

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**BİR MODERNİTE ELEŞTİRİSİ:
HANS BELLMER'DE BEDEN, BAKIŞ,
CİNSELLİK**

**PINAR KÜSKÜ
16715003**

**TEZ DANIŞMANI
Öğr. Gör. Dr. UĞUR KUTAY**

**İSTANBUL
2019**

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**BİR MODERNİTE ELEŞTİRİSİ:
HANS BELLMER'DE BEDEN, BAKIŞ,
CİNSELLİK**

**PINAR KÜSKÜ
16715003**

**TEZ DANIŞMANI
Öğr. Gör. Dr. UĞUR KUTAY**

**İSTANBUL
2019**

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

BİR MODERNİTE ELEŞTİRİSİ:
HANS BELLMER'DE BEDEN, BAKIŞ,
CİNSELLİK

PINAR KÜSKÜ
16715003

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih:

Tezin Savunulduğu Tarih: 02.07.2019

Tez Oy Birliği ile Başarılı Bulunmuştur

Unvan Ad Soyad İmza

Tez Danışmanı : Öğr. Gör. Dr. UĞUR KUTAY

Jüri Üyeleri : Doç. Dr. DİLEK TÜRKMEÑOĞLU

Dr. Öğr. Üye. LALE ALTUNEL

İSTANBUL
TEMMUZ 2019

ÖZ
BİR MODERNİTE ELEŞTİRİSİ:
HANS BELLMER'DE BEDEN, BAKIŞ, CİNSELLİK
Pınar Küskü
Temmuz, 2019

Bu çalışma, Hans Bellmer'in fotoğraf ve heykel disiplinlerini bir arada deneyimlediği eserlerini, modernitenin bakış, beden ve cinselliğin inşasındaki kurucu etkileri üzerinden analiz etmektedir. Bir yapı olarak beden, üzerinde kadınlığın, erkekliğin, milliyetin, sosyal sınıfın, ekonominin okunabileceği bir yüzeydir. Modernitenin, toplumsal olanı parçalayan ve yeniden düzenleyen sosyal, ekonomik, politik uygulamaların egemen paradigması olarak, Bellmer'in çalışmalarına ne türden içerikler kazandırdığı ve eleştirilere tabi tutulduğunun izi sürülecektir. Hans Bellmer, bir "denetim" alanı olan bedeni, "serbestleştiren" ve "özgürleştiren" formlar içinde dönüştürmüş ve bedenin bu denetim altında oluşuna Gerçeküstücü akım içinde karşı çıkmıştır. Birçok bağlamda olduğu gibi sanatta da beden imgesinin temsil ediliş biçimi her zaman iktidara göre belirlenmiştir. Bellmer'in ise bedeni parçalanmış bir şekilde tasarlaması bu iktidarın bedeni kurma biçimlerine eleştirel bir bakış niteliğindedir. Bellmer'in parçalanmış beden tasarımları hem modernitenin toplumsal ve bireysel olanı dağıtma ve kurma biçimlerinin bir temsili hem de bir eleştirisi olarak karşımıza çıkar. Nazi Almanyası, Bellmer'in çalışmalarına en az kendi geçmiş deneyimleri kadar etki etmiştir. Nazi iktidarının baskıcı tutumu, çocukluğunda maruz kaldığı baba baskısının yarattığı öfkeyi arttırmaktadır. Bellmer'in kendine özgü üslubuyla ürettiği eserleri ise bu iki meselenin çakıştığı yerde ortaya çıkmıştır. Sonuç olarak, Bellmer'in yapıtlarının, sadece yaşadığı döneme ve kişisel geçmişine özgülenecek çalışmalar değil, aynı zamanda güçlü bir modernite eleştirisi olduğu görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Modernite, Bakış, Beden, Cinsellik

ABSTRACT
A CRITIQUE OF MODERNITY:
BODY, VIEW, SEXUALITY IN HANS BELLMER

Pınar Küskü

July, 2019

This study analyzes the works of Hans Bellmer, which he has experienced together with his photography and sculpture disciplines, on the founding effects of modernity in the construction of view, body and sexuality. As a structure, the body is a surface on which womanhood, masculinity, nationality, social class and economy can be read. As the dominant paradigm of social, economic and political practices that modernity is breaking and reorganizing the societal, it will be seen what kind of content that modernity contributed to Bellmer's works and how these works were subject to criticism. Hans Bellmer transformed the body, which is a field of "control", in the "liberalizing" and "liberating" forms and he opposed this control in the Surrealist movement. Bellmer's fragmented body designs emerge both as a representation and a critique of the ways in which modernity breaks and establishes the societal and the individual. Nazi Germany influenced Bellmer's works as much as his own past experiences. The repressive attitude of Nazi power increases the anger created by the pressure of the father in his childhood. Bellmer's original critical works emerged where these two issues coincided. As a result, Bellmer's works appear not only to be the work to be allocated to his time and personal history but also to be a strong critique of modernity.

Keywords: Modernity, View, Body, Sexuality

ÖN SÖZ

Tez çalışmamı tamamlamamda bilgi ve tecrübeleriyle destek olan danışman hocam Öğr. Gr. Uğur Kutay'a teşekkür ve saygılarımı sunarım.

Tez çalışmama birlikte başladığımız Doç. Dr. Nur Aral'a ilgisi ve önerilerinden dolayı teşekkürü bir borç bilirim.

Çalışmalarım boyunca desteklerini hiç esirgemeyen ailem ve dostlarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İstanbul; Temmuz, 2019

Pınar Küskü

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
RESİM LİSTESİ	viii
1.GİRİŞ	1
2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE	3
2.1. Modernite.....	3
2.1.1. Teknik ve Bilimsel Gelişmeler.....	4
2.1.2. Aydınlanma ve Modernleşme: Parçalı Bir Düzene Doğru	5
2.1.3. Süreklilik Duygusu ve Avangard	6
2.1.4. Modernite: “Uygarlığın Yaşayan Canavarı”	6
2.1.5. Toplumsal Alandaki Bölünmeler	7
2.2.Beden.....	8
2.2.1. Toplumsal Bedenin Kurgusu: Hayal	9
2.2.2.İktidar ve Dönüşen Bedenler.....	10
2.3. Cinsellik.....	11
2.3.1. Cinsiyetlendirilen Bedenler	11
2.3.2.“Tohum ve Toprak”	12
2.4.Bakış.....	13
2.4.1. Gözlemcinin Konumu.....	16
3. SÜRREALİZM	20
3.1. Sürrealizmin Tarihsel Çerçevesi	20
3.2. Dada ve Sürrealizm İlişkisi.....	23
3.3.Nazi Estetiği ve Sürrealizm	25

4. FOTOĞRAF; YENİDEN ÜRETİM.....	31
4.1.Fotoğrafta Zaman ve Ölüm Kavramları.....	31
4.2.Fotoğrafı Fotoğraflamak.....	33
5.HANS BELLMER	35
5.1. Heykelden Fotoğrafa	36
5.2.Neden Oyuncak Bebekler?.....	37
5.3.Modernizme Bir Karşı Çıkış Olarak Hans Bellmer	39
6.BELLMER'İN FOTOĞRAF SANATI	42
6.1.Bellmer'de İkinci Yeniden Üretim	43
6.1.1. Temsil Krizi	44
6.1.2. Cinsiyet Muamması.....	49
6.1.3. Bellmer'de Huzursuz Bakış	51
6.1.4. Bellmer'in Makine Bedeni.....	63
7. SONUÇ.....	67
KAYNAKÇA.....	70
ÖZ GEÇMİŞ	76

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1: Hans Holbein, Elçiler, 1533	16
Şekil 2: Diego Valezquez, Nedimeler, 1656.....	17
Şekil 3: Claude Cahun, Otoportre, 1929.....	25
Şekil 4: Dejenere Sanat (Entartete Kunst), 1937.....	27
Şekil 5: Büyük Alman Sanatı Sergisi, 1937.....	27
Şekil 6: Leni Riefenstahl, Son Nubalar, 1976.....	29
Şekil 7: Sherrie Levine, Walker Evans'tan Sonra, 1981	33
Şekil 8: Hoffmann'ın Masalları, Retrospektif, 2010	38
Şekil 9: Hans Bellmer, Oyuncak Bebek, 1934.....	46
Şekil 10: İkinci Bebek, 1935	48
Şekil 11: Hans Bellmer, İkinci Bebek, 1935.....	50
Şekil 12: Hans Bellmer, Oyuncak Bebek, 1934.....	52
Şekil 13: Hans Bellmer, Oyuncak Bebek, 1934.....	53
Şekil 14: Hans Bellmer, Oyuncak Bebekle Otoportre, 1934.....	55
Şekil 15: Hans Bellmer, Oyuncak Bebek, 1934.....	58
Şekil 16: Hans Bellmer, İkinci Bebek, 1935.....	59
Şekil 17: Hans Bellmer, Oyuncak Bebek İllüstrasyonu, 1934.....	61
Şekil 18: İkinci Bebek, Hans Bellmer, 1935.....	63
Şekil 19: Hans Bellmer, İkinci Bebek, 1935.....	65

1.GİRİŞ

Sanat eseri, genel olarak yaratıcısının öznelliğinden taşar; eser, sanatçının etik-politik konumuna işaret ettiği gibi içinden geçtiği toplumsal koşulların da izlerini taşır. Aynı şekilde, bireyin kendisi ve onun biyolojik bedeniyle sınırlı görünenlerin de bu sınırların dışına taşıdığı söylenebilir. Esas olarak, bireysel olanın her zaman için toplumsal bir alanda var olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu alanın aynı zamanda birey ile toplum arasında etkileşime açık olduğunu ve güç ilişkilerince belirlendiğini de belirtmek gerekir.

Sanatçının içinde bulunduğu beden ve toplumun etkileşimi sanat eserinin doğasını belirlemektedir. Dolayısıyla, bir sanat eseri, sanatçının bedensel konumunu ifade edebildiği gibi toplumsal konumunun da izlerini taşır. Esasen, bedensel konumu yaşanan toplumun belirlediği unutulmamalıdır. Bellmer'in kendi parçalanmış doğasını yansıttığı çalışmaları sanatçının kimyasının onun eserlerinin sırrı¹ oluşunun bir ifadesidir. Bu çalışmada, Hans Bellmer'in 1930'lu yıllarda ürettiği kimi fotoğrafları modernite ekseninde, beden, cinsellik ve bakış konuları üzerinden analiz edilmektedir.

Çalışmanın birinci bölümünde, toplumsal bir kurgu olarak beden, cinsellik ve bakış, modernitenin kurucu etkileri üzerinden kavramsal ve kuramsal çerçevede ele alınmaktadır. Burada, sözü edilen konular incelenmekte ve toplumsal inşa süreçleri açıklanmaya çalışılmaktadır. Bellmer'in eserlerinin analizinde bu konular üzerinde yoğunlaşılmasının sebebi ise Bellmer üzerine yapılmış olan diğer çalışmaların onun eserlerini yalnızca erotizm bağlamında ele almış olmasının -eril cinsel merakının Bellmer'in çalışmaları üzerindeki etkisi yadsınmamakla birlikte- sanat eserinin sanatçının bireyselliğini aştığı alanların göz ardı edilmesine ya da eksik değerlendirilmesine sebep olduğunun fark edilmesidir.

¹ Görüntünün cam yüzeyde ortaya çıkmasını sağlayan kimyasala -ayna sırrına- atıfta bulunmaktadır.

Bir sonraki bölümde, Bellmer'in eserlerinin incelenmesinde faydalı olacağından sanatsal konumunun belirlenmesi amacıyla içinde bulunduğu sanat akımı olan Sürrealizmin ortaya çıktığı tarihsel koşullar ve akımın özellikleri üzerinde durulmaktadır. İlki Dadacılar ve Sürrealistlerin ikincisi ise Nazilerin ortaya koyduğu yaklaşımlar olmak üzere iki farklı sanatsal hattın görünürlüğüne odaklanılmaktadır. Burjuva değerlerine yaslanan egemen sanat anlayışının modernite, aydınlanma ve ilerleme fikrini içerdiği gösterilerek Nazi Almanyası'nın ortaya koyduğu sanat bu çerçevede ele alınmaktadır. Dada ve Sürrealizm akımlarının ise bu yaklaşımın karşısında yer aldığı belirtilmektedir.

Fotoğraf üzerine yapılan bu çalışmada, doğaya mekanik bir göz aracılığıyla bakmanın görme biçimleri üzerindeki belirleyiciliği bir diğer tartışma konusunu oluşturmaktadır. Bu yüzden üçüncü bölümde, fotoğraf sanatı ilişkili olduğu kavramlar ve temsil biçimiyle birlikte ele alınmaktadır. Burada, fotoğrafın "gerçeği" birebir kopyalayabilme niteliğinin yarattığı huzursuzluktan bahsedilmiştir. Fotoğrafın bir nesnenin görüntüsünü yeniden üretmesi, onu yeni bir nesne olarak ortaya koyması üzerinden fotoğrafın zaman ve ölümle bağlantısına dikkat çekilmektedir. Bir şeyin zaptedilmiş görüntüsünün onun aynı zamanda ölümünü temsil ettiği açıklanmakta ve Bellmer'in oyuncak bebek heykellerini ikinci bir yeniden üretime dahil ederek fotoğraflamış olması bu bağlamda değerlendirilmektedir.

Bellmer'in çalışmalarına bakıldığında özellikle oyuncak bebeklerin ve kadın bedenlerinin yoğun bir şekilde işlendiği görülmektedir. Öncelikle dikkati çeken ise bunların parçalanmış, deforme edilmiş, uzuvlarının yerleri değiştirilerek bütünlüğü bozulmuş bedenler olmalarıdır. Bu çalışma, Bellmer'in beden tasarımlarını bir modernite eleştirisi olarak ele almaktadır. Bellmer, modernitenin bedeni mekanikleştiren ve onu parçalara ayıran paradigmasını yansıtırken bir yandan da eleştirmektedir.

Bellmer'in çalışmalarının analizine geçmeden evvel onun hayatına ve içinde bulunduğu toplumsal koşullara yer verilen, Bellmer'i oyuncak bebek heykellerini üretmeye iten durumların izi sürüldüğü bir bölüme yer açılmıştır. Bellmer'in fotoğraf çalışmalarının bu bilgiler ışığında analiz edilmesi, onun kişisel hayatına etki eden olaylar yanında dönemin siyasal iktidarının da yaşamı ve sanatı üzerindeki etkilerinin göz ardı edilmemesini sağlamıştır. Bellmer sanat üretimlerini, Nazilerin her alanda hissettirdikleri baskıcı iktidarları döneminde gerçekleştirmiştir. Bedeni, ırkçı

teorilerinin etkisinde ulus devletin bütünlüğünün bir ifadesi olarak gören Nazi anlayışına karşı Bellmer, dönüştürülebilir, bütünlükten uzak beden tasarımlarıyla bu anlayışın idealize ettiği bedeni yadsımaktadır. Bu anlamda, Bellmer'in çalışmaları hem bireysel arzularının hem de Nazi iktidarının katı sosyal kodlarına olan karşıtlığının bir yansıması olarak görülmektedir.

Son bölüm, Bellmer'in seçilen fotoğraflarının çalışmanın ilk bölümünde çizilen kavramsal çerçeveye göre analizini içermektedir. Buna göre, modernitenin bakışın örgütlenmesi, cinsiyet rollerinin belirlenmesi, bedenin kurgulanması üzerindeki yadsınamaz olan etkisi, Bellmer'in parçalanmış beden tasarımlarında sürrealist bir bakışla eleştirilmiştir.

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Bellmer'in eserleri üzerine çalışırken onun eserlerinin tarihsel, sanatsal ve sosyolojik bir arka plan okumasına dayandırılmasının zorunluluğu burada sunulan çerçevenin ortaya çıkmasını sağladı. Çalışmanın kapsamı göz önüne alınarak kavramsal ve kuramsal çerçeve, belli başlı anahtar kelimelerin açıklanması ile sınırlandırılmıştır. Bu çalışma, Bellmer'in eserlerinin modernite bağlamında ele alınması gerektiğini temel bir sav olarak öne sürmektedir. Bu noktada, dört temel başlık üzerinden ilerleyen kavramsal çerçevenin ilk bölümü modernite kavramının kendisi üzerinedir. Bu başlıkta, modernite ile ne kastedildiği ve kısmen onun sanatla ilişkisi gösterilmeye çalışılmıştır. Diğer başlıklarda ise yine moderniteyle ilişkili olarak bakış, beden ve cinselliğin tarihsel ve toplumsal inşası üzerinde durulmuştur.

2.1. Modernite

Öncelikle, modernite kavramının sözlük anlamına baktığımızda karşımıza “çağdaşlık” ve “çağdaşlaşma akımı” ifadeleri çıkmaktadır.² Ancak bu kavramın, farklı çalışmalarda Aydınlanma döneminden 20. yüzyılın ikinci yarısına uzanan geniş bir tarihsel dönem, aynı zamanda, bu süreçte ortaya çıkan her türden gelişmeleri işaret etmek üzere kullanıldığı görülmüştür. Öte yandan modernite güncel olarak günümüz için de kullanılmakta olan bir kavramdır. Ancak bu çalışma içinde modernite, belli görme, düşünme, davranma biçimlerinin ardındaki mantığı ifade etmek üzere kullanılmaktadır. Buna kısaca, günümüze uzanan toplumsal oluşumların egemen paradigması da diyebiliriz. Bu açıdan modernite kavramı hem tarihsel-toplumsal bir süreci hem de “şimdi” ve “burada” olanı imleyen bir kavram olarak düşünülmelidir. Nitekim “modern”in kökeninde “yeni” ve “güncel” anlamları taşıdığını bir kere daha belirtmek gerekir.

² TDK Büyük Türkçe Sözlük
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5c499d13668f72.19437856 [14.04.2019]

2.1.1. Teknik ve Bilimsel Gelişmeler

Sanayi devrimi sürecinin bilimsel düşüncenin ışığında yaşanmış bir toplumsal dönüşüm süreci olduğu bilinmektedir. Levend Kılıç, insanlık tarihini nesnelere tarihi olarak tanımlar.³ Sanayi devrimiyle birlikte hızlanan teknolojik gelişmeler otomobil, telgraf, tren, telefon gibi icatlarla sosyal yaşamı hızlandırmıştır. Aynı zamanda bu icatlar sayesinde kazanılan teknolojik hız bireyin dünya ile olan mesafesinin daralmasını sağlamış ve böylece bireyin dünyayı algılama biçimini değiştirmiştir. Fotoğraf da bu dönemde ilerleyen fizik ve kimyanın bilimsel bulgularının çakışmasıyla ortaya çıkmıştır. Fotoğrafın icadının toplumsal yaşam üzerinde en az Sanayi Devrimiyle birlikte ortaya çıkan diğer teknolojik gelişmeler kadar dönüştürücü etkisi bulunmaktadır. Teknolojinin gelişimi toplumu oluşturan tüm unsurlarıyla birlikte şekillendirmektedir.

Bu bağlamda, modernite paradigması, Avrupa’da ortaya çıkan Reform, Rönesans hareketleri ve Sanayi Devrimi’ni referans edecek şekilde Aydınlanma mantığına dayalı, teknoloji, bilim, sanat ve toplumsal alandaki gelişmeleri içine alan ve günümüze uzanan bir bütündür. Aydınlanma hareketi eşitlik, özgürlük gibi fikirlerin yanında evrensel, rasyonel önerme ve pozisyonlar sunarak ilerleme fikrini desteklemekteydi. Bu dönem içinde özellikle 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarından itibaren kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, ulus-devletlerin belirleyici modeller olarak ortaya çıkması, modern olanın neredeyse her alanda olumlanması modern toplumun biçimlendirilmesinde belirleyici olmuştur.

Kovacs’ın belirttiği gibi “modern” tam da bu dönemde farklı anlamlar kazanmış ve yaygınlaşmıştır. Gelenekten kopuş ve onu reddetme ilişkisi içinde, kimi zaman belli biçim ve eğilimler kimi zaman da sanat tarihindeki bütün bir dönem için kullanılmıştır. Ona göre, 19. yüzyıldan itibaren ‘modern’ estetik ideali somutlaşırken, ‘klasik’ giderek ‘demode’, ‘muhafazakar’ ve ‘geçersiz’ anlamlarına gelmeye başlamıştır.⁴

³ Fotoğrafın toplumsal dönüşüm üzerindeki etkilerinin açıklanması hususunda Levend Kılıç’ın Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi kitabından yararlanılmıştır.

Levend Kılıç, **Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi**, 2. bs. (Ankara: Dost Kitabevi, 2012)

⁴ Andras Balint Kovacs, **Modernizmi Seyretmek**, çev. Ertan Yılmaz. 2. bs. (Ankara: De Ki Basım Yayım, 2016), 22.

2.1.2. Aydınlanma ve Modernleşme: Parçalı Bir Düzene Doğru

Charles Baudelaire, “Modern Hayatın Ressamı” adlı çalışmasında moderniteyi şu şekilde tanımlar: “Modernite, anlık olandır, geçip gidendir, olumsal olandır, sanatın yarısıdır; öteki yarısı ise, sonsuz olandır, değişmeyendir.”⁵ Aydınlanma düşüncesinin yarattığı etkilerle yeni teknik ve gelişmelerin toplumsal alanı hızla dönüştürdüğü bir ortamda bu belirleme günümüz çalışmaları için de güncelliğini koruyan önemli bir referans noktası olarak karşımıza çıkar. Bu noktada özellikle Harvey’nin Baudelaire’in bu ifadelerinden yola çıkarak modernite üzerine yaptığı tartışma çalışmamız açısından yol gösterici olmaktadır.

“Aydınlanma düşüncesi ilerleme fikrine kucak açıyor ve modernitenin savunduğu o tarih ve gelenekle kopuşu aktif bir biçimde hedefliyordu. (...) Bu düşünce, her şeyden çok, insanları zincirlerinden kurtarmak amacıyla bilginin ve toplumsal örgütlenmenin mistik ve kutsal kabuğunu kırmayı hedefleyen laik bir hareketti. (...) İnsanlığın ilerlemesi adına insan yaratıcılığını, bilimsel keşifleri ve bireysel mükemmeliyeti alkışladığı ölçüde, değişim girdabını olumlu karşılıyor, gelip geçici, anlık ve parçalanmış olanı, modernleşme projesinin gerçekleştirilmesi açısından zorunlu bir koşul olarak görüyordu. Eşitlik, özgürlük, (eğitimin getireceklerinden yararlanmasına izin verdiği takdirde) insan zekâsına inanç, evrensel akıl öğretileri her yandan fişkiriyordu.”⁶

Harvey’e göre Aydınlanma ile modernleşme arasındaki bu tarihsel ilişki Baudelaire’in ifade ettiği yaşamı organize ediyordu: Her şeyin parçalandığı, gelip geçici hale geldiği ve anlık olduğu bir hayatı. Modernite, sürekli değişim ve her şeyin hız kazanması ile bireyin deneyimlerini parçalamaktaydı. Ancak kendisinin de belirttiği gibi gerçekten modernite her şeyi fragmente ediyorsa bundan oldukça önemli sonuçlar çıkarmak gerekir:

“Her şeyden önce, modernitenin, birakalım modern-öncesi toplumsal düzenleri, kendi geçmişine bile saygı göstermesi mümkün değildir. Her şeyin geçiciliği, bir tarihsel süreklilik duygusunu korumayı güçleştirir. Eğer tarihin bir anlamı varsa, bu anlam tartışılan şeyin yanı sıra tartışmanın terimlerini de etkileyen bir değişim girdabının içinden keşfedilmek ve tanımlanmak zorundadır. Dolayısıyla modernite yalnızca kendinden önceki tarihsel durumların her biriyle ya da hepsiyle acımasız bir kopuş gerektirmez; aynı zamanda, kendi içinde bitmek bilmeyen bir iç kopuşlar ve bölünmeler süreci yaşar.”⁷

⁵ David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, çev. Sungur Savran. 3. bs. (İstanbul: Metis Yayınları, 2003), 23.

⁶ age, 26.

⁷ age, 24-25.

2.1.3. Süreklilik Duygusu ve Avangard

Tam bu noktada, Harvey, Poggioli ve Burger'e referansla modernizmin tarihindeki avangardlar ve radikal dalgaların yarattığı toparlanmalar ve bastırmaların süreklilik duygusunu kesintiye uğratan hayati bir rol taşıdığını ifade eder. Burada belirtmek gerekir ki bu mesele Bellmer'in de içinde bulunduğu ve 1900'lerin başında ortaya çıkan Sürrealizm akımının moderniteyle kuracağımız ilk ilişkisi olmaktadır. Bir sonraki başlıkta tartışılacağı üzere sürrealizme özgü özelliklerin -ki bunlar her ne kadar egemen iktidar biçimlerinin bireye ve topluma atfettiği özelliklerden uzak olsa da- modernitenin süreklilik duygusunda yarattığı kırılmalara bu bağlamda eşlik eder.

2.1.4. Modernite: “Uygarlığın Yaşayan Canavarı”

Modernite meselesine geri dönecek olursak, Aydınlanma dalgası ile yeni “uygar” dünya, gelişmekte olan bilim-teknik ve ortaya çıkan ulus-devlet modelleri üzerinden yükseliyordu. Ancak bilindiği üzere iki dünya savaşının yarattığı yıkım bütün bu süreci sorgular hale getirdi. Sadece bilimin ve tekniğin bu savaşlarda işe koşulması değil, bizzat uygarlığın kendisi de bir eleştiri nesnesi haline geldi. Özellikle faşizmin yükselmesi ve Nazi kamplarında yaşananlar, pek çoklarının⁸ da belirttiği gibi ne bir “yol kazası” ne de “uygarlık dışı” bir “olay”dı. İndirgeyerek ifade etmek gerekirse; yargılamalar, tazminat ve benzeri yaklaşımların gerçekçi bir çözüm olmadığını savunanlar bunun topluma içkin bir mesele olduğunda ortaklaşıyordu. Örneğin, Wendy Brown, tarihsel travmanın suç, telafi, özür gibi terimlerle düşünüldüğünde söz konusu tarihsel olayın kapandığının varsayıldığına işaret etmektedir. Bu yaklaşımı moderniteye özgüleyen Brown, “geçmiş” kabul edilen tarihsel olayların çağdaş siyasal yapıyı nasıl belirlediğini sorgulamaktadır.⁹ Bütün bu süreçte modernite paradigması, yeni biçim ve içeriklerle küresel bir yaygınlık kazanırken hakiki bir yüzleşme ve yeni bir toplumsal sözleşme meselesi de derinleşerek tartışıla gelmiştir.

Bütün bu bağlam içinde Harvey, modernite ve sanat ilişkisini kurabileceğimiz önemli bir kavramı yeniden gündeme getirmektedir: yaratıcı yıkım. Ona göre yaratıcı yıkım

⁸ Konuyla ilgili birkaç çalışma için bakınız:

Zygmunt Bauman- **Modernite ve Holocaust**, çev. Süha Sertabiboğlu. (İstanbul:Alfa Basım Yayım Dağıtım San. Ve Tic. Ltd. Şti., 2016),

Jan Amery- **Suç ve Kefaretin Ötesinde**, çev. Cemal Ener. (İstanbul: Metis Yayınları, 2015)

⁹ Wendy Brown, **Tarihten Çıkan Siyaset**, çev. Emine Ayhan. (İstanbul: Metis yayınları,2010), 173-174.

tam da modernitenin pratik ikileminden türediği için moderniteyi anlamamız açısından son derece önemlidir. Baudelaire alıntısından referansla Harvey, modernitenin her şeyi parçaladığı ve anlık hale getirdiği bir düzende, sonsuz olanın ne türden bir yaklaşımla kavranabileceğinin tartışmasını yürütür. Çalışmamız açısından bu tartışmadaki önemli nokta, yeni bir dünyanın yaratılması için öncelikle belli bir yıkımın gerekliliğidir. Ancak bu yıkım her şeyin “yeniden üretildiği” bir düzende kendiliğinden var olur. Yani bu, moderniteye içkin bir yıkımdır. Harvey’in ifadesi ile “Eğer modernist yaratmak için yıkmak zorundaysa, o zaman sonsuz hakikatleri ifade etmenin tek yolu, kendisi sonunda o hakikatleri yok etme eğilimine sahip bir yıkma sürecidir. Oysa eğer sonsuz ve değişmez olanın peşinde isek, kaotik, anlık ve parçalanmış olana damgamızı vurmak zorundayızdır.” Bu noktada özellikle avangard sanatta özgülünen (sonsuz olanı yakalayabilmek ve mesajı iletebilmek adına) “şok taktiği” ve/ya sürekli olanı kesintiye uğratan yeni yöntem ve biçimler ön plana çıkmıştır. Yukarıda ifade edildiği üzere avangard, bir başka ifade ile “organik olmayan sanat” modernitenin her şeyi kesintiye uğratan yönüne eklenir ya da onun bir temsilini sunar.

Öte yandan Baudelaire’den Benjamin’e modernite, ciddi eleştirilerin odağında yer alır. Zamanı ve mekanı kavranamaz bir şekilde dağıtan ve organize eden bir paradigma olarak modernite, aynı zamanda içerdiği aydınlanmacı ve ilerlemeci mantık dolayısıyla büyük toplumsal felakete de zemin hazırlar. Nitekim yukarıda Nazi Almanyası’na bu bağlamda değinilmişti. Bu noktada, Baudelaire’in sanat ve modernite ilişkisine bakışı, bu çalışmadaki sanat ve modernite ilişkisi açısından özetleyici olmaktadır:

“Baudelaire’e göre asıl vahşet, modernliğin bir belirtisidir ve sanat, modernliği savunmaz, aksine teşhir eder. Modern dünyanın estetik temsili bu dünyaya karşıt olmalıdır; “modernitenin kirli yüzünü, uygarlığın ortasında kol gezen vahşeti ve uygarlığın yaşayan canavarlarını” açığa çıkarmalıdır. (...) Benjamin için de uygarlığın bütün ürünleri, aynı zamanda birer barbarlık ürünüdür.”¹⁰

2.1.5. Toplumsal Alandaki Bölünmeler

Geleneksel yapının bütünsellik anlayışı ve arayışı karşısında, Baudelaire’in ifadesiyle söylersek modern hayat, zaman ve mekanda bütünlük sunmaz; kesintilidir ve fragmanlara ayrılmıştır.¹¹ Modern hayatın fragmanlara ayrıldığına ve ayrıştırdığına farklı toplumsal alanlar üzerinden örnekler vermek gerekirse, ekonomide iş bölümü ve

¹⁰ Charles Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, çev. Ali Berktaş. (İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2013), 31.

¹¹ age, 45.

uzmanlaşma, siyasal alanda etnisite ve/veya milli kimlikler ve cinsellik konusunda heteronormatif yönelimlere yapılan yatırımlar akla ilk gelenlerdir. Güncel anlamlarıyla bu kategoriler, modern toplumlarda eşitsizlik alanları olarak ortaya çıkar. Ancak bu kategorilerin her biri birbirine benzeşen bireylerin inşasında önemli bir rol de oynar. Örneğin Alain Touraine, pratikte yurttaşlar topluluğu olan devletin, bizzat modernleşmenin bir sonucu olan toplumsal farklılaşmaya karşı gerekli bir denge unsuru olduğunu ileri sürer.¹² Modernite mantığına dayalı olarak ortaya çıkan toplumsal ve siyasal düzen içindeki zıtlıklara rağmen devlet, bütünleştirici, birleştirici bir tavır sergiler. Bu bağlamda Touraine, modernite fikrinin içinde yer alan değişim ve varlık düzenini birbirinden ayırmaktadır.¹³ Ona göre, üretim ve tüketim alanında modernitenin yarattığı hızlı değişim, kolektif ve bireysel kimlikler arasında yeni kodlamalar ve düzenlemeleri beraberinde getirir. Bireysel varlığın cinsellik, kolektif varlığın ise ulus ile düşünülerek bir düzenlemeye sokulduğunu belirtir.

2.2. Beden

Benden daha yoğun bir şey yok
der beden-
ve bir şey yok daha şeffaf olan
Adonis

Bu çalışmada beden, iki farklı anlamı karşılamak üzere kullanılmaktadır. Bunlardan ilki ile biyolojik beden, ikincisi ile toplumsal-siyasal bir beden olarak toplum/nüfus kastedilmektedir. Bu bölümde bedenin tarihsel ve toplumsal olarak nasıl kurgulandığı üzerinde durulacaktır. Bu iki ayrımın esasında ortaklaştığı belli siyasal-sosyal eğilimler göz önüne serilecektir. Bir başka deyişle toplumun/nüfusun organik bir beden olarak nasıl “hayal” edildiği, “organ” ile özdeşlik kazandığı tartışılacaktır. Bu hem dönemin Nazi Almanya’sını anlamak hem de modernite bağlamında ortaya çıkan ve günümüzün egemen yönetim biçimleri olarak ulus devletlerin bu tartışmadaki rolünü görmek açısından oldukça önemlidir.

¹² Alain Touraine, **Modernliğin Eleştirisi**, çev. Hülya Uğur Tanrıöver. 11. bs. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018), 39.

¹³ age, 133.

2.2.1. Toplumsal Bedenin Kurgusu: Hayal

Anderson, günümüz modern toplulukların nasıl kurulduğu üzerine yaptığı ünlü çalışması *Hayali Cemaatler*'de, toplumun her şeyden önce “hayal edilen siyasi bir topluluk” olduğunu ileri sürer.

“Ulus hayal edilmiş bir siyasi topluluktur- kendisine aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık içkin olacak şekilde hayal edilmiş bir cemaattir. Hayal edilmiştir, çünkü en küçük ulusun üyeleri bile diğer üyeleri tanımayacak, onlarla tanışmayacak, çoğu hakkında hiçbir şey işitmeyecektir. Ama yine de her birinin zihninde toplamlarının hayali yaşamaya devam eder.”¹⁴

Topluluğun hayal edilebilir olması ancak belli başlı önkoşulların gerçekleşmesiyle mümkündür. Anderson'a göre, tek bir bedenmişçesine örgütlenebilecek bir topluluk fikrinin hayal edilebilmesi, ancak bir dizi tarihsel-toplumsal gelişmenin sonucunda ortaya çıkmıştır. Onun çalışmasında özellikle matbu oldukça belirleyicidir. Ona göre, yazının icadıyla başlayan ve matbaanın bulunmasıyla devam eden süreçte ortaya çıkan bilimsel ve teknik gelişmelerin tümü bu konuda oldukça önemli gelişmelerdir. Örneğin nüfus sayımı, istatistik, pusulanın icat edilmesi, haritacılığın gelişmesi toplulukların bir tek beden olarak hayal edilmesini sağlayan gelişmelerdir. Bu bağlamda ortaya çıkan toplumsal ritüeller topluluk fikrinin bedensel pratikleri ve oluşumlarına işaret eder.

“Milli bayramlarda söylenen milli marşları alın örneğin. Sözler ne kadar bayağı, ezgi ne kadar sıradan olursa olsun, bu marşların söylenmesinde bir eşzamanlılık deneyimi vardır. Böyle anlarda birbirilerine tamamen yabancı insanlar aynı ezginin eşliğinde aynı dizeleri okur. İmge: tek bir tını. (...) tek bir tınıda buluşma, hayali cemaatin fiziksel gerçekliğini yankıda bulunma imkanı demektir.”¹⁵

Bir önceki bölümde olduğu üzere, teknik bir indirgemeciliğe kaçmadan ortaya çıkan gelişmelere bakıldığında bunların toplumsal kurgulardaki rolleri daha iyi anlaşılmaktadır. Anderson'ın bu bakışı aynı zamanda kitle psikolojisine, dönemseller olarak Alman toplumunun faşist fikirler etrafında nasıl örgütlendiğine dair bilgiler de sunmuş olur. En nihayetinde Nazi iktidarı tarihsel olarak bilimsel ve teknik gelişmeleri “saf bir Alman” toplumu yaratmak üzere işe koşturmuştur. Ancak daha önce belirtildiği gibi, sorun bir tek tekniğin bu anlamda işe koşulması değil, teknik gelişme ve modernleşme yolunda ihtiyaç duyulan toplumun ancak bu şekilde organize edilmesinde yatmaktadır. Kısacası, ilerleme, toplumun her anlamda maksimum karı

¹⁴ Benedict Anderson, *Hayali Cemaatler*, çev. İskender Savaşır. 7. bs. (İstanbul: Metis Yayıncılık, 2014), 20.

¹⁵ age, 162-163.

ortaya çıkaracak bir verimlik mantığı çerçevesinde kurulduğu oranda gerçekleşecektir.¹⁶

2.2.2. İktidar ve Dönüşen Bedenler

Anderson'ın modern cemaatlerin hayal edilebilir olmasının önkoşulu olarak öne sürdüğü teknik ve bilimsel gelişmeler, Foucault'da iktidarın dönüşümünü hatırlatır. Foucault'ta bu dönüşüme bakmadan önce onun Nazi Almanya'sı için söylediği şu sözler konumuz bağlamında oldukça önemlidir.

“Sonuçta Nazizm, gerçekten de, XVIII. yüzyıldan beri kurulmuş olan iktidar mekanizmalarının en yüksek noktaya dek gelişmesidir. Tabii ki, Nazi rejiminden daha disiplinli devlet olmamıştır, biyolojik düzenlemelerin daha sıkı ve daha ısrarlı biçimde yeniden göz önüne alındığı başka devlet olmadı. Disiplinli iktidar, biyo-iktidar: Bütün bunlar (biyolojik açıdan, dölleme, kalıtım açısından sorumluluğu üstlenilen, hastalık, kazalar konusunda da sorumluluğu üstlenilen) Nazi toplumuna nüfuz etti, onu taşıdı. Naziler tarafından yaratılan ya da en azından tasarlanmış olandan daha disiplinli ve daha güvence sağlayıcı başka bir toplum yoktur. Biyolojik süreçlere özgü rastlantıların denetimi rejimin doğrudan hedeflerinden biriydi.”¹⁷

Foucault'da denetim toplumunu anlayabilmemiz için Anderson'dan farklı olarak iktidar biçim ve tekniklerinin dönüşümüne bakmak gerekir. Toplumun Savunmak Gerekir adlı çalışmasında Foucault, siyasal hukuk sisteminde önemli değişikliklere değinir. 17. ve 18. Yüzyılın ortalarına kadar “hükümler” ölüm hakkını elinde bulundurarak ve ölüm hakkını kullanarak yaşam hakkı üzerinde tasarrufta bulunmuş sayılırdı. Bu dönemdeki iktidar biçimi doğrudan kişinin bedenine yönelir ve daha çok bu biyolojik alanla ilgilidir. Nitekim Foucault bu konuda şu tespiti yapar:

“XVII. ve XVIII. yüzyılda, esas olarak beden üzerine, bireyin bedeni üzerine odaklanmış iktidar tekniklerinin ortaya çıktığı görüldü. Bunlar, bireysel bedenlerin uzamsal dağılımının (ayrıştırılmaları, sıraya sokulmaları, diziyeye ve gözetime sokulmalarının) ve bu bireysel bedenler dolayında bütün bir görünürlük alanının düzenlenişinin gerçekleştirildiği bütün o usullerdi. Bunlar aynı zamanda, bu bedenlerin bakımının üstlenilmesine, işe yarar güçlerinin alıştırma, terbiye vesaireyle yükseltilmesi çabasına yarayan tekniklerdi.”¹⁸

18. yüzyılın ortalarından itibaren bu iktidar biçiminden farklı, yeni bir iktidar teknolojisi ortaya çıkmıştır. Bu iktidar teknolojisi kendisinden önceki biçimleri reddetmez, aksine onun içine yerleşerek yeni bir boyut kazanır. Foucault'un burada söz ettiği yeni iktidar biçimi, yaşamı düzenleyen ve genel olarak nüfus/toplumla ilgilenen yeni bir iktidar teknolojisidir. Ancak tıpkı Anderson gibi o da belli başlı

¹⁶ Toplumun sözü edilen ekonomik verimlik etrafında örgütlendiğine dair çalışmalar için bakınız. Ernest Gellner, **Milliyetçiliğe Bakmak**, James c. Scott, **Devlet Gibi Bakmak**.

¹⁷ Michel Foucault, **Toplumun Savunmak Gerekir**, çev. Şehsuvar Aktaş. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013), 264-265.

¹⁸ age, 247- 248.

teknik ve bilimsel süreçlere değinir. Bu noktada istatistik, nüfus bilimi vurgularının ikisinde de ortak olduğu kolaylıkla görülebilir.

“XVIII. yüzyılın ikinci yarısında, bir yığın ekonomik ve siyasal sorunla (ki bunlara artık dönmüyorum) bağlantılı olarak, öyle sanıyorum, bu biyopolitiğin ilk bilme nesnelere ve ilk denetim hedeflerini oluşturmuş olan, tam da doğum, ölüm, uzun yaşama oranlarına ilişkin bu süreçlerdir. Her koşulda, ilk nüfus bilimi ile birlikte bu görüngülerin istatistik ölçümü bu anda işleme konur.”¹⁹

Öte yandan bu yeni iktidar biçimi üzerinden, biyo-politika kavramsallaştırmasına giden Foucault, bu çalışmanın temel izleklerinden biri olan biyolojik bedenin nasıl kurgulandığı egemen bakış ve yönelimlerin bu bedene nasıl işlediğini gözler önüne serer.

“(…) disiplin, insanların çokluğunu yönetmeye çalışır öyle ki bu çokluk gözetlenecek, eğitilecek, kullanılacak, belki de cezalandırılacak bireysel bedenlere dönüşebilmeli ve dönüşmelidir. Ve sonra, yerleşen yeni teknoloji, insanlar asal olarak bedenlerden ibaret oldukları için değil, tersine, yaşama özgü ve doğum, ölüm, üretim, hastalık vesaire gibi süreçler olan toplu süreçlerden etkilenen, global bir kitle oluşturması nedeniyle insanların çokluğuyla ilgilenir. Demek ki, ilk olarak bireyselleştirme yöntemiyle, beden üzerinde iktidar kurulmasının ardından, bireyselleştirici olmayan ama beden-insan yönünde değil, tür-insan yönünde gerçekleşen, bir anlamda yığılaştırıcı olan ikinci bir iktidar kuruluşu var. XVIII. yüzyılda temeli atılan, insan bedeninin anatomo-politiğinden sonra, bu yüzyılın sonunda, artık insan bedeninin anatomo-politiği olmayan, ama insan türünün ‘biyo-politiği’ olarak adlandıracağım bir şeyin belirdiği görülür.”²⁰

2.3. Cinsellik

2.3.1. Cinsiyetlendirilen Bedenler

Bu bölümde bedene heteronormatif bir bakışla nasıl cinsiyet kazandırıldığı tartışmaya açılmaktadır. İlk bakışta birbirinden farklı görünen alan ve konularda “beden”den ve/veya “mekan”dan söz edilmeye başlandığında bu alanların bir şekilde kesiştiği görülür. Mimarlıktan felsefeye, tıptan edebiyata bedenin/mekanın ne şekilde görüldüğü ve sunulduğu her zaman için önemli bir mesele olmuştur. Burada ise onun nasıl cinsiyetlendirildiğine dair bir tartışma yürütülmeye çalışılacaktır. Bu tartışmaya geçmeden önce beden ile tarihsel ve toplumsal süreçlerin bir alışımının anlaşılması gerektiğini vurgulamak gerekir. Beden/mekan sadece kendisi ile sınırlı bir “yer” değil, üzerinde belli izleri, anıları, fikir ve duyguları taşıyan, canlı bir uzamdır. Bu açıdan insan bedenini de kendi biyolojisiyle sınırlamak ve cinsel kimliğin bu biyolojik bedenle doğuştan geldiğini söylemek daha en baştan önu kesilmiş bir tutum

¹⁹ age, 249.

²⁰ Foucault, age, 248.

olmaktadır. Esasen cinsiyet ve beden birbirini karşılıklı olarak belirleyen ancak biri, diğeri ile açıklanamayacak ve ona indirgenemeyecek iki farklı konudur. Fatmagül Berktaş'ın Bryan Tumer'dan aktardığı gibi “beden bir uzam, bir araç, bir ortam, bir tekil ve bir çoğulluktur; hem katı hem de akışkandır, hem soyut ve 'ebedi' bir şey hem de aynı anda son derece somut bir şeydir.”²¹

Bedenin “kendinden menkul” biyolojik bir yapı olarak algılanması cinsel yönelimi değişmez bir kimlik olarak tanımlamayı beraberinde getirir. Nitekim biyolojik bir indirgemecilikle cinsel yönelim kişinin bedeni üzerinden tanımlanır. Bu da onun kurgusal boyutunu özcü bir anlayışla yadsımanın yoludur. Üstelik bu okuma biçimi sadece dini ve biyolojik dayanaklara yaslanmaz. Belli bir ideoloji, ekonomi, din ve benzeri kaygıyla ya da değil; önyargıyı ortaya çıkaracak ya da onu destekleyecek kimi bilimsel çalışmalar da bu bağlamda işe koşulur. Oysa Moira Gatens'in ifade ettiği gibi insan bedeni her zaman gösterilen/anlamlandırılan bir bedendir ve bu nedenle bilimin, üzerine ‘gerçek’ söylemler inşa edebileceği ‘nötr bir nesne’ olarak anlaşılabilir.²²

2.3.2. “Tohum ve Toprak”

Bilindiği üzere bedene dair anlam ve atıfların günümüze kadar süregeldiği en önemli alanlardan biri dindir. Bedeni denetleme aracı olarak din, aynı zamanda belirlenmiş beden ve cinsiyet tanımlarının içselleştirilmesi açısından da etkin bir araçtır. Bedenin din aracılığıyla denetlenmesi cinsiyet ilişkilerinin ve cinselliğin kurulmasının ulusun devamlılığı için kutsal bir alan haline getirir.

Kadının toprak ve erkeğin tohum olarak sembolizasyonu, egemen yönetim biçimleri olarak ortaya çıkan ulus devletlerde esasını koruyarak, ancak bu defa toplumu bir arada tutan önemli bir anlatının parçası olarak aktarılır. Anderson, günümüz modern toplumların bir beden olarak hayal edilebilmesinin tarihsel ve toplumsal koşullarını ortaya koyarken ortaya çıkan toplumsal bedenin (ulusun) bir “kardeş”ler topluluğu olduğunu ifade eder. Nitekim bütün bir topluluk bir aile, toprak “anavatan” ve onun koyucuları ise erkeklerden oluşan bir kardeşler birliği olarak hayal edilir. Anderson'a göre; “Son iki yüzyıl boyunca insanın, birbirini öldürmekten çok, böylesi sınırlı hayaller uğruna ölmeye razı olmalarını mümkün kılan şey, son kertede bu

²¹ Fatmagül Berktaş, “Feminist teoride Beden ve Cinselliğin Toplumsal İnşası” https://www.academia.edu/6394098/Cinselli%C4%9Fin_toplumsal_in%C5%9Fas%C4%B1 [23.03.2019].

²² Moira Gatens, **İmgesel Bedenler**, çev. Dilan Eren. (İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2018), 129-130.

kardeşliktir”²³ Ulus devletler bütünlüklerini korumak ve devamlılıklarını sağlamak amacıyla çoğunlukla bir erkek kardeşliği kurgulamaktadır. Ulusu korumak bu kardeşliğin gücüne bağlanmıştır. Susan Sontag’ın aktarımına göre, Virginia Woolf 1938 yılında savaş hakkında düşüncelerini belirttiği Üç Gine isimli kitabında “Savaş bir erkek oyunudur; ölüm makinesinin bir cinsiyeti vardır ve o cinsiyet de ‘erkek’tir.” demektedir.²⁴

Cinselliğe dair tanımlamaların heteronormatif bir yaklaşımla ele alınıyor oluşu katı cinsiyet kodlarını oluşturmaktadır. MacKinnon ve Andrea Dworkin, Anderson’ın anlatısına paralel olarak erkek bedeninin silahlı bir istilacı, kadın bedeninin ise istila edilen bir toprak olarak sembolize edildiğini ifade eder.²⁵ Cinselliğin tarihsel olarak bu şekilde kodlanmış olması, heteroseksüelliği toplumsal olarak meşrulaştırırken farklı cinsel yönelimlerin dışlanması beraberinde getirmiştir. Öyle ki, cinsiyet, kimin yurttaş sayılıp sayılmayacağı, hangi bedene ne türden haklar tanınabileceğini belirlemiştir. “Tarih boyunca, kadınların bedenlerinin yurttaşlığa uygun olmadığı düşünülmüş ve kadın bedeni çoğu zaman, sınırları savunulamayacak olan topraklara benzetilmiştir.”²⁶ Ancak ulus devletin devamlılığı söz konusu olduğunda kadının kutsal topraklara benzetildiği görülmektedir. Bununla birlikte, toplumsal alanın cinsiyetlendirilmesine, bir başka deyişle cinsel dağılımına bakıldığında kadının özel, erkeğin kamusal alanla ilişkilendirildiği bilinmektedir. Bu açıdan, Gatens’in ifadesiyle dışı bedenleşme, aslında erkek temsillerinin sınırları içine hapsedilmiş olan bir istisna ve sapmadır.²⁷

2.4. Bakış

‘bakmak’, görmenin kendiliğindenliği karşısında ‘bir seçim edimidir’

John Berger

Bakışın toplumsal örgütlenişi bir ‘dil’in örgütlenişi olarak düşünülebilir. Nasıl ki dilin toplumsal bir düzenleme olarak tarihsel gelişiminden söz ediliyorsa, -bir dil olarak-

²³ Benedict Anderson, **Hayali Cemaatler**, 7. bs. (İstanbul: Metis Yayıncılık, 2014), 22.

²⁴ Susan Sontag, **Başkalarının Acısına Bakmak**, çev. Osman Akınhay. (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2004), 4.

²⁵ Moira Gatens, **İmgesel Bedenler**, çev. Dilan Eren. (İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2018), 140.

²⁶ age, 140, 141.

²⁷ age, 57.

bakışın da tarihi vardır. Bu bağlamda, Jonathan Crary'nin *Gözlemcinin Teknikleri* adlı çalışması oldukça önemli bir referans olmaktadır.²⁸ Nitekim bu çalışmasında Crary, belli bir tarihsel süreç içerisinde, özellikle camera obscura ile birlikte bakışın toplumsal organizasyonu ve onun ne türden dönüşümler geçirdiğini tartışmaya açmaktadır.

Crary, 19. yüzyılda tuhaf ve iki başlı bir görmenin var olduğundan söz eder. Bir yandan geleneksel perspektife meydan okuyan ve yeni bir görme biçimini örgütleyen teknik gelişmeler ve yaklaşımlar, diğer yandan geleneksel perspektifi sürdüren “gerçekçi” görme biçimi vardır. Crary “gözlemci”nin, bu çalışmadaki karşılığı ile bakışın, tarihsel dönüşümünü camera obscura²⁹ ve stereoskop³⁰ üzerinden ele almaktadır. Ona göre bu iki gelişme gözlemci/bakış için kırılma noktalarıdır. İlk bakışta bu yaklaşımın, bakışı oldukça teknik bir zemine çektiği düşünülebilir. Ancak kendi ifadesiyle teknoloji her zaman başka güçlere eşlik eder ve onlara tabidir: Toplumsal bir süreç olarak teknolojik gelişimin kendisi ve aynı zamanda toplumsal olanı yeniden kuran teknolojik gelişim. Buradaki esas nokta en nihayetinde bakışın kendisini tek tek bireylerin bakışı olarak ele almak yerine tıpkı toplumsal güç ilişkilerinin bir alanı olan dil, hafıza, kültür gibi bakışı da organize edilen alanlardan biri olarak kavramaktır.

“Gözlemci kuşkusuz görendir; ancak bundan daha önemlisi, önceden belirlenmiş olanaklar dizisi içinde gören, belirli bir gelenek ve sınırlama sistemi içine yerleşmiş birisi olmasıdır. Ve burada "gelenekler" derken temsil pratiklerinden çok daha fazlasını kastediyorum. On dokuzuncu yüzyıla ya da herhangi bir döneme özgü bir gözlemciden söz etmek mümkünse eğer, bu yalnızca söylemsel, toplumsal, teknolojik ve kurumsal ilişkilerin oluşturduğu, indirgenmesi mümkün olmayan heterojen bir sistemin etkisi olarak mümkündür. Sürekli kayan bu alandan önce, gözlemci bir özne yoktur.”³¹

Bir şeye bakmak, içinde bulunulan toplumsal kodlarla bakmak demektir. Bu açıdan bakma biçimi genel toplumsal yargıları meşrulaştırmanın, onları yeniden kodlamanın alanı olduğu gibi bu yargı ve kodları değiştirmenin de alanıdır. Moira Gatens'in formülasyonunu kullanacak olursak, her bedeninin spesifik konumu, perspektifi ve

²⁸ Jonathan Crary, *Gözlemcinin Teknikleri, On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*, çev. Elif Daldeniz. (İstanbul: Metis yayınları, 2004), 16.

²⁹ Camera obscuranın çalışma prensibi tamamen karanlık bir ortamda açılan bir delikten giren ışık dışarıdaki görüntünün karşısındaki duvara ters bir biçimde yansımaları sağlar.

³⁰ Stereoskop ise iki gözle (binoküler) görme olan ve nesnelerin üçboyutlu izlenimini veren optik alettir.

³¹ Jonathan Crary, *Gözlemcinin Teknikleri*, çev. Elif Daldeniz. On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine, (İstanbul: Metis yayınları, 2004), 18.

kendini tarihsel olarak kavrayıştır.”³² O halde bedenimizi, sürekli olarak belli konum ve hizalara çeken, düzenlemeler, her zaman için toplumsal güç ilişkilerinin bir alanıdır diyebiliriz. Bu bağlamda, bizi çepeçevre içine alan toplumsal atmosfer içinde, fotoğrafın bakışımızı ve kimi yargıları nasıl toplumsallaştırdığına ve örgütlediğine bakmak gerekir.

Bu noktada bir kere daha Crary’e dönecek olursak, tarihsel-toplumsal bir “alışım” olarak camera obscura, yalnızca görmeyi açıklamaya yarayan teknik bir cihaz değil, gözlemleyenin algısında yarattığı değişimlerin de üzerinde takibini yapabileceğimiz bir görme modelidir. Ancak kendi ifadeleriyle söylersek; bir önceki yüzyılda bir hakikat yuvası addedilen cihaz, Marx, Bergson, Freud ve başka düşünürlerin metinlerinde artık hakikati gizleyen, tersyüz eden ve mitselleştiren usullerin ve güçlerin modeli haline gelmiştir.”³³

Bu noktada, “bir hakikat yuvası” olarak görülen camera obscuranın nasıl olup da “hakikati” gizleyen bir modele dönüştüğü elbette oldukça önemlidir; ancak bu değişimi camera obscura yerine, konuyla daha ilişkili ve daha açıklayıcı olduğunu düşündüğümüz başka bir örnek üzerinden ele almaya çalışacağız: Büyük Elçiler.

³² Gatens, age, 170.

³³ Crary, age, 41.

2.4.1. Gözlemcinin Konumu



Şekil 1: Hans Holbein, Elçiler, 1533

“Hans Holbein, Elçiler, 1533”. <https://www.sanatabasla.com/2014/07/01/elciler-the-ambassadors-genc-hans-holbein/> [11/03/2019].

Hans Holbein'in Büyük Elçiler adlı tablosu, bakışın örgütlendirilmesine, bunun “hakikat” ya da “gerçeklik” meselesiyle ilgisine iyi bir örnektir. İlk bakışta, tabloda dikkati çeken iki kişi görünmektedir, önlerinde durdukları masada ise bir yerküre, saz ve çeşitli enstrümanlar bulunmaktadır. Ancak tabloya daha dikkatli bakıldığında, ön tarafta ne olduğu çok da anlaşılmayan bir leke olduğu görülüyor. Ön tarafına yerleştirilmiş bu amorf, algıda bir karmaşaya sebep olmaktadır. İlk kez geçtiği tablonun karşısında bu amorf görüntünün tam olarak ne olduğunu anlamak isteyen kişi sağ alt köşeden baktığında bunun bir kuru kafa olduğunu görecektir. Bu, bakan kişinin konumuna yapılan müdahalenin etkin bir örneği olarak değerlendirilebilir. Tablo, gözlemcinin kendi konumu hakkında bir sorgulamayı beraberinde getir. Daha doğrusu tablo, farklı bir *gerçek* için kendisine bakana ön taraftaki formun ne olduğunu anlayabilmesi için yeni bir konum tayin eder. Gözlemci, ilk konumda Holbein'in yerleştiği amorf bir leke olarak algımlarken ikinci konumda bu anlamlı bir biçim

kazanır. Bu ikinci konuma yerleşen gözlemci, ilk açının kendisine sunduğu şeylerin bakış alanı dışında kaldığını fark eder.³⁴

Özetle; bu tablo bize iki önemli noktadan söz etmektedir. Birincisi, eser gözlemciye nerede durması gerektiğini söylüyor ve ona bir konum, bakış açısı tayin ediyor. Öte yandan kendisine sadece belli bir açıdan bakılması gerektiğini ve kendisinden başka bir gerçekliğin olmadığını söyleyen geleneksel yaklaşımın tersine, bakış açısının değiştirilmesi ile farklı bir gerçeklikle karşı karşıya kalındığını gösteriyor. Ancak tartışmayı biraz daha derinleştirmek konunun daha anlaşılır olmasını sağlayacaktır. Bunun için Holbein'in tablosu üzerine yapılan değerlendirmeleri, camera obscuranın daha gelişmiş hali olan fotoğraf çekebileceğimiz aynı zamanda hareketli görüntüleri kaydedebileceğimiz bugünkü kamera modeli üzerinden sürdürmek gerekecek.



Şekil 2: Diego Valezquez, Nedimeler, 1656

“Diego Valezquez, Nedimeler, 1656”. [https://www.artsy.net/article/artsy-editorial -centuries-people-las-meninas](https://www.artsy.net/article/artsy-editorial--centuries-people-las-meninas) [26.03.2019].

Velazquez, benzer bir biçimde Nedimeler (Las Meninas) isimli tablosunda gözlemcinin konumuna radikal bir müdahalede bulunmaktadır. Valezquez, portrelerinin çizilmesi için poz vermekte olan İspanya kralı IV. Felipe ile kraliçe Maria-Anna, tablo içinde aynada bir yansıma olarak yer almaktadırlar. Sanatçı ise elinde fırçalarıyla izleyicinin bakışıyla tablonun solunda ayakta durmaktadır. Sanatçı

³⁴Pascal Bonitzer, *Kör Alan ve Dekadrajlar* kitabında Hans Holbein'in Elçiler tablosuna dair yaptığı yorumlamadan faydalanılmıştır.

kendi geleneksel konumunu dönüşüme uğratarak gözlemciyi seyretmeye koyulmuştur. Michel Foucault, gözlemcinin, ressam için görünür hale geldiğini ifade ederek, gözlemcinin seyrettiği alanı “kendi için kesinlikle görünmez bir görüntü halinde yüzeye aktarılmış olan görünmezliğini görmektedir.” şeklinde açıklamıştır.³⁵

Her şeyden önce temsil meselesine baktığımızda, Büyük Elçiler tablosunun bize gösterdiği gibi bir temsil, temsilde bulunduğu nesne dolayısıyla bir “gerçeklik” iddiası taşır. Ancak bu kadarla kalmaz, görüntüsünü yansıttığı nesnenin ikamesi olarak algıda kimi manipülasyonlara yol açar.³⁶ Oysa temsili ortaya koymak için kullanılan araca, o aracın kullanıldığı ortama ve aracın kim tarafından kullanıldığına göre bir nesnenin ya da durumun farklı gerçeklikler olarak görünüm kazanacağı söylenebilir. Ancak buradaki asıl mesele, herhangi bir temsilin, temsilde bulunduğu nesnenin biricik gerçekliğini yansıttığı iddiasıdır. Bu türden bir temsil en başından beri yalnızca kendisine bakılması için vardır. İzleyenin mevcut toplumsal koşullar içindeki duygu ve düşüncesine hitap ederek kendi kurgusal dünyasını ve izleyici ile arasındaki mesafeyi gizler, gizlemeye çalışır. Bu türden temsillerin genel olarak melodramatik özellikler taşıdığı söylenebilir; nitekim bu özellik sinemada bir tür ismi olarak da karşımıza çıkar. Melodramatik filmlerde bu türden temsil kurguları ile sıklıkla karşılaşmaktadır. Bu tür yapılarda göz kamera ile özdeşleştirilmiştir. Öte yandan karakterlerin kendileriyle de güçlü özdeşlikler sağlanarak seyirci bütünüyle film evrenine çekilir. İzleyici bir film karşısında olduğunu her zamankinden daha fazla unuttur. Ancak esasen her temsil belli bir kısmılığı içinde taşır. Her temsil, gösteriminde bulunduğu nesneyi ancak belli bir kurgu ve biçim içinde sunabilir. Bu noktada Zeynep Sayın’ın Jameson’dan yorumladığı şu ifadeleri çalışmamızın ilerleyen bölümleri için de oldukça önemli olmaktadır; “kendi aşırılığını dayatan, kendi bakılma arzusunu dışa vuran ve kendini hakikat olduğu iddiasıyla ortaya koyan bütün imgeler pornografiktir.”³⁷

Tam da bu noktada bakış ile dikiz konusuna geçiş yapabiliriz. Esasen, alışlagelmiş temsil yapısı, gözlemciyi yerleştirdiği konum, kurduğu özdeşlikler ve kendi

³⁵ Michel Foucault, **Kelimeler ve Şeyler**, çev. Mehmet Ali Kılıçbay. (Ankara: İmge Kitabevi, 1994), 30.

³⁶ Burada Rene Magritte’nin “Bu Bir Pipo Değildir” çalışmasını hatırlamak yararlı olacaktır. **Rene Magritte, Bu Bir Pipo Değildir**, çev. Selahattin Hilav. 14. bs. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017).

³⁷ Zeynep Sayın, **İmgenin Pornografisi**, 4. bs. (İstanbul: Metis Yayınları, 2015), 28.

kısmiliğindense temsilinde bulunduğu şeyin “tamlığını” üzerinde taşıdığı iddiası dolayısıyla “bakılacak bir yer” olarak kurulmuştur. Ancak Büyük Elçiler tablosuna tekrar dönersek, Holbein tabloyu belli bir merkezi konumla, her zamanki gibi karşısına geçilecek bir perspektifle yapmıştır; ama aynı zamanda seyircinin tablo karşısında “yabancı” kaldığı bir lekeyi de eklemiştir. Gözlemcinin konumunu yerinden eden, ilk bakışta anlaşılamayan lekesiyle tablo, gözlemcinin konfor alanına müdahalede bulunmaktadır. Bir başka deyişle seyirci tabloya bakarken tablo da seyirciye bakmakta ve onu bir gerçeklik tartışmasının içine çekmektedir.

Yukarıda değinildiği üzere temsil, kendisine bakılacak bir yer olarak kurulduğunda yalnızca kişiyi belli bir merkeze çekmez ve belli bir gerçeklik duygusu sunmaz; aynı zamanda kendisini gözlemcinin seyrine sunar ve gözleyen, bu seyriyle baş başa olduğu yanılığının rahatlığı içindedir. Karanlık sinema salonları böylesi bir dikizlemenin örneği olabilir. Bakarken görünmeyen biri olarak seyirci, hem ortamın hem de filmin kendisine sunduğu konforlu konumu dolayısıyla bir “gözetleme” faaliyeti içindedir. Ancak bütün bunların yanında hem sinemada hem de diğer sanatlarda kendisine bakanın bir “gözetleme” yaptığını ona hatırlatacak farklı sanat akımları içinde bunlar birer metot olarak ortaya çıkmıştır. Örneğin Kübistlerde böylesi yöntemlerin kullanıldığı bilinmektedir. Berger, Kübistlere göre görünenler tek bir gözün karşısına çıkan şeyler değildi artık; verilen bir nesnenin (ya da insanın) çevresindeki tüm noktalardan alınabilecek görünümünün toplamıydı diyerek bu anlamda çoklu bir bakıştan söz eder.³⁸

Bir nesneye doğrultulan farklı bakış açılarını iki boyutlu yüzeye yansıtarak kübizm, geleneksel perspektife meydan okumuştur. Bilindiği üzere Sürrealizmdeki merkezsizlik, çarpıtmaların sanatsal kökeni kübizm ile başlayan radikal görme biçiminde bulunabilir. Enis Batur, bakma/bakılma yasalarının tersyüz edildiği Kübist yaklaşıma dair şunları aktarmaktadır:

“Yapıt’ın merkezi’nin yerinden oynadığına tanık olunuyordu şimdi: Çoğul kaynağa çoğul bakışlı göz gerekecekti. Bir düzlem olmaktan çıkardı resmi Kübizm: Ona yontunun, dahası nesnenin boyutlarını taşıdı. Duchamp, kendi plastik hareketini o verilerden kalkarak hayata geçirecekti.”³⁹

Çalışmanın analiz kısmında bu konuya Bellmer’in fotoğrafları bağlamında tekrar döneceğimiz için bakış bölümünü bu çerçeveye sınırlamak yeterli görülmektedir.

³⁸ John Berger, **Görme Biçimleri**, çev. Yurdanur Salman 18. bs. (İstanbul: Metis Yayınları, 2012), 8.

³⁹ Enis Batur, **İmgeleri Kim Dinler**, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004), 31.

3. SÜRREALİZM

Bu bölümde sürrealizmin ortaya çıktığı tarihsel koşullar, akımının özellikleri ve Bellmer'in sürreal eserleri üzerinde durulacaktır.

Bilindiği üzere, toplumsal alanlar arasında karşılıklı bir ilişki söz konusudur. Ancak kimi zaman bu alanlardan biri veya birkaçı diğerleri üzerinde belirgin etkilere sahip olur. Örneğin, ekonominin siyasal alanı, siyasal alanın sanat alanını belirgin bir biçimde domine ettiği, onu biçimlendirdiği görülebilir; tabii bunların tam tersi de söz konusu olabilir. Bu açıdan sürrealizme bakarken onun etkileşim içinde bulunduğu kimi alanlara bakmak faydalı olacaktır.

3.1. Sürrealizmin Tarihsel Çerçevesi

Teknolojik gelişmelerin hızla arttığı, sanayileşme ve etkilerinin toplumun her alanına yayıldığı 20. yüzyıl, bir yandan pozitif bilimlerdeki gelişmelere sahne olurken diğer yandan da savaş ve savaşın getirdiği yıkımların yaşandığı bir dönem olmuştur. Bu durum, mevcut toplumsal yargıların; uygarlık, gelişme, modernleşme gibi fikirlerin sorgulanmasına ve sarsılmasına neden olmuştur.

Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkımın enkazları henüz kaldırılmamışken özellikle Almanya'da Nazizm'in yükselmesiyle İkinci Dünya Savaşı'na doğru yeni bir süreç başlamıştır. Bu süreç sadece sosyal, ekonomik ve siyasal alanı değil aynı zamanda sanat alanını da etkilemiş ve onu dönüşüme uğratmıştır. Bu dönüşümler, sanatçıların yaptığı sorgulama ve tartışmaların yanı sıra sanat eserlerinin içerik ve biçimlerinde de kendini gösterir. Yaşanan toplumsal dönüşümler, bilimsel ve teknik gelişmeler, sanat alanında kimi geleneksel yapıların kırılmasına ve yeni akımların güçlü bir şekilde ortaya çıkmasına yol açmıştır.

20. yüzyıl, birçok alanda yeni gelişmelerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Yaşanan savaşlar, yeni devletlerin ortaya çıkması, bilimsel alanda yaşanan gelişmeler, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, kentleşme oranlarının hızla artması bu gelişmelerden bazılarıdır. Bu yüzyıl, teknolojinin günlük hayatta daha çok kullanıldığı

ve bireyin hayatı algılama biçiminin derinlemesine dönüşüme uğradığı bir yüzyıl olmuştur. Süreç içerisinde gündelik olanın ön plana çıktığı ve geleneksel olanın arka plana itildiği söylenebilir. Özellikle kitle iletişim araçlarının gelişmesi ile popüler kültür türleri yaygınlık kazanmıştır. Ancak bütün bu süreç aynı zamanda, kültür ve sanat alanında önemli dönüşümleri de beraberinde getirmiştir. Sanatın politikleştiği ve egemen düzenlerin sanatçılarca yoğun bir şekilde sorgulandığı görülmüştür.

Avangard akımlar, sanatın geleneksel kalıplarından kurtularak yeni yöntemler denemeye başlamışlardır. Sanatın geleneksel biçimi ve Rönesans'tan beri kabul gören klasik estetik kalıpların reddedildiği görülmüştür. Biçimsel bir değişime gidilerek merkezi perspektiften vazgeçilmiş, çoklu bakışın hâkim olduğu, interaktif eserler üretilmeye başlanmıştır.

Avangard akımların geleneksel sanata yönelttiği bir diğer eleştiri, onun burjuva değer yargılarını benimsemesidir. Aristokrasinin gerilemesiyle egemen sınıf haline gelen burjuva, kendi değer yargıları çerçevesinde sanatçıları desteklemekte onları himayesi altına almaktaydı. Dolayısıyla geleneksel sanatın içeriği burjuva değerlerini yüceltmekte, onlarla donatılmaktaydı. Avangard sanat ise bu bağlamda ortaya çıkan estetik anlayışı reddetmiş toplumsal yapıyla iç içe bir sanat anlayışını benimsemiştir.⁴⁰

Avangard sanat, burjuvanın egemenliğine meydan okuyarak sanatın özerkliğini savunmuştur. Dada ve Gerçeküstüçülük akımlarına göre sanatçı estetik hazzı aşmalı, sanat insanların yaşamlarına dokunmalı, nesnelere farklı biçimlerde ve farklı görme biçimleri ile görmelerini amaçlamalıdır. David Hopkins'in ifade ettiği gibi, burjuvanın yaşam ve sanat arasına koyduğu mesafeye karşı, avangard sanatları birer sanat akımı olarak okumaktan çok, yaşam karşısında tutumlar belirleyen, harekete geçiren düşünceler olarak tanımlamak daha doğrudur.

Geleneksel anlamda resim sanatını, yapısal olarak dönüşüme uğratan Kübizm ve Fütürizm gibi akımlar genellikle içerik ve biçim olarak burjuva bireyciliğine hitap eden 19. yüzyıl sanatına⁴¹ tepkiliydiler. Burjuva anlayışı ve estetiğinin etkisi, Fransız ressam Gustave Courbet'nin geleneksel sanatın biçim ve içeriğinde yarattığı kırılma ile değişmeye başlamıştır. Bu durum, geleneksel sanat anlayışını ve yöntemlerini

⁴⁰ Avangard sanatın sanat ve hayat arasındaki mesafesi yok etmesi hakkında bilgi için bakınız. Peter Bürger, **Avangard Kuramı**, çev. Erol Özbek. 7. bs. (İstanbul: İletişim yayınları,2012) ⁴¹ David Hopkins, **Dada ve Gerçeküstüçülük**, çev. Suat kemal Angı. (Ankara, Dost Kitabevi, 2004),18-19.

eleştiren, yerine yeni ve daha radikal yöntemler deneyen birçok sanat akımıyla devam etmiştir.

Courbet'in geleneksel sanat kurallarını kırmasıyla başlayan süreç, Cezanne, Gauguin, Van Gogh gibi 19. yüzyıl ressamlarının resmi biçimsel olarak natüralizmden ayırmasıyla devam etmiştir. Kübizm ise en radikal biçimde resmi parçalarına ayırarak geleneksel sanatın sorgulanmasının yolunu açan akım olmuştur. Alışılmışın dışında, yeni, görsel bir dil ortaya çıkmıştır. Bu dil, yalnızca Kübizm değil, Dada ve Gerçeküstücülük akımları tarafından da benimsenmiştir. Ancak Dada ve Gerçeküstücüler, Kübistlerden farklı olarak biçimsel tarzların dışında üretimin içeriği konusuna da önem vermişlerdir.

Sürrealizm politik bir akım olarak ortaya çıkmış, hem sanatın geleneksel kurallarını hem de burjuva değer yargılarının yüceltilmesine isyan etmiştir. Mevcut toplumsal düzeni ve toplum üzerinde baskı unsuru olan kurumları eleştirmiştir. Marksist düşünceyi benimsemişlerdir. Sürrealistler, sanat alanına getirdikleri radikal eleştirilerle birlikte, günlük hayat ve politikada da bu isyancı duruşu sergileyerek yalnızca sanatsal alanda var olmayı reddetmişlerdir. Sürrealistler burjuva otoritesine karşı tavırlarını politik alanda göstererek sanat ve gerçek hayat arasındaki mesafeyi öncelikle politik bir zeminde ortadan kaldırmayı amaçlamışlardır. Sanatın ve sanatçının siyasal bir işlevi olduğuna dair fikir burada ön plandadır.

Sürrealizmin ortaya çıkmasında psikanalitiğin önemli bir yeri vardır. Sürrealizmin biçimsel ve içeriksel yeniliklerinin psikanalistik yöntem ve metotlarla doğrudan ilişkili olduğu söylenebilir. Bu, onların politik eleştirilerinin de zeminini gösterir. Bu bağlamda bilinçaltı ve rüya gibi yöntemlerle bilincin derinliklerine inme meselesi sürrealizmin de kullandığı temel enstrümanlardandır. Andre Breton, rüyaların eksiksiz kaydı ve çözümlenmesini sağlayacak kuşaktan kuşağa uzanan bir bellek disiplinine ulaşılabilirse zihnin sınırlarının çözülebileceğini savunmaktaydı.⁴² Aklın kontrolü olmaksızın düşüncenin kontrolünü sağlayan ruhsal otomatizm yöntemi sürrealistler arasında benzer bir amaçla uygulanmıştır.

“Ve böyle yaparak, beni sürekli meşgul eden ‘gerçekliğin’ rüya halinde var olmaya devam ettiği, çok uzak bir geçmişe gömülüp kalmadığı en ufak şekilde dahi kanıtlanmadığından niçin rüyalara zaman zaman gerçekliğe bahşetmeyi kabul etmediğim şeyi, diğer deyişle kendi zamanı içinde benim reddedişime açık olmayan bu kendinden menkul kesinlik değerini bahşetmeyeyim ki?

⁴²Andre Breton, **Sürrealist Manifesto**, (İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2009), 26-27.

Neden rüyadaki işaretten, gün içinde daha keskin olan bir bilinç düzeyinden beklediğimden daha fazlasını beklemeiyim ki?”⁴³

Burada sürrealizmi etkileyen ve onu ortaya çıkaran bir başka yaklaşımda da söz etmek gerekir: Dada.

3.2. Dada ve Sürrealizm İlişkisi

Dadacılar, Birinci Dünya Savaşı'nın sürdüğü yıllarda savaşı ve askeri faaliyetleri anlamsız ve rasyonel aklın sonu olarak görmüştür. Savaşın mantıksızlığına karşı tepkilerini sanat alanında mantığı ortadan kaldırarak göstermişlerdir. Savaşın savunan aklın tükenmişliğini denetimsiz bir akıl-dışını savunarak tepki göstermişlerdir.⁴⁴ 1918 yılında Tristan Tzara, Dada Manifestosu'nda şunları ifade etmiştir: “Bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir; işte Dada budur.”⁴⁵

Savaşın devam ettiği yıllarda Dada akımı toplumun genelinin uzağında olan burjuva zevklerine hizmet eden ve hayatla bağlantısı olmayan sanata karşı çıkmıştır. Sürrealistler, Dada'nın sanat ve hayatı birleştirme fikrini benimsemişler, ancak, ‘Yıkılsın Sanat’ ya da ‘Sanat Öldü’ sloganlarıyla yıkıcı bir eğilim gösteren Dada'nın aksine bu yönde daha somut sanatsal ve fikirsel eserler üretmişlerdir.

Andre Breton'un 1924 yılında Birinci Sürrealist Manifesto'yu yayımlamasıyla DaDa'nın mirasçısı olan Sürrealizm yeni bir akım olarak ortaya çıkmıştır. David Hopkins'in ifadesiyle dadanın sanatsal varisi olan sürrealizm de burjuva değerlerine yaslanan sanat anlayışının karşısında yer almıştır. Sürrealist Manifesto'da Andre Breton'un şu sözleri dada ile sürrealizmin ortak yönlerine işaret eder: “...Sürrealizm'in ne tür ahlaki erdemlere sahip çıktığını bilmek yararlı olacaktır, o köklerini hayatın içine daldırır, ve şüphesiz tesadüfi olmayarak, bu devrin hayatının içine.”⁴⁶

Sürrealizm, rasyonelliği öven ve ön plana çıkaran burjuva sanatına karşı akıl dışılığı över ve bu bağlamda zihnin gizemi tarafında yer alır. Daha önce söz edildiği üzere bilinçaltı ve rüyanın yanı sıra çocukluk ve çocukluk anıları sürrealizmde önemli temalar olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda Andre Breton, Louis Aragon ve Paul

⁴³ age, 23.

⁴⁴ Ahu Antmen, *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 9. bs. (İstanbul: Sel Yayıncılık,2018) ,124.

⁴⁵ age,122.

⁴⁶ Andre Breton, *Sürrealist Manifesto*, (İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları, 2009), 109.

Eluard gibi sanatçılar deneysel oyunlarıyla usdışı üzerine çalışmalara yönelmişlerdir. Sigmund Freud'un bilinçaltı çalışmaları hakkında bilgi edinmeye başlamalarıyla Gerçeküstücü akım etrafındaki sanatçılar bu bilimsel fikirleri benimsemeye başlamışlardır. Hopkins; Breton ve avangard çevrenin Freud'un bilimsel düşüncelerini kendi amaçları doğrultusunda uyguladıklarını ve 'otomatik yazı'⁴⁷ tekniklerini Freudcu 'serbest çağrışım' modeline göre geliştirdiklerini ifade etmektedir.⁴⁸

Breton, sürrealizm üzerine iki manifesto kaleme almıştır. Sürrealist sanat yaklaşımının başlangıcı sayılan bu manifestolar akımın çerçevesini de çizmektedir. Birinci manifesto daha çok yazınsal alanda yankı uyandırırken ikinci manifesto görsel sanatlar üzerinde etkili olmuştur. Breton'un İkinci Manifesto'sunun ardından Gerçeküstücülüğün fikirsel olarak yeni bir yönelime sahip olduğu söylenebilir.

Sanatsal ve düşünsel olarak Dada ve Gerçeküstücülük akımları iç içe geçmiş bir yapıdadır. Sürrealistler, Dada'nın yıkıcı tavrı ve sanat eyleminin kendisini yerle bir etmeye yönelik faaliyetlerine karşın daha sistemli ve yapıcı bir biçimde sanat üretiminde bulunmuşlardır. David Hopkins, Dada akımının kaos ve modern yaşamın fragmanlaşmasına odaklandığını ancak Gerçeküstücülüğün ise yeni bir mitoloji ortaya çıkarma ve de modern kadın ve erkek için bilinçsizliğin gücüyle yan yana getirme çabasında daha onarıcı bir misyon ile hareket ettiğini ifade eder.⁴⁹ Bununla birlikte ırk ve cinsellik, sürrealistlerce üzerinde daha fazla durulan konular olmuştur. Fransız fotoğraf sanatçısı Claude Cahun'un kendi cinsel kimliği üzerine ürettiği otoportreler bu eserlerin en etkileyici örneklerinden biridir.

⁴⁷ Otomatik yazı tekniği, modernitenin rasyonel akılcılığı ile mücadele edebilmek adına Freud'un bilinçaltı yönteminden yola çıkarak sürrealistlerin geliştirdiği bir çeşit düz yazı tekniğidir.

⁴⁸ David Hopkins, **Dada ve Gerçeküstücülük**, çev. Suat Kemal Angı. (Ankara: Dost Kitabevi,2006),17.

⁴⁹ age, 12.



Şekil 3: Claude Cahun, Otoportre, 1929

“Claude Cahun, Otoportre, 1929”. <https://artplastoc.blogspot.com/2016/07/556-lucy-schwob-dite-claude-cahun-1894.html> [03.03.2019].

Cahun, değiştirilemez görünen toplumsal cinsiyet kodlarını ne kadar katı bir biçimde belirlenmiş olursa olsun bedeninden sıyrıp atmaya çalışmış, üzerinde hiçbir cinsiyetin okunmadığı gerçeküstücü beden temsilleri ortaya koymuştur. Otoportreleri, Nazi Almanyası'nın siyasi anlayışına olduğu kadar sanat anlayışına da tepkisini yansıtmaktadır. Cahun'un faşist estetiğin ifade ettiği kusursuz beden ve ideal erotizmden uzak beden temsilleri, kadının bir kışkırtma nesnesi olduğunu düşünen, cinsel dürtülerin bastırılışını ise kahramanlık olarak tanımlayan faşist idealin tam karşısında yer almaktadır.⁵⁰

3.3. Nazi Estetiği ve Sürrealizm

Bilindiği üzere, Nazi Almanyası, kitle iletişim araçları üzerinden toplumu şekillendirme ve ona yön vermenin gücünü erken keşfetmiştir. Fotoğraf ve sinemayı bu bağlamda, ideal-üstün toplumu yaratma amacına uygun olarak işe koymuştur. Bu dönemde sanatın kendisi en büyük propaganda aracına dönüşmüştür diyebiliriz. Kitle iletişim araçlarının sağladığı olanaklarla geniş halk kitlelerini yönlendirme ve onlarda

⁵⁰ Susan Sontag, *Satürn Yıldızı Altında*, çev. Osman Akınhay. (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013), 102-103.

istenilen duyguları uyandırmak mümkün hale gelirken sanatın bu çerçevede icra edildiği görülmüştür. Bu dönemde Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanlığı (1933) kurulmuştur. Joseph Goebbels'in başında bulunduğu bakanlık Nazilerin katı sanat anlayışına uygun olarak propaganda çalışmalarını yürütmüştür. Muhafız olarak görülen sanatçıların üretimi engellenmiş ve uygun görülmeyen çalışmalar ise sansürle karşı karşıya kalmıştır. Hitlerin arındırılmış Alman toplumu fikri ve onun faşist estetik idealiyle birlikte Goebbels faşist propagandasını yürütmüştür. Sanat aracılığıyla ideolojik mesajların iletilmesi sistematik biçim kazanmıştır.

Naziler, patriarkal bir bakışla ideal bir beden tanımı yapmıştır. Sarışın, mavi gözlü, iri yapılı, güçlü, zinde bir beden ve buna bağlı ideal güzellik anlayışını savunmuşlardır. Bu beden yapılarına uyan ve ari ırktan olanlar, Alman olmasalar dahi asimile edilebilir görülmüş ancak bu ölçülere sahip olmayanlar "doğal eleme" yöntemiyle toplum dışına itilmiştir. Bu sanat alanında da aynen uygulanmıştır, Nazi Almanya'sı modern sanat eserlerini dejenere olarak tanımlamış ve savunduğu klasik estetik anlayışına uygun olan eserleri desteklemiştir. Bedenin bütünlüğünü bozan, ideal beden ya da ideal güzellik anlayışına karşı olan eserleri sanat eseri olarak kabul etmemiştir.

1937 yılında "Dejenere Sanat" tanımıyla birçok modern sanat eseri sergilenmiştir. Almanya'nın birçok şehrini dolaşan sergiler düzenlenerek modern sanatın Alman toplumunu yozlaştırdığı fikri yayılmaya çalışılmıştır. Sergilendikleri mekânlarda eserlere zarar verilmesine, aşağılanmasına izin verilmiştir. Üstün Alman toplumu fikrinin sanat alanına yansımaları, sanatın 'dejenere avangard'tan arındırılması biçiminde olmuştur.



Şekil 4: Dejenere Sanat (Entartete Kunst), 1937

“Dejenere Sanat (Entartete Kunst), 1937”. <https://manifold.press/dejenere> [01.03.2019].

Paris Dünya Fuarında Pablo Picasso'nun 'Guernica' isimli tablosu ile aynı yıl (1937) Dejenere Sanat sergisi düzenlenmiştir. Savaşın yıkıcı etkilerinin anlatıldığı Guernica, Naziler için pejoratif eserlerden biridir. Aynı yıl içinde Hitler'in bizzat seçip onayladığı klasik eserlerden oluşan “Büyük Alman Sanatı Sergisi” yapılmıştır. Bu sergide yönetimin onayladığı sanat eserleri sergilenmiş ve klasik sanat yüceltilmiştir.



Şekil 5: Büyük Alman Sanatı Sergisi, 1937

“Büyük Alman Sanatı Sergisi, 1937”. <http://www.e-skop.com/skopbulten/nazialmanyasinda-avangard-dusmanligi/1855> [07.03.2019].

Naziler, Ari Güzellik anlayışına uygun olmayan her türlü temsil biçimini dışlamışlardır. Nazizm, bedeni ırkçı teoriler, kadın ve erkeğe biçilen ayrı roller ve ulus devletin bütünlüğü gibi kavramlarla birlikte yorumlamıştır.⁵¹ Bu sanat anlayışının temelinde üstün ve arındırılmış, güçlü, “sağlıklı” bedenlere sahip birey fikri yatmaktadır. Bu beden tasviri aynı zamanda güçlü bir devlete de işaret eder. Toby Clark, bu anlayışını şu şekilde ifade etmiştir:

“Faşizmde bedenin yorumlanması, en üst aşamada bedenin devlet için bir model olduğu bir metaforla desteklenmiştir. Bedenin organları gibi devletin bölümleri de uyum içinde fakat eşit olmayan bir şekilde çalışmalıdır: Başın kol ve bacaklar üzerinde egemen olması gibi hükümet de insanlar üzerinde egemendir. Yine de hükümet ile halk birbirine organik olarak bağlıdır ve devlet ulusla böyle kaynaşmaktadır.”⁵²

Clark’ın da belirttiği gibi devlet ile halkın bütünlüğünün temsili açısından bedenin bütünlüklü, sağlıklı ve ideal güzellik anlayışına uygun biçimlerde temsil edilmesi önceliklidir. Susan Sontag’ın *Büyüleyen Faşizm* isimli yazısında Nazi yönetimiyle yakınlığını ve Üçüncü Reich’in propagandistlerinden olduğunu belirttiği Leni Riefenstahl, tam da Nazilerin sanat anlayışlarına cevap veren türde temsiller kullanmıştır. Yönettiği filmlerle Nazi propagandasının topluma iletilmesi amacı güdülmekte ve faşist düşünceye uygun bir estetik anlayış görülmektedir.

“Faşist sanat ütopyaçı bir estetik, fiziksel kusursuzluk estetiği sergiler. Nazilerin ressamlarıyla heykeltıraşları genellikle çıplak olanı resmetmişlerdi, fakat bedensel kusurları resmetmeleri yasaktı. Onların çıplak eserleri sağlık dergilerinde göreceğiniz türden resimlere benziyorlardı; hem mutaassıpça aseksüel hem de (teknik anlamıyla) pornografik, çünkü bir fantezinin kusursuzluğuna sahip resimler.”⁵³

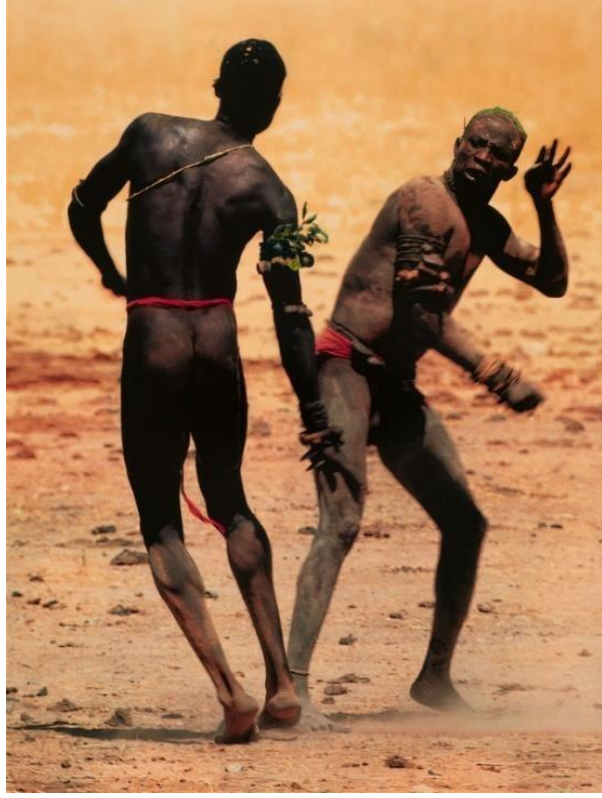
Riefenstahl bir röportajında; “Salt gerçekçi, hayattan bir dilimi kapsayan, sıradan, gündelik olan şeyler ilgimi çekmiyor. Beni büyüleyen, güzel, güçlü, sıhhatli ve canlı olan şeyler. Ben uyum peşindeyim. Uyum gerçekleştiğinde mutlu oluyorum.”⁵⁴ demiştir. Bu ifadelerinden güzel olana biçtiği değer boyutu anlaşılmaktadır. Sontag, Riefenstahl destekçilerinin onun her zaman güzele olan bu ilgisinden bahsettiğini ifade etmekte ve bu savı kendisinin de savunduğunu eklemektedir. Faşist ideolojinin beden temsillerine yansımaları olarak güzel olanın mutlaka güçlü olması gerekliliği fikri hem Riefenstahl hem de destekçilerince öne çıkarılmıştır. Heybetli ve kusursuz bedenler, güce duyulan hazzın ifadeleridir.

⁵¹ Toby Clark, *Sanat ve Propaganda, Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*, çev. Esin Hoşsucu. 3. bs. (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017), 85.

⁵² age, 89.

⁵³ Susan Sontag, *Satürn Yıldızı Altında*, çev. Osman Akınhay. (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013), 102.

⁵⁴ age, 94.



Şekil 6: Leni Riefenstahl, Son Nubalar, 1976

“LeniRiefenstahl, SonNubalar, 1976”.https://www.lempertz.com/en/catalogues/lot/1_098-1/116-leni-riefenstahl.html [03.03.2019]

Sontag’a göre, Riefenstahl’in Nazi çalışmalarının devamı olmaktan kurtulamadığı Son Nubalar, ilkelci bir ideal hakkındadır: çevreleriyle saf bir uyum içerisinde hayatlarını sürdüren, ‘uygarlığın’ kendilerine dokunmadığı bir halkın portresidir.⁵⁵

“Nubalar Ari değil, Siyah olmalarına rağmen, Riefensthal’in onları resmedişi Nazi ideolojisinin daha büyük temalarından birini akla getirir: temiz olan ile kirli olan, bozulmaz olan ile çığnenmiş olan, fiziksel olan ile zihinsel olan, neşeli olan ile eleştirel olan şeyler arasındaki zıtlık.”⁵⁶ Bu kutuplaşmaların ifadesi olarak Son Nubalar çalışmasında, faşizmin savunduğu sanat anlayışına uygun ve onunla tutarlı bir dil kullanmış olduğu görülmektedir.

Avrupa’da etkin olan faşist anlayış her alanda milli ve ari olana vurgu yapmaktaydı. Sürrealistler ise bu anlayış biçiminin savunduğu ulusal hassasiyetleri değil, daha evrensel bir düşünme biçimi benimsemişlerdir. Ulusun temsili olarak belirlenmiş ari

⁵⁵age, 95.

⁵⁶age, 97.

bedenin kusursuzluğunun karşısında sürrealistler, tüm milli temsillerden uzak bir anlayışla, bedeni, parçalı ya da deforme edilmiş biçimlerde temsil etmişlerdir.

4.FOTOĞRAF; YENİDEN ÜRETİM

Modern teknolojinin gelişmesi ve geçmişten bu yana optik, fizik ve kimya alanında yapılmış çalışmaların çakışmasıyla nihayet görüntüleri “göründükleri gibi” kaydeden bir araç olarak fotoğraf makinası ortaya çıkmıştır. Böylece suretlerin yeniden üretimi yapılabilmiş ve aslından daha kalıcı olan yeni imgeler elde edilebilmiştir.⁵⁷ Fotoğraf makinasının ürettiği görüntü nesnenin gerçeği ile çelişmeyecek derecede aynıdır. Andre Bazin’e göre fotoğraf, eşyanın gerçeğinin bu eşyanın röprodüksiyonuna aktarılmasından yararlanır.⁵⁸ Eşya röprodüksiyonu (yeniden üretimi) sayesinde kendisinden daha kalıcı olan bir kopyasına sahip olur.

4.1. Fotoğrafta Zaman ve Ölüm Kavramları

Fotoğrafın temsil ettiği nesneden daha kalıcı olması, kameranın nesnesini kadrajlamayla ilişkili olduğu söylenebilir. Nitekim Pascal Bonitzer, kadraj (çerçevelemek) kelimesinin bir boğa güreşi terimi olduğunu vurgular; “Kılıçla son öldürücü darbeyi vurmadan önce boğayı hareketsiz bırakmak. Fotoğraf enstantanesi de anı böyle hareketsiz bırakır ve ona son darbeyi vurur.”⁵⁹ Bonitzer, fotoğrafın anı kaydetmesi ve ölüm arasında bir bağ kurar. Denilebilir ki, fotoğrafın ikilemi bir anı kalıcılığa ulaştırması için bu anı öldürmesi gerekliliğinde yatmaktadır. Bir fotoğraf, mevcut sahneden bir parçayı gerçekliğinden kopararak ve onu kendi zamanından sıyrarak oluşmaktadır. Özetle bir fotoğrafı, sahneden çıkartılmış olanların oluşturduğu söylenebilmektedir. Bir başka ifade ile fotoğraf bir sahnenin çerçevenmesine dair bir temsil olduğundan, mevcut sahnede içinde vurgulanmak

⁵⁷ John Berger, *Görme Biçimleri isimleri* kitabında bir imgenin alından daha kalıcı olduğundan bahsetmiştir.

⁵⁸ Andre Bazin, “Fotoğraf Görüntüsünün Varlık Bilimi”, **Fotoğraf Neyi Anlatır**, der. Caner Aydemir, 3. bs. (İstanbul: Hayalperest Yayınevi,2013), 38.

⁵⁹ Pascal Bonitzer, **Kör Alan Ve Dekadrajlar**, çev. İzzet Yasar. 2. bs. (İstanbul: Metis Yayınları, 2011), 163.

Çerçeveleme kavramı için ‘her şeyin hareket olduğu, her şeyin her an durmaksızın değiştiği bir dünyada, aciliyet ve tehlike yüklü anlamını kazanır.’ demektedir.

istenmeyenlerin dışarıda bırakılması gerekmektedir. Tıpkı dünyada sonsuza dek kalabilmesi için bir bedenin iç organlarının çıkarılarak mumyılanması gibi.

Yukarıda kullanılan mumya metaforu, fotoğraf kamerasının yaygınlaşmaya başladığı dönemde hem insanlara hissettirdiği huzursuzluğu hem de onun “ölüm(süzlük)” meselesiyle ilişkisini göstermesi açısından önemli olmaktadır. Burada Honore de Balzac’ın fotoğraf deneyiminden bahsedilebilir. Balzac, fotoğrafı her çekildiğinde, insanın onu oluşturduğunu düşündüğü özünden bir katmanı kaybettiğine inanmaktaydı.⁶⁰ Görüntünün birebir ve kusursuz bir şekilde kayıt edilmesiyle sonuçlanan kimyasal sürecin birçok insana tekinsiz görünmesi kaçınılmazdı ve Balzac’ın hikayesi bu tedirginliğin bir örneğidir.

Andre Bazin, Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi isimli yazısında, eşyanın görüntüsünün aynı zamanda onların süresinin de görüntüsü⁶¹ olduğunu ifade etmekte ve “fotoğrafçılık zamanı mumyalar” ifadesiyle fotoğrafın zaman ve ölüm bağına vurgulamaktadır. Fotoğrafın kalitesi günümüzde de kullanılan bir deyim olarak ‘anı yakalama’ başarısı ile ölçülmektedir. Anın yakalanması, zamanın durdurulup söz konusu anın içinde her şeyin askıda kalmasıdır. ‘Şimdi’ kadrajlanarak yakalanır, bu ölümdür. Bazin, ölüm için zamanın zaferinden başka bir şey değildir demek ve bir varlığın maddi görünüşlerinin saptanmasını, varlığı süre ırmağından çekip almak ve zamana kavuşturmak olarak açıklar.⁶² Bu ifadeleriyle Bazin ölümü bir zamandan çıkarılıp başka bir zamana yolculuk olarak tanımlamaktadır. Artık fotoğraflanan şey, kendi zamanı dışında, başka bir zamana da sahiptir: Fotoğrafın zamanı.

Bu bağlamda Baudelaire, fotoğraf üzerinden zaman ve ölüm konusunu moderniteyle ilişkili olarak şu şekilde yorumlar;

“Baudelaire’in zaman kavrayışı, modernitenin zıtlıklarını sergiler. Yaşanan her an, hemen ardından sona ermek zorundadır. ‘Şimdi’, hemen ardından ‘geçmiş’ olacaktır. Dolayısıyla modernite ‘en yeni antikite’den başka bir şey değildir. ‘Yeni’de, şimdi yenidir, şimdi eski. ‘Moda ölümün kadın aracılığıyla kıskırtılmasıdır.’ Ölüm her tehdit ettiğinde o değişmiştir; tazedir, yenidir. ‘Şimdi’, ‘yeni’ ve moda biteviye tekrar eder durur. Çünkü, ‘şimdi’ geçmişin,

⁶⁰ Kathrin Yacavone, **Benjamin, Barthes ve Fotoğrafın Tekilliği**, (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2015),118.

⁶¹ Andre Bazin, “Fotoğraf Görüntüsünün Varlık Bilimi”, **Fotoğraf Neyi Anlatır**, der. Caner Aydemir, 3. bs. (İstanbul: Hayalperest Yayınevi,2013), 39.

⁶² Pascal Bonitzer, **Kör Alan Ve Dekadrajlar**, çev. İzzet Yasar. 2. bs. (İstanbul: Metis Yayınları, 2011), 35.

‘yeni’ eskinin, moda ölümün bağlamında geçerlidir. Yani, ‘şimdi’ geçmiştir, ‘yeni’ eskidir, moda ölümüdür.’⁶³

Susan Sontag, fotoğrafların bizim modern olarak tanımladığımız çevreyi oluşturan bütün nesnelere en gizlerle dolu olanıdır demektir. Sontag, fotoğrafları zaptedilmiş deneyimler, fotoğraf makinesini, biriktirmeye meyilli bilincin ideal kolu olarak yorumlamaktadır.⁶⁴

Fotoğraf, zaptedilmiş görüntülere zamanı ve mekanı bölerek ulaşmaktadır. Kamera gördüğü bir bütünlüğü parçalamaktadır, öte yandan bu parçayı bütünden ayrı düşünmek mümkün gözükmemektedir. Fotoğraf, bir şeyin görüntüsünü yeniden üreterek, onu yeni bir nesne olarak ortaya çıkarır, bu yeni nesne zaptedilmiş bir görüntü olarak varlığını sürdürecektir ve denetime açık bir alan olacaktır.

4.2. Fotoğrafi Fotoğraflamak



Şekil 7: Sherrie Levine, Walker Evans’tan Sonra, 1981

“Sherrie Levine, Walker Evans’tan Sonra, 1981”.

<https://alexmasonphotography.wordpress.com/2014/01/28/350-mc-after-walker-evans/> [16.03.2019]

Mekanik bir araçla estetik bir üretim yapılıp yapılamayacağının ya da fotoğrafın bir sanat türü olup olmadığının tartışılmasının altında temelde sanat eserinin biricik olması gerekliliğine olan inanç vardır. Sanatın doğanın taklidi olduğu düşüncesi ile fotoğrafın kopyalamadaki başarısı örtüşse de mekanik bir göz ile üretilen çalışmaların

⁶³ Charles Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, çev. Ali Berktaş. 7. bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2013, 46.

⁶⁴ Susan Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, çev. Osman Akinhay. 2. bs. (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011), 3.

sanat eserleri olup olamayacağı fotoğrafın icadından beri tartışma konusu olmuştur. Fotoğrafla birlikte sorgulanmaya başlanan orijinallik olgusunu eleştiren bir bakışla Sherrie Levine, Walker Evans gibi sanatçıların eserlerini yeniden fotoğraflamış ve bu fotoğrafları kendine mal etmiştir. Rıfat Şahiner, bu çalışmaların, “(...) kopyalanan ya da gerçek yerine ikame edilen fabrikasyon nesnenin gücünü vurgulamak üzere gerçekleştirildiğini ifade etmektedir.”⁶⁵ Levine, fotoğrafları yine fotoğraflayarak çoğaltarak bu tartışmanın boyutunu eserin sahiplenilmesiyle ilgili daha belirsiz bir yere taşımıştır. Belirsizdir, çünkü fotoğrafın teknik çoğaltma özelliği bizzat sanatın üretim biçimi olarak kullanılmış ve tekrar çoğaltılan eserler Levine tarafından sahiplenilmiştir.

⁶⁵ Rıfat Şahiner, **Sanatta Postmodern Kırılmalar**, 2. bs. (Ankara: Ütopya Yayınevi, 2013), 181-182.

5.HANS BELLMER

Yapıtlarının okunmasına geçmeden önce, Hans Bellmer'in kişisel tarihine kısaca göz atmanın eserlerinin yorumlanması açısından fayda sağlayacağını düşünüyoruz.

Bellmer, 1902 yılında Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Polonya sınırlarına dahil edilen Almanya'nın Kattowitz şehrinde doğmuştur. Peter Webb'in aktarımına göre daima korktuğu ve nefret ettiği tutucu, otoriter bir baba ve onun tam zıddı karakterde sevecen, koruyucu bir annenin çocuğudur.

Bellmer, babasının baskıcı tutumu altında geçen çocukluğunu hatırladığında, onun için sınırların baba biçiminde var olduğunu söylemiştir.⁶⁶ Bellmer'in babası hakkında fikirlerini "Baba" isimli yazısında bulmak mümkündür. Bellmer bu çalışmasında, "bakir çocukluğun mutlak stratejisini" kullanarak Babanın baskıcı tutumuna başkaldırdığını ifade eder.⁶⁷ Çocukluğun saf hallerini ve oyunun gücünü otoriteye karşı bir savunma ve başkaldırı olarak kullanır.

1923'de babasının isteğiyle Berlin Teknik Okulu'nda mühendislik okuması için gönderilir. Ancak Bellmer, sanata ve politikaya ilgi duymaktadır. Karl Marx'ın düşüncelerinden etkilenmiş ve dadaist sanatçıları takip etmeye başlamıştır. Birkaç yıl sonra da mühendisliği bırakarak, Paris'e gitmiş ve burada dadaist ve sürrealist sanatçılarla tanışmıştır. 1938'de ilk fotoğraf serisini yayınlamıştır. Paris'te Max Ernst ile tanışmış ve birlikte çalışmışlardır. Üslubuyla Breton ve çevresinin ilgisini çekmeyi başarmıştır. Paris'te kaldıkları süre boyunca birlikte birçok çalışma yaptıkları hayatının önemli bir kısmını birlikte geçirdiği sürrealist yazar Unica Zürn ile 1953 yılında tanışmıştır.

Bellmer'in eserleri yaşadığı dönemin sosyal ve siyasi yapısına olan tepkisinin bir yansıması olarak yorumlanmaktadır. Bellmer'in sanatsal tavrı faşist estetiğin katı sanat

⁶⁶ Peter Webb, **Robert Short, Death, Desire and The Doll, The Life and Art of Hans Bellmer**, (Solar Books, 2006),11.

⁶⁷ Sue Taylor, **Hans Bellmer: The Anatomy of Anxiety**, (Cambridge, MIT Press, 2000), 211.

anlayışının tam karşısında, sürrealizmin usdışına yönelik enternasyonal tavrıyla biçimlenmiş bir görme biçimi olarak değerlendirilebilir.

Susan Sontag, sürrealizmin fotoğraf uğraşının kalbinde yatan bir eğilim olduğunu ifade eder. “Kopya edilerek çoğaltılmış bir dünyanın, ikinci dereceden bir gerçekliğin, doğal görüşün algılandığından daha dar ama daha dramatik bir bakışın yaratılmasında gösterir kendisini”⁶⁸ der.

“Sürrealizm her zaman için rastlantıları aramış, davetsiz öğeleri benimsemiş, dağınık görünen şeyleri sevmiştir. Kendini –üstelik asgari çabayla- gerçekten üreten bir nesneden daha sürreal ne olabilir? Tesadüfen meydana gelen şeylerle güzelliği, fantastik görünümüleri, duygusal ağırlığı iyice pekişen bir nesneden daha sürreal ne olabilir? Dikiş makinesi ile şemsiyenin yan yana nasıl duracağını (ki büyük sürrealist şairlerden biri, bu iki nesnenin tesadüfen birleşmesini ‘güzel olanın timsali’ diye nitelemişti) gösteren araç fotoğraf olmuştur.”⁶⁹

5.1. Heykelden Fotoğrafa

Bellmer, gerçek insan boyutlarında ancak uzuvlarını bazen eksik bazen fazla olarak tasarladığı oldukça rahatsız edici oyuncak bebek heykelleri yapmıştır. Bu bebekler genç kız bedeni temsilleridir. Oyuncak bebek heykellerinin yapımında metal, ahşap, alçı ve kâğıt hamuru gibi malzemeler kullanmıştır. Bellmer’in 1933 yılında ürettiği ilk bebek bir yapboz gibi bozulup farklı biçimlerde tekrar tekrar takılabilen parçalardan oluşmaktadır. Bellmer, bedeni tarif ederken onun (yeniden) üretim biçimine uygun olarak, “bizi onu tekrar düzenlemeye davet eden bir cümle” gibidir⁷⁰ der.

Bellmer’in fotoğrafladığı ilk bebek çalışması, natürmort tarzdadır. 1935 yılında yaptığı ikinci bebek ise küresel mafsalsız prensibine⁷¹ uygun olarak üretilmiştir. İlk bebek gibi sökülüp takılabilir olmasının yanında daha esnek yapıda olduğu için hareket ve pozisyon imkânı daha fazladır. Bu bebek heykeli Bellmer’in ürettiği beden parçalarının; bir göbek dört bacak, dört meme, üç pelvis, bir çift kol, bir üst gövde, bir alt gövde, farklı biçimlerde bir araya getirilmesiyle oluşmaktadır. Bellmer bu beden parçalarıyla bebekleri birçok farklı biçimde tasarlayıp fotoğraflarını çekmiştir.

⁶⁸ Susan Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, çev. Osman Akinhay. 2. bs. (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011), 63.

⁶⁹ age, 63-64.

⁷⁰ Ceren, Acun. “Sürrealizm Yaşıyor Kusurun Tekinsiz Dünyasında Hans Bellmer ve Jan Svankmajer Üzerine Bir Deneme”, http://www.e-skop.com/skopbulten/surrealizm-yasiyor-kusurun-tekinsiz-dunyasinda-hans-bellmer-ve-jan-svankmajer-uzerine-bir-deneme/1017#_edn17 [18.03.2019].

⁷¹ Küresel mafsalsız, iki parçanın birbirine bağlı olarak küresel bir biçimde hareket edebilmesini sağlayan mekanik bir sistemdir.

İkinci bebeğin fotoğrafları ilkinin aksine farklı mekanlarda kurgulanmış sahnelerden oluşmaktadır. İkinci bebek fotoğrafları, hem dramatize edilmiş iç ve dış mekanları hem de parçalı bedenler ve eksik uzuvların yarattığı gerilimle Bellmer'in sürrealist çağrışımlarının işaretçisidir.

Bellmer'in hem kişisel yaşamında baba otoritesinin hem de politik olarak benimsemediği Nazi iktidarının onun düşünsel dünyasındaki etkilerini sürreal bebek heykellerine yansıttığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu yorumu açmadan evvel Bellmer'i bu bağlamda etkileyen olayların neler olduğuna bakmak gerekir.

5.2. Neden Oyuncak Bebekler?

Sue Taylor, Bellmer'in kişisel yaşamındaki üç önemli olayın onu oyuncak bebek heykelleri üretmeye iten sebepler olduğunu ifade etmektedir.⁷² Bellmer'in hayatına dair bu üç olay hakkında yapılacak olan açıklama, sanatçının kendisini ve eserlerini daha anlaşılır kılacaktır.

Bu olaylardan ilki; Bellmer'in annesinin ona içinde çocukken oynadığı oyuncakların bulunduğu bir kutu göndermesidir. Bu oyuncak kutu, Bellmer'e çocukluk çağının arzularını hatırlatmış ve onda bunları yeniden canlandırma isteği uyandırmıştır. Taylor, annesinden gelen onun eski oyuncaklarıyla dolu bu kutunun Bellmer'in nostalji ve imkansız bir arzu ile dolup taşmasına sebep olduğunu belirtmektedir.⁷³ Nostalji, geçmişe geri dönme isteği, arzusudur. Bellmer'in fotoğraflarının bir kısmının yayımlandığı kitap matbaa baskısı gibi değil de aile albümlerindekine benzer bir biçimde elle iliştilerle yerleştirilmesi de nostalji duygusuna işaret etmektedir.

İkincil olay ise, Bellmer'in bir opera oyunu olan Hoffman'ın Masalları'nı izlemesidir. Jacques Offenbach'a ait bu oyunda ana karakterlerden biri olan Olympia bir otomattır. Diğer karakter Nathanael'in ise gerçek bir insan gibi görünen otomat Olympia'ya aşık olduğu operası "Hoffman'ın Masalları"nı izlemesi ise Bellmer'i oyuncak bebek heykellerini üretmeye başlatan sebeplerden bir diğeri olarak görülmektedir. Hoffman'ın Masalları, aşağıda aktaracağımız üçüncü olayla ilişkili olarak Bellmer'i derinden etkilemiştir.

⁷² Sue Taylor, **Gezgin Libido ve Histerik Beden Hans Bellmer**, çev. Deniz Kurt. (İstanbul: Sub Yayınları, 2016),3.

⁷³ age, 3.



Şekil 8: Hoffmann'ın Masalları, Retrospektif, 2010

“Hoffmann'ın Masalları, Retrospektif, 2010”

https://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2010/02_programm_2010/02_Filmdatenblatt_2010_20102082.html#tab=filmStills [14.03.2019].

Üçüncü olay ise Bellmer'in 1932 yılında Berlin'e taşınan kuzeni Ursula Naguschewski'nin aile ortamına girmesidir. Buna ek olarak, Bellmer'in yaptığı otomatların kuzeni Ursula Naguschewski'ye benzediği iddia edilmekte ve Bellmer'in kuzenine olan ilgisi de Taylor tarafından aktarılmaktadır. Ancak bu çalışmada, Bellmer'in kuzenine ilgisi olduğu varsayımı heykellerini üretmesinde güdüleyici olabileceği göz önünde bulundurulmakla birlikte bu bakış açısının Bellmer'in sanatının anlaşılmasında yeterli olamayacağı ve hatalı yorumlamalara sebep olacağı düşünülmektedir. Öte yandan, bu türden cinsiyetçi yorumlara ağırlık verilmesi, bu çalışma içinde Bellmer'in modernite ve iktidarın beden üzerindeki denetimine yönelttiği eleştirel yaklaşımının anlaşılması kısıtlayan bir yorumlama olduğu düşünülmektedir.

Bellmer hakkında şimdiye kadar yapılmış çalışmalar⁷⁴ incelendiğinde, Bellmer'in yeğenine karşı duyduğu arzu ile ilgili ortak bir söylem bulunduğu görülmektedir. Bu söylemlerin genellikle Bellmer'in genç kızlara olan sapkınlık derecesindeki ilgisi ile desteklendiği görülmektedir. Elbette ürettiği oyuncak bebeklerin görünüş itibariyle

⁷⁴ Çalışmada kaynak olarak yararlanılan Bellmer üzerine çalışmalar;

Sue Taylor, **Gezgin Libido ve Histerik Beden Hans Bellmer**, çev. Deniz Kurt. (İstanbul: Sub Yayınları, 2016)

Sue Taylor, **Hans Bellmer: The Anatomy of Anxiety**, (Cambridge, MIT Press, 2000)

Peter Webb, **Robert Short, Death, Desire and The Doll, The Life and Art of Hans Bellmer**, (Solar Books, 2006)

Ursula'ya benzemesi ya da bu bebeklerde okunan eril cinsel fantezi görmezden gelinmemektedir. Yine görünen duruma bakılarak Bellmer'i sapkın olarak nitelemek, belirlenmiş kültür kodları içinden düşünüldüğünde elbette mümkün olabilir. Ancak toplumsal norm ve ölçülerin beden üzerindeki etkilerine yer verildiği bu çalışmada, Bellmer'in çalışmalarının bu normların karşısında yer aldığını ve esasında bunun göz ardı edilmemesi gerektiği savunulmaktadır. Çokça yapıldığı üzere Bellmer'in çalışmalarını yalnızca kişisel yaşamındaki kimi olaylarla ilişkilendirmek ve yalnızca bu ilişkilerin yansıması olarak görmek onun toplumsal eleştirilerini gölgede bırakmaktadır. Burada yapılan eleştiri, şimdiye kadar yapılmış olan yorumların karşısına geçmek değil, hali hazırda kurulmuş toplumsal kodların dışından düşünerek başka bir bakış sunma çabasıdır.

5.3. Modernizme Bir Karşı Çıkış Olarak Hans Bellmer

Bu bölümde, Hoffmann'ın Masalları'ndan yola çıkarak Bellmer'in çalışmalarının moderniteyle ilişkisini kurmaya çalışacağız.

Önceki bölümde Hoffmann'ın Masalları adlı operanın, Bellmer'in hayatını ve sanatını etkilediğinden söz ettik. Oyunda, büyücü ve doktor olan Copellieus, Olimpia adında bir otomat yapar. Bir diğer karakter olan Nathanael, gerçek bir insan olduğunu düşündüğü bu otomata âşık olur. Çevresindekiler Olympia'nın donuk hareketlerini farketse de Nathanael'e herşey normal görünmektedir. Ancak doktor Copellieus otomatı ortadan kaldırmaya karar verir, Nathanael sevgilisi Olympia ile buluşmaya gittiğinde onun dağıtılmış mekanik parçalarıyla karşılaşır, sevgilisi cansız bir kukladır! Bir süre durumu kabullenmeye çalışmakla geçirir ancak bir gün otomat olduğunu bildiği Olympia'ya olan aşkı yeniden canlanır.⁷⁵ Oyunu izleyen Bellmer, daha sonra bu oyundaki otomata benzer heykel çalışmaları yapmış ve bunları fotoğraflamıştır.

Bu oyun, Bellmer'in çalışmalarında esinlendiği noktaları ve deneyimleri işaret etmekle birlikte, esasen Bellmer'in sanatında ortaya koyduğu kimi toplumsal eleştirilere de zemin hazırlamıştır.

Önemli teknik ve teknolojik gelişmelerin yaşandığı bu dönemde, gündelik hayatın bu gelişimlerden etkilendiği ve hızla değiştiğini söylemek yanlış olmaz. Makinalaşma

⁷⁵ Oyunun hikayesi Hoffmann'ın Seçme masallar kitabından özetlenmiştir. E.T.A. Hoffmann, **Kum Adam Seçme Masallar**, çev. İris Kantemir. 11. bs. (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2015), 99-138.

süreçleri, - ulusun birliğini ve ihtişamını gösterecek şekilde - kentsel alanların dönüşümü, birer gelişmişlik göstergesi olarak buna örnek verilebilir. Öte yandan daha önce değinildiği üzere, alışlagelen zaman ve mekan algılarını fragmente eden bu dönüşümler, toplumsal bir aradalık için yeni kahramanlara, ritüellere, mitlere ve hayallere ihtiyaç duyar. Hoffman'ın Masalları'nda olan da budur. Öyle ki artık yeni modern "masallar" ortaya çıkmaya başlamıştır. Bir başka deyişle otomatlar, modern araçlar anlatılara yeni içerikler kazandırmaya başlamıştır.

Peki neden otomat? Bunun modernite ile ne ilişkisi var? Bunun için Pascal Bonitzer'in Descartes'ın bir deneyimi üzerine yazdıklarına bakmak yararlı olacaktır. "Descartes, penceresinden aşağıya, yoldan geçenlere bakarken, algıladığı giyinik biçimlerin yaylar ve saat mekanizmaları tarafından hareket ettirilen insan biçiminde otomatlar değil de insanlar, kendisinin benzerleri olduğundan nasıl emin olabileceğini merak etmişti."⁷⁶

Dolaylı olarak Bellmer'in yaşadığı deneyimle Descartes'ın deneyimi arasında bir paralellik olduğu söylenebilir. İki deneyimde de ilk bakışta öne çıkan şey, "otomat"ın yarattığı etkidir. Hoffman'ın Masalları'ndaki Nathanael karakteri aşık olduğu Olimpia'nın insan olup olmadığını ayırt edemeyecek bir dünyanın insanıdır. Ancak çok benzer bir dünyada Descartes, penceresinden aşağı baktığı insanların otomatlar olup olmadığından kuşku duymaktadır.

Kısacası bizi çepeçevre saran dünyanın bir çıktısı olarak "otomat aşkı" ile böylesi bir aşkı mümkün kılan modernite meselesi iç içedir. Oyundan da anlaşılacağı üzere esasında bu bir aşktan ziyade fetiş meselesidir.

Bu bağlamda, Bellmer'in çalışmalarında modernitenin yarattığı bölünmelerin sorgulandığı, fetiş ve benzeri meselelerle seyircisini yüzleştiren bir bakış açısı geliştirdiği savunulacaktır. Öte yandan Faşizmin, avangard eğilimleri ilerlemenin ve ulusun karşısında görüp dışlaması aynı zamanda bu akımların ilerleme ve ulus meselelerine karşı aldığı konumla da ilişkilidir.

Hitlerin arındırılmış Alman toplumu fikri; sağlıklı, güçlü bir beden üzerinden temsil edilmekteydi. Bellmer ise bütünlüğü bozulmuş bedenleri estetize etmekte ve onları birer eleştiri biçimi olarak öne çıkarmaktadır. Therese Lichtenstein, Hitler'in

⁷⁶Bonitzer Pascal, **Kör Alan ve Dekadrajlar**, çev. İzzet Yasar. 2. bs. (İstanbul: Metis Yayınları, 2011), 12.

yükseldiği ve modern sanatçılara karşı bütünlüğü vurgulanan, sağlıklı aryan bedeni propogandasını yaptığı dönemde, Bellmer'in de bu çalışmalara başladığını vurgular.⁷⁷

Bellmer, yalnızca farklı beden temsilleri üzerinden değil, aynı zamanda moderniteye içkin homojen ve heteronormatif estetik anlayışını cinsiyet ve cinsellik bağlamında da eleştirmiştir. Ancak Bellmer üzerine yapılan çalışmaların çoğunlukla kendisinin cinsel fantezileri üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir. Lichtenstein, Bellmer okumalarının yalnızca seksizme yükseltilmiş olmasını basit bulmaktadır. Ona göre oyuncak bebek heykellerinin cinsiyet belirsizliği ya da iki anlamlılığının göz önünde tutulması gerekir. Ona göre Bellmer, geleneksel cinsiyet anlayışının karşısına çift cinsiyetli bir temsil biçimi koymuştur.⁷⁸

Bellmer'in beden temsillerinin heykel ya da fotoğraf olmalarına bakılmaksızın modern kadın bedeninin portreleri olduğu söylenebilir. Bir suret üretimi olan portre, yalnızca yüzü, bedenin tamamını ya da bedenin herhangi bir parçasından alıntı olabileceği gibi, soyut dışavurumcu anlamda bunlardan herhangi birini içermeden bedenin dışından temsillerle de yapılabilir. Geleneksel portrelerde birey genellikle yüzü ile temsil edilmektedir, çünkü yüz ve gözler kimliğin en kesin referanslarıdır. Ancak Bellmer'in beden tasarımlarında kafa eksiktir, gövde ise zaten parçalanmıştır. Aslında bu parçalı temsil biçimi, beden ve arzu ya da fetiş meselesiyle yakından ilişkilidir. Bedenin bir parçası üzerinden yaratılan arzu, onun organik bütünlüğüne dair bir arzuyu da yaratır. Bu parçalı yapı zihinde farklı bütünlükler kazanır. Arzu bedenin tamamına dönüktür; Sartre, “bilinç her zaman için arzulanan bedenin ufkundadır: onun anlamını ve birliğini oluşturur. Ufkunda duran bilinçle birlikte bir durum içindeki organik bütün olarak yaşayan bir beden: arzunun seslendiği nesne işte budur” der.⁷⁹

⁷⁷ Sue Taylor, **Hans Bellmer: The Anatomy of Anxiety**, (Cambridge, MIT Press, 2000), 5.

⁷⁸ age, 6.

⁷⁹ Jean-Paul Sartre, **Varlık ve Hiçlik**, çev. Turhan Ilgaz, Gaye Çankaya Eksen 5.bs. (İstanbul: İthaki Yayınları, 2013), 496.

6.BELLMER'İN FOTOĞRAF SANATI

Modernite eleştirisi olarak yorumladığımız Bellmer'in yapıtlarının disiplinlerarası yapıda oluşu bu alt başlığın esas çıkış noktasını oluşturmaktadır. Bellmer, çoklu bir bakış açısı getirdiği bedeni, önce heykelini yaparak daha sonra bu heykelleri fotoğraflayarak iki farklı temsil alanına dahil etmiştir. Beden temsillerinin bu iki alan içindeki kullanımını, saf kütle olarak ürettiği heykellerin fotoğraf disiplini ile saf yüzeye⁸⁰ taşınması olarak formüle edebiliriz. Yani, Bellmer'de saf kütle, saf yüzeye dönüştürülmüştür.

Bellmer, saf kütle olarak işaret edilen oyuncak bebek heykellerini fotoğraflayarak onlara mekanik bir gözün bakışını kazandırır. Bu yalnızca saf kütleyle görünür kılan bir bakış değil, onu saf yüzey olarak yeniden üreten bir bakıştır. Mekanik gözün bu bakışı, görülebilir olmalarını sağlayarak heykellerin varlık alanını belirlemekle birlikte bu heykellerin üzerini kapatan bir örtüden de farksızdır. Fotoğraf, Bellmer'in elinde bir nevi bu heykellerin üzerindeki örtüye dönüşmüştür, fotoğrafın negatifi⁸¹ bu örtünün gizini desteklemektedir. Fotoğrafın hem bir gösteren hem de muhafaza eden ikili yanından daha önce bahsetmiştik. Yani görüntüye dönüştürdüğü nesneyi bir yandan gösterirken bir yandan saklı bir alanda tutmaktadır. Bu herhangi bir temsilde de söz konusu olabilecek bir özelliktir; ancak fotoğraf dışında hiçbir temsil, ışığı karanlık bir alana hapsederek oluşturamaz.

Temsil, daima bir şeyin aslını çarpıtmakta, onu dönüştürmektedir. Gerçeklik iddiasına rağmen her zaman aslının inkarıdır. Louis Marin'in aslında tamamlanmamış heykellerin üzerine örtülen gerçek bir örtüye atıfla "Örtü, nesnenin temsilidir, ama onu

⁸⁰ Erwin Panofsky, **Perspektif: Simgesel Bir Biçim**, çev. Yeşim Tükel. (İstanbul: Metis Yayınları, 2013), 35-36

Panofsky, plastik olarak şekil verilmiş duvarlar olarak açıkladığı Romanesk rölyeflerde figür ve rölyefin ortak zeminine vurgu yapar ve resim sanatını 'saf yüzey', heykeli ise 'saf kütle' olarak tanımlamaktadır.

⁸¹ Negatif görüntü: gümüş tuzlarının ışığa maruz kalarak oluşturduğu algılayıcı üzerindeki gizli görüntüdür.

temsil ederken bunu kusursuz bir imgesiyle değil, nesneyi inkar ederek yapmaktadır”⁸² der. Bellmer fotoğraflarıyla heykellerini ikame ettiği noktada bu inkarı yinelemektedir. Bir heykelin üzerindeki örtü nasıl onun yokluğuna⁸³ işaret ederse fotoğraf da öyle nesnesinin ölümünü işaret etmektedir. Aslında fotoğrafın mahrem/sır alanı vurgulanmaktadır. Kameranın da gizlenmiş bir göze sahip olduğu ve bu sayede dikiz aracı olduğu unutulmamalıdır.

Örtü, aynı zamanda altındakini görme arzusunu ortaya çıkarmaktadır. Eksikliğin yarattığı arzu, Bellmer’in hem heykellerinde bedenın eksik temsiliyle hem de fotoğraflarında yokluğun temsiliyle birlikte ortaya çıkmaktadır.

Bellmer’in fotoğrafının yorumlanmasından önce bunların içeriğinin ne olduğuna bakılması gerekmektedir. Çünkü bir fotoğrafın içeriği neyin görünür kılınmak istendiğinin yanında, neyin görünür olduğunun ya da izlenmekte olduğunun da işaretidir. Berger, fotoğrafın görünmez olanı işaret ederken ve fotoğrafın aynı zamanda kaydettiği hadise üzerine bir ileti olduğunu ifade etmektedir.⁸⁴ Aynı zamanda Berger, fotoğrafı, hadiseyi gözlüyor olmanın bilincine varmayı gerektiren otomatik bir kayıt olduğunu ekler. Bellmer, fotoğraf içeriğine kısmi bir bakış ile yaklaşarak onu çerçeveler ancak burada çerçeveden ziyade kısmi bakış önemlidir. Bu bakış, fotoğraflarında oyuncak bebek heykelleriyle anlatmak istediğini anlamamızı sağlayacaktır.

Bellmer, bu örtü ile ya da kısmi bakışı ile mevcut temsil biçimlerini dağıtmaktadır. Bu temsiller, bedenın temsilindeki ideal orantı ve ideal güzellik biçimlerinin yanında modern ulus devletın beden temsilini de (Nazi Almanyası’nın sağlıklı, güçlü, bütünlüklü bedeni) içermektedir. Bellmer’in oyuncak bebeklerinin parçalı, eksik bedenlerinde bu modern temsiller dağıtılmaktadır.

6.1. Bellmer’de İkinci Yeniden Üretim

Bellmer’in fotoğraf serisi incelenirken öncelikle bu fotoğrafların nesnesi olan oyuncak bebek heykellerinin onun sanatı üzerindeki belirleyiciliğine de vurgu yapmak gerekmektedir. Çünkü bu bebek heykelleri fotoğraf aracılığıyla ikinci kez yeniden

⁸² Louis Marin, **İmgenin İktidarları**, çev. Muna Cedden. (Ankara: Dost Kitabevi, 2013), 97.

⁸³ *ibid.*, 97.

