

BEDEN KULLANIMI VE PERFORMANS SANATI

EDA ŞENKAN

Sanat Kuramı ve Eleştiri Y¼ksek Lisans Programı, Işık ¼niversitesi, 2017

TEZ Y¼NETİCİSİ

Prof. Dr. Mutlu PARKAN

IŞIK ¼NİVERSİTESİ

2017

BEDEN KULLANIMI VE PERFORMANS SANATI

EDA ŞENKAN

Trakya Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, İşletme Bölümü, 2005

İşık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Bilimi Anabilim Dalı

Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans Programı, 2017

Bu Tez, İşık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne

Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.

İŞIK ÜNİVERSİTESİ

2017

İŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

BEDEN KULLANIMI VE PERFORMANS SANATI

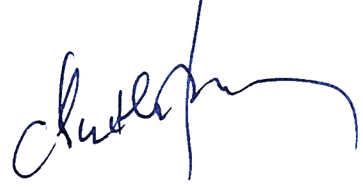
Yüksek Lisans Tezi

EDA ŞENKAN

ONAYLAYANLAR:


Prof. Dr. Mutlu PARKAN
(Tez Danışmanı)

İşık Üniversitesi



Prof. Meriç HIZAL

İşık Üniversitesi



Prof. Dr. Ahmet Kamil GÖREN

İstanbul Üniversitesi



Onay Tarihi: 18/01/2017

USING THE BODY AND PERFORMANCE ART

Abstract

This study has been conducted on ritualistic dance performances beginning with primitive tribes to modern ages in context with Performance and the Art of Body defending it as art, in actuality. It suggests an avant-garde hypothesis of art, rather than the traditional aesthetic concept approach by lifting the boundaries between life and art in light of using the body directly as an artistic experience in operational driven applications. All through the study the research question as to who is the master of the body, the body is used as an instrument of rebellion and attributes to the research on the Art of Performance. The theoretical frame has been drawn from philosophers such as Michel Foucault and Pierre Bourdieu with concepts on bio-power, panopticon and habitus.

Key Words: performance art, body, body art, bio-power, panoptikon.

BEDEN KULLANIMI VE PERFORMANS SANATI

Özet

Bu çalışma İkel Kabilelerin ayinlerinde yapılan danslar temelinde ele alınarak modern zamanlara geline süreçte Performans ve Beden Sanatı bağlamında eylemselliğin sanat olduğu görüşünü ileri sürmektedir. Çalışma, geleneksel sanat estetiğine karşı gelerek sanatın avangard önermesiyle hayat sanat sınırını ortadan kaldıran yaklaşımlar ışığında sanatsal pratiklerde bedenin doğrudan malzeme olarak kullanılmasıyla gerçekleştirilen eylemsel odaklı oluşumlara dayanmaktadır. Çalışma sürecince bedenin sahibi kim sorunsalının cevabı aranarak bedenin bir başkaldırı aracı olarak kullanılması yoluyla gerçekleştirilen Performans Sanatının nitelikleri incelenmiştir. Çalışmanın kuramsal çerçevesini Michel Foucault ve Pierre Bourdieu düşünürlerinin biyo-iktidar, panoptikon ve habitus gibi kavramları oluşturmaktadır.

