarla Bir Sergi Pratiği.....	94
Şekil 67	95

SONUÇ.....	103
KAYNAKÇA	105
ÖZGEÇMİŞ.....	115



ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. “İsa’nın Doğuşu Sahnesine Benzetilen Kaya Resmi”	5
Şekil 2. Paul Cezanne, “Montagne Sainte-Victoire”, 1902-04.....	6
Şekil 3. Pablo Picasso, “The Bull”, 1945.....	8
Şekil 4. Edouard Manet, “Luncheon on The Grass”, 1863	8
Şekil 5. Pablo Picasso, “Luncheon on The Grass” Yorumu, 1960.....	9
Şekil 6. “Winged Victory of Samothrace”, 1863.....	10
Şekil 7. “Erotik Fresk, Pompeii Genelevi”	11
Şekil 8. “Chartres Katedrali, Batı Portalı”, Yaklaşık 1145	12
Şekil 9. Michelangelo, “David”, 1504	14
Şekil 10. Hieronymus Bosch, “The Garden of Earthly Delights”, 1503-1504	15
Şekil 11. Hieronymus Bosch, “Pilatus Pre İsa”, 1520	16
Şekil 12. El Greco, Apokalypsis, “Opening of the Fifth Seal”, 1608-1614.....	16
Şekil 13. Gian Lorenzo Bernini, “David”, 1623-1624	18
Şekil 14. Claude Monet, “Impression, Sunrise”, 1872	20
Şekil 15. Pablo Picasso, “Les Demoiselles d'Avignon”, 1907	21
Şekil 16. Pablo Pichasso, “Guernica”, 1937	21
Şekil 17. Pablo Picasso, “Guitar”, 1912-1913	23
Şekil 18. Henry Moore, “Reclining Figure”, 1938.....	23
Şekil 19. Albeto Giacometti, “Standing Woman”, 1948	24
Şekil 20. Jeff Koons, “Balloon Dogs”, 1994-2000.....	26
Şekil 21. Antony Gormley, “Quantum Cloud”, 1999 – 2009	28
Şekil 22. “Etiyopya’nın Güneyinde Bulunan Mursi Kbilesi”	37
Şekil 23. “Kabilelerin Vücutlarına Yaptığı Dövmeler”	38
Şekil 24. “Anthony Loffredo”	39
Şekil 25. “Willendorf Venüsü”, MÖ.25.000	41
Şekil 26. “Çatalhöyük Venüsü” M.Ö. 7000-5700	42
Şekil 27. “Tutankhamun’un Altın Maskesi”, MÖ 1332-1323.....	43
Şekil 28. “Nefertiti’nin Büstü”, M.Ö. 1345	44
Şekil 29. “Marcus Aurelius’un At Heykeli”, M.S. 175	45
Şekil 30. “Poseidon’un Bronz Heykeli”, M.Ö. 460-450	48
Şekil 31. “Apollon Belvedere Heykeli”, M.S. 120	49
Şekil 32. “Christ in Majesty”, 1300	50
Şekil 33. Giselbertus, “The Last Judgment”, 1120–1135	51

Şekil 34. Michelangelo, “Moses”, 1513–1515	52
Şekil 35. Michelangelo, “Crucifixion”, 1492	53
Şekil 36. Sandro Botticelli, “The Birth of Venus”, 1484-1486	54
Şekil 37. Marcel Duchamp, “Nude Descending a Staircase, No. 2”, 1912.....	56
Şekil 38. Umberto Boccioni, “Unique Forms of Continuity in Space”, 1912.....	57
Şekil 39. Alberto Giacometti, “The Forest”, 1950	57
Şekil 40. Willem de Kooning, “Woman 1”1950.....	58
Şekil 41. Willem de Kooning, “Woman 2”, 1952.....	59
Şekil 42. Willem de Kooning, “Woman 3-4-5 Serisi”1952-53.....	60
Şekil 43. Francis Bacon, “Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion”,1944.....	62
Şekil 44. Jenny Saville, “Propped”, 1992	63
Şekil 45. Ron Mueck, “A Girl”, 2006	64
Şekil 46. Kara Walker, “A Subtlety”,2014	64
Şekil 47. Marina Abramovic, “Rhythm 0”, 1974.....	67
Şekil 48. Marina Abramoviç, “The Artist Is Present”, 2010	68
Şekil 49. Alan Kaprow, “Yard”, 1961	71
Şekil 50. Herman Nitsch, “80. Action”, 1984	72
Şekil 51. Gilbert Proesch ve George Passmor, “Şarkı Söyleyen Heykel”, 1969.....	74
Şekil 52. Gina Pane, "Sentimental Action", 1973.....	75
Şekil 53. Patricia Piccinini, “The Long Awaited”, 2008.....	78
Şekil 54. Patricia Piccinini, “No Fear of Depths”, 2019.....	79
Şekil 55. Patricia Piccini, “Meet Graham”, 2016	80
Şekil 56. Berlinde de Bruyckere, “Into One-Another III”, 2010	82
Şekil 57. Berlinde de Bruyckere, “The Pillow”, 2010	83
Şekil 58. Berlinde de Bruyckere, “Invisible Beauty”, 2011	84
Şekil 59. Berlinde de Bruyckere, “We are all Flesh”, 2012	84
Şekil 60. Berlinde de Bruyckere, “Tre Arcangeli”, 2022.....	85
Şekil 61. Jason Briggs, “Paris” 2019.....	87
Şekil 62. Jason Briggs, “Olimpiya”,2023	88
Şekil 63. Jason Briggs, “Puff (Detail)”, 2009.....	89
Şekil 64. Rosa Verloop, “Twisted And Crumbled”,2009 “Mixed Emotions”, 2013 “I Feel Good”, 2013	91
Şekil 65. Rosa Verloop, “Granm'ma”, 2019.....	91
Şekil 66. Rosa Verloop, “Meneer Vinkers/Opa”, 2015.....	92
Şekil 67. Zehra Kahraman, "Çarpıtma", Elyaf, Gazete, Tutkal, Metal, 2024	95

Şekil 68. Zehra Kahraman, "Bilinç", Elyaf, Gazete, Tutkal, 2024.....	96
Şekil 69. Zehra Kahraman, "Kırılma", Elyaf, Gazete, Tutkal,Metal, 2024.....	97
Şekil 70. Zehra Kahraman, " İçsel Döngü", Elyaf, Gazete, Tutkal, Metal, 2024.....	98
Şekil 71. Zehra Kahraman, "Akış", Elyaf, Gazete, Tutkal,Metal, 2024	99
Şekil 72. Zehra Kahraman, "Ruh", Elyaf, Gazete, Tutkal, 2024.....	100
Şekil 73. Zehra Kahraman, "Zıtlık", Elyaf, Gazete, Tutkal, 2024	102



GİRİŞ

“Çağdaş Heykel Sanatında Deformasyona Uğramış Bedenin Estetik Değeri” adlı bu tez çalışmasında bedenin deformasyonu ve estetik değeri, dönemlere göre ve özellikle de çağdaş heykel sanatında uygulama amaçları ve yöntemleri, ortaya çıkan algı ve anlam alanları incelenmektedir. Buna bağlı olarak gerçekleştirilen deformasyon ile beden tamamen kimliksizleştirilmeden, onun biçimini bozarak yeniden kurgulama anlayışı üzerinde durulmaktadır.

Sanatçılar kimi zaman eserlerinin bağlamını kuvvetlendirmek amacıyla deformasyon yöntemine başvururken kimi zaman doğuştan yaşanan ya da sonradan bir kaza veya hastalık sonucu oluşan beden deformasyonunu eserlerinde konu edinmiştir. Toplum tarafından genellikle çirkin ve kusurlu kabul edilen deforme olmuş bedenin eserlere taşınması güzellik ve estetik kavramlarının değerlendirilmesini yeniden tartışmaya açmıştır (Duran, 2023).

Bu bağlamda heykel sanatı kapsamında deformasyona uğramış bedenin geçmiş dönemden günümüze üslup, biçim ve kavramsal açıdan çağdaş heykel sanatına etkileri de bu tez kapsamında incelenerek, heykelde bedenin nasıl ve ne amaçla kullanıldığı, içerdiği anlam ve deformasyon yöntemlerinin estetik nitelikler ışığında örnek yapıtlar üzerinden irdelenmektedir.

Çalışmanın kapsamını ilk olarak çağdaş heykel sanatını ve deformasyon kavramlarını sanat alanında ve tarihsel dönemlere göre anlamlarını, biçimsel farklılıklarını ve farklı alanlardaki görüşlerini sanat alanına geçiş süreci ve bu sürecin etkileri araştırılıp incelenmiştir. Bu bağlamda ilk bölümden bahsedilen deformasyon kavramının heykel sanatında ki estetik değer ile içerdiği anlam ve felsefi düşünceler, düşünürlerin teorilerine dayandırılan açıklamaları da bu tezin araştırma konusu halini almıştır.

İkinci bölümün ilk başlığında ise kavram olarak bedenin varoluş süreci anlamı ve değeri Türkçe, felsefi, toplumsal ve özellikle sanat alanındaki görülüş biçimi ile felsefi düşünürlerin bedenin estetik değeri ile ilgili farklı anekdotlarını ele alarak daha sonra tarih öncesi antik dönem, orta çağ, rönesans ve modernizm gibi dönemlerde bedenin kullanımı, dönemin sanatçılarının bedeni algılama ve uygulamaya dönüştürme geçişleri çağdaş sanatta bedenin deformasyona uğraması ile akıllardaki ve zihinlerdeki estetik değerinin nasıl değiştiği ve bu bağlamda 20. Yüzyıl ile beraber beden estetiği bağlamında gelişen sanat akımları da bu tezin araştırma konusu halini almıştır. Bu kapsamda bedenin öz benliği her alanda yetersiz kaldığı

ve farklı düşünceler, farklı kişiler arasında sürekli tartışma ve araştırma konusu olduğu gözlemlenmiştir. Bunun için beden kavramı her alanda özellikle çağdaş heykel sanatında farklı anlamlar ve kavramlar olarak sanatçıların da yapıtlarında seyirciye vermek istedikleri mesajı farklı metotlarla soyutlayıp parçalama ve uzuvları deforme etme gibi yöntemlerle araştırılıp gözlemlenme hissiyatı oluşturmuştur. Bunun için tezin konusu olan “Çağdaş Heykel Sanatında Deformasyona Uğramış Bedenin Estetik Değeri” başlığı altında çağdaş heykel sanatında ve bedenin her anlamda irdeleneceği estetik kavramı ile bedenin güzellik algısını çürüterek bedende oluşan biçimsiz, parçalı, eksik-fazla uzuvlu bedenler irdelenmiştir.

Araştırmanın üçüncü bölümde ise çağdaş heykel sanatında deformasyona uğramış beden üzerine üretim yapan ve üretim süreçlerinin tez kapsamında anlatılan konuyla günümüzde dahil aynı üretim biçimine devam eden sanatçıların eserleri kapsamında çözümlemeler yapılarak değerlendirilmektedir. Sanatçıların deformasyona uğramış bedenin üretim süreçleri yapıtları ve malzeme kullanımları da karşılaştırmalı olarak incelenmektedir.

Dördüncü ve son bölümde, üretilmiş kişisel yapıtlar üzerinden deformasyona uğramış beden çözümlemeleri yapılmaya çalışılmış ve bir üretim anlayışı ile üretim sürecinde ortaya çıkan alt metin temelinde yapılan çalışmalarla bir sergi oluşturulmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

Çağdaş Heykel Sanatı ve Deformasyon

Türk Dil Kurumu'na göre “Çağdaş”, “bulunulan çağın anlayışına, şartlarına uygun olan, çağcıl, uygarca, modern, asri” anlamına gelmektedir (TDK, 2021). Bu bağlamda “çağdaş” kavramını farklı alanlarda sorguladığımızda ise ilk sırada felsefe alanı görülebilir. Buda akıllara “Kimin ve neyin çağdaşıyız?” ve her şeyden önce “Çağdaş olmak ne demek?” gibi soruları sorgulatmaktadır. Bu sorulara yanıt aranırken bizleri ilk yönlendirebilecek kişi ise Friedrich Nietzsche'dir. Nietzsche'e göre Çağdaş olan, zamana aykırı olandır. Bu düşüncenin kendisi zamana aykırıdır, diye yazar, “çünkü bu çağın gayet haklı bir gurur duyduğu şeyi, yani tarihsel kültürünü, bir hastalık, bir acizlik ve bir kusur olarak anlamaya çalışmaktadır; çünkü ben hepimizin tarihin ateşiyle kavrulduğumuza ve en azından onu anlamamız gerektiğine inanıyorum.” Başka deyişle Nietzsche, kendi “güncellik” iddiasını, şimdiyle “çağdaşlığını”, bir kopukluk ve yerinden çıkmışlık içerisinde konumlandırır (Agamben, 2012).

Bu kapsamda yazar, filozof Gilles Deleuze ve psikanaliz Félix Guattari çağdaşın kültürel bir coğrafyanın zaman ve mekân algısını oluşturduğu gibi belirli bir politik düşüncenin yerleşmesini, örgütlenmesini ve bir araya getirilmesini de mümkün kıldığını bizlere hatırlatarak, bununla birlikte çağdaş bir pratiğin ve ona ev sahipliği yapan eleştirel bir aygıtın da işlevsellik kazandığını gösterdiğini savunmaktadır (Şiray, 2018).

Sanat alanına baktığımızdaysa genellikle Modern Sanat ile karıştırılan fakat arada çok ince bir çizgi olduğu göz önünde bulundurulursa Modern Sanat'tan sonra başlayan bir dönem olduğu söylenebilir. Çağdaş sanat düşüncesi ilk kez Modern Sanat'ın, yerini gelenekle bağını koparmış daha avangard bir “modern” sanat kapsamında “çağdaş” olana bırakıldığı bir akım olarak tanımlandığı 1930'lu yıllara dayanmaktadır. Bundan sonra “çağdaş” olan, geçmiş dümen suyunda bırakan, yaşanan zamana bağlı ve aynı zamanda ileriye giden bir akışı ifade eder (An & Cerasi, 2021).

Bu akışı ifade etme yönteminden biride yorum sürecidir. Çağdaş sanatı yorumlayabilmek için yaratım sürecinde etkisi olan toplumsal, politik, ekonomik ve felsefi koşulları bilmek ve anlamak gerekir. Çağdaş sanat cinsiyet politikası ile kimlik, ekoloji ve küreselleşme, sanatla tüketim ve popüler kültür arasındaki küskünlük gibi konuları ele alır. Çağdaş sanatı bu kadar ilginç yapan geçmişle, bugünle ve meta kültürüyle kurduğu, salt

maddiyatçılığın ötesine geçiyormuş görünen karmaşık ilişkidir. Fakat çağdaş sanatı anlamak için onun tarihiyle, bağlamlarıyla ve biçimleriyle ilgili bilgi sahibi olmak yeterli değildir. Çağdaş sanata yeni bir gözle ve açık fikirlilikle bakabilmek gerekir (Whitham & Pooke, 2022).

Sanat, kendi meşruluğunu ilan etmesi ile hakikatin yüklenicisi olmuştur. Estetik dünyanın gerçekliği sokaktaki hakikat ile uzlaşmazlık içerisinde. Sarayın ve kilisenin sanat üzerindeki egemenliği 19. yüzyılda gücünü yitirmiştir. İyi, doğru, güzel onun sorunu değildir; metropolün kötü, sahte, çirkin temsilleri üzerine de sanat inşa edilebilir. Baudelaire sanatın herhangi bir gerçeği, tanrıyı, doğayı temsil etmediğini, sadece kendisini temsil ettiğini, biçiminin içeriği olduğunu işaret edebilir (Sözeri, 2016). Böylelikle 20. yüzyıla kadar doğayı taklit eden, dini öğelerin anlatıldığı bir hikâye biçiminde yansıtıldığı ve bu yansımada ise heykel sanatının geleneksel teması insandır. Ancak bu dönemde bilim ve teknikle beraber sanatın ne olması gerektiği konusunda birbirini takip eden yeni akımlar geleneği geliştirmek için kısa sürede ortaya çıkan ve kısa sürede etkisini yitiren birçok akım ortaya çıkmıştır. Figüre yeni bir ruh kazandırmak, onu değiştirmek, bozup yeniden yapılandırmak kaygısıyla yola çıkıldığı gözlemlenmiştir (Kırıktaş, 2011). Bu kaygı da akıllara farklı kavramalar, anti estetik olan ve göze hitap etmeyen görseller, yapıtlar ve bu yapıtları savunan akımlar ortaya çıkarmıştır. Böylelikle sanattaki yerinin önemli olduğunu vurgulayan Çağdaş Sanat dönemin önemli akımı olduğunu da kanıtlamış olduğu söylenebilir.

Kavram Olarak Deformasyon ve Sanat Alanında Kullanım Biçimleri

Fransızca kökenli bir kelime olan deformasyon biçim bozma olarak bilinmektedir. Kişinin özünde görüntüye veya bir yapıta kendi yorumunu katarak biçimini bozma olarak da algılanabilir. Deformasyon var olan bir formun en sade hale indirgenmesi ya da farklı yorumlamalar ile detayların üzerinde oynamalar yaparak yorumlanması ile oluşturulabilir. Ancak deformasyona uğratılmış olan biçime başka bir tanımlama ile bakılmamalıdır. Bu başkalaşma arayışı olur. Nitekim başlangıcı nesnenin kendisi olup, son hali yine var olan o formun deformasyona uğratılmış halidir. Deformasyon biçimde vurgu ya da güçlü etki yaratmak amacıyla kullanılabileceği gibidir (Özdoğan & Yıldız İliden, 2023).

Deformasyon, farklı alanlarda benzer bir mantıkla işlenmekte olsa da algılama yöntemleri farklılık gösterebilir. Sanat, deformasyonun en belirgin şekilde görülebileceği alanlardan biridir ve deformasyonun sanat alanındaki ilk örnekleri resim sanatında ortaya çıkmıştır. Zamanla, heykel ve diğer sanat dallarında, özellikle modern dönemde, deformasyon sıkça işlendiğini söylenebilir. Teknolojinin gelişimi ve Modern sanattan Çağdaş sanata geçişle birlikte, sanatçılar kendilerini ifade etme biçimlerini özgürleştirerek bu özgürlüğü yapıtlarına yansıtarak ve deformasyonu daha fazla kullanıldığı söylenebilir. Felsefe alanında ise, biçimi

bozulmuş yapıtlar veya görüntüler estetik değer kavramıyla ilişkilendirilmekte ve bu, güzellik algısının değer kazanıp kazanmadığı konusunda yorumlanmaktadır.

İnsanoğlu kendi tarihinin hem yaratıcısı hem de belgeleyicisidir. Belgelediği şey kendi macerasından başka bir şey değildir. Bunun ilk örnekleri de Paleolitik Dönem Mağara sanatı olarak kabul edilen tarih öncesi dönemden günümüze kalan, Modern dünyanın keşfettiği ilk mağara resimleridir (Şekil 1). Mağara duvarlarında resmedilen gördükleri dünyayı, hayvanları, nadiren insan benzeri biçimler görülmektedir ve bu görsellerin çizimi biçimi bozulmuş şekilde yani deformasyona uğramış şekilde resmedilmiştir (Baysal, 2021). İlkel insanın estetik amaç gütmekten ürettiği bu imgesel tasarımlarının, stilizasyon ve deformasyon açısından tarihte ilk ve incelenmesi gereken estetik örnekler olduğu inkâr edilemez (Uygun, 2010).

Tarihsel bağlamda değerlendirildiğinde, o dönemde de deformasyon mevcut olsa da bu deformasyon bilinçli bir şekilde yapılmamıştır. Dönemin imkanları, heykel üretim teknikleri ve heykel bilgisi göz önüne alındığında, heykeller ve duvarlara yapılan çizimlerin teknik düzeyi bu seviyede kalmıştır. Bu nedenle, yapıtlardaki ve çizimlerdeki deformasyonlar kendiliğinden ortaya çıkmıştır ve böylece deformasyon, tarih öncesi dönemlerin örnekleriyle sanata ilk adımlarını atmaya başlamıştır.

Şekil 1

“İsa'nın Doğuşu Sahnesine Benzetilen Kaya Resmi”



(İsa'nın Doğuşu Sahnesine Benzetilen Kaya Resmi, 2,5 milyon yıl- MÖ 12000)

Deformasyon kavramı, sanat alanında özellikle heykel ve resim sanatında yoğun bir şekilde görülmektedir. Eski çağlarda, deformasyon öncelikle resim sanatında ortaya çıkmıştır. Ancak, bu deformasyon bilinçli bir şekilde gerçekleştirilmemiştir; dönemin yöntemleri, teknikleri, heykel ve sanat bilgisi çerçevesinde doğaçlama olarak gelişmiştir.

Deformasyon kavramını belki de ilk temsilcilerinden biri olan ressam Paul Cezanne'dır. Cezanne, manzara resimlerinde doğayı parçalayarak ve doğada var olan nesnelere kendi yorumunu ekleyerek yapı bozumuna uğratmıştır. Bu bağlamda, doğadaki nesneler kendi formunu korurken, deformasyon bu nesnelere yeni bir kavram ve anlam kazandırmak için

seçilen bir yol olarak işlev görür. Cezanne'nın özellikle Fransa'nın güneyinde yer alan Sainte-Victoire Dağı'nın manzarasını resmettiği birçok eser, ilginç bir ayrıntıdır; Cezanne'nın bu dağa ait birçok resim yapması ve bu resimler üzerinde yoğun bir şekilde çalışması dikkat çekmektedir.

Şekil 2

Paul Cezanne, "Montagne Sainte-Victoire", 1902-04



(Cezanne, 1902-04)

Paul Cezanne, bu resmi ölümünden birkaç yıl önce tamamlamış ve eserin bitiminden iki yıl sonra vefat etmiştir. Resmin tamamen bitmiş olması biraz şaşırtıcıdır çünkü eser, tamamlanmamış gibi bir izlenim bırakmaktadır. Boya altında tuvali görebilecek yerler ve daha şekil verilecek binalar ile ağaçlar dikkat çekmektedir. Dağın kendisi bile neredeyse yapım aşamasında gibi görünmektedir (Şekil 2).

Öte yandan, dikkatle incelendiğinde, resmin her bir kısmının bir dizi fırça darbesinden oluştuğu ve optik bir hareket ile değişim sağladığı görülmektedir. Tarihsel olarak, 17. yüzyıldan itibaren ressamların muazzam manzaralar yaratmaya odaklandığı bir dönemde, Cezanne'nın bu tablosu ile bu geleneğe bir tür karşı durduğu söylenebilir.

Bu durumda, doğanın değişen formlarıyla birlikte kuşkusuz sanatın öz ve biçimi de değişecek, sanatçı stilize ve deforme biçimler kullanacaktır. Tabii ki bu yeni öz ve biçim yeni bir gerçeklik olacaktır. O halde sanatsal üslup, doğadan bağımsız yeni bir dünya yaratmaktır. Biçimin deformasyonu da üslup açısından doğadan bağımsız fakat ona eş değer bir yaratım içindir. Sanatçı kişisel anlatımıyla, özgün stilize ve deforme biçimleriyle kendi üslubunu oluşturur. Kendi dünyasını yaratır (Uygun, 2010).

Ressam, doğayı yine doğa sayesinde düzeltir; onun kusurlu yönlerini, onun daha mükemmel yönleriyle yeniler. Tesadüfi kusurları, fazlalıkları ve nesnelerdeki deformasyonları,

genel görünümlerine göre gözüyle ayır edebilen ressam, nesnelerin biçimleri hakkında, özgün görünümlerinden daha mükemmel bir soyut fikir yaratabilir. Bu görüş ideal bir güzellik yaratmak için sanatçının Doğa'yı kesin olarak kontrol edebilmesi gerektiği vurgusunu taşır (Read, 2020).

Biçim parçalama eğilimi XX. yüzyılda, atomun parçalardan oluştuğu gerçeğinden türemiş olup, özellikle kübistleri etkilemiştir. Parçalama eğilimi soyutlama ve deformasyona uğratma şeklinde görülmüştür. Kübizmde soyutlama, biçimde bazı öğelerin öne çıkması, bazılarının ortadan kalkması şeklinde ve Cezanne'nın etkisiyle de geometrik esaslar çerçevesinde biçim bulmuştur (Bulat, 2014). Bu nedenle sanatın gelişimi, bir tür kısır döngü gibi görünmektedir. Sanat akımları da bu döngü içinde birbirini takip ederek kendilerine yer bulmaktadır. Aslında, tüm bu akımlar birbiriyle iç içe geçmiş durumdadır. Bu akımlardan biri, Paul Cézanne'ın da öncülerinden olduğu Kübizm'dir. Kübizm'in tam olarak ne zaman ortaya çıktığı, günümüzde bile belirsizliğini koruyan ve kafalarda soru işaretleri bırakan bir konudur.

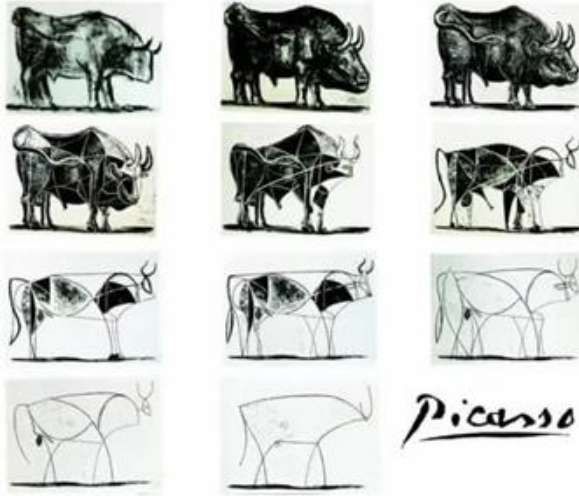
Ünlü yazar İsmail Tunalı'ya göre Kübizm:

“Nesnelerin özünü kavramak, nesnelerin içyüzünü ve içyapısını kavramak için, elbette kübizm, nesneleri, varlığı görüldüğü gibi değil de düşündüğü gibi kavrayacaktır. Bu kendine özgü düşünüş biçimi, nesneleri, biçimi, varlığı ve onların objektif düzenini bozma biçimleri parçalama tarzında sonuçlanacaktır. Bunun doğal bir sonucu olarak da varlık düzeni artık alışılmış biçimsel düzenini yitirecek, biçimi bozulmuş, deforme olmuş yeni bir düzen olacaktır. Kübizm için, evrenin alışılmış, objektif düzeninin deformasyonu kaçınılmaz, zorunlu bir ilke olarak doğar” (Tunalı, 2011).

Böylelikle sanatsal üslup, doğadan bağımsız yeni ve özgün bir dünya yaratmaktır. Biçimin deformasyonu da üslup açısından doğadan bağımsız ama ona benzer bir yaratım içindir. Sanatçı, kişisel anlatımıyla özgün ve deforme biçimleriyle kendi üslubunu oluşturur, dünyasını yaratır (Bozoğlan, 2014). Buna en iyi olarak Kübizmin öncülerinden biri olan Pablo Picasso'nun eserlerinden biri olan “The Bull” adlı çalışmasını deformasyona örnek olarak göstermek mümkündür. Boğa çalışmasında çeşitli denemelerle en sade ve deforme halini görmek olabilir (şekil 3).

Şekil 3

Pablo Picasso, “The Bull”, 1945



(Picasso, The Bull, 1945)

Sanatçıların kendilerine has bir üslubu bulunmaktadır. Picasso’nun da kendine has tekniği ve üslubu olması başka sanatçıların eserlerini kendi üslubuna göre yorumlama hissiyatı oluşturduğu görülmektedir. Özellikle başka sanatçıların eserlerini yorumlamasının en göze çarpan örneklerinden biri Manet’in “Luncheon on The Grass” adlı eseridir. Eseri kendi üslubuyla yorumlayıp deforme etmiştir (şekil 4 ve 5).

Şekil 4

Edouard Manet, “Luncheon on The Grass”, 1863



(Manet, 1863)

Şekil 5

Pablo Picasso, “Luncheon on The Grass” Yorumu,1960



(Picasso, Luncheon on The Grass, 1960)

Daha sonra sanat alanında dönemlere bakıldığında ilk sıralarda antik Yunan sanatını da görmek mümkündür. Antik Yunan sanatında resim sanatına verilen değer heykel sanatına da büyük ölçüde değer verilmektedir. Antik Yunan sanatında figüre en klasik ilk hali veren zaman dilimi olmuştur. Doğayla bütünleşen insanların güzelliği ve mutluluğu eserlerde yansıtılmıştır (Gombrich, 2022). Yunan sanatında, gerçeğe yakın ve üç boyutlu figür anlayışının görülmesi daha yaygındır. Ancak, uzun yılların getirdiği düzeni değiştirmek başlangıçta bazı zorluklar yaratmıştır. Bilgilerin yetersizliği ve doğayı figürle tanıma aşamasındaki eksiklikler, bilinçsiz bir deformasyon oluşturmuştur. Bu dönemde sanatçılar, gördüklerine güvenmeye başlamışlardır. Perspektif kısıltımını ilk kez bulup bir devrim yaratan sanatçılar, bu tekniğin ilk örneğini bir ayağın karşıdan çizilen resminde göstermişlerdir. Yunan sanatında ilerleyen dönemlerde, ideal güzellik arayışı doğrultusunda resimlerde abartıya gidilmiştir. Doğa, aşırı şekilde idealize edilerek kusursuzlaştırılmış ve gerçeğinden uzaklaştırılmıştır. Bu belirgin abartılı figür tasvirleri ve aşırı idealizasyon, deformasyonu da beraberinde getirmiştir. Antik Yunan Sanatını Arkaik, Klasik ve Helenistik olmak üzere üç dönem olarak ayırmakla daha rahat incelenmesi ve anlaşılması daha kolay olabilir. Bu dönemlere kısaca bakılacak olunursa ilk sırada Arkaik dönem le başlamak mümkündür.

Arkaik dönem araştırıldığında burada mısır sanatının etkilerinin olduğu söylenebilir çünkü ona benzer eserler ortaya çıktığı görülmektedir. Fakat antik Yunan sanatı denilince ilk akla gelen muhteşem vücut, sıfır yağ oranlı, inanılmaz kaslı heykel figürler görülebilir. Bu eserler antik Yunan'ın klasik döneminde görülmektedir. Dönemin eserlerinin çoğunluğu tanrı ve tanrıçalardan oluşmaktadır. Çünkü çok tanrılı inanç sistemleri olmaktadır ve bu heykelleri kusursuz bir biçimde yapmayı amaçladıkları görülmektedir.

Araştırıldığı üzere tanrı ve tanrıçaları insan formunda yaptıkları görülmüş ve yaptıkları eserleri kusursuzlaştırmaya çalıştıkları için yaşlı ve çocuk figürleri yapmayarak daha çok genç insan figürleri yaparak ve genç insan figürlerinde bile olan kusurları kapatarak kendilerince bir güzellik algısı oluşturmuşlardır.

Helenistik dönemde, Antik Yunan sanatının son döneminde Yunan felsefesine farklı etkilerin girmeye başladığı gözlemlenmiştir. Savaşlar ve yeni kültürel oluşumlar nedeniyle bu etkiler, Yunan sanatının da etkilediği söylenebilir. Bu dönemde idealizmin yerini gerçekçilik almıştır. Artık sadece tanrılar değil, sıradan insanlar da heykellere ve eserlere dahil edilmiştir. Helenistik dönemin önemli özelliklerinden biri, yüz ifadelerinin oldukça abartılı bir şekilde ifade edilmesidir. Bu dönemin dikkat çeken eserlerinden biri ise “Winged Victory of Samothrace” heykeli olabilir (Şekil 6).

Şekil 6

“Winged Victory of Samothrace”, 1863



(Winged Victory of Samothrace, 1863)

Bu mermerden yapılmış olan heykel, 1884 yılından bu yana dünyanın en ünlü müzelerinden biri olan Louvre Müzesi’nde ziyaretçileri selamlıyor. Heykelin bulunduğu yer, Samothrace adasındaki bir tapınak kompleksi. 1863 yılında bu tapınakta gerçekleştirilen kazılarda ortaya çıkan heykel, ne yazık ki kol ve baş kısımları eksik olarak günümüze ulaştı. Büyük ihtimalle bir Yunan deniz zaferi anısına yapıldığı düşünülse de eserin sanatçısı hakkında herhangi net bir bilgi bulunmuyor. Heykelin yapısındaki dinamizm ve hareket duygusu, rüzgarla dalgalanan giysisinde ve geniş açık kanatlarında öne çıkıyor. Bu, sanatçının hareketi ve anı yakalama becerisinin bir göstergesi (Bozoğlu B. , Semadirek Kanatlı Zafer Heykeli Nedir?, 2023). Böylelikle antik Yunan sanatının gösterişli, çarpıcı ve yırtıcı yapıtlardan oluştuğunu ve bundan hoşlandıkları söylenebilir. Amacı etkilemekti ve bunu da başardı. Daha sonra yeryüzünün görmüş olduğu en büyük imparatorluklardan biri olan Roma İmparatorluğu,

çok dinli ve çok kültürlü kozmopolit bir yapıya sahipti. İmparatorluk, fethettiği topraklardaki inançların Tanrı ve Tanrıçalarına kendi Pantheon'unda yer verirdi. Diğer inanç ve kültürlere yönelik bu hoşgörölü anlayış, Roma sanatının şekillenişinde oldukça etkili olmuştur (Baysal, 2021).

Romalılar, imparatorluk kavramını beğenmiş ve M.Ö. Yunanistan'ı fethetmişlerdir. Yunan kültürüne büyük bir hayranlık duymuş ve Yunan heykellerini, resimlerini ve mimarisini taklit etmeye başlamışlardır. Ayrıca, Yunan tanrılarını da benimsemişlerdir, ancak bu tanrılara yeni isimler vermişlerdir. Örneğin, Zeus'a Jüpiter, Poseidon'a Neptün ve Afrodite Venüs gibi adlar koymuşlardır. Romalılar, ideal güzelliği aramak yerine gerçek insan büstlerini yapmayı tercih ederek modelin gerçekliğini yansıtmaya odaklanmışlardır ve bu yaklaşım oldukça etkili olmuştur. Ayrıca, Romalılar sanatı propaganda amaçlı kullanmış, politik figürleri desteklemek için bu yöntemi benimsemişlerdir. İmparator Augustus, askerlerinin zırhlarına kendilerini genç ve güçlü bir lider olarak hissetmeleri için çeşitli işlemler yaptırmıştır; oysa o dönemde birçok yaşlı asker de bulunmaktaydı. Dönemin dikili taşları, Roma savaşlarının en seçkin başarı sahnelerini taş üzerine kazınmış film senaryoları gibi sunarak bu başarıları ölümsüzleştirmiştir.

Helenizm'i kendine miras olarak alan Roma uygarlığının resim sanatından sıva üzerine yapılan duvar resimleri günümüze kadar gelebilmiştir. Pompei'deki yanardağ kalıntıları kaldırıldığı zaman, duvarları bütünüyle resimle kaplı konutlar ortaya çıkmıştır. Bu sahneler genellikle din ve mitolojiyle ilgilidir ve perspektif yoktur. Roma resim sanatı için önemli kabul edilen örneklerden bazıları Pompei antik kentinde yer alan genel ev ve onun duvarlarına resmedilmiş (Şekil 7) olan erotik sahnelerden oluşan fresklerdir (Baysal, 2021).

Şekil 7

“Erotik Fresk, Pompeii Genelevi”



(Erotik Fresk, Pompeii Genelevi, 19. Yüzyıl)

Duvarlardaki bu freskler incelendiğinde kadın ve erkek figürlerin ellerinin, kollarının ve ayaklarının küçültülerek deforme edildikleri görülmektedir. Erotik fresklerdeki deformasyonlar, antik Roma'nın cinsel estetik anlayışını anlamamıza yardımcı olur ve bu dönemin sanatında nasıl cinselliğin işlendiğini gösterir. Bu tür eserler hem sanatsal hem de toplumsal anlamda derinlemesine bir inceleme gerektirir ve antik Roma'nın cinsel kültürünün anlaşılmasında önemli bir rol oynar.

Sanat anlayışının bir sonraki aşamasına bakıldığında, bu anlayışı benimseyen birçok sanatçı günümüzde de bulunmaktadır. Bu anlayış, sanat tarihinde büyük ölçüde dinle ilişkili olup, heykelleri kiliselerin vazgeçilmez unsurları arasında kabul edilen Gotik sanat tarzıdır. Dinsel figürler ve sahneler, bu dönemin başlıca temalarını oluşturur. Gotik sanat denildiğinde ilk olarak dönemin mimarisi akla gelir ve bu mimari yapılar, resim ve heykellerle hafızalarda kalıcı bir iz bırakmıştır. Roma'nın yıkılmasına neden olan Gotlar ve diğer barbar kabileler, klasik Roma biçimlerinin yerine mimari yapılara yönelmişlerdir. Bu yapılar genellikle kiliseler ve katedrallerden oluşur ve bu muazzam yapıları, resim ve heykellerle süslemişlerdir. Katedral ve kiliselerin vitray camların üzerine yapılan İsa'nın, Meryem Ana'nın ve azizelerin hayatlarını temsil eden sahneler bulunmaktadır. Dönemin eserleri incelendiğinde devasa büyüklükteki camlar ve uzatılmış heykel figürleri (Şekil 8) bilinçli bir deformasyon olduğunu göz önüne getirebilir çünkü resim ve heykel figürlerin boylarını normal bir insan figürünün anatomisinden farklı olarak fazlaca uzatılarak göğe yani tanrıya daha yakın olduklarını tasvir etmişlerdir.

Şekil 8

“Chartres Katedrali, Batı Portalı”, Yaklaşık 1145



(Chartres Katedrali, Batı Portalı, 1145)

Geçmiş dönemlerde heykeller, genellikle mimari eserlerin bir parçası olarak kabul edilirdi. Gotik üsluptaki heykeller, zamanla süsleme işlevini yitirip bağımsız üç boyutlu formlar haline gelmiştir. Uzama eğilimiyle dikkat çeken Gotik heykeller, genellikle bina cephelerinde veya iç mekanlarda belirli konuları veya konu gruplarını anlatmak amacıyla yapılmıştır. Bu durum, heykellerin mimariyle bağımlı olmakla birlikte, başlı başına bir sanat eseri olarak da değerlendirilmeye başlandığını göstermektedir. Gotik süslemeler çok görkemli ve karmaşık bir görünüme sahipken, heykeller bu süslemeler arasında büyük bir etki yaratmaktadır. Heykellerde, elbise kıvrımları ve doğal öğelerin ifadesine büyük önem verilmiştir.

