

# Çağdaş sanatta ten rengi nesne metaforu

## *Metaphor of flesh colored object in contemporary art*

N. Fulya Asyalı Büyükerman 

Arş. Gör., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, Türkiye, e-mail: [nur.fulya.asyali@msgsu.edu.tr](mailto:nur.fulya.asyali@msgsu.edu.tr)

### Öz

Çağdaş sanatta antropomorfik metafor üretmek için nesneyi kuşatmış bir yüzey etkisi olarak ten rengini kullanan, beden kimliğe dair ipucu sunan tüm diğer fiziki özelliklerini geri plana iten yapıtlar, özneyi anonimleştirerek cinsiyet, ırk, etnik köken ve sınıf kategorilerini aşkın bir ifade, insani durumlara ait geniş açılı bir anlatıma imkan tanımaktadır. Bedenler arasındaki mesafeyi yok eden, özdeşünümsellik, empati ve ilişkisellik gibi deneyimleri doğuran bu yaklaşım doğal yapısı ten etkisi veren malzemelerin yaygın kullanımıyla 1980'lerden itibaren hız kazanmıştır. 1990'larda Judith Butler, Susan Bordo, Elizabeth Grosz, Moira Gatens, ve Gail Weiss gibi feminist düşünürlerin kültürel bağlamda beden imajları ve deneyimleri üzerine çalışmaları ve cinsiyet ve kimlik konularına yönelen anti-ataerkil ve postyapısalcı yaklaşımlar tene bakışı da zenginleştirmiştir. Sanat tarihinde modern dönemde bilim ve tıbbın bir ürünü olarak ten temsilleri zamanımızda çağdaş portrelerin bağımsız bir alt türü ve popüler görsel kültürün bir nesnesi olarak yer almaktadır. Bu yaklaşımın 'Ten Portresi' diye tanımlanabilecek bir alt tür oluşturduğunu öneren bu metinde sanatçıların ten rengi çağrışımları ile farklı insani durumlara ait psikolojik metaforları görselleştiren yapıtları incelenmektedir.

**Anahtar kelimeler :** Anti-portre, deri, ten rengi, metafor, nesne

### Abstract

In contemporary art, the works, which use skin color as a surface effect that surrounds the object to produce anthropomorphic metaphors suppressing all other physical features of the body that offer a clue to identity, offers a wide-angle view of human situations by anonymizing the subject, and thus creating a transcendent expression of gender, race, ethnicity and class categories. This approach, which eliminates the distance between bodies and creates experiences such as self-reflexivity, empathy and relationality, has gained momentum since the 1980s with the

**Citation/Atf:** ASYALI BÜYÜKERMAN, N. F. (2022). Çağdaş sanatta ten rengi nesne metaforu. *Journal of Arts*. 5(2): 71-84, DOI: 10.31566/arts.5.2.02

**Corresponding Author/ Sorumlu Yazar:**  
N. Fulya Asyalı Büyükerman  
E-mail: [nur.fulya.asyali@msgsu.edu.tr](mailto:nur.fulya.asyali@msgsu.edu.tr)



Bu çalışma, Creative Commons Atif 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.  
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

widespread use of materials whose natural structure gives skin effect. In the 1990s the studies of feminist thinkers such as Judith Butler, Susan Bordo, Elizabeth Grosz, Moira Gatens, and Gail Weiss on body images and experiences in the cultural context, and anti-patriarchal and post-structuralist approaches to gender and identity issues have also enriched the thoughts on the skin. Skin representations, as a product of science and medicine in the modern period in art history, take place in our time as an independent subgenre of contemporary portraits and an object of popular visual culture. In this text, which suggests that this approach creates a sub-genre that can be defined as 'Skin Portrait', the works of artists that visualize skin color connotations and psychological metaphors of different human situations are examined.

**Keywords:** Anti-portrait, skin, flesh color, metaphor, object

## 1. GİRİŞ

Bu çalışmada nesneye farklı yollarla 'ten etkisi' vererek insansılığa atıfta bulunan sanatçıların yaklaşım ve yapıtları değerlendirilerek ten simgesinin çağdaş sanat pratiklerinde malzeme, araç ve metafor olarak kullanımı incelenmektedir. Bu bağlamda yapıtın malzemesi olarak insan derisini taklit eden, ten yanılması yaratan malzemelerle çalışan sanatçılara hem de boya, dijital teknolojiler ve yumuşak, esnek malzemelerin kendi tabiatıyla ten etkisi vermesini kullanan sanatçılara yer verilecektir.

Tenin beden bütünlüğünü sağlayan yüzeyi, içeriği dışardan ayıran hem sınır hem de yarı geçirgen bir zar oluşu ve dokunma duyusunun alanı olması onu metaforik kullanımlar için önemli kılar : İç ve dış dünyanın karşılaştığı bir arayüz, bir geçiş bölgesi, değiş tokuş alanıdır. Ten, bedeni korur ve kapsar. Simgesel olarak 'benliğin' derinin altında saklandığı düşünülür. Ten bir inziva yeridir, kimliği barındırır ve aynı zamanda sergiler, açığa vurur.

## 2. ANTI-PORTRE OLARAK TEN PORTRESİ

Araştırmacı Heidi Kellett, tenin çağdaş sanatta ve görsel kültürde araç, metafor, simge olarak kullanımını incelediği *Skin Portraiture: Embodied Representations in Contemporary Art* (Kellett:2017) adlı doktora tezinde, bu tür sanat yapıtlarının 'ten portreciliği' (*Skin Portraiture*) başlığı altında tanımlanmasını önermiş ve ilk kez kendisi bu

tanımı kullanmıştır. Bu metinde de, bu tanıma kullanmak uygun görünüyor. Ten rengini, sanat yapıtında beden ve uzuvlarından ayrı, sadece nesneyi kuşatmış bir yüzey etkisi olarak kullanmak, öznenin fiziki özelliklerini geri plana itmek, bulanıklaştırmak, ten portrelerinin, günümüzde portrelerin ne olduğu ve neyi başarabileceğini sorgulamaya yarayan bir tür anti-portre olarak işlev görmesine izin verir. Ten portreleri, özneyi bulanıklaştırarak, her bir vücudun benzersizliğini ve özerkliğini ayrıcalıklı kılarken, bedenler arasındaki mesafeyi de yok eder. Bedenlerdeki ayrıştırıcı işaretlerin devre dışı bırakılması, özdeşimsellik, empati ve ilişkisellik gibi deneyimleri doğurur. Bu tür anonim temsilin doğurduğu somutlaştırılmış deneyimler, klasik anlamda portrenin, öznenin kimliğini ve benlik duygusunu dışa aktaran, 'ben' ile 'ben değil' arasındaki mesafeyi güçlendiren temsili bir nesne olma tanımıyla çelişir. Özneyi anonimleştirme, kişiselliği yadsımasıyla kimlikleri aşan bir simge olduğu gibi aynı zamanda cinsiyet, ırk, etnik köken ve sınıf kategorilerini aşkın bir ifade, insani durumlara ait metaforlar üretir. Ruhun ve bedenin farklı hallerini dünyaya karşı açığa vuran, gençliği, yaşlılığı, sağlığı, hastalığı ve dünya karşısında tüm duygu durumlarını işaretleriyle sergileyen kendine ait bir canlılığı vardır. Ten, bu maddeselliği ile sanat yapıtında metaforik anlamları sabit olmayıp, farklı okumalara ve yorumlara açıktır.