Anahtar Sözcükler: performans sanatı, beden, beden sanatı, bio-iktidar, habitus

Önsöz

Günümüz yaşantısında temiz, steril, pürüzsüz bir cilde sahip olmak, zayıf olmak, bakımlı olmak, fit bir görünüme ulaşmak ve tabii ki güzel olmak yegane amacımız oldu. Bütün gün çalışıp, akşamları spor merkezlerinde, masaj salonlarına, güzellik merkezlerine giderek ideal forma girebilmek için kendimizle, bedenimizle uğraşyoruz. Gençleşmek ve Güzelleşmek... İşte günümüzün beden algısı! Ne zaman ne yapılacağına bilinebilir olduğu 21. yüzyıl yaşantısında, insanların davranışlarının kaynağının ne kadar kendilerinde olduğu, bedeninin aslında kime ait olduğu, beden üzerinden kime söz hakkı doğduğu gibi soruların yanıtlarını aradığım bu çalışmada beni en keyiflendiren kısım ilkel kabilelerin bedenleri üzerinde yaptıkları müdahaleler ve beden kullanımlarını araştırmak oldu. Beden ve performans sanatlarının kökenine inildiğinde kabile ayinlerinde yapılan gösterilerle benzerlik olduğunu düşündürten bu dönem, şahsi tarihlerini bedenlerine kazımış ve bedenlerini bir tür yaşam haritalarına dönüştürmüş ilkel insanların performans ve beden sanatı kapsamında araştırmaya sihirli bir dokunuş kattığını düşünmekteyim.

Bu konuyu seçmemin asıl nedeni, işe metroda beraber gidip geldiğim yol arkadaşlarım... Beraber dans etmeyi hayal ettiğim fakat iş gerçekliğe geldiğinde, dansa en çok benzeyen hareketlerin yerimizden kalkmadan yaptığımız tutulan omuzlarımızın açma germe egzersizleri. Ve birbirimizin gözünde gördüğümüz o bıkkınlığın ardındaki pırlantalar, elmaslar.

Bu çalışmada tezimin gelişmesinde gösterdiği yardımdan ötürü tez danışmanlığımı yürüten hocam Sayın Prof. Mutlu PARKAN'a teşekkür ederim. Yıllardır benimle birlikte sıkıntısını çekmiş ve teze son sihirli dokunuşu yaparak bilgisayar başına oturmama sağlayan arkadaşım Gökçe Erel'e, tezin yazım süresince benimle birlikte sıkıntıya giren ve her zaman bana destek olan sevgili ailem Cansu, Ayşe ve Ali Şenkan'a, aynı çatıda beraber yaşadığımız Şörbi Kabilesine, iş yerinde beni idare etmenin doruklarını aşan Beyaz Müzayede Ekibine, enerjisi için Fırat'a, sakinliğini her zaman koruyan sevgili Seçil Çifci'ye ve sabırla bitirmemi bekleyen arkadaşlarıma çok teşekkür ederim.

İçindekiler

Abstract.....	i
Özet.....	ii
Önsöz.....	iii
İçindekiler.....	iv
Görsel Listesi.....	v
1. Giriş.....	1
2. Beden Algısının Tarihsel Konumlanması.....	3
2.1. Beden Kavramı.....	3
2.2. İlkel Dönem.....	7
2.2.1. İlkel Toplulukların Genel Özellikleri.....	7
2.2.2. İlkel Topluluklarda İmge.....	10
2.2.3. İlkel Kabilelerde Beden Sanatı Örnekleri.....	18
2.3. Antik Yunan’da Beden.....	27
2.3.1. Antik Yunan’da Sayıların Belirlediği Güzel Beden.....	30
2.4. Ortaçağ ve Rönesans Döneminde Beden.....	32
2.4.1. Ortaçağ Döneminde Beden.....	32
2.4.2. Rönesans Döneminde Beden.....	34
2.5. Aydınlanma ve Modernizm.....	44
2.5.1. Baudleaire ve Avangard.....	48
3. 20. Yüzyıl Sanatını Etkileyen Değişimler.....	55
3.1. Dadaizm.....	57
4. 20. Yüzyılda Bedenin Kuramsal Olarak Ele Alınışı.....	60
4.1. Foucault Özne ve İktidar (Biyo-İktidar).....	63
4.1.1. Panoptikon.....	66
4.1.2. Disipline Edilmiş Beden.....	68
4.2. Pierre Bourdieu ve Habitus.....	70
5. Performans Sanatı (Gösteri Sanatı).....	74
5.1 Sitüasyonist Enternasyoneller (SE).....	77
5.2 Happening (Oluşumlar).....	79
5.3 Fluxus.....	82
5.3.1 Joseph Beuys.....	84
6. Çağdaş Performans Sanatı Örnekleri.....	88
7. Sonuç.....	112