Oymalı giysilerdeki tekrar eden uzun kıvrımlar, figürlerin dikey hareketini vurgular. Çoğu zaman, figürler ayak parmakları aşağıya bakacak şekilde kürelerin üzerinde durarak, yukarıya doğru yükseliyormuş izlenimi yaratır. Gotik dönemin ressamlarının ve heykeltıraşlarının eserlerinde hayat bulan üsluplaşma çabalarının sonucu olarak resim ve heykel sanatı bağımsız ve bireysel bir sanat olma yolunda ilerlemeye başladı ve Avrupa’da Rönesans’ın kapıları açılmış oldu (Baysal, 2021).

Gotik sanat geride kalırken, tarihin uzun süren bir dönemine işaret eden Rönesans Dönemi başlamıştır. Orta Çağ’ın sona ermesiyle, Rönesans yeni bir başlangıç olarak kabul edilmiştir. Merkezi İtalya olan bu yeni dönem, Avrupa ve Avrupa’yla bağlantılı tüm bölgelerde değişimi tetiklemiş ve bu değişimle birlikte gelişme yolunda önemli adımlar atılmıştır. Ticaret yoluyla zenginleşen bu dönem, sanatı, bilimi, felsefeyi ve kültürü kapsayan büyük bir rekabet ortamı yaratmıştır. Bu rekabet, Rönesans Dönemi'nin hızlı bir gelişim göstermesine katkıda bulunmuştur. Ayrıca, bu rekabetler sonucunda tarihte ilk resim eğitimi veren sanat akademisi olan Accademia del Disegno, Rönesans döneminde kurulmuştur ve böylece dönemin sanata verdiği değer de açıkça ortaya konmuştur. Rönesans dönemi, sanatın ve estetiğin yeniden keşfedildiği bir dönemi temsil eder, ancak bu dönemde deformasyon kavramı da önemli bir rol oynamıştır. Rönesans sanatçıları genellikle klasik idealizmi ve doğrudan gözlemi hedefleseler de deformasyonun bazı biçimlerini yaratıcı ve anlamlı yollarla kullanmışlardır.

Rönesans sanatçısının amacı sanatta yeni bir aşamanın inşasına yönelmek olmuştur. Bunu yapabilmek için sanatçılar yüzlerini doğaya ve insana daha çok dönmüşlerdir. Başlangıçta taklit etmekle işe başlamışlar, sonrasında ise insanı ve içinde bulunduğu doğayı yorumlayarak yeni bir manevi anlam yaratmışlardır (Baysal, 2021).

Rönesans geçmiş dönemlerde tanrıya verilen önem yerine odak noktasını tanrıdan insana kaydırmıştır. Rönesans döneminde birçok uzmanlığı gelişmiş sanatçılar bulunmaktadır. Bunlardan ilk sıraya Filippo Brunelleschi’dir. Brunelleschi kuyumcu, mimar, mühendis,

heykeltıraş ve matematikçiydi. Sanatçı olarak çizgisel perspektifin ilkelerini keşfetmiştir, bu sayede iki boyutlu sanatta üç boyutlu illüzyonu yaratabiliyordu.

Rönesans sanatçıları, insan anatomisini inceleme konusunda büyük ilerlemeler kaydetmişlerdir. Ancak, bazı sanatçılar, özellikle de Michelangelo gibi figüratif sanatçılar, anatomiye sadece gerçekçi bir şekilde tasvir etmekle kalmamış, aynı zamanda figürlerin belirli özelliklerini abartarak idealize etmişlerdir. Michelangelo'nun “David” heykelinde (Şekil 9), Davud'un kasları ve vücut oranları kasıtlı olarak abartılmıştır. Bu abartılar, kahramanlık ve gücü vurgulamak için kullanılmıştır. David'in elleri ve başı, vücutla uyumlu olmayacak şekilde büyük bir biçimde yapıldığı da söylenebilir.

Şekil 9

Michelangelo, “David”, 1504



(Michelangelo, David, 1504)

Rönesans sanatçıları, bazı eserlerinde figürlerin kusurlarını veya anormalliklerini, karakterleri daha canlı ve gerçekçi bir şekilde tasvir etmek için kullanmışlardır. Bu, deformasyonun karakter analizi ve anlatım gücü ile ilişkilidir. Michelangelo Da Vinci ve Rafael, birlikte yüksek Rönesans'ı dünyaya tanıtmışlardır. Leonardo, yetenekli bir ressam, heykeltıraş, bilim adamı, mimar ve askeri mühendis olarak bilinir ve en ünlü tablosu Mona Lisa'dır. Michelangelo'nun ise 24 yaşında yaptığı ünlü Pietà eseriye, İtalyanca 'da "merhamet" anlamına gelir. Daha sonra rönesans idealleri Avrupa'nın geri kalan kısmına yukarı bölgelere de yayıldı ve böylelikle de Kuzey Rönesans'ı başlatmıştır. Leonardo'nun 1519, Rafael'in

1520’de ölümünden sonra sanatçılar Yüksek Rönesans değerlerini reddederek daha üslupçu bir tarza yönelmişlerdir. Jacobo Tintoretto gibi sanatçılar eserlere görsel bir tansiyon katan dengesiz kompozisyonlar oluşturmuşlardır (Arturo, 2015).

Rönesans sanatçıları, bazı eserlerinde figürlerin kusurlarını veya anormalliklerini, karakterleri daha canlı ve gerçekçi bir şekilde tasvir etmek için kullanmışlardır. Bu, deformasyonun karakter analizi ve anlatım gücü ile ilişkilidir. Bosch’un “The Garden of Earthly Delights” ve diğer eserlerinde, grotesk ve deformasyona uğramış figürler kullanarak insanın kötü yönlerini ve günahlarını tasvir ettiği bilinmektedir. Bu deformasyonlar, etik ve ahlaki mesajları daha güçlü bir şekilde iletmek amacı taşır.

Şekil 10

Hieronymus Bosch, “The Garden of Earthly Delights”, 1503-1504



(Bosch, The Garden of Earthly, 1503-1504)

Büyük bir renk ustası olan Bosch, turuncu ve pembeyi, cehennem görüntülerinde yer verdiği koyu tonları ve gökyüzünü çizerken yararlandığı mavi-yeşil renkleri, eşit derecede kullanmıştır. Bosch’un “The Garden of Earthly Delights” (Şekil 10) olarak bilinen eseri triptiktir. Yani bir orta kısım ile iki yanındaki açılır kapanır, orta kısma göre daha dar, panolardan oluşan üç kanatlı atlar panosudur. Açılır kapanır olan yan kanatların arka yüzlerinde de panolar bulunmaktadır. Günlükte Bosch’un eserinde gördüklerini betimlemenin zorluğundan bahsetmiştir (İrak, 2019).

Şekil 11

Hieronymus Bosch, “Pilatus Pre İsa”, 1520

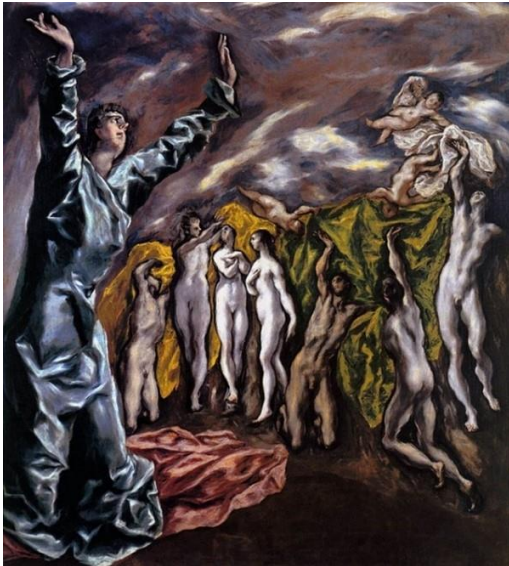


(Bosch, Pilatus Pre İsa, 1520)

Hieronymus Bosch'un bir başka eserlerinden biri olan 1520 yılında yapmış olduğu (Şekil 11) insan figürlerinde uygulamış olduğu deformasyonlar onları benzersiz kılmaktadır. Bosch'un neredeyse boyunsuz olarak çizdiği insan figürleri sanki bir başka insan türünü temsil etmektedir. Portrelerde uygulamış olduğu deformasyonlar şok edici bir etkiye sahiptir (Baysal, 2021).

Şekil 12

El Greco, Apokalypsis, “Opening of the Fifth Seal”, 1608-1614



(Greco, 1608-1614)

Son olarak El Greco 1576 yılından beri yaşamakta olduğu İspanyol şehri Toledo'daki Vaftizci Yahya Kilisesi için bir atlar panosu resmetmiştir (Şekil 12). Bu çalışmanın sadece bir parçası olan bu tuval “Vahiy Kitabı”ndan “Yuhanna'nın Apokalipsi” olarak da bilinen bir anı

anlatır. Ön planda El Greco gerçek boyutlarından oldukça büyük olan Yuhanna'yı vecd halinde ve kutsal imgelemi görürken resmetmiştir. Yuhanna'nın başı ve elleri göğe doğru yükselmiştir. Gökyüzü doğal olmayan bir şekilde karanlıktır (Rynck, 2016).

El Greco'nun eserlerindeki özgünlük, doğal biçimlere, renklere körü körüne bağlı olmasından ve güçlü bir ifade biçimi oluşturmuş olmasından ileri gelmektedir. "Opening of the Fifth Seal" adlı resmine bakıldığında deformasyona uğramış figürler yukarıya doğru uzamış ve yakarış halindedirler. Resim dramatik bir atmosfer yaratmış ve acıyı vurgulamak istemiştir (Bozoğlan, 2014).

Sonuca bakılacak olunursa Rönesans döneminde deformasyon, genellikle estetik ve anlatım amaçları doğrultusunda bilinçli olarak kullanılmıştır. Sanatçılar, deformasyonu idealize etme, karakter analizi yapma, dramatik etki yaratma ve estetik arayışları için bir araç olarak değerlendirmişlerdir. Bu, Rönesans sanatının derinliğini ve çeşitliliğini anlamada katkıda bulunur. Dönemin başlangıcında insan figüründeki oran ve anatomik yapılar, zamanla daha orantısız ve deforme olmuş figürlere evrilmiştir. Böylece 16. Yüzyılın sonlarında Rönesans Maniyerist dönemin bitişiyle İtalya'da ortaya çıkan, 17. ve 18. Yüzyıllar boyunca Avrupa'nın tüm başkentlerini etkileyen Barok Dönemi başlamıştır.

Barok dönemi, 17. yüzyılın başlarından 18. yüzyılın ortalarına kadar süren, dram ve hareketin ön planda olduğu bir sanat dönemidir. Barok heykel sanatı, genellikle yüksek duygusal yoğunluk, dinamik kompozisyonlar ve görsel efektlerle karakterizedir. Deformasyon, Barok heykel sanatında önemli bir rol oynamış ve sanatçılara hareket, dramatik etki ve duygusal ifade konusunda büyük bir özgürlük sağlamıştır.

Özellikle Barok heykel sanatına bakıldığında ayrıntılarla bezeli teatral sahnelerden meydana gelen heykel eserleri Rönesans'taki daha idealist ve daha sabit heykeller yerini daha dinamik ve realistik çalışmalara bırakıldığı söylenebilir. Rönesans'taki heykeller ifade taşısa da güzellik bakımından kusursuz ve tanrısal olduğu için Barok dönemindeki eserlerde bu tutum değişerek gündelik hayatta rastlana bilecek suratları eserlere taşıyarak ifadeler ve dinamizmle bezemişlerdir (Kocabaş, 2020). Bu yaklaşıma en yakın eseri Barok heykel sanatının önemli heykeltıraşı olarak kabul edilen Gian Lorenzo Bernini'nin eserinde vermiştir.

Şekil 13

Gian Lorenzo Bernini, "David", 1623-1624



(Bernini, 1623-1624)

Barok heykel sanatında, figürlerin duygusal ifadeleri genellikle abartılır. Bu deformasyon, izleyicinin duygusal tepkisini güçlü bir şekilde yönlendirmek için kullanılır. Michelangelo'nun "David'inden" farklı olarak, Bernini'nin David'i (Şekil 13) anı yakalamak yerine hareket anını ve duygusal gerilimi öne çıkarır. David'in bedeni, gerilimi ve hareketi vurgulayan bir şekilde tasvir edilmiştir; bu da heykelin dramatik ve teatral bir nitelik kazanmasına yol açar. Barok heykel sanatında deformasyon, genellikle hareket, dramatik etki, duygusal ifade ve görsel şiddeti artırmak amacıyla kullanılır. Bu deformasyonlar, Barok sanatının özelliği olan yüksek dramatik ve dinamik nitelikleri destekler ve sanatçılara geniş bir ifade özgürlüğü sağlar. Sanatta ve sanatçılarda hümanist bir yaklaşım Rönesans dönemiyle başlamış ve sonraki dönemlerde daha da belirginleşmiştir. Bu dönemle birlikte, sanatçılar özgür üretim yapma fırsatı bulmuş ve sanatsal arayışlarını yansıtan eserler ortaya koymuşlardır. Bu özgürlük, kaçınılmaz olarak eserlerde deformasyona yol açmıştır. Deformasyon kavramını ileri tarihlere çektiğimizde, özellikle bilinçli olarak Modern dönemde, yani 1900'lerin başlarında başladığını söyleyebiliriz.

Modern sanat, 1900-1945 yılları arasında Paris'te gelişen bir dönem olarak bilinir. Ancak, Modern sanat aniden gelişmiş bir dönem değildir. 18. yüzyıldaki akıl çağı, rasyonalizm ve aydınlanma çağının sona ermesiyle, modernleşen, sanayileşen, kentleşen ve bireyselleşen bir toplum ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda sanat ortamı da modernleşmiştir; müzeler, galeriler, akademi eğitimleri, sanat yazarlığı ve sanat tarihi kurumsallaşmaya başlamıştır. Bu nedenle,

hayat modernleşirken sanat ortamı da modernleşmiştir. Önceki dönemlerde sanatın modernleşmediği gözlemlenebilir. Neoklasizme baktığımızda, isminin de belirttiği gibi, yeniden antik çağ, Rönesans ve idealizm söz konusudur. Bu nedenle, tutucu Neoklasizme karşı, 19. yüzyılda Modern sanatın köklerini oluşturan dört önemli akım bulunmaktadır. Modern sanat birçok akımı içinde barındırsa da bu dört akım modern sanatın gelişiminde son derece önemlidir.

20. yüzyılın başında birçok sanat akımı vardır ve bunları Modern Avangart akımları olarak tanımlanabilir. Avangart “önce” demektir ve bu akımların listesini sıralamak gerekirse Art Nouveau, Fovizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Fütürizm, Soyut Sanat, Dadaizm, Konstrüktivizm, Sürrealizm, Süprematizm ve Bauhaus gibi birçok akım bulunmaktadır. Dolayısıyla bakıldığında aslında 19 yıl içerisinde yani 1900-1919 yılları arasında birçok devrim yapılmıştır (Graf, 2022).

Modern sanatın temellerini ressamların dünyayı gördükleri gibi temsil etmeyi bırakmalarıyla anlatılmıştır. Yani burada bir yorum söz konusudur. Ünlü sanat eleştirmeni Clement Greenberg’in 1960 yılında yazdığı “Modernist Painting” adlı makalesinde Greenberg’e göre ilk Modernist ressam Eduard Manet’tir. Manet ve Ekspresyonistler üzerinde resim yaptıkları yüzeyde boya tuval ve benzeri malzemelerin özelliklerine ve geçtikleri süreçleri saklamamış aksine öne çıkarmışlardır (Greenberg, 1960).

Ekspresyonizm resimlerinde figürlerin ışık betimlemeleri, deforme edilmiş görüntüsü yaratıyordu. Paletlerinde siyah ve koyu kahve tonları bulunan sanatçılar renk parçalamalarına giderek hacimsel deformasyon yaratmışlardır. Bu durum daha sonrasında gelecek akımları etkilemiştir (Özdoğan & Yıldız İlgen, 2023). Akıma ismini veren tablo, Monet’nin “Impression, Sunrise” (Şekil 14) adlı eseridir. Bu tablo, diğer çalışmalarından daha küçüktür ve Monet tarafından resmi bir 'eskiz' olarak tanımlanmıştır. Ressam, gündeğumün da ki atmosferik güzelliği yansıtabilmek için sadece anlık ve hızlı bir eskiz yapabilecek kadar zamana sahip olduğunu hissettiren kısa fırça darbeleri kullanmıştır.

Şekil 14

Claude Monet, “*Impression, Sunrise*”, 1872



(Monet, 1872)

Empresyonist resimlerde günlük yaşamdaki bir sahneden gerçek bir ‘izlenim’ görülür. Ressamlar açık havada ve figür önünde doğrudan gözlemleri sonucu oluşan ‘izlenim’lerini resmederler. Yazar Francesco Salvi empresyonizmi tanımlarken şu cümleleri kurmuştur: “Empresyonizm, tüm modern sanatın temelini oluşturmaktadır. Çünkü kendini yerleşmiş fikirlerden kurtarmayı başaran ilk sanat hareketidir ve yalnızca yaşamın tasvir edilme biçimini değil, yaşama bakış açısını da değiştirmiştir.” Yine empresyonizm akımının öncülerinden biri olan Pierre-Auguste Renoir ise bu akımdan “Bir sabah birimizin elinde siyah renk kalmadı ve böylece empresyonizm doğdu.” şeklinde bahseder (Tunç, 2021).

Empresyonizm, Fransız sanatında devrim yaratmış ve fiziksel dünyayı tuvale yansıtmamanın yeni yollarını göstermiştir ancak birçok sanatçı artık son noktaya ulaşıldığını düşünmektedir. Artık gölgelerin ve yansımaların resmini yapmak yeterli değildir. Post-Empresyonist sanatçılar natüralist ve Empresyonist etkilerden sıyrılarak canlı renkler, kalın tabakalar halinde uygulanmış boya, gerçek yaşamdan sahneler ve geometrik yapılara benzeyen dışavurumcu fırça darbeleri kullanmaya başlarlar (Farthing, 2020). Buna örnek olarak verilebilecek en uygun eser ise Vincent Van Gogh’un eserleri olabilir. Van Gogh bize, gerçeklikten daha gerçek bir dünya sunmakta ve özü yakalayabilmektedir. Bu gerçeklikten daha gerçek dünyayı oluşturabilmek için Van Gogh kimi zaman resmi iliklerine dek hissetmek istemiş ve boyalarını yemeye bile kalkışmıştır. Kuşkusuz bazı soyut modern ressamın renklerin içinde yuvarlanıp tablolarıyla bütünleşmeye çalışmaları gibi bir bütünleşme isteğidir bu ve delilik ile dâhiliğin sınırlarında gezinmektir (Gece, 2018).

Vincent Van Gogh resimleriyle varoluşu ve emeği kutsallaştırmış ve insanın tüm duyularını ve dış dünyayı betimlemiştir. Eserlerinde sadece dışsallığı değil içselliği ve özü görmeye çalışan sanatçı bu nedenle modern sanatlara ve soyut sanatlara öncülük etmiş ve varoluşçu düşünürleri de derinden etkilemiştir. Resimde sadece güzellik algısıyla değil; insanın alın teri, korkuları ve tutkularıyla hesaplaşan ressam, güzellik algısını değiştirip dönüştürmüştür (Gece, 2018). Modern sanatın önemli akımlarından biri olan Kübizm ve Sürrealizmde etkili olan Pablo Picasso, yaptığı eserlerle günümüze kadar süren bir etki bırakmış sanatçılardan biridir. Picasso'nun çalışmalarının genel özelliği, resmedilen nesne ve figürleri geometrik formlarla basitleştirerek ya da geometrik şekillerin bölünmesi yoluyla yeniden biçimlendirmesidir. Bu durum, Picasso'nun eserlerinde döneminin etkisiyle bilinçli bir deformasyon uyguladığını gösterir. Örnek olarak, Picasso'nun yaptığı “Les Demoiselles d'Avignon” (Şekil 15) ve "Guernica" (Şekil 16) adlı eserleri verilebilir.

Şekil 15

Pablo Picasso, “Les Demoiselles d'Avignon”, 1907



(Picasso, Les Femmes d'Alger, 1907)

Picasso'nun bu tablosunda, figürler geleneksel perspektif kurallarının ötesinde, keskin ve geometrik şekillerle tasvir edilmiştir. Bu deformasyon, izleyicinin alışılmış görsel algısını sorgulamasına yol açar ve sanatçının çoklu perspektif anlayışını ifade eder. Resimde perspektif tamamen yok sayılmış, geometrik çizgiler öne çıkmıştır. Bu resmi gören Gertrude Stein bile kendisi dönemin en vizyoner insanlarından biridir, “rezalet” demekle yetinmişti. Avignon’lu Kızlar, Barselona’nın red light bölgesindeki Avignon isimli genelevden ismini alıyor. Resimde 5 hayat kadını görülmektedir, hepsi de vücutlarını sergiliyor, müşterinin kendisini seçmesini istiyor gibidir. 3 kadın doğrudan izleyiciye bakıyor. Özellikle sağ alttaki maske suratlı kadının bakışları nedense resmin bulunduğu salonda beni hep takip ediyor gibi gelir (Yüksel, 2011).

Şekil 16

Pablo Pichasso, “Guernica”, 1937



(Pichasso, 1937)

Guernica'nın kompozisyonu kafa karıştırıcı ve kaotik görünüyor, izleyici yoğun bir şekilde şiddet içeren ortama çekiyor. Her şey hareket ediyor ve değişiyor gibi görünüyor. Mekan, Picasso'nun kübist üslubunun karakteristiği olan değişen perspektifler ve çoklu bakış açıları ile ifade ediliyor. Görüntüler örtüşüyor ve kesişiyor, formları gizliyor ve sınırlarını ayırt etmeyi zorlaştırıyor. Gövdeler çarpık ve yarı soyutlanmış görünüyor. Figürler birbirine karışmış gibi görünürken, keskin açısal çizgiler parçalanmış bedenleri parçalara ayırıyor. Tüm bu karışıklığa rağmen, aslında baskın bir görsel düzen var. Picasso kompozisyonu, figürleri soldan sağa hareket eden üç dikey grupta düzenleyerek dengelerken, ortada bulunan figürler büyük bir ışık üçgeni içinde sabitleniyor (Seçen, 2015).

Pablo Picasso'nun resimleri kadar heykelleride modern dönemde iz bırakan çalışmalar olmuştur. Picasso'nun eserleri bronz, taş gibi geleneksel malzemeler dışında metal levha, tel gibi sıradan malzemeler kullanmıştır. Picasso'nun eserlerini kalıcı kılan heykellerinde de Kübizmin tekniklerinin olması yani tablolarında uyguladığı geometrik parçalanmalarının üç boyutlu şekilde de kullanılmasıdır. Bilindik en ünlü eseri olan “Guitar” (Şekil 17) yapıtında da bunu görmek mümkündür.

Şekil 17

Pablo Picasso, “Guitar”, 1912-1913



(Picasso, Guitar, 1912-1913)

Bu bağlamda Modern dönemde heykel sanatına bakıldığında ise heykelin de resim sanatında olduğu gibi sanatçılar dönemin değişen ve özgürleşen yaklaşımlarını dikkate alarak kendilerince özgürleşip kendine has üsluplarını birleştirerek eserler üretmeye başlamışlardır. Modern sanat, geleneksel estetik normlardan saparak, farklı biçim ve tekniklerle sanatsal ifadeyi genişletmiştir. Bu dönemde deformasyon, sanatsal yaratımın ve anlamın önemli bir aracı haline gelmiştir. Modern sanatçılar deformasyonu, hem estetik bir tercih olarak hem de ifade biçimini zenginleştirmek için kullanmışlardır.

1930-1940 yıllarında heykel sanatında büyük değişimler gözlemlenmiştir. Heykel de daha stilize, deforme ve soyutlaşma gibi hal durumları görülme olanakları daha fazlalaştı. Bu zengin yenilikçi hali doğrudan yontma tekniğini kullanarak büyük ilgi çeken Henry Moore “Reclining Figure” olarak adlandırdığı çalışmalarında seri bir üretim yapmıştır.

Şekil 18

Henry Moore, “Reclining Figure”, 1938



(Moore, 1938)

İngiliz heykeltıraş Henry Moore'un taş ve tunçtan çalıştığı soyut, ama organik biçimli yapıtları 20. yüzyılın önemli eserleri arasına girmiştir (Şekil 18). Moore, sınırsız düş gücü ile boşluğu kişiselleştirerek üreten bir sanatçıdır. Soyutlama, modern dünyayı heykel için olanaklı hale getirmektedir. Moore'un heykellerinin şiirselliği benzetmelerinde kullandığı simgesel güçten kaynaklanmaktadır. Yapıtlarını oluştururken insandan ve kadından yola çıkmakta, hayal gücünün sınırsızlığını ortaya koymaktadır. Moore'un heykellerindeki en önemli özellik, figüratif soyutlama anlayışına form ve tema bakımından özgün ve farklı bir bakış açısı getirmesi olmuştur (Savaşer, 2022). Bu bağlamda ilerlendiğinde modern dönemde yapıtlarında kendine has yöntemi kullanan Alberto Giacometti'den de bahsedilebilir.

Alberto Giacometti, kendine özgü tekniğiyle yapıtlarında formun özüne indirgenmesi anlayışını yansıtır. Giacometti, bir röportajında, eserlerinde figürlerin değil, figürlerin gölgelerinin heykelini yaratmak istediğini ifade etmiştir. Bu nedenle, Giacometti'nin eserlerinde figürlerin ince ve oldukça uzun yapılarla tasarlandığını gözlemlenebilir.

Şekil 19

Alberto Giacometti, "Standing Woman", 1948



(Giacometti, Standing Woman, 1948)

Alberto Giacometti, kendine özgü tarzı olan "Standing Woman" (Şekil 19) olarak bilinen tarzını geliştirmeden önce Sürrealist hareketle ilişkilendirilmiştir. Bu eserde, insan algısı ve bilincine ilişkin temaları vurgulamak için uzatma ve bozulma gibi unsurları kullanmaktadır. Yaşamın amacı ile ilgili varoluşsal sorularla karşı karşıya kalan konuları tasvir ederken tonu genellikle melankolik veya içsel olmaktadır (Arthipo, 2024). Böylece 19. Yüzyılı kısaca yorumlarsak tam bir geçiş dönemi olarak söylenebilir. Modern sanatçının ölçütü güzellikten

ziyade gerçekliktir ve modern sanatın teması böylece hiç güzellik algısı olmayıp bu algıya bir tepki olan bir dönemdir ve bu dönem içerisinde bu tepkiyi savunan birçok akım barındırmıştır. Modern sanat, deformasyonu sadece estetik bir seçim olarak değil, aynı zamanda sanatın anlamını genişletmek, ifade biçimlerini çeşitlendirmek ve toplumsal eleştiriye güçlendirmek için bir araç olarak kullanmıştır. Bu yaklaşım, izleyiciyi alışılmış düşünce kalıplarının  otesine geçmeye ve sanatın çok katmanlı doğasını keşfetmeye teşvik eder.

Çağdaş Heykel Sanatında Deformasyonun Kullanımı

Çağdaş heykel sanatı, 20. yüzyılın ortalarından itibaren günümüze kadar uzanan dönemde sanatçılar tarafından yaratılan çeşitli yenilikçi ve deneysel eserleri kapsar. Bu dönemde deformasyon, heykel sanatının estetik ve anlatım biçimlerini zenginleştirmek için önemli bir araç olarak kullanılmıştır. Çağdaş sanatçılar deformasyonu hem form hem de içerik düzeyinde farklı şekillerde kullanarak sanatın sınırlarını genişletmişlerdir. Daha sonra ilerleyen zamanla teknolojinin de gelişimiyle Modern dönem bitmiş yeni bir  ağ ile beraber  ağdaş sanat ortaya çıkmıştır. Çağdaş sanatın gelişimi tıpkı diğer sanatlarda olduğu gibi ekonomi, siyaset toplumsal olaylar ile doğrudan ilintilidir. Çağdaş sanatın temel hedefi sanatın geçmişten gelen kurallarını yıkmaya, sınırları ortadan kaldırmaya, ona yeni bir bakış açısı getirme gibi sanatın kendi problemleri ile ilgiliyse de öte yandan toplumsal meseleleri, ekonomide ve politikada yaşanan gelişmeleri de kapsamaktadır. Toplumlar, savaş sonrası dönemde hızla dönüşüme uğramış ve var olan dünya düzeni değişmiştir (Duran, 2023).

20. yüzyıla kadar bakıldığında doğayı taklit eden tanrı, kilise, katedral gibi dini ögeleri yansıtan sanat dünyası 20. Yüzyıla beraber temasını insan figürü olarak değişirmiştir. Fakat bu dönemde bilim, teknoloji ve teknikle beraber kendini çözmeye çalışan birçok yeni akımın ortaya çıktığı g r lmektedir ve kısa sürede etkisini yitirmiştir. Buna bağlı olarak figüre yeni bir ruh kazandırmak, figürü değiştirip deforme edip belki de yeniden yapılandırma isteği kaygısı doğmuştur. Çağdaş heykel sanatı, 20. yüzyılın ortalarından itibaren günümüze kadar uzanan dönemde sanatçılar tarafından yaratılan çeşitli yenilikçi ve deneysel eserleri kapsar. Bu dönemde deformasyon, heykel sanatının estetik ve anlatım biçimlerini zenginleştirmek için önemli bir araç olarak kullanılmıştır. Çağdaş sanatçılar deformasyonu hem form hem de içerik düzeyinde farklı şekillerde kullanarak sanatın sınırlarını genişletmişlerdir.

20. yüzyılın başıyla  ağdaş sanatı biçimlendirecek olan bu akımlar dönemi Cezanne'ın çevresinde dolaştığı objeyi bölecek, tanımsız parçalara ayıracak ve soyutlamaya gidecektir. Yani bilimsel teknoloji çağının strüktür eğilimi sanata yeni kurguları ve malzeme kullanımını sokacaktır. Öyle ki binlerce yıldır gözlemlenen objenin kendisi, tuvale ve heykel kurgusuna girecektir (Kaptan, 2002).  nl  heykeltraş ve Dadaizm akımı öncülerinden bir olan Marcel

Duchamp 1917’de bir pisuarı Çeşme diye isimlendirerek ve Richard Mutt takma ismiyle imzalayarak yollamıştır. Fakat sonuç olarak pisuar sergiye kabul edilmez ve ardından sanat eseri üzerine tartışmalar, yorumlar başlar. Duchamp’ın bu cesur girişimi, sanat tarihindeki önemli dönüm noktalarından biridir. Sanata farklı bir bakış açısı getirmesiyle sanat tarihinde ismi en çok geçen sanatçılardan biri olmuştur (Huntürk, 2016).

Marcel Duchamp, kimsenin cesaret edemediği şeyi yapıp sıradan bir nesneyi; hem de pisuar gibi bir nesneyi sanat eseri olarak müzede sergilemekle, birçok sorgulamaya yol açmış; sanatçının kişilikli ve yenilikçi olması kuralını yerine getirmiş, sanata düşünce kavramını koyarak günümüz sanatının boyut değiştirmesini sağlamıştır (Atalan, 2018). Duchamp’ın çağdaş sanatta hazır nesne kullanma konsepti, dönemin önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilmiştir ve geleneksel sanat anlayışının sona erdiğini göstermektedir. Bu gelişmeyle birlikte, sanat dünyasında estetik değerler geri plana itilmiş ve sanat yapıtları sanatçının özgür ifadesine bırakılmıştır. Çağdaş sanatçılar, geleneksel estetik güzellik anlayışını reddederek, özellikle figüratif çalışmalarda deforme edilmiş ve eksik ya da fazla parçalar içeren eserler üretmişlerdir. Bu yaklaşım, estetik değerlerin sadece güzellik algısına dayanmadığını vurgulamayı amaçlamıştır. Bu bağlamda verilebilen en iyi örnek olarak Jeff Koons’un “Balloon Dogs” serisi verilebilir. Koons’un bu serisinde, dev boyutlarda metalden yapılmış balon köpekler, çocukluk ve eğlence kavramlarını büyütürken soyut ve deformasyona uğramış bir biçimde sunar. Bu eserler, nesnenin gerçek formundan saparak estetik bir oyun ve eleştiri sunar.

Şekil 20

Jeff Koons, “Balloon Dogs”, 1994-2000



(Koons, 1994-2000)

Jeff Koons'un "Balloon Dogs" serisi, çağdaş sanatın en tanınmış ve etkili eserlerinden biridir. Bu eserler, Koons'un modern sanat anlayışının ve estetik vizyonunun önemli bir örneğidir. "Balloon Dogs" (Şekil 20), büyük, parlak metal heykellerdir ve kozmik renkleri, abartılı boyutları ve dikkat çekici biçimleri ile tanınır. Jeff Koons'un "Balloon Dogs" serisi, deformasyonun çağdaş sanatın estetik ve kavramsal sınırlarını zorlamak için nasıl kullanılabileceğini gösterir. Bu eserler hem malzeme hem de form düzeyinde büyük bir değişim ve abartı içerir, izleyiciyi hem estetik hem de düşünsel olarak etkiler. Bu bağlamda "Düşler ve Yolculuklar" adlı kitap bölümünde Hilal Süreyya Yılmaz'ın yazısında bahsettiği üzere "Koons yansımanın sanatının önemli niteliklerinden biri olduğundan bahseder. İşlerinin, seyircinin parlak yüzeylerde kendisini gördüğü ayna olarak tasarladıklarından bahseder" (Yılmaz H. S., 2023).

Daha sonra çağdaş sanatın önemli isimlerinden biri olan Antony Gormley'i görmek mümkündür. Gormley, eserlerinde genellikle beden temasını işlemektedir. Kuralların yeniden şekillendiği bu dönemde geleneksel heykel yapma sürecini reddederek soyut, kavramsal ve bağımsız bir disiplin benimsemiştir. Yaşadığı içsel çatışmalar sanatçıyı "Sanat nedir? Sanatçı nedir? Objeler ile ilgilenen sanat, sanatın tüm potansiyelini kullanamayacağına göre duyguları, deneyimleri aktarabilecek yeni bir yöntem ne olabilir?" sorularına cevap aramaya yöneltti. Bu nedenle Gormley obje dünyasından uzaklaşıp bedene, insan bedenine yöneldi. Sanatçı "Gerçek yaşamı obje olarak kullanabilir miyiz?" sorusuna kendi bedenden kalıp alınarak yapılan heykellerle cevap verdi. "Sanırım insan bedenine yönelmemin nedeni sanatı insanoğlunun devamlılığı ile yeniden ilişkilendirmek." diyen sanatçı için heykelleri bir "Beden Felsefesi"dir (Ateş, 2020). Gormley'in soyutlaşan beden figürleri, insanın tinsel taraflarını açık ettiği; biçimsel ifadesini bilimsel bilgiler ışığında, insanı yeniden tanımlamaya iten kuantum düzeyinde içeriğini gündeme getirmektedir. Bir figür olarak beden fiziki ve ruhsal birlikteliği içinde, plastik boyutuyla biçimlendirilerek yeni bir anlam kazanıyor. Ancak bu, bilinenden bilinmeyene doğru kaotik(belirsiz) olan kuantum dünyasındaki bilimsel bilgiler ışığında düşünme yoluyla kavranan, bir anlamı içeriyor (Yılmaz O. , 2022).

Şekil 21

Antony Gormley, “Quantum Cloud”, 1999 – 2009



(Gormley, 1999 – 2009)

Antony Gormley’in “Quantum Cloud” (Şekil 21), çağdaş sanatın önemli örneklerinden biridir ve deformasyon kavramını ilginç bir şekilde kullanır. Bu eser, Londra’daki Royal Victoria Docks’ta yer alan büyük bir heykeldir ve Gormley’in insan figürünün soyut ve yapısal bir biçimde ele aldığı bir çalışmadır. “Quantum Cloud” geleneksel figüratif heykellerin ötesine geçerek insan figürünü soyut ve geometrik bir biçimde sunar. Heykel, bir insan figürünün yerleştirilmiş ve mekanla bütünleşmiş bir temsilidir ancak bu figür, çok sayıda metal çubuk ve ağ yapısından oluşan bir ağ yapısına dönüştürülmüştür. Gormley, insan figürünün formlarını soyut bir ağ yapısına dönüştürür. Bu deformasyon, figürün tanına bilirliliğini kaybettirir ve onu daha geniş bir yapısal ve mekânsal düşüncenin parçası haline getirir.

Kuantum Bulutu olarak isimlendirilen figür, Gormley’in doğrudan kuantum düşüncesinin en tipik örneklerindendir. Farklı boyutlarda, kısa çubukların birbirlerine eklenmesiyle oluşturulan figür, hemen her yönde sürpriz kesişen parçaların kendi içinde ve bütünün tümünde, kendine özgü örgüsüyle bulutsu bir görünümündedir. Tüm beden insani görünümüyle iç içe, iç dinamikleriyle farklı kaotik bir gerçekliğe dönüşmüştür. Bu bulutsu yapı içinde insan, onu saran yine kuantum düzeyinde bir birim ışının, birbiriyle temas halinde iç içe geçmiş karmaşık ortak kurgusunu gösterir (Yılmaz O. , 2022).

Çağdaş sanat, geleneksel sanattan en belirgin şekilde konuların daha özgürce seçilmesi ve teknolojiye ilerlemeler sayesinde sunulan yeni olanaklarla ayrılır. Çağdaş heykel sanatında ise, bilinen doğa formları serbestçe işlenmiş ve sanatçının iç dünyasını yansıtan form bozulmalarına yönelmiştir. Geleneksel heykel anlayışının sınırlarını aşan bu formlar, neredeyse

tanımlanamaz hale gelmiş ve yepyeni öz ve biçimlere yol açmıştır. Başlangıçta beklenmedik görüntülerle karşılaşan sanat izleyicileri, bu eserler üzerinde düşünmek zorunda kalmış, sanatsal birikim ve deneyimler arttıkça eserler izleyicileriyle buluşmuştur. Çağdaş heykel sanatında deformasyon, sanatçıların geleneksel biçim ve formlardan saparak yeni ifade yolları aradığı önemli bir tekniktir. Bu deformasyon, estetik ve kavramsal yenilikleri destekler, izleyicinin algısını ve düşünce biçimini etkiler. Deformasyon, sanatın sınırlarını zorlayarak yeni estetik ve kavramsal alanlar açar, izleyiciyle güçlü bir etkileşim kurar ve sanatın çok katmanlı doğasını keşfetme fırsatı sunar.