Geçtiğimiz yıllarda, Claudia Benthien ve Steven Connor gibi bazı görsel kültür araştırma-

cuları ten üzerine monografiler yayınladılar. (Benthen:2002) (Connor:2004) Tenselliğin semantik ve psikik yönlerini inceleyen bu iki çalışma da son yıllarda ten üzerine oluşan düşünce yoğunluğunun, çağdaş toplumda yüzeyin giderek artan fetişleşmesine bağlı olarak bir yandan kusursuz bir tene sahip olma arzusu öte yandan ten yüzeyini işaretleme ve parçalamaya saplantısı kaynaklı olduğu dile getirilir. Sanat tarihçi Hal Foster ise, beden ve yüzeyinin travmaların vitrini olmasını, bedenin çözülüşüne ve batı toplumunun bedeni işgal eden bağışıklık sistemi hastalıkları sebebiyle artan umutsuzluk, sistematik fakirlik, suç korkusu ve terör, demokratik refah devletine güvensizlik gibi nedenlere bağlı görünür çöküşüne bağlar.

Şüphesiz tenin bilgisi ve çağrışımları üzerine yoğunlaşan araştırmalar, beden üzerine eğilen çalışmaların ortaya koyduğu yorumlarla derinlik kazanmıştır. Beden üzerine çalışmalar 1990'larda Judith Butler, Susan Bordo, Elizabeth Grosz, Moira Gatens, ve Gail Weiss'in öne çıktığı feminist düşünürlerin batı kültüründeki beden imajlarını ve bedenler arasında farklılığın nasıl ortaya çıktığını sorgulayan ve inceleyen söylemleri doğrultusunda hız kazanır. (Kellett, 2017:16) Bu dönemde bedensel farklılıklar ve kültürün beden imgelerini ve deneyimi nasıl şekillendirdiği hakkında daha çok anlayış gelişir. Ayrıca, bu araştırmacıların anti-ataerik, post yapısalcı yaklaşımı, Batı felsefesinin ve politikanın çoğunlukla görmezden geldiği cinsiyet çalışmalarına eğilme ve eleştiri geliştirme fırsatını yaratmıştır.

Ten portreleri, sanat tarihinde modern dönemde bilim ve tıbbın bir ürünü olarak görülürken, zamanımızda çağdaş portrelerin bağımsız bir alt türü ve popüler görsel kültürün bir nesnesi olarak kabul ediliyor. Çağdaş sanat alanında ten temsillerinin artan varlığını yakın geçmişte açılan bazı sergiler göz önüne serer<sup>1</sup>. Bu sergiler, sanatçılar ve sergilenen sanat yapıtları bağlamında farklı odaklara yönelmiş olabilir, ancak hepsi tene çağdaş bir anlatım aracı, metafor, dil ve kültür nesnesi olarak bakmışlardır. Uluslararası alana yayılmış bu sergilerin görsel dökümüne şöyle bir baktığımızda insan olmaya dair anlam arayışlarına bedenin 'sınır' çizen organını analiz

ederek devam edildiğini görürüz. Beden karşısındaki tutuma ve bedenler arasındaki ilişkilere eğilen ten portreciliği, duygulanım çalışmalarına bağlı bedenlenme, feminist teori, psikanaliz, postkolonyal teori ve fenomenoloji gibi konularla da bağlantılıdır.

### 3. SARSICI GÜZELLİK

Sürrealist Hareket, yaratıcı imgelemin önemini, ruh bilimi ise rüya ve gerçekliğin sürekli birbirine sızan yapısını vurgulamaya çalışırken Freudyen teoriye olan ilgi, bedenin yalnızca bilinçaltı duyguları uyandırmayı amaçlayan bilinçdışı bir varlığa sahip olduğu anlayışını doğurur. Alanı genişleyen bedenin bu dönem heykelindeki yeni rolü, insanlık durumunun hem zihinsel hem de fiziksel kaygılarını taşımaktır. Freud'un psikanaliz teorisi dermatolojideki önemli gelişmelerle aynı zamanlarda tendeki işaretlerin - ya da tenin ifadesinin diyebiliriz - yalnızca bedenin değil aynı zamanda zihnin ikliminin de hassas bir yansıması olduğunu ortaya çıkardı. Freud, zihinsel olanın bir yansıması olan bir beden egosundan bahseder: Egonun her şeyden önce, *nihai olarak bedensel duyumlardan, özellikle de bedenin yüzeyinden kaynaklananlardan türetilen bir 'bedensel ego' olduğunu* (Freud,1923:19) savunur. Sürrealist düşünce, düş ile gerçeği, canlı ile cansız, eski ile yeniyi sentezleyerek zihnin varabileceği en geniş boyutlu gerçeğe varmayı amaçlar. Nesnelere düş imgelerine dönüştürerek onlarla ruhsal bir temas kuran Sürrealistler, nedenselliği kıran sonuçlar doğuran 'harikulade'nin, beklenmedik karşılaşmalar yakalayan -Breton'un deyişyle- 'sarsıcı güzelliğin' peşindeydi. Yer değiştirme ve tuhaf yakınlıklar insana ait tüm ruhsal durumlara atıfta bulunmak için yeterli alanı açıyordu.

Yüzyılın başında geleneğin kırılmasının heyecanıyla birlikte heykelde, kontrast yaratan farklı imgelerin, farklı malzemelerin bir arada kullanımında görünür olan 'uzlaşma' Sürrealistlerde olduğu gibi kolaj tavrıyla, insan nesne melezlerinin iki imgeye de biçimsel olarak nerdeyse eşit yaklaştığı bileşimlerde ortaya çıkar. 60'larda ise endüstriyel malzemenin de sanat yapıtlarına girmesiyle sanatçılar nesne ile ilişkilendirdikleri figür heykelleri için insan bedeni modellemek ya da beden fragmanları kullanmak yerine farklı se-

çenekler keşfettiler : Esneyen, yer çekimine göre şekil alan, yarı saydamlığı ve katmanlılığı gibi özellikleriyle ten çağrışımı yapan yumuşak malzemeler, analogi yaratan renklendirmeler, dokular kullanıldı. Nesnelere giydirilen 'ten etkisi' kendi başına, antropomorfik bir sonuç doğurur. Bugün de, her gün iç içe olunan ya da hatıralarda imgesi barınan seri üretim objelerin, arzular ve hayalgücü doğrultusunda biçimsel olarak değişmesi, antropomorfik göndermeler içermesi ve ruhsal etkiler taşıyan işlevsiz bir objeye -heykele dönüşmesi, bu eğilimi sürdürür.

Fredric Jameson, modernizmden postmodernizme giden dar geçidi analiz ettiği *Postmodernizm veya Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı* adlı çalışmasında, sürecin iki kutbunu işaret eden görseller olarak Van Gogh'un yıpranmış bir çift köylü botunu (1886) ve Andy Warhol'un teklerden ibaret bir dizi ayakkabıyı gösteren *Diamond Dust Shoes* (1980) adlı yapıtlarını kullanır. Bu iki yapıt arasındaki karşıtlık, postmodern kültürün özelliklerini kavramak için yolu epey kısaltmaktadır: Van Gogh'un ekspresif tablosundaki botlar, Heidegger'in de *Sanat Yapıtının Kökeni*'nde değindiği üzere 'orada olmayan özneyi' iç/dış karşıtlığıyla, psişeye ait duyguları ifade etmesi ve bunun nesne yoluyla dışsallaşmasıyla modern sanata özgü derinlik ile yansır. Öte yandan Warhol'un fotoğrafındaki eşleşmeyen ve giyilmeyi beklemeyen tek ayakkabılarında, postmodern etkiye özgü ifadesizlik, kayıtsızlık ve 'öznenin ölümü' kendini açığa vurur. Bu dönüşüm alanında, ortada bir yerde duran Rene Magritte'in *Le Modele Rouge* (1935) adlı yapıtı ise Sürrealizmin kolaj etkisini temel alan dili ile öznenin nesneleşmesine dair ikonik bir görüntü sunar. Jameson, resimlerinde yaygın olarak ifadesiz, tekinsiz Lacanvari bir inkar olan Magritte'in Sürrealistler arasında modern dönemden sonraya sarkan bir etki yakalayan tek sanatçı olduğunu savunur.