Görsel Listesi

- Resim 1: Lascaux Mağarasının duvarından hayvan çizimleri, Fransa.
(<http://www.lascaux.culture.fr/>).....11
- Resim 2: Henri Matisse, Dans, 1910, St Petersburg, Hermitage
(<https://www.hermitagemuseum.org/>).....12
- Resim 3: Siyah Kalem, Demon'ların Dansı,
(Mazhar Ş. İPŞİROĞLU, Bozkır Rüzgarı Siyah Kalem'in Sanatında Biçim
İrdelemesi).....16
- Resim 4: Siyah Kalem, Dans Eden Şamanlar
(Mazhar Ş. İPŞİROĞLU, Bozkır Rüzgarı Siyah Kalem'in Sanatında Biçim
İrdelemesi).....17
- Resim 5: Skarifikasyon Örneği, Kongo.
(Sanat Dünyamız Sayı 115).....20
- Resim 6: Aborijinlerde ergenlik törenine hazırlık
(Mehmet YILMAZ, Modernizmden Postmodernizme).....21
- Resim 7: Karo Kabilesi, Omo Vadisi, Afrika
(<http://www.lareserva.com/>).....22
- Resim 8: Karo Karo Kabilesi, Omo Vadisi, Afrika
(<http://www.lareserva.com/>).....23
- Resim 9: Karo Karo Kabilesi, Omo Vadisi, Afrika
(<http://www.lareserva.com/>).....24

Resim 10: Labret (Dudak Diski) Örneği, Etiyopya (http://faculty.philosophy.umd.edu/jhbrown/Btynotes).....	25
Resim 11: Ayin sırasında dans eden bir aborijin (Mehmet YILMAZ, Modernizmden Postmodernizme).....	26
Resim 12: Praksiteles, Knidos'lu Afrodit (Kopyası), Nazionale Müzesi, Roma (Sanat Dünyamız, Sayı 115).....	31
Resim 13: Leonardo Da Vinci, Vitriyusçu İnsan, Accademia Galerisi (https://leonardodavinci.stanford.edu).....	37
Resim 14: Michelangelo, Adem ile Havva'nın Cennetten Kovuluğu, (https://resimbiterken.wordpress.com).....	39
Resim 15: Cornelis van Haarlem, İlk Günah, 1592, Amsterdam, Rijks Müzesi (www.rijksmuseum.nl).....	40
Resim 16: Mosaccio, Cennetten Kovulma,1425, Floransa, Brancacci Şapeli (https://www.turkcebilgi.com/brancacci).....	41
Resim 17: Henry Bacon, Noel Duaları, 1872, Özel Koleksiyon (Alain CORBIN-Jean Jacques COURTINE-Georges VIGARELLO Bedenin Tarihi 2).....	43
Resim 18: Arthur Hughes, Yatma Saati, 1862, Preston, Harris Müzesi (Alain CORBIN-Jean Jacques COURTINE-Georges VIGARELLO Bedenin Tarihi 2).....	44
Resim 19: Edouard Manet, Olimpia, 1863, Musee d'Orsay, Paris (http://www.manet.org/olympia).....	51
Resim 20: Tiziano, Urbino Venüsü, 1538, Uffizi Galerisi, Floransa	

(http://www.italy24.ilsole24ore.com/art).....	51
Resim 21: Gustave Courbet, Taş Kıranlar, 1849 (http://www.gustave-courbet.com/images/paintings/the-stonebreakers.jpg).....	53
Resim 22: Panoptikon (http://www.emo.org.tr/ekler).....	66
Resim 23: Jackson Pollock, Aksiyon Resim, 1950 (http://www.jackson-pollock.org/).....	80
Resim 24: Yoko Ono, Kesip Biçme İşİ, 1964 (https://www.mca.com.au).....	83
Resim 25: Joseph Beuys, Süpürme, Performans, 1972 (http://odatv.com/sanatin-gucu).....	86
Resim 26: Yves Klein, Mavi Dönemin İnsanölçümleri, 1960 (http://www.widewalls.ch/artist/yves-klein).....	89
Resim 27: Shigeko Kubota, Vagina Painting Performans, 1965 (http://www.artnews.com).....	90
Resim 28: Joan Jones, Aynada Kontrol, Performans 1970 (http://www.themilanese.com).....	91
Resim 29: Carolee Schneemann, Interior Scroll, 1975 (https://www.studyblue.com).....	92
Resim 30: Marina Abramoviç, Ritm 10, Performans, 1973 (http://marina-abramovic.blogspot.com).....	96
Resim 31-32, Marina Abramoviç, The Artist is Present, Performans, Moma, 2012	