İKİNCİ BÖLÜM

Tarihsel Süreçte Sanat Nesnesi Olarak Beden ve Estetik Değeri

Kavram Olarak Beden

Beden, sanatın çeşitli dallarında önemli bir kavram olarak karşımıza çıkar. Farklı sanatçılar ve sanat akımları, bedenın estetik, felsefı ve toplumsal yönlerini keşfetmiş ve eserlerinde bu unsurları vurgulamıştır. Bu bağlamda beden hem fiziksel bir varlık olarak hem de metaforik bir anlam taşıyan bir öge olarak ele alınabilir. Sanatçılar beden aracılığıyla insan deneyimini, kimliğini ve varoluşunu ifade ederken, izleyicilere de derin düşünsel ve duygusal deneyimler sunmayı amaçlar. Beden, insanlık tarihinin somut bir temsilidir ve varlığı anne karnında başlar, ardından çeşitli gelişim aşamalarından geçerek belirli bir anatomik yapı kazanır. Doğumla birlikte, deriyle sınırlı olan ve içinde çeşitli organlar, sinir sistemleri, kan ve damarlar barındıran biyolojik bir mekanizma olarak anatomik somut yapısı ortaya çıkar.

Biyolojik bir mekanizma olarak beden; bir birey ya da hayvanı oluşturan tüm unsurları içeren fiziksel yapı; sistemler içinde çalışan organlardan oluşmuş hücreler topluluğu olarak tanımlanabilmektedir. Etymology Dictionary'e göre beden -body- kelimesi; eski İngilizce 'bodig' kelimesinden gelmektedir ve bir insan ya da hayvanın gövdesi, bir insan ya da hayvanın fiziksel yapısı, bir insanın maddi varlığı ve bir şeyin ana parçası gibi anlamlara gelmektedir. Fiziksel niteliği ile beden; nesneleri, çevreyi ve olayları algılama aracıdır. Mekân ve zaman algısı, farkındalık bedenın fonksiyonlarıdır. İnsan eyleminin ve gücünün yegâne kaynağı olan beden, bilincin ve deneyimin fiziksel taşıyıcısıdır (Gürel & Tat, 2019).

Beden, Türkçede de çeşitli anlamlara sahip olan bir sözcüktür. Türk Dil Kurumu 'beden' ile ilgili dört tanım vermektedir: "1. Canlı varlıkların maddi bölümü, vücut. 2. Vücudun baş, kol ve bacak dışında kalan bölümü, gövde. 3. Giysilerde ölçü. 4. Kale duvarı". Tüm bu tanımlar incelendiğinde, Türkçede bedenın birincil anlamına ek olarak yan anlamlara sahip olduğu görülmektedir. Öyle ki Türkçede beden, canlı varlıkların vücudunu ifade eden anlamına ek olarak gövde, giysilerde ölçü ve kale duvarı gibi farklı anlamlarla da karşılık bulmaktadır (Gürel & Tat, 2019).

Beden, insanlık tarihinin temel unsurlarından biri olmasının yanı sıra, felsefi bir kavram olarak da önem taşır. Türkçede çeşitli anlamlara gelen beden kavramı, felsefi açıdan da farklı biçimlerde ele alınır. Çoğu filozofa göre beden, genellikle tek başına değerlendirilmeyip, akıl, ruh, güzellik ve estetik gibi diğer kavramlarla birlikte ele alınmıştır. Ancak, bu kavramlar da

bedenin bir parçasıdır. Bu perspektiften hareketle, ünlü filozof Plotinus öne çıkar. Plotinus’a göre, beden ruh ile ilişkili olup, beden her bir parçasının ruhun varlığını aydınlatmış ve bu nedenle var olduğu görüşünü savunduğunu söylenebilir.

Plotinus’a göre ruh ile beden arasındaki ilişki ruhun kendini ne maddeye ne de bedene vermeksizin kendinde kaldığı, arızı bir sempati ilişkisidir yani beden ruh ile ilişkilendirilmiştir. Beden, bütünüyle kendi parçalarının her birinde bulunan ruh tarafından aydınlatılmaktadır. Ruh özü gereği bölünemez fakat cisimler uzam olduklarından ve ruh cisimlerde bulunduğundan muhayyile yardımıyla ruhu, cismin bölünebildiği bütün parçalarda tasavvur edebilir, ruhun bölünebildiğine inanılır. Bedenin bazı yetenekleri vardır ve bu yeteneklerine uygun olan şeyi alır. O bir ruhu kabul etmek için doğmuştur. Fakat her beden, her ruhu kabul etmeye elverişli değildir; Ruhun inişi bedene kendinden, ancak bedene ait olmayan bir şey vermesi anlamındadır. Ayrılıp gitmek, beden ruhla artık hiçbir ilişkisinin olmaması demektir (Bozyiğit, 2020).

Plotinus’un bu görüşünü destekleyen bir diğer filozof olan Platon, bedeni de ruh kavramıyla ilişkilendirmiştir. Ancak Platon, ruhu üç parçadan oluştuğunu belirtir: akıl, öfke ve iştah. Felsefi açıdan beden, genellikle iki döneme ayrılmıştır: Modern Felsefe öncesi ve Modern Felsefe sonrası. Modern Felsefe öncesinde beden, ruh ile ilişkilendirilirken; Modern Felsefe sonrasında ise genellikle akıl ile ilişkilendirilmiştir. Platon, akli reddetmemiş, aksine aklın beden bir parçası olduğunu belirtmiş ve ruh olmadan beden işlevsiz olduğunu savunmuştur. Bu, Platon’un modern felsefe öncesindeki yaklaşımını desteklediğini göstermektedir.

Platon bahsedilen kavramlar arasındaki ilişkiyi kullanmakta ve bu kavramları hiyerarşik bir düzen içerisinde sunmaktadır. “Ruh göçü” ve “anımsama yöntemi” ile Platon, özellikle ruh kavramını ön plana çıkarmaktadır; ruh ölümsüz olandır, öte dünyaya göçebilmekte ve bu sayede her şeyin bilgisine sahip olmaktadır. Beden ise dünyevi yaşantımızı tamamlayarak, insana dünya içerisinde ruh göçüne kadar eşlik edecek olan ölümlü taraftır. Fakat eşlik etmeden anlaşılacak olan beden, ruhun kendi “doğasını gerçekleştirebilmesi için bir yardımcı” olarak görev alması değildir; tam tersine beden, ruhu aşağıya çeken ve engel olandır. Beden, dünya içerisindeki yaşantıda insan için bir konaktır; ruhtan aşağıda konumlandırılan ve her zaman yitirilmesi göze alınandır (Özçeri, 2021).

Platon “Beden dediğin şey ruhun hapisanesidir” der. Fakat Foucault’a göre bunun tam tersi geçerlidir. Asıl ruh beden hapisanesidir. Niye? Çünkü zaten ruhtan kastımız fail perspektif, şuur vesairesidir. Kemalist angajmanla, Kemalist failleşmenin sonunda belli bir noktada sahip olunuyor. Bundan sonra seküler, dini olan performanslar ortaya konulmaya

başlar. Bütün bunlar iktidar ilişkilerinin tahakkuku neticesinde hasıl olmuştur (Avcı & Kayar, 2022).

Diğer yandan ise Descartes bedenini, doğası gereği kendi kendine hareket edebilme, hissetme ve düşünme güçlerine sahip olmadığını iddia eder. Descartes elbette beden ve ruh arasında ilişki olmadığını savunmaz sadece ruhun beden içinde küçük bir parça olan beyin ile etkileşim içinde olduğunu savunmaktadır. Örneğin bedende olan bir ağrının sinirler aracılığıyla beyne aktarılmasından ibaret olduğunu belirtir. Descartes’a göre ruh ve beden arasındaki etkileşimin bu şekilde olmasını sağlayan şey, sağlığımızı korumamız için bir sistem düzenlemiş olan tanrıdır. Böylece beden mekanik yasalarla çalışan bir otomat, başka bir deyişle tanrının yaptığı bir makine veya bir madde kütlesi olarak düşünölmeye başlanır. Yani Descartes’a göre ne beden ruhu hareket ettirebilir, nede ruh bedeni hareket ettirebilir. Bunların mutlak hareketini sağlayanın tanrı olduğunu savunur (Esenyel, 2016).

Descartes’e göre, insanlık, onu “doğanın egemeni ve sahibi” kılan düşüncededir. İnsanı kimi yönden tanrıyla eşit bir noktaya yükselten bu yeti, o temelde kaygıyı da siler. Böylece beden hayvansalken, düşünce insansaldır. Descartes’e göre insan düşünen bir nesnedir. Yani kuşku duyan, kavrayan, belirleyen, yadsıyan, isteyen, ayrıca imgelemde bulunan ve duyan bir nesne, bir düşünen ruh da diyebiliriz (Timurturk, 2008).

Descartes tarafından insan ve doğa parçalanmıştır. Descartes için beden ve zihin arasında önemli bir fark vardır. Beden doğasından ötürü her zaman bölünebilir ama zihin bölünemezdir. “Her tözün temel (ana) bir özniteliği vardır; ruhunki düşünce, cisiminki de uzamdır.” Düşünen varlık olarak insan zihni, uzamlı olan bedeninden ayrıdır. “Ne de isteme, algılama, anlama vb. yetilerinin anlığın parçaları olduğu söylenebilir, çünkü isteyen, algılayan ve anlayan bir ve aynı anlıktır. Ama cisimsel ya da uzamlı şeyler açısından durum bütünüyle tersidir, çünkü anlığım tarafından kolayca birçok parçaya bölünemeyen ve dolayısıyla bölünebilir olarak kabul etmediğini herhangi birini imgeleyemem; bu bana insanın anlığının bedenden bütünüyle ayrı olduğunu öğretmeye yeterlidir” (Yıldırım, 2020).

Böylelikle felsefi olarak beden genel olarak tek başına yetersiz kalarak yanına farklı kavramlar olarak tamamlandığını söylenebilir. Fakat tarihi olarak bakıldığında aslında bedenin somut olarak da tek başına öneminin fazla olduğu kanıksanmıştır. Bunun için beden her alanda araştırma konusu halini almıştır. Bedenin somut olarak öneminin fazla olduğunu savunan bir diğer bilim dalın ise fenomenolojidir.

Beden, şimdiye kadar sadece bir kavram olarak, başka kavramlarla ilişkisinde ele alınmış; bedenin somut, canlı ve yaşanan varlığı sorgulama konusu edilmemiştir. Bu da bedenin ilksel bir gerçeklik olarak değil, ilksel bir gerçeklikle ilişkisinde ancak ikincil bir düzen olarak karşımıza çıkmasına neden olmuştur. Oysa bedenimiz, yaşayan bir organizma olarak kendi

varlığımızdan ayrılabilen başka bir gerçeklik türü değildir. Bedenimiz ve kendimiz arasında herhangi bir mesafenin varlığını düşünmemiz olanaksızdır. Tıpkı bir nesnenin karşısına geçip bakabildiğimiz gibi, bedenimizin karşısına geçemeyeceğimizi biliriz. Fenomenolojinin incelediği beden, işte bu kanlı canlı, yaşayan, içsellikten ve kendilikten ayrılamayan bedendir (Esenyel, 2016).

Fenomenolojinin savunduğu algı, sanat alanında da gözlemlenebilir. Sanat çalışmalarında beden kavramı incelendiğinde, bedenın somut görüntüsünün işlendiği ve üretim aşamalarında bu yaklaşımın kullanıldığı görülmektedir. Sanatçılar, sosyal, toplumsal, içsel ve tarihsel problemleri ele alırken, bu temaların doğrudan beden üzerinde işlendiği anlaşılmaktadır. Geçmişte beden, tuvallere, taşlara ve mermerlere yansıtılırken; 19. yüzyıldan sonra Marcel Duchamp'ın hazır nesne kavramı ile sanatçılar, doğrudan beden üzerinde üretim yapmaya başlamışlardır. Bu süreçte sanatçılar, bazen kendi bedenleri üzerinde, bazen de başkalarının bedenleri üzerinde çalışmalar gerçekleştirmişlerdir.

Bu anlamda beden “kendini gerçekleştiren bir metin” olarak gündeme gelmiş; tiyatro sahnesindeki kullanımının dışına çıkmıştır. Bu açıdan bakıldığında tiyatro sahnesinde genellikle başkasının yazdığı bir metni sahneleyen oyuncunun yerini, yapıtın konusunu, anlamını, görüşünü ve deneyimini kendi bedenine aktaran sanatçı almaktadır. Bedeni sanatsal bir dil olarak kullanan çok çeşitli yaklaşımların ortak noktası, bedenın toplumsal normların öğrettiği kültürel değerlerin ötesinde bir doğallık (doğaçlama) içinde sunulmasıdır. Ayrıca bedene yönelik bu tavır, izleyicinin olayı bir “gösteri” değil, gerçek bir deneyim olarak algılamasına ve paylaşmasına neden olur (Antmen, 2021).

Görünüşe göre, popüler sanat kültürünün içinde ve dışında yapılan, kişisel ve kamusal hayatımızı tanımlamaya çalıştığımız hayatın kopyalarını ifade etmek için geniş bir düzlük olarak kullanılan beden konusu, sanatçıların sonsuza dek ilgisini çekiyor gibi görünüyor. İnsan figürü, Rönesans'tan beri batı sanat kültüründe içsel bir rol oynamıştır. 1800'lerin sonlarında ve 1900'lerin başlarında beden, insan figürünün tam anlamıyla temsil edildiği bir özneydi. Kelimenin tam anlamıyla demek istenilen, insan vücudunun fiziksel bir temsili olduğudur. Geleneksel sanatta beden biçimini resim, çizim veya heykeli de içinde barındırır. 'İnsan vücudunun, vücut biçiminde bir güzellik ideali inşa etmek için mükemmel denge ve simetri biçimlerini kişileştirmesi gerektiği' görüşünü benimseyen İtalyan rönesans sanatçıları tarafından çıplak kadın tasvirlerinde bir uyum barındırdığı gözlemlenmiştir (Dewar, 2013). Böylelikle beden her alanda önemini sürdürerek araştırma ve üretim konusu olmayı ve günümüzde dahi önemini yitirmeyerek ilgi odağı olmuştur.

Güzel ve Çirkin Estetiğinin Beden Üzerinde Değerlendirilmesi

Güzel ve çirkin konuları bakımından oldukça kapsamlı birer kavramlardır. Bu kavramlar genel olarak estetik kavramıyla örtüşüp araştırılmıştır. Estetik kavramı, sanat, felsefe ve bilimin merkezi kavramlarından birisi olma özelliği göstermektedir. Kavramın kökeni 18. yüzyıla dayansa da kavram ile karşılanan anlamların ve imgelerin, tarihin başlangıcına kadar götürülmesi mümkündür. Yunanca “aesthesis” ya da “aisthanesthai” kelimelerinden gelen estetik sözcüğü duyum, duyulur algı ve duyu ile algılamak anlamlarına gelmektedir. Estetik kavramının bu genel tanımından onun duyuma ve duyulara ilişkin olduğu çıkarılabilirse bile estetik kavramının birden çok anlamının bulunduğu ve üzerinde tam olarak mutabık olunan bir tanım olmadığını da belirtmek gerekmektedir (Sakallı, 2018). Güzel ve çirkin estetiği, beden üzerindeki ifade ve tasvirlerle derin bir şekilde ilişkilidir. Bu iki kavram, tarih boyunca sanat ve kültürün birçok alanında, bedensel form ve yüzeyin nasıl algılandığını anlamak açısından önemli rol oynamıştır. Estetik anlayışın güzellik ve çirkinlik algısıyla şekillendiği bu değerlendirme, bedenin sanatsal ve kültürel temsilinde belirgin bir etkiye sahiptir. Güzellik ve çirkinlik gibi kavramları bir araya getiren estetik terimi incelendiğinde, pek çok tanımla karşılaşmak mümkündür.

Estetik kavramı hakkında geçmişten günümüze birçok tanım yapılmış ve birçok görüş ileriye sürülmüştür. İnsanoğlunun doğumu ile başlayan estetik duyumsamalar, düşünceler ve kaygılar bize bu konunun ne kadar eskiye dayandığı konusunda bilgi vermektedir. Estetik kavramı eski çağlarda “güzel” kavramıyla ifade edildiği için öncelikle bu kavram hakkında düşünürlerin görüşlerine başvurulmuştur. Daha sonra ise konunun daha iyi anlaşılması ve bu konu hakkında bilgi üretilebilmesi adına “estetik” ve “güzel” kelimesi tarihsel bir sıralama içinde incelenmiş, başat kabul edilen filozofların konu hakkında görüşleri tartışılmıştır (Gökçe, 2015). Bunu önce filozof Kant, duyarlılığı ve duyuları incelemek için genel bir terim olarak “Salt Aklın Eleştirimi” adlı eserinde kullanmıştır. Daha sonra, aynı okula bağlı olan Baumgarten, sanat ve güzel konularını inceleyen özel bir bilim adı olarak bu terimi felsefeye mal etmiştir. Bugün de bu sözcük, güzellik bilimi veya güzel sanatlar felsefesi anlamını taşımaktadır. Estetik, felsefi bilimler arasında bir süre bağımlı bir bilgi türü sayılmış, sonra bağımsızlığını korumuştur (Can, 2016).

Fakat Kant, Rasyonalist felsefenin babası olan ve estetik terimini özelleştiren Baumgarten’in estetiğini, duyu kapasitelerine bağlamasını reddederek; “estetik deneyim” kavramını gündeme getirmiştir. Böylece, bu kavram gerçek anlamını ilk defa Kant’ta bulmuştur. Çünkü Kant, estetik deneyim ve aynı zamanda güzel kavramını tamamen öznel

temellere dayandıran ve estetik kavramını değiştiren ilk filozof olarak bilinmektedir. Estetiği özęürleřtirmiřtir ve aynı zamanda estetiğin yasalarını değiştirmiştir (Söylemez, 2017).

Selen Gül şentürk'ün makalesinden alınan bilgiye dayanarak Tunalı, Estetik kitabında, Kant'ın estetik kelimesini duyusallık ve estetik bilimi olarak tanımladığını ifade etmektedir. Bu duruma göre Kant estetik kelimesini, “Salt Aklın Eleştirisi” adlı yapıtında duyusallık olarak ele almaktadır. Kant, “Yargı Gücünün Eleştirisi” isimli eseriyle estetik kelimesini, günümüz estetik sorunsallarını baz alarak estetik bilimi olarak tanımlamadır (şentürk, 2019).

Kantın ortaya koyduğu bu yargısını destekleyen bir diğer isim ise David Hume'dir. Hume de Kant gibi estetik niteliklerin objektif olduğuna dair rasyonalist estetik görüşü kabul etmez. Estetik objektivizme göre estetik nitelikler obje de yer alır ve bunların bilgisi estetik deneyimle elde edilir. Estetik sübjektivizm ise estetik niteliklerin nesnelerde yer aldığı fikrini kabul etmez. Bir nesneyi güzel olarak nitelemek, nesnenin niteliklerine dair bilgi edinmek değil, bir tür etkilenmektir. Dolayısıyla, estetik tecrübeden bilgi değil etkilenme ortaya çıkar. Nitekim Hume'un da belirttiği gibi, beğeni duygusu veya yargısı bireyden bireye değiştiğini arz eder (Yılmaz A. , 2012).

Böylece bakıldığında estetiğin yargı süreci her filozof için farklı bir düşünce algısı yarattığı görölmektedir. Örneğin Platon estetiğin sanatla var olduğunu öne sürerken Platinos ise doğayla var olduğu ve doğayı da içine alan bir estetik anlayışı olduğunu savunarak öne sürmüştür. Oysaki ilerleyen yıllarda Kant için estetik güzellik objenin değil öznenin hakiki yargısına bağlı olduğunu savunmuştur.

Fakat göröldüğü üzere çoğu filozof estetik yargısını güzellik kavramıyla yorumlayıp savunmalarını bu yönde öne sürmüşlerdir. Dolayısıyla estetik algısı hep güzel olanı akla getirmiştir ama ilerleyen yıllar ile artık bu algı yıkılmış ve güzellik kavramının zıttı olan çirkinlik kavramı da estetiğe dahil olmuştur.

Güzel ve çirkin kavramları tarih boyunca değişen estetik anlayışlara göre şekillenmiştir. Antik dönemlerde idealize edilmiş bedenler, güzelliğin standartlarını belirlerken, Orta çağ'da çirkinlik genellikle günah ve kötölükle ilişkilendirilmiştir. Rönesans dönemiyle birlikte, bedensel estetik idealizmi, insan formunun simetrik ve orantılı yapısını vurgulamıştır. Modern dönemde ise estetik anlayış, bireysel ve toplumsal normlardan bağımsız olarak daha geniş bir spektrumda değerlendirilmiştir.

Böylece çirkinlik, estetik felsefesi içinde tanımlanması geç tarihe bırakılmış fakat bunun yanında hayatın, sanatın, estetik düşüncesinin temelinde gördüğümüz bir kavramdır. Çirkin, hayatın pozitif negatif iki kutbu arasında negatif kutbundaki olayların tümünü kapsayan bir

anlamla karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle çirkin sadece görsel bir tanımlama değil ahlaki, ekolojik, fonetik birçok değerlendirmede kullanılan bir sözcüktür. Bu nedenle Rosenkranz'ın Çirkinin Estetiği adlı çalışmasında tanımlanmaya çalışılan estetiğin içindeki çirkinlik, objeyi çeşitli yönleri ile alan bir konumdur. Eco'nun ifadesiyle çirkinin tastamam ilk ve eksiksiz tanımının yapıldığı Çirkinin Estetiğinde çirkinliği üç başlıkta değerlendirir: Biçimsizlik, Yanlıklık ve son olarak Biçimsizleştirme ya da Yapı Bozumu olarak belirtmiştir (Karayel, 2023).

Çirkin'in başlı başına var olması, ele alacağımız konunun özünü oluşturuyor. Ama bunu öne sürmek, çirkinliği olumsuz bir felsefe problemine indirgemeye çalışan uzun bir gelenekle ters düşmek anlamına geliyor. Antik çağdan bu yana, güzelliğin hakikatle imtiyazlı bir ilişkisi olduğu kabul edilegelmiştir. Dolayısıyla çirkin bir temsilin ya da çirkin bir nesnenin, sadece güzelliğin değil, aynı zamanda hakikatin de olumsuzlanması olduğu sonucuna varılır. Güzellik kategorisinin epistemolojik bir rolü vardır; nesnenin güzelliğini temsil eder. Çirkinlik ise hakikati olumsuzlayan şeylerle ilintilidir; nesnelerin hakikatini bozan bir kategori dizisinin parçasıdır. Koşullara bağlı olanla, olumsuzlukla ilintilidir çirkin, zira olumsuzluk nesnelerin hakikatine imkân tanımaz (Cousins, 2021).

Çirkinlik meselesi yeniden formüle edilmiş, güzellik ile çirkinlik arasındaki ilişki etrafındaki estetik ve etik meseleler dönüşüme uğramıştır. Zira çirkinlik hâlâ güzelliğin olumsuz halinden ibaret bir şeymiş gibi düşünüldüğünden, eleştirel alan da sanata yönelik boş bir heyecana dayalı bildik fikirlerle dolmaya devam edecektir (Cousins, 2021).

Böylelikle estetik bir yargı olan güzellik ve çirkinlik kavramları insanoğlunun doğuşuyla ortaya çıkmasından beri günümüze kadar devam eden iki önemli kavramdır. Bu kavramların eş anlamlarına bakıldığında güzel kavramının incelik, güzellik, zariflik, çirkinlik kavramının ise Aksi, huysuz, kaba, kötü, uyumsuz, sıska, münasebetsiz, yakışıksız ve uyumsuz gibi kavramlardır. Bunlara dikkat edildiğinde güzelin takdir edilmesi söz konusuysa çirkin kavramının eş anlamları genel olarak kötü ve korkunç tepkiler içermektedir. Sanat ve heykelde, güzellik ve çirkinlik kavramları genellikle bedenin fiziksel özellikleriyle temsil edilir. Güzel bedeni idealize eden sanat eserleri, genellikle simetrik, düzgün ve orantılı formları öne çıkarır. Bu tür eserler, izleyicinin estetik algısını olumlu yönde etkiler ve bedenin idealize edilmiş haliyle tanımlanmasına olanak sağlar. Modern ve çağdaş sanatta, güzellik ve çirkinlik arasındaki sınırlar giderek daha flu hale gelmiştir. Sanatçılar, bedeni hem estetik hem de eleştirel bir bakış açısıyla yeniden şekillendirirler. Örneğin, body art ve performans sanatı, bedenin estetik anlamda hem güzel hem de çirkin olarak algılanabilmesini sağlayacak şekilde manipüle edilmesine olanak tanır. Bu tür sanatlarda, bedenin kendisi bir ifade aracı olarak kullanılır ve hem güzelliği hem de çirkinliği sorgulayan bir dil oluşturur.

Güzellik ve çirkinlik algıları, toplumsal ve kültürel normlardan büyük ölçüde etkilenir. Toplumların estetik değerleri, belirli bedensel özellikleri “güzel” ya da “çirkin” olarak tanımlamada önemli rol oynar. Bedenin bu normlarla nasıl şekillendiği, sanatsal ve kültürel üretimlerde açıkça gözlemlenebilir. Öte yandan, çirkinlik estetiği, bedenin alışılmadık, deformasyona uğramış ya da geleneksel güzellik normlarına uymayan özelliklerini öne çıkarır. Çirkinlik, bazen sosyal eleştirinin bir aracı olarak kullanılırken, bazen de estetik bir deneyim olarak değerlendirilir. Deforme olmuş ya da grotesk formlar, izleyicinin alışılmışın dışında bir deneyim yaşamasına olanak sağlar.

Bir insanda güzelliğin ne olabileceği düşünüldüğünde; akla, o kişinin davranışları veya fikirleri yani ruhsal ve zihinsel değerleri hakkındaki izlenimleri gelmektedir. Bu ahlaki bir soruna dönüşmektedir. Fakat güzellik arayışı daha maddi bir boyutta incelenecek olursa fiziki bir gözlemi ön plana itmektedir. Her ırkın kendi içinde fiziki açıdan ortak yanları güzellik arayışlarının da temel noktalarını belirlemektedir. Bu durum toplulukların kültür oluşumlarının en derinlerine yerleşmektedir. Yunan mitolojisinde meleklerin beyaz tenli şeytanların ise siyah tenli oluşları örnek olarak verilebilmektedir. Bunun yanında şeytanı beyaz tenli olarak canlandıran Afrikalıların, çirkin imgesini kendi ırksal özelliklerinin dışında araması ise bir o kadar doğaldır. Kızılderililerde de beyaz ten çirkin bulunmaktayken Avrupalılarda ise sarı beniz hastalık göstergesi olduğundan itici bulunmaktadır (Aytekin & Altındağ, 2020).

Bu bağlamda bakıldığında Afrika ve birçok kabileler için güzellik ve çirkinlik kavramı farklı şekillerde tesir edebilmektedir. Özellikle Etiyopya'nın güneyinde bulunan Mursi kabilesinin yıllar önce köleleştirilmemek için kendilerini çirkinleştirmeye çalışmışlardır ve bunu vücutlarında özellikle dudak ve kulaklarında büyük oranda açtıkları deliklerle ve bu deliklere yerleştirdikleri ahşap ve kilden yaptıkları tabak şekilleriyle yapmışlardır (Şekil 22).

Şekil 22

“Etiyopya'nın Güneyinde Bulunan Mursi Kbilesi”

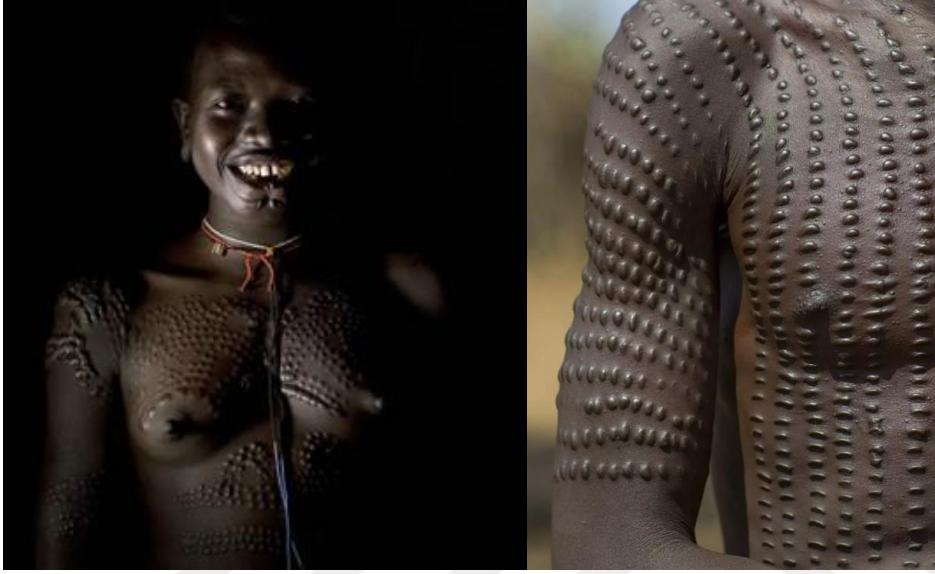


(Etiyopya'nın Güneyinde Bulunan Mursi Kbilesi)

Fakat ilerleyen yıllarda kabile üyeleri bu görünüşe olan çirkinlik algısının aslında kendilerinde estetik bir güzellik algısının olduğunu savunmaya başlayıp 15, 16 yaşlarına geldiklerinde dudaklarında ve kulaklarında bu gibi delikler açmayı bir gelenek haline getirmişlerdir. Bedenleri üzerinde uyguladıkları bu olay onlar için artık bir güzellik sembolü olarak görülmüştür hatta delik ne kadar büyükse o kadar güzelsindir algısı vardır.

Şekil 23

“Kabilelerin Vücutlarına Yaptığı Dövmeler”



(Kabilelerin Vücutlarına Yaptığı Dövmeler)

Bu gibi kabilelerin bir diğer özellikleri ise güzellik uğruna bedenlerinde kabartma şeklinde yaptıkları dövmelerdir. Bu dövmeleri vücutlarının neredeyse her yerlerinde görmek mümkündür. Dövmeleri yapmak için dövmeyi yapacakları yeri keserek yararak içlerine kül doldurup yaranın kabarmasını sürdürmek ve devamlılığını sağlamışlardır. Bu dövmeler vücutlarında ne kadar fazlaysa o kadar güçlü dayanıklı ve kadınların da daha güzel olduklarının bir kanıtı olduğunu göstermektedir (Şekil 23). Bu kabilelerin bedenlerine yaptıkları ilginç dövmelerin yapım aşamaları tehlikeli olmasına rağmen bazı kesim toplumların bu yapımı zor dövmelerin estetik bir değerinin ve güzel olduğu yönünde algılar olmaya başlanmıştır. Fakat bazı kesimden de sağlıksız, çirkin gibi yorumlar da alarak tasvip görmeyen taraf olmuştur. Bu gibi olaylar bizleri estetiğin beden üzerinde ki değerini sorgulatmıştır. Toplumun bu sorgulama eylemine rağmen, bazı kabileler günümüzde hala bedenlerine uyguladıkları geleneksel uygulamaları sürdürmektedirler. Nitekim Her toplumun kendine has bir güzellik algısı oluşturduğu ve bu algının çeşitli benzerlikler taşıdığı söylenebilir. Gelişmiş ülkelerde ise, güzellik anlayışının estetik ameliyatlara bedenin deformasyonuna yol açtığı gözlemlenebilir.

Estetik ameliyatlar, bedenın güzellik ve çirkinlik kavramları üzerindeki etkisini derinlemesine incelememize olanak tanır. Bu tür müdahaleler, bedenın görünümünü değiştirmeyi amaçlayarak, toplumsal normlar ve bireysel algılar arasındaki ilişkileri sorgular. Estetik ameliyatla bedenın deformasyona  ğratılması hem güzellik standartlarının hem de çirkinlik kavramlarının nasıl şekillendiğini ve bu kavramların kişisel ve toplumsal düzeyde nasıl yaşandığını anlamamıza yardımcı olur. Bu bağlamda, bedenın estetik müdahalelerle dönüştürülmesi, güzellik ve çirkinlik arasındaki sınırların ne kadar belirsiz ve değişken olduğunu gösterebilir. Bu estetik operasyon algısına verilebilecek örneklerden biri ise günümüzde bir sosyal medya fenomen olan Anthony Loffredo söylemek mümkündür .

şekil 24

“Anthony Loffredo”



(Loffredo)

Anthony Loffredo, (şekil 24) vücudunun tamamını dövmeyle kaplayarak ve estetik operasyonlarla burnunu ve üst dudağını aldırarak uzaylılara benzemeyi amaçladı. Bu tür müdahaleler, beden estetiği bağlamında deformasyonun nasıl gerçekleştirildiğini ve kişisel estetik anlayışlarının sınırlarını nasıl zorladığını gösterir. Loffredo'nun bu uygulamaları, beden estetiğinin radikal bir şekilde nasıl dönüştürülebileceğini ve bireysel ifade biçimlerinin ne kadar çeşitli olabileceğini yansıtır. Bu bağlamda, Anthony Loffredo'nun bedeninde oluşturduğu deformasyonun sonucu, estetik müdahalelerin sınırlarını zorlayan ve geleneksel güzellik standartlarından oldukça uzaklaşan bir dönüşüm olarak ortaya çıkıyor. Loffredo'nun vücudunu dövmelerle kaplaması ve estetik operasyonlarla burnunu ve üst dudağını aldırması, beden estetiğinin ne denli bireysel ve radikal biçimlerde şekillendirilebileceğini gösteriyor. Bu tür uygulamalar, bedenın estetik anlamda nasıl yeniden yapılandırılabilceğini ve kişisel ifade için sınırların nasıl genişletilebileceğini ortaya koyuyor.

Nitekim bedenın yüzyıllar boyunca estetik değeri hep güzellik algısıyla anılmış ve değerlendirilmiştir. Özellikle bu güzellik algısının kadın bedeni üzerinde etkisinin fazla olduğu öne sürölerek toplumda etkisini göstermiştir. Kadın bedeni üzerindeki bu estetik algısı zaman içerisinde büyüyerek toplumu etkisi altına almıştır. Fakat bu algı büyüdüğüce ortaya cinsiyetçi bir ayırım olduğu kanısı algılanmış ve rahatsız edici bir boyuta ulaşıldığı da görölmüştür. Böylelikle bu algıyı yıkmak için farklı eylemler oluşturulmaya ve güzellik algısının en çok yıkmayı sanat alanında görmek mümkündür. Beden üzerindeki bu estetik algıyı özellikle kadın bedeni üzerindeki güzellik algısını yıkmak için sanat alanında birçok sanat hareketi ortaya çıkmıştır. Bu sanat hareketleri günümüze kadar devam ederek beden üzerindeki estetik değeri sadece güzellik algısının olmadığını göstererek bu algıyı yıkmayı başarmışlardır. Beden üzerindeki güzellik algısının yıkılması bilindiğı üzere en çok sanat alanının işlediğini söyleyebiliriz.

Çünkü sanat alanında bilindiğı üzere beden vazgeçilmez bir kavram olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Bedenin kendi öz benliğinde mutlak bir estetik değeri vardır. Fakat geçmiş yüzyıllarda bedende estetik değeri hep güzel olarak bilindiğı gibi üretimler de bu yönde yapılmıştır. Bu algı yüzyıllar boyunca devam etmiş hatta rönesans zamanında sürölün estetik değeri genel olarak tanrılar ile bağdaştırmışlardır. Fakat bu eylem ilerleyen yıllarda bu güzellik algısı rahatsız edilmeye başlanmış ve bu algıyı reddetmeye başlanılmıştır. Bu güzellik algısını sanatçılar genel olarak eserlerinde kullanarak özellikle güzellik algısını yıkmayı beden üzerinde deneyerek ve üreterek amaçlamışlardır. Beden üzerindeki eserlerin yapımına bakıldığında izleyicinin çirkin, korkunç ve hatta iğrenç olarak tabir ettikleri görüntüler ortaya atılmıştır ama yapılan ve yapılmaya devam eden bu eserler zaman içerisinde kabul edilmeye başlanmış ve çirkin olarak tabir edilen eserlerinde bir estetik değeri taşıdığı algılanmıştır.

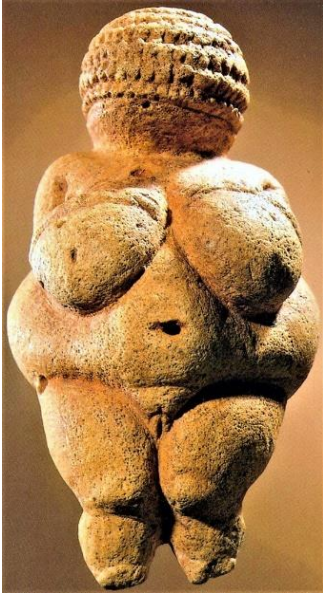
Güzel ve çirkin estetiğı, beden üzerinde derin ve çok boyutlu bir etkiye sahiptir. Bu iki kavram hem tarihsel hem de modern sanatlarda bedenin temsili ve algısında önemli rol oynamaktadır. Estetik değeri evrimi, bedenin sanatsal temsiline dair algıları değıştirirken, izleyicilere estetik deneyimler sunar ve bedenin kültürel, sosyal ve kişisel yansımalarını ortaya koyar. Böylelikle estetiğın konu kapsamı olan güzel-çirkinin beden üzerinde etkisinin geçmişten günümüze devam ettiğı sadece ilerleyen yıllarda algılama yönteminin farklılaştığını görmekteyiz. Bu algılama yöntemini açıklamak gerekirse estetiğın ilk zamanlarda sadece güzel olarak tabir edilmesi ve bu yönde değerlendirilmesi ilerleyen yıllarda çirkinliğinde bir değeri olarak var olmasını ve özellikle beden ile bu algının değıştiğini söylemek mümkündür.

Tarih Öncesi ve Antik Dönemde Beden

Tarih öncesi ve antik dönemde beden, arkeolojik buluntular, sanat eserleri, yazılı kaynaklar ve antropolojik çalışmalar sayesinde elde edilmektedir. Bu dönemlerde bedenin nasıl algılandığını ve temsil edildiğini anlamak, kültürel ve toplumsal bağlamları çözümlenmekte önemlidir. Paleolitik Dönem dediğimiz yani eski taş çağı olarak da bilinen bu dönemde bedenin temsili genellikle taş ve kemik gibi malzemelerden yapılmış heykelciklerde görülür. En ünlü örneklerden biri, “Willendorf Venüsü” olarak bilinen heykelciktir. Bu tür figürler, genellikle kadın bedenini abartılı doğurganlık özellikleriyle betimlemektedir ve bu da dönemin topluluklarında doğurganlık ve bereketin önemli olduğunu düşündürmektedir.