Tekrar eden bir imge olarak kullanılmış/terkedilmiş ayakkabı imgesi benliğin kaybını sezdirilebilir, çünkü bedenle ilişkilerinin tuhaf yakınlığı, algılayan özne ve algılanan nesnenin sınırını bulanıklaştırır; bu şekilde, sürrealist anlayışta temsil edilen ayakkabılar, bu melezleşme, özne/nesne arasındaki epistemik hiyerarşiyi sarsar. Bu

çalışmada amaç, nesnelere üzerinde ten etkisi ile antropomorfik metafor yaratan yapıtlara değinmek olduğundan Magritte'in botlarından sonra yol bizi Robert Gober'e dek götürür: Malzemenin kendi çağrışımı ve balmumunun ten etkisi vermesi, insansılığa vurgu yapmanın yolunu sadeleştirmiştir, melezlik yüzey ve renk yoluyla sadece sezdirilir. Ancak buraya varmadan önce, 1960 sonrası yaşanan malzeme çeşitliliğinin çağdaş heykel sanatında görsel anlatım üzerindeki etkisini kavramak gerekir.

**Resim 1.** Rene Magritte, *Le Model Rouge*, 1935



**Kaynak:** <https://www.centrepompidou.fr/> Erişim Tarihi: 11/01/2021

**Resim 2.** Robert Gober, *Untitled (Hairy Shoe)*, 1992



**Kaynak:** <https://thechemicalroom.tumblr.com/> Erişim Tarihi: 11/01/2021

1960'ların toplumsal devrimleri sırasında, malzeme kısıtlamaların prangaları tamamen atılır. 1961'de William Seitz'in küratörlüğünü yaptığı New York Modern Sanat Müzesi'ndeki *The Art*

of *Assemblage* adlı ufuk açıcı sergi, heykeltıraşların benimsediği yeni yaklaşımları sergiler. Duchamp ve Kurt Schwitters'ın yanısıra Dieter Roth, Edward Kienholz, Bruce Conner, John Chamberlain, Daniel Spoerri gibi sanatçıların yapıtlarında bedene, nesneye, mekana dair yeni algı eşikleri ortaya çıktı. *Üretici güçlerin gelişmesi, geçen yüzyılın düşlerinin simgelerini, daha onları temsil eden anıtlar bile çökmeden birer yıkıntı haline getirdiğinden* (Foster, 2004 : 182) nesne, hafızanın sandığı, şiirin somutlaşmış halidir, şahsi olduğu kadar kolektif imgeleme de aittir ve sanatçı tüm özlemlerini, arzularını, korkularını – çağın kendi imgeleri ile yansıtan metaforik bir dil kullanır.

Dieter Roth, yapıtın kendine ait bir yaşamı olması gerektiği ve sanatçı için asıl zorluğun, yapıtın 'gelişebileceği' ilginç koşullar oluşturmak olduğuna inanan bir sanatçıdır. Roth'un 1961'de başladığı gıda temelli projesi 'Edebiyat Sosisleri' (*Literatur Wurst*) sanatçının geleneksel tariflere göre sosis yaptığı ve eti, yazarların sevmediği veya kıskandığı kitapların kıyılmış sayfalarıyla değiştirdiği bir dizi yapıttır. Kitapların başlık sayfaları sosis etiketi olarak karşımıza çıkar. Malzemenin uzun ömürlü olmaması onun yaşayan bir beden gibi duyulara hitap etmesine olanak tanır.

**Resim 3.** Dieter Roth, *Literature Sausage (Literaturwurst)*, 1969



**Kaynak:** [www.moma.org/collection/works/141853](http://www.moma.org/collection/works/141853) Erişim Tarihi: 16/09/2021

Robert Morris'in 1968 yılında yayınladığı 'Anti-Form' isimli metin, Minimalizmin, heykeli

estetik ve metaforik fazlalıklarından arındırdığı yıllarda sanatçılar tarafından geniş yankı buldu. Anti Form'da Morris, heykelin, sonucu belli garanti adımlar yerine sürecin isteklerine uyması gerektiğini savundu. Rastgelelik lehine seri eylemlerden vazgeçilmeli ve malzemenin, yerçekimi gibi ilkelere yanıt olarak kendi biçimlerini bulmasına izin verilmeliydi. 1960'ların sonunda ve 1970'lerde kompozit malzemeye olan ilginin ve erişim imkanlarının artmasıyla, sanatçılar plastik ve türevlerine, bu malzemelerin sürprizlerine açık deneysel yapıtlar üretmeye başladılar. Yumuşak heykel de; yine bu arayışlara paralel alan bulur : Ten esnekliğini çağrıştıran : gerilen, sarkan, yayılan, sallanan vb. plastik etkiler taşıyan yapıtların yanısıra izleyiciye bir bedenin içinde gezindiği algısı yaratan, çevresini kaplayan, bazen de kuşatan enstalasyonlar da üretildi.

Minimalist fikirlere aşına olan Eva Hesse, bu hareketlenmeden kısa süre önce akımın sert yüzeyler ve sistemleri fetişleştirmesinin dışına çıkmaya başlamıştı. Örneğin 1967'de, 'kıllı' bir iç ortam yaratan - deliklerinden yüzlerce plastik borunun çıktığı minimalist küplerden oluşan *Accesssion* serisini üretti. Bu heykellerin açıkça bedensel metaforları vardı, ama Anti-Form'u tam anlamıyla temsil etmiyordu. Sanatçı latex, fiberglass ve sıvı kauçuğun değişken renklerine, resimsi özelliklerine tutulmuş ve malzemenin hassas yapısına dair kaygıları geride bırakmıştı. Hesse'in, psikolojik nüanslara yatkın sanatı çok açılı okumalara açıktır. Örneğin latekse batırılmış tülbent kullanımının - ölümüne sebep olan ağır hastalığının da etkisiyle - hastalıklı teni çağrıştırdığı söylenmiştir. Hesse gibi bedeni/kimliği nesnelere yoluyla metaforize eden Louise Bourgeois, 1990'larda hafızanın ve bilinçdışının hakimiyetini sergileyen beden fragmanlı heykeller ve sembolik ev nesnelere dolu bir dizi oda/hücre üretmiştir.

**Resim 4.** Eva Hesse, *Aught*, 1968

**Kaynak:** <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/she-was-piecing-together-a-new-kind-of-expressionism-kim-levin-on-eva-hesse-in-1973-5986/> Erişim Tarihi: 11/09/2021

Bilimsel araştırmalar ve çağdaş sanatın eş zamanlı ilgisi, bedene bakışın hem bir tuvale hem de incelenecek ve dönüştürülecek bir nesne olarak görülmesine yardımcı oldu. Akış halindeki kimlik duyguları, sınırları yerinden oynattı. Bedene odaklanan televizyon yayınlarının çoğalması - sağlıksızlık ve tedavi, idealleştirilmiş biçimlere doğru manipülasyon - bir nesne olarak beden kavramını pekiştirdi. Genetik mühendisliği araştırmalarından, türler arası organ nakillerindeki gelişmelerden, AIDS virüsü salgını ve yaygın yeme bozukluklarından etkilenen 1980'lerin sanatçılarının ilgilenmesi gereken çok sayıda konu vardı. Julia Kristeva, kimliği, sistemleri ve düzenleri rahatsız eden ve sınırlara saygısı olmayan bedeni 'iğrenç beden' olarak tanımladı ve bunu kavramsallaştırdı. Kiki Smith, Robert Gober, Cindy Sherman, Sarah Lucas gibi bazı sanatçılar bu dönemde, şiddet izleri taşıyan beden imgeleri veya sanat yapıtında sık karşılaşılmayan iç organ çağrışımları ve vücut sıvılarına atıfta bulunan elemanlar ile karşılaşan izleyicinin hissettiği doğuştan gelen korku ve tiksinti duygularına yönelik yapıtlar üretmişlerdir. Bu provakatif yaklaşımlar, bedenin mahremiyeti, özgürlüğü, iç ve dış sınırlarının muğlaklığı üzerine seyircinin kalıplaşmış düşüncelerini kıskırtmayı amaçlar.