(http://www.impulsegamer.com).....	98
Resim 33: Chris Burden, Shoot, Performans, 1971 (http://uk.phaidon.com/agenda/art/articles).....	99
Resim 34: Chris Burden, Mihlanmış, Performans, 1974 (http://jalopnik.com/360541/performance-art).....	100
Resim 35: Stelarc, Ping Body Performans, 1996 (http://v2.nl/archive/people/stelarc).....	101
Resim 36: Stelarc, Koldaki Kulak, 2007 (http://www.sensorystudies.org/picture-gallery/ear_on_arm).....	102
Resim 37: Tehching Hsieh, Bir Yıllık Performansı, 1980 (https://atrahasisblog.wordpress.com/).....	104
Resim 38: Tehching Hsieh,, Bir Yıllık Performansı, 1981 (https://atrahasisblog.wordpress.com/).....	104
Resim 39: Orlan, Operasyon Esnasında Performans (http://www.izinsizgosteri.net).....	105
Resim 40: Tracey Emin, My Bed (Yatağım), 1998, Tate (http://www.traceyeminstudio.com/).....	107
Resim 41: Shirin Neshat, Allah'ın Kadınları,1993-1997 Metropolitan Müzesi,New York (https://haceryilmaz.wordpress.com).....	109
Resim 42: Shirin Neshat, Allah'ın Kadınları,1993-1997 (https://haceryilmaz.wordpress.com).....	109

Resim 43: Nezaket Ekici, Atrapos, Performans, 2006

(<http://www.ekici-art.de/>).....110

1. GİRİŞ

Beden, insanlık tarihinin başlangıcından günümüze kadar hem sosyal hem sanatsal alanda en çok tartışılan, anlamaya ve yorumlamaya çalışılan kavramlardan biri olmuştur. Bu çalışma sanatta bedenin bir ifade aracı olarak doğrudan kullanılmasının önünü açan süreçleri inceleyerek performans sanatını konu almaktadır. 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra ve yaşadığımız 21. yüzyıl içinde gündelik yaşamında iktidarın direkt öznesi haline gelen bedenin ilkel dönemden günümüze kadar kavramsal olarak nasıl süreçlerden geçtiğini ve sanat dallarındaki yansımalarına değinilecektir.

Çalışmanın girişinde *beden* kavramı üzerinde durulacaktır. Düşünce tarihi boyunca süregelen beden-zihin düalizmi ve bunun Batı felsefesindeki yansımaları bugünkü beden kavramını daha iyi anlamamızı sağlamaktadır. Bu nedenle bedenin insanlığın geçirdiği evrelerde nasıl ele alındığına değinildikten sonra tarih öncesi toplulukların yaşam tarzı ve bedenlerine yaptıkları müdahaleler incelenecektir. Çalışmada, ilkel insanın bedenini nasıl kullandığı, ona yaptıkları müdahaleler, bedenleriyle kurdukları ilişki bugünkü beden kavrayışımızdan çok farklı olduğu görülmektedir. Henüz hiç bir mülkiyetin ve sözlü iletişim tekniklerinin bulunmadığı bu çağda iletişimin tek yolu bedensel hareketlerdir. Birbirleriyle ve tanrılarıyla iletişime geçmelerinin yegane yolu bedenleri ile yaptıkları hareketler ve danslardır. Merkezi otoritenin olmadığı bu toplumlarda, insanların hayatlarının izlerini bedenlerinde taşıdıklarını söylemek mümkün görünmektedir.