Şekil 25

“Willendorf Venüsü”, MÖ.25.000



(Willendorf Venüsü, MÖ.25.000)

Bilinen en eski Venüs heykelciği yaklaşık olarak MÖ. 25.000 yıllarına aittir. Wachau’da bulunan Willendorf bölgesindeki demiryolu inşaatı sırasında ortaya çıkartılan heykelcik, kireçtaşıdan yapılmış olup neredeyse hiç hasar görmeden günümüze kadar ulaşmıştır. Tanrıça olarak tasvir edilen Willendorf Venüsü (Şekil 25), Paleolitik dönem insanın düşüncelerindeki tanrıça tasvirinin somut kanıtıdır. Paleolitik dönem erkeğin düşüncesindeki kadın ise kolsuz ve detaysız şişman bir bedene sahiptir. Heykelin en önemli özelliği, belli olmayan yüz hatlarıdır. Bu heykelcik güzelliğin ve birey olmanın önemsiz olduğu bir dönemi temsil etmektedir. Paleolitik dönem insanı için bereket tanrıçası olan Venüs, Yunan Mitolojisinde ise güzellik tanrıçası olarak nitelendirilmiştir (Arı, 2019).

Venüs heykelciğinde, özellikle göğüsler, kalçalar ve karın bölgesi abartılı bir şekilde vurgulanmıştır. Bu abartılı özellikler, sağlık, doğurganlık ve kadınlıkla ilgili toplumun

değerlerini ve idealize edilen bedeni yansıtabilir. Yüz, eller ve ayaklar gibi detaylar eksik ya da minimal bir şekilde işlenmiştir. Bu, eserin odak noktasının, figürün cinsel ve doğurganlık ile ilgili özellikleri olduğunu ve diğer ayrıntıların bu bağlamda önemsiz olduğunu gösterebilir. Daha sonra Neolitik Dönem dediğimiz ve Yeni Taş Çağı olarak da bildiğimiz dönemle beraber tarımın başlaması ile birlikte, yerleşik hayata geçen topluluklarda bedenin temsili de değişmiştir. Bu dönemde yapılan heykelciklerde daha stilize ve simetrik insan figürlerine rastlanmaktadır. Bu dönemde sanat, genellikle pratik ve ritüel amaçlarla üretilmiş olup, beden estetiği konusunu ele alan bazı önemli eserler ve örnek vermek gerekirse ilk akla gelen “Çatalhöyük Venüs’ü” (Şekil 26) olabilir.

Şekil 26

“Çatalhöyük Venüsü” M.Ö. 7000-5700



(Çatalhöyük Venüsü, M.Ö. 7000-5700)

Pek çok kişi, Neolitik dönemde, yani insanların yerleşik hayata geçip tarıma başladığı dönemde, insan topluluklarının anaerkil olduğunu ve Ana Tanrıça’ya taptıklarını düşünür. Kısacası kadınların yönettiği bir toplum ve Ana Tanrıça fikri hala pek çok kişi tarafından ilgiyle karşılanmaktadır (Arslan, 2016).

Bu heykeller, doğurganlık ve kadınlıkla ilgili ritüel ya da sosyal öneme sahip olabilir. Bedenin belirli kısımlarının vurgulanması, toplumsal değerler ve inançlarla ilgili ipuçları sunar. Neolitik dönemde beden estetiği, genellikle doğurganlık, kadınlık ve toplumsal değerlerle ilgili olarak abartılı ve stilize edilmiş temsillerle ifade edilmiştir. Bu dönemdeki eserler, bedeni sadece estetik bir obje olarak değil, aynı zamanda kültürel ve ritüel bir anlam taşıyan bir sembol olarak ele almıştır. Bu heykeller ve taş oymaları, erken dönem toplumlarının estetik anlayışlarını ve toplumsal değerlerini anlamak için önemli ipuçları sağlayabilir.

Nitekim İlerledikçe, Antik Dönemde karşımıza Mısır, Yunan ve Roma gibi büyük imparatorluklar çıkmaktadır. Bu imparatorluklar, adlarını yüzyıllar boyunca hafızalarda tutmayı başaran dönemlerdir. Bu dönemlerden ilk olarak Antik Mısırdan bahsedebiliriz. Mısır'da beden hem tanrıları hem de firavunları temsil etmek için idealize edilmiştir. Mısırlı sanatçılar, belirli kaideler çerçevesinde insan bedenini betimlemişlerdir; örneğin, firavunlar güçlü ve genç yetişkinler olarak gösterilirdi. Mısır heykel ve resimlerinde frontal pozlar ve yan profiller sıkça kullanılır. Mısır heykel sanatı örneklerine tapınaklarda rastlanılmaktadır. Mısır heykelleri genellikle tanrıları tasvir etmektedir. Amarna Çağında Aton adında yeni bir din ortaya çıkmıştır. Bu dinin özellikle heykel sanatını etkilediği bilinmektedir. Orta imparatorluk çağında heykeller giyinik betimlenmektedir. Erkeksi görünüş burada önemlidir, kadınlar bile erkek biçimine yakın belirtilmiştir. Eski İmparatorluğun sonunda, betimlenen firavun heykellerinde yorgunluk ve tevekkül ifadesi gözlemlenebilmektedir. Yeni imparatorlukta karşılaşılan heykellerde de orta imparatorluk sanatına benzer bir üslup benimsendiği görülmektedir. Bu dönemde yapılan heykeller mısır sanatının belki de en incelikle işlenen heykel örneklerini vermiştir. Cepheden duruş katılığı terkedilmeye başlanmıştır. Natüralist bir tavır belirgindir (Ay, 2023).

Şekil 27

“Tutankhamun’un Altın Maskesi”, MÖ 1332-1323



(Tutankhamun’un Altın Maskesi, MÖ 1332-1323)

Tutankamon’un ölüm maskesi (Şekil 27) muhtemelen mezarında bulunan en ünlü eser. Kahire Üniversitesi Mekanik Tasarım Bölümü’nde emekli profesör olan Galal Ali Hassaan, 2016 yılında yayımlanan makalesinde, Tutankamon’un yüzüne yerleştirilen 53 santimetre uzunluğundaki süslü maskenin esas olarak yarı değerli taşlar ve renkli cam hamuruyla işlenmiş altından üretildiğini ve 10 kilogram ağırlığında olduğunu yazdı. “Gözler obsidyen ve kuvarstan üretilmiş” diye yazan Hassaan, maskenin Tutankamon’u uzun sakallı, kobra ve akbabalı bir başlıkla tasvir ettiğini belirtiyor (Cesur, 2023).

Mısır'ın ünlü firavunu Tutankhamun'a ait olan bu mask, mükemmel bir şekilde işlenmiş altın ve değerli taşlarla dekore edilmiştir. Maskede firavunun idealize edilmiş yüz hatları ve zarif detaylar öne çıkar. Bu eser hem estetik hem de ruhsal bir öneme sahiptir. Daha sonra dönemin en önemli kraliçelerinden biri olan Nefertiti büstünden bahsetmek mümkündür.

Şekil 28

“Nefertiti'nin Büstü”, M.Ö. 1345



(Nefertiti'nin Büstü, M.Ö. 1345)

Nefertiti'nin bu çarpıcı büstü, bazı akademisyenlerin eşinin ölümünden sonra firavun olarak hüküm sürdüğüne inandığı antik kraliçenin belki de en ünlü görüntüsü. Çoğunlukla sonradan aldığı Akhenaton adıyla bilinen IV. Amenhotep'in kraliyet eşi Nefertiti (Şekil 28), tarihin en tanınmış gizemli figürlerinden biri. Güzelliğiyle ünlenmiş olsa da bugünün Mısır bilimcileri, hayatının başka bir boyutunu keşfediyorlar. Mısır'ın Amarna kentinde bir dikilitaşın üzerine kazınmış olarak bulunan görkemli bir büsttür (Bozoğlu B. , Güzeli Bir Yüzden Çok Daha Fazlası Olan Nefertiti Kimdi?, 2022).

Mısır kraliçesi Nefertiti'yi tasvir eden bu büst, yüksek sanat ve estetik kalitesi ile bilinir. Berlin Müzesi'nde sergilenen bu eser, güzelliği ve estetik anlayışıyla ünlüdür. Büst Nefertiti'nin idealize edilmiş yüz hatlarını ve zarif detaylarıyla dikkat çeker. Bu eser, Mısır'ın estetik ve sanatsal anlayışının yüksek bir örneğidir. Antik Mısır'da beden estetiği, idealize edilmiş ve sembolik temsillerle şekillendirilmiştir. Mısır sanatında bedenin estetik değerleri, toplumsal ve dini anlamlarla birleşmiş ve heykel, kabartma ve diğer sanat eserlerinde belirgin bir şekilde ortaya konmuştur. Bu eserler, Antik Mısır'ın kültürel ve estetik değerlerini anlamak için önemli ipuçları sağlar.

Daha sonra bakıldığında dönemin büyük bir imparatorlukla bilinen ve sanatıyla da ön planda bulunan Antik Roma dönemi gelmektedir. Romalılar, Yunan sanatından büyük ölçüde etkilenmiştir ancak portrelerinde daha gerçekçi ve bireysel özelliklere vurgu yapmıştır. Bu, toplumsal statü ve bireysel kimliğin belirtilmesi açısından önemlidir.

Antik Yunan'dan mimari ve sanat anlamında etkilenmiş, bunları kendi özgün değerleriyle geliştirmiş olan Romalılar, bu etkiyi heykel sanatına da yansıtmışlardır. Buna bağlı olarak Roma heykel sanatı, öncülü olan Etrüsk kökenli erken Roma heykeltıraşlığı, Cumhuriyet dönemi portreciliği, İmparatorluk dönemi heykeltıraşlığı olarak incelenebilir. Çoğunlukla kadın-erkek çifti olarak betimlenen heykeltıraşlık eserleri, kişisel ifadeler, uzuvların anatomik ayrıntılardan uzak işlenmesi, samimi ve doğal ifade edilmelerinin yanı sıra, Arkaik dönem kore ve kurosalarını da andırır biçimde stilize edilmişlerdir (Yılmaz S. , 2018).

Şekil 29

“Marcus Aurelius’un At Heykeli”, M.S. 175



(Marcus Aurelius’un At Heykeli, M.S. 175)

Bu heykel, Roma İmparatoru Marcus Aurelius’u bir at üzerinde tasvir eder. Heykel, imparatorun gücünü ve liderliğini vurgular. Marcus Aurelius’un gerçekçi bir şekilde tasvir edilmesi ve at üzerindeki duruşu, liderliğin ve gücün estetik bir ifadesidir (Şekil 29).

Antik Roma sanatında beden estetiği, gerçekçilik, bireysellik ve toplumsal ifade unsurlarıyla şekillendirilmiştir. Roma sanatçıları, bedenin idealize edilmiş ve gerçekçi temsillerini hem bireysel hem de toplumsal bağlamlarda kullanmışlardır. Bu eserler, Roma toplumunun değerlerini, estetik anlayışını ve politik yapısını anlamak için önemli olabilir.

Bu bağlamda tarih öncesi dönemde doğurganlık sembolleri yaygındı. Bu, toplulukların hayatta kalma ve nüfus artışı ile ilgili endişelerini yansıttığı söyleyebiliriz. Antik dönemde yani Hem Mısır'da hem de Roma sanatında beden, güç ve otorite sembolü olarak kullanıldı. Firavunlar, krallar ve tanrılar büyük, güçlü ve idealize edilmiş betimlemelerle resmedilmiştir. Bu bilgiler, tarih öncesi ve antik dönemlerde bedenin nasıl algılandığını ve temsil edildiğini anlamamıza yardımcı olurken, aynı zamanda dönemin kültürel ve toplumsal değerlerini de gözler önüne sermektedir.

Antik Yunan, M.Ö. 750'den Romalıların hakimiyetine kadar etkisini sürdürmüş bir dönemdir. Bu dönemin önemi, tanrılar ve tapınaklar üzerine kuruludur ve bu nedenle Yunanlılar, sanat ve mimarilerinde bu unsurları sıkça kullanmışlardır. Antik Yunan sanatında tanrı betimlemeleri, sanatçılar tarafından somut bir şekilde heykellere yansıtılmış ve genellikle mermer malzeme kullanılarak oluşturulmuştur. Yunanlılar için tanrılar estetik bir değer taşır ve kusursuz güzelliğe sahiptir. Bu anlayışla yapılan tüm eserlerde tanrı figürleri, bedenin anatomik yapısına dikkat edilerek mükemmel bir şekilde, genellikle çıplak olarak işlenmiştir.

Antik Yunan'da bedenin estetik değeri, sanattan felsefeye kadar pek çok alanda yoğun bir şekilde vurgulanmış ve idealize edilmiştir. Yunan kültüründe beden sadece fiziksel bir varlık olarak değil, aynı zamanda etik ve estetik ideallerin bir sembolü olarak görülmüştür. Bu estetik anlayış, Yunan sanatında, heykeltıraşlıkta, edebiyatta ve düşüncede kendini göstermiştir. Yunan sanatçıları, insan bedenini idealize ederek temsil etmeyi amaçlamışlardır. Heykel ve resimlerde, form mükemmellik arayışı içindeydi. Bu nedenle kusurlara yer verilmez ve optimal fiziksel özelliklere vurgu yapılırdı.

Yunanlıların bedenden duydukları gururun kaynağı vücut ısıyla ilgili inançlarda yatıyordu. Vücut ısının insanın oluşumu sürecini yönlendirdiği düşünülüyordu. Hamileliğin başında rahimde iyi ısınan ceninlerin erkek, bu ilk ısıdan yoksun kalanların ise kız olacağı düşünülüyordu. Vücut ısısı meselesi aynı zamanda kadın ve erkek cinsiyetler arasındaki üstünlük tanımlamasının da nedeniydi. Modern tarihçi Gulia Sassa'nın gözlemine göre de dişil olan, eril olanla aynı alana dahil edilse de bunun sonucu liberal bir eşitlik değil, dişinin erkekten bariz derecede aşağı olduğuydu. Kölenin bedeni konuşma yetersizliği yüzünden körelmiş ve soğumuş, buna karşın yurttaşın bedeni meclisteki tartışmaların harareti sayesinde ısınmıştı (Kılınç, 2016).

Bu çerçevede, Antik Yunan'da erkek bedeninin yüceltilmesiyle belirginleşen bir cinsiyet ayrımının var olduğunu söylemek mümkündür. Yunanlılar için bedenin mükemmeliyetinin yalnızca sanatsal eserlerde değil, aynı zamanda erkekler ve kadınlar üzerinde de yansıma bulunduğunu görmekteyiz. Genel olarak, kadınlar bu mükemmeliyeti korumak için beslenme alışkanlıklarına özen gösterirken, erkekler ise ekstra olarak spor yaparak bu ideale ulaşmayı

hedeflemişlerdir. Sonuç olarak, M.Ö. 776- M.S. 394 yılları arasında düzenlenen olimpiyat oyunları, Yunanlıların bedene verdikleri yüksek değerin ve mükemmelleştirme çabalarının bir göstergesi olarak, bedenin kutsal bir anlam taşıdığını ifade eder.

Bedene bu denli verilen önem, onun kişiye/sahibine özel bir mülkten ziyade bir kamu malı olarak kurgulanmasındandır. Beden, politik yapının bir parçası olarak düşünülmüştür. Bu yapı içindeki sorumluluklarını yerine getirebilecek yeterlilikte ve işlevde inşa edilmesi gerektiğine inanılmıştır. Nihayetinde, tanrı Zeus'a adanan Olimpiyat oyunları bu derecede yapılandırılmış bedenlerin sergilendiği bir spor etkinliği olarak Antik Yunan dünyasında ortaya çıkmıştır (Kılınç, 2016). Yunan sanatındaki çıplak heykel tasvirleri, o dönemde gerçekleştirilen olimpiyat sporlarından ilham almıştır. Olimpiyatlarda yarışan erkeklerin, kazanma tutkusu yüzünden düşen giysilere aldırış etmeyerek çıplak koşmaları, zamanla bir gelenek veya alışkanlık haline gelmiştir.

Bu bağlamda Lale Altunel'in "Antik Yunan ve Roma Heykel Sanatında Beden" adlı makalesinde de bahsettiği üzere heykelde erkek bedeninin temsilinde heykelin konumlandığı yer, yapılış amacı, temsil ettiği kişi kadar, bedenin çıplak olması da dönemin anlayışına uygun bir kararın sonucudur. Richard Sennett Yunan şehrinde çıplaklığın uygarlığın bir temsili olduğunun altını çizmiş ve erkek bedeninin kamusal alandaki aleniliğinden şu cümleyle söz etmiştir; "Şehirde delikanlılar gimnazyumda çıplak vaziyette güreşiyorlar, erkeklerin sokaklarda ve kamuya açık yerlerde giydikleri gevşek giysiler bedenlerini gözler önüne seriyordu." Bu duruma rağmen aynı dönemde kadın bedeni ise her daim drapelerin ardına gizlenmiştir (Altunel, 2023). Antik Yunan'da beden estetiği hem güzellik hem de idealleştirilmiş insan formu ile ilişkilidir. Nitekim erkek tanrı bedenlerine bakıldığında o estetikliğin ardındaki kusursuzluğun göz alıcı güzelliği de görülmektedir. Örneğin dönemin Önemli tanrılarından biri olan Poseidon heykeline bakılabilir.

Şekil 30

“Poseidon’un Bronz Heykeli”, M.Ö. 460-450



(Poseidon’un Bronz Heykeli, M.Ö. 460-450)

Poseidon heykeli olarak bilinen en ünlü örneklerden biri, Atina Ulusal Arkeoloji Müzesi’nde sergilenen Artemision Bronzu’dur. Bu heykelin kesin olarak Poseidon’u mu yoksa Zeus’u mu tasvir ettiği konusunda bazı tartışmalar vardır, ancak genellikle Poseidon olarak kabul edilir. Artemision Bronzu, M.Ö. 460-450 yılları arasında yapılmış olup, yüksek klasik döneme tarihlenmektedir (Şekil 30). Heykelin yaratıcısı kesin olarak bilinmemektedir, ancak stiline ve dönemine dayanarak, büyük olasılıkla bir Yunan heykeltıraşı tarafından yapılmış olduğu düşünülmektedir. Heykel, 1926 yılında Yunanistan’ın Artemision Burnu yakınlarında bir gemi enkazında bulunmuştur. Bu bronz heykel, dönemin sanatsal estetik anlayışını ve bronz işçiliğindeki ustalığı gözler önüne sermektedir.

Yunan sanatında, tanrıların ve kahramanların bedeni genellikle idealize edilmiş bir formda tasvir edilirdi. Bu hem atletik hem de simetrik bir vücut yapısını içerirdi. Vücut kasları belirgin bir şekilde, genellikle aşırı vurgulanarak betimlenirdi. Bu ideal form, Yunan estetik anlayışının bir yansıması olarak kabul edilir. Yunan heykeltıraşları, tanrıların ve kahramanların bedenlerini çok ayrıntılı bir şekilde çalıştılar. Antik Yunan heykeltıraşlık geleneğinde, tanrıların ve kahramanların heykelleri, kas yapısı ve orantılarının mükemmelliğini vurgulamak için sıkça oluşturulurdu. Bu heykeller, idealize edilmiş insan formunu yüceltme amacını taşırdı.

Şekil 31

“Apollon Belvedere Heykeli”, M.S. 120



(Apollon Belvedere Heykeli, M.S. 120)

Heykel, müzik ve sanat tanrısı Apollon’u tasvir eder (Şekil31). Apollon’un zarif ve idealize edilmiş vücut formu, Yunan estetiğinin tasvir eden mükemmel bir örneği olabilir. Antik Yunan’da bedenin estetik değeri, sanat, spor ve felsefe aracılığıyla derinlemesine işlenmiş ve toplumsal bir ideal haline getirilmiştir. İdealize edilmiş bedensel güzellik, ahlaki ve entelektüel erdemle birleştirilmiş ve bu estetik anlayış, Batı sanat ve düşüncesinde derin izler bırakmıştır.

Orta Çağdan Rönesans’a Beden Estetiğinin Uyumu

Orta Çağ’dan Rönesans’a kadar beden estetiği, kültürel ve dini değişimlere bağlı olarak büyük bir dönüşüm geçirmiştir. Bu dönemde beden estetiği anlayışı, sosyal, dini ve sanatsal bağlamlara göre şekillenmiştir. Orta Çağ boyunca, beden estetiği genellikle dini temalarla ilişkiliydi. Güzel bedenler daha çok ruhsal ve manevi değerlere uygun, alçakgönüllü ve mütevazı bir şekilde tasvir edilirdi. Çirkinlik ise dünyevi arzulardan ve manevi bozukluklardan kaynaklanan bir işaret olarak görülürdü.

Dış dünya olarak algılanan her imge idealar dünyasından bir yansıma olarak kabul edilmiş ve bu görüngüler içinde güzel kadar güzel olmayan imgelerin de mevcut olduğu teorileştirilmiştir. Bu görüşe göre; sanat, çirkinliği konu edecek dahi olsa, icracıdan bunu zanaatkar-sanatçı yetkisiyle ele alınmış bir güzellik kavrayışı çerçevesinde aktarması beklenmiştir. Bu yaklaşımın özellikle erken Orta Çağ düşüncesinde etkisini sürdürdüğü

görülmektedir. Ne var ki, İsa'nın acılı ölümünden sonra bedene dair yaklaşımlar tamamen değişime uğramıştır. Ruh -artık- bedene keskin biçimde öncelenmiş, çıplak, sağlıklı ve genç vücudun övücü yerini acılı bedenün yüceltilmesine bırakmıştır. Algılayıştaki bu değişim sanata ise inayet giysileriyle örtülmüş çarmıhtaki İsa tasviri olarak yansımıştır. Kendinden önceki döneme kıyasla Orta Çağ düşünce sistemindeki bedenün kavranışı, biçim-içerik yönünden içeriği ön planda almaktadır. Şu durumda, 'çarmıha gerilmiş İsa imgesi yalnızca bir ikon değil, Orta Çağ Avrupalısının dünyayı yorumlayışının simgesel anlatımıdır da' demek mümkün görünmektedir (Örgel, 2023).

Orta Çağ'da İsa'nın acılı ölümü teması, sanat ve estetik açısından oldukça önemli bir yer tutar. Bu dönem boyunca, İsa'nın çarmıhtaki acısı ve ölümü, özellikle dini temalı sanat eserlerinde önemli bir yer edinmiştir. Bu eserlerde beden estetiği, genellikle dini ve manevi temalarla bütünleşmiştir ve çeşitli biçimlerde ifade edilmiştir. İsa'nın çarmıhta tasvirleri genellikle oldukça stilize edilmiş ve sembolik bir üslupta yapılmıştır. Beden, genellikle uzun ve ince, kas yapısından çok dini anlatıma odaklanan bir şekilde betimlenmiştir.

Şekil 32

"Christ in Majesty", 1300



(Christ in Majesty, 1300)

İsa göksel kürelerin üzerinde tahtta oturur, en üstteki, hale gibi, tekstil dekorasyonunu anımsatan karmaşık bir tasarımla sınırlanmıştır. Hale ve bir ayağıyla haleyi örten anıtsal ve üç boyutlu figürü, bu narin dekora karşı çok daha güçlü görünür (Şekil 32). Üç boyutluluğu esas olarak perdenin ürettiği bir etkidir. Matta İncil'indeki Son Yargı tasvirine uygun olarak, İsa sağ elini davetkar bir şekilde uzatmışken, sol eli reddetmeyi ifade etmektedir. Ellerindeki ve ayaklarındaki yaralar mevcuttur, ancak yan tarafındaki yara gösterilmemiştir (Kréen & Marx, 2024). İsa'nın çarmıhtaki bedeni genellikle sade ve idealize edilmiş bir formda yer alır. Bir diğer

olay ise bu dini yapıların asıl işlendiği yerler yani kilise ve katedraller. Bu bağlamda örnek olarak verilirse dönemin önemli mimar yapıtlarından biri olan Saint-Lazare Katedrali olabilir.

Şekil 33

Giselbertus, “The Last Judgment”, 1120–1135



(Giselbertus, 1120–1135)

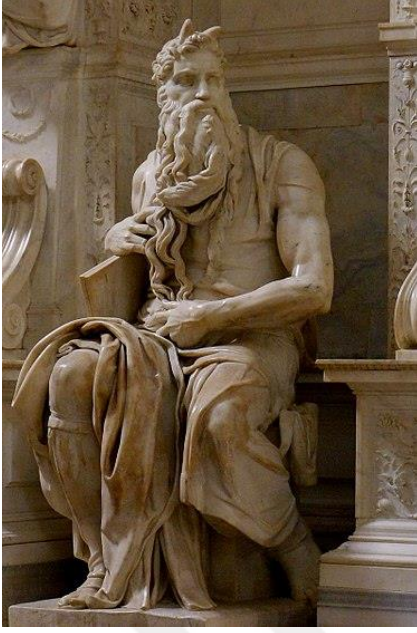
Katedralin batı cephesindeki kapılarda yer alır ve çok sayıda dini figürü tasvir eder. Örneğin, Gislebertus’un yaptığı “The Last Judgment” heykelleri, çeşitli azizleri ve dini temalar içerir. Figürler, genellikle sembolik ve stilize edilmiş bir şekilde tasvir edilmiştir; gerçekçi bedensel detaylardan ziyade, dini mesajlar ve hiyeratik düzenler ön plandadır (Şekil 33).

Orta Çağ'daki heykel sanatında beden estetiği, genellikle dini ve sembolik temalar etrafında şekillendiğini söylemek mümkündür. Bu dönemdeki heykeller, genellikle idealize edilmiş ve stilize edilmiş formlarla dini anlatımlar yapmıştır. Gerçekçi bedensel detaylardan ziyade, manevi ve sembolik değerler ön planda tutulmuştur.

Antik dönemin dünya görüşü olan hümanizm ve idealizm görüşlerinin yeniden doğuşu olarak bilinen Rönesans, hümanizmle beraber her şeyin merkezine insanı koymuştur. Din için kullanılan sanat Rönesans’la beraber artık insanın mutluluğu, hüznü yani insana dair ne varsa ele alınarak yapılmaya başlanmıştır (Soysal, 2022). Rönesans dönemi, Antik Yunan ve Roma'nın klasik sanatına ve felsefesine bir dönüşüm getirdi. Sanatçılar, idealize edilmiş bedenleri ve klasik oranları yeniden keşfettiler. Bu, beden estetiği anlayışını köklü bir şekilde değiştirdi. Rönesans sanatçıları, insan vücudunu gerçekçi bir şekilde inceleyip betimlemeye başladılar. Leonardo da Vinci ve Michelangelo gibi sanatçılar, anatomiye detaylı bir şekilde araştırarak, kas yapısı ve insan formunun doğal detaylarını daha doğru bir şekilde yansıttılar. Michelangelo'nun Musa heykeli, idealize edilmiş bir vücut formunun ve atletik yapının mükemmel bir örneğidir (Şekil 34).

Şekil 34

Michelangelo, “Moses”, 1513–1515



(Michelangelo, Moses, 1513–1515)

Musa'nın bütün beden detayları ayrıntılı bir biçimde çalışılmış ve üzerindeki giysinin kıvrımları, kumaşın dökümleri algılanmakta ve mermerden olmasına rağmen bize o gerçekliği, çevremizde gördüğümüz dünyayı, reel uzayımızı ve onun içindeki nesneleri gördüğümüz gibi yansıtmaktadır (Bozoğlu Z. , 2024).

Daha sonra bakıldığında Michelangelo'nun İsa'nın çarmıha gerilme tasviri, döneminin en önemli eserlerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Orta Çağ'da yapılan İsa tasvirlerindeki sadelikten farklı olarak, Rönesans'ta, İsa'nın çarmıhta tasvirleri daha dramatik ve gerçekçi bir hale geldi. Bu dönemde, acı ve ıstırap daha belirgin bir şekilde işlenmeye başladı. Bedenin anatomik detayları, kas yapısı ve yüz ifadeleri daha gerçekçi bir şekilde gösterilmeye çalışıldı. Bu, izleyiciye İsa'nın acısını daha yakından hissettirmeyi amaçlamıştır (Şekil 35).

Şekil 35

Michelangelo, “Crucifixion”, 1492



(Michelangelo, Crucifixion, 1492)

Michelangelo'nun çarmıhta tasvir ettiği İsa figürü, döneminin standartlarının ötesinde bir gerçekçilik sergiler. Sanatçı, anatomiye derinlemesine inceleyerek İsa'nın bedenini ayrıntılı bir şekilde tasvir etmiştir. Kas yapısı ve vücut oranları, Rönesans döneminin idealize edilmiş estetik anlayışını yansıtırken, aynı zamanda figürün acı ve ıstırap dolu ifadesiyle dramatik bir etki yaratır. Bu detaylar, Michelangelo'nun insan formuna olan derin anlayışını ve becerisini ortaya koyar. Dönemin bir başka önemli eserlerinden biri olan “The Birth of Venus” (Şekil 36) adlı tablosudur.

Sandro Botticelli'nin “The Birth of Venus” tablosu, antik Roma mitolojisinden alınan Venüs'ün doğuşunu betimler. Venüs figürü, Rönesans döneminin idealize edilmiş kadın bedeninin mükemmel bir örneğidir.

Şekil 36

Sandro Botticelli, “The Birth of Venus”, 1484-1486



(Botticelli, 1484-1486)

Tablo, Yunan mitolojisindeki Uranüs'ün kızı, aşk tanrıçası Venüs'ün doğuşunu anlatmaktadır. Titanların babası gökyüzü Uranüs, yeryüzü Gaia'dan doğan Titan ve canavar evlatlarına olan öfkesinden, ışığın onlara ulaşmasına engel olur. Gaia da en genç ve en cesur oğlu zamana hükmeden titan Kronos'a, bir şeyler yapması için istekte bulunur. Bunun üzerine, Kronos elinde bir orakla babası Uranüs'e pusu kurar ve orakla penisini kesip, Akdeniz'e atar ve bu penisin oluşturduğu köpükten Venüs, damlayan kandan ise; Devler, Meliai ve Erinyes doğar. Tablo da Venüs'ün Kıbrıs kıyılarına bir istiridye kabuğunun içinden çıkarak durduğunu göstermektedir (Tosun, 2021). Tablo, idealize edilmiş ve doğal bir beden formunu yansıtır, Rönesans'ın güzellik standartlarını ve estetik anlayışını gösterir.

Böylelikle Rönesans sanatçıları, antik Yunan ve Roma dönemlerinin estetik idealine geri dönerek, insan bedenini doğru ve doğal bir şekilde tasvir etmeye başladılar. Bu dönemde, klasik dönemlerin orantılı ve idealize edilmiş insan formu tekrar ön plana çıkmıştır. Rönesans'ta, insan bedeninin estetiği sadece gerçekçilikle değil, aynı zamanda idealizasyonla da ilişkilendirildi. Sanatçılar hem fiziksel hem de manevi mükemmeliyeti ifade eden idealize edilmiş figürler yarattılar. Bu hem estetik hem de felsefi bir idealin ifadesiydi. Beden estetiği, bireylerin kişisel özelliklerini ve psikolojik durumlarını yansıtacak şekilde tasvir edildi. Sanatçılar, karakterlerin içsel dünyalarını ve duygusal durumlarını beden ifadeleri ve yüz detayları aracılığıyla ortaya koydular. Rönesans dönemi, beden estetiğini hem teknik hem de felsefi açıdan yenilikçi bir şekilde ele alarak, sanatın ve insan formunun yeniden değerlendirilmesine önemli katkılarda bulunmuştur.

Modernizm’de Bedenin Kullanım Olanakları ve Estetik Değeri

Modernizm, 19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyılın ortaları arasında sanat, edebiyat, mimari ve diğer yaratıcı alanlarda köklü bir değişim dönemi olarak kabul edilir. Bu dönemde bedenin kullanımı ve estetik değeri, geleneksel anlayışlardan uzaklaşarak yeni bir biçim ve düşünce arayışına girmiştir. Ayrıca Modernizmin bünyesinde barındırdığı Kübizm, Fütürizm, Sürrealizm, Soyut Dışavurumculuk, Postmodernizm gibi birçok sanat akımı bulundurmaktadır.

Modernizm, gelişen sanayileşmiş dünyanın yeni sosyal ve politik ortamlarında mimarlık, edebiyat, dini inanç, toplumsal yapı ve yaşam tarzı gibi geleneksel sanat biçimlerinin geçerliliğini yitirdiğini hisseden sanatçıların faaliyetlerini benimsedi. Bu, geleneklerin içinde tasvir edilen önceki sosyal ve kültürel normları ortaya çıkardı. Gelecek vaat eden modernist sanatçılar tarafından yeniden yazılacak resim, çizim ve heykel. Önceki normları bir kenara iterek yeni bir düşünürler ve yaratıcılar topluluğu yarattı. Bu değişim, bedenin parçalı bir düzlük olarak temsil edilmesi konusunda yeni fikirleri de beraberinde getirdi. İnsan figürü, izleyicinin deneyip elde edeceği bir ideal olarak görülmekten ziyade hem görsel hem de sembolik olarak işlev görmeye başladı. Pablo Picasso ve Umberto Boccioni gibi sanatçıların her biri parçalanmış bedeni Modernliğin bir metaforu olarak kullanmıştır (Dewar, 2013).

Modernizm, bedenin estetik değerini deneysel ve yenilikçi yollarla yeniden değerlendirmiştir. Örneğin, Marcel Duchamp’ın “Nude Descending a Staircase” (Şekil 37)adlı eseri, hareketin ve bedenin soyut ve çok boyutlu bir şekilde tasvir edildiği modernist bir çalışmadır. Ayrıca, Dada ve Sürrealizm akımları, bedenin estetik ve anlamını geleneksel sınırların ötesinde keşfetmiştir. Duchamp’ın eseri, bedenin hareketli bir parçasının çoklu perspektiflerden tasvirini içerir. Bu yaklaşım, geleneksel tekil bakış açısının ötesine geçer ve aynı anda birçok açıdan görünümü sunar. Eser, bedenin farklı bölümlerini ve hareketlerini bir araya getirerek, figürün statik değil dinamik bir formda olduğunu vurgular. Bu, kübist sanatın temel ilkelerinden biridir.

Şekil 37

Marcel Duchamp, “Nude Descending a Staircase, No. 2”, 1912



(Duchamp, 1912)

Resimde çok yüzeyli kübist işaretli aşağı doğru inen bir hareketin dinamizmi ile birleştiren bu resim (Şekil 36), dönemin Kübistleri tarafından ihanet olarak kabul edildi ve büyük bir tepki aldı. Modernliğin hareketini kaçırmamak fütürist bir idealdi. Duchamp bunu kübist bir form ile yakalamıştır. Her ne kadar çok tepki alsada resim 1913 yılında Armory Show (uluslararası modern sanat sergisi) New York'ta çok beğenildi. Duchamp 36 kilometrelik sanatı bıraktığını açıkladı, sonradan sadece “Etant Donnes” (şelale, aydınlatıcı gaz) serisi üzerinde çalışılmış bu eser sonrasında sergilenir (Hızlı, 2015). Eser, bedenin hareketini ve çoklu perspektiflerini soyut bir şekilde temsil ederek, geleneksel estetik anlayışları sorgular ve yenilikçi bir sanat deneyimi sunmaktadır. Duchamp'ın bu çalışması, modernizmin estetik radikalizmini ve sanatın yeniden tanımlanma sürecini etkileyici bir şekilde ortaya koymaktadır.

Daha sonra bakıldığında Modernizmin önemli temsilcilerinden biri olan Umberto Boccioni gibi fütürist sanatçılar, hareket ve dinamizmi betimleyen eserler yaratmıştır. Boccioni'nin 1910 tarihli “Unique Forms of Continuity in Space” (Şekil 38) adlı çalışması, bedenin hareketini ve parçalanmış yapısını estetik açıdan öne çıkarır.

Şekil 38

Umberto Boccioni, “Unique Forms of Continuity in Space”, 1912



(Boccioni, 1912)

Boccioni'nin 1912-14 yıllarında yapmış olduğu heykeller dinamizmi yansıtır. Sanatçının heykellerinde hız ve hareket adeta görünür kılınır. “Unique Forms of Continuity in Space” isimli çalışmasında heykelin durağanlığına karşılık mekânla bütünleşen bir hareket söz konusudur. Modernizmde her şey hareket eder, kovalamaca halinde retina üzerindeki görüntüler titreşim halinde algılanır (Çelik, 2023). Bu bağlamda modernizmde araştırıldığında Alberto Giacometti'nin ince heykelleri de görülebilir. Giacometti'nin ince, uzun ve deformasyonlu figürleri, insan bedeninin soyut bir yorumunu sunar. Bu eserler, modernizmin bedenin gerçekliğini nasıl yeniden tanımladığını ve estetik olarak nasıl dönüştürdüğünü gösterir.

Şekil 39

Alberto Giacometti, “The Forest”, 1950



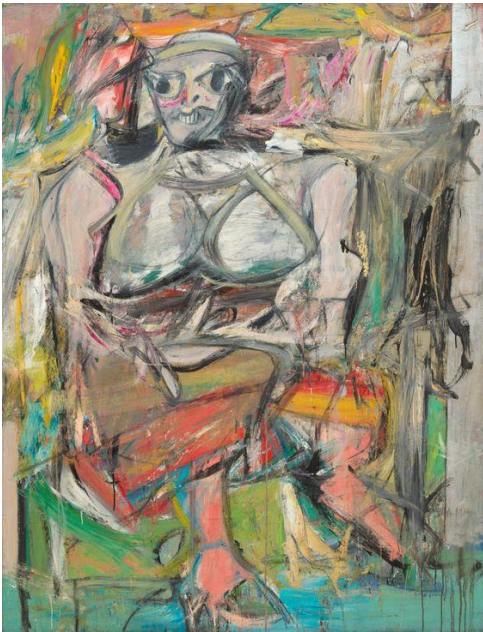
(Giacometti, The Forest, 1950)

Alberto Giacometti'nin "The Forest" (Şekil 39) adlı yapıtı, beden deformasyonunun estetik değerini modern sanat bağlamında güçlü bir şekilde temsil eder. Giacometti'nin bu heykel grubu, uzun, ince ve neredeyse sürüklenen figürleriyle tanınır, bu da onun beden anlayışındaki deformasyonun nasıl bir estetik ifade biçimine dönüştüğünü gösterir. Giacometti'nin figürleri, geleneksel beden formundan uzaklaşarak minimal bir estetik oluşturur. Uzun ve ince figürler, bedenin doğrudan temsilinden ziyade, onun soyut ve stilize edilmiş bir yorumunu sunar. Bu yaklaşım, modernist estetiğin basitlik ve soyutlama ilkelerini yansıtabilir. Bu noktadan hareketle Modernizm döneminin soyut dışavurumculuk sanatçılarından Willem de Kooning'in oluşturduğu "Woman" adlı seride, bedenin dinamik ve parçalı temsilleri dikkat çekmektedir.