⁸⁴ John Berger, **Bir Fotoğrafı Anlamak**, çev. Beril Eyüboğlu, Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, Semih Sökmen. 3. bs. (İstanbul: Metis Yayınları, 2017),36-37.

üretmişlerdir. Bir nesnenin fotoğraflanmış olmasının o nesne üzerinde yarattığı etki ya da mevcut nesneyi uğrattığı değişim göz önünde bulundurulduğunda hem nesnenin kendisinin hem de yeni bir nesne olarak ortaya çıkan fotoğrafın durumu hakkında daha doğru bir yorum yapılabilir.

Susan Sontag, “Fakat fotoğraflar, nesnelere ne olursa olsun hep dönüştürücü bir etki yaparlar; herhangi bir şey, bir görüntü halini aldığı anda, gerçek hayatta olmadığı şekilde güzel -korkutucu, dayanılmaz- olabilir pekala.”⁸⁵ sözleriyle fotoğrafın nesnesini dönüştürme gücünü bu nesnenin aslı ile olanla arasında açılan mesafeyi ifade etmektedir.

Fotoğraflanmış nesnenin edindiği maskeyi düşündüğümüzde Bellmer’in fotoğraflarında bu değişimin ya da korkutuculuğun tekinsiz bir biçimde yansıdığı görülmektedir. Bu tekinsizlik Bellmer’in fotoğraflarının nesnesi olan parçalı beden heykellerinin görünüşü altında yatan amacı izleyicisine sezdirmektedir. -Tıpkı bir heykelin üzerine atılmış örtünün hissettirdiği gibi- Fotoğraf görüleni kayıt altına alırken, daima ve doğası gereği, görünmeyene de işaret etmektedir.⁸⁶ Bu anlamda Bellmer’in parçalanmış, deforme edilmiş bedenleri toplumdaki katı cinsiyetçiliği, iktidarın baskıcı tutumunu göstermektedir.

Bellmer’in kaydettiği görüntüler zaten öncesinde kendi eliyle ortaya çıkardığı oyuncak bebeklerin görüntüleridir. Bellmer, oyuncak bebeklerin hem aslının hem de kopyasının üreticisidir. Bu nesnelere yalnız görünür olmasında değil var olmasında da sebep Bellmer’dir. Bu çalışmada bakış ve görünür olma meselelerinin tartışma konusu edilmesinin bir başka nedeni, Bellmer’in önceden tasarlayarak görünür dünyaya kazandırdığı nesnelere fotoğraf aracılığıyla yeniden üretmiş olmasıdır.

6.1.1. Temsil Krizi

Bellmer’in, oyuncak bebek heykellerini ürettikten sonra onların bir de fotoğraflarını üretmiş olması oyuncak bebeklere iki farklı temsil alanında görülebilme imkanı sunmuştur. Heykelin küteselliğinde gerçekleştirilen ilk temsil, Bellmer’in onları fotoğraflamasıyla bir ışımaya biçimine dönüşmüştür. Bellmer, heykel gibi durgun, katı bir temsil alanında üretmiş olduğu oyuncak bebekleri fotoğrafın daha belirsiz temsil

⁸⁵ Susan Sontag, **Başkalarının Acısına Bakmak**, çev. Osman Akınhay. (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2004), 76.

⁸⁶ John Berger, **Bir Fotoğrafı Anlamak**, çev. Beril Eyüboğlu, Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, Semih Sökmen. 3. bs. (İstanbul: Metis Yayınları, 2017), 37.

alanına yerleştirmiştir. Heykel, sahip olduğu form ve üç boyutlu oluşu ile somut ve daha güçlü bir temsil biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak fotoğraf taşıdığı ikilikleriyle ve belirsizliğiyle birlikte daha “sinsi” bir temsil düzeneği olarak kurulmaktadır. Heykel mekana yerleşik oluşuyla güçlü ancak yerinden edilemezliğiyle sınırlı bir temsil alanı oluştururken fotoğraf hem nesnesini hem kendisini defalarca yeniden üretebilir ve her yerdedir. Norbert Lynton’un heykelin bu fiziksel sınırlılığı ve malzemenin cisimselliği, fantezi ve rastlantının tam anlamıyla gerçekteşmesini önleyeceğini ifade etmiştir.⁸⁷ Bellmer’in de ikinci kez fotoğrafı kullanması bu fanteziyi sürdürme isteğiyle ilgilidir.

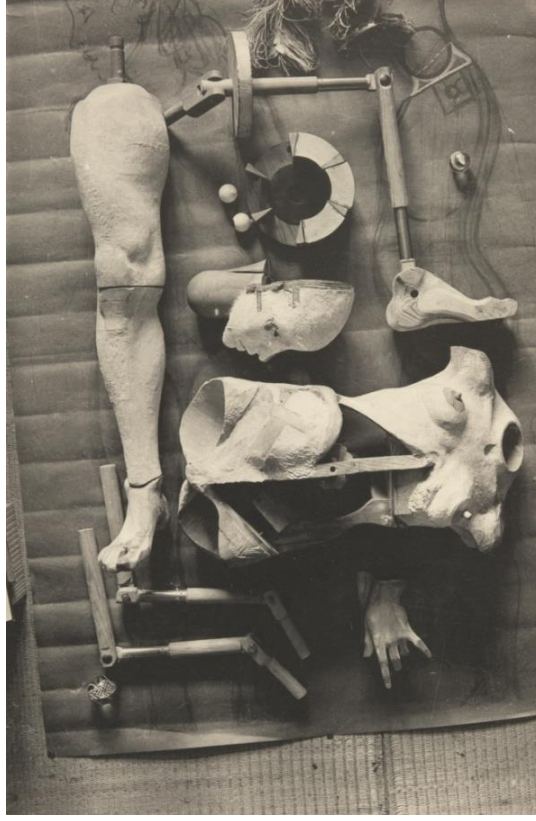
Bu iki temsil biçimiyle Bellmer, bedenın parçalanma alanını çoğaltmıştır. Bellmer, heykelleriyle bedenın bu mekansallılığını parçalarken, fotoğraflayarak onları yerleştirdiği yeni temsil alanında bu kez zamansallıklarınını da dağıtmaktadır. Bellmer, parçalanmış beden temsillerini bütünsellikten uzak bir alanda konumlandırmıştır. Parçalanmış bedenlerin fotoğraflanması bütünlüklü bir alana taşınması gibi bir yanılısama yaratmış olsa da fotoğraf ya da kamera zamanı fragmanlara bölmektedir. Kamera, yaşamın içinden bir anı sıyrıp alabilir ve bunu yeni bir nesne haline getirir. Bunu yanında kamera nesneyi kopyalasa da nesneyi esas gerçekliğiyle ya da bütünlüğüyle algılayamaz, kameranın merceği nesnenin gerçek bütünselliği ile algılanmasını engellemektedir.

Bir sanat disiplinine başka bir sanat disiplini ile yaklaşarak Bellmer; üç boyutlu, dokunulabilen heykellerini fotoğraflayarak onları iki boyut içinde içinde sunmuştur. Bunun bedeli heykellerin perspektifin derinliğinden sıyrılıp ayna boyutsuzluğunda bir derinliğe bırakılmasıdır. Burada fotoğrafın ayna ile kurulan benzerliği bebek heykellerinin bir aynanın sırrına benzetilmesinden ileri gelmektedir. Ayna üzerinde görüntüyü açığa çıkaran sırrın fotoğraf kimyası ile benzerliği kurulabilmesi mümkündür. Sır, hem görünürlüğünün sebebi hem de fotoğrafın saklayan niteliğini vurgulamaktadır. Parçalı formuna rağmen Bellmer, oyuncak bebeklerini fotoğrafın bütünlüklü temsil alanında saklamıştır.

Burada heykellerin fotoğraflanmasıyla bir temsil krizi ortaya çıkmıştır. Bellmer bu krizi katlayarak, fotoğrafı hem bir kayıt aracı hem de sanatsal görüntüler üretme amacıyla kullanmıştır. Bellmer ilk oyuncak bebek serisini natürmort tarzda

⁸⁷ Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş. (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2009), 193.

fotoğraflamıştır. Örneğin bazı fotoğraflarda oyuncak bebeğin parçalarının sergilendiği görülmektedir. İkinci bebek ise mekânsal düzenlemeler içinde fotoğraflanmıştır, ayrıca ikinci bebek küresel mafsallı olmasıyla daha fazla hareket imkanı barındırmaktadır.



Şekil 9: Hans Bellmer, Oyuncak Bebek, 1934

“Hans Bellmer, Oyuncak Bebek, 1934”. <https://www.moma.org/collection/works/92611>
[16.03.2019]

Bellmer’in ilk ürettiği bebek heykeline ait fotoğraflar daha çok onun kayıt altına alınması kaygısıyla çekilmiş izlenimi vermektedir. Fotoğrafın bir sanat aracı olarak değil de oyuncak bebek heykellerini yalnızca belgelemek için kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bu anlamda Susan Sontag’ın fotoğraf için kullandığı gerçeğin saydam bir dökümü⁸⁸ ifadesi Bellmer’in bu ilk fotoğraf serisi için uygun bir tanımlama olabilir. Ancak Bellmer ikinci figürünü birçok farklı mekanda fotoğraflamasıyla kendine özgü bir fotoğraf sanatı icra ettiğini gösterir. Küresel mafsallı prensibine dayalı ürettiği ikinci bebek heykeli birçok farklı mekanda fotoğraflanmıştır. İkinci figürün fotoğraflanması

⁸⁸ Sontag, age, 81.

için tercih edilen bu mekanlar parçalı halleriyle zaten tedirginlik uyandıran bedenleri görünmez bir işkencenin kurbanı olan dramatik bir karaktere⁸⁹ dönüştürmüştür. Bebek heykellerine kattığı mekansallık fotoğraflarının anlamını çoğaltmaktadır. Bellmer'in oyuncak bebek fotoğrafları serisinde fotoğraf sanatının ikili gücü⁹⁰ keşfedilebilmektedir. Bellmer'in 1934 yılında yayınlanan Oyuncak Bebek: Oynar Eklemler bir Çocuk Montajı Üzerine Varyasyonlar isimli çalışmasında fotoğrafın Susan Sontag'ın ifadesine uygun olarak fiili gerçeklik anının aslına sadık bir sureti olduğu⁹¹ görülmektedir. Bundan sonraki fotoğrafları –örneğin aşağıdaki fotoğraf- ise mevcut gerçekliğin bir yorumu⁹² olarak değerlendirmek daha doğru olacaktır. Buna göre Bellmer, fotoğrafın dolaysız etki gücünün⁹³ farkındadır; ancak fotoğraflarında farklı çağrışımları kullanmayı tercih etmiştir. Aynı zamanda Bellmer, fotoğraf ve izleyicisinin etkileşim alanının içerisine fotoğrafların işleticisi olması yanında bir de içeriğinin üreticisi olarak dahil olmaktadır. Böylece icra eden konumunda iken aynı zamanda kendi performansının seyircisi konumuna da gelmektedir.

⁸⁹ Sue Taylor, **Gezgin Libido ve Histerik Beden Hans Bellmer**, (İstanbul: Sub Yayınları, 2016), 12.

⁹⁰ Susan Sontag, fotoğraf sanatının bu ikili gücünü belge oluşturma ve görsel sanat eserleri ortaya çıkarma gücü olarak açıklamaktadır.

⁹¹ Sontag, age, 26.

⁹² Sontag, age, 26.

⁹³ Sontag, age, 63.

“Kamera izleyiciyi olaya yaklaştırmakta, hatta fazlasıyla yaklaştırmaktadır; bir büyütecin iyice belirginleştirdiği (ne de olsa bu çift mercekli bir hikayedir) resimlerdeki ‘korkunç belirsizlik’ gereksiz ama acı bilgiyi olduğu haliyle ileten bir işlev görmektedir.”



Şekil 10: İkinci Bebek, 1935

“İkinci Bebek, 1935”. <https://www.icp.org/browse/archive/objects/la-poup%C3%A9-6> [17.03.2019]

O halde burada sorulması gereken Bellmer’in fotoğrafı heykeli aktaran fotoğraflar mıdır, yoksa fotoğraf sanatı mıdır? Ya da bir sanata başka bir sanatla yaklaşılabilir mi, ne kadar yaklaşılabilir? Bu sorgulamaların Çinli sanatçı Li Hongbo’nun yapıştırdığı kağıt bloklarına şekil vererek oluşturduğu çalışmalarının gösterildiği bir video örneği⁹⁴ üzerinden yapılması bu ikili deneyimlemenin karşılaştırılabilmesi açısından uygun görülmektedir. İlk bakışta alçıdan yapılmış heykellere benzeyen ancak bir akordeon gibi çekip uzatılabilen heykellerini izlediğimiz videoda, görüntüye asıl anlamını veren video sanatı mı yoksa heykel midir? Videoda ilk olarak beyaz alçıdan yapılmış heykellerin katı görüntüsüyle karşılaşmaktayız daha sonra ise eserin yanına yaklaşan Li Hongbo heykeli tutup çeker ve gerilip biçimsizleşen heykelin akan görüntüsünü izlemeye başlarız, video sanatçının bu kağıdın nasıl aşamalardan geçtiğinin anlatıldığı heykellerin üretim sürecine dair görüntülerle devam eder. Burada bir video sanatının varlığından söz etmek mümkün değil elbette; video yalnızca bir heykel sanatını yeniden üreterek birçok izleyiciye ulaştırmaktadır; kamera aygıtı yalnız Li Hongbo’nun heykellerini kullandığı malzemenin hem katı hem esnek hallerini bir arada sunabileceği şekilde tasarladığı heykelleri sunabilmesi için bir aracı

⁹⁴ Örnek video için bakınız. <https://www.youtube.com/watch?v=hXqta3EhyRo> [04.02.2019]

durumdadır. Li Hongbo'nun kendi sözleriyle fiziksel olarak değiştirilemez olan bedenın biçimini değiştirebildiği bu heykel çalışmaları izleyici olarak bizlere video aracılığıyla ulaştırılmış, bilgimize sunulmuştur.

Özetle, tek bir araçla farklı birçok temsil biçimine ulaşmak mümkündür. Bu sanatçının sanatını icra etme biçimini belirlemektedir. Bu araç kamera olduğunda ise bakış, eserin izleyicisi için mahrem/sır alanlarında dolaşabilmektedir. Sanat eserinin kamera aygıtıyla izleyiciye gösterilebildiği gibi sanatı icra biçimi ya da süreci de sanat eserinin içine dahil edilebilmektedir. Örneğin, İranlı yönetmen Abbas Kiyarüstemi'nin yönettiği Kirazın Tadı filminin sonunda kamera arkasını da göstererek sanatı yapma biçimini de sanatına eklemiştir. Kiyarüstemi, Shirin filminde yalnızca sinemada film izleyen kadınların yüzlerini çekerek daha radikal bir deneyim gerçekleştirmiştir. Sinemada ekran, sinema salonu ve seyirci unsurları tek bir beden olarak düşünöldüğünde Kiyarüstemi bunlardan yalnızca seyirciyi göstererek, indirgenmiş bir perspektif sunmaktadır. Bu aynı zamanda sanat eserinin, seyircisine kendi kısmiliğini gösterme biçimidir. Sanatının farklı boyutlarını iç içe geçiren Kiyarüstemi, sanatının görünür olmayan boyutu olan seyircisini, izleyicinin bakış alanına yerleştirmektedir.

Bakış, müdahale edildiğinde perspektifi de dönüşmektedir. Bir mekan olarak beden ve ekran bu iki sanatçının perspektifi bozmak üzere birleştiği yer olmuştur.

Buna göre, Bellmer bebek heykellerini bedenın perspektifini bozarak üretmiştir. İki sanatçının da bunu kadın bedeni kullanarak yapması, perspektifi, imgesi çokça üretilen kadın bedeni üzerinden bozması göz ardı edilmemesi gereken bir konudur. Sanatın nesnesi olan kadın bu defa parçalanmış bir perspektif olarak sunulmaktadır.

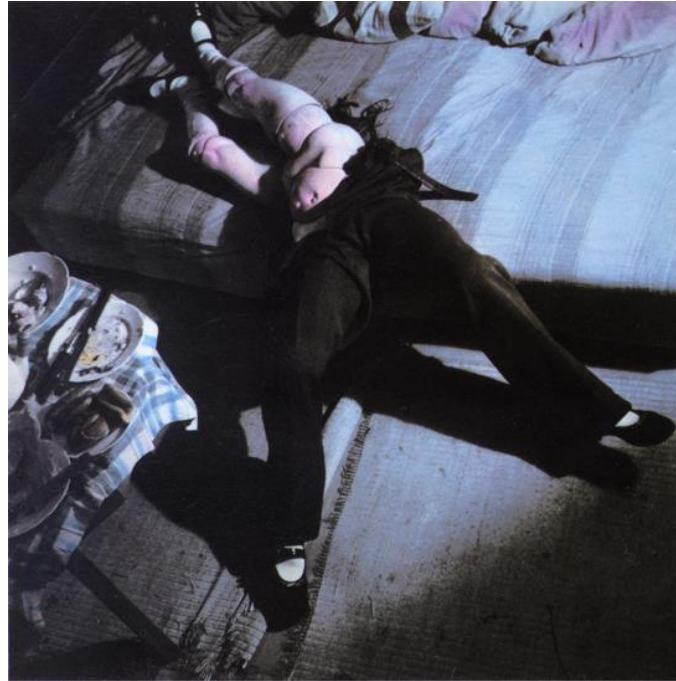
6.1.2. Cinsiyet Muamması

Bu alışma çoğunlukla Bellmer'in heykel üretimi ve onu görünür kılma biçimi üzerinde yoğunlaşsa da sanatçının bir kadın sureti üretmiş olduğu olgusuna da değinmeden geçmek olmaz. Bellmer'in eserlerinin ikili yapısı yalnızca tercih ettiği temsil biçimleriyle ilgili değildir. Bellmer, modernite eleştirisini yine modern bir aygıt olan kamerayı kullanarak yapmasıyla da bu ikiliği sürdürmektedir. Aynı zamanda belirtmek gerekir ki modernitenin kurduğu cinsiyetin ya da biçimlendirdiği bakışı, kadın bedenini temsil etme biçimini belirlemiştir.

“Suret nedir? Bir insan öldüğünde kendisini tanıyanlara bir boşluk, bir uzam bırakır: Bu uzamın sınırları vardır ve ardından yas tutulan her kişi için farklıdır. Bu sınırları olan uzam kişinin

bekleyiştir, *suretidir* ve canlı bir portre yapmaya çalışan ressamın aradığı şeydir. Bir suret, geride görünmez biçimde bırakılan şeydir.”⁹⁵

Bellmer, gerçek boyutlarda bir heykel yaparak Berger’in uzam dediği bu (boş) mekanın sınırlarıyla oynamakta, onun içerisi ve dışarısında yeni bakış noktaları yaratmaktadır. Çalışmanın cinsellik alt başlığı ile ayrılmış olan bölümünde bir mekan olarak beden sadece kendisi ile sınırlı bir yer değil de üzerinden belirli izlerin, anıların ve duyguların okunabildiği canlı bir uzam olduğundan bahsetmiştik. Bu anlamda biyolojik bir indirgemeciliğe düşülmeden beden ve cinselliğin birbirini belirleyen yüzeyler olduğunu söylemekteyiz.



Şekil 11: Hans Bellmer, İkinci Bebek, 1935

“Hans Bellmer, İkinci Bebek, 1935”.<http://www.reframingphotography.com/content/hans-bellmer> [14.03.2019]

İlk bebekten birkaç yıl sonra, Bellmer, birçok beden parçası tasarlamıştır; bir göbek, dört bacak, dört meme, üç pelvis, bir çift kol, bir üst gövde, bir alt gövde. Küresel mafsallı prensibine dayalı olarak ürettiği ikinci bebeği bu beden parçalarının farklı biçimlerde bir araya getirerek oluşturmuştur. Tasarladığı bu parçaları birçok farklı biçimde bir araya getirerek fotoğraflarını çekmiştir. Kaba bir ima olsa da, Bellmer’in

⁹⁵ John Berger, *Görünür Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar*, 5. bs. (Metis Yayınları, 2011), 36.

bu tarzda bir üretim biçimi tercih etmesi, bedeni kurulup tekrar bozulan bir yapı içinde tasarlaması modernitenin beden üzerindeki belirleyici gücü ile güçlü bir benzerlik taşımaktadır.

Küresel mafsallı oyuncak bebeklerden biri merkezde bir göbekte birbirine bağlanan dört bacadan oluşmaktadır. Üst açıdan çekilmiş yatağa uzanmış iki beden gibi görünmektedir. Fotoğrafın sol altında bir yemek masası bulunmaktadır. Az önce yemek yenmiş olduğunu düşündürmektedir. Yatağın dağınıklığının bir cinsel ilişkiyi işaret ettiği ifade edilebilir. Bu çalışma kapsamından incelenen Bellmer hakkındaki çalışmalarda eril cinsel merak ve sahip olma isteğini Bellmer'in tüm eserlerinin niteliği olarak ifade edilmektedir. Bu yorumlardan biri Bellmer'in kuzeni Ursula'ya olan ilgisinin ona benzeyen bir oyuncak bebek üretmeye yönlendirdiği şeklindedir.

6.1.3. Bellmer'de Huzursuz Bakış

Fotoğraf ve ona bakan kişi arasında her zaman için bir kameraman olmasına rağmen, kameramanın görünür olmaması ve bakanın onun konumuna yerleşmesi bir başka deyişle göz ile kamera özdeşliği dolayısıyla daima bir yer değiştirme ve dikizleme tartışması fotoğraf deneyimine içkindir.

Oyuncak bebek fotoğraflarının rahatsız edici görünmelerinin altında yatan dikizleyen bakıştır. Bu bakışın, görünmeden izleyene ait olduğunun bilinmesi huzursuzluğa neden olmaktadır. Fotoğrafın kameraman ile izleyiciyi aynı konuma yerleştiren perspektifi dolayısıyla kameraman tarafından dikizlenen şeyin izleyiciye de dikizlenmesi doğaldır. Bellmer, izleyiciyi bebek heykellerini dikizlemeye davet eden bir kameramandan farklı olarak izleyicinin de izlenen olduğunu hissettirerek ikili bir dikizleme faaliyeti yönetmektedir. Dikizleme faaliyetini dönüştürdüğü bir başka durum da, Bellmer'in izleyici ve bebek heykelleri fotoğrafının ortasında kameraman konumundan çıkıp izleyicinin karşısına geçtiğinde görülmektedir.⁹⁶

⁹⁶ Bellmer, Resim 13 örneğinde izleyicinin karşısına geçmiştir.



Şekil 12: Hans Bellmer, Oyuncak Bebek, 1934

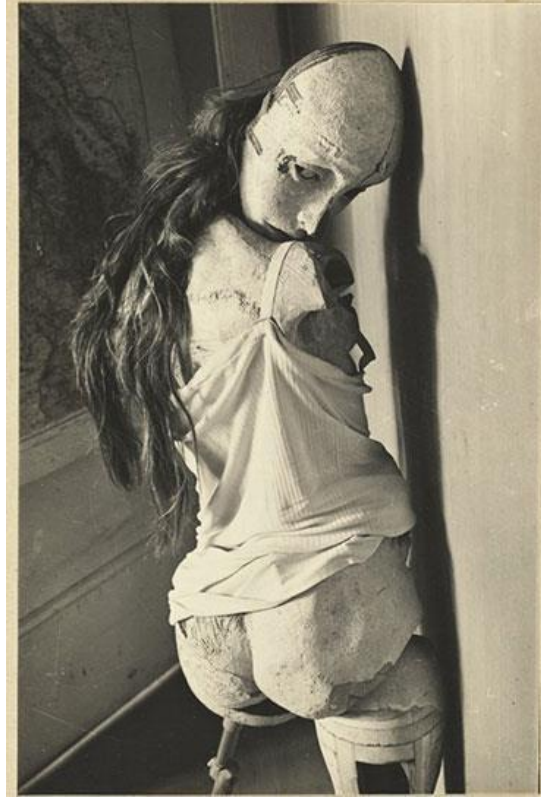
“Hans Bellmer, Oyuncak Bebek, 1934”.<https://tr.pinterest.com/pin/517351075922557904/?lp=true> [14.03.2019]

Kamera aracılığıyla bakışın dikizleme faaliyeti olarak sürdürülmesinin temel sebebi kamera ile bakışın doğrudan değil dolaylı bir biçimde sunulmasıdır. Ancak burada dikizleme eylemiyle birlikte yaratılan huzursuz duygu üzerinde de durulacaktır. Bellmer, izleyiciye oyuncak bebekleri dikizleyebileceği bir alan açar. İzleyici, önce Bellmer’in onu ve kendini gizlediği alanda izlenmeden izleyebileceği konforlu bir alana yerleşir. Örneğin, yukarıdaki fotoğrafta ona doğrultulan herhangi bir bakış olmadan kapının arkasından dikizlemeye devam ettiği gibi. Ancak izleyici, bebekleri dikizleyebildiği güvenli alanının içinde aslında Bellmer’in arzularını dikizlediğini fark ettiğinde huzursuzluk katlanacaktır.⁹⁷

Arzu’nun başkasına yönelik bir tavır biçiminde ortaya çıkışının esas olarak bakışın belirleyiciliğinde olduğundan bahsedilmiştir. Sartre’dan referansla bu bakış yönlendirildiği başkasını, sahiplenilecek bir varlık haline getirebilmektir. Buna göre Bellmer, dikizleyen bakışı sayesinde bebek heykellerini ya da bebek heykellerine yansıttığı arzularının esas hedefini sahiplenmektedir. Ancak bebek heykellerini

⁹⁷Benzer bir tartışma için bakınız. İlke Cide, “Arzunun Sinematografik Bir Bedende Göze Getirilme Tarzının Örgütleniş Yordamına Dair Teknik Bir Deneme”, <https://sayistay.academia.edu/ilkecide> [24.03.2019].

dikizleyen yalnızca Bellmer midir? Bebek heykellerinin fotoğraflarını izleyen herkes Bellmer'in kurduğu bir dikizleme çarkının içindedir. Bellmer, bir başka dikizcinin arzularını sahiplenen dikizleyen bakışlar üretmiştir.



Şekil 13: Hans Bellmer, Oyuncak Bebek, 1934

“Hans Bellmer, Oyuncak Bebek, 1934”.https://www.albedomedia.com/wp-content/uploads/2015/09/Hans_Bellmer_3A.jpg [14.03.2019]

Bu fotoğrafta yine uzuvlarından bazıları eksik cansız bir temsili izlemenin verdiği huzursuzluk duygusu yinelenmektedir. Bebek heykelinin dramatik yüz ifadesi ve omzundan aşırıldığı mahcup bakışı izlendiğinin farkında olan bir bilincin varlığına işaret etmektedir. Bellmer, dolaylı bakışı/kamera aracılığıyla dikizleyen olduğunu belirtir, izleyiciyi de dikizleyen olarak belirler ancak izlendiğinin farkına vardığı izlenimini yaratan bebek heykelinin bakışı, izleyiciyi huzurlu alanından alıkoyar. Fotoğraftan yansıyan bir karşı bakış, izleyicinin de Bellmer'in heykellerince dikizlendiği duygusunu yaratır.

Burada, Bellmer'in bebek heykellerinin cinsiyetini bir kez daha hatırlamanın, heykelin gözlendiğinin farkında oluşunun açıklanmasında yardımcı olacağı düşünülmektedir. Berger, kadının kimliğinin gözleyen ve gözlenen olarak bölünmüş olduğunu

belirtmektedir. Toplumsal olarak biçilmiş roller ve kurallar kadının kendini daima erkek bakışı ile denetlemek zorunda bırakmaktadır. Ona göre; “Erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler. Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek.”⁹⁸ Bakışın benliği belirleme özelliğini hatırlayarak, denilebilir ki kadın kendi varlığını bakışını doğrulttuğu yer ile onaylamaktadır. Kadının çevresinin erkek mülkiyeti ile çizilmiş olması, kadının bakışını egemen erkek bakışıyla biçimlendirmektedir ve her zaman kendine doğrultmaktadır. Berger’e göre, “kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır.”⁹⁹ Kadın, gözleyen erkek ve gözlenen bakışı kendi bakışı içinde buluşturabilmektedir.

Bu çalışma içinde kedisini biçimlendiren toplumsal etkileriyle birlikte incelenen bakış, sahiplenme tavrına dönüşebilmesi ve arzuyu belirlemesi açısından ele alınmaktadır ancak bakışın ‘ben’in varlık alanının belirleyicisi olduğu da unutulmamalıdır. Buna göre bebek heykelinin izleyiciye doğrulttuğu bakışın, onu dikizleyen konumunda var ettiği söylenebilir. Elbette bu bir yanılsamadır. Bellmer, bakışı ve dolayısıyla arzularını cansız bir temsilin bakışlarında temellendirmiş ve bu belirsiz temel üzerinde izleyiciyi dikizleme çarkıyla huzursuz bir alanda konumlandırmıştır. Jean Baudrillard, arzunun güvenilmez olan alanına vurgu yaparak, cinsellik göstergelerinin üretimindeki artışı bir yok oluş olarak ifade etmektedir.

“... Arzunun da tek dayanağı yokluktur. Bütün varlığıyla talebin içine sokulduğunda, hiçbir kısıtlama olmaksızın kendini işlemselleştirdiğinde bütün gerçekliğini yitirir; çünkü imgelemi olmayan arzu her yerde, ama aynı zamanda da genelleşmiş bir simülasyon ortamındadır. Arzunun hayaleti, cinselin ölü gerçekliğine musallat olur. Cinsel her yerdedir, cinsellik hariç.(Barthes)”¹⁰⁰

Sue Taylor’un tuhaf bir örnek olarak nitelendirdiği aşağıdaki fotoğrafta Bellmer, oyuncak bebeğin yanında poz vermektedir. Taylor, peruklu, boncuk gözlü, yün bereli, gevşek çoraplı ve tek ayakkabılı mekanik kız rahatsız edici bir gerçeklik taşıırken Bellmer'in kendi bedeni maddeselliğini yitirmiştir.”¹⁰¹ ifadeleriyle oyuncak bebekle Bellmer’in uçucu görüntüsünün zıtlığını vurgulamaktadır.

⁹⁸ John Berger, **Görme Biçimleri**, çev. Yurdanur Salman 18. bs. (İstanbul: Metis Yayınları, 2012), 47.

⁹⁹ age, 47.

¹⁰⁰ Jean Baudrillard, **Baştan Çıkarma Üzerine**, çev. Ayşegül Sönmezay. 4. bs. (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014), 14.

¹⁰¹ Sue Taylor, **Gezgin Libido ve Histerik Beden HansBellmer**, çev. Deniz Kurt. (İstanbul: Sub Yayınları, 2016), 1.



Şekil 14: Hans Bellmer, Oyuncak Bebekle Otoportre, 1934

“Hans Bellmer, Oyuncak Bebekle Otoportre, 1934”.<https://www.sfmoma.org/artwork/82.57.3>
[18.03.2019]

Bellmer’in bu şeffaf, geçirgen temsili yapıtlarının temelindeki parçalanma fikrini yinelemektedir. Beden, fotoğrafın sunduğu bütünsellik içinde ve gerçeği yansıtmaya gücü ile temsil edilerek bir ayna olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Fotoğrafın, bir nesnenin aslını hatasız kopyalama yeteneği onun gerçek olduğu fikrini güçlendirse de bir temsil biçimi olarak fotoğraf gerçekliğin kaybına da sebep olmaktadır. Burada Roland Barthes’ın aşağıdaki alıntısına yer vermek bedeninin fotoğraf alanı içinde büründüğü anlamı göstermesi açısından yararlı görülmektedir:

“...kendim hiçbir zaman görüntümle çakışmaz; çünkü ağır, hareketsiz ve inatçı olan görüntüm, hafif, bölünmüş ve dağılmış olansa kendim’dir....keşke fotoğraf bana hiçbir şey göstermeyen, doğal ve anatomik bir beden verebilseydi! Yazık ki her zaman fotoğraf tarafından bir anlatım takınmaya mahkum ediliyorum: bedenim bir türlü sıfır derecesini bulamıyor, kimse de bunu bana vermiyor.”¹⁰²

¹⁰²Roland Barthes, **Camera Lucida**, (İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları, 1992), 24.

Barthes, annesinin ölümünden sonra hem geçmişini anımsamak hem de annesini yeniden keşfedebilmek arzusuyla onun fotoğraflarını incelemeye başlamıştır. Bu fotoğraflardan birinde annesinin poz vermiş olduğuna dikkat çeker. Annesinin kendisini fotoğrafının çekilmesine bıraktığını ve kendi görüntüsüyle çatışmadığını ifade eder: “O: kendini varsaymamıştır.”¹⁰³ Bellmer ise ortaya çıkacak fotografik görüntüsünü enstantanenin hızına teslim etmeyerek denetlenmektedir. Burada Bellmer’in toplumsal olarak kurulmuş bir beden olduğunu unutmadan yorumlamak gerekmektedir. Dolayısıyla Bellmer, bu çalışmada incelenen mekanik heykelleri gibi modern bir beden temsilidir. Modernite eleştirisi olarak değerlendirdiğimiz Bellmer’in yapıtları, modernin içinden yine modern olan aracılığıyla eleştirilmektedir. Bu durum, Barthes’in annesinin pozuna yaptığı yoruma atıfla, Bellmer’in kendi gerçekliğini ancak şeffaf ve geçirgen bir temsil içinde varsaydığı şeklinde yorumlanabilir. Yani, Bonitzer’in “kadraj” tanımının aksine Bellmer, kendini tam olarak yakalanmış ya da çerçevelenmiş hale getirmekten kaçınmıştır. Louis Marin, *İmgenin İktidarları*’nda, “Temsil kendini yansıtıcı aygıtı sunarken gerçekliğini, dolaysız oluşunu ve zahiri saydamlığını yitirir; kendini belirsiz yansıma fırsatlarına sundukça gerçek bir ideal olma statüsünden düşer.”¹⁰⁴ ifadelerini kullanarak yansıtıcı aygıtın gerçekliği yok edişini ifade eder. Yukarıda belirttiğimiz üzere Bellmer, modern bedeninin temsilidir ve haliyle kurulu bir beden ve belirlenmiş bakışa sahiptir. Tam da bu sebeple denetleyici bakışı kendi bedeni üzerinde de sürdürmektedir. Foucault’nun denetim toplumuna atıfla, buradaki denetleyen bakış mekanik gözün, kameranın iktidarına aittir diyebiliriz.

Bellmer, oyuncak bebek heykeliyle birlikte aynı fotoğrafta yer alarak, kendi bakışını kameraya, izleyenin bakışını ise kamera aracılığıyla kendine çevirmektedir. Bu fotoğrafla birlikte şeffaf bir beden olarak izlenmek istemiştir. Bellmer’in bu saydamlığına davet ettiği izleyicinin bakışı “nesneliliğinin tahrip edilidir.”¹⁰⁵ Görüntü içinde bedeninin maddeselliğini yitirerek yalnızca ona doğru yöneltilmiş bakışın varlığını vurgulamaktadır.

Sartre, başkası için varlık olmayı, bakış ve görünür olmayla başlatmaktadır. Ona göre, “...görölmüş olmak, beni, kendi özgürlüğüm olmayan bir özgürlük için korunmasız

¹⁰³ age, 83

¹⁰⁴ Louis Marin, *İmgenin İktidarları*, çev. Muna Cedden. (Ankara: Dost Kitabevi, 2013), 35.

¹⁰⁵ Jean-Paul Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, çev. Turhan Ilgaz, Gaye Çankaya Eksen 5. bs. (İstanbul: İthaki Yayınları, 2013), 363.

bir varlık olarak oluşturur. Bu anlamda başkasına göründüğümüz ölçüde kendi kendimizi işte ‘köleler’ olarak düşünebiliriz.”¹⁰⁶ Bellmer modern bakış altında var olan bir beden olarak, korunmasız bir nesne konumunda, kadrajlanmayı reddetmiştir.

Bakış, doğrudan ya da dolaylı, sahiplenme tavrına dönüşebilir, yani Sontag’ın zaptedilmiş görüntü kavramı bir kez daha hatırlanarak denilebilir ki görüntüsü üretilen şey, sahiplenilen ve artık üzerinde denetim kurulabilen bir nesnedir.

Kameranın gözün bir eklentisi/protezi olduğu söylenebilir. Bu protez göz, dolaylı bir bakış doğrultur ve yeni bir nesne meydana gelir. Bu yeni nesne, orijinaline benzerliği ile yeni bir gerçeklik alanı kazanır ve zaptedilmiş olmasıyla yeni bir denetim alanıdır. Kamera, eksik bir organı tamamlamamaktadır ancak burada protez olarak adlandırılmasının temelinde Bellmer’in onu eksilttiği beden uzuvlarıyla ikame etmesi yatmaktadır. Bellmer, arzularını kadın bedeni üzerinde eksilttiği uzuvlar üzerinde ifade etmektedir. Yani, kameranın gözün protezi oluşu, Bellmer’in sahip olduğu belirlenmiş erkek bakışını tamamlamasındandır.

Bellmer’in başsız bedenlerini, öncelikle baş olmanın yaygın anlamı da göz önünde tutularak temelde bir karşı dikizleme ve iktidar karşıtlığı olarak okunabilir. “Başsızlık” izle(n)me olanaklarını neredeyse tümüyle ortadan kaldırmaktadır. Ancak başsızlık aynı zamanda bir güvensizlik ve tekinsizlik unsuru olurken göz, Bellmer’in farklı çalışmalarında bedenin farklı yerlerine ya da bedenin bizzat içine yerleştirilmiştir. Aşağıdaki fotoğrafta çemberin etrafına dağıtılmış bedenin diğer parçalar ve ipe bağlı bir şekilde bedenin dışına uzatılmış göz dikkat çekmektedir. Esasında Bellmer, başı ve dolayısıyla gözü bedenden ayırarak bakışın kendisinden vazgeçmemiştir. Bakışı, başın/iktidarın elinden almış ona bedenin içinde ya da dışında birden fazla mekan tayin etmiştir.

¹⁰⁶ age, 361.



Şekil 15: Hans Bellmer, Oyuncak Bebek, 1934

“Hans Bellmer, Oyuncak Bebek, 1934” <https://prabook.com/web/hans.bellmer/3742574#works>
[07.04.2019]

Sürrealizm akımının içinde görmeye alışık olduğumuz gibi iktidarın ve gözün merkezdeki konumuna olan tepkileri Bellmer’in eserlerinde de görmek mümkündür. Öte yandan bakış, egemenliğin boyutlarını belirleyebilmektedir; ne kadar çoğaltılabilirse iktidar alanı da o kadar genişleyecektir. Tabi bu durum merkezdeki gözün iktidarının kısıtlı olduğunu söyleyebilmek için yeterli değildir; ancak fotoğraf alanı üzerinde gözün çoğaltılması bir yandan merkezi konumu dağıtırken öte yandan gözetleme ve denetlemenin esasında yaygınlaştığı fikrini de beraberinde getirir.

Gerçeküstücülerin, göz merkezci bakışı eleştiren bir ilke olarak öykünmecilik, bireyin gören ve görülen özne olarak ayrılışını ifade etmektedir.¹⁰⁷ Bellmer’in eserlerinde bu gören ve görülen, oyuncak bebeklerin parçalı bedenlerinde birbiri üzerine katlanmış haldedir. Berger, kadının kendi imgesiyle birlikte dolaştığını ifade ederken bu katlanmadan/ayrılmadan bahsetmektedir. Ona göre kadının, bedeni içinde gören ve görülen olarak iki ayrı konum alması tamamen erkeğin iktidarında biçimlenen toplumsal konumu ile ilgilidir.

¹⁰⁷ Zeynep Sayın, **İmgenin Pornografisi**, 4. bs. (İstanbul: Metis Yayıncılık, 2015), 163.

Bellmer'in oyuncak bebeklerinin etrafında ya da içinde bulunan gözün bir erkek bakışı olduğu hissedilmektedir. Bu bakış ya da göz, kadın bedenine daha içeriden bir bakış arzusundadır. Aynı zamanda kadının bünyesinde bir erkek gözü olarak yerleşerek kadının bedeni üzerinde denetim alanlarını kuracaktır. Daha önce toplumsal alanın cinsiyetlendirilme biçimlerine ve cinsel dağılımına bakıldığında kadının özel, erkeğin kamusal alanla ilişkilendirildiğinden bahsetmiştik. Bu dağılıma uygun olarak, Bellmer'in egemen erkek bakışını sürdürdüğü söylenebilir. Özellikle kadın bedenini çağrıştıracak kimi heykellerin ve oyuncak bebeklerin ne türden iç mekânlarda kullanıldığına bakıldığında bu durum daha anlaşılır olmaktadır.



Şekil 16: Hans Bellmer, İkinci Bebek, 1935

“Hans Bellmer, İkinci Bebek, 1935”. <https://www.icp.org/browse/archive/objects/la-poup%C3%A9> [24.03.2019]

Kadınla özdeşleştirilmiş, cinsiyetlendirilmiş mekânların içindeki bu temsiller Bellmer'in normatif toplumsal kodları yeniden ürettiğini düşündürür. Ancak yukarıda görüldüğü üzere mutfakta temsil edilen başına yeni bir gövde yerleştirilmiş, bedeni çarpıtılmış bir modeldir. Bu nedenle yukarıdaki eleştiriyi tersine çevirerek düşünmekte yarar vardır. Mutfakta hayal edilen, bu türden alanlarla kodlanan kadın hiçbir zaman

fotoğraftaki kadın değildir. Seyirci mutfakta “gerçek” bir kadın görmek istiyorken Bellmer “farklı bir gerçek” göstermenin peşindedir. Kadını ancak belirlenmiş kimi mekanlarda hayal etmenin ve bu hayalin olanaklarını yaratan toplumsal düzenlemelerin bizzat kendisi kadını Bellmer’in modeline dönüştürmüştür.

Bellmer, iktidarın belirlediği beden formunu inkar etmiş ve pürüzlü, parçalı bedenler tasarlamıştır. Bedenlerin denetim alanlarını kendi bakışı ile yeniden belirlemiştir. Burada, Bellmer’in oyuncak bebek üretimlerini gerçekleştirdiği dönemin karakterini hatırlamak onun bedeni eksiltme eğiliminin anlaşılmasında faydalı olacaktır. Nazi Almanyası, kadın bedenine yalnızca doğurganlığı sayesinde ulus içinde kazandığı bir kutsallık atfetmektedir.

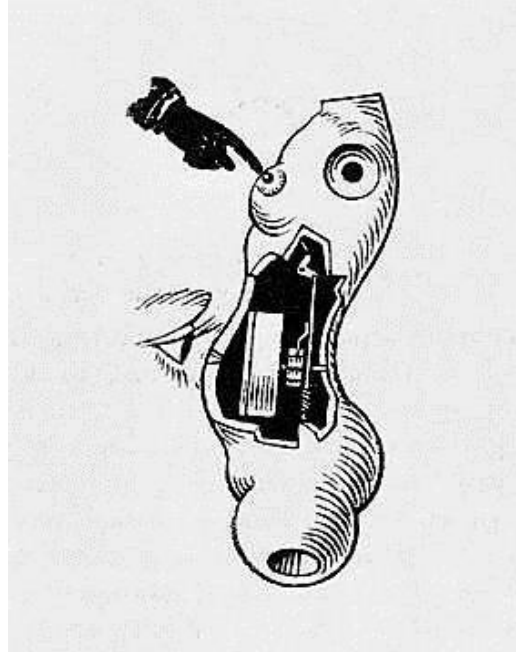
Maria Macciocchi, faşizmi bir cinsel yoksunluk, iğdişçilik olarak tanımlar ve bu yüzden, kadını erkeklerin en erkeği tarafından yönetilen, erkek bir rejime doğru sürükleyerek, o cinsel zavallılığı giderme çabası içinde olduğunu eklemektedir.”¹⁰⁸ Ona göre, faşizm ataerkil aile yapısını kadını erkeğin proleter konumuna getirerek sağlayabilir. ¹⁰⁹ Kadın, ulus için sağlıklı ve güçlü bedenlere sahip bireyler üretmek için çalışmalıdır. Diğer yandan ise kadın, aile içinde erkek otoritesini yansıtmalıdır.

Macciocchi, Hitler’in şu ifadelerine yer vererek; “ ... fizik ve ahlak yönünden sağlıklı olmayan, daha genel bir deyimle, toplum açısından bir değer taşımayan bir kadın, kendi ağırlarını çocuklarının bedenlerinde sürdürmemelidir.”¹¹⁰ kadına ulus içinde yüklenen sağlıklı, güçlü bireyler üretme görevine vurgu yapar.

¹⁰⁸ Maria A. Macciocchi, **Faşizmin Analizi**, çev. Cemal Süreya. (İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2016), 207.

¹⁰⁹ age, 212.

¹¹⁰ age, 214.



Şekil 17: Hans Bellmer, Oyuncak Bebek İllüstrasyonu, 1934

“Hans Bellmer, Oyuncak Bebek İllüstrasyonu, 1934”.<https://www.wikiart.org/en/hans-bellmer/lapoup-e-the-doll-detail-1936> [20.03.2019]

Bellmer’in hiçbir zaman hayata geçirmedığı bu tasarıma göre sol meme ucuna basıldığında çalışan oyuncak bebeğin göbeğinin içine yerleştirilmiş bir düzeneğin izlenmesine/dikizlenmesine dayanmaktadır. Bellmer, geleneksel perspektif bakışa uygun olarak merkezde tek bir göz yerleştirmiştir ancak bu bedensiz göz geleneksel perspektifin sağlayamadığı içerden bir bakış sunmaktadır.

Sontag’ın savaş fotoğrafları üzerinden vurguladığı fotoğrafın dolaysız etki gücü kavramından yukarıda bahsetmiştik. Bu güç, kameranın, izleyici ile kaydedilen olay arasındaki mesafeyi daraltmaktadır. Sontag, bu yaklaşma üzerinden bir büyütecinin belirginleştirdiği görüntülerdeki “korkunç belirsizlik”ten bahseder. Berger ise ressam ile modeli arasında olması gerek bir kopyalama mesafesinden bahsederken, “Yaklaşmak, geleneği, şöhreti, mantığı, hiyerarşileri ve benliği unutmaktadır.” demektedir. Ona göre kopyalama mesafesi daraldığında ressam ve modelin işbirliği bozulabilir ya da ressam modelin içinde eriyip kaybolabilir.¹¹¹ Bellmer, bebek

¹¹¹ John Berger, **Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar**, 5. bs. (İstanbul: Metis Yayınları, 2011), 31.

heykelleri ile olan mesafesi, ilk bebek tasarımlarından itibaren giderek ortadan kalkmıştır.

Benjamin'in kameraman ve ressam karşılaştırmasına¹¹² göre, ressam, hastasını iyileştirmek için ellerini kullanırken hasta ile arasındaki doğal mesafeyi koruyan büyücüye benzer. Kameraman ise tedavi etmek amacıyla hastasının bedenini keserek ya da içine girerek doğal mesafeyi ortadan kaldıran cerraha benzetilir.

Bellmer'in bedeni tarif ederken kullandığı "bizi onu tekrar düzenlemeye davet eden bir cümle" gibidir ifadesinin Benjamin'in "büyücü ve cerrah" karşılaştırması bağlamında tekrar ele alınması Bellmer'in otomat üretiminin anlaşılması açısından faydalı görülmektedir. Ressam, heykeltıraş, ya da kameraman; Bellmer bunların hepsini oyuncak bebeklerine yaklaşma biçimi olarak deneyimlemiştir. Bellmer'in çoklu yaklaşımında bedenin içini keşfetme arzusu görülmektedir. Bellmer'in "Kızların bastırılmış düşüncelerini açığa vur; mümkünse göbek deliğinden, karnın deliklerinden elektrikle aydınlanan renkli bir manzara gibi görünsün."¹¹³ ifadeleriyle özdeşleşen Resim 16'daki illüstrasyonu ise onun çoğunlukla eril cinsel merakına bağlanan bedeni keşfetme arzusunun bir görsel ifadesidir.

Benjamin'e göre kameramanın nesnelere doğal mesafeyi aşan bir yakınlıkta oluşu onun cerrah olarak kabul edilmesinin bir sebebidir. Kameramanın elde ettiği görüntüler yeni bir yasaya bağlı olarak kurgusu yapılacak çok sayıda fragmandan oluşur ve kameraman teknik donanımları aracılığıyla gerçekliğin her yönüne nüfuz etmeyi başarır.¹¹⁴ Bellmer de beden tasarımları/fragmanlarıyla bir otomat cerrahlığına soyunmuş gibidir. Tıpkı gittiği opera oyununun karakterlerinden otomat Olympia'nın yaratıcısı büyücü ve doktor olan Copellieus gibi.¹¹⁵

Oyuncak bebeklerin parçalı beden tasarımları ve bu tasarımların tekrar tekrar kurgulanabilir bedenler olması bedenin keşfedilmesine ve daha içerden bakılmasına duyulan arzuyla ilgilidir. Bu arzu ise bedeni sürekli kurmakta olan iktidarın bedenin mahremine aşacak boyutlara ulaşmasının bir yansıması olarak ortaya çıkmıştır.

¹¹² Walter Benjamin, **Fotoğrafın Kısa Tarihi**, çev. Osman Akinhay. 3. bs. (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012), 76-78.

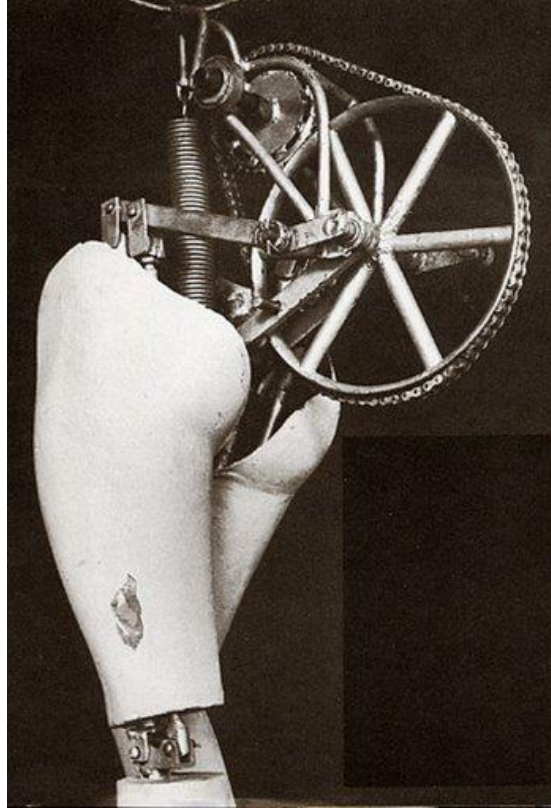
¹¹³ Sue Taylor, **Gezgin Libido ve Histerik Beden Hans Bellmer**, çev. Deniz Kurt. (İstanbul: Sub Yayınları, 2016), 11.

¹¹⁴ age, 78.

¹¹⁵ Hoffmann'ın bu masalına, çalışmanın Modernizme Bir karşı Çıkış Olarak Hans Bellmer bölümünde yer verilmiştir. E.T.A. Hoffmann, **Kum Adam Seçme Masallar**, çev. İris Kantemir. 11. bs. (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2015), 99-138.

6.1.4. Bellmer'in Makine Bedeni

Dada ve Gerçeküstücülükte sık sık karşılaştığımız türden şaşırtmaya dayalı bir yer değiştirme ya da benzetme yerine aşağıdaki fotoğrafta Bellmer, bedene hiç de bedensel olmayan yeni bir uzam eklemektedir. Bellmer, gerçeküstücü bir bakışla yapıtlarını üretmiş olsa da eserlerinde Dada'nın şok üslubunun etkilerini sürdürdüğü yadsınamaz. Bellmer, Dadacıların makine estetiğinin bir devamı olarak makinayı odağına bir düş ve imgelem nesnesi olarak yerleştiren¹¹⁶ sanatçılardandır.



Şekil 18: İkinci Bebek, Hans Bellmer, 1935

“Hans Bellmer, 1935”. <https://tr.pinterest.com/pin/128915608055920259/> [25.03.2019]

Yalnızca belden aşağısını gösteren bu örnekte, bedene ait olmayan metal bir çark düzeneği oyuncak bebeğin bacakları arasına yerleştirilmiştir. Modern teknoloji ile

¹¹⁶Enis, Batur. **İmgeleri Kim Dinler**, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004), 49.

makine yavaş yavaş insanın yerini almaya başlamıştır. Ekonominin makineleşmeyle birlikte dönüşmeye başladığı süreç içinde zaten erkek bedeni olarak kurulmuş kamusal beden ile birlikte çalışma koşulları da erkeklik halleriyle biçimlendirilmiştir.

Modernite kamusal alanı bir erkek alanı olarak biçimlendirmiş, dolayısıyla siyasal olarak kurulan beden nötr bir karakterde değil de erkek bedeni ile temsil edilmektedir. Ulusun bedeni, erkek bedeni olarak kurulmuş iken toprak, kadınla özdeşleştirilmektedir. Bu toprak metaforu esasında kadına yalnızca biyolojik yapısıyla ve doğurganlığıyla eşleştirilmesiyle birlikte yüklenmiş olan ulusun devamlılığının sağlayan kaynak sembolü ile ilgilidir.

Macciocchi'nin, Mussolini'nin Makine ve Kadın isimli yazısından alıntılardığı düşünceleri Bellmer'in eleştirdiği Nazilerin fikirleriyle paralellik göstermektedir. Mussolini, bu yazısında kadınların çalışma hayatından soyutlanması gerektiğini belirtmekte ve bunu teorik bir altyapıyla desteklemeye çalışmaktadır. Ona göre kadın çalıştıkça erkekleşmektedir ve kadının çalışma hayatı içinde yer alması erkeğin işsiz kalmasına ve itibarının zedelenmesine sebep olmaktadır. Ayrıca kadın çalışarak çoğalma ilkelerinin karşısında bir bağımsızlık yaratmakta ve nüfus eğrisini düşürmektedir.¹¹⁷ Kamusal alanın bir erkek alanı olarak belirlenmiş olması, kadının kamusal alanda özellikle çalışma hayatı içinde bir uyumsuzluk yarattığı düşüncesine sebep olmaktadır. Kadının çalışarak erkekleşeceğini ifade edilmesi kamusal alanın erkeklikle örülmüş olduğunu görmezden gelindiğinin göstergesidir. Kamusal alan erkeklik alanı olmaktan çıkarılabilirse kadının bu alanla uyumsuzluğu ortadan kalkacaktır. Mussolini'nin ifadelerine göre, kadın kamusal alana girdiğinde çoğalma ilkelerine göre belirlenmiş kadınlığı da zedelenmektedir. Kadın, biyolojisi ve onun gerekleriyle sınırlandırılmış bir özel alanda kalmaya zorlanmaktadır.

Bellmer'in bu fotoğrafında hem çocukluğundan beri kurduğu eril cinsel merakını ve fantezilerinin hem de modernitenin bedeni mekanikleştiren unsurlarına bir eleştirinin okunabildiği görülmektedir. Çarkın bebek heykelinin bacak arasına yerleştirilmiş olması, kadının ulusun devamlılığının kaynağı, güçlü sağlıklı aryan bedenin üreticisi gibi görüldüğü Nazi kültüründe eril bakışın yansıması olarak yorumlanabilir. Aynı

¹¹⁷ Maria A. Macciocchi, **Faşizmin Analizi**, çev. Cemal Süreya. (İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2016), 168.

zamanda bu çark, kadının biyolojiyle belirlenmiş bir alanda sıkıştırılmış olmasının bir ifadesidir.

Yaşadığı dönemi etkisi altına almış olan Nazilerin sağlam, bütünlüklü, steril beden anlayışlarının tam zıddı bir beden tasarlamıştır. Tasarladığı bedenlerle hem sağlıklı, bütünlük arayan bedenine sahip bir Alman ulusu idealini eleştirmiştir hem de bunu parçalayıp dağıttığı kadın bedeni üzerinde gerçekleştirmiştir. Beden parçaları kafaları/ liderlerinden bağımsız olarak dağıtılan fantezileri işaret etmektedir.

Bellmer'in oyuncak bebek heykeli gerçek boyutlarda bir genç kız temsilidir. Bu heykellerde erotik çağrışımları güçlendirecek sembollerle donatılmış olması ve pelvisin daima vurgulanması eril cinsel merakın yansıması olarak okunabilmektedir.

Bu çalışma, Bellmer'in sürrealist eğilimleri bilinen bir sanatçı olarak, üretimlerini gerçekleştirirken çocukluğundan çağırdığı cinsel arzuları göz ardı etmemekle birlikte cinselliğin ön plana alınarak yapılacak bir Bellmer okumasının eksik kalacağı düşünülmektedir.



Şekil 19: Hans Bellmer, İkinci Bebek, 1935

“Hans Bellmer, İkinci Bebek 1935”
<http://www.iphotocentral.com/common/detail.php/4096/126/0/100/1/16/0/13893> [12.03.2019]

Therese Lichtenstein, Bellmer üzerine yazdığı tezinde Bellmer'in oyuncak bebeklerinin parçalanmış beden temsillerinde Nazi Almanya'sının tam ve sağlıklı beden düşüncesine karşıtlığını tespit etmiştir.¹¹⁸ Onun beden temsillerinin Birinci Dünya Savaşı'nın beden üzerindeki yıkıcı etkileri yansıttığını ifade etmiştir. Bauman

“Nazilerin soykırım programı, Yahudilerle özel hiçbir ilgisi olmayan ve -ABD, İngiltere ve modern dünyanın bütün öteki bölgelerinde olduğu gibi- Üçüncü Reich döneminden çok önceleri Almanya'da büyük ölçüde filizlenen sosyo-biyolojik düşüncelerin ve nesil ıslah kuramlarının mantıksal bir uzantısıydı.”¹¹⁹

Sue Taylor'un aktarımıyla, Therese Lichtenstein, 1930ların başındaki oyuncak bebek heykelleri ve bunların fotoğraflarının psikoseksüel olmanın yanı sıra sosyopolitik bir savaş tepkisi olduğunu ifade etmiştir. Bellmer'in oyuncak bebeklerini 1930ların Almanya'sının sosyal ve kültürel şartlarının psikolojik ve politik çıkarımları olarak görmüştür. Aynı zamanda Lichtenstein, Yahudiler, modern sanatçılar, deliler ve sol entellektüellerin Nazi iktidarı tarafından dejenere olarak adlandırıldığını da ekleyerek, Bellmer'in bebek heykelleri üretiminin, Hitler'in yükselişiyle modern sanatçıları dejenere sanat ürettikleri sebebiyle dışlama faaliyetlerinin yürütüldüğü, tam ve sağlıklı aryan bedeni görünüşü propogandasının yapıldığı zamanlara denk geldiğini vurgulamaktadır. Lichtenstein, Bellmer'in yapıtlarını Nazi sanatı ve kültüründe kurulan normalliğin kalıplarına karşı şiddetli bir saldırı olarak yorumlamaktadır.¹²⁰

¹¹⁸ Therese Lichtenstein'in "The Psychological and Political Implications of Hans Bellmer's Doll in the Cultural and Social Context of Germany and France in the 1930s" tezine ulaşamadığından Sue Taylor'un alıntılarından faydalanılmıştır.

¹¹⁹ Zygmunt Bauman- **Parçalanmış Hayat**, çev. İsmail Türkmen. (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001), 225.

¹²⁰ Sue Taylor, **Hans Bellmer: The Anatomy of Anxiety**, (Cambridge, MIT Press, 2000), 5.

7. SONUÇ

Sürrealist sanatçı Hans Bellmer'in 1930'lu yıllarda ürettiği oyuncak bebek heykelleri ve onların fotoğraflarını konu edinen bu çalışmada öne sürülmekte olan temel düşünce, modernitenin beden, cinsellik ve bakış üzerindeki kurucu etkisinin, ulusun karakteri, cinsiyet rolleri ve gözlemcinin konumunu belirlemesi ve Bellmer'in sanatsal çalışmasıyla modernitenin bu belirleyiciliğine karşı tepkisini ortaya koymuş olmasıdır.

Bellmer'i gerçek boyutlarda bir oyuncak bebek heykeli üretmeye iten psikolojik ve sosyolojik sebepler göz önüne serilerek fotoğraflarının analizinde yol gösterici olması sağlanmıştır. Bir sanat eserinin sanatçının öznelliğinin işaretlerini taşıdığı göz önünde bulundurularak öncelikle bireysel yaşamından anılara yer verilmiştir. Bunlardan çalışma içinde önemli bir referans olan Bellmer'in sahnede bir otomat izlediği Hoffmann'ın Masalları isimli operadır. Sahnede bir otomatı gerçek bedenlerle birlikte görmesi Bellmer'in oyuncak bebek heykellerini üretmeye başlama sebebi olmuştur. Bununla birlikte, rahatsız edici biçimde parçalı ve eksik beden tasarımları, otomatın Bellmer için yeni teknoloji ve iktidar tarafından eylemleri eksiltilmiş modern bedenin temsili olmasıyla ilgilidir.

Heykel ve fotoğraf disiplinlerini bir araya getiren Bellmer, çocukluk arzularıyla çocukluğunda maruz kaldığı baba baskısını oyuncak bebeğinin bedeninde buluşturmuştur. Bellmer'in çocukluğunda duyduğu cinsel merakı ürettiği oyuncak bebeklerin çağrıştırdığı erotizme yansımıştır. Babasının kuralcı ve baskıcı tutumuna olan tepkisini ise yaşadığı dönemde Nazi iktidarına yöneltmiştir.

Bellmer, Nazilerin katı sanat anlayışını sürrealizmin usdışına yönelik tavrıyla eleştirmiştir. Nazilerin kültür ve sanat anlayışının karşısında olan dada ve sürrealizm akımlarının tavrını benimsemiş ve bunu Nazilerin sağlıklı, bütünlüklü beden anlayışının tam karşısında duran parçalı beden tasarımlarıyla sürdürmüştür.

Oyuncak bebek heykellerinin gerçek boyutlarda bir genç kız heykeli olması, fotoğraflardaki eril cinsel merakın işaretlerinin okunabilir olması göz ardı edilmemiştir. Ancak Bellmer'in yapıtlarının cinsiyetçiliğe indirgenmiş bir bakış açısıyla yorumlanmasının eksik bir Bellmer okuması sunacağı özellikle, Bellmer'in Nazi Almanyası'nın ırkçı uygulamalarına karşı eleştirel tavrının göz ardı edilmesine sebep olacağı düşünülmüştür. Bu çalışmada biyolojik olarak bedenin belli bir cinsiyeti üstlenmesi ile bir ulusa ait olması birbiriyle örtüşen noktalarıyla ele alınmıştır. Böylece Bellmer'de cinsiyet konusu ve katı cinsiyet kodlarına yapılan eleştiri daha rahat yorumlanabilmiştir. Erkek ulusu savunma rolüne uygun görülmekteyken, kadına ulusun devamlılığını sağlama rolü yüklenmiştir. Birinci Dünya Savaşı sonrası, Nazi Almanyası'nda yürütülen Alman ulusunun ilerlemesi ve güçlenmesi adına ırkçı fikirler faaliyete geçirilmiştir. Irkın arileşmesi için uygun görülmeyen bedenler, engelliler, eşcinseller, Çingenerler, Yahudiler yok edilmiş böylece sağlam bedenli ideal bir ırk ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Bu arındırma faaliyetleri sanat üzerinde de yürütülmüş Nazi sanat anlayışına uymayan eserler dejenere sanat olarak kabul görmüştür. Bellmer ise oyuncak bebek heykel ve fotoğraflarını tam da bu uygulamaların sürdürüldüğü dönemde Nazilerin ari beden fikrine karşıt olarak yapmıştır.

İlk oyuncak bebek heykeli kısıtlı hareket imkanına sahip gerçek boyutlarda bir genç kız heykelidir. Bellmer, bu bebeği yalnızca kayıt altına alınabilmesi amacıyla fotoğraflamıştır. Bu ilk fotoğraflar üzerinden öncelikle fotoğrafın gerçeğin kopyası olma gücüne vurgu yapılmıştır. Bellmer, bedeni uğrattığı parçalama ve deforme eylemini bir kez daha oyuncak bebek heykellerini fotoğraflayarak ikinci bir temsil alanında bu kez eyleminin zamanını parçalayarak göstermiştir. İkinci bebek ise öncesinde tasarladığı beden parçalarını farklı kombinasyonlarla tekrar tekrar kurgulanabilir bir biçime dönüştürebildiği küresel mafsallı bir yapıdadır. Bellmer bu heykellerini ise farklı sahneler kurgulayarak fotoğraflamıştır. Modernitenin bedeni parçalayıcı etkisine olan eleştirisini bir de fotoğrafın parçalı zaman temsilleri üzerinden vurgulamıştır.

Oyuncak bebek çalışması heykelden fotoğrafa evrildiği bir temsil sürecinin içinde disiplinlerarası bir bakış açısıyla üretilmiştir. Bellmer'in bu ikili temsil yöntemi yapıtlarının yorumlanmasında çıkış noktası olmuştur. Bellmer'in çoklu bakış açısı kaynağını Dada ve Sürrealizmin sanatın geleneksel kalıpların dışına çıkararak içerik ve

üslupta özgürleşme fikrinden almıştır. Bellmer, dadanın şok üslubu ve yıkıcı sanat tavrını sürdürmüş ve dadanın varisi sürrealistlerin otomatlara olan ilgisini de devam ettirmiştir. Bellmer’de dada ve sürrealizm etkisi yalnızca sanat üslubunda değil üretimlerinin fikirsel boyutunda da fark edilen bir tavidir. Bu tavır eserlerinin hem içeriği hem üslubu üzerinde belirleyici olmuştur. Bellmer’in yapıtları yaşadığı dönemin sosyal ve siyasi yapısına olan tepkisinin bir yansıması olarak yorumlanmıştır. Teknoloji ve bilimsel gelişmelerin artışıyla daha fazla görünür olmaya başlayan makinalaşmanın beden faaliyetlerini eksiltmesi bu içeriklerdendir.

Genel olarak, bu çalışma içinde sık sık oyuncak bebek heykellerinin parçalı yapılarına yapılan vurgu, bakış, beden ve cinsellik konularının modernitenin etkisiyle birlikte tekrar tekrar kurgulanan yapılara dönüşmüş olmasıyla ilgilidir.

Bellmer’in mekanik beden tasarımları, bedeni mekanikleştiren modernitenin beden üzerindeki kurucu ve denetleyici niteliklerinin bir eleştirisi olarak yorumlanmıştır. Oyuncak bebek heykellerinin parçalı yapıları, bedenin cinsiyetlendirilmesi hususunda cinsiyetlere göre belirlenen toplumsal rol dağılımlarının parçalayıcı özelliği ile ilişkilendirilmiştir. Bebek heykellerinin bu parçalı kurgusu, dikizleme eylemi ile birlikte düşünüldüğünde ise gözlemcinin gözlenen konumuna getirilişiyle çoğaltılan bakış alanlarına işaret edilmiştir.

KAYNAKÇA

Acun, Ceren. “**Sürrealizm Yaşıyor Kusurun Tekinsiz Dünyasında Hans Bellmer ve Jan Svankmajer Üzerine Bir Deneme**”,
<http://www.eskop.com/skopbulten/surrealizm-yasiyor-kusurun-tekensiz-dunyasinda-hans-bellmer-ve-jan-svankmajer-uzerine-bir-deneme/1017> [23.03.20019].

Amery, Jan. 2015. **Suç ve Kefaretin Ötesinde**, çev. Cemal Ener. İstanbul: Metis Yayınları.

Anderson, Benedict. 2014. **Hayali Cemaatler**, çev. İskender Savaşır. 7. bs. İstanbul: Metis Yayıncılık.

Antmen, Ahu. 2018. **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 9. bs. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Batur, Enis. 2004. **İmgeleri Kim Dinler**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Baudelaire, Charles. 2013. **Modern Hayatın Ressamı**, çev. Ali Berktaş. 7. bs. İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Baudrillard, Jean. 2014. **Baştan Çıkarma Üzerine**, çev. Ayşegül Sönmezay. 4. bs. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bauman, Zygmunt. 2016. **Modernite ve Holocaust**, çev. Süha Sertabiboğlu. İstanbul: Alfa Basım Yayım.

_____. 2001. **Parçalanmış Hayat**, çev. İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bazin, Andre. 2013. “Fotoğraf Görüntüsünün Varlık Bilimi”, **Fotoğraf Neyi Anlatır**, der. Caner Aydemir, 3. bs. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Benjamin, Walter. 2012. **Fotoğrafın Kısa Tarihi**, çev. Osman Akınhay. 3. bs. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Berger, John. 2017. **Bir Fotoğrafı Anlamak**, çev. Beril Eyüboğlu, Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, Semih Sökmen. 3. bs. İstanbul: Metis Yayınları.

_____. 2012. **Görme Biçimleri**, çev. Yurdanur Salman. 18. bs. İstanbul: Metis Yayınları.

Bonitzer, Pascal. 2011. **Kör Alan ve Dekadrajlar** çev. İzzet Yasar. 2. bs. İstanbul: Metis Yayınları.

Brown, Wendy. 2010. **Tarihten Çıkan Siyaset**, çev. Emine Ayhan. İstanbul: Metis Yayınları.

Bürger, Peter. 2012. **Avangard Kuramı**, çev. Erol Özbek. 7. bs. İstanbul: İletişim Yayınları.

Cide, İlke. “**Hans Bellmer: Arzunun Sinematografik Bir Bedende Göze getirilme Tarzının Örgütleniş Yordamına Dair Teknik Bir Deneme Kısaca: Dikiz**” <https://sayistay.academia.edu/ilkecide> [24/03/2019].

Clark, Toby. 2017. **Sanat ve Propaganda, Kitle Kültürü Çağında Politik İmge**, çev. Esin Hoşsucu. 3. bs. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Crary, Jonathan. 2004. **Gözlemcinin Teknikleri, On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine**, çev. Elif Daldeniz. İstanbul: Metis Yayınları.

- Foucault, Michel. 2013. **Toplumunu Savunmak Gerekir**, çev. Şehsuvar Aktaş. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- _____. 2017. **Bu Bir Pipo Değildir**, çev. Selahattin Hilav. 14. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- _____. 1994. **Kelimeler ve Şeyler**, çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi.
- Gatens, Moira. 2018. **İmgesel Bedenler**, çev. Dilan Eren. İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Harvey, David. 2003. **Postmodernliğin Durumu**, çev. Sungur Savran. 3. bs. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hoffmann, E.T.A. 2015. **Kum Adam Seçme Masallar**, çev. İris Kantemir. 11. bs. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Hopkins, David. 2006. **Dada ve Gerçeküstücülük**, çev. Suat kemal Angı. Ankara: Dost Kitabevi.
- Kovacs, Andras Balint. 2016. **Modernizmi Seyretmek**, çev. Ertan Yılmaz. 2. bs. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Kılıç, Levend. 2012. **Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi**, 2. bs. Ankara: Dost Kitabevi.
- Lichtenstein, Therese. 2016. Behind Closed Doors: The Art of Hans Bellmer, aktaran: Taylor, Sue. **Gezgin Libido ve Histerik Beden Hans Bellmer**, çev. Deniz Kurt. İstanbul: Sub Yayınları.
- Lynton, Norbert. 2009. **Modern Sanatın Öyküsü**, çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Macciocchi, Maria A. 2016. **Faşızmin Analizi**, çev. Cemal Süreya. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Marin Louis. 2013. **İmgenin İktidarları**, çev. Muna Cedden. Ankara: Dost Kitabevi.
- Panofsky, Erwin. 2013. **Perspektif: Simgesel Bir Biçim**, çev. Yeşim Tükel. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sartre, Jean-Paul. 2013. **Varlık ve Hiçlik**, çev. Turhan Ilgaz, Gaye Çankaya Eksen. 5.bs.İstanbul: İthaki Yayınları
- Sayın, Zeynep. 2015. **İmgenin Pornografisi**, 4. bs. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sontag, Susan. 2013. **Satürn Yıldızı Altında**, çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- _____. 2011. **Fotoğraf Üzerine**, çev. Osman Akınhay. 2. bs. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- _____. 2004. **Başkalarının Acısına Bakmak**, çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Taylor, Sue. 2016. **Gezgin Libido ve Histerik Beden Hans Bellmer**, çev. Deniz Kurt. İstanbul: Sub Yayınları.
- _____. 2000. **Hans Bellmer: The Anatomy of Anxiety**, Cambridge: MIT Press.
- Touraine, Alain. 2018. **Modernliğin Eleştirisi**, çev. Hülya Uğur Tanrıöver. 11. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Webb, Peter, Short, Robert. **Death, Desire and The Doll, The Life and Art of Hans Bellmer**, (Solar Books, 2006),11.

Görsel Kaynaklar

“Büyük Alman Sanatı Sergisi, 1937”. <http://www.e-skop.com/skopbulten/nazi-almanyasinda-avangard-dusmanligi/1855> [07.03.2019].

“Claude Cahun, Otoportre, 1929”. <https://artplastoc.blogspot.com/2016/07/556-lucy-schwob-dite-claude-cahun-1894.html> [03.03.2019].

“Dejenere Sanat (Entartete Kunst), 1937”. <https://manifold.press/dejenere> [01.03.2019] .

“Diego Valezquez, Nedimeler, 1656”. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-centuries-people-las-meninas> [26.03.2019].

“Hans Holbein, Elçiler, 1533”. <https://www.sanatabasla.com/2014/07/01/elciler-the-ambassadors-genc-hans-holbein/> [11/03/2019].

“Hoffmann’ın Masalları, Retrospektif, 2010”.
https://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2010/02_programm_2010/02_Filmdatenblatt_2010_20102082.html#tab=filmStills [14.03.2019].

“LeniRiefenstahl,SonNubalar,1976”.<https://www.lempertz.com/en/catalogues/lot/1098-1/116-leni-riefenstahl.html> [03.03.2019]

“İkinci Bebek, 1935”. <https://www.icp.org/browse/archive/objects/la-poup%C3%A9-6> [17.03.2019]

“Hans Bellmer, İkinci Bebek, 1935”. <https://www.icp.org/browse/archive/objects/la-poup%C3%A9> [24.03.2019]

“Hans Bellmer, İkinci Bebek, 1935”.<http://www.reframingphotography.com/content/hans-bellmer> [14.03.2019]

“Hans Bellmer, İkinci Bebek,
1935”.<http://www.iphotocentral.com/common/detail.php/4096/126/0/100/1/16/0/13893> [12.03.2019]

“Hans Bellmer, Oyuncak Bebek, 1934”.
<https://www.moma.org/collection/works/92611> [16.03.2019]

“Hans Bellmer, Oyuncak Bebek,
1934”.<https://tr.pinterest.com/pin/517351075922557904/?lp=true>
[14.03.2019]

“Hans Bellmer, Oyuncak Bebek, 1934”.https://www.albedomedia.com/wp-content/uploads/2015/09/Hans_Bellmer_3A.jpg [14.03.2019]

“Hans Bellmer, Oyuncak Bebek İllüstrasyonu,
1934”.<https://www.wikiart.org/en/hans-bellmer/la-poup-e-the-doll-detail-1936> [20.03.2019]

“Hans Bellmer, Oyuncak Bebekle Otoportre,
1934”.<https://www.sfmoma.org/artwork/82.57.3> [18.03.2019]

“Hans Bellmer, 1935”. <https://tr.pinterest.com/pin/128915608055920259/>
[25.03.2019]

“Sherrie Levine, Walker Evans’tan Sonra, 1981”.
<https://alexmasonphotography.wordpress.com/2014/01/28/350-mc-after-walker-evans/> [16.03.2019]

ÖZ GEÇMİŞ

E-posta: pinarkusku@gmail.com

Doğum yeri: İstanbul

Doğum tarihi: 02.04.1990

ÖĞRENİM BİLGİSİ:

2012-2016

Lisans

YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ

SANAT VE TASARIM FAKÜLTESİ

FOTOĞRAF VE VİDEO BÖLÜMÜ