

Makalenin Türü:	Başvuru Tarihi:	Kabul Tarihi:
Araştırma Makalesi	14/09/2025	18/11/2025

SANATTA TERK EDİLEN UZUV: BEDENİN PARÇALANIŞI

Şemsi ALTAŞ¹

Özet

Sanat tarihinde bedenin parçalanışı ve terk edilmiş uzuv temsillerinin estetik, psikanalitik ve toplumsal boyutlarıyla karşılaşılmaktadır. Beden, organik bir bütün olarak işlev görmesine rağmen, tarih boyunca kopmuş veya eksilmiş uzuvlar, toplumsal şiddet, bireysel travmalar ve kültürel dönüşümlerle birlikte farklı anlamlar kazanmıştır. Francisco Goya ve Theodore Géricault'un eserlerinde savaş ve ölümün dramatik etkileri, Samuel Barclay Beckett'in tiyatrosunda uzuvların varoluşsal sorgulamalarına dönüşmüştür. Hans Bellmer ve Marc Quinn'in çalışmaları, parçalanmış bedenlerin ideal beden algısına karşıt olarak bağımsız ve çarpıcı bir biçimde sunulmasına neden olurken Jake ve Dino Chapman ise şiddetin tarihsel sürekliliğini grotesk ve eleştirel bir dille görünür hale getirmiştir. Louise Bourgeois ve Kiki Smith'in eserlerinde parçalanmış uzuvlar, psikanalitik bilinçaltı, bireysel travmalar ve toplumsal-politik baskılar ile ilişkilendirilmiş, izleyici ile eser arasında gerilimli bir diyalog yaratmıştır. Sonuç olarak, uzuv ve beden imgeleri, yalnızca anatomik bir ayrıntı olmanın ötesine geçerek, bireysel kimliğin ve kolektif hafızanın kırılan yapısı haline gelmiştir. Hatta bedenin parçalı doğasını temsil eden güçlü bir metafor hâline dönüşerek; sanatın düşünsel ve eleştirel zemininde merkezi bir konum kazanmasına neden olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Uzuv, Beden, Bellek, Parça, Temsil.

Abandoned Limbs in Art: The Fragmentation of the Body

Abstract

In the history of art, the fragmentation of the body and the representation of abandoned limbs are encountered through aesthetic, psychoanalytic, and social dimensions. Although the body functions as an organic whole, throughout history detached or missing limbs have acquired different meanings in relation to social violence, individual traumas, and cultural transformations. In the works of Francisco Goya and Theodore Géricault, the dramatic effects of war and death are depicted, while in Samuel Barclay Beckett's theater, limbs are transformed into existential inquiries. The works of Hans Bellmer and Marc Quinn present fragmented bodies in an independent and striking manner, challenging the ideal perception of the body, whereas the Jake and Dino Chapman make the historical continuity of violence visible in a grotesque and critical language. In the works of Louise Bourgeois and Kiki Smith, fragmented limbs are associated with the psychoanalytic unconscious, individual traumas, and socio-

¹ Doç. Dr., Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi semsialtas@hotmail.com , ORCID: 0000-0001-9986-8915.

political pressures, creating a tension-filled dialogue between the viewer and the artwork. Consequently, the images of limbs and the body transcend mere anatomical detail to become a representation of the fragile nature of both individual identity and collective memory. Furthermore, they transform into a powerful metaphor of the body's fragmented nature, thereby attaining a central position within the intellectual and critical framework of art.

Keywords: *Limb, Body, Memory, Part, Representation.*

1. Sanatta Parçalanmış Bedenler ve Terk Edilmiş Uzuvarlar

Beden organik şekilde çalışan bir uzuvarlar bütünüdür. Uzuvarların birbiri içerisindeki dinamiği parça bütünü diyalektiğini oluşturmaktadır. Bu diyalektik işleyiş bütünü harekete geçirmekte ve bütüne bağlı organları sürecin bir parçası hâline getirmektedir. “Kanın dolaşımına, ciğerlerin soluk alıp verişine ve sinirler boyunca gezen elektrik güçlerine dair tıbbi analizler yeni bir sağlıklı beden imgesi yarattı; sahip olduğu hareket özgürlüğü organizmayı uyaran bir bedendi bu” (Sennett, 2008, s.328). Beden, söz konusu organizasyonun görünen tarafıdır. Dolayısıyla beden, bir dışarı taşma eylemidir. Provokatif ve kışkırtıcı bir şekilde. Tabii buradaki dışarı taşma, görünürdeki eylemsel bir tavidir. “Beden her zaman bir heykeltıraşın üzerinde çalıştığı ham malzeme gibi üzerinde sürekli çalışılan bir malzemedir ve teatral yaratım sürecinin kalbidir” (Lecossois, 2009, s.51). Çünkü beden hem özne, hem de nesnedir. Her iki durumda da dönüşüme uğrayan taraftır. Söz konusu durum tarihin her döneminde bedenin gerek salt görünüşünü gerekse anlamını değişime uğratmıştır. Beden, tarihin bazı dönemlerinde cinsel, bazı dönemlerinde ise varlığın doğrudan karşılığı olarak görülmüştür. Değişen dönemler doğrultusunda beden, her alanda farklı şekillerde yorumlanmıştır. Örneğin; Samuel Barclay Beckett oyunlarındaki beden imgeleri. Beckett’in birçok oyununda beden imgesi farklı şekillerde izleyişinin karşısına çıkmıştır. Özellikle uzvunu kaybetmiş bedenleri ön plana çıkarmasıyla imgeye farklı bir bakış getirmiştir. “Beckett için sakat ya da hayalet dönmüş bedenleri sahnelemek, bedeni değişmez bir şey olarak almayı reddetmenin ve bir tür olarak tiyatrunun sınırlarıyla oynamanın bir yoludur. Ona dayatılan tüm işkencelere rağmen direnen de bedendir, tamamen yok olmayı reddeden de” (Lecossois, 2009, s.55). Her ne kadar uzuvarlarına ayrılmış olsa dahi beden her şeyiyle oradadır. Orada olmasına rağmen uzuvarlarını kaybedip, kopup gelmiş olan eksilmiş bedendir. Tabii Beckett, Platoncu idealizme karşı çıkarak, varoluşsal bir kaygı üzerinden sorgulamalar gerçekleştirmiştir. Parçalanmalar, kopmalar, eksiklikler ve uzuvarlar tiyatrolarının odağını oluşturur. Savaşların yaratmış olduğu psikolojik ortam, bedenin çöküşünü meydana getirmiştir. Metaforik açıdan çökmüş beden, yitip gitmiş, kendi uzvunu kaybetmiştir. Bu kaybediş bir kaybolma halidir. “Uzuvarların tümü kaybolunca, organlardan ve onların iyi tanımlanmış işlevlerinden kurulu bir organizma çizgilerini, kenar ve köşelerini kaybeder. Suresiz, yüzüstü bir beden bütünü hâliyle kaba ete dönüşür (Taburoğlu, 2019, s.145). Et, tekinsiz ve ayrılmış olandır. Bedenden kopup gelmiş belirli bir uzvun parçasıdır.

Uzuv bütünden kopartma ve terk etme halidir. Özellikle sanat tarihi terk edilmiş uzuv imgeleriyle doludur. Fakat tarihin son dönemleri hiç olmadığı kadar uzuv imgelerine şahitlik etmiştir. Özellikle dünya tarihinde yaşanan kanlı devrimler ve savaşların bıraktığı izler terk edilmiş uzuv imgelerini ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda bakıldığında Francis Goya'nın 'Savaşın felaketleri' isimli gravür dizinde kopmuş, etrafa dağılmış uzuvlarla karşılaşmaktadır. Sanatçının "Kahramanca bir başarı! Ölü adamlarla!" isimli 39. gravür plakasında ağaca serilmiş uzuvlar yer almaktadır. Beden parçaları ağaç üzerinde terk edilmiştir. Uzuvlar kendi bütününden kopup gelmiştir. Mustafa Okan'ın da bahsettiği, Aragon'un 1934'te yayımlanan romanı Bale Çanları'nın 'Her Şey Orada Başladı' başlıklı önsözündeki gibi aslında her şey (2006, s.129). Dolayısıyla her şey orada o an başladı ve devam etti. Kaldı ki Goya'nın 39. gravüründeki terk edilmiş uzuvlar gerçekliği tüm açıklığı ile izleyicisine göstermektedir. Benzer tavır Jake ve Dinos Chapman'ın 'Ölümlere Karşı Büyük İşler' çalışmasında da görülmektedir.



Görsel 1. Francisco Goya, *Savaşın Felaketleri Serisi*, 1810-1820. Gravür Baskı Serisi, 39. Gravür, 15.4x20 cm. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Prado_-_Los_Desastres_de_la_Guerra_-_No._39_-_Grande_hazaña,_con_muertos.jpg adresinden alınmıştır.

Görsel 2. Jake ve Dinos Chapman, *Ölümlere Karşı Büyük İşler*, 1994, Goya'nın gravüründen sonra. karışık teknik, 277x244x152.5 cm. <https://culturacolectiva.com/arte/los-grotescos-hermanos-chapman/> adresinden alınmıştır.

Chapmanların, Francisco Goya'ya dönüşü zamansal bir sıçramadır. Fakat her ne kadar zamansal atlama da olsa dehşetle diyalektik bir ilişki kurarak bugünü aydınlatır. Bu bağlamda Serkan Çalışkan, şiddetin tarih boyunca benzer örüntüler gösterdiğini hatırlatırken, Chapmanların bu örüntüyle doğrudan bir ilişki kurduklarının ya da onu yeniden ürettiklerinin kolayca söylenemeyeceğini ifade eder. Ona göre sanatçılar, yalnızca şiddeti görünür kılmakla sınırlı kalmaz; farklı dönemler arasında bir tür hesaplaşmanın alanını da açarlar. Bu yaklaşım, değişmeyen bir şiddet ve kötücüllük temasının yeniden düşünülmesini sağlayan bir yüzleşme niteliği taşımaktadır (2019, s.149). Değişen bir şey de yoktur zaten; katliam, dehşet ve terk edilmiş uzuvlar. Fakat Chapmanların terk edilmiş uzuvları güncel bir fantezi nesnesine dönüşmüş gibidir. İmge, kendi imajını yaratmıştır. Kendi kendisini doğrudan gösteren

konumdadır. Guy Debord'un da 'Gösteri Toplumu' kitabında da bahsettiği gibi, gösteri, günümüzde üretilen nesnelerin kaçınılmaz süsüdür hatta sayıları giderek artan imaj nesnelerini biçimlendiren güncel toplumun esas üretimidir (2014, s.38). Belki de bu nedenle Chapmanların uzuvları güncel katliam süsleridir. Savaşın, katliamın oldukça sıradan bir şekilde gösterildiği, parçalanmış bedenlerin süs eşyası gibi izlendiği bir postmodern toplum eleştirisidir.



Görsel 3. Théodore Géricault, "El ve Ayak Çalışması", 1881-2, tuval üzerine yağlıboya, 52x64 cm. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:G%C3%A9ricault-Etude-Fabre.jpg> adresinden alınmıştır.

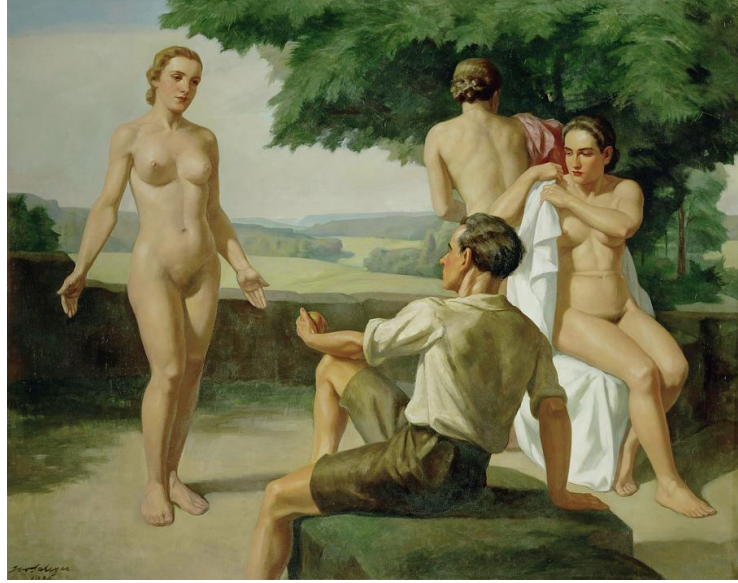
Bütünden kopmuş olan ürkütücüdür. Tedirgin edici bir yarım kalmışlığı vardır. Söz konusu tedirgin edici durum parçanın geriye kalanına dair kaybolma halinden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla parça, bütünden geçerek ortaya çıkar. Parçalı yapı ise bütünü bozma ve yokluğa direnme arzusundan beslenmektedir. Théodore Géricault'un parça uzuvları tam olarak böyledir. Söz konusu uzuvlar estetik bir seçimin aksine toplumsal bir yıkımın karşılığıdır. Kesilmiş parçalar ölümü, tendeki canlılık ise yaşamı anlatmaktadır. İki uç arasında dramatik bir senaryo gösterilmektedir. Parça bir nesne gibi oradadır ve varlığını hâlâ dikte etmektedir. Hiçliğe ve yok olmaya meydan okuması buradan gelmektedir.

Théodore Géricault'un uzuvları her ne şeye rağmen kendisini gösterme eğilimindedir. Kaldı ki 18.yy sonlarında ölü bedenleri ve uzuvları görmek Parisliler için oldukça önemlidir. "Ölü bedenlerin halka gösterilmesi hapishanelerin basse-geôle ismi verilen mekânlarında yapılmaktadır.

Basse-geôle kişilerin yakınlarını ve aile üyelerini teşhis etmek için getirildikleri yerin adıdır. Zamanla basse-geôle, morg olarak adlandırılmaya başlar. 1718 yılında morgue kelimesi, Akademi sözlüğüne "hapishanedeki ölü bedenlerin teşhis edilmesi amacıyla hazırlanmış halkın izlemesine açık mekânlar" açıklaması ile girmiştir" (Dinçer, 2021).

Sanatçının el ve ayak uzuvları böyle bir toplumsal bakış açısı içerisinde ortaya çıkmıştır. Géricault'un benzer tarihte yapacağı "İki Kesilmiş Baş" isimli çalışmasında da aynı psikolojik ortamın izlerini görmek mümkündür. Bedenlerden kopup gelen uzuvların trajedisi tüm şiddeti ve gerçekliğiyle oradadır. Çünkü uzuvlar hem teşhis amacıyla tanımlanmakta hem de teşhir edilmektedir.

Uzuvlar bedeni, bedende gösteren olarak kendisini sunmaktadır. Böyle bir sunuş durumu nesneleşmiş bir gerçekliğin karşılığıdır. Hatta Örgen'in de belirttiği gibi, bedenin varlığı bir düşünce nesnesidir; bu düşünce nesnesi, tarihsel süreç içerisinde dinsel kurgulamalardan maddi bedene doğru bir geçiş yaşamıştır (2022). Bedeni oluşturan uzuvlar ikonografik kurgulara hizmet ederken 20. yy. ile birlikte seyirlik nesne haline dönüşmüştür. Söz konusu seyirlik nesne hali Hans Bellmer'in 'Poupee' (Bebek) çalışmalarıyla erotik, fetişistik formların, çarpık uzuvların gösterisi haline dönüşmüştür. Etrafa saçılmış plastik uzuvlar, yapay ile gerçeklik arasında bir ikilem yaratarak formun dönüşümünü gözler önüne sermektedir. Bu tuhaf uzuv parçaları, Yılmaz açısından da organik olma ve inorganik olma çelişkisi içerisinde. Bellmer'in figürleri baskıcı rejimlerin sanatlarında görülen idealleştirilmiş bedenlerin (kaslı atlet heykelleri ve ideal beyaz ırk tipindeki kadın figürleri) yıkımını içeren hatta bunu parçalara ayırarak ortadan kaldıran bir söyleme sahiptir (Yılmaz, 2021, s. 163). Bu açıdan bakacak olursak bir tarafta Ivo Saliger'in 'Paris'in Yargısı' diğer tarafta ise Hans Bellmer'in 'Poupee' çalışması. İdeal güzellik imgesi Ivo Saliger de arı uzuvlarla estetize edilmiştir. Her uzuv idealize edilmiş forma uygun şekilde yerleştirilmiştir. Fakat Bellmer, farklı olasılıklara sahip uzuvları tüm gerçekliğiyle sunmaktadır. Tabii burada ki gerçeklik yapay olanın tüm çıplaklığıyla gösterildiği bir gerçekliktir. Sanatçı uzuv parçalarıyla ironik bir kurgulamayı izleyicisinin önüne sunmuştur. Birbirine eklemlenmeyi bekleyen ama birleşmesi mümkün olmayan bir kurgudur söz konusu olan. Hans Bellmer'in uzuvlardan oluşan kurgusuna ilişkin MOMA, sanatçının "çok sayıda anatomik olasılığa sahip yapay bir kız" olarak tanımladığı bebeği 1933'te Berlin'de yaptığından ve genç kuzeni Ursula'nın erotik büyüğü altında tasarladığından bahsetmiştir. Ayrıca uzuv parçaları, 1930'larda Alman faşist propagandasında popülerleştirilen ideal vücut ve ruh imajına bir alternatif sunmuştur (MOMA). Bu kurgusal fotoğraflar yıkıcı, tepkisel ve kışkırtıcıdır.



Görsel 4. Hans Bellmer, *Bebek (La Poupée)*, 1936, jelatin gümüş baskı, 11.7x7.6 cm.

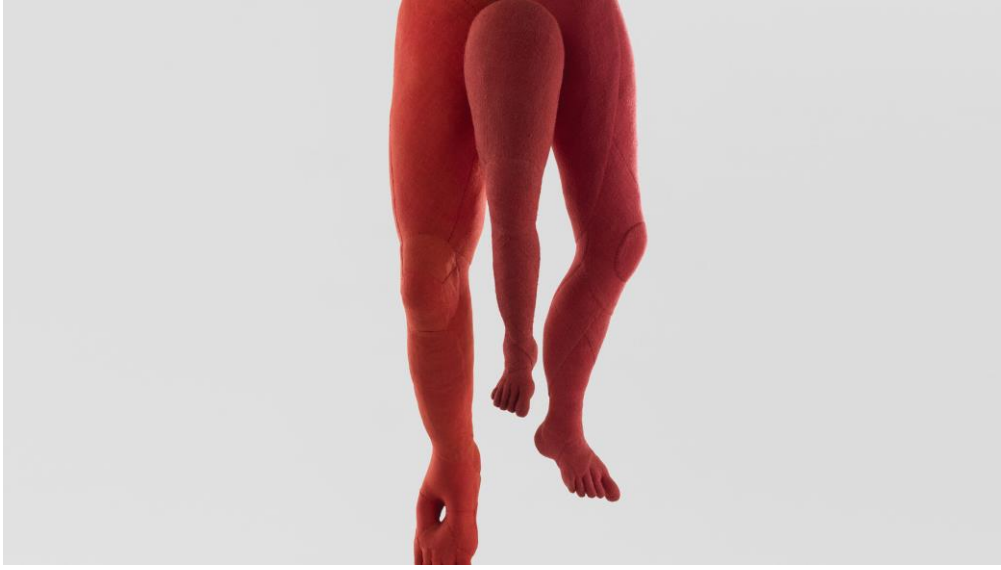
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265390> adresinden alınmıştır.

Görsel 5. Ivo Saliger, *Paris'in Yargısı*, 1939, tuval üzerine yağlıboya, 160x200 cm

<https://fineartamerica.com/featured/the-judgement-of-paris-1939-canvas-ivo-saliger.html?product=art-print> adresinden alınmıştır.

Terk edilen, kopan ve tekinsiz uzuvlar. UzuVların tekinsizce birbirine karıştığı bir düzenleme ortaya koyan Louise Bourgeois ise grotesk bir bütün yaratmıştır. Sarkık formlar ortaya koyan sanatçı, asılma ile ilgili farklı çağrışımlar yaratmaktadır. Tavana bağlı kendi eksenini etrafında dönen heykeller durağanlık hissini çağrıştırmaktadır. Bu durağanlığa rağmen kendi alanı içinde boşlukta yüzen uzuvlar, kadın öznesini çevresindeki ortamla diyaloga sokmaktadır. Bu meseleye başka bir açıdan bakan Alaca'nın metaforu ise oldukça dikkat çekicidir: Bourgeois'in asılı uzuv formları bir avcının avını asmasına benzer bir şekilde sunulmaktadır (2008). Louise Bourgeois'nın asılı uzuvları kendi çocukluk travmalarının yansımalarıdır. Hatta sanatçının hücre serisinde bu yansımaları doğrudan görmek mümkündür. Bir dizi seri kapsamında yaptığı projede ve diğer çalışmalarında da dişil imgeleri fazlasıyla kullanmıştır. Bu konuyla ilgili Doğan'ın yaklaşımına bakacak olursak önemli tespitlerde bulunmuştur; "Bourgeois, zihninin arka kapılarını izleyicilere açmış gibidir. İzleyici artık bu odalardan giren ve Bourgeois'nın iç dünyasını gözetleyen bir röntgencidir. Her bir hücrede aynalar, uzuv parçaları, kapılar, örümcekler, spiral formlar, eller gibi Bourgeois'nın sembolik dili mevcuttur" (2023, s. 119). Bu bağlamda Bourgeois'nın eserleri bireysel travmalarının doğrudan yansımasıdır. Onun hücre odaları bilinçaltına ait katmanlı bir dünyaya açılır. Hatta bunun yanı sıra içsel bir tiyatro sahnesi ortaya koyulmuştur. Oyunun temel karakteri ise terk edilmiş uzuvlarıyla Louise Bourgeois'dır. Parçalanmış uzuvların bütünlük arayışı Bourgeois'nın zihinsel evrenini açığa çıkarırken, izleyici ise bu evrenin tanığı hâline dönüşmüştür. Böylece izleyici Bourgeois'nın kişisel geçmişi ile kendi bireysel deneyimleri arasında köprüler kurmaktadır. Psikanalitik açıdan kendi başına bırakılmış bacaklara bakacak olursak, kolektif bir bilinçaltına karşılık gelmektedir. Hücrelerdeki parçalanmış beden imgesi,

Lacan'ın "ayna evresi"²ni çağrıştıracak şekilde beklemektedir. Kimlik kaybolmuş, parçalanmış ve terk edilmiştir.



Görsel 6. Louise Bourgeois, *Bacaklar*, 2001, Kumaş, 193 x 86,4 x 57,2 cm.

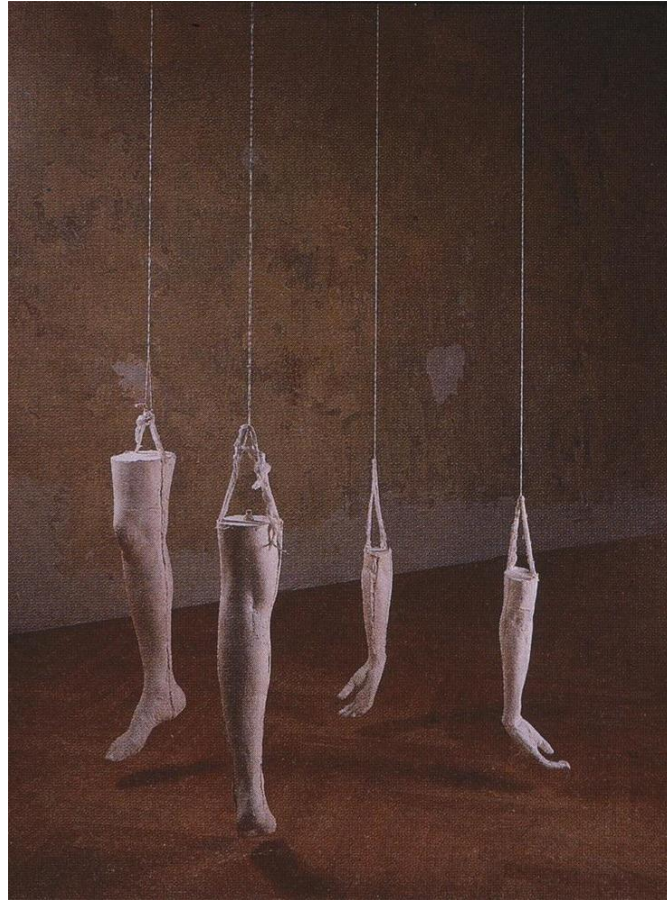
https://www.meer.com/en/11891-louise-bourgeois-suspension_adresinden alınmıştır.

Sanatta bedenin parçalanması 20. yüzyılda psikanalitik yaklaşımlarla farklı şekilde ele alınmasına neden olmuştur. Beden denilen dinamik uzuvlar, doğrudan bütünlük ideali olarak yorumlanmamıştır. Aksine parçalanmış, kenara atılmış hatta kopmuş uzuvlar sanata beden temsiliğini değiştirmiştir. Bu durum Lacan'da bedenin bölünmesi ve aphanisis kavramlarıyla birlikte ele alınmasına neden olmuştur. Böylelikle yeni bir beden kurgulaması ortaya çıkarak imgenin bilinç dışı düzeyde algılanmasına zemin hazırlamıştır. Bedensel uzuvlar bütünden koparak kendi benliklerini ortaya çıkarmışlardır. Bourgeois'nın eserlerinde sıklıkla karşılaşılan uzuv parçaları da tüm bu nedenlerden dolayı öznenin Öteki'de kurduğu ilişki deneyimini açığa çıkarmaktadır. Bu noktada tekrar Lacan'ın yabancılaşma kavramına dönecek olursak, bütünden kopup gelmiş uzuvlar, öznenin bölünmesinin somut bir göstergesi olarak okunabilir. Bu bölünme Lacan açısından şöyle açıklanmaktadır; öznenin bir yandan gösteren tarafından üretilen bir anlam gibi görünse de diğer yandan aphanisis olarak ortaya çıktığı bölünmedir (Lacan, 2013, s.223). Aphanisis, bir kaybolma durumudur. "...öznenin ilk gösteren olarak önce Ötekinde ortaya çıktığını, birli gösteren olarak ötekinin alanında boy gösterdiğini ve bir başka gösteren nezdinde özneyi temsil ettiğim, o öteki gösterenin etkisinin ise öznenin aphanisis'i olduğunu anlamamıza olanak verir. Öznenin bölünmesi buradan kaynaklanır" (Lacan, 2013, s. 231). Özneyi özne yapanda Aphanisis kavramıdır. Louise Bourgeois'ın bacak uzuvları öznenin Ötekide gerçekleştiği yabancılaşma ve sonrasında ortaya çıkan parçalanmışlık gibidir. Ötekinin bütünde gördüğü ayrılmış ve parçalanmış bir detaydır. Bu durumu Postmodernite ile

² Clero'ya göre ayna evresinde belirleyici olan, öznenin bedeni yaşantısında deneyimlediği parçalanmışlık ile aynada karşılaştığı bütünlüklü ve düzenli imge arasında bir eşgüdüm bulunmamasıdır. Bu karşıtlık özne tarafından duyumsanırken, ayna imgesi aynı zamanda bu bölünmüşlüğü bilince çıktığı ve onu sona erdirmeye yönelik, kaygıyla iç içe geçmiş bir arzunun belirlediği bir olanak sunar (2011, s. 107).

ilişkilendiren Alp, aslında bedende görünen bu parçalanmışlığı Postmodern kuramın geçişken ve parçalanmış kimlikler ile ilgili argümanı da çalıştırdığına değinmiştir (2014, s.357). Dolayısıyla parçalanma, ayrılma, kopma ve uzun gibi kavramlar sanatın temel tartışma alanını oluşturmaktadır. Louise Bourgeois' de gördüğümüz sarkma ve uzun meselesi Kiki Smith'te de karşımıza çıkmaktadır.

Smith, bedeni toplumsal, politik ve kültürel baskıların karşılığı olarak yorumlamaktadır. Smith'in uzuvları kurgulama biçimi düşmüş, terk edilmiş ve sarkmış parçalardan oluşmaktadır. Kırılgan bir organizma yapısının kopmuş parçalarıdır. Bu açıdan baktığımızda Bourgeois'nın psikanalitik açıdan ele aldığı uzuvları, Smith'te daha çok toplumsal, politik bir zemine yerleşmektedir. Bu ayrışma nedeniyle Smith'te bedenden kopmuş uzuvlar kimliğin kırılgan doğasını yansıtmaktadır. Kopmuş, terk edilmiş uzuvlar güncel toplumun doğrudan yansıması olan çoğulcu, parçalı ve başkalaşıma uğrayan yaşantısı ile paralellik göstermektedir.



Görsel 7: Kiki Smith, *Çıplak*, 1992, Enstalasyon, 83,8 x20,3x15,2 cm.

https://gethelphomework.laravel.cloud/question/an-increase-in-the-equilibrium-nominal-interest-rate-could-be-caused-b-cvas1thw_adresinden alınmıştır.

Kiki Smith'in çalışmalarında bedenin parçalanmışlığı, uzuvların bütünden ayrı sergilenmesi ve kendi hâllerinde bırakılması tedirgin edici bir atmosfer yaratmaktadır. Özellikle sanatçının “Çıplak” isimli çalışmasında da olduğu gibi bedensel uzuvların tek başına görünür şekilde kendilerini sergilemesi, izleyicinin hem yaklaşmasına hem de uzaklaşmasına neden

olmaktadır. Ortada izleyicisini ikilemde bırakan bir meşguliyet vardır. Bu meşguliyet gerilim içerisinde rahatsız edici bir deneyime dönüşmüştür. Söz konusu durum gerek Kristeva'nın "abject" (iğrenç) kavramını, gerekse 1919 yılında Sigmund Freud tarafından ortaya koyulan "uncanny" (tekinsiz) kavramı ile belli noktalarda benzerlik göstermektedir. "Uncanny (tekinsiz) aşına olduğumuz bir şeyin içinde yatan rahatsız edicilik olarak tanımlanır. Bu anlamda kişinin kendisiyle özdeşleşmesini istemeyerek reddettiği şey olarak abject (iğrenme) kişinin içinden gelen ama kabul etmek istemediği, yok etmek, kurtulmak istenen şeyler anlamındadır" (Çolak, 2011, s.39). Kristeva'ya göre; iğrençlik yaşamın doğasına uygun şekilde hareket eden doğal bir varlıktır ve günlük yaşamın doğrudan karşılığı olan ölüm, dışkı ve çürüme gibi olgulardır. Aslında bu kavramlar günlük yaşamda görmezden geldiğimiz şeylerdir. Görmeye çalıştığımızda ise hem tiksinti hem de yüzleşme duygusu yaratmaktadır. Fakat aslında tam olarak beden Çolak'ın da bahsettiği gibi söz konusu iğrençlikten ayrı düşünülemez. "Bedenin, bireye ait olması için, bedenin içindeki dışkıdan, salgıdan, kokuşmuşluktan ayrı düşünülmemesi gerekir. Bireyin karşı karşıya kaldığı iğrençlik tehlikesi, bir ayrımlar ve farklılıklar sistemi olan simgesel düzenin sürekli hissettiği bir tehlikedir. Kristeva'ya göre, beden tarafından her gün dışarıya atılan bu iğrençlikler sayesinde beden benim olmaktadır" (Çolak, 2011, s. 40). Dolayısıyla buradaki iğrençlik kesinlikle olumsuz bir tavır değildir. Aksine, iğrenç olanla karşılaşmak, bireyin kendi bedenini ve varoluşunu tanıma sürecinin zorunlu bir parçasıdır. İğrenç olan aslında gerek bedenin gerekse onun parçası olan uzuvların devamlılığı için önemli bir unsurdur. Böylelikle Alp'in de bahsettiği gibi, hem özel alana aittir hem de toplumsal olana açılarak kamusallaşmış olur. Bunu toplumsal normları yıkarak gerçekleştirir. Beden, böylelikle kendisinden uzaklaşmış ve yabancılaşmış olan iğrenci, sarsıcı ve tiksindirici bir biçimde de olsa yakınlaştırmıştır (Alp, 2014). Bu durum uzuvlar veya parçalanmış bedensel imgeler üzerinden daha da görünür hale gelmiştir.



Görsel 8. Marc Quinn, *Otoportre (Self)*, 1991, kan (sanatçının), paslanmaz çelik, pleksiglas ve soğutma ekipmanları, 208x63x63 cm. <http://marcquinn.com/artworks/self> adresinden alınmıştır.

Urs Fischler, Marc Quinn ve Matthew Barney'nin *Cremaster* döngüsü de bedenin parçalanması ve uzuvların temsili açısından ön plana çıkmaktadır. Fakat Marc Quinn, özellikle uzuvların hem biyolojik hem de estetik açıdan kullanarak kopmuş veya bağımsız uzuv imgelerini çarpıcı bir biçimde sunmaktadır. Quinn'in çalışmaları, dondurulmuş insan başları, eller ve diğer parçalanmış beden unsurları aracılığıyla, büyük bir gerilim yaratmaktadır. Bu parçalanmış ve kendi hallerine bırakılmış uzuvlar bağımsız birer varlık gibi algılanmaktadır. Çünkü Quinn uzuvlarına kendi yaşam simbiyozlarına³ ait bir biyolojik yaşam alanı sunmuştur. Sanatçının "Self" isimli çalışması böyle bir durumun karşılığıdır. "Kendi kafasının kalıplarına döktüğü kanı ile oluşturduğu heykeli soğutucuda sergileyen Quinn, devamında soğutucunun fişini çekerek portrenin erimesini sağlamıştır. Eriyen portre devamında bıraktığı kan yığını ile 'bireyin' olay mahallini izleyicilere bırakmıştır" (Düz, 2021, s.102). Bu çalışma, hem sanatçının kendi varlığı ile kurduğu ilişkiyi doğrudan gözler önüne sermekte, hem de bedenin kırılmasını hatırlatmaktadır. Baş uzvu memento mori⁴ anlayışının ve klasik otoportre geleneğinin postmodern bir kırılması olarak düşünülebilir. Marc Quinn başı, temsil edici bir yüz olmanın ötesinde yaşam ve ölüm arasındaki çizginin donmuş bir tanığı haline gelmiştir. Hatta aynı zamanda Quinn, bedenin bütünlüğünü bozarak, her bir uzvu kendi başına bir "yaşam alanı"na dönüştürmüştür. Bu yaklaşım biçimini sanatçının 'The Complete Marbles' adlı heykel

³ "Simbiyoz, iki ya da daha fazla canlı arasındaki ilişki ile ilgilendiği için bu canlılar arasındaki ilişki, "Simbiyotik ilişkiler" olarak ifade edilir. Bu ilişkiyi inceleyen bilim, "Symbiologi"; canlılardan her biri ise "Symbiont" olarak isimlendirilir" (Mücevher, 2021, s.175).

⁴ Uzun ve Birlik'e göre "ölümü hatırla" ifadesi, Yunan ve Roma felsefesinde benzer anlamlar taşımakla birlikte, Epikürcü düşüncede farklı bir yoruma kavuşarak *carpe diem* anlayışıyla ilişkilendirilir (2022, s. 19).

serisinde de görmek mümkündür. Aksak bedenlerin betimlendiği seri bazı uzuvların yokluğu ile ideal beden bütünlüğünün sorgulanmasına neden olmuştur.

Sonuç olarak, sanat tarihinin süregelen uzuv temsiline baktığımızda salt bir anatomik ayrıntı ya da figüratif bir parça olmasının ötesine geçmiştir. Kimi zaman kopmuş, eksilmiş ya da parçalanarak terk edilmeye bırakılmış uzuvlar, toplumsal şiddetin izlerini, bireysel travmaların karşılığını taşıyan imgeler yığınınına dönüşmüştür. Géricault'un her ne kadar ürkütücü de olsa morg estetiğinde teşhir edilen baş ve elleri, modern toplumun ölümle yüzleşme biçimini somutlaştırırken; Chapmanların grotesk uzuvları ise şiddetin insanlık tarihi boyunca değişmeyen yüzünü postmodern bir eleştiri aracılığıyla görünür hale getirmiştir. Başka açıdan bakacak olursak; Hans Bellmer'in yapay ve fetişistik bebekleri, idealize edilmiş beden anlayışını yıkıma uğratmış; Louise Bourgeois'nın travmatik uzuv formları ise bireysel bilinçaltının katmanlarını açığa çıkararak izleyiciyi psikanalitik bir deneyime davet etmiştir. Söz konusu sanatçıların imgeleri ışığından incelediğimizde; uzuv, yalnızca biyolojik işlevlerin bir araya gelmesiyle oluşan dinamik organizmanın parçası değil, aynı zamanda hem bireysel kimliğin hem de kolektif hafızanın kırılğan ve parçalı doğasını temsil eden bir metafor olarak izleyicisinin karşısına çıkmaktadır. İzleyicinin karşısına çıkma meselesi ise uzuvların fetişistik ya da grotesk bir estetik unsura dönüşmesi meselesini gündeme getirmiştir. Çünkü özellikle çağdaş sanatta uzuvlar toplumun beklentisi doğrultusunda seyirlik bir nesneye dönüşmüştür. Bu durum Debord'un "gösteri toplumu" tanımıyla da uyumlu biçimde güncel kültürel eleştirilerin merkezinde yer almasına neden olmuştur. Belki de tüm bu nedenlerden dolayı uzuv, hem bedenin kendisine hem de beden ötesindeki tarihsel, toplumsal ve psikolojik bağlamlara açılan bir kapıya dönüşmüştür. Beden ile uzuv veya başka açıdan söyleyecek olursak bütün ile parça arasındaki diyalektik süreç, sanatın düşünsel zemininde merkezi bir konuma gelmesini sağlamıştır.

Kaynakça

- Alaca, I. V. (2008). Louise Bourgeois'nın sanatının kronolojik dönüşümü. Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 3, 1–16.
- Alp, Ö. K. (2014). Feminist sanatta beden ve yabancılaşma. SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 14(14), 338–365.
- Bellmer, H. (1936). Bebek (La poupée) [Jelatin gümüş baskı].
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265390>
- Bourgeois, L. (2001). Bacaklar [Kumaş]. <https://www.meer.com/en/11891-louise-bourgeois-suspension>
- Clero, J.-P. (2011). Lacan sözlüğü. Say Yayınları.
- Çalışkan, S. (2019). Jake ve Dinos Chapman'ın eserlerinde yeniden üretim ve Francisco Goya

- ilişkisi. SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 12(23), 142–156.
- Chapman, J., & Chapman, D. (1994). Ölülere karşı büyük işler: Goya'nın gravürlerinden sonra [Karışık teknik]. <https://culturacolectiva.com/arte/los-grotescos-hermanos-chapman/>
- Çolak, B. (2011). Yapıt okuma: Bedenin içerisi–dışarısı; Kiki Smith'in çalışmalarında bedensel süreçler ve abjection. Fe Dergi, 3, 38–46.
- Debord, G. (2014). Gösteri toplumu (A. Ekmekçi & O. Taşkent, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Dinçer, S. (2021). Théodore Géricault ve sanatı: Tuhaf ve vahşi bir insanlık anlatısı. EK Dergi. <https://ekdergi.com/theodore-gericault-ve-sanati-tuhaf-ve-vahsi-bir-insanlik-anlatisi/>
- Doğan, Ç. (2023). Louise Bourgeois: Hücre serisi. Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi, 6(10), 114–124.
- Düz, N. (2021). Sanatsal bir bakışın odağında beden ve kimlik analizi: Marc Quinn. The Journal of Academic Social Science Studies, 88, 89–106.
- Géricault, T. (1881). El ve ayak çalışması (1881–1882) [Tuval üzerine yağlıboya]. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:G%C3%A9ricault-Etude-Fabre.jpg>
- Goya, F. (t.y.). Savaşın felaketleri [Gravür baskı serisi]. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Prado_-_Los_Desastres_de_la_Guerra_-_No._39_-_Grande_haza%C3%B1a,_con_muertos.jpg
- Lacan, J. (2013). Psikanalizin dört temel kavramı (N. Erdem, Çev.). Metis Yayınları.
- Lecoqsois, H. (2009). Antonin Artaud, Samuel Beckett: Bedeni sarsmak (M. S. Çeliker, Çev.). YEDİ: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 2, 51–56.
- Mücevher, M. H. (2021). Örgütlerde simbiyotik yaşam: İşbirlikçiler, sığıntılar ve asalaklar. İktisadi İdari ve Siyasal Araştırmalar Dergisi, 6(15), 172–184.
- Museum of Modern Art. (t.y.). [Eser koleksiyon kaydı]. <https://www.moma.org/collection/works/81806>
- Okan, M. (2006). Tarihsel tanıklık olarak resim: Goya'nın Savaşın Felaketleri dizisi için notlar. Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 32, 129–138.
- Örgen, S. (2022). Batı sanatında divanda uzanmış beden imgesi. SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, 15, 894–923.
- Quinn, M. (1991). Otoportre (Self) [Sanatçının kanı, paslanmaz çelik, pleksiglas ve soğutma

- ekipmanları]. <http://marcquinn.com/artworks/self>
- Saliger, I. (1939). Paris'in yargısı [Tuval üzerine yağlıboya].
<https://fineartamerica.com/featured/the-judgement-of-paris-1939-canvas-ivo-saliger.html>
- Sennett, R. (2008). Ten ve taş (T. Birkan, Çev.). Metis Yayınları.
- Smith, K. (1992). Çıplak [Enstalasyon].
<https://gethelphomework.laravel.cloud/question/an-increase-in-the-equilibrium-nominal-interest-rate-could-be-caused-b-cvas1thw>
- Taburoğlu, Ö. (2019). Beckett anılarında ölüm umudu. Edebiyat Eleştirisi Dergisi, 12, 143–153.
- Uzun, İ., & Birlik, İ. (2022). Resim sanatı içinde memento mori kavramı. Anlambilim: MTÜ Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi, 2(1), 18–27.
- Yılmaz, B. (2021). Sanatta ideal beden imgesi, öteki ve iğrençlik bağlamında bir araştırma. Sanat ve İnsan Dergisi, 5, 161–168. <https://sanatveinsan.com/5-1-12-sanatta-ideal-beden-imgesi-oteki-ve-igrenclik-baglaminda-bir-arastirma/>