Bedenin, insanlığın geçirdiği evrelerin düşünüş biçimlerine ve o dönemin yasasına göre şekillendiği söylenebilir. Çalışmanın ikinci bölümünde Antik Yunan, Ortaçağ ve Rönesans dönemlerinin düşünce yapıları incelenerek bu bölümde bedenin nasıl kullanıldığına değinilecektir. Antik Yunan'da estetik ölçülerinin belirlediği 'güzel beden'e olan inanç, Ortaçağ'da kilisenin yönlendirmesiyle dinsel mekanizmalar tarafından baskı altına alınmış, Rönesans'ta 'insan'ın her şeyin ölçütü olduğu düşüncesi kabul görmüş ve bilimsel yaklaşımların esas alındığı dönemlerdeki düşünce yapıları ve beden algısı üzerine odaklanılmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde 20. yüzyılda yaşanan olaylar ve gelişen teknolojinin sanat üzerindeki etkisi üzerinde durulacaktır. Çalışma boyunca geleneksel sanat anlayışının kırılma noktaları açıklanarak neyin sanat olup olmadığı sorunsalını tartışan ve yeni bakış açısı getiren akımlar ve oluşumlara değinilecektir. Sanatta klasik resim ve heykel anlayışından uzaklaşma, bedenın temsiliyetten kurtulup bir özneye dönüşme süreci izlenerek performans sanatı, gövde sanatı, beden sanatı gibi iç içe geçmiş sanat pratiklerindeki kullanımı tartışılacaktır.

Bu çalışmanın kuramsal zeminini Michel Foucault'nun panoptik, biyo-iktidar, özne ve iktidar kavramları ile Pierre Bourdieu'nun habitus kavramı oluşturmaktadır. Her dönemde bedenın sahibi kim problematiğini ele alan bu düşünürlerin insan davranışlarının kaynağının ne olduğunu, beden üzerinde söz sahibinin kim olduğu ve bedeni kimlerin yönettiği gibi sorulara verdikleri yanıtlara değinilecektir.

Çalışmanın temel önermesi, insan eylemlerinin sanat olarak önerilmesi fikrini esas almaktadır. Çalışma boyunca sanat-hayat birlikteliğine işaret eden avangard akım ve sonrasında gelişen diğer sanat akımları ile bu söylemin güçlendiği güncel sanat pratikleri açıklanacaktır. Avangard sanatçılar, sanat akımlarındaki biçimciliğe karşı çıkmış ve o döneme kadar yapılan geleneksel sanat anlayışını sorgulayarak sanatın sınırlarını kaldırmaya yönelik alternatif malzeme, konu ve yeni metodlar geliştirmeye çalışmışlardır. Böylelikle çalışmanın sonunda, bedenın sanatta doğrudan bir malzeme olarak kullanıldığı performans sanatına geçilerek ilgili örnekler verilecektir.

Çalışmanın genel vurgusu performans sanatının ortaya çıkışını hazırlayan ve hızlandıran süreçleri takip etmek, gelişimini izlemek ve beden üzerine odaklanmaktır. Performans sanatı için bir başka önemli akım olan Fluxus (Akış) ve onun temsilcilerinin sanat anlayışları bize bedenın bir başkaldırı ve ifade aracı olarak kullanıldığı performans sanatının haritasını gösterir niteliktedir. Çalışmanın temel amacı, sanatçının bedeni ve eser arasındaki sınırların değişmesiyle ve sanatın galerilerden dışarı çıkması amacıyla ortaya çıkan performans sanatının 20. yüzyıl sonu ve 21. yüzyıl sanatına etkisini örnekleriyle açıklamaktır.