Mona Hatoum, iç/dış çatışması ve bundan kaynaklanan çelişkilerin anlam katmanlarıyla ilgilenir. Hatoum, 1990'ların ortalarında iç organlara olan merakının peşinden *Corps étranger* ve *Deep Throat* performansları için endoskopik ve koloskopik video çekimleri ile kendi vücudunun iç manzarasını elde etmiş ve bu görüntüleri dü-

zenleyerek etkileyici yerleştirmeler üretmiştir. Klinik süreçler sırasında fiziksel bütünlüğün kaybindan etkilenen Hatoum, kendi tenimiz hakkındaki farkındalığımız ve altında yatan gizli düzen arasındaki ilişki üzerine bilimsel araçların da işe katıldığı bu tür yapıtlar sergiledi. 1995'te, genellikle meme implantları yapmak için kullanılan silikon kauçuktan, bağırsak çağrışımlı kıvrımlı şekillerden oluşan bir labirentin oluşturulduğu *Entrails Carpet* adlı heykelini sergiler. Hatoum'un amaçladığı gibi, heykelin hem baştan çıkarıcı hem de gerilim yayan bir etki yarattığı söylenebilir.

**Resim 5.** Mona Hatoum, *Entrails Carpet*, 1995

**Kaynak:** <http://www.artnet.com/artists/mona-hatoum/entrails-carpet-fqePmau5r02DQr4gkOA-Yw2> Erişim Tarihi: 11/01/2021

Travma genellikle hem dilin hem de temsilin ötesinde bir deneyim olduğundan, travmatik görüntüler bedenler arasında duyumları ve ilişkileri geliştirir. Hal Foster, 'travmatik, hayaletsi, eşzamansız, uyumsuz' olarak tanımladığı bazı sanat yapıtlarının çağdaş sanata belleksel bir boyut katmaya, bugün kültüre hakim olan tasarımın bütüncül 'şimdi' mantığına direnmeye yar-

dımcı olduğunu söyler. 1940larda savaş sonrası 'yas tutamama' ya da 'hatırlamanın reddedilmesi' olarak nitelendirilebilecek durum sonrası, bir tür postmodern belleksizlik, travma deneyimlerine dair çeşitli incelemelerle ve görsel kültürde kapladığı yer ile çözümlüğe geçti. *Gerek popüler kültürde gerekse akademik söylemde 'travma', yalnızca öznel değil tarihi de yapılandıran genel bir gösteren olarak yüzer-gezer bir hal aldı.* (Foster, 2004:174)

Hal Foster, travmatik deneyime Robert Gober'ın yaklaşımını örnek gösterir. Gober, karışıklıkların iç içe geçtiği, ırka, cinselliğe, tabulara dair siyasal imgelemin derinliklerine işlemiş korkunun, arzunun, *acının girift örüntülerini hatırlatan* (Foster, 2004:175) bir tarza sahiptir. Robert Gober, bütün nesnelerin bulunmuş nesnelere gibi görüldüğü ama genellikle hepsinin el yapımı olduğu enstasyonlarını 'çağdaş insanla ilgili doğal tarih diromaları' olarak tanımlar. Ve çoğu diroma gibi gerçek ve yanılsamanın hem etkileyen hem de kafa karıştıran şekillerde iç içe olduğu yapıtlardır bunlar. Sanatçı, benzer bir kafa karışıklığını, erkek ve kadın, insan ve insanlık dışı, kamusal ve özel, kutsal ve kutsal olmayan arasındaki karışıklıkları yansıtan heykelleriyle de yaratır. Beden parçaları ve onlardan yükselen adak mumları buna örnek gösterilebilir.

Foster, hayaletsilik için ise Rachel Whiteread'ı işaret eder. 1980lerin ikinci yarısında Whiteread, kauçuk ve reçine, alçı ve beton gibi malzemelerle küvet, şilte, dolap ve oda gibi günlük hayatta rastlanan nesnelerin dökümünü yapar. Nesnelerin negatifi olan bu dökümlerin kazandığı psikolojik metaforlar, kullanım nesnelere ve gündelik mekanlara dayanmasına rağmen, işlevsizleştirilme temellidir.

*Aile evine ait nesnelere ya da annelikle ilgili mekanlara giydirdiği ölüm maskesi, gerçekten de evdeki unheimlich'e işaret eder. Ama nihayetinde bunlar, bastırılmış olanın geri dönüşünden ziyade, yitirilmiş olanın mevcudiyetini hatırlatır: Unheimlich'den ziyade evsizdirler. Yalnızca psikolojik boyuta sahip olmakla kalmayan bu dökümler, 'toplumsal beden üzerine işlenmiş tarihin damgasını taşır.* (Foster, 2004:179)

**Resim 6. Robert Gober, *Untitled (Candle)*, 1991**



**Kaynak :** <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/rachel-whiteread> Erişim Tarihi : 12/08/2021

Whiteread, bu erken dönem küçük ölçekli, ten rengi işi, sıcak su şişesinin (bouillotte) içini alçıya dökerek yapmıştır. Eser, başlığı aracılığıyla uzuvları veya kafası olmayan bir gövdeye atıfta bulunur. Bununla birlikte, bu kırılğan, küçük heykelin uyandırdığı karmaşık his, çıplak yatan bir bebeğe benzer küçük bir canlıya yaptığı çağrışımdır. Yapıt, sadeliğine rağmen güçlü bir şekilde rahatsız edici olan bir nesneye karşı bedensel ve psikolojik bir tepki uyandırır. Sıcak su torbası, bedene sıcaklık ve rahatlık vermesi amaçlanan bir nesnedir, ancak Whiteread'ın nesnesi sıcaklıktan yoksundur ve tensel şekline rağmen temas talep etmekten uzaktır. Bu, Whiteread'ın tekinsizlik duygusu yaratma ve sıradan bir nesneyi duygusal güçle doldurma becerisine işaret eder.

**Resim 7.** Rachel Whiteread, *Untitled (Pink Torso)*, 1995



**Kaynak:** <https://www.mutualart.com/Artwork/Untitled--Candle-/14AC3E80BCB2048D> Erişim Tarihi: 12/08/2021

#### 4. YENİ BİR İNSANLIK 'ÜRETMEK'

Kökene Antik Mısır inancına kadar uzanan dinsel düşünceye göre 'beden bütünlüğünün korunması' ölüm sonrası yaşama dair kaygılar ile bağlantılıdır. Mumyalama ritüellerinde görüldüğü gibi, ten ölümden sonraki yaşamda ruh için bir kabuk olarak düşünülür. Bedeninden ayrılmış derinin sadece ölüme işaret edebileceği gerçeğine rağmen deri, yaşamın devamlılığı fantazisini somutlaştırır. Bedeni terketmiş derinin içinde benliğin bu sembolik hayatta kalışı, yeniden dirilme inancına da paralellik oluşturur. Bu tabular anatomi çalışmaları ve tıbbi araştırmalardaki çekinceleri de anlaşılır kılıyor: Ortaçağda beden bütünlüğüne dair tabulara rağmen infaz edilmiş hükümlülerin bedenlerinde anatomik incelemeler yapmanın kabul edilebilir olduğu düşünülmüştü, bu eylem zaten 'değersiz' bir beden daha da 'değersizleştirilmesi' olarak kabul görüyordu. Yine de bu uygulama yaygın değildi ve kimliği ne olursa olsun bir cesedi parçalamak toplum için utanç verici bir eylemdi. Rembrant'ın *The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp* (1632) adlı tablosu bu eylemin görselleştiği ilgi çekici bir sanat yapıtıdır, bu yapıtta beden üzerinde diseksiyon konu olarak ilk kez işlenmiştir.

Tıpta, bilimde ve felsefede yaşanan gelişmelerin, sanatçıların da bedeni yeni ve farklı biçimlerde tasavvur edip canlandırdığı bir dönemde gerçekleşmesi tesadüf değildir. Aydınlanma döneminde sanatçılar da bedenin; yüzeyin altın-

daki sırlarına merak duymaktaydılar. Sanatçılar, cerrahlar için anatomik çizimler yaparken bu bilgiyi kendi nü figür ve *écorché* çalışmalarında da kullandılar.

Derisi yüzülmüş, soyulmuş, parçalanmış beden imgesi, batı kültüründe Hristiyan inancına bağlı olarak vecd hali ile ilişkilendirilebilir. Aşırı haz ve acı ikisi de ruhu beden sınırlarından 'kurtararak' tanrısal esrimeye taşırlar, ten yoluyla deneyimlenen bu iki durum da aşkındır. Bataille, *Eros'un Gözyaşları* (1989) adlı kitabında tanrısal esrimeyle en uç korkunçluğu karşı karşıya getiren mükemmel karşıtlıkların özdeşliğinden bahseder:

*Din, bütünü içinde, kurban etmenin üzerine kurulmuştur. Ama yalnızca bitmeyen bir kıvrım, içinde açıkça zıtlıkların birleşmiş görüldüğü, içinde kurban etme de oluşan dinsel korkunçluğun erotizmin uçurumuna, yalnızca erotizmin aydınlattığı son hıçkırıklara bağlandığı ana ulaşmayı sağlamıştı.* (Bataille, 1997: 75)

Acı çekmiş beden görüntüsüne olan ilgi, (Tanrı'ya ancak bedeni aşarak ulaşılabileceği fikrine bağlılığı) bazı Hristiyanlar arasındaki kendini kırbaçlama uygulamalarını açıklar. Aynı zamanda, tenin insanı Tanrıdan ayıran dünyevi bir sınır olarak temsil edildiği ve ruhu ibadetten alıkoyan 'beden zevkleri'ne ait oluşu, deriye zarar vererek ondan kurtulma ritüellerinin arkasındaki fikirdir. Michelangelo, 1534-1541 yılları arasında Roma'da Sistine Şapeli'nin sunak duvarına resmettiği '*Son Yargı*'da, derisi yüzülerek şehit edilen Aziz Bartholomew'in portresi yerine otoportresine yer vermiştir. Sanat tarihçilerin yorumlarına göre, sanatçı burada ruhsal yükselmenin değerini ve manevi hayatın üstünlüğünü vurgulamak için bedensel doğasından kurtulduğu fantazisini görselleştirir. Kendini dini amaçlar uğruna şehit edilen azizin yaralı bedenine yerleştirerek, belki de cinsel dürtüleri taşıyan teninin günahkarlığından kurtulmayı umar.



**Resim 8.** Michelangelo, *Son Yargı*, Sistine Şapeli, Vatikan, 1536-1541



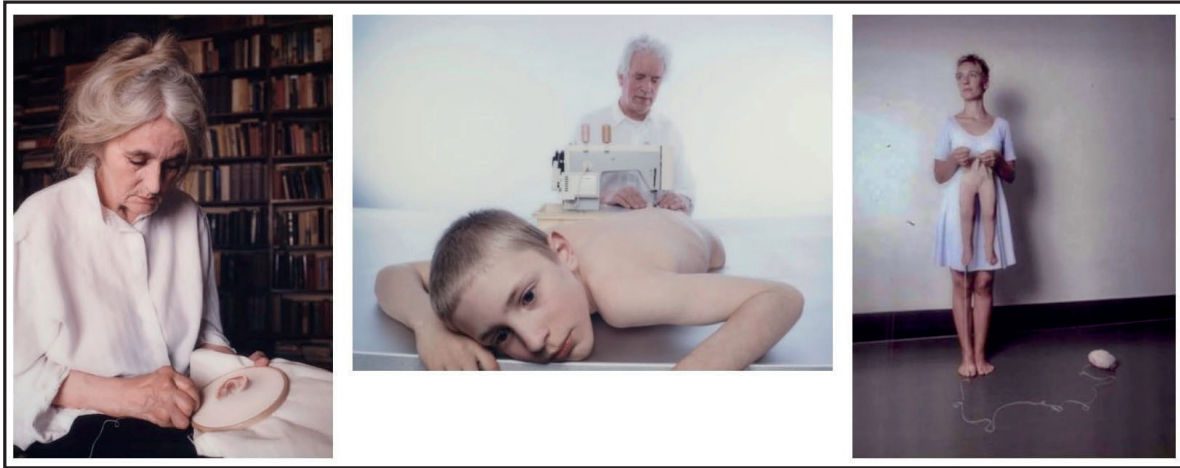
**Kaynak:** <http://e-arthistory5.blogspot.com/2013/12/michelangelo-face-in-skin.html> Erişim Tarihi: 11/09/2021

Yüzülmüş deri simgesi, Azteklerden Antik Yunanlara kadar birçok kültürün mitlerinden XX. Yüzyıla dek dünya genelinde gizli ritüel uygulamaları ve işkencelerde karşımıza çıkar ve deriye ilişkin değişen tarihsel ve kültürel okumaları incelemek için güçlü bir sembolik merkez sağlar. Çağdaş kültürde, deri yüzülmesi,

işkence ve şiddete atıfta bulunurken ve aynı zamanda sanat eserlerinde kimlik, beden, benlik ve ten arasındaki muğlak alanlara odaklanan metaforlar yaratır.

İlk anda şiddeti çağrıştıran bu simgeyi bir zanaat hammaddesine dönüştürerek izleyicide duygusal bir tezat yaratan Hollandalı fotoğraf sanatçısı Margi Geerlinks bu yönde çalışan sanatçılardan biridir. Geerlinks'in '*Crafting Humanity*' serisi (1997-98) sanatçının *janr* resimlerini andıran bir biçimde gündelik sahneler kurguladığı bir dizi fotoğraftan oluşur. Dijital olarak düzenlenen bu fotoğraflarda, insan derisinden yeni bedenler veya vücut parçaları üreten insanlar sükunet içinde bu 'el işleri' ile uğraşır. Herkes işine odaklanmış gözüküyor: Yaşlı bir kadın yeni bir kulak nakışı yaparken, genç bir kadın hastane koridoruna benzeyen bir yerde ufak bir çocuk örüyor. *Pinocchio* (Pinokyo) adlı fotoğrafta ise orta yaşlı bir erkek dikiş makinasıyla bir erkek çocuk dikiyor/üretiyor. Bu sahnelerde 'dikilen' figürler tüm canlılıklarıyla en az 'diken' kadar oradadırlar, ama bu kurgu onları hipergerçek nesnelere dönüştürüyor. Bu görüntüler, iki ten arasında yaşanan dokunuşun mahremiyetine görsel vurgu yaparken insan derisini malzeme olarak alıp onu yeniden işleyerek yeni bedenler - işleyen taze uzuvlar üreten figürlerin üzerinden yeni bir insanlık arayışını görselleştiriyor.

**Resim 9.** Margi Geerlinks, *Crafting Humanity* (1997-1998) serisinden fotoğraflar



**Kaynak:** <https://go.gale.com/ps/i.do?id=GALE%7CA193756461&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&link-access=abs&issn=14759756&p=AONE&sw=w&userGroupName=anon%7E866e22fd> Erişim Tarihi: 12/08/2021

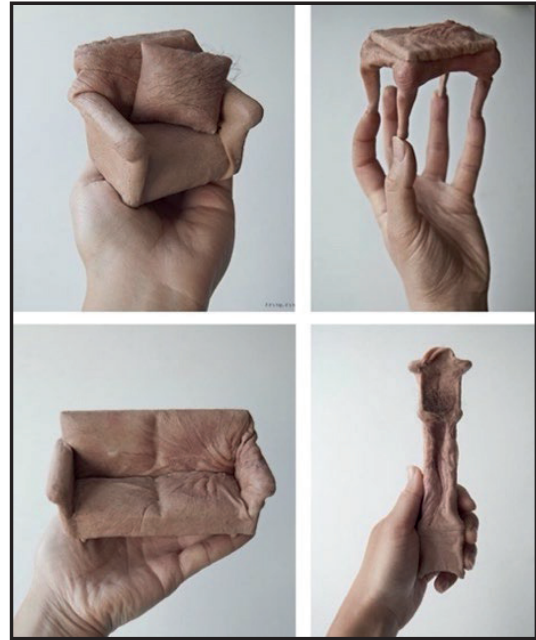
**Resim 10.** 'Kuzuların Sessizliği' (*The Silence of The Lambs*, 1991) filminden sahneler

**Kaynak:** <https://www.youtube.com/watch?v=omrDeHliIQc> 'Silence of The Lambs – Sewing Scene' adlı videodan tarafımca ekran görüntüsü olarak oluşturduğum sahne fotoğrafları.

Geerlinks'in yüzülmüş insan derisi içeren serisindeki soğukkanlı tutum, akla *Kuzuların Sessizliği* filmindeki Buffalo Bill adlı seri katil tiplemesinin kurbanlarının derisinden giysi diktığı ürkütücü sahneyi getiriyor. Film, Batı kültüründe giysi olarak insan derisi metaforunun popülaritesinin ve uzun ömürlülüğünün altını çizer: Bir başkasının derisini giymek öznenin vücudunu dönüştürmesine ve derisi giyilen kişinin güçlerini (örneğin kadınlık, gençlik vs.) almasına izin verir.

İlk bakışta insan derisi ile 'imal edilmiş' gibi görünen minyatür ev eşyalarını kendi eli ile fotoğrafladığı *Handheld* (2009) serisinde Jessica Harrison, 'yuvanın teni' metaforunu kullanır. Sanatçının kendi teninin izlerini taşıyan seramik heykelleri, dokunma yoluyla evin duyuşal alanında yaşayışın hissiyatını verir. Harrison, kendi derisinden yapılmış gibi görünen nesnelere objektife tutarak, ilk olarak, kişinin kendine dokunmasıyla oluşan, aynı anda hem dokunmanın hem de dokunulmanın paradoksal deneyimini ve aynı zamanda, derimizin çevre üzerinde nasıl etki bıraktığını araştırır. Bu, başkalarının ve nesnelere dış görünüşleriyle bağlantı kurmamıza izin verdiği gibi, Harrison'ın yüzülmüş deri yoluyla (kendi kendine) dokunmayı keşfetmesi, izleyicileri refleks olarak empatik bir şekilde kendi görünüşleriyle karşılaşmaya teşvik eder. Harrison teninin işaretlerini kile aktararak metaforik bir şekilde bedeninden derisini ayırır, derisini şiddetsiz bir biçimde 'yüzer'. Bedenler arasında deneyimlenen bu tensel ve görünür bağlantı, Harrison'ın canlı ve ölü ten arasındaki temsili ilişkisi aracılığıyla yapılır, çünkü gerçek teninin 'yüzülmüş' tenine dokunmasının tekinsizliği, ten hakkında yerleşik algımızı bozar. *Handheld* serisinin yaşattığı bu deneyim hem özne hem

nesne olarak tenin çelişkili doğasını ifşa eder.

**Resim 11.** Jessica Harrison, *Handheld* (2009) serisinden fotoğraflar

**Kaynak:** <https://www.ignant.com/2013/04/05/handheld/>  
Erişim Tarihi: 11/01/2021

Harrison'ın nesnelere minyatür olarak kullanması, yine ev içi yaşama deneyiminde dokunmanın önemini hatırlatırken bir nesne olarak bebek evinin Batı kültürel bilincindeki tarihine ve popülaritesine de işaret eder. Bebek evlerinin kültürel olarak etkileyici olma sebeplerinden biri, aile evinin küçültülmüş bir örneği olması yoluyla çocuklara roller ve kültürel yaşam hakkında yön gösterme potansiyelidir. Bir hayal ve fantazi alanı olarak, çocuklara mekanı dokunarak ve inceleyerek yaşamak için yaşlarının ötesinde imkan sunar. Harrison'ın, aydınlık bir fonun önünde çerçevelediği fotoğraflarında, teninin her kırışık ve kıvrımı ile tüm dokusu görsel olarak

vurgulanır, izleyici fotoğrafı çekenin pozisyonu ve onun perspektifinden ten portesine bakarak klasik portrelerin vermediği mahremiyet ve yakınlık hissi ile çevrelenir.

İç mekan nesnelere, bedeni/kimliği nesnelere yoluyla metaforize eden sanatçılar için psikolojik işlevler yüklenme açısından zengin bir alan açar. Sürrealistlerden miras kalan, eşyanın etrafındaki anlam halesinin peşine takılma, günümüz sanatçısı için de 'şeylerin', yaşantıların, zamanın göstergesi olarak ete kemiğe büründüğü bir dil yaratmaya devam etmektedir.

Guido Casaretto'nun Harrison'dan oldukça farklı bir teknikle gerçekleştirdiği '6 Black Hole Variations' serisindeki (2019) heykeller ise temsil ettikleri nesnenin 1/1 ölçeğindedir. İzleyici, aşına olduğu bu eşyanın – zamanın akışıyla müzeleşen ev mekanının, sakladığı, koruduğu ve yaşattığı şeylerle dolu bu gizemli sakininin – şiirsel imgeye dönüşmüş haliyle yani ruhsal işleviyle karşılaşır. Yapım sürecinde antik bir mobilyanın toz haline getirilene dek parçalanışı ve bu tozun mobilyalardan daha önce alınmış kalıpların üzerine sıvanışıyla doğal ve yapım arasında bir dönüğe sahip olan bu heykellerde tanıdık olanın verdiği rahatlık ile bir lahiti anımsatan anıtsal etkisinin yaydığı tekinsizlik sürekli yer değiştirir denebilir.

*Guido Casaretto'nun çalışmalarında, imgenin materyalist boyutu ile temsili boyutunun; haptik algı ile optik algının çok katmanlı bir karşılaşması var. Bu karşılaşmayı, tarafların konumlarının kesin sınırlar içerisinde yer aldığı ve mutlak bir sonucun olduğu bir savaş olarak düşünmemek gerek. Daha çok, safların sık sık yer değiştirip iç içe girdiği; doku ve detayın, sembol ve perspektifle, fiziksel uzamın, optik illüzyonla karşılaştığı; sık sık sınırlarını belirsizleştirmeye çalıştığı bir mücadeleden söz ediyoruz. Çağımız imgelerinin en tipik özelliklerinden birisi olan bu melezlik, Casaretto'nun işlerinde sanatsal bir araştırma olarak karşımıza çıkıyor. (Bayraktar, 2021: 55)*

**Resim 12.** Guido Casaretto, '6 Black Hole Variations I, III' 2019  
'Unlock' (Zilberman Gallery) sergisinden sergi fotoğrafı



**Kaynak:** <https://www.zilbermangallery.com/unlock-e282.html> Erişim Tarihi: 08/01/2021

## 5. YARANIN ŞÖLENE DÖNÜŞÜ

Sürrealizmin içinde tartışma yaratan farklı bir tavra sahip olan Georges Bataille'ın düşüncesinde ise güzelliğin yeri yalnızca *tükenme noktasıdadır. Dolayısıyla, güzellik çürüme ve bozulmayla, nihayetinde ölümle ilişkilendirir.* (Altınıldız Altun, 2014, Mayıs) Görünür başarısızlıklarına rağmen, Sürrealizmin bilince ve edebiyata bir 'isyan ah-lakı' getirerek devrim yarattığı sonucuna varan Bataille, sanatçının üretim sürecinde Breton'un sürrealist imge tanımındaki gibi karşıtlıklar arasında bir uzlaşmayı değil çözülmeyi arzular. Şiddetin, erotizmin ve kutsalın birbiri içinde eridiği soyut formlar yoluyla anlatımını daha derinlikli bulur.

*Bataille'a göre ilkel mimetik dürtünün kökeninde imha etmenin hazzı, kirletmenin keyfi vardı. Ve bu tahripkâr saplantı sonradan yapıcı bir temsile dönüşmüyor, tam aksine, sürüp gidiyordu. (...) Hatta, çizenin kendi organlarına yöneliyordu. Mesela, mağara resimlerinde hayvan figürleri giderek mükemmelleşirken, insan figürleri biçimsizleşiyor, kimi uzuvları eksiliyordu. Sanatın özünde insan formunun bozulması vardı; sanatın başlangıcı form değil, informe idi, formsuzdu. Formsuz, hiçbir şeye benzemiyordu. İdeal bir modelin kopyalandığı ama örnek ile temsilin birbirinden ayırt edilebilir olduğu benzerlik düzenini ortadan kaldırdırca, geriye sınıflandırma diye bir şey kalmıyor, sınırlar yok oluyor, tüm anlam sistemi çözümlüyordu. (Altınıldız Altun, 2014, Mayıs)*

Jean Fautrier'in 1940'larda sahte kimliklerle saklandığı akıl hastanesi çevresinde, görmediği ancak seslerine tanık olduğu Nazi şiddeti, resimlerdeki şiddet ve bedenin çözülmüş, dağılmış, adeta eritilmiş etkisinin temelini oluşturur. Fautrier, balmumu karıştırılmış boyayı impasto tekniği ile hacim yaratan kalın tabakalar halinde sürdüğü, ten etkisi verdiği tuvalerinde, figürü sadece 'geride kalan', parçalanmış ten olarak ifade eder. Katmanlı ve çentikli yüzeyleri ile *Rehinelere* (*Otages*, 1943) serilerinde yüzeye uygulanmış şiddet, yara ve kesiklerle dolu ten etkisi yaratırken, hem rehinelere bireyselliğini hem de toplu mezarlarda bulunan isimsiz cesetlerin amorf etkisini aktararak figürasyon ve soyutlama unsurlarını birleştirir.

1920'ler ve 1930'lardan İkinci Dünya Savaşı'nın yaraladığı bir dünyaya geçiş, Bataille'in çözülen bir Sürrealizmden daha varoluşçu değerlere sahip bir tutuma geçişine yansır. Fautrier'in sanatı, Bataille'in 1920'lerde tanımladığı 'Informe' için etkili bir örnektir, Bataille'in erotik ve korkunç evreninin manzarası gibidir, sanat tarihçi Serge Guilbault'a göre bu Bataille'in 1920'lerde Sürrealizm çatısı altındayken ortaya attığı 'Informe'dan etkilenen bir yaklaşımdır. Wilson'a göre (Wilson:1995) 1950'lerin başlarında Avrupa resminde 'Informel' bir stil olarak baskındı ancak neo dadaist ve aksiyon resim referansları içermesine rağmen Bataille'in informe tanımı ile bağlantısı olduğu düşünülmedi. Informel sanat, Fautrier ve Bataille arasındaki entelektüel alışverişlerin sonuçlarını, Bataille'in 1940'lardaki erotik metinlerinin etkisini ve Bataille'in 1940'larda Sürrealizm ile Varoluşçuluk arasındaki tartışmalarda savunduğu varoluşsal ve mistik kaymaları görmezden gelmiştir. Bataille ve Fautrier, Bataille'in 'Informe'u tanımladığı zamandan yıllar sonra, ikinci dünya savaşı sırasında bir araya geldiler ve milyonlarca isimsiz bedenin telef olduğu, dünyanın sarsıcı bir yıkım yaşadığı bu dönemde *dilin ve biçimin deli gömleğini kırarak içsel deneyim dünyasına ulaşmaya çalıştılar*. (Wilson,1995:187) Fautrier'in, şok edici bir erotizm ve gaddarlık karmaşası içeren *Rehinelere* serisi üzerine çalıştığı zamanlarda Bataille, 1943'te *İç Deney* adlı kitabında şöyle yazar : *Belki de Doğa'nın yarası, hastalığıyız*. Bataille'in 'yarayı şölene dönüştürmek' (*faire de la blessure une fête*)

dediği durum Fautrier'in resimlerinden izleyiciye geçen hissiyata uygun görünüyor. Sanatçının *C'est comme tu voudras* (1958) adlı yapıtı, ten portresi olarak okunduğunda bu yönelimin en eski örneklerinden ve en soyut anlatımlarından biri olarak önemli bir yer tutar.

**Resim 13.** Jean Fautrier, *C'est Comme Tu Voudras*, 1958



**Kaynak :** <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c9gXr7> Erişim Tarihi :04/10/2021

Bataille, erotikliği 'ölüm noktasına yükselen yaşam' olarak tanımladıysa, Sarah Lovitt'in bu yükselişin izini sürdüğü söylenebilir. Lovitt'in yapıtlarında Fautrier'in tuvalerindeki gibi ölümün sessizliği yoktur, travmanın izi kaldıysa da iyileşmeye doğru adım atılmıştır. Yapıtlarında cansız nesnelere doğrudan balmumuna dökerek gizemli hatıralara dönüştürür ve kalıcılık ile değişkenlik arasındaki kontrastın altını çizer. Bedenin kırılabilir elastisitesini denemek ve yansıtmak için farklı oranlarda şişirilme aşamalarında asılı tuttuğu kumaş heykelleri ve kauçuktan üretilmiş göğüs kafesleri gibi yapıtları vardır. Ten etkisi veren küçük rölyeflerinde ise, cerrah aletleriyle yüzeye ettiği müdahaleler vasıtasıyla ruhsallıkla üstesinden gelinen fiziksel sıkıntının somutlaşmış örneklerini üretir. Bu yapıtlarda ten, bir aile evindeki portre fotoğrafları gibi sade çerçeveler içinde sunularak nesnelere ve tenin yaşadığı tecrübeler sergilenerek geçmişini şimdide asılı tutar.

Lovitt, ten yüzeyindeki yaralanmalar ve tenin altında bu parçalanmaya rağmen işleyen ciddi sistemlerin gerilimi ile ilgilenir. Vücut aşılabilir görünür, ancak aynı zamanda savunmasızdır. Küçük bir kişinin görünür kıldığı hassas katmanlar ve bedenin savunma sisteminin gösterişsiz gücü, hayati işleyişin gizemi, tüm bu kar-

şıklıkların mükemmel dengesi sanatçıya ilham verir. Bilimin doğaya hükmetme veya düzene sokma girişimlerinin hep yaralı ve yarım kalan zaferini, ten yüzeyine yaptığı darbelerde görselleştirir. Çerçevenilmiş balmumu rölyefler yaraların ve yara izlerinin görüntüleridir. Çalışma sürecinde sadece yüzeyi yapıp onu yaralamakla kalmaz, aynı zamanda onu iyileştirmeye de çalışır. Keser, ardından tekrar diker ve iyileştirmeye dönük hamleler yapar. Yapıtları, fiziksel acıyı çıplak biçimde ortaya koymasına rağmen ölümü temsil etmezler. Değişkenlik, işin en önemli tek yönüdür. Sürekli değişim, sonsuz bir şey önerir.

**Resim 14.** Sarah Lovitt, *Untitled*, 2000



**Resim 15.** Sarah Lovitt, *Untitled*, 2000



**Kaynak:** <https://sculpturemagazine.art/assaulting-the-surface-a-conversation-with-sarah-lovitt/>  
Erişim Tarihi: 11/01/2021

'Onları bir tür portre olarak görüyorum. Bizler yaralarımız, kırılğan ve dirençliyiz. Ben bu rölyeflerin bir tür genişletilmiş otoportre işlevi gördüğünü de düşünüyorum. Sevilen birinin görüntüsü gibi çerçevenilmiş, samimi eserler bunlar; bir çerçeveye portre koyma eylemi duygusal ve sevgi dolu bir jesttir. Yine de, bir şeye bakmak, görüntünün ayrı olarak görüntülenmesinden çok, görüntüye verdiğimiz yanıtla ilgilidir. Bu sayede bu parçalar ayna görevi görür.' (Honigman: 2002, Aralık)

## 6. SONUÇ

Özellikle 1960'lar sonrası farklı endüstriyel malzemelerin sanat yapıtında kullanımı, nesne üzerinden insansılığa dönük metafor üretmeyi amaçlayan sanatçıların ten simgesini zengin bir çeşitlilikte kullanmasına olanak tanımış ve Sürrealizmin yüzyılın ilk yarısında insan nesne melezlerinin iki imgeye de biçimsel olarak nerdeyse eşit yaklaştığı bileşim anlayışına daha farklı bir anlatım getirmiştir. Malzemelerin kendi çağrışımıyla ten etkisi vermesi, yüzey ve renk yoluyla insan nesne melezliğine ait daha örtülü antropomorfik metaforlar üretilmesine imkan tanır. 'Ten portreciliği' adı altında bir tür oluşturduğunu iddia edebileceğimiz bu yapıtlardaki ortak nokta, nesneyi kuşatan/kaplayan ten çağrışımı hariç insan bedeni kullanmayan, öznenin fiziki özelliklerini geri plana iten, bulanıklaştıran ve bu şekilde insana dair anonim bir temsil oluşturan bir 'anti portre' duygusu yaymasıdır.

Gündelik kullanım nesnelerinde ten renginin kullanımı üzerine temellenen antropomorfik metaforları incelerken, doğrudan nesne imgesi kullanılmasa da bu plastik sonuçlara zemin hazırlayan ilk soyutlama yaklaşımlarına ve minimalizm etkisine de tarihsel değeri açısından değinmek uygun görünmüştür. Jean Fautrier'in 1940'larda üzerinde çalıştığı *Rehineler* serisi ve Eva Hesse'in 1960'lardaki latekse batırılmış tül-bentle yaptığı *Aught* düzenlemesi gibi örnekler, insan figürünün sadece ten çağrışımı ile temsil edildiği yapıtlardır ve figürün simge olarak sadece tene indirgenmesi bir başlangıç noktası olduğu gibi sergileniş biçimleri de figürün nesneleşmesi noktasında bir geçiş sayılabilir.

Bu metin boyunca, ten renginin, malzemenin

kendi rengi ya da boya olarak kullanıldığı yüzeylere sahip farklı yapıtlar üzerinde durulurken, tenin tarihsel süreçler boyunca farklı okumalara ve metaforlara açık, sabit olmayan bir anlam taşıdığı görülmüştür. Örneğin yüzülmüş deri simgesinin genel olarak şiddet ve işkenceye atıfta bulunan bir simge olarak okunuşunun tarih boyunca genişleyen anlamıyla bugün çağdaş kültürde aynı zamanda kimlik, beden, benlik arasındaki bağlantılara da kapı açışı gözlemlenmiştir. Sanat yapıtlarında kimliğe vurgu yapan ayrıştırıcı özelliklerin devre dışı bırakılması, izleyicide; günümüz düşünce dünyasında oldukça önem verilen empati, ilişkisellik ve özdeşleşim gibi deneyimleri mümkün kılmaktadır.

## KAYNAKÇA

- BATAILLE, G. (1997) *Eros'un Gözyaşları* (Çev: M. Yakupoğlu) Göçebe Yay. Araştırma Dizisi: 17, 1.Basım, İstanbul
- BENTHIEN, C. (2004) *Skin: On The Cultural Border Between Self And The World*, [Columbia University Press](http://www.columbia.edu/~benthien/), New York
- CONNOR, S. *The Book of Skin* (2003) Cornell University Press, New York
- FREUD, S. (1923) *The Ego and the Id*, trans. J. Riviere and Ed. J. Strachey, (W.W. Norton & Co., 1960, New York)
- FOSTER, H. (2004) *Tasarım ve Suç*, Çev: E.Gen, İletişim Yay., 1.Baskı, İstanbul
- HOPKINS, D. (2000) *After Modern Art 1945-2000*, Oxford University Press
- JAMESON, F. (1994) *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, Çev. N. Plimer YKY, 1. Baskı, İstanbul
- SCOTT, J., (2014) *Language Of Mixed Media Sculpture*, The Crowood Press Ltd Ramsbury, Marlborough Wiltshire SN8 2HR [www.crowood.com](http://www.crowood.com)
- SEITZ, W. C. (1961) *The Art Of Assemblage*, The Museum of Modern Art: Distributed by Doubleday, [www.moma.org/calendar/exhibitions/1880](http://www.moma.org/calendar/exhibitions/1880)
- WILSON, S. (1995) *Bataille - Writing The Sacred içinde 'Fêting the Wound: Georges Bataille and Jean Fautrier in the 1940s'*, Routledge Yay. Londra
- ALTINYILDIZ ALTUN, N. (2014, Mayıs) *Sunuş/*

*Mimarlığı Baştan Çıkarmak* (Online Dergi) E SKOP, Sayı:6 Erişim Tar: 14/08/2021:<https://www.e-skop.com/skopdergi/sunus-mimarligi-bastan-cikarmak/1930>

HONIGMAN, A.F., (2002, Aralık) *Assaulting the Surface: A Conversation with Sarah Lovitt*, (Online Dergi) Sculpture, A Publication of the International Sculpture Center, <https://sculpturemagazine.art/assaulting-the-surface-a-conversation-with-sarah-lovitt/>

BAYRAKTAR, K.O., (2021) *Dünyanın Haritaları*, Sanatorium, <http://keremozanbayraktar.com/wp-content/uploads/2021/05/Kerem-Ozan-Bayraktar-Dunyalarin-Haritalari-2021-Mayis.pdf>

KELLETT, H. (2017) *Skin Portraiture: Embodied Representations in Contemporary Art*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi) Western Ontario Üniversitesi (Supervisor Dr. Joy James, Graduate Program in Visual Arts)

WATSON, A.K. (2010) *Complexion: Skin, Surface and Depth in Contemporary Art Practice* (Yayınlanmamış Doktora Tezi) Witwatersrand Üniversitesi, Johannesburg

## NOTLAR

<sup>1</sup> Bu sergilerden bazıları: *Skin is Language* (2006) Whitney Çağdaş Sanat Müzesi, New York; *Sk-interfaces* (2008) Sanat ve Yaratıcı Teknoloji Vakfı, Liverpool; *Skin* (2010) The Wellcome Collection, Londra, *Skin: The Seduction of Surface* (2012) Nova Scotia Sanat Galerisi, Halifax. (Kellett, 2017:14)