"Woman 1" (Şekil 40), "Woman 2" (Şekil 41) gibi sayısal bir sıralamayla isimlendirdiği bu resimler, kalın boya katmanlarıyla oluşturulmuş, resmin her alanına hâkim kadın figürlerinden oluşmaktadır. Oldukça serbest fırça vuruşlarıyla kompoze edilmiş bu figürler, anatomik olarak çarpıtılmış, parçalara bölünmüş, kaba, anti-estetik türde çalışmalardır. Benzer bir figürasyonla ele alınan serideki her bir kadın figürü, garip anatomik yapıları, ender görülebilecek oran-orantı ilişkileri, kaba jestleri ve mimikleriyle dikkat çeker. Alışagelmiş güzellik ölçütlerinin çok ötesinde yer alan bu figürler, sanatçının aynı konu üzerinde yaptığı yıllar süren çalışmalarının sentezlenmiş bir sonucu olarak değerlendirilmektedir (Doğan, 2017).

Şekil 40

Willem de Kooning, "Woman 1" 1950



(Kooning, 1950-1952-1953)

Şekil 41

Willem de Kooning, “Woman 2”, 1952



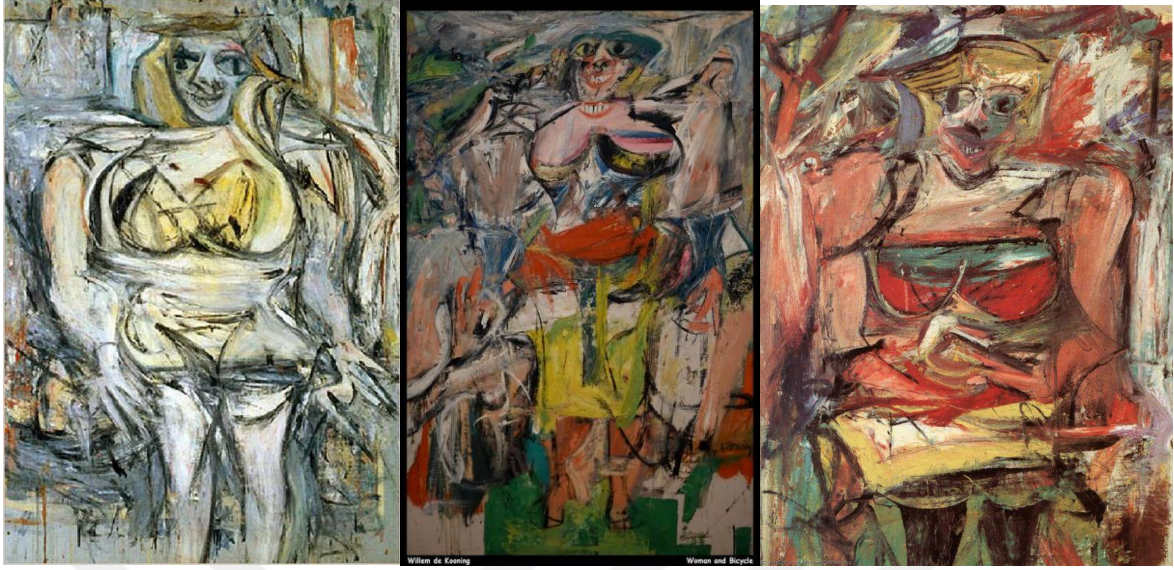
(Kooning, 1950-1952-1953)

De Kooning, figüratif temsillerde bedenin sabit bir formda değil, dinamik bir hareket halinde olduğunu vurgular. “Woman” serisindeki figürler, enerjik ve akışkan bir şekilde resmedilmiştir, bu da bedenin canlılığını ve sürekli değişimini yansıtır. Eserlerdeki figürler, sabit formlardan ziyade, akışkan ve soyut bir biçimde sunulur. Bu yaklaşım, bedenin hareketinin ve enerjisinin estetik bir ifadesi olarak görülür.

Sanatçının bu çalışmadan sonraki “Woman 3” adlı çalışması bir öncekine benzer bir figürasyonla ele alınmıştır. Bu resimlerde dikkat çekici unsur, bir önceki resimde kullandığı parlak renk tonlarının yerini, her alana hâkim olan gri tonların almış olmasıdır. Anatomik belirlemelerin daha ön plana çıktığı her iki resimde de bu yapısal özellikleri belirleyen sert fırça çizgileri, resmin tüm alanına hakimdir. Serinin son iki resmi olan “Woman 4” ve “Woman 5” adlı resimleri (Şekil 42) renk kullanımı bakımından Woman 1’in bir devamı niteliğindedir. Yine belli belirsiz anatomik özelliklere sahip bu figürlerde renk organizasyonu, daha serbest bir fırça işçiliğiyle ele alınmış, renk planları arasındaki ayrışma kısmen ortadan kalkmıştır (Doğan, 2017).

Şekil 42

Willem de Kooning, “Woman 3-4-5 Serisi”1952-53



(Kooning, 1950-1952-1953)

Eserlerdeki soyut temsiller, bedenin fiziksel ve sembolik yönlerini ele alır. Figürler, belirli bir gerçeklikten ziyade, soyut bir imge olarak sunulur, bu da estetik değerlerin öne çıkmasına yardımcı olur. Eserler, kadın figürlerinin toplumsal stereotiplerini ve cinsiyet temsillerini yeniden değerlendiren bir yaklaşımı içerdiği söylenebilir. Bu da bedenin estetik değerinin ötesinde bir sosyal ve kültürel boyut sunar.

Nitekim Modernizm, bedenin estetik ve fonksiyonel kullanımını yeniden değerlendirerek, geleneksel sanat anlayışlarından uzaklaşmıştır. Bedenin estetik değeri, yeni ifade biçimleri, soyutlama, sosyal ve politik içeriklerle genişletilmiş, performans sanatı ve mimari tasarımda yenilikçi yaklaşımlar geliştirilmiştir. Modernizm, bedenin hem bireysel hem de toplumsal düzeydeki rolünü derinlemesine inceleyerek, estetik ve ifade olanaklarını genişletmiştir.

Çağdaş Sanatta Bedenin Deformasyonu ve Estetiği

Çağdaş sanatta bedenin deformasyonu ve estetiği, modern ve postmodern sanatın çeşitli akımlarında önemli bir tema olmuştur. Bu tema, bedenin geleneksel estetik normlardan saparak çeşitli biçimlerde temsil edilmesini içerir. Sanatçılar, bedenin deformasyonunu estetik bir ifade aracı olarak kullanarak toplumsal, kültürel ve psikolojik temaları keşfetmişlerdir.

Estetik değerlerin farklılaşması gerekliliğini savunan ve aynı zamanda büyük bir kavram kaygısı güden çağdaş sanatta tür ve malzeme sınırlaması ortadan kalkmıştır. Geleneksel sanatın görsel bir nesnesi olarak varlık gösteren beden, bu yüzyılda görselliğin ötesinde bir ifade biçimi şeklinde konumlanmıştır. Dönemin siyasi, ekonomik ve sosyolojik olayları, sanat

için sorgulanması gereken birer problem alanı haline gelmiştir. Böylelikle dönemin sanatçıları tarafından beden ve özellikle kendi bedenleri, kapitalizm, küreselleşme, iktidar mücadeleleri, cinsiyet temelli sorunlar ve feminizm temelli sorunsalların çözümünde sanatın nesnesi olarak kullanılmıştır (Akçay, 2019).

Çağdaş sanatta geleneksel estetik normlara meydan okuyarak bozulmuş ve deforme edilmiş beden temsilleri üretilmiştir. Bu deformasyon, bedeni estetik bir arayışın ötesinde bir ifade biçimi olarak kullanabilir. Deformasyon, genellikle toplumsal eleştiriyi ve insan bedeninin toplumsal baskılara karşı direncini yansıtmak için kullanılır. Bu, kültürel ve toplumsal normlara karşı bir başkaldırı olabilir. Daha sonra yüzyıllardır önemini sürdüren fakat çağdaş sanatla gündemde yerini alan cinsiyet kavramı vardır. Cinsiyet kimliği ve toplumsal normlar, bedenin deformasyonunu ve yeniden şekillendirilmesini etkileyen önemli faktörlerdir. Sanatçılar, beden üzerindeki değişikliklerle cinsiyet kimliği ve toplumsal cinsiyetin sınırlarını sorgularlar. Farklı kültürel ve sosyal arka planlardan gelen sanatçılar, bedenin deformasyonunu kullanarak kendi kimliklerini ve deneyimlerini ifade etmişlerdir.

Beden modern öncesi için resmedilen haz estetik beğeniyle ölçülen bir nesneyken, modern sonrası beden estetik beğeniye geride bırakarak gerçeğin temsilini sunmaktadır. Yani beden anatomik, fizyolojik acıdan gerçekleriyle ele alınmaktadır. Bedene yönelik kodlar bugün kırılarak bedeni bütünüyle ele almaya yönelik hale gelmiştir. Geçmişte ki bedene ilişkin ön kabullerimiz değişerek bugün bedenle ilgili öteki olarak gördüğümüz kusurlu olan nitelikleri ile yeniden düşünülmüştür. Bedeni doğası gereği berberinde getirdiği her türlü durumu ile kabullenerek sanatta da bu yanlarıyla da görünür kılmaya başlanmıştır. Sanatta nesne olan beden zamanla özne haline gelmiştir. Beden kişiden yalıtıldığında özne olarak görünmeye başlanmıştır (Çırak, 2022).

Bu bağlamda bakıldığında bedenin distopik ve deformasyonlu temsilleriyle tanınan ve Şiddetli ve çarpıtılmış beden figürleri, insanın temel varoluşsal korkularını ve çatışmalarını temsil eden ünlü sanatçı Francis Bacon'dan bahsedilebilir.

Şekil 43

Francis Bacon, “Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion”, 1944



(Bacon, 1944)

1944’te, II. Dünya Savaşı’nın en yıkıcı yıllarından birinde, Francis Bacon *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*’ı resmetti (Şekil 43). Belli belirsiz antropomorfik yaratıkların ızdırap içinde kıvrandığını tasvir eden bu korkunç triptikle Bacon, İngiltere’nin önde gelen figüratif ressamlarından biri ve insanlık durumunun acımasız bir tarihçisi olarak ününü pekiştirdi. Sonraki yıllarda, Bacon’ın eserlerinde belirli rahatsız edici konular tekrarlandı bedensiz, neredeyse yüzü olmayan portreler; hayvan leşlerine benzeyen parçalanmış bedenler çılgılık atan figürlerin görüntüleri resmetmiştir (Spector, 2024).

Bacon’un eserlerinde, figürler genellikle şiddetli ve deformasyonlu bir biçimde tasvir edilir. “Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion’da” figürlerin yüzleri ve bedenleri bozulmuş, çarpıtılmış ve grotesk bir şekilde betimlenmiştir. Figürlerin kasvetli ve distopik görünüşleri, geleneksel gerçekçilikten saparak, insan bedeninin çarpıtılmış ve rahatsız edici temsillerini sunar. Bu deformasyon, figürlerin hem fiziksel hem de psikolojik acılarını yansıtmıştır. Bacon bedeni deforme ederken gerçek anlamda yapı bozuma uğratmıştır. Bedeni deforme ederek psikolojik acıları yansıtmıştır. Fakat ünlü sanatçı Jenny Saville bedeni deforme etmek yerine bedende fazlalık olarak gördüğümüz uzuvları büyütürken göz önünde bulundurarak güzellik algısını yıkmayı ve bu yönde bir deforme etme amacı güttüğünü söyleyebiliriz. Saville özellikle “Propped” adlı tablosunda da bunu desteklediğini görebiliriz.

Şekil 44

Jenny Saville, “Propped”, 1992



(Saville, 1992)

İngiliz bir sanatçının son otuz yılın en önemli tablolarından biri olan Propped, kadın güzelliğinin kanonlaştırılmış temsillerini paramparça eden üstün bir otoportredir (Şekil 44). Tablo, koleksiyoncu Charles Saatchi'yi, sanatçının mümkün olan her eserini almaya zorladı ve ardından onu, Kraliyet Sanat Akademisi'ndeki 1997'nin önemli sergisi Sensation: Saatchi Koleksiyonundan Genç İngiliz Sanatçılara dahil etti. Sensation, Saville'i gerçekten İngiliz kamuoyuna tanıttı ve serginin provokatif doğası rekor kuyruklarını ve medyada çığırnlığı ateşledi (Sotheby's, 2018). Bu bağlamda Saville, kadın bedeninin deformasyonunu ve estetik açıdan algısını inceleyen büyük ölçekli portreler üretir. Bedenin çeşitli şekillerde sunumu, toplumsal ve kültürel normlarla çatışmayı gösterir.

Daha sonra bakıldığında ise çağdaş sanatta bir renk sanatçısı olan Ron Mueck'dan bahsedilebilir Çağdaş sanatın önemli isimlerinden biri olarak, Ron Mueck, yaptığı eserlerle hafızalarda iz bırakmayı başarmıştır. Özellikle 2006 yılında oluşturduğu “A Girl” adlı çalışması, sanatçının adını sıkça gündemde tutmasını sağlamıştır. Günümüz diğer heykel sanatçılarından olan Avustralyalı Ron Mueck'in ise, heykellerinin ölçeğiyle oynadığı görülmektedir. Çoğu zaman insan uzuvlarını mantıksal olarak olması gerekenden çok daha büyük veya çok daha küçük hale getirmekte olduğu görülmektedir. Sanatçı, çalışmalarında reçine, cam elyafı, silikon ve diğer çeşitli malzemeleri kullanırken insanoğlu ile bu malzemeler arasında keskin benzerliklere de vurgular yapmaktadır denebilir (Yayan & Gök Kalfa, 2020).

Şekil 45

Ron Mueck, “A Girl”, 2006



(Mueck, 2006)

Ron Mueck'ün “A Girl” (Şekil 45) adlı heykeli, doğumdan hemen sonra bir kız çocuğunun devasa bir figürünü temsil eder. Eser, bedenin olağanüstü büyük ve detaylı bir biçimde sunumunu içermektedir. Mueck'ün heykelinde, gerçekçilikten sapma ve bedenin estetik bir biçimde büyütülmesi söz konusu olabilir. Devasa boyutlar, izleyicinin bedenin küçüklüğü ve büyüklüğü üzerine düşünmesini sağlayabilir. Nitekim Mueck'in uyguladığı bu devasa yapıtın bir benzerini 2014 yılında Kara Walker ise şekerle kaplanmış kâğıt mache ve diğer malzemeler kullanılarak “A Subtlety” (Şekil 46) adlı devasa kadın eserini uygulamıştır. Walker'ın bu büyük ölçekli heykeli, şekerle kaplanmış bir kadın figürüdür. Renk ve formdaki deformasyonlar, ırk, cinsiyet ve tarihsel travma üzerine yoğunlaşan estetik bir ifade sunar.

Şekil 46

Kara Walker, “A Subtlety”, 2014



(Walker, 2014)

“A Subtlety”, büyük ölçüde şekerle kaplanmış bir kâğıt mache heykel olarak tasarlanmıştır. Şekerin kullanımı, eserin hem estetik hem de sembolik yönlerini vurgular. Şeker, tarihsel olarak şiddet ve kölelik bağlamında kullanılmış bir malzemedir. Heykelin devasa

boyutu ve şeker kaplaması, geleneksel beden formunun dışında, abartılı ve grotesk bir estetik yaratır. Eser, büyük bir kadın figürünü temsil eder ve bu figür, Afro-Amerikan tarihine dair çağrışımlarla yüklüdür. Kadın bedeni, kölelik dönemi şeker üretimi ve şeker endüstrisi ile ilişkilidir. Bu bağlamda beden, sadece fiziksel bir form değil, aynı zamanda tarihsel ve kültürel travmaların simgesidir. Heykelin formundaki deformasyon, bu travmaların ve şeker endüstrisinin sömürücü doğasının bir yansıması olarak görülebilir. Bu bağlamda çağdaş sanatta bedenin deformasyonu ve estetiği, modern ve post modern sanat akımlarında önemli bir tema olmuştur. Bu tema, bedenin geleneksel estetik normlardan saparak sosyal, kültürel ve bireysel anlamlarda nasıl temsil edildiğini keşfeder. Sanatçılar, bedenin deformasyonunu bir ifade biçimi olarak kullanarak kimlik, toplumsal normlar ve psikolojik temalar üzerine derinlemesine bir inceleme sunarlar.

Beden Estetiği Bağlamında Gelişen Sanat Akımları

20. yüzyılda ortaya çıkan pek çok sanat akımı vardır ve bu akımların ortak bir yönü beden kavramıdır. Duchamp'ın hazır nesne fikri, beden kavramını vurgulayarak yeni arayışlara yol açmış ve bu süreçte yeni bir biçim dilinin gelişmeye başladığı görülmüştür. Bu şekilde, geleneksel sanat anlayışlarının ötesine geçilerek kavramsal sanatın temelleri atılmıştır. Beden estetiği, sanatın çeşitli akımlarında önemli bir tema olarak öne çıkmıştır. Bu akımlar, bedenin görsel temsilini, toplumsal ve kültürel anlamlarını ve estetik değerini farklı şekillerde keşfeder. İşte beden estetiği bağlamında gelişen bazı önemli sanat akımları bulunmaktadır. Bu sanat akımları, beden estetiği bağlamında farklı perspektifler ve yenilikçi yaklaşımlar sunarak, sanatın bedenle ilişkisini çeşitlendirmiştir. Her bir akım, bedenin estetik değerini ve temsillerini kendi tarzında ve toplumsal bağlamında ele alır.

Performans.

Performans sanatının kökenleri, 20. Yüzyılda fütürist, Dadaist ve sürrealist sanatçıların sahnelediği tiyatral dayanır ve bu akımların karşılıklı etkileşim yaratarak sanatçı ve izleyici arasındaki sınırı eritmesini sağlayan kavramlardan faydalanır. 1950'li yıllarda bu tür etkileşimler Allan Kaprow'un New York'ta sahnelediği oyunlarla gelişmeye başlar. 1960'larda sanatçıların gösterilerde bedenlerini bir araç olarak kullandıkları sanat çalışmalarını tanımlamak için Performans Sanatı terimi kullanılır. Müzikten, şarkılardan ve danstan da faydalanan çalışmalar farklı mekanlarda tekrar edilebilmektedir (Farthing, 2020).

Performans sanatındaki malzeme ve olanakların çeşitliliği onun disiplinler arası anlayışının sonucudur. Özellikle 1960'ların avant-garde (öncü) tiyatrosu, geleneksel tiyatrodan farklı yapısıyla, alternatif eğilimleri (metnin parçalanması, dil ve biçimin birbirine karşı

kullanılması, zaman ve uzamın birbirine girmesi v.b.) ile performans alanının sıklıkça başvurduğu alanlardan biridir. Bu açılardan tiyatroya yakın bir yaklaşım arz etse de performans sanatı, diğer bir adıyla ‘gösteri sanatı’, hem mekân olarak (gösterilerde mekânlar galeri ve müzelerin yanı sıra cafe, bar ve sokakta herhangi bir yer olabilmektedir) hem de belli bir süreye ve yazılı bir metine kesin bağlı olmaksızın (bazen doğaçlama bezen de aylarca prova edilerek) yapılması açısından tiyatro disiplininin ayrılmaktadır (Aydoğan, 2008).

Performans sanatında beden, görsel ve duygusal etkiler yaratmak için kullanılır. Sanatçının bedeni, estetik bir objeden ziyade, ifade ve duygu taşıyan bir araçtır. Sanatçının bedeni aracılığıyla sergilenen hareketler, mimikler ve fiziksel eylemler, izleyicinin estetik algısını ve duygusal tepkilerini etkiler. Performans sanatında beden, kültürel, toplumsal ve bireysel kimlikleri temsil eder. Bedenin estetik değeri, sanatçının kimliğini ve toplumsal rolünü sorgulayan performanslarda ortaya çıkar. Bedenin zaman ve mekân içindeki rolünü keşfeder. Sanatçının bedeni, performansın sürekliliği ve mekânı ile bütünleşir. Bunun sonucunda, bedenin estetik değeri, performansın dinamik yapısının bir parçası olarak değerlendirilir. Performans sanatında bedenin deformasyonu, fiziksel değişim ve manipülasyon aracılığıyla estetik bir ifade biçimi olarak kullanılır. Sanatçılar, bedenlerini çeşitli şekillerde değiştirerek, izleyicinin beden kavramını sorgulamalarını sağlar. Orlan'ın "The Reincarnation of Saint-Orlan" adlı performansında, bedenine estetik cerrahi müdahaleleri ve modifikasyonlar yaparak, toplumsal güzellik standartlarını eleştirir ve bedenin nasıl yeniden şekillendirilebileceğini gösterir.

Performans sanatında beden, estetik ve fiziksel sınırları zorlamak için kullanılır. Sanatçılar, bedenin sınırlarını ve dayanıklılığını test ederek, izleyicinin beden ve sınırlılık algısını yeniden değerlendirmesine yol açar. Bedenin deformasyonu, toplumsal ve kültürel normları eleştirmek ve sorgulamak için bir araç olarak kullanılır. Performans sanatçıları, bedenin estetik normlarla ve toplumsal beklentilerle ilişkisini araştırır ve bu ilişkileri deformasyon yoluyla ifade eder. Janine Antoni'nin "Lick and Lather" adlı performansında, sanatçı sabun ve çikolata ile kendisinin bedenini yalar ve temizler, bu da bedenin temizlik ve arzu kavramlarıyla ilişkisini sorgular. Performans sanatında bedenin estetik değeri ve deformasyonu, sanatçının bedenini ve fiziksel varlığını sanatsal bir ifade biçimi olarak kullanarak, izleyicinin beden ve kimlik algısını derinlemesine etkileyen önemli bir temadır.

Performans sanatı, sanatçının belirli bir anda kendi içsel durumu ve düşünceleriyle ortaya koyduğu bir ifadedir. Ancak bu, bir tiyatro değildir; çünkü tiyatrodaki tekrar söz konusu olabilir ve bir başkasını canlandıran oyuncular bulunur. Performans sanatı ise doğrudandır. Örneğin, tiyatrodaki bıçakla bedende bir kesik açıldığında akan kan gerçek değildir, oysa

performans sanatında kan, bıçak ve sanatçının bedeni gerçektir. Gerçek anlamda etkileyici bir eser yaratmak zordur. Performans sanatı, değişim yaratmayı ya da öğretici bir işlev görmeyi amaçlayan bir sanat hareketidir. Bu sanat türü eşsiz ve geçicidir; gelir ve gider, her toplumun bu sanatla ilişkisi farklılık gösterir. Performans sanatında izleyiciler ve sanatçılar tamamen orada bulunmalıdır ve performansın ardından ne olacağı sanatçının ve izleyicilerin tercihlerine bağlıdır. Performanslar, izleyiciler için gerçekleştirilen bir etkinliktir ve izleyiciler olmadan bu performansların anlamı kalmaz. Performans sanatı denildiğinde ilk akla gelen sanatçılardan biri şüphesiz Marina Abramovic'tir. Abramovic, performanslarında sıklıkla kendi bedenini kullanmaktadır. Bazen bedenine ciddi zararlar vererek, bazen de ruhsal açıdan etkiler yaratarak bu sanat formunu uygulamaktadır. Sanatçının en bilinen ve bedenine büyük zararlar verdiği performanslarından biri "Rhythm 0 (Şekil 47)" olarak bilinir.

Şekil 47

Marina Abramovic, "Rhythm 0", 1974



(Abramovic, 1974)

Marina Abramovic'in "Rhythm 0" adlı 1974'ün sonunda Napoli'deki Mora Galerisi'nde sahnelenen bu performans, gücü seyircinin ellerine vererek, pasif izleyici arasındaki bölünmeyi gözler önüne sermek ve meydan okumak için kullanmıştır. Abramovic galeri duvarlarından birine, "Ben nesneyim, bu süre zarfında tüm sorumluluğu alıyorum." Diye bir not yapıştırarak seyirciyi haberdar eder (Çelikbaş & Demir, 2022).

"Rhythm 0'da Abramović, kendi bedenini bir nesne olarak sunar. Performans sırasında, izleyicilere bir dizi nesne sunulur ve bu nesneler, izleyicilerin Abramović'in bedeni üzerinde kullanabilecekleri eşyalar olarak tanıtılır. Bu durum, bedenin bir objeye dönüştürülmesini ve bedenin estetik ve fiziksel sınırlarının test edilmesini sağlar. Performans süresince,

Abramović'in bedeni çeşitli şekillerde manipüle edilir. İzleyiciler, Abramović'in bedeni üzerinde bıçakla kesme, kanama, dokunma gibi eylemleri gerçekleştirir. Bu, bedenin fiziksel ve psikolojik olarak deformasyonuna neden olur. Marina Abramović'in "Rhythm 0" performansı, bedenin estetik değerini ve deformasyonunu derinlemesine araştırır. Performans, bedenin nasıl bir nesneye dönüştürülebileceğini, estetik ve etik sınırların nasıl zorlanabileceğini ve toplumsal normlarla ilişkisini güçlü bir şekilde sergiler.

Abramović'in performansı fiziksel olarak bedene zarar vermektedir. Çoğu performansı bu şekilde değerlendirilebilir; ancak sanatçı sadece fiziksel değil, duygusal açıdan da performanslar sergilemiştir. Bunlardan ilki "The Artist Is Present" adlı performansdır.

Şekil 48

Marina Abramović, "The Artist Is Present", 2010



(Abramović, 2010)

14 Mart 2010'da başlayan performansta kurallar basittir. Her kişi istediği kadar sanatçının karşısında oturabilmektedir. Göz teması kurulup kimse sanatçıyla konuşmayacak ve ona dokunmayacaktır. Uzun bir günün sonunda karşısına Ulay oturmuştur. Sergiye onur konuğu olarak gelen Ulay'ın orada olduğunu bilen Abramović, karşısına oturmasını tahmin etmemiştir. Performans kurallarının dışına çıkmayı hiç sevmeyen Abramović ilk kez Ulay karşısına oturduğundan kuralların dışına çıkmıştır (Şekil 48). Performansın son aylarında ortadaki masayı kaldırmıştır. Daha iyi iletişim kuracağına inanan sanatçı diğer aylarda yaşamadığı tecrübeyi son ayda yaşamıştır (Kaynak, 2023).

Performans süresince Abramović, fiziksel olarak uzun saatler boyunca oturur ve bu süre zarfında bedeni ve zihni büyük bir yorgunluk yaşar. Bu durum, bedenin hem fiziksel hem de duygusal olarak nasıl deformasyona uğradığını gösterir. Bu zorlanma, bedenin estetik değerini

ve sanatçının bağıllığını derinleştirir. Marina Abramović'in "The Artist Is Present" performansı, bedenın estetik değeri ve deformasyonunu derinlemesine inceler. Performans, sanatçının bedenini sabır, süreklilik ve göz teması yoluyla estetik bir ifade biçimi olarak kullanır. Bedeni fiziksel ve duygusal olarak zorlamak, izleyicilerle etkileşimi ve bedenin geçiciliğı, performansın estetik ve varoluşsal boyutlarını güçlendirir. Abramović'in performansı, bedenin hem fiziksel hem de ruhsal açıdan nasıl deformasyona uğrayabileceğini ve sanatın bu deformasyonla nasıl bir estetik deneyim sunduğunu gösterir.

Performans sanatının en bilinen özelliğı, sanatçıların kendi bedenlerini kullanarak sanatsal ifadelerini bedeni üzerinde oluşturmastır. Bu yaklaşım, sanatın geleneksel dilini kırıp yeni bir dil yaratmasını sağlar ve sanatın alışılmış biçimlerine karşı bir başkaldırı ve direnme yöntemi olarak ortaya çıkar. Sanat eseri artık sadece heykel veya tuval olmaktan çıkmış; sanatçılar, performanslarında bedenlerini kullanarak bu eski düzeni yıkmayı başarmışlardır.

Happening.

Duchamp'ın gerçekleştirdiğı sanatsal devrimin izleri 'Happening', Performans sanatı ve beden sanatında görölmektedir. Sanatçının tuval üzerine çizdiğı beden resmi yerine kendi bedenini sanatsal sürece dahil etmesi Duchamp'ın sanatsal devriminin bir izi olarak gösterilebilir. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra ortaya çıkan ve bedenin kullanıldığı hareketler arasında 'Happening'i bir başlangıç olarak görmek mümkündür. 'Happening' kavramında izleyici eserin sonucuna değil eylemin sürecine odaklanmaktadır. Dolayısıyla da isminden de anlaşılacağı gibi sanat olaydır, yani oluştur (Sakallı, 2018).

"Happening"ın yaratıcısı Allan Kaprow, 20. Yüzyılı bize kavratabilecek bütün unsurları, sanatında barındıran önemli bir sanatçıdır. Bunun nedeni Kaprow'un sanat anlayışının çağdaş sanatın dayanakları olan modernizm ve avangard kavramlarının incelenmesine olanak tanıyacak bir noktada bulunmasıdır (Yorgancıoğlu, 2015). Happening'ler, performans sanatının gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur. Bu tür sanat, sanatçılar ve izleyiciler arasındaki sınırları kaldırır ve sanatı daha dinamik ve katılımcı hale getirir. Happening'ler, sanatın erişilebilirliğini ve demokratikleşmesini teşvik etti. Sanatın sadece galerilerde değil, günlük yaşamın içinde ve herkes için mevcut olmasını sağladı. Happening sanatı, sanatın doğasına dair yeni anlayışlar sunarak, izleyici ve sanatçı arasındaki ilişkileri yeniden şekillendirdi ve modern sanatın gelişiminde önemli bir rol oynadığını söyleyebiliriz.

"Happening"i beden odaklı sanatların başlangıcı olarak görmemiz mümkündür. Bu akımın çıkışında Dada hareketinin etkisi görülse de asıl çıkışı resim sanatı ile ilişkilidir diyebiliriz. Pollock'un, 'aksiyon resmi' tekniğinde tuvalerin üzerinde dans eder gibi boyayı

dökme ve sıçratma hareketlerinin, resmi yapmak için bir araç olmanın ötesinde amaç olarak bedensel bir eylem haline gelmesi bunun ilk örneği sayılabilir. 1960'lara geldiğimizde Yves Klein'in çıplak modellerini boya ile kaplayarak yerdeki tuvallere sürtmek ve sürüklemek suretiyle 'canlı fırçalar' haline getirmesi plastik sanatlar ile performans sanatının arasındaki tarihsel ilişkiyi açıklamaktadır (Aksoy, 2014).

Happening'lerde beden, bir performansın merkezinde yer alır ve genellikle mekânla bütünleşir. Sanatçının bedeni, belirli bir mekân veya ortam içinde hareket eder ve bu hareketler estetik bir deneyim oluşturur. Bedenin mekânla etkileşimi, estetik bir bütünlük sağlar ve sanatçının bedeninin estetik değeri ön plana çıkar. Happening'lerde sanatçılar, bedenlerini fiziksel ve psikolojik olarak zorlarlar. Bu zorlamalar, bedenin deformasyonunu ve sınırlarını test eder. Örneğin, Allen Kaprow'un "18 Happenings in 6 Parts" adlı eseri, bedenin çeşitli fiziksel eylemlerle nasıl deformasyona uğrayabileceğini ve bu deformasyonun estetik bir ifade biçimi olarak nasıl kullanılabileceğini gösterir. Sanatçılar, bedenlerini alışılmadık ve karmaşık şekillerde kullanarak, deformasyonu estetik bir araç olarak ele alır. Happening'lerde, beden çeşitli malzemelerle veya nesnelerle etkileşime girer ve bu, bedenin fiziksel olarak nasıl değişebileceğini ve deformasyona uğrayabileceğini gösterir.

Bu bağlamda ilk defa sahnenin sınırlarını kaldırarak sanatı sokağa taşıyan Allan Kaprow, 'Happening'leri yaratmıştır. Sanatın, dansın, tiyatronun ille de önceden yazılmış bir kurguya, bir metne, özenle seçilmiş bir dekora, bir sahneye hapis olmadığını, sanatın her anda herkes tarafından günlük yaşantımızın bir parçası halinde var olabileceğini savunan Kaprow, düşünceleri ile sanatı da seyirciyi de özgürleştirmiştir (Akifoğlu, 2023). Kaprow'un "Yard" adlı performansı, geniş bir alanı, özellikle bir avlu veya bahçe gibi büyük bir mekânı, içi dolu eski otomobil lastikleriyle kaplar. Sanatçının ve izleyicilerin bu lastiklerin arasında hareket etmeleri beklenir. Performansın estetik değeri, bedenin bu lastiklerle etkileşiminde ve bu etkileşimin yarattığı fiziksel ve algısal deformasyonda yatmaktadır.

Şekil 49

Alan Kaprow, “Yard”, 1961



(Kaprow, 1961)

Kaprow, 1962’de New York’ta yüzlerce araba lastiğini gelişigüzel birbiri üstüne attığı “Arka Bahçe (Şekil 49)” adlı düzenlemeyi de bu anlayış ile gerçekleştirerek izleyicileri araba lastiklerinden oluşan dev bir yığın üstünde buluşmaya çağırmıştır. Sanat olsun ya da olmasın, önemli olan sanatın hedeflediklerinin toplumca yeniden keşfedilmesi için düzenin sorgulanmasıdır. Tiyatro dünyasından bağımsız bu seyir anlayışı, bir kışkırtma eğilimini de içinde taşır. Bu gösterilerin nasıl bir biçim alacağı, tümüyle orada bulunanların davranışlarına bağlıdır (Yorgancıoğlu, 2015). Lastiklerin oluşturduğu alan, bedenin hareketini kısıtlar ve fiziksel olarak manipüle eder. İzleyiciler ve sanatçılar, lastiklerin arasında hareket ederken, bu hareketlerin bedeni nasıl deformasyona uğrattığı, yani nasıl kısıtladığı veya yönlendirdiği gözlemlenebilir. Bu, bedenin estetik değerinin çevresel koşullarla nasıl değiştiğini gösterir.

Kaprow, 1960'larda Happening adlı sanat formunu geliştirmiştir. Bu sanat biçimi, toplumsal bir çevre tiyatrosunu andırarak ve konularını günlük yaşamdan alarak, sanat ile yaşam arasındaki ilişkiyi vurgulamayı hedeflemiştir. Kaprow’a göre, bu tür performanslarda izleyici etkin bir şekilde performansa katılabilir, objelere dokunabilir ve çevrede hareket edebilir. Happening sanatı, izleyicinin katılımını teşvik eden ve sanatın müze ya da galerilerle sınırlanamayacağını öne süren özgün bir sanat biçimidir. Ayrıca, performans sırasında kullanılan objeler genellikle tüketilebilir sanat objeleri olarak değerlendirilmektedir.

1960 sonrasındaki sanatın genelinde şiddet teması öne çıkmaktadır. Sanatçılar, bu konuyu işlerken genellikle kendi bedenlerini ya da başkalarının bedenlerini kullanarak performanslarına dahil etmişlerdir. Bu bağlamda, Herman Nitsch’in performansları dikkat çekicidir. Nitsch, performanslarını eski ayinleri andıracak şekilde kurgulayarak, genellikle dinî

inançlarda kutsal kabul edilen sembolleri kullanmış ve bunları izleyicilerin önünde gerçekleştirmiştir. Sanatçının en ilgi çeken performanslarından biri ise "80 Action" adlı çalışmasıdır.

Şekil 50

Herman Nitsch, "80. Action", 1984



(Nitsch, 1984)

Nitsch'in "80. Action (Şekil 50)" isimli performansı da faşist düşünce yapısına karşı protest bir eylem olarak düzenlenmiştir. Bir insanın kurban edilişini konu alan Nitsch, bir hayvanın beden parçaları ve iç organlarıyla şiddeti ve vahşiliği vurgularken, kan kırmızısıyla şiddetin rahatsız edici etkisini öne çıkarmış, beyaz arka planla ise sahnedeki eylemin görünürlüğünü arttırmış diğer taraftan da İsa ikonografisinde de saflığı ve temizliği simgeleyen sembolik görsel bir unsur olarak kullanmıştır (Daşkesen & Tikici, 2022). Performansta, bedenin çeşitli biyolojik materyallerle etkileşimde bulunması, fiziksel deformasyonun ve rahatsız edici görüntülerin oluşturulmasını sağlar. Nitsch'in bedenini bu materyallere maruz bırakması, bedenin fiziksel olarak nasıl değiştiğini ve deformasyona uğradığını vurgular. Bu, izleyicilerin estetik değerlerle bedensel sınırları yeniden değerlendirmelerine neden olur. Performans ritüelistik bir şiddet içerir ve bu şiddet bedeni fiziksel ve sembolik olarak deformasyona uğratır. Bedenin organik materyallerle kaplanması ve bu materyallerin bedene uygulanması, bedenin sınırlarını zorlar ve estetik bir deformasyon yaratır.

Nitekim Merve Duydu'nun "1970'li Yıllardan Günümüze Performans Sanatı ve Beden İlişkisi Üzerine Değerlendirme" adlı makalesinde belirtildiği üzere Sanat ve yaşam arasındaki mesafenin yok edilmesi gerektiğini düşünen Nitsch acı ve iğrenme eşiğinin aşılmasıyla bu mesafenin yıkılacağına inanmaktadır. Sanatçının 1984 yılında gerçekleştirdiği performansı ile ilgili Mehmet Yılmaz şöyle der: "saflığı simgeleyen beyaz giysiler içindeki sanatçı gözleri siyah bir bezle bağlandıktan sonra bir çarşıya gerilmiştir ve bir sığırın iç organları izleyicilerin gözü

önünde sanatçının yardımcıları tarafından çıkartılmıştır (Duydu, 2021).Bu bağlamda, Happening sanatçıları toplumsal olayları beden aracılığıyla vurgulayarak, özellikle günümüzde hâlâ önemini koruyan şiddet konusunu performanslarında ön plana çıkarmışlardır. Seyircinin de aktif bir rol oynadığı bu performanslarla, bedenin sanatsal bir ifade aracı olarak kullanılmasının yanı sıra, şiddetin toplumsal bir sorun olduğunu da vurgulamaktadırlar. Happening sanatında beden, estetik değeri ve deformasyonu ile çeşitli biçimlerde ele alınır. Sanatçının bedeni, performansın merkezinde yer alır ve bedenin estetik ve deformasyon boyutları, spontane, etkileşimli ve deneysel bir şekilde keşfedilir. Bu, bedenin sanatın bir parçası olarak nasıl ifade edilebileceğini ve değerlendirilebileceğini gösterir.

Body Art.

Body art, bireylerin kendilerini özgürleştirmelerini amaçlayan ve bedenin fiziksel ve zihinsel sınırlarını araştıran bir beden sanatı akımıdır. Sanatçılar genellikle kendi bedenlerini kullanarak sanatlarını icra ederler. Bazı sanatçılar, bedenleri üzerinde gerçekleştirdikleri çalışmaları fotoğraflayarak izleyicilere sunarlar. Bu performansların bir bütünlük oluşturabilmesi için sanatçılar, yaptıkları performansları canlı olarak izleyicilere sunmuş, bazıları kısa süreli bazıları ise saatler süren gösterimler yapmışlardır.

Body-Art 1970’li yıllardan itibaren “Performance” sanatının içinde erimeye başlamıştır. Terim geniş kapsamlıdır, Vücut Sanatı’nın bir türü “performance”a çok yakındır ve seyirci önünde gerçekleştirilir. Diğer bir türü çeşitli tekniklerden, özellikle de fotoğraftan yararlanır ve seyirci ile sanatçı doğrudan karşılaşmaz. Vücut sanatı çalışmalarında sanatçının vücudu doğrudan ortaya konur ya da vücudun fotoğrafları çekilip seyirciye ulaştırılır ve sonuçta kavramsal sanatın seyirci üzerindeki etkisi benzeri bir etki sağlanır. Ancak burada duygusal ve ifadeci olana bir anlamda yeniden bir dönüş söz konusudur; psikolojik yönden tedirgin etme, açık ya da gizli biçimde kendini belli eder. Bu eğilimde vücudu kullanım biçiminde çoğu kez umutsuzca bir şeyler, bir duygunun en zorlu hali, son kertesini anlatılmak istenir (Berkas, 2024).

Body Art, bedenin geleneksel estetik anlayışlarını sorgular ve yeniden tanımlar. Beden, çeşitli sanat teknikleri ile dönüştürülerek estetik bir deneyim oluşturur. Bu dönüşüm, bedeni hem fiziksel hem de kültürel olarak estetik bir nesne olarak yeniden değerlendirmeye olanak tanır. Body Art sanatçıları, bedeni bir sanat nesnesi olarak kullanır ve bu, bedeni estetik bir ifade biçimi olarak merkez sahneye yerleştirir. Sanatçının bedeni, çeşitli medya ve tekniklerle estetik bir deneyim yaratmak amacıyla kullanılır. Örneğin, Cindy Sherman’ın otoportreleri, bedeni kimlik ve estetik değerler bağlamında araştırır. Body Art, bedenin sınırlarını zorlar ve estetik bir ifade biçimi olarak bedenin bu sınırları nasıl aştığını araştırır. Sanatçılar, bedenlerinin fiziksel ve psikolojik sınırlarını test ederken, bu sınırların estetik bir deneyim olarak nasıl

dönüştüğünü gösterirler. Beden modifikasyonları, kültürel ve sembolik anlamlar taşır. Body Art, bedenin kültürel ve toplumsal normlarla nasıl çatıştığını ve bu çatışmanın estetik bir ifade olarak nasıl değerlendirilebileceğini araştırır. Bedenin deformasyonu, toplumsal normlara karşı bir meydan okuma olarak da algılanabilir.

Vücut Sanatının diğer bir türü çeşitli tekniklerden, özellikle de fotoğraftan yararlanır. Sonuçta, Kavramsal Sanatın seyirci üzerindeki etkisinin benzeri elde edilir. Ancak burada, duygusal ve ifadeci olana bir dönüş söz konusudur; psikolojik yönden tedirgin etme gibi. Vücudu kullanım biçiminde çoğu kez umutsuzca bir şeyler, bir duygunun en zorlu hali anlatılmak istenir. Amaç seyirciyi, savunmaya çekildiği ilgisizlik ortamından çıkartmaktır. Gilbert Proesch (1943-) ve George Passmor (1942-), şarkı söyleyen, yürüyen, yemek yiyen heykeller olarak saatlerce hareketsiz kalıp kendilerini sergilemişlerdir (Kavrakoğlu, 2015).

Şekil 51

Gilbert Proesch ve George Passmor, “Şarkı Söyleyen Heykel”, 1969



(Passmor, 1969)

Gilbert & George, bedenlerini estetik bir heykel gibi sunarak, performans boyunca fiziksel hareketleri sınırlı tutar. Beden, bu statik pozisyonda adeta bir heykel gibi görünür, fakat şarkı söylerken bazı küçük hareketler yapılıır. Bu statik duruş ve sınırlı hareket, bedenin fiziksel olarak bir tür deformasyona uğramış gibi algılanmasına neden olur. Kostümler, sanatçının bedeninin toplumsal ve kültürel sembollerle dolu bir ifade biçimi haline gelmesine katkıda bulunur. Sanatçılar, bu sembolleri kullanarak bedenlerinin toplumsal ve kültürel anlamlarını sorgularlar. Performans, bedenin estetik olarak nasıl şekillendirilebileceğini ve bu şekillendirmenin toplumsal ve kültürel anlamlarını nasıl ifade edebileceğini araştırır (Şekil 51).

Çift, 1967 yılında Londra’daki St. Martin’s Sanat Okulu’nda bir araya gelmiş. Beş parası olmayan ikili, metalik makyaj yaparak iki bronz heykel gibi olmuşlar. Bu performansı

ellerini ve yüzleri metalik boya ile renklendirerek, üniformaları haline gelen, üzerlerine tam oturan flanel elbiseler giyerek ve ucuz bir masanın üzerinde, robotlar gibi durarak; önlerinde duran tahta kutudan yükselen Flanagan ve Allen'in parçası Underneath the Arches eşliğinde pek çok kez, değişik ortamlarda tekrarlamışlar. Parça bittiğinde, aşağı inip müziği yeniden başlatmışlar (Kavrakoğlu, 2015). Sanatçılar, kendilerini performans sanatçısı olarak değil, yaşamın içinde var olan heykeller olarak tanımlamışlardır. Bu nedenle, onları body art sanatçıları olarak görmek mümkündür. Body art sanatçıları, bedenlerini performanslarında kullanarak gündelik yaşamda veya geçmişte yaşadıkları travmatik acıları sanatsal bir ifade biçimi olarak yansıtmaktadırlar. Bu rahatsız edici olayları bedenlerinde tehlike ve acı içeren gösterilerle ifade eden sanatçılardan biri, Gina Pane'dir. Pane, kendi bedeni üzerinde açtığı kesikler ve yaralarla bu tür performansları örnek olarak gösterebiliriz.

Şekil 52

Gina Pane, "Sentimental Action", 1973



(Pane, 1973)

Pane'in performansında, beden çeşitli kesikler ve yaralanmalarla fiziksel olarak deformasyona uğrar (Şekil 52). Bu deformasyon, bedenin estetik ve fiziksel sınırlarını zorlayan bir ifade biçimi olarak değerlendirilir. Sanatçının bedeninde meydana gelen değişimler, izleyicilerde hem rahatsızlık hem de estetik bir etki yaratır. "Sentimental Action" bedenin fiziksel sınırlarını test eder ve bu sınırların estetik bir ifade biçimi olarak nasıl değerlendirilebileceğini gösterir. Pane'in bedenindeki kesikler ve yaralanmalar, bedenin sınırlarının nasıl zorlandığını ve bu sınırların estetik bir ifade olarak nasıl kullanılabileceğini sorgular.

Bu bağlamda Body Art sanatında, beden estetik bir ifade ve deformasyon kavramları açısından derin bir incelemeye tabi tutulur. Beden, estetik bir nesne olarak kullanılırken, fiziksel ve sembolik deformasyonlar yaratılır. Sanatçının bedeni, kültürel ve toplumsal normları sorgulayan bir araç olarak kullanılır ve bu, estetik değerlerle birlikte toplumsal yorumları da içerir. Body Art, bedenin estetik ve fiziksel sınırlarını deneysel bir şekilde keşfeder ve sanat pratiğinde önemli bir rol oynar.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çağdaş Heykel Sanatında Deformasyona Uğramış Bedenin Uygulama Örnekleri

Patricia Piccinini

Patricia Piccinini 1965 yılında Batı Afrika'da Sierra Leone'de doğmuş, üç yaşından sonra da İtalya'da yaşamış yedi yaşından beri de Avustralya'da yaşamaktadır. Çağdaş sanat alanında çalışmalar üreten sanatçı resim, video, ses, enstalasyon, dijital baskı ve heykel olmak üzere birçok medyayı sanat üretimine dahil etmiştir. Bu araştırmanın bulgularına dahil edilen yanıyla Piccinini'nin hiper realist heykellerini diğer hiperrealist heykellerden ayıran en önemli özellik, figürlerin gerçekçiliğini gerçek hayatta var olmasından değil bu figürlerin beden parçalarındaki dokunun gerçekçi görüntü oluşturmamasından kaynaklıdır (Gök, 2019).

Piccinini'nin yaratıkları, organik ve mekanik unsurların birleşiminden oluşur. Bu karışım, bedenin deformasyonunu ve değişimini estetik bir biçimde ifade eder. Sanatçının bu yaklaşımı, bedenin hem doğal hem de yapay unsurlarla nasıl dönüşebileceğini gösterir. Piccinini'nin eserleri, izleyicilere hem görsel hem de duygusal bir etki sunar. Hibrid yaratıkların grotesk ve alışılmadık biçimleri, izleyicilerde hem rahatsızlık hem de estetik bir çekicilik yaratır. Bu etki, beden deformasyonunun estetik değerini ve insan algısını sorgular. Piccinini'nin yaratıkları, genellikle izleyicilerde empati uyandıracak şekilde tasarlanır. Bu, beden deformasyonunun sadece fiziksel değil, aynı zamanda duygusal ve etik boyutlarını da sorgular. Sanatçı, bu varlıkların insan benzeri duygular ve ihtiyaçlara sahip olduğunu vurgular, böylece bedenin ve kimliğin estetik değerlerini derinlemesine araştırır.

Sanatçı üretim yaptığı yapıtları hakkında bir sergisinde şu sözleri kullanmıştır. “Uygulamam bedenlere ve ilişkilere odaklanıyor; insanlar ve diğer yaratıklar arasındaki ilişkiler, insanlar ve bedenlerimiz arasındaki ilişkiler, yaratıklar ve çevre arasındaki ilişkiler, yapay ve doğal arasındaki ilişkiler. Özellikle etrafımızdaki dünyanın günlük gerçekliklerinin bu ilişkileri nasıl değiştirdiğiyle ilgileniyorum. Belki de bu yüzden, birçok kişi uygulamalarıma bilim ve teknoloji açısından baktı, ancak benim için aynı şekilde Gerçeküstücülük ve mitolojiden de etkileniyor. Çalışmalarım, insanların etraflarındaki dünyaya bakış açılarını değiştirmeyi ve dünyayla kurdukları ilişkilere dair varsayımlarını sorgulamayı amaçlıyor (Piccinini, Patricia Piccinini, Derinlik Korkusu Yok, 2023).”

Şekil 53

Patricia Piccinini, “The Long Awaited”, 2008



(Piccinini, The Long Awaited, 2008)

Sanatçının 2011 yılında Arter Sanat Galerisi’nde bulunan sergisinde sanatçı “The Long Awaited” (Şekil 53) yapıtı dahil 20 eser sergilemiştir. The Long Awaited yapıtı hakkında sanatçı sergi sürecinde şu cümleleri kullanmıştır. Empati, sanatsal pratiğimin merkezinde yer alıyor. Bir şeyin etiğini duygular olmadan anlamanın mümkün veya gerekli olduğunu düşünmüyorum. Empatiye odaklanmanın meseleleri akılcı bir biçim de anlamının önüne geçtiği kolaylıkla iddia edilebilir; ama benim yapmaya çalıştığım şey tam da bu aslında. Duygular karmaşıktır ve akılcı söylemin ayağına dolanırlar, dolanmalıdırlar da. İşlerimin empatiye dayalı doğası fikirleri kasten karmaşıktır. Entelektüel bir tartışma olarak klonlamayı savunmak veya ona karşı çıkmak kolaydır. Ama annenizin veya oğlunuzun ona ihtiyacı olduğunda işler değişir. İşlerimde iyinin kötü olduğu noktanın sabit kalmadığı fikrinin var olduğunu düşünüyorum, o noktayı bulmak da bu yüzden zor zaten (Piccinini, Beni Bağına Bas, 2011). “The Long Awaited” eserindeki yaratık, belirgin şekilde deformasyona uğramış bir bedeni temsil eder. Yaratığın aşırı büyümüş, şişkin ve şekil bozukluğu yaşayan bir yapısı vardır. Bu deformasyon, biyoteknolojinin ve genetik mühendisliğin beden üzerindeki potansiyel etkilerini vurgular. Yaratık hem insan hem de hayvan özelliklerini içerir, bu da bedenin doğal sınırlarının nasıl aşıldığını ve deformasyonun nasıl estetik bir ifade biçimi olarak kullanıldığını gösterir. Eser, bedenin organik ve teknolojik unsurlar arasındaki geçişleri sorgular ve bu geçişlerin estetik etkilerini inceler.

Sanatçının bu gerçeküstü eserlerinde, doğurganlık yani annelik içgüdüsünü ön planda tuttuğunu söyleyebiliriz. Eserlerinde yarı insan, yarı hayvan figürlerinin yüz ifadelerinde bile şefkat ve koruyucu bir tavır görmek mümkündür. Bu yapıtlarla sanatçı, doğurganlığın yalnızca

insanlara özgü olmadığını, doğadaki her canlıda içgüdüsel olarak var olduğunu ve böylelikle tüm canlıların ortak bir yönü olduğunu vurgulamak istemiştir. Sanatçının bu içgüdüsel yapısına örnek olarak, Cairns Art Gallery'de 2019 yılında sergilenen ve galeri tarafından satın alınan “No Fear of Depths” (Şekil 54) adlı eseri incelenebilir.

Şekil 54

Patricia Piccinini, “No Fear of Depths”, 2019



(Piccinini, No Fear of Depths, 2019)

Eserde bir deniz memelisinin kollarında dinlenen genç bir kız gösterilmektedir. Şu kadar ki Kız yetişkinliğe geçiş aşamasında olduğundan yaratık evrimsel bir dönemece yakalanmış gibi görünüyor kara ile deniz arasındaki nokta. Bu nazik bir sahne ve bize ne olduğumuzu hatırlatıyor. Çevremizdeki doğa tarafından besleniyoruz ama aynı zamanda kendi hayatta kalmamız için doğayı da beslememiz gerekiyor (Piccinini, Life Clings Closest, 2019).

"No Fear of Depths," organik ve mekanik unsurları birleştirerek deformasyona uğramış bir bedeni temsil eder. Yaratığın fiziksel formu, abartılı ve alışılmadık detaylarla bezeli olup, belirgin bir şekilde deformasyon ve değişim geçirmiştir. Eserin yarattığı, doğal beden sınırlarının ötesine geçerek genetik ve biyoteknolojik değişimlerin bedensel etkilerini gösterir. Yaratık hem insan hem de deniz canlıları özelliklerini birleştirir. Bu karışım, bedenin doğal sınırlarının nasıl aşıldığını ve teknolojik müdahalelerle nasıl değişebileceğini gözler önüne serer. Eser, bu tür bir hibrid formun estetik olarak nasıl algılandığını ve bedenin nasıl yeniden şekillendirildiğini sorgular.

Daha sonra bakıldığında sanatçının eserlerinde en ilginç ve ilgi çeken 2016 yılında sergilenen “Meet Graham” adlı eseridir. Eser insan vücudunun doğal ve değiştirilmemiş formu, modern dünyanın tehlikelerine, özellikle de motorlu taşıt çarpışmalarının yıkıcı gücüne

dayanacak şekilde yetersizdir. Arabanın modern bir işe gidip gelme teknolojisi olarak geliştirilmesi, bize benzeri görülmemiş hareketlilik biçimlerine erişim sağladı ancak buna paralel olarak, vücudumuzun giderek daha savunmasız olduğu daha yüksek hız oranları sağladı. Meet Graham, Patricia Piccinini'nin yüksek hızlı çarpışmalarda insan vücudunun yaşadığı fiziksel travmayı hafifletmek için tasarlanmış varsayımsal anatominin sibernetik prototipidir (Knezic, 2016).

Şekil 55

Patricia Piccini, "Meet Graham", 2016



(Piccini, 2016)

"Meet Graham" (Şekil 55) fiziksel deformasyonlar ve modifikasyonlar içerir. Eserin heykeli, insan bedeninin çeşitli bölgelerinde koruyucu eklemeler, aşırı büyük kas yapıları, ek koruyucu tabakalar ve diğer yapısal değişikliklerle donatılmıştır. Bu deformasyonlar, trafik kazaları karşısında bedenin nasıl daha dayanıklı olabileceğini gösterir. Graham'ın bedeni, estetik olarak alışılmadık ve grotesk bir formda tasarlanmıştır. Ekstra koruyucu yapılar ve deformasyonlar, estetik algıyı zorlar ve izleyicilere bedenin çeşitli işlevsel modifikasyonları hakkında düşündürür. Bu tür bir deformasyon, sanatın ve bedenin toplumsal normlara karşı nasıl bir meydan okuma sunduğunu ortaya koyabilir.

Patricia Piccinini'nin eserlerinde beden deformasyonu, genellikle hibrid yaratıklar ve futuristik temalar aracılığıyla ele alınır. Sanatçı, bedenin organik ve mekanik unsurlar arasındaki değişimini ve bu değişimin estetik değerini derinlemesine araştırır. Eserlerinde teknolojik ve genetik mühendisliğin etkilerini vurgular ve bedenin doğal sınırlarının nasıl zorlandığını sorgular. Piccinini'nin çalışmaları hem görsel hem de duygusal açıdan güçlü bir

etki yaratarak, izleyicilerin bedeninin estetik ve etik değerlerini yeniden düşünmelerine neden olur.

Berlinde de Bruyckere

1964 doğumlu Belçikalı sanatçı, yeniden yapılandırılmış bir beden kavramını işlemektedir. Çarpıcı olmasının yanı sıra grotesk görünümlü heykeller, çalışmalarının merkezinde yer almaktadır. De Bruyckere çalışmalarını, kaideleri ve platformlardaki heykelleri yükselterek, büyük cam dolapların içerisine yerleştirerek, kancalardan ve kirişlerden asarak, izleyicisini zamansız bir mekânlarda ağırlamaktadır. Heykelleri insan veya hayvan olsun, her beden, izleyici için poz veriyormuş gibi bir kaidenin içinde ya da bir kabinin içinde sergilenmektedir (Arslantaş, 2019).

De Bruyckere, eserlerinde genellikle balmumu, ahşap, bez, hayvan postu ve saç gibi malzemeler kullanmaktadır. Sanatçı, balmumundan yaptığı insan bedeni heykellerini titizlikle ve ayrıntılı bir şekilde deforme ederek gerçeklik ve bilinmezlik arasında bir gerilim yaratmaktadır. Sanatçının çalışmalarında balmumundan ya da hayvan postundan oluşturulan insan veya hayvan bedenlerinin kafa kısmının eksik olduğu dikkat çeker. Bu nedenle De Bruyckere'in eserleri ilk bakışta korkutucu ve ilginç görünebilir, ancak zamanla tuhaf bir huzur hissi verebilir. De Bruyckere'nin eserlerinde beden genellikle dramatik şekilde deformasyona uğrar. Bedenin çeşitli parçaları ve yüzeyleri, yaralar, çürükler ve bozulma izleriyle detaylandırılır. Bu deformasyonlar, insan bedeninin fiziksel sınırlarını ve acı sınırlarını sorgular. Sanatçı, eserlerinde genellikle doğal ve organik malzemeler kullanır. Ahşap, deri, mum ve benzeri materyaller, bedenin bozulma ve deformasyonunu estetik bir biçimde ifade etmek için kullanılır. Bu malzemeler, bedenin fiziksel bozulmasını ve deformasyonunu vurgulayan bir yapı sağlar. De Bruyckere, 2012 yılında İstanbul'da küratör ve sanat yazarı Sena Çakırkaya'ya verdiği röportajda, sanat çalışmalarının oluşum sürecini şu şekilde açıklamıştır.

İşleyeceğim detayların bu konularını beni nereye götürebileceğini görebilmek veya bazılarını bulabilmek için bazen çizim çizimleri yapıyorum. Eğer bunun doğru bir konu olduğunu düşünüyorsam, bunu ifade edebileceğim canlı bir model arıyoruz. Gerçeklik benim başlangıç noktam bu yüzden modellerin benim tuttuğum sürenin gösterdiği fiziksel cevap, durma çok önemli. Son 6 yıldır pehlivanlarla çalışıyorlar, onlar çok farklı çünkü bunlar dil beden dili. Benim alanımdaki duyguyu hemen bir harekete çevirebiliyorlar. Dansçının elemanlarındaki doğru hareket kararları birleşiyor, kalıplamaya başlamamız gerekiyor. Bedenin her bir parçası için teker teker modeller çıkarılıyor. Parçaları oyuncak bebeğe benzemesinler diye deforme edeceğim. Bunların üzerinde ince bir şekilde beslenmesi gerekiyor, fikirlerin yeniden canlandırılması gerekiyor (Bruyckere, Berlinde de Bruyckere ile röportaj, 2012).

Daha sonra sanatçı yaptığı röportajda kendisine sorulan bir diğer soru olan Figürlerin çoğunun başının olmaması ve olanların da yüz satırları silinerek herhangi bir ifadeye izin verilmemiş. Aynı şekilde vücutların bir bütün halinde olmaması sorusuna da “Beden dilinin evrensel olduğunu düşünüyorum, göz teması çok daha kişisel bir ilişki ve tanışıklık yaratıyor, o yüzden göz temasından kaçınıyorum. Parçalanma iş süreci içinde zaten mevcut çünkü modelleri kalıba dökerken parça çalışıyorum ve sonra birleştiriyorum. Ama fark ettim ki bazı parçalar tek başına da birçok şey ifade ediyor, bütününden bağımsız anlamlara sahip. Sergideki “Detay” adlı çalışma buna örnek olabilir. Belçika’da eski evlerin ikili köşelerinde kam kubbelerin içine dini heykeller konur. Ben de bu bedende mevcut olan bu tür kameraların içine yerleştiriyorum, ancak onlara başka bir varoluş nedeni veriyor. Bazen bu bölünmelerin içinde yara gibi görünmesine neden olan kumaş parçalarının yerleştirildiği bu dini referanslar daha belirgin oluyor” (Bruyckere, Berlinde de Bruyckere ile röportaj, 2012). Diyerek cevap vermiştir.

Şekil 56

Berlinde de Bruyckere, “Into One-Another III”, 2010



(Bruyckere, Into One-Another III, 2010)

“Into One-Another III” (Şekil 56) insan bedeninin deformasyonunu ve bozulmasını dramatik bir şekilde yansıtan bir heykeldir. Eser, bir grup birbirine sıkıca sarılmış ve bozulmuş figürden oluşur. Figürlerin yüzeyleri, yaralar, çürümüş dokular ve parçalanmış yüzeylerle detaylandırılmıştır. Bu heykel, bedenlerin birbiriyle birleşmiş ve iç içe geçmiş halleriyle, acı ve travmayı görselleştirir. Eser, ahşap, mum ve diğer organik materyaller kullanılarak yapılmıştır. Bu malzemeler, bedenin bozulma ve deformasyonunu gerçekçi bir şekilde ifade etmek için kullanılmıştır. Sanatçının malzeme seçimi, deformasyonun ve acının fiziksel ve estetik boyutlarını vurgular.

De Bruyckere'nin antropolojik olarak tarih dışı insanlık imgesi ışığında aslında mantıklıydı. Katalog röportajına göre, Katolik yetiştirilmesinden büyük ölçüde etkilenmişti. Epoksi reçine heykelleri, soluk ten tonları kötü muamele görmüş şehitleri, çürümenin eşiğindeki cesetleri veya derisi yüzülmüş hayvan karkaslarını hatırlatan çıplak, yüz­süz, parçalanmış, sakatlanmış veya deforme olmuş bedenleri gösteriyor (Scheller, 2024). Sanatçının deformasyona uğramış bedenleri son derece gerçekçi bir şekilde yansıtmayı, izleyicide dokunma isteği uyandırmaktadır. Bu nedenle De Bruyckere'nin heykellerinde izleyicide dokunsal görsellik kavramını uyguladığı söylenebilir. Özellikle, sanatçının izleyici üzerindeki dokunsal görsellik etkisini 2010 yılında sergilenen “The Pillow” (Şekil 57) adlı eserinde görmek mümkündür. Eserde, kafası bir yastığa gömülü halde olan figürün yastık ile bütünleşmesi dikkat çekildiği söylenebilir.

Şekil 57

Berlinde de Bruyckere, “The Pillow”, 2010



(Bruyckere, Into One-Another III, 2010)

“The Pillow” yapıtında, yastığın üst yüzeyinde, insan bedeninin çeşitli deformasyonları, yaralar ve bozulmalar görülür. Figürlerin parçaları, çeşitli travmalardan ve bozulmalardan izler taşır. Yastığın yüzeyindeki bu deformasyonlar, bedenın nasıl kırıldığını ve travmaların nasıl bir fiziksel bozulmaya yol açtığını temsil eder. “The Pillow” estetik açıdan grotesk bir etki yaratır. Yastığın bozulmuş yüzeyi ve üzerinde yer alan deformasyonlar, izleyicilerde hem rahatsızlık hem de merak uyandırır. Bu estetik yaklaşım, bedenın acı ve travma karşısında nasıl değiştiğini güçlü bir şekilde ifade edebilir.

Sanatçının insan ve hayvan bedenlerinde sıklıkla baş kısmının olmaması ve eserlerinin çoğunu çengelli kancalarla asarak sergilemesinin sebeplerinden biri, dini tasvirler arasında

İsa'nın çarmıha gerilmesinden etkilenmiş olmasıdır. Ayrıca, hayvan bedenlerinin küçük yaşta babasının kasaplık mesleği nedeniyle kesilip çengelle asıldığı camekanlarda gözlemler yapması da bu temaları eserlerinde yansıtmaya neden olduğu söylenebilir.

Şekil 58

Berlinde de Bruyckere, "Invisible Beauty", 2011



(Bruyckere, Invisible Beauty, 2011)

Şekil 59

Berlinde de Bruyckere, "We are all Flesh", 2012



(Bruyckere, We are all Flesh, 2012)

“Invisible Beauty” (Şekil 58) yapıtında, bedenin fiziksel deformasyonu açıkça görülür. Eser, çeşitli bedensel parçaların ve deformasyonların büyük ölçekli bir kompozisyonu olarak tasarlanmıştır. Figürlerin yüzeyleri, yaralar, çatlaklar ve bozulmalarla detaylandırılmıştır, bu da bedenin travma ve bozulma karşısındaki haliyle derin bir şekilde ilişkilidir. “Invisible Beauty,” estetik açıdan grotesk ve etkileyici bir form sunar. Eserin devasa ölçeği ve bozulmuş figürlerin detayları, izleyicilerde hem rahatsızlık hem de derin bir merak uyandırır. Estetik olarak, bedenin bozulmasının ve travmanın nasıl güçlü bir biçimde ifade edilebileceğini gösterir. Eserin adı, görünmeyen acı ve güzelliklerin bedenin dışsal deformasyonlarıyla nasıl ilişkilendirilebileceğini ifade eder. “Invisible Beauty,” bedenin içsel ve dışsal hallerinin, acının ve güzelliğin birbirleriyle nasıl örtüşebileceğini ve estetik bir biçimde nasıl sunulabileceğini sorgular.

Son olarak sanatçı kapak deseni üzerinde çalışmayı seviyor, daha doğrusu battaniyeler, yüzü gizleyenler. Çoğu zaman yapaylıkların (battaniyeler, yeleler) arkasına saklanan veya tamamen ortadan kaybolan (baş kesme) yüzü temsil etmekten hoşlanmıyor veya bunu istemiyor. Aynı zamanda belirli bir bireyin temsilinden uzaklaşıp her birimize ulaşabilmenin bir yoludur. Bu örtü korumanın veya yardımın sembolüdür, aynı zamanda tıkcacın veya ölüm perdesinin de sembolüdür. Isıtabilir ama aynı zamanda izole edebilir ve hatta boğabilir (Demeire, 2024).

Şekil 60

Berlinde de Bruyckere, “Tre Arcangeli”, 2022



(Bruyckere, Tre Arcangeli, 2022)

“Tre Arcangeli” (Şekil 60) yapıtındaki figürler, ciddi şekilde deformasyon geçirmiş ve bozulmuş halleriyle dikkat çeker. Her bir figür, yüzeyinde yaralar, çatlaklar ve parçalanmış dokularla detaylandırılmıştır. Bu deformasyonlar, bedenin travma ve acı karşısındaki fiziksel

değişimini somut bir biçimde ifade eder. Eserde kullanılan malzemeler, genellikle ahşap, mum ve diğer organik materyallerdir. Bu malzemeler, bedenin bozulmasını ve deformasyonunu gerçekçi bir şekilde yansıtır. Malzeme seçimleri, figürlerin fiziksel ve estetik deformasyonlarını güçlü bir şekilde ifade eder ve izleyiciler üzerinde kalıcı bir etki bırakabilir.

Berlinde De Bruyckere'nin eserlerinde beden deformasyonu, sanatçının toplumsal ve bireysel temaları ele alma biçiminde merkezi bir rol oynar. Eserlerinde bedenin fiziksel bozulması, yaralar ve deformasyonlar estetik bir biçimde sunulur ve acı, kayıp, travma gibi temaları metaforik olarak ifade eder. De Bruyckere'nin kullanmış olduğu malzemeler ve estetik yaklaşımlar, bedenin bozulması ve deformasyonunun toplumsal ve kişisel bağlamlarda nasıl ele alınabileceğini ve bu deformasyonların estetik değerlerinin nasıl sorgulanabileceğini gözler önüne serer.

Jason Briggs

1972 Wassau, Wisconsin'de doğan ve Rapid City, Güney Dakota'da yaşayan Jason Briggs, 1995 yılında Wisconsin-Whitewater Üniversitesi'nden Güzel Sanatlar Lisansı derecesini ve 1999 yılında Nebraska-Lincoln Üniversitesi'nden Güzel Sanatlar Yüksek Lisansı derecesini tamamlamıştır. Daha sonra Archie Bray Vakfı'nda geçirdiği bir yazdan sonra, Smithville, TN'deki Appalachian El Sanatları Merkezi'nde 3 yıl Sanatçı İkametgahı olarak görev yapmıştır. Jason, 1999 yılında Lisansüstü Öğretim Ödülü ve yakın zamanda Tennessee Sanat Komisyonu'ndan Bireysel Sanatçı Bursu aldı. Kore, Ichon'daki Dünya Seramik Merkezi ve Arizona, Tempe'deki Seramik Araştırma Merkezi dahil olmak üzere ülke çapında ve yurtdışında çeşitli kamu ve özel koleksiyonlarda yer almaktadır. 1999'dan beri Nashville'deki Belmont Üniversitesi'nin Seramik bölümünü yönetiyor. (Briggs, 2014).

Jason Briggs, yapıtlarında genellikle porselen ve saç kılı kullanarak izleyicide kalıcı bir etki yaratmayı ve hafızalarda iz bırakmayı hedeflemektedir. Briggs'in eserlerinde güzellik ve çirkinlik arasında bir denge kurarak, izleyiciyi esere dokunmaya teşvik eden dokular oluşturduğunu gözlemlemek mümkündür. Porselen parçaların zarif görünümü ve sanatçının bunları saten ve kadife yastıklar üzerine yerleştirmesi, eserin titizlikle ele alınması gerektiğini ima etmektedir. Sanatçının porseleni tercih etmesinin nedeni, bu malzemenin uzun bir tarihsel geçmişe sahip olması ve toplumsal değeridir. Ancak, tarihi bir malzemeyi çağdaş sanata uygun bir biçimde evrimleştirerek kullanması, izleyicinin merakını uyandırmayı başarmıştır.

Jason Briggs, çağdaş sanatın önemli isimlerinden biridir ve eserlerinde beden deformasyonunu sıkça işler. Briggs'in çalışmaları, bedenin bozulmuş ve deformasyon geçirmiş halleriyle derin bir ilişki kurarak, estetik ve kavramsal olarak bu temayı keşfeder. Briggs'in

eserlerinde beden, genellikle deformasyon ve bozulma geçirmiş bir şekilde tasvir edilir. Figürler, çeşitli fiziksel değişimlere ve travmalara maruz kalmış olarak sunulur. Bu bozulmalar, genellikle organik ve soyut bir biçimde ortaya çıkar, izleyicilere bedenin kırılganlığını ve travma sonrası dönüşümünü sorgulatabilir. Briggs'in eserleri estetik açıdan grotesk ve çarpıcı bir etki yaratır. Bedenin deformasyonları ve travmatik halleri, izleyicilerde hem rahatsızlık hem de derin bir merak uyandırır. Bu estetik yaklaşım, bedenin bozulmasının ve travmanın nasıl güçlü bir biçimde ifade edilebileceğini gösterebilir.

Şekil 61

Jason Briggs, “Paris” 2019



(Briggs, Paris, 2019)

Briggs, “Paris” (Şekil 61) yapıtındaki figür, çeşitli deformasyon ve bozulma geçirmiş olarak sunulur. Figürlerin yüzeyleri, çatlaklar, yaralar ve diğer bozulmalarla detaylandırılmıştır. Bu deformasyonlar, bedenin travma ve acı karşısındaki fiziksel değişimini güçlü bir şekilde ifade edebilir. “Paris,” estetik açıdan grotesk bir etki yaratır. Figürlerin bozulmuş ve deformasyon geçirmiş halleri, izleyicilerde hem rahatsızlık hem de derin bir merak uyandırır. Eserin estetik yaklaşımı, bedenin bozulmasının ve travmanın nasıl güçlü bir biçimde ifade edilebileceğini gösterebilir.

Briggs, objelerini yaratmak için pürüzsüz, ince bir porselen kullanıyor. O şununla başlıyor: bir form hakkında gevşek bir fikir edinir ve ardından bunları bir araya getirmeden önce birkaç ayrı parça oluşturuyor. Taşlarının bedensel etkisini arttırmak için Briggs çok ileri gidiyor insan saçını içerecek şekilde genellikle kendi saçından veya kaşlarından ya da sakallarından koyarak heykellerine özenle her bir tanesini ekliyor. Her ne kadar bu detaylar izleyiciyi sanat eserine dokunmaya davet etse de Briggs aynı zamanda parçaların katıksız inceliğiyle onları uzakta tutar ve oldukları gibi yerleştirilen nesnelerin değerli muamelesi saten

ve kadife yastıkların üzerinde sergilenmektedir. Sanatçıya göre bu çok önemli işin zorlu olması ve rahatsızlık duygusu kritiktir çünkü izleyiciyi gördüklerini ne olduğunu dikkatle düşünmeye teşvik eder (Jerger & Estrada, 20).

Şekil 62

Jason Briggs, “Olimpiya”, 2023



(Briggs, Olimpiya, 2023)

Jason Briggs’in “Olimpiya” (Şekil 62) yapıtındaki figürler, deformasyon ve bozulma geçirmiş olarak tasvir edilir. Figürlerin yüzeyleri çatlamış, yaralanmış ve parçalanmış olarak detaylandırılmıştır. Bu deformasyonlar, bedenin travma ve acı karşısındaki fiziksel ve estetik değişimini etkili bir şekilde yansıtır. Eserdeki deformasyonlar, insanlık durumunun travmatik ve kırılgan doğasını metaforik olarak ifade eder. Figürlerin bozulmuş halleri, içsel acının ve travmanın dışsal bir yansıması olarak görülür. “Olimpiya,” bedenin estetik ve metaforik olarak nasıl dönüştüğünü ve bu dönüşümün insan deneyimi üzerindeki etkilerini gözler önüne serer.

Jason Briggs’in biçim dilinde oluşturduğu bu grotesk porselen objeleri, görsel olarak çirkin olarak nitelendirilse de bedenin soyutlanması ve bedenin formlarının gerçekçi dokularla kaplanmasıyla, konunun biraz erotik ve pornografik bir sınırdan yer aldığını söyleyebiliriz. Bununla birlikte, bu biçim dili aynı zamanda gerçeküstücülük duygusunu yüksek bir seviyeye taşıdığını da belirtmek mümkündür.

Briggs Japon ’yalı tasarımcı Shuhei Senda’yla yaptığı bir röportajında yarattığı uygulamaları hakkında şu cümleleri kullanmaktadır. “Taze bir bakış açısı arıyorum. Daha önce hiç görmediğim bir nesne yaratmaya çalışıyorum içsel gizemi ve merakı izleyicinin etkileşimini sessizce zorlayan bir nesne. Tıpkı bir çocuğun dünyayı araştırdığı gibi keşfedilmeyi ve incelenmeyi bekleyen bir nesne: hayret, merak ve aynı zamanda tedirginlikle. Çalışmanın zorlayıcı olması çok önemli. Bir huzursuzluk hissi kritik öneme sahip çünkü izleyiciyi

gördüklerini dikkatlice düşünmeye teşvik ediyor onları neyin cezbedtiğine. Çalışmalarımın her yerde bulunan bir sanat nesnesi olarak değil, daha gizemli bir şey olarak var olmasını istiyorum yabancı ama tanıdık, el yapımı ama bir şekilde organik. Doğayı ima etmektense, kendi tarzımda onu yaratmaya çalışıyorum” (Senda, 2016).

Şekil 63

Jason Briggs, “Puff (Detail)”, 2009



(Briggs, Puff (Detail), 2009)

Briggs, her nesneyi işlemek için saf beyaz yüksek ateşli porselen kullanır. Kullanmak istediği formlar hakkında gevşek bir fikirle başlar kompakt, gizli, sönük, uzun, dolgun, hamile, ince, bodur sonunda bunlardan ikisini veya üçünü birbirine iterek ve sararak bir araya getirir ve soyut bir şekil oluşturur. Birkaç hafta boyunca yüzeyi oyar ve geliştirir, sonunda düzeltme aracı olarak küçük bir fırça kullanır. İstenen form elde edildikten sonra, et benzeri tonları üretmek için parçayı daha düşük sıcaklıklarda çeşitli lekeler, cilalar ve ara sıra çini boyları ile 2-5 kez pişirir. Saç gibi eklemeler Briggs bunu hem sıradan hem de iğrenç olduğu için seçer yavaşça koparılır ve yüzeye birer birer yapıştırılır (Senda, 2016).

Jason Briggs'in eserlerinde beden deformasyonu, derin ve etkileyici bir şekilde ele alınır. Eserler, bedenin bozulmuş ve travmatik hallerini, çeşitli malzemeler ve estetik yaklaşımlarla görselleştirir. Briggs'in çalışmaları, bedenin deformasyonunun ve acının estetik değerini sorgularken, insan deneyiminin derinliklerine inmeyi amaçlar. Sanatçı, beden deformasyonu aracılığıyla toplumsal ve bireysel travmaların estetik ve kavramsal olarak nasıl ele alınabileceğini göstebilir. Briggs'in oluşturduğu bu seramik heykeller, ilk bakışta izleyiciler için garip ve ilginç görünebilir. Ancak zamanla bu algı değişebilir ve eserler, izleyiciyi bazen içine

eken, bazen de uzaklaştıran karmaşık duygular uyandırabilir. Bu durum, sanatçının biçim dilini ve ifadesini özetleyen bir nitelik taşır.

Rosa Verloop

1965 doğumlu Hollandalı sanatçı Rosa Verloop temel malzemeleri olarak naylon çoraplar ve iğneler kullanarak, ilkel derinliklerden geliyormuş gibi görünen heykeller yaratıyor. Hem fetüsleri hem de seksenlikleri andıran figürleri, doğum ve ölüm arasındaki yaşam döngüsünde rahatsız edici bir yerde duruyor. Seçtiği malzemelerin sadeliğine rağmen, eserler narin ve uhrevi görünüyor. Bronz naylon takipler ürkütücü bir şekilde deriye benziyor, sanatçı deriyi katlıyor ve her forma benzersiz, organik bir yapı veren kıvrımlı bir kırışıklık kakofonisine dönüştürüyor (Voynovskaya, 2012).

Verloop'un eserlerinde kullandığı sıradan naylonlar, bedeni yeniden hayata döndürme hissi yaratmaktadır. Katlama, iğneleme ve dikme yöntemleriyle yeniden şekillendirerek bedenin tasvirini yapan modeller ortaya koymuştur. Sanatçı, beden figürlerinde naylonların altına kırmızı ipler ekleyerek, eserlerindeki gerçeklik ile rahatsız edici bir paralellik kurmaktadır. Ayrıca, Verloop'un beden tasvirlerinde anatomik yapıya yer vermeyip bedenleri bir nevi deformasyona uğratarak kendi biçim dilini geliştirdiğini söyleyebiliriz. Verloop'un eserlerinde beden genellikle deformasyon geçirmiş ve bozulmuş şekilde tasvir edilir. Figürlerin yüzeylerinde buruşukluklar, düzensizlikler ve parçalanmalar dikkat çeker. Bu deformasyonlar, bedenin travma ve acı karşısındaki fiziksel değişimini ve estetik bozulmasını vurgular. Rosa Verloop, eserlerinde tekstil malzemeleri, iplikler, kumaşlar ve dokuma tekniklerini kullanır. Bu malzemeler, bedenin fiziksel deformasyonunu ve travmasını somutlaştırır. Tekstil malzemelerin kullanımı, bedenin organik ve soyut bir şekilde ifade edilmesine olanak tanır ve estetik bir değer yaratır.

Rosa Verloop kendi internet bloğunda paylaştığı bir yazıda yapmış olduğu yapıtları hakkında şu cümleleri kullanmıştır. İzleyiciyi yakından bakmaya, hayran kalmaya davet etmek istiyorum. Bazı insanlar korku ve dehşetle bakacak, bazıları ise naylona dokunma isteği duyacaktır. Naylon alışmaları genellikle insan vücuduna odaklanıyor ancak hayvanların yaratılması da büyüleyicidir. Naylon heykeller portre olabileceği gibi yalnızca tanınabilen vücut parçaları da olabilir. Yapım sürecinde ışık ve gölge efektlerini ve malzemeyi iplik ve iğneyle yoğurarak ortaya çıkan şekilleri kullanarak malzemenin sezgisel olarak yönlendirilmesine izin veriyor. O anda mevcut olan kendi düşünceleri, yaşam deneyimleri ve duyguları da doğal olarak ona akıyor. Sezgisi ona bunu söylediğinde bir naylon heykeli bırakıyor ve ardından naylon heykeller kendi başlarına bir hayat kazanıyor (Verloop, Beeldend Kunstenares, poppenmaakster, 2023).

Şekil 64

Rosa Verloop, “Twisted And Crumbled”,2009 “Mixed Emotions”, 2013 “I Feel Good”, 2013



(Verloop, Twisted And Crumbled, Mixed Emotions, I Feel Good, 2009-2013)

Verloop'un naylon ve çorap kullanarak oluşturduğu eserler incelendiğinde, bu yapıtların anne karnındaki ceninden doğum sonrası gelişime kadar olan süreci yansıttığı söylenebilir. Özellikle, cenindeki cilt dokularının Verloop'un eserlerinde de benzer şekilde yer aldığı ve kullandığı naylonun altına kırmızı iplik ekleyerek bu dokuyu daha da ileriye taşıdığı gözlemlenmektedir. Sanatçı, yapıtlarında yeniden var olma, gerçeklik ve doğum arasındaki ilişkiyi vurgulayarak, bu temayı biçim dili olarak kullanmaktadır. Ayrıca, Verloop bu biçim dilini sahneye de taşımıştır; 2019 yılında kuklacı Wensley Pique, Verloop'tan gerçek boyutlarda bir tiyatro kuklası sipariş etmiştir (Şekil 65).

Şekil 65

Rosa Verloop, “Granm'ma”, 2019



(Verloop, Granm'ma, 2019)

“Granm'ma” yapıtındaki figür, yaşlanmanın ve deformasyonun izlerini taşıyan bir şekilde tasvir edilir. Figürün yüzeyinde buruşukluklar, sarkmalar, çatlaklar ve diğer deformasyonlar detaylandırılmıştır. Bu deformasyonlar, yaşlanmanın bedendeki somut etkilerini ve deformasyonunu estetik bir biçimde ifade eder. Verloop, eserde genellikle tekstil malzemeleri, iplikler ve kumaşlar kullanır. Tekstil malzemelerin kullanımı, bedenin bozulmuş ve deformasyon geçirmiş halleriyle uyumlu bir şekilde ifade edilmesine olanak tanır. Bu malzemeler, yaşlanmanın ve bozulmanın estetik bir biçimde gösterilmesini sağlar.

Rosa'nın çalışmaları sanat ve tiyatro arasındaki sınırdaki sınırda yer alıyor ve 2013'ün sonundan bu yana sanat ve tiyatronun bu birleşimini geliştiriyor. Kaplan Ayılı Büyükanne, Babiche Ronday ve Wensley Pique'nin rehberliğinde 2014'ten 2016'ya kadar birlikte oynadığı ilk gerçek boyutlu tiyatro kuklasıdır. 2019 yılında Rosa, Nieuwe Makers Amsterdam tarafından kuklacı ve dansçı Wensley Pique için Surinam tiyatrosu kuklası Granmma'yı yaratmak üzere görevlendirildi. 2021 yılında Rosa'dan kendi belediyesinde bir görsel sanatlar okulu projesi hakkında düşünmesi istendi. Seçildi ve 3 ay boyunca 25 okulda 1. ve 2/3. gruplarda Kâğıttan Figürün Büyüsü çalıştayını yapmasına izin verildi. Her zaman çok ilginç bir yol olmaya devam ediyor "Rosa'ya göre sanat. Onun çalışmaları çok farklı dünyaları bir araya getiriyordu ve bu da güzel zorlukları beraberinde getiriyordu” (Verloop, Beeldend Kunstenares, poppenmaakster, 2023).

Şekil 66

Rosa Verloop, “Meneer Vinkers/Opa”, 2015



(Verloop, Meneer Vinkers/Opa, 2015)

"Meneer Vinkers/Opa" (Şekil 66) yapıtı, yaşlı bir adamın veya büyükanne/büyükbaba figürünün deformasyonunu ve bozulmasını ele alır. Eserde, genellikle tekstil ve kumaş malzemeleri kullanılarak yaşlanma ve deformasyon temaları vurgulanır. Verloop'un eseri, yaşlılık ve bedenin geçirdiği değişimleri estetik bir şekilde ifade eder. Eser, yaşlılığın ve

bedenin deformasyonunun estetik bir yansımasını sunar. "Meneer Vinkers/Opa," yaşlılık sürecindeki bedenin kırılabilirliği ve değişimi üzerine odaklanır. Yapıt, zamanın bedende yarattığı travmayı ve bozulmayı hem fiziksel hem de duygusal olarak ele alır.

Sentetik ağa bastırılmış et, bağırsakları tutan ikinci bir deri, naylon çoraplar seksi olabilir, ancak Hollandalı heykeltıraş Rosa Verloop'un ellerindeyken aynı zamanda grotesk de olabilir. Naylon heykellerinde, ürkütücü yüzlere ve çarpık bedenlere paketlenmiş ve iğnelenmiş veya dikilmiş çoraplar kullanır. Heykellerinde, sanki hayallerinden sıyrılıp gideceklermiş gibi hissettiren bir hareket var. Yüzleri hayatın çizgileri, yumruları ve çatlaklarıyla, bilgelik, coşku ve dehşet ifadeleriyle dolu (MacRae, 2014).

Verloop, sanatıyla izleyicilere hem görsel hem de dokunsal bir deneyim sunarak, onların sanat eserine dokunup dokunmamaya karar vermekte tereddüt etmelerini sağlar. Bu yaklaşım, izleyicilerde içsel bir sorgulama ve düşünme süreci yaratma amacı güder. Rosa Verloop'un eserlerinde beden deformasyonu, derin ve etkileyici bir şekilde ele alınır. Tekstil malzemelerle oluşturulan figürler, bedenin bozulmuş ve travmatik hallerini estetik bir biçimde görselleştirir. Eserlerinde kullanılan malzemeler ve estetik yaklaşım, bedenin fiziksel ve duygusal bozulmasının estetik değerlerini ve toplumsal anlamlarını sorgular. Bu bağlamda, Verloop'un çalışmaları bedenin deformasyonunun toplumsal ve bireysel deneyimlerle nasıl ilişkilendirilebileceğini ve sanatın bu deneyimlerle nasıl başa çıkabileceğini etkili bir şekilde sunar.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Bedenin Deformasyonu ve Özgün Uygulamalarla Bir Sergi Pratiği

Çağdaş dünya, tüketim kültürünün ve toplumun baskılarının bedenleri sürekli olarak eğip bükerek şekillendirdiği bir dönemdir. İnsan, kendi kimliğini yeniden kazanmak, sınırlarını aşmak ve bir yandan da görünmeyen bir hapishaneye sıkışmak zorunda kaldığı bir zaman diliminde var olmaktadır. Bu düzenin gölgesinde, bedeni, ruhu, anlayışı ve sanatı tek tipleştirmeye çalışan bir sistemle karşı karşıya olan deformasyona uğramış bedenlerin özgürlüğü, başkaldırı olarak kendini gösterir. Deformasyon, sadece fiziksel bir bozulma değil, aynı zamanda bu düzenin dayattığı sınırların ötesine geçme arzusunun somut bir ifadesidir. Bu ifade biçimlerinden biri, tüketim toplumunun ideallerine dayalı bir yaşam tarzı dayatılmasıdır.

Tüketim toplumunun estetik idealleri ve dayatılan yaşam biçimlerine karşı, bedeni sıkıştıran, zorlayan ve işlevsiz kılan unsurlara mecazi bir tepki olarak yaklaşmaktadır. Özellikle birey, kendi kimliğini ve öz benliğini kaybetmeden piyasaya sürülmeye, manipüle edilmeye ve tüketime tabii tutulmaya çalışıldığında bir direnç geliştirilir. Bu heykellerin bükülmüş, sıkıştırılmış ve zorlanmış formları, bireysel özgürlük arayışının bir simgesi ve aynı zamanda bu başkaldırının sanat aracılığıyla dile getirilen bir manifestosudur. Bedeni işlevsizleştiren, estetik normlara uymayan her deformasyon, aslında bir özgürlük mücadelesinin ve varoluşsal bir direncin dışavurumudur. Bu eserler, yalnızca estetik bir arayış değil, aynı zamanda modern toplumun üzerindeki baskıya karşı yükselen bir isyanın sembolüdür. Deformasyon, özgürlüğün ve bireyselliğin yeniden tanımlanmasının hem bedensel hem de ruhsal boyuttaki mücadelesinin bir çığılığıdır.

Çarpıtma

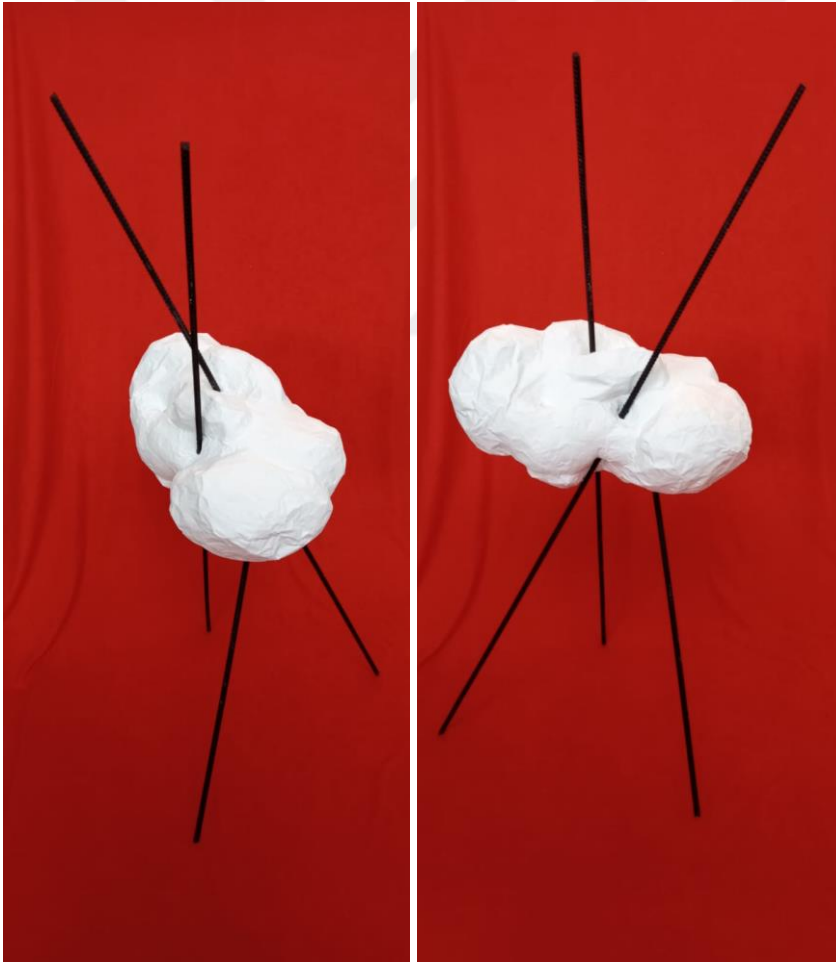
“Çarpıtma”, çağdaş heykel sanatında bedenin estetik sınırlarını zorlayarak, deformasyonun estetik değerini keşfetmeyi amaçlayan bir çalışmadır. Bu eser, insan formunun geleneksel algısını kırar ve bedenin doğal yapısını bozan, şekilleri büküp dönüştüren bir yaklaşım sergiler. Çarpıtma, bedensel bütünlüğün idealizeden sapmasını ve bunun sanatsal bir ifade biçimi olarak kabul edilmesini savunur. Burada amaç, sadece fiziksel değil, aynı zamanda duygusal ve psikolojik bir deformasyonun yansıması olan bir görsellik yaratmaktır. Her bükülme, her katlanma, bir duyguyu, bir kırılmayı, bir çelişkiyi anlatır; bedenin sınırlarının

dışına çıkılması, insanın içsel çatışmalarına ve toplumsal baskılara verdiği tepkilerin bir temsili olarak şekillenir.

Eserin estetik değeri, bu çarpıtmanın doğasında yatar: bozulmuş, kırılmış, belirsizleşmiş formlar, görünürlükleriyle aslında derin bir anlam taşır. Çarpıtma, formu olduğu gibi kabul etmek yerine, onun üzerinden düşünmeyi, sorgulamayı ve yeniden inşa etmeyi önerir. Bu heykel, izleyiciye insan bedeninin yalnızca estetik bir öge değil, aynı zamanda kırılğan, geçici ve değişime uğrayabilen bir yapıyı da simgelediğini hatırlatır. Çarpıtma hem bedensel hem de düşünsel bir dönüşümün sanatla buluştuğu bir alan yaratır.

Şekil 67

Zehra Kahraman, "Çarpıtma", Elyaf, Gazete, Tutkal, Metal, 2024



Bilinç

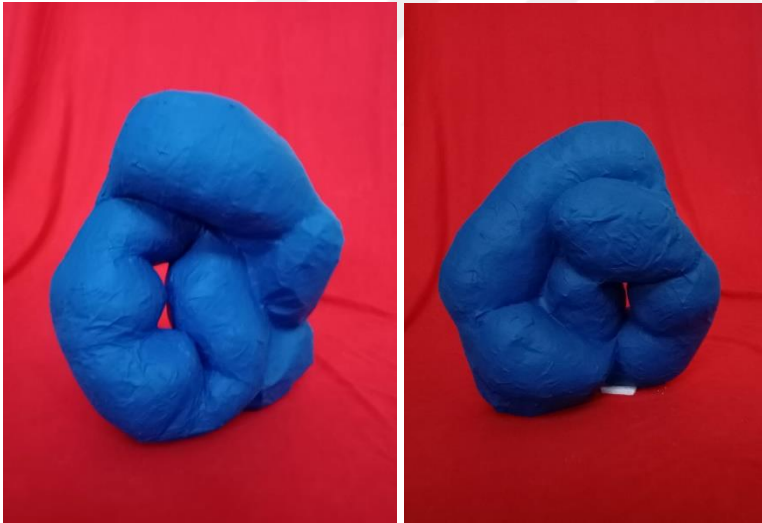
“Bilinç”, deformasyona dair derin bir içsel keşfe çıkan bir çalışmadır. Burada beden, yalnızca fiziksel bir form değil, zihinsel ve duygusal bir yapıyı da simgeler. Her deformasyon, bilinç altındaki çatışmaların, korkuların, arzuların ve travmaların dışavurumudur. "Bilinç", bedensel

çarpıklıkları ve bozulmaları birer zihinsel iz olarak kabul eder; bedenın şekilsizleşmesi, bilinçteki kırılmaların, parçalanmışlıkların bir dışavurumu olarak yerini bulur. Bu heykel, sadece görünür olanı değil, aynı zamanda gözle görülemeyen, zihinsel ve ruhsal boyutları da yansıtarak, sanatın fizikselin ötesine nasıl geçebileceğini gösterir.

Eser, deformasyonun estetik değerini yalnızca dışsal bir bozulma olarak değil, bir zihinsel ve ruhsal değişimin tezahürü olarak ele alır. "Bilinç", insanın kendini ve dünyayı algılayışındaki belirsizlikleri, çatışmaları ve çok katmanlı yapıları heykelsel bir dil ile ortaya koyar. Bedenin formunda gerçekleşen her kırılma, her bükülme, bir düşünsel dönüşümün, bir bilinç akışının, hatta bir içsel çatışmanın estetik bir ifadesidir. Bu heykel, izleyiciyi sadece fiziksel bir gözlem yapmaya davet etmez, aynı zamanda bir içsel sorgulama sürecine yönlendirir. "Bilinç", bedenın derinliklerine inerek, görünür olana yansıyanın çok ötesinde, düşüncenin ve bilincin dönüşümünü sanatla birleştirir.

Şekil 68

Zehra Kahraman, "Bilinç", Elyaf, Gazete, Tutkal, 2024



Kırılma

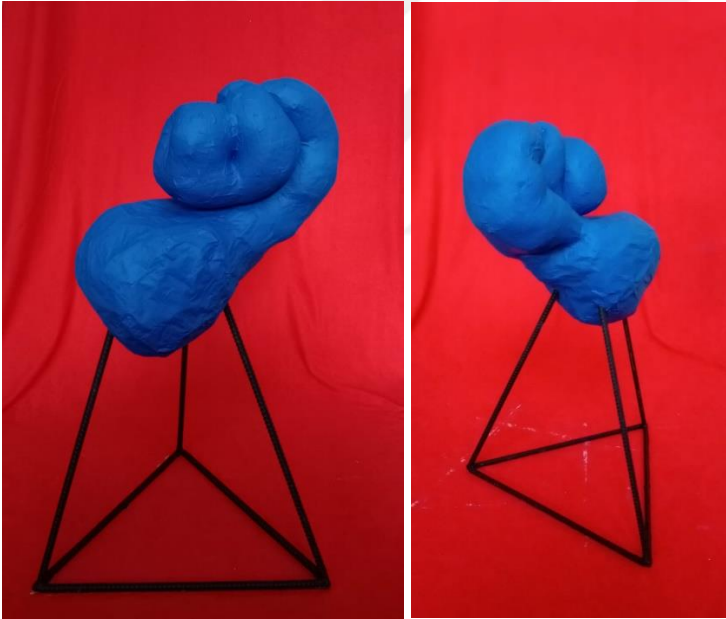
“Kırılma”, çağdaş heykel sanatında deformasyon ve bedenın dönüşümünü, bir kırılma noktasına ulaşan bir evrim olarak ele alır. Bedenin fiziksel yapısındaki her çatlama, her kırılma, yalnızca yapısal bir bozulmayı değil, aynı zamanda insanın içsel deneyimlerinde yaşadığı derin dönüşümleri de simgeler. Kırılma, insanın direncinin, kırılğanlığının ve sınırlarının en belirgin şekilde dışı vurduğu bir andır. Bu eser, bedensel bütünlüğün sadece bir fiziksel formdan ibaret olmadığını, aynı zamanda bir süreç, bir dönüşüm olduğunu anlatır. Her kırılma, bedeni

oluşturan her parça arasındaki bağın zayıfladığı, fakat yeni bir yapının ortaya çıkmaya başladığı anı temsil eder. Burada, bozulma bir son değil, bir başlangıçtır.

Kırılma, doğasında içsel bir gerilim taşır; bu gerilim, estetik bir öge olarak, bir direncin ve ardından gelen çözülüşün yaratıcı potansiyelini ortaya koyar. Bedendeki her kırılma, içsel dünyanın bir yansımasıdır; izleyiciye, fizikselin ötesindeki bir duygusal, psikolojik ya da toplumsal kırılmanın estetik bir ifadesini sunar. Bu eser, bedenin kırılmasından doğan parçaların yeniden şekillenmesini, bir yenilenme ya da yeniden doğuş süreci olarak değerlendirir. “Kırılma” aynı zamanda, sanatın ne kadar güçlü bir dönüştürücü güce sahip olduğunu, bozulma ve yıkımın aslında yaratıcılığın başlangıcı olabileceğini savunur. Kırılan her parça, varoluşun kırılğanlığına dair bir hatırlatmadır ve bu hatırlatma, sanat aracılığıyla izleyiciye ulaştırılır.

Şekil 69

Zehra Kahraman, "Kırılma", Elyaf, Gazete, Tutkal, Metal, 2024



İçsel Döngü

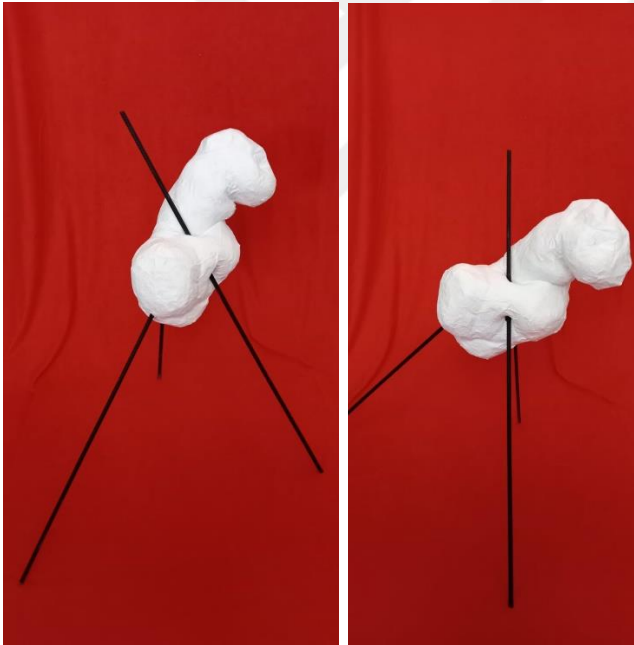
“İçsel Döngü”, bedenin deformasyonu ve estetik dönüşümünü, esneklik ve direncin çatışması olarak ele alır. Bu eser, bedenin geleneksel formunu, içsel bir gerilimle şekilsizleştirirken, aynı zamanda onun esneklik kapasitesine dair bir sorgulama başlatır. Bükülme, yalnızca fiziksel bir hareket değil, bir anlam derinliği taşır. İnsan bedeni, tıpkı zihinsel ve duygusal yapılar gibi, sürekli değişen, esneyen ve bükülen bir varlık olarak görülür. Her bükülme, bir dönüm noktasıdır; bir sınıra yaklaşmak, o sınırı aşmak ya da tamamen yeni

bir form yaratmak için bir anıdır. Bu eser, bedenin sabit olmadığı, aksine sürekli değişen, bükülen ve evrilen bir yapıya sahip olduğunu ortaya koyar.

İçsel Döngü, bir tür kırılma noktası değil, daha ziyade bir geçiş halidir. Burada, bükülme estetik bir değer olarak, deformasyonun sınırlarını zorlar ve yeni formlar keşfeder. Bükülen her parça, bir tür içsel mücadelenin, bir savunma mekanizmasının ya da bir dönüşümün yansımasıdır. Bu heykel, fiziksel sınırları aşan bir estetik deneyim sunar; izleyiciye, insan bedeninin yalnızca görünen kısmını değil, onun içsel dünyasında yaşadığı bükülmeleri de gözler önüne serer. Bükülüş, bir formun olgunlaşma, evrimleşme sürecinde karşılaştığı direnç ve uyumun dışavurumudur; bedeni, onun taşıdığı yüklerle birlikte daha derin, daha dinamik bir şekilde ele alır.

Şekil 70

Zehra Kahraman, "İçsel Döngü", Elyaf, Gazete, Tutkal, Metal, 2024



Akış

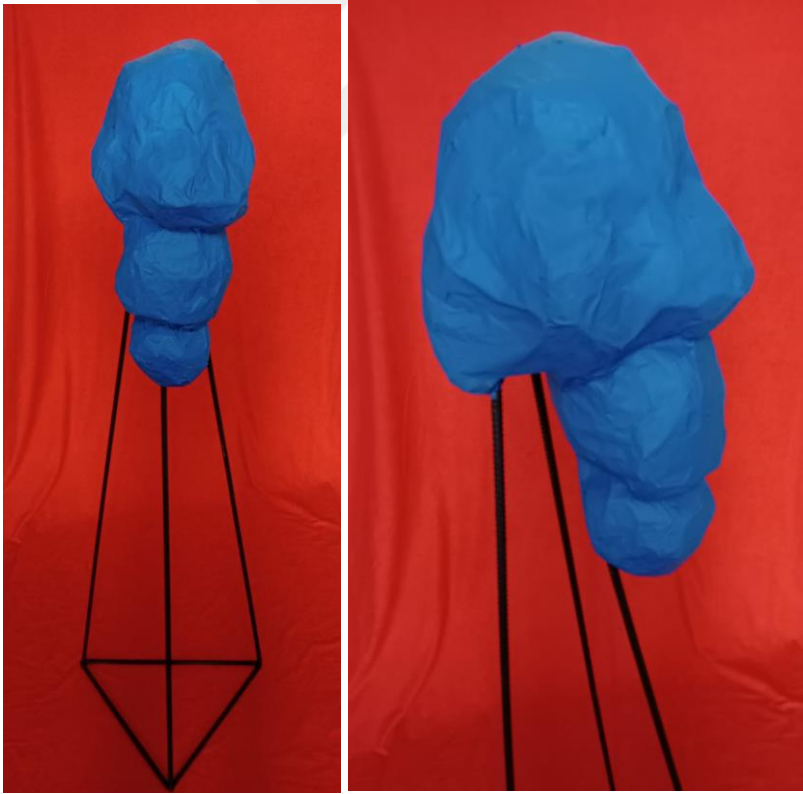
“Akış”, bedenin ve zihnin sürekli hareket ve değişim içinde olduğunu simgeleyen bir heykel çalışmasıdır. Bedenin şekilsizleşmesi, bükülmesi ya da deformasyona uğraması, bir yavaşlama ya da kırılma anı değil, tam tersine bir devamlılık, bir evrim sürecinin parçasıdır. Akış, her şeyin bir araya gelerek yeni bir formla biçimlenmesi, bir noktadan diğerine taşınmasıdır. Bu eser, bedenin doğal akışını ve onun içindeki sürekli değişimi vurgular. Beden, durmaksızın hareket eder; bir yerden bir yere akarken, sabit olan hiçbir şey yoktur. Bu hareketlilik, yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda zihinsel bir süreçtir; düşünceler, duygular ve

bilinçler de beden gibi akış halinde birbirine bağlıdır. "Akış", bu bağlantıyı ve değişimi bir bütün olarak ele alır, bedenın geçici, ama sürekli bir dönüşümde olduğunu hatırlatır.

Akışın estetik değeri, deformasyonun ve değişimin olumsuz bir şey olmadığını, aksine doğanın ve insanın varoluş biçimlerinin ayrılmaz bir parçası olduğunu vurgular. Bedenin her akışı, bir yolculuktur; hareket, dönme, kayma ve geçiş her bir formda hayat bulur. Eserdeki akış, sabırlı bir biçim bozulmasıdır; her deformasyon, bir sürecin, bir zaman diliminin sonucudur. Bedendeki her akış, onun sınırlarını yumuşatır, farklı formlara dönüştürür ve bunları izleyiciye sunar. Akış, yalnızca geçici bir değişim değil, bir evrimdir; bedenın her an yeni bir şekle bürünmesi, izleyiciye insanın fiziksel ve zihinsel doğasındaki sürekliliği, belirsizliği ve değişkenliği anlatır. Bu eser, bir değişimin başlangıcını değil, onun ortasında var olmayı kutlar; sabırla, esneklikle ve doğal bir hızla gerçekleşen bir dönüşümün gücünü keşfeder.

Şekil 71

Zehra Kahraman, "Akış", Elyaf, Gazete, Tutkal, Metal, 2024



Ruh

“Ruh”, çağdaş heykel sanatında bedenın estetik değerini yalnızca fiziksel yapısına odaklanarak değil, onun ötesindeki manevi, duygusal ve bilinçsel katmanlarını da ortaya koyarak keşfeder. Bu eser, bedenın deformasyonu aracılığıyla insanın içsel dünyasını,

varoluşsal kırılmalarını ve ruhsal derinliklerini görsel bir dil ile ifade eder. Bedenin dışsal formundaki her deformasyon, ruhsal bir yansıma, bir içsel savaşı simgeler. “Ruh”, fizikselliğin ötesine geçerek, bedenin deformasyonu ile bir arada var olan, görünmeyen ama hissedilen bir varlık alanını çağırır. Her kıvrım, her bükülme, ruhun bir ifadesidir; bedenin şekilsizleşmesi, onun içindeki hareketlerin ve enerjilerin dışavurumudur. Bu eser, bedeni bir kabuk değil, ruhun şekil aldığı, onu taşıyan bir araç olarak görür.

“Ruh” eseri, bedenin kırılmalıklarını ve deformasyonlarını bir zayıflık değil, bir gücün göstergesi olarak sunar. Bedenin bozulmuş ya da değişmiş halleri, ruhun varlık bulduğu ve kendini keşfettiği anları yansıtır. Her bükülüş, her çatlama, insanın ruhsal bir tecrübesini, bir geçiş dönemini, bir arayışı işaret eder. Bu heykel, insanın doğasında var olan çelişkileri ve tutarsızlıkları dışavurur; ruh, bedensel sınırları aşarak kendini ortaya koyar. Eserdeki deformasyon, bir yıkım ya da çöküş değil, bir yeniden doğuş, bir yükseliştir. "Ruh", izleyiciyi yalnızca bir fiziksel gözlem yapmaya değil, insanın varoluşsal karmaşıklıklarını, duygusal derinliklerini ve ruhsal dönüşümlerini anlamaya davet eder. Bu eser, bedensel bozulmanın, bir ruhun ve düşüncenin biçim değiştirme sürecinin estetik bir yansımasıdır.

Şekil 72

Zehra Kahraman, "Ruh", Elyaf, Gazete, Tutkal, 2024



Zıtlık

“Zıtlık”, çağdaş heykel sanatında deformasyona uğramış bedenın estetik değeri, karşıtlıklar ve çelişkiler üzerinden sorgular. Bu eser, bedensel formun iki zıt uç arasında yaşadığı gerilimi ve dönüşümü anlatır; fizikselin bozulması, ruhsal bir varoluşun karşıt uçlarında şekillenir. Zıtlık, bir arada var olabilen çelişkilerin ve karşıtların dinamiği üzerine kuruludur. Beden, bir yanda deformasyona uğrarken, diğer yanda varoluşsal bir direnç gösterir; hem kırılır hem yeniden şekillenir. Bu eser, bozulmuş bir formda dahi varlık bulabilen bir güç, bir güzellik arayışıdır. Çarpık, bozulmuş ve keskin hatlar arasındaki gerilim, bedendeki dönüşümün, estetik ve varoluşsal anlamdaki derinliğini ortaya koyar. Deformasyon, zıtlıkların harmanlanmasıyla bir bütün haline gelir; bu bütünlük, bedensel bozulmanın ötesinde, insanın varoluşsal çatışmalarını ve içsel dinamizmini simgeler.

Zıtlık, yalnızca biçimsel bir oyun değil, aynı zamanda düşünsel bir çatışmadır. Bedende görülen her bozulma, zıt güçlerin bir araya geldiği bir alanı temsil eder: Sertlik ile yumuşaklık, kaos ile düzen, sabır ile çöküş arasında bir mücadele. Bu heykel, izleyiciyi bu çelişkileri kavramaya, bir formun içindeki çelişkilerle birlikte onu algılamaya davet eder. “Zıtlık”, deformasyonun hem estetik hem de anlam olarak derinliğini artırır; her bükülme ve her çatlama, varlığın bir yandan yok oluşunu, diğer yandan yeniden doğuşunu işaret eder. Bedenin kırılması, aslında onun yeniden bütünleşmesi ve gelişmesi için bir fırsat doğurur. Bu eser, bedensel bozulma ile anlamın ve gücün nasıl harmanlandığını gösterir, deformasyonun yalnızca dışsal bir değişim değil, içsel bir dengenin ve varoluşsal sürecin sonucu olduğunu vurgular.

Şekil 73

Zehra Kahraman, "Zıtlık", Elyaf, Gazete, Tutkal, 2024



SONUÇ

Çağdaş heykel sanatında deformasyona uğramış bedenın estetik değeri, sanatın geleneksel sınırlarını aşarak izleyicinin algısını yeniden şekillendiren önemli bir temadır. Bu yaklaşım, bedeni fiziksel ve metaforik sınırlarıyla sorgular ve estetikle toplumsal normlara eleştirel bir bakış sunar. Deformasyon, sadece biçimsel değişim değil, derin kültürel, psikolojik ve felsefi anlamlar taşıyan bir araç olarak kullanılır. Sanatçılar, bedeni deformasyonla estetik bir ifade biçimi haline getirir ve izleyicinin görsel ve duygusal tepkilerini uyandırır. Bu, geleneksel sanat anlayışlarının ötesine geçerek bedenin sınırlarını test eden bir deneyim sunar. Çağdaş heykel sanatçıları, bedenin deformasyonunu kullanarak izleyiciyi rahatsız edici ama düşündürücü bir estetik deneyime yönlendirir. Deformasyon, fiziksel bir değişim olmanın yanı sıra toplumsal ve kültürel normlara yönelik bir eleştiri olarak da işlev görür.

Tez, tarihsel açıdan deformasyon ve beden konusunu inceleyerek, bu kavramların kullanımındaki değişimleri gözler önüne sermektedir. Sanatçılar, filozoflar, araştırmacılar ve tarihçilerin fikirleri, çağdaş heykel sanatında deformasyonun anlamını, biçimini ve estetik ilişkisini keşfetmiştir. Araştırmalar, tarih öncesi dönemde bedenin bilinçsizce deforme edilmesinden, ressamaların manzara resimlerini bilinçli olarak parçalamasına, Antik Dönem sanatındaki deformasyon örneklerine kadar geniş bir yelpazeye yayılmaktadır. Orta Çağ'dan Rönesans'a kadar dini temalarla bedenin estetik anlayışındaki deformasyon örnekleri bulunurken, modern ve çağdaş sanatçıların özgür bir biçim dili geliştirdiği ve bedenin deformasyonunu farklı şekillerde gerçekleştirdiği görülmektedir.

Tezin ilk bölümünde deformasyon kavramının tanımı ele alınmış ve sanatın tarihsel gelişimindeki yerinden başlayarak, resim sanatındaki ve heykeldeki yeniden doğuşuna odaklanılmıştır. Ayrıca, ressamaların manzara resimlerini deforme etmeleriyle deformasyonun nasıl şekillendiği incelenmiştir. Modern sanat ve çağdaş sanatla sanatçılar daha fazla özgürlük kazandıkça, deformasyonun biçimsel ilişkisi üzerinde etkili olmuştur. İkinci bölümde bedenin tanımı ve sanat tarihindeki evrimi açıklanmıştır. Beden, farklı dönemlerde toplumsal ve kültürel normlarla şekillenen bir estetik değer taşıyan sanat nesnesi olarak temsil edilmiştir. Antik Yunan ve Roma'da idealize edilen beden, güzellik ve kusursuzluğun simgesi olarak görülürken, Rönesans'ta anatomik detaylara ilgi artmış ve doğal formun sanatta yeri güçlenmiştir. Orta Çağ ve erken modern dönemde ise bedene dini ve metafizik bir anlam yüklenmiştir. Rönesans sonrası dönemde bireysel ifade ön plana çıkmış ve sanatçılar bedenin farklı temsil biçimlerini keşfetmiştir. Modern ve çağdaş sanatla birlikte bedenin estetik değeri radikal bir dönüşüm

geçirmiştir. Sanatçılar, geleneksel estetik normları sorgulayarak, bedenın deformasyonunu ve abartılı temsil biçimlerini ön plana çıkarmıştır. Bu dönemde bedenin estetik değeri, toplumsal, kültürel ve psikolojik anlamlarıyla birlikte ele alınmıştır. Çirkinlik, deformasyon ve bozulma, estetik deneyimlerin bir parçası olmuştur.

Tezin üçüncü bölümünde, çağdaş heykel sanatında deformasyona uğramış beden üzerine üretimini yapan ve halen bu alanda çalışan sanatçılardan söz edilmiştir. Rosa Verloop, Jason Briggs, Berlinde De Bruyckere ve Patricia Piccinini gibi sanatçılar, bedenin sınırlarını keşfederek estetik ve duygusal deneyimleri yeniden tanımlamaktadır. Bu sanatçılar, bedenin deformasyonunu estetik bir ifade biçimi olarak değil, aynı zamanda toplumsal, psikolojik ve kültürel yorumların bir platformu olarak kullanmaktadır. Her sanatçı, bedenin sınırlarını test ederek benzersiz bir estetik deneyim yaratma amacını taşımaktadır. Verloop'un organik dönüşüm anlayışı, Briggs'in çirkinlik ve zarafeti birleştirmesi De Bruyckere'in travmatik Gotik estetiği ve Piccinini'nin grotesk yaratıkları, bedenin estetik değerinin çeşitliliğini ve derinliğini göstermektedir.

Sonuç olarak, deformasyonun estetik değeri çağdaş heykel sanatında bedenin algılanışını ve temsilini yeniden şekillendirir. Bu, sanatın sınırlarını genişleterek deformasyonun estetik potansiyelini derinleştirir. Bedenin estetik değeri, toplumsal ve kültürel bağlamlarla şekillenen sanatsal ifade biçimlerinin evrimini yansıtır. Sanatçılar, bedeni estetik bir nesne ve toplumsal bir ifade aracı olarak kullanarak estetik anlayışlarını dönüştürmüştür. Bu tezde, çağdaş heykel sanatında deformasyona uğramış bedenin estetik değeri incelenmiş ve tarihsel, kültürel, toplumsal bağlamlarda bedenin farklı şekillerde nasıl temsil edildiği ortaya konmuştur. Araştırmalar, deformasyonun sadece fiziksel bir değişim değil, toplumsal, kültürel ve psikolojik bir eleştiri aracı olarak kullanıldığını göstermektedir. Deformasyonun estetik değeri, sanatın geleneksel sınırlarını aşarak izleyicinin algısını ve toplumsal normları sorgulayan bir potansiyel taşır. Bu çalışma, bedenin deformasyonunun çağdaş sanatın estetik anlayışını nasıl dönüştürdüğünü ve sanatçıların bu kavramı yeni anlamlarla nasıl güçlendirdiğini vurgulamaktadır. Bu bilgiler de baz alınarak tez başlığı adı altında yapılan üretimler de Çağdaş dünyada, tüketim kültürü ve toplumsal baskılar bedenleri şekillendirirken, insanlar kimliklerini yeniden kazanma ve sınırlarını aşma arayışında toplumun dayattığı normlarla hapsolür. Deformasyona uğramış bedenler, bu baskılara karşı bir başkaldırı ve özgürlük simgesidir. Deformasyon, sadece fiziksel bozulma değil, toplumsal sınırları aşma arzusunun ifadesidir. Bu eserler, bireysel özgürlük ve direncin dışavurumu olarak modern toplumun baskılarına karşı bir isyanı ve özgürlüğün yeniden tanımlanmasını yansıtır

KAYNAKÇA

- Abramovic, M. (1974). *Rhythm 0*. Plazzo dell Esposizioni Galeri, İtalya. <https://eksiseyler.com/vucudunun-ve-seyircinin-sinirlarini-gormek-isteyen-m-abramovicin-unutulmaz-performansi-rhythm-0> adresinden alındı
- Abramoviç, M. (2010). *The Artist Is Present*. Plazzo dell Esposizioni Galery, İtalya. <https://art50.net/en/marina-abramovic-the-artist-is-present/> adresinden alındı
- Agamben, G. (2012, 08 19). *Çağdaş Nedir?* E-Skop: <https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-nedir/860> adresinden alındı
- Akçay, M. (2019, 10). *Çağdaş Sanatta "Bedenin Huzursuzluğu" İmgesinin Plastik Çözümlemesi. Yüksek Lisans Tezi*. Ankara : Gazi Üniversitesi.
- Akifoğlu, Ç. (2023, 06 27). *Bir Sanat Akımı, Happening*. 7x24 Kocaeli Haber: <https://www.7x24kocaeli.com/makale/17576302/cigdem-akifoglu/bir-sanat-akimi-happening> adresinden alındı
- Aksoy, O. A. (2014, 07 02). *Performans Sanatında Beden - Mekan İlişkisi*. Artfulliving: <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/performans-sanatinda-beden-mekan-iliskisi-i-1133> adresinden alındı
- Altunel, L. (2023). Antik Yunan ve Roma Heykel Sanatında Beden. *Social Sciences Research Journal*, 12(8), 983-994.
- An, K., & Cerasi, J. (2021). *Kim Korkar Çağdaş Sanattan?* (bir b.). (F. C. Erdoğan, Dü., & M. Üstünipek, Çev.) İstanbul: Hayal Perest .
- Antmen, A. (2021). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (11. b.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- (M.S. 120). *Apollon Belvedere Heykeli*. Vatikan Müzesi, İtalya. https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Belvedere_Apollo_Pio-Clementino_Inv1015.jpg adresinden alındı
- Arı, B. B. (2019). Geçmişten Güncele Venüs. *İdil Dergisi*, 8(55), 321-330.
- Arslan, A. (2016, 03 07). *Çatalhöyük ve Ana Tanrıça Eleştirisi*. Arkeoloji ve Sanat Yatınları: https://www.arkeolojisanat.com/shop/blog/catalhoyuk-ve-ana-tanrica-elestirisi_3_148852.html adresinden alındı
- Arslantaş, H. (2019, 09 05). *Çağdaş Sanatta Bir Medyum Olarak Hayvan KULLANIMI. Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Arthipo. (2024, 06 03). *Alberto Giacometti, Femme Debout*. Arthipo: <https://www.arthipo.com/tr-tr/alberto-giacometti-duran-kadin.html> adresinden alındı
- Arturo. (2015). *Rönesans Sanatı (Sanat Tarihi)*. Khan Acamedy Turkce: <https://www.youtube.com/watch?v=aAVv4SIPBpk&t=312s> adresinden alındı
- Atalan, O. (2018, 03 23). *Ready-Made Kavramı, Günümüz Sanatına ve Sanatçısına Etkisi*. Güncel Sanat Arşivi: <https://guncelsanatarsivi.com/ready-made-kavrami-gunumuz-sanatina-sanatcisina-etkisi/> adresinden alındı
- Ateş, N. (2020). *Ezberleri Bozan Sanatçı Sir Antony Gormley!* . Art Tv: <https://www.arttv.com.tr/yazi/ezberleri-bozan-sanatc-sir-antony-gormley-yazan-nurdan-ates> adresinden alındı
- Avcı, S., & Kayar, N. (2022). *Bedenin Anlamı ve Sınırları* (2. b.). (S. Avcı, & N. Kayar, Dü) Ankara: İlem Yayınları.

- Ay, D. (2023). Antik Mısır ve Mezopotamya Sanatına Karşılaştırmalı Bir Bakış. *İdil Dergisi*(106), 763-778.
- Aydoğan, K. E. (2008). Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaş: Performans Sanatı. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, 1(1), 1-17.
- Aytekin, C. A., & Altındağ, G. (2020). Sanatta ÖlçülebilenGüzellik ve Sonsuz Olan Çirkinlik: Aksiyolojik Açından Güzel ve Çirkin Estetiği. *Mecmua Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(9), 111-125.
- Bacon, F. (1944). *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*. Tate Britain Müzesi , Londra. <https://www.guggenheim.org/artwork/293> adresinden alındı
- Baysal, D. A. (2021). *Resim Sanatında Deformasyon* (1. b.). (İ. Gülseçkin, Dü.) İstanbul: Urzeni Yayınevi.
- Berkşan, B. (2024, 07 17). *Vücut sanatı, Gövde Sanatı, (Body-art)*. Okuma Atlası Sanat: <https://sanatokuma.blogspot.com/p/vucut-sanat-govde-sanat-body-art.html> adresinden alındı
- Bernini, G. L. (1623-1624). *David*. Galleria Borghese, Rome. https://tr.wikipedia.org/wiki/Davut_%28Bernini%29 adresinden alındı
- Boccioni, U. (1912). *Unique Forms of Continuity in Space*. Museo del Novecento, İtalya. <https://aainter3.wordpress.com/author/maridia3/> adresinden alındı
- Bosch, H. (1503-1504). *The Garden of Earthly*. Museo del prado, İspanya (Madrid). <https://www.mediastorehouse.com.au/fine-art-finder/artists/jean-baptiste-camille-corot/garden-earthly-delights-1503-1504-oil-panel-32102468.html> adresinden alındı
- Bosch, H. (1520). *Pilatus Pre İsa*. Museo del prado, İspanya (Madrid). https://arthive.com/artists/72178~Pavel_Epifanov/works/474514~Copy_of_the_painti ng_of_Hieronymus_Bosch_Christ_Pilate_1515_Copy_of_Hieronymus_Bosch_Christ _before_Pilate_1515#google_vignette adresinden alındı
- Botticelli, S. (1484-1486). *The Birth of Venus*. Floransa Uffizi Galerisi, İtalya. <https://birsanatbirkita.com/felsefe/antik-yunanda-din-anlayisi/> adresinden alındı
- Bozoğlan, H. (2014). Avrupa Resim Sanatında Empresyonizm'den Kübizm'e Kadar Figürde Deformasyon. *Yüksek Lisans Tezi*, 1-103. Hatay: Mustafa Kemal Üniversitesi.
- Bozoğlu, B. (2022, 07 24). *Güzel Bir Yüzden Çok Daha Fazlası Olan Nefertiti Kimdi?* Arkeoloji ve Sanat Yayınları: https://www.arkeolojisanat.com/shop/blog/guzel-bir-yuzden-cok-daha-fazlasi-olan-nefertiti-kimdi_3_1362779.html adresinden alındı
- Bozoğlu, B. (2023, 09 12). *Semadirek Kanatlı Zafer Heykeli Nedir?* Arkeofili: <https://arkeofili.com/semadirek-kanatli-zafer-heykeli-nedir/> adresinden alındı
- Bozoğlu, Z. (2024, 07 28). *Örnekler Üzerinden Temel Estetik Kuramları – II*. Phia Sanat Araştırmaları Topluluğu: <https://phi-a.org/ornekler-urerinden-temel-estetik-kuramlari-ii> adresinden alındı
- Bozyiğit, A. (2020). İslâm Felsefesinde Ruh - Beden İlişkisi. *Turkish Studies-Social Sciences*, 6(15), 2851-2866.
- Briggs, J. (2014, 24 07). *Jason Briggs Biography*. Jason Briggs: <https://jasonbriggs.com/me/> adresinden alındı
- Briggs, J. (2009). *Puff (Detail)*. Musee d'Art Moderne de la Ville, Paris. <https://jasonbriggs.com/current-work/> adresinden alındı

- Briggs, J. (2019). *Paris*. Musee d'Art Moderne de la Ville , Paris. <https://jasonbriggs.com/current-work/> adresinden alındı
- Briggs, J. (2023). *Olimpiya*. Musee d'Art Moderne de la Ville, Paris. <https://jasonbriggs.com/current-work/> adresinden alındı
- Bruyckere, B. d. (2011). *Invisible Beauty*. Deutsche Bank KunstHalle, Berlin . <https://a-place-called-space.blogspot.com/2016/05/suture-berlinde-de-bruyckere.html> adresinden alındı
- Bruyckere, B. d. (2010). *Into One-Another III*. Berlinische Gallery, Berlin. <https://arthur.io/art/berlinde-de-bruyckere/into-one-another-III> adresinden alındı
- Bruyckere, B. d. (2012, 07 01). Berlinde de Bruyckere ile röportaj. (S. Çakırkaya, Röportaj Yapan) İstanbul: Sena Çakırkaya.
- Bruyckere, B. d. (2012). *We are all Flesh*. Deutsche Bank KunstHalle. <https://a-place-called-space.blogspot.com/2016/05/suture-berlinde-de-bruyckere.html> adresinden alındı
- Bruyckere, B. d. (2022). *Tre Arcangeli*. Contemporary Fine Arts, Berlin . <https://www.damnmagazine.net/berlinde-de-bruycker-plunder-ekphrasis> adresinden alındı
- Bulat, M. (2014). Modern Sanatta Soyutlama. *Bildiri*, 1-173. Erzurum.
- Can, G. Ş. (2016). Anti- Estetik Versus Estetik. *Akademik Bakış Dergisi*(57), 1-18.
- Cesur, K. (2023, 01 09). *Kral Tutankamon'un Mezarında Bulunan 30 Eser*. Arkeoloji ve Sanat Yayınları: https://www.arkeolojisanat.com/shop/blog/kral-tutankamonun-mezarinda-bulunan-30-eser_3_1371271.html adresinden alındı
- Cezne, P. (1902-04). *Montagne Sainte-Victoire*. Independence Seaport Museum , Philadelphia. https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Montagne_Sainte-Victoire,_par_Paul_C%C3%A9zanne_108.jpg adresinden alındı
- (1145).*Chartres Katedrali, Batı Portalı*. Chartres Katedrali, Fransa (Chartres). <https://i.pinimg.com/originals/66/7e/39/667e395bddc446cc9e3ff7b9bb4bc9cc.jpg> adresinden alındı
- (1300).*Christ in Majesty*. Floransa Vaftizhanesi, Floransa. https://en.wikipedia.org/wiki/Christ_in_Majesty adresinden alındı
- Cousins, M. (2021, 11 06). *Çirkin: Birinci Bölüm*. E-Skop: <https://www.e-skop.com/skopdergi/cirkin-birinci-bolum/6265> adresinden alındı
- (M.Ö. 7000-5700).*Çatalhöyük Venüsü*. Konya Arkeoloji Müzesi, Konya , Türkiye . <https://www.anadoluygarliklari.com/anadolu-da-ilk-yerlesimler/catalhoyuk-ana-tanrica-kultu/> adresinden alındı
- Çelik, F. (2023, 05 02). *Fütürizm Sanat Akımı Hakkında Bilmeniz Gerekenler*. Oggusto: <https://www.oggusto.com/sanat/futurizm-sanat-akimi-hakkinda-bilmeniz-gerekenler> adresinden alındı
- Çelikbaş, E. Ö., & Demir, A. (2022). Performans Sanatında Queer Teorisi ve Toplumsal Cinsiyet. *Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi*, 5(3), 518-532.
- Çırak, B. Ö. (2022). Sanatta Beden Temsilinin Dönüşümü: Kusurlu Beden. *SDÜ ART-E*, 15(30), 969-987.
- Daşkesen, H., & Tikici, R. (2022). Hermann Nitsch'in Yapıtlarında Performatif Bir Unsur Olarak Renk. M. Bulat, & Ö. Yağmur (Dü) içinde, *Sanat Araştırmaları* (s. 98-122). Ankara.

- Demeire, M. (2024, 07 23). *Berlinde de Bruyckere, Entre Répulsion Et Rédemption*. Boum Bang: <https://www.boumbang.com/berlinde-de-bruyckere/> adresinden alındı
- Dewar, A. (2013). The Body İn Art. *Academia* , 1-12.
- Doğan, S. (2017). Modern Resim Sanatında Kadın Figürüne Yönelik Anti-Estetik Yaklaşımlar ; Willem de Kooning ve Jean Dubuffet. *İdil Dergisi*, 6(38), 2773-2790.
- Duchamp, M. (1912). *Nude Descending a Staircase, No. 2*. Philadelphia Museum of Artv, Amerika Birleşik Devletleri. <https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8XYHEB&titlepainting=Nude%20Descending%20a%20Staircase,%20No.2&artistname=Marcel%20Duchamp> adresinden alındı
- Duran, İ. Z. (2023). Çağdaş Heykel Sanatında Beden Deformasyonu. *Yüksek Lisans Tezi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Duydu, M. (2021). 1970’li Yıllardan Günümüze Performans Sanatı Ve Beden İlişkisi Üzerine Bir Değerlendirme. *International Social Sciences Studies Journal*, 7(85), 3164-3169.
- (19. Yüzyıl). *Erotik Fresk, Pompeii Genelevi*. Museo Archeologico Nazionale di Napoli, İtalya (Napoli). <https://eksiseyler.com/cayinizi-kahvenizi-alin-gelin-baslangictan-gunumuzeseksin-entrika-dolu-tarihi> adresinden alındı
- Esenyel, M. Z. (2016). Fenomenolojide Beden Problemi:Husserl Sartre ve Merleau-Ponty. *Doktora Tezi*. Bursa: Bursa Uludağ Üniversitesi.
- (tarih yok). *Etiyopya'nın Güneyinde Bulunan Mursi Kbilesi*. Etiyopya'nın Güneyi. <https://onedio.com/haber/dunyanin-11-farkli-ulkesinden-dillere-destan-olmus-guzellik-standartlari-1122145> adresinden alındı
- Farthing, S. (2020). *Sanatın Tüm Öyküsü* (4. b.). (S. Farthing, Dü., & F. C. Gizem Aldoğan, Çev.) İstanbul: Hayal Perest Yayınları.
- Gece, Ş. (2018). Modern ve Soyut Sanata İlham Veren Bir Ressam: Vincent Van Gogh. *Kırıkkale Üniversitesi İslami İlimle Fakültesi Dergisi*, 3(5), 48-59.
- Giacometti, A. (1948). *Standing Woman*. Musée d'art et d'Histoire, İsviçre (Cenevre). <https://www.arthipo.com/tr-tr/alberto-giacometti-duran-kad%C4%B1n.html> adresinden alındı
- Giacometti, A. (1950). *The Forest*. Museum of Art , New York City. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.56341.html> adresinden alındı
- Giselbertus. (1120–1135). *The Last Judgment*. Saint-Lazare Katedrali. <https://www.meisterdrucke.ie/fine-art-prints/Gislebertus/983890/Romanesque-art:-Tympan-sculpted-representing-the-last-judgment.-Sculpture-of-Master-Gislebertus-%28ca.-1130-1140%29.-Cathedral-Saint-Lazare.html> adresinden alındı
- Gombrich, E. H. (2022). *Sanatın Öyküsü* (4. baskı b.). (E. E. Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gormley, A. (1999 – 2009). *Quantum Cloud*. Thames Nehri Kenarında , Londra . https://www.researchgate.net/figure/Quantum-Cloud-VII-1999-by-Antony-Gormley-Hutchinson-et-al-2000-187_fig6_231753996 adresinden alındı
- Gök, Ö. (2019). Patricia Piccinini'nin Yaratıklarında Monstre olgusu. *İdil Dergisi*(60), 951-963.
- Gökçe, S. (2015). Sanatsal Yaratma Sürecinde Estetik Kaygının İşlevi . *Yüksek Lisans Tezi* . Denizli : Pamukkale Üniversitesi .

- Graf, M. (2022, 06 26). *Modern Sanat*. Ataşehir Kültür: <https://www.youtube.com/watch?v=1PC-GiYV15Q> adresinden alındı
- Greco, E. (1608-1614). *Apokalypsis*, “Opening of the Fifth Seal. The Metropolitan Museum of Art, New York City. https://en.wikipedia.org/wiki/Opening_of_the_Fifth_Seal adresinden alındı
- Greenberg, C. (1960). *Modernist Painting*. York University, 8-15.
- Gürel, E., & Tat, M. (2019). Türkçede Beden Olgusu: Atasözleri ve Deyimler Üzerine Bir İçerik Analizi. *Akdeniz İletişim Dergisi*, 3(32), 235-256.
- Hızlı, S. (2015, 02 25). *Merdivenden İnen Çıplak No:2 Merdivenden İnen Çıplak No:2, 1912 Ressam Marcel Duchamp*. Serkanhizli: <https://serkanhizli.wordpress.com/2015/02/25/nude-descending-a-staircase-no2-merdivenden-inen-ciplak-no2-1912-ressam-marcel-duchamp/> adresinden alındı
- Huntürk, Ö. (2016). *Heykel ve Sanat Kuramları* (1. b.). (F. Çiçek, Dü.) İstanbul: Hayalperest.
- İrak, M. (2019). Hyreniomus Bosch’un ‘Yeryüzü zevkleri bahçesi’ Resmi:Gerçeküstücülüğü Yeniden Okuma. *Sanat Dergisi*(33), 39-46.
- (2,5 milyon yıl- MÖ 12000).İsa’nın Doğuşu Sahnesine Benzetilen Kaya Resmi. *Mısır’da İsa’nın Doğuşu Sahnesine Benzeyen 5000 Yıllık Kaya Resmi Bulundu*. Arkeofili. <https://arkeofili.com/misirda-isanin-dogusu-sahnesine-benzeyen-5000-yillik-kaya-resmi-bulundu/> adresinden alındı
- Jerger, H., & Estrada, A. (20, 01 25). The Body, The Object, The Other. *Sergi Kitapçığı*. Los Angeles: CRAFT CONTEMPORARY.
- (tarih yok).*Kabilelerin Vücutlarına Yaptığı Dövmeler*. Güneybatı Etiyopya. <https://www.mynet.com/suri-kabilesinin-guzellik-rituelleri-akillara-durgunluk-veriyor-1220825-mykadin> adresinden alındı
- Kaprow, A. (1961). *Yard*. Hans Galery , New York City. <https://www.nytimes.com/2009/09/13/arts/design/13johnson.html> adresinden alındı
- Kaptan, C. (2002). Çağdaş Sanat Ortamında Resmin Heykelleşmesi Heykelin Resimselleşmesi Eğilimleri. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: ProQest.
- Karayel, K. (2023). Çirkinin Estetiği ve Ahmet Haşim Şiirlerinin Çirkinin Estetiği Bakımından İncelenmesi. *Yüksek Lisans Tezi*. Bartın: Bartın Üniversitesi.
- Kavrakoğlu, F. (2015, 12 01). *Çağdaş Sanata Varış 188| Vücut Sanatı*. Kavrakoğlu : <https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-188-vucut-sanati/> adresinden alındı
- Kaynak, B. (2023). Performans Sanatının İletişimsel Bağlamı: Marina Abramovic Üzerinden Bir İnceleme. *Yüksek Lisans Tezi*, 1-93. Nevşehir: Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi.
- Kılınç, G. M. (2016, 02). Sanat, İktidar, Beden. *Sanatta Yeterlilik Tezi*. Eskişehir: Eskişehir Anadolu Üniversitesi.
- Kırıktas, Y. (2011). Çağdaş Heykel Sanatında İmge ve Yaratma Süreci. *Yüksek Lisans Tezi*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- Knezic, S. (2016, 09 26). *Patricia Piccinini: Meet Graham*. Artlink: <https://www.artlink.com.au/articles/4533/patricia-piccinini-meet-graham/> adresinden alındı

- Kocabaş, T. K. (2020, 05 12). *Detayların İllizyonu Barok Sanatı*. Sideshare: <https://www.slideshare.net/TungaKaanKocaba/barok-sanati-resim-heykel-mimari> adresinden alındı
- Kooning, W. d. (1950-1952-1953). *Woman*. Museum of Modern, New York City. <https://www.soylentidergi.com/willem-de-kooning-kimdir-hayati-sanati-ve-eserleri/> adresinden alındı
- Koons, J. (1994-2000). *Balloon Dogs*. The Whitney Museum of American Art, New York City . <https://www.metalssculpture.com/products/large-jeff-koonss-purple-metal-balloon-dog-sculpture-for-sale-css-17-4/> adresinden alındı
- Krén, E., & Marx, D. (2024, 07 27). *Vaftizhanedeki Mozaikler, Floransa (1240-1300)*. Wab Gallery Of Art: https://www.wga.hu/html_m/zgothic/mosaics/7baptist/index.html adresinden alındı
- Loffredo, A. (tarih yok). *Anthony Loffredo*. Fransa. <https://www.mynet.com/siyah-bir-uzayli-olmak-icin-elinden-geleni-yapti-simdi-penisini-ikiye-bolecegini-acikladi-190101268257> adresinden alındı
- MacRae, M. (2014, 04 01). *Flesh Stitched And Sewn, Rosa Verloop Nylon Sculptures*. Cvltnation: <https://cvltnation.com/flesh-stitched-and-sewn-rosa-verloop-nylon-sculptures/> adresinden alındı
- Manet, E. (1863). *Luncheon on The Grass*. Musee d'Orsay, Paris. https://www.manet.org/luncheon-on-the-grass.jsp#google_vignette adresinden alındı
- (M.S. 175). *Marcus Aurelius'un At Heykeli*. Musei Capitolini, İtalya. <https://tr.pinterest.com/pin/211174955244446/> adresinden alındı
- Michelangelo. (1492). *Crucifixion*. Santo Spirito Kilisesi, Floransa. [https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87arm%C4%B1ha_Gerilme_\(Michelangelo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87arm%C4%B1ha_Gerilme_(Michelangelo)) adresinden alındı
- Michelangelo. (1504). *David*. Galleria dell'Accademia, İtalya (Floransa) . https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bc/Michelangelo-David_JB01.JPG adresinden alındı
- Michelangelo. (1513–1515). *Moses*. San Pietro in Vincoli, Roma. https://en.wikipedia.org/wiki/Moses_%28Michelangelo%29 adresinden alındı
- Monet, C. (1872). *Impression, Sunrise*. Musee Marmottan Monet , Paris. <https://www.arthistoryproject.com/artists/claude-monet/impression-sunrise/> adresinden alındı
- Moore, H. (1938). *Reclining Figure*. Tate Britain , Londra. https://en.wikipedia.org/wiki/Reclining_Figure_1938 adresinden alındı
- Mueck, R. (2006). *A Girl*. Victoria and Albert Museum , Londra. <https://coolhunting.com/culture/ron-mueck-brook/> adresinden alındı
- (M.Ö. 1345). *Nefertiti'nin Büstü*. Altes Museum, Almanya . <https://tr.pinterest.com/pin/305330049739168609/> adresinden alındı
- Nitsch, H. (1984). *80. Action*. Orgien Mysterien Theater , Avusturya . https://www.artnet.com/artists/hermann-nitsch/80th-action-ZBr_u1ej9d0STZH1OKhuzw2 adresinden alındı
- Örgel, S. (2023, 01 29). İdeal Bedenden Çürümüş Bedene: çirkin ve Ölümlü Heykel. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(136), 241-262.

- Özçeri, B. (2021). Kant'ın Pratik Felsefesinde Beden Problemi. *Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özdoğan, A., & Yıldız İliden, S. (2023). Modern Sanat Akımlarında Deformasyon. *Lokum Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(1), 26-37.
- Pane, G. (1973). *Sentimental Action*. Musee d'Art Moderne de la Ville , Paris. <https://arthur.io/art/gina-pane/constat-daction-for-azione-sentimentale-sentimental-action> adresinden alındı
- Passmor, G. P. (1969). *Şarkı Söyleyen Heykel*. Maciunas Gallery, Londra. <https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-188-vucut-sanati/> adresinden alındı
- Picasso, P. (1907). *Les Demoiselles d'Avignon*. Museum of Modern Art, New York Cit. https://en.wikipedia.org/wiki/Les_Demoiselles_d%27Avignon adresinden alındı
- Picasso, P. (1912-1913). *Guitar*. Museum of Modern Art, New York City. <https://www.1fmediaproject.net/2011/02/13/moma-exhibition-explores-picasso%E2%80%99s-iconic-guitar-sculptures-and-his-experimental-practice-from-1912-to-1914-ny/> adresinden alındı
- Picasso, P. (1945). *The Bull*. Museu Picasso, İspanya (Barselona) . <https://thecreativelifeadventure.com/2017/03/15/picasso-and-the-bull/> adresinden alındı
- Picasso, P. (1960). *Luncheon on The Grass*. Musee d'Art Moderne de le Ville de Paris, Paris . <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2009/feb/23/picasso-challenging-past-national-gallery> adresinden alındı
- Piccinini, P. (2016). *Meet Graham*. Melbourne Museum , Avustralya. <https://www.kazankultur.com/patricia-piccinini-evrim-ana/> adresinden alındı
- Piccinini, P. (2008). *The Long Awaited*. Queensland Art Gallery, Avustralya. <https://www.roslynolex9.com.au/artwork/patricia-piccinini-the-long-awaited-2008/33:10966> adresinden alındı
- Piccinini, P. (2011, 06 26). *Beni Bağrına Bas*. Kika's world: <https://kikasworld.com/2011/06/26/patricia-piccinini-beni-bagrina-bas/> adresinden alındı
- Piccinini, P. (2019, 08-12 22-08). Life Clings Closest. *Sergi Bildiri Belgesi* . Avustralya: Cairns Art Gallery.
- Piccinini, P. (2019). *No Fear of Depths*. Heide Museum of Modern Art, Avustralya. <https://www.artsy.net/artwork/patricia-piccinini-no-fear-of-depths> adresinden alındı
- Piccinini, P. (2023, 04 16). *Patricia Piccinini, Derinlik Korkusu Yok*. Cairns Art Gallery: <https://www.cairnsartgallery.com.au/whats-on/exhibitions/patricia-piccinini-no-fear-of-depths> adresinden alındı
- Pichasso, P. (1937). *Guernica*. Museo Reina Sofia, İspanya (Madrid). <https://artshortlist.com/fr/journal/article/guernica-de-pablo-picasso> adresinden alındı
- (M.Ö. 460-450). *Poseidon'un Bronz Heykeli*. Atina Ulusal Arkeoloji Müzesi, Yunanistan. <https://www.worldhistory.org/trans/tr/1-950/poseidon-deniz-tanrisi/> adresinden alındı
- Read, H. (2020). *Modern Sanatın Felsefesi* (1. b.). (H. O. Elif Kök, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Rynck, P. D. (2016). *Resim Nasıl Okunur? Eski Ustalardan Dersler* (1. b., Cilt). (F. C. Erdoğan, Dü., & S. Y. Nurdan Karasu Gökçe, Çev.) İstanbul: Hayal Perest Yayınları.

- Sakallı, M. (2018). Çağdaş Sanatta Beden Kullanımı Olarak Çirkinin Estetiği. *Yüksek Lisan Tezi*. İstanbul: Işık Üniversitesi.
- Savaşer, I. (2022, 06 09). *Modern Heykelde Organik Evrim: Hanry Moore (1898-1986)*. Kolaj Art: <https://kolajart.com/wp/2022/06/09/isil-savaser-modern-heykelde-organik-evrim-henry-moore-1898-1986/> adresinden alındı
- Saville, J. (1992). *Propped*. The Metropolitan Museum of Art, New York City. <https://www.sothebys.com/en/articles/the-groundbreaking-self-portrait-that-launched-jenny-savilles-career> adresinden alındı
- Scheller, J. (2024, 07 22). *Mysterium Leib, Kunstmuseum Bern*. Frieze: <https://www.frieze.com/article/mysterium-leib> adresinden alındı
- Seçen, İ. (2015, 04 06). *Picasso'nun Guernica Tablosu ve Hayranlık Uyandıran Hikayesi*. İyi Ki: <https://iyikigormusum.com/picassonun-guernica-tablosu> adresinden alındı
- Senda, S. (2016, 07 08). *Jason Briggs Grotesque Porcelain Objects Are Surrealistically Erotic*. Designboom: <https://www.designboom.com/art/jason-briggs-grotesque-porcelain-objects-07-08-2016/> adresinden alındı
- Sotheby's, B. (2018, 09 27). *The Groundbreaking Self-Portrait That Launched Jenny Saville's Career*. Sotheby's: <https://www.sothebys.com/en/articles/the-groundbreaking-self-portrait-that-launched-jenny-savilles-career> adresinden alındı
- Soysal, M. (2022, 12 10). Antik Yunan ve Rönesans'ın Tarihsel Sürecinde Heykel Sanatında Çıplaklık. *Kültür Araştırma Dergisi*(15), 203-217.
- Söylemez, M. (2017). Estetik Metadolojisinde İlk Dönüşümler ve Kant, Hegel, Marx'ın Etkisi. *Art-Sanat Dergisi*(7), 227-241.
- Sözeri, M. (2016, 08 04). Çağdaş Heykel Sanatında Plastik Algıyı Tersyüz Eden Algılamalar. *Sanatta Yeterlilik Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Spector, N. (2024, 07 30). *Francis Bacon Three Studies for a Crucifixion*. Guggenheim: <https://www.guggenheim.org/artwork/293> adresinden alındı
- Şentürk, S. G. (2019). Çağdaş Sanatta Ölüm Temasının Etik ve Estetik Açısından İncelenmesi. *Yüksek Lisans Tezi*. Sakarya : Sakarya Üniversitesi.
- Şiray, M. (2018). Çağdaş Nedir? Zamana Aykırılık Üzerine Eleştirel Yaklaşımlar. *Kaygı*, 18(31), 201-216.
- TDK. (2021, 08 27). *Çağdaş Ne Demek? TDK'ya Göre Çağdaş Sözlük Anlamı*. 01 19, 2024 tarihinde Sabah: <https://www.sabah.com.tr/tdk-anlami/cagdas-ne-demek-cagdas-tdk-sozluk-anlami> adresinden alındı
- Timurturk, M. G. (2008). Felsefî Bedenden Sosyolojik Bedene. *Ethos: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 4(1), 1-14.
- Tosun, O. B. (2021, 01). Sandro Botticelli'nin "Venüs'ün Doğuşu" Tablosu ve Joel-Peter Witkin'in "Yerin ve Göğün Tanrıları" Fotoğrafının Göstergebilimsel Karşılaştırılması. *Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli Dergisi*, 29(1), 1309-3487.
- Tunalı, İ. (2011). *Felsefenin Işığında Modern Resim* (8. baskı b.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunç, E. Ş. (2021, 11 14). *Monet ve Empresyonizmin İsim Babası: İzlenim, Gündoğumu Detayları*. Hoghheim: <https://hoghheim.com/blogs/sanat-tarihi/monet-ve-empresyonizmin-isim-babasi-izlenim-gundogumu> adresinden alındı

- (MÖ 1332-1323). *Tutankhamun'un Altın Maskesi*. Kahire Müzesi, Mısır. https://tr.wikipedia.org/wiki/Tutankhamunun_Maskesi adresinden alındı
- Uygun, Z. (2010, 03 11). Resim Sanatında Stilizasyon ve Deformasyon. *Yüksek Lisans Tezi*, 1-159. İzmir: Dokuz Eylül üniversitesi.
- Verloop, R. (2009-2013). *Twisted And Crumbled, Mixed Emotions, I Feel Good*. Museum of Contemporary , Hollanda. <https://www.nailedmagazine.com/features/featured-artist-rosa-verloop> adresinden alındı
- Verloop, R. (2015). *Meneer Vinkers/Opa*. Museum of Contemporary, Hollanda . <https://www.nailedmagazine.com/features/featured-artist-rosa-verloop> adresinden alındı
- Verloop, R. (2019). *Granm'ma*. Museum Boijmans Van Beuningen , Hollanda . <https://www.theaterbellevue.nl/agenda/3503/rose-stories-wensley-pique/granm-ma> adresinden alındı
- Verloop, R. (2023, 07 24). *Beeldend Kunstenares, poppenmaakster*. Rosa Verloop: https://www.rosaverloop.com/index/12285790_Rosa.html adresinden alındı
- Voynovskaya, N. (2012, 07 16). *The Art Of Rosa Verloop*. Hifuctose: <https://hifuctose.com/2012/07/16/the-art-of-rosa-verloop/> adresinden alındı
- Walker, K. (2014). *A Subtlety*. Domino Şeker Fabrikası, New York City. <https://www.nytimes.com/2014/05/12/arts/design/a-subtlety-or-the-marvelous-sugar-baby-at-the-domino-plant.html> adresinden alındı
- Whitham, G., & Pooke, G. (2022). *Çağdaş Sanatı Anlamak* (ikinci b.). (F. C. Erdoğan, Dü., & T. Göbekçin, Çev.) İstanbul: Hayal Perest.
- (MÖ.25.000). *Willendorf Venüsü*. Doğa Tarihi Müzesi , Avusturya . <https://ahmetustanindefteri.blogspot.com/2014/03/ana-tanrica-inanisi-venus-heykelleri.html> adresinden alındı
- (1863). *Winged Victory of Samothrace*. Musée du Louvre, Paris. https://en.wikipedia.org/wiki/Winged_Victory_of_Samothrace adresinden alındı
- Yayan, G. H., & Gök Kalfa, T. (2020). Günümüz Heykel Sanatçılarının İnsan Figüründen Yola Çıkarak Anıtsal Olarak Yaptıkları Heykel Tasarımlarına Bir Bakış. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi* (, 7(12), 195-210.
- Yıldırım, Ö. (2020, 05 21). *Descartes'in Ruh ve Beden Anlayışı, Ruh-Beden Düalizmi*. Felsefe. Gen. Tr: <https://www.felsefe.gen.tr/descartesin-ruh-ve-beden-anlayisi-ruh-beden-dualizmi/> adresinden alındı
- Yılmaz, A. (2012). Sanat Bilincinin Dili Olarak Estetik. *Muhafazakar Düşünce Dergisi*, 9(33-34), 63-76.
- Yılmaz, H. S. (2023). Tüketim Toplumu ve Kitsch. M. Koştumoğlu, R. Taranç, & M. Tomak içinde, *Düşler ve Yolculuklar "Sinema yazıları* (s. 71-82). Çanakkale: PA Paradigma Akademi Yayınları.
- Yılmaz, O. (2022). Antony Gormley'in Figüratif Heykellerinde Kuantum Yansımalar. *Temaşa Felsefe Dergisi*(17), 130-140.
- Yılmaz, S. (2018, 06). Antik Çağ (Yunan-Roma) Heykeltraşlığında Renk ve Boya . *Yüksek Lisans Seminer Çalışması*. Uşak: Uşak Üniversitesi.
- Yorgancıoğlu, P. E. (2015). Alternatif Bir Sanat Arayışı: Happening (Oluşum). *GSF Sanat Dergisi*(28), 77-94.

Yüksel, O. (2011, 06 14). *Pablo Picasso'nun Les Demoiselles d'Avignon Resmi*. Bayaiyi: <https://bayaiyi.com/pablo-picasso-les-demoiselles-davignon/> adresinden alındı



ÖZGEÇMİŞ

2021 yılında Lisans eğitimini Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü'nde tamamladı, yüksek lisans eğitimine Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Ana sanat Dalı'nda devam etmektedir.