2. BEDEN ALGISININ TARİHSEL KONUMLANIŞI

Bu bölümde ilk olarak bedenin kavramsal tanımı yapılacak, ardından insanlığın geçirdiği evrelerde beden algısının nasıl şekillendiği ele alınacaktır. Beden kavramının genel tanımı yapılarak, ilkel toplumlardaki beden algısı ve kullanımı incelenecektir. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde Antik Yunan, Ortaçağ ve Rönesans dönemlerinde düşünüş biçimine göre bedenin nasıl şekillendiğinin üzerinde durulacaktır. Bütün bu süreçlerinin incelenmesindeki temel amacı, bedenin doğrudan bir malzeme olarak kullanıldığı performans ve beden sanatlarına giden süreci izlemektir.

2.1 Beden Kavramı

Beden her şeyden önce varlığımızın somut bir görüntüsüdür. Biyolojik olarak geçirdiği evrimsel sürecin oluşturduğu anatomik bir yapıya sahiptir. Beden, deri ile sınırları çizilmiş, iç organları, sinir sistemini, kas, damar, kan ve çeşitli sıvıları barındıran ve tüm bu elemanların bir arada çalıştığı biyolojik bir mekanizmadır. Aynı zamanda insanı diğer tüm canlılardan ayıran düşünme, muhakeme yeteneği olan ‘akıl’ karşımıza çıkmaktadır. İnsan düşünen, soyutlama ve tasarlama yetisi olan akıl sahibi bir canlıdır. Düşünce tarihine bakıldığında bedenin hep akıl-beden ikiliği içinde ele alındığı görülmektedir.

Beden, Türk Dil Kurumu sözlüğünde “*canlı varlıkların maddi bölümü, vücut.*”¹ şeklinde tanımlanır. Felsefe sözlüğünde ise beden yalnızca biyolojik bir olgu olarak değerlendirilmemektedir. Ahmet Cevizci bedeni, “*insanın zihin ya da ruhuna karşıt olan vücudu, organizması ya da maddi tözü*”² olarak tanımlamıştır. Toplum-beden üzerine çalışmış sosyologlardan biri olan Norbert Elias ise bedeni hem henüz tamamlanmamış, doğal ve biyolojik bir süreç hem de hala devam etmekte olan toplumsal bir süreç olarak ele almaktadır.³

¹ Türk Dil Kurumu, www.tdk.gov.tr/index.php

² Ahmet CEVİZCİ, *Felsefe Sözlüğü*, s. 218.

³ Emre IŞIK, *Beden ve Toplum Kuramı*, s. 131.

Felsefede ise beden kavramı akıl-beden problemi içinde değerlendirilir. Ahmet Cevizci'ye göre beden terimi, felsefe tarihinin en önemli ve temel problemlerinden biri olan zihin-beden ilişkisinin oluşturduğu çerçevede ortaya çıkmaktadır.⁴ Cevizci, zihin dışında problematik olarak ele alınmayan beden, siyaset ve kültür felsefelerinde yakın zamana kadar ihmal edildiğini belirtir. Ona göre bu ihmalin en önemli nedeni modern felsefede etkili olan rasyonalizmin, kişinin gerçek kimliğinin veya insanın özünün zihinde bulunduğu inancıdır.⁵ Düşünce tarihi boyunca, Sokrates'le başlayan akılcı felsefede, akıl ile beden düalizminde, aklın bedenden daha üstün tutulduğunu görmekteyiz. Bedenin geçici, aklın ise ebedi ve gerçek bilgiye ulaşabilecek en önemli unsur olduğu görüşü Platon'da da mevcuttur. Augustinus'a göre de insan, ruh ve bedenin birleşimidir.⁶

Bedeni tarihsel açıdan ele almak için insanlık tarihinin en başına giderek, insanlığın doğaya karşı vermiş olduğu mücadeleden başlamak gerekir. Bedeni yaşamdan ayrı ele alamayacağımızı söyleyen Lucien Febvre, bedenin tarihine bakmak için öncelikle 'somut' insanı, 'yaşayan' insanı, 'etten kemikten insanı' yeniden kurgulamak gerektiğini ifade eder.⁷ Buna göre, bedeni anlamının yolu en başta duyguların, fiziksel "hallerin" asli dünyasını resmetmiş olduğunu bilmekten geçmektedir. Alain Corbin bu dünyayı, maddi koşullara, yerleşim ya da alışveriş biçimlerine, nesneleri üretme yöntemlerine göre değişen hissedilebilir olanı algılamak ve kullanmak için farklı yollar sunan bir dünya olarak ifade eder ve bedenin ne olduğunu kavrayabilmek için insanların üretim ve tüketim biçimlerine ve davranış modellerine dikkat çekmenin gerektiğini ifade eder.⁸

Günümüzde insan bedeninin yalnızca biyolojik bir olgu olmayıp sosyal bir yapı olduğu, yani söylemler ve toplumsal pratikler tarafından üretildiği ve belirlendiği görüşü geçerlidir. Ahmet Cevizci'ye göre bedenle ilgili analizler, bedeni ihmal etmek bir yana, bedeni artık toplumsal baskı ve insanın veya bedenin kendilerinde tartışıldığı ve analiz edildiği dillerin ve söylemlerin ürünü olarak ele almaktadır.⁹ Bu ifadeye

⁴ Ahmet CEVİZCİ, *Felsefe Sözlüğü*, 219.

⁵ A.g.e., 219.

⁶ A. Kadir ÇÜÇEN, *Felsefeye Giriş*, 386.

⁷ Alain CORBIN-Jean-Jacques COURTINE-Georges VIGARELLO, *Bedenin Tarihi-I Rönesans'tan Aydınlanmaya*, s. 7.

⁸ A.g.e., s. 7.

⁹ Ahmet CEVİZCİ, *Felsefe Sözlüğü*, s. 220.

göre modern döneme kadar gündeme alınmamış olan beden kavramı modern sonrası dönemden günümüze kadar gelinen süreçte başat rolü üstlenmiş olup, söylemlerin asıl kaynağının beden olduğunu söylemek mümkün olmuştur.

Bedenin, insanlığın geçirdiği evrelerin düşünüş biçimlerine ve o dönemin yasasına göre şekillendiği söylenebilir. Antik Yunan'da estetik ölçülerinin belirlediği 'güzel beden'e olan inanç, Ortaçağ'da kilisenin yönlendirmesiyle dinsel mekanizmalar tarafından baskı altına alınmış, Rönesans'ta bir yandan dinin etkisi devam etse de, Aydınlanma'yla beraber 'insan'ın her şeyin ölçütü olduğu düşüncesi kabul görmüş ve bilimsel yaklaşımlar esas alınmıştır. 17. yüzyılda İngiliz empirizminin, bilgi kaynağını insanın duyuları olarak göstermesi, 18. yüzyılın sonuna doğru geldiğimizde Kant'ın sanatın ereksiz erekliliğinden bahsetmesi ve güzelliğin verdiği hazı alımlarken sadece duyular yoluyla değil ilaveten akıl yoluyla tecrübe edebildiğimizi söylemesi ve 19. yüzyılın ortalarına gelindiğinde ise Marx'ın insanı, çevresini emek yoluyla dönüştüren ve yaratan varlık betimlediği görüşü ortaya çıkmış ve bu görüş 20. yüzyıla kadar devam etmiştir.

Beden esasen, 19. yüzyılda Martin Heidegger'le öne çıkmaya başlar. Heidegger bilgiye, Descartes'ın öne sürdüğü gibi sadece düşünümde bulunmakla ulaşılamayacağını ancak pratikte yanıldığı zaman erişilebileceğini söylemektedir. Cevizci, Heidegger'in "*Dünyayı düşünmek, onunla ilgili düşünümde bulunmak için bir nedene ihtiyaç duyarız ve bu nedeni bize dünya ile ilişki kurmamızı sağlayan beden verir.*"¹⁰ görüşüne dikkat çeker. Yani beden, dünyayla ilişki kurmamızı sağlayarak dünyayı düşünmek için bize bir neden verir.

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra beden yavaş yavaş sosyoloji ve kültür araştırmalarında karşımıza çıkmaya başlamaktadır. Beden üzerine çok sayıda çalışması olan Fransız düşünür Michel Foucault, disiplin nesnesi olarak odağı doğrudan bedene çeker. Foucault'ya göre beden, çeşitli gözetim teknikleri ile disipline edilmektedir. Foucault, 'beden'in sonsuz sayıda gözetim, disiplin ve denetim biçiminin hedefi haline geldiğini söyler. Ona göre beden, iktidarın şekillendirdiği bir nesne konumundadır. Bir diğer Fransız düşünür Pierre Bourdieu'ya göre ise beden,

¹⁰ A.g.e., s. 219.

toplumsal alışkanlıklar tarafından belirlenen bir olgudur. Bireysel değil toplumsal bedenleşmenin yaratımındaki etmenleri inceler ve bireylerin davranışlarının kaynağını içinde buldukları toplumun ve sosyal sınıfın belirlediği sürekli gelişen ve dönüşen bir süreç olarak tanımlar.

Sanat tarihine bakıldığında, bedenın tüm sanat pratiklerinde ilk öge olarak karşımıza çıktığını görmekteyiz. Fransa’da bulunan Lascaux Mağarası’nın duvarlarına çizilmiş resimlerden başlayarak günümüze kadar değişen ve gelişen sanat pratiklerinde temsil nesnesi ve öznesi olarak beden ile karşılaşmaktayız. Elif Şenel, sanatçıların neredeyse tüm çağlarda kendilerini ifade etmede kullandıkları yegane aracın ‘beden’leri olduğunu söylemektedir. Ona göre plastik sanatlar ve diğer sanat pratiklerinde sanatçıların, sanatsal problematiklerin ifadesinde ilk tercih ettikleri alan bedendir.¹¹ Bu ifadeyle beden, temsil açısından sanatçıların ilk başvurdukları alan olarak konumlanabilir.

İnsan bedeninin yüzyıllarca ressamlar tarafından nasıl yorumlandığı konusunu ele alan Kenneth Clark, çıplak beden ile nü arasındaki ayrıma işaret ederek nü’nün resmin çıkış noktası olmaktan ziyade resmin ulaştığı bir görme biçimi olduğunu söylemektedir. Clark çıplaklığı giysisiz olma hali olarak tanımlarken, nü’nün bir sanat biçimi olduğunu, resimde ulaşılmış bir görme biçimi olarak kabul edilebileceğini vurgulamıştır.¹²

Performans sanatının bedeni ise Rıfat Şahiner’in belirttiği gibi kaçınılmaz olarak ötekinin varlığını öne alan bir süreçtir. Elizabeth Grosz’a göre beden, kendi başına bir şey ifade etmez, üstelik organik ve biyolojik olarak da eksiktir. Bedenin bu belirsizliği, amorfluğu, düzenlenmemiş bir dizi potansiyeli, sosyal tetiklenmeler, şartlanmalar ve uzun erimli yönlendirmeleri gereksinir.¹³

¹¹ Elif ŞENEL, *Performans Sanatları ve Sanatçının Anlatım Aracı Olarak Beden*, s.161-182.

¹² Kenneth CLARK, *Nude*, s. 3.

¹³ Rıfat ŞAHİNER, *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*, s. 176.

2.2. İlkel Dönem

Tarihsel olarak beden sanatını irdelemeye, tarih öncesi dönemden başlamanın çalışma açısından faydalı olacağı düşünülmüştür. İnsanlığın geçirdiği tüm evrelerde düşünme biçimlerinin değişmesi ile yaşam pratiklerinin yani davranış biçimlerinin değiştiği ve beden algısının bu değişikliklere göre şekillendiği söylenebilir. Batı felsefesinden başlayarak günümüze kadar gelinen zaman içinde yaşanmış bu olgulara geçmeden önce tarih öncesi toplumlar olarak bilinen ilkel dönemde yaşamış toplulukların yaşam biçimine değinilecektir. Bedenleri dışında iletişim tekniği olmayan bu toplulukların kendi bedenlerine yaptığı müdahaleler bize çok yönlü bir tarih anlatmaktadır. İlkel topluluklarda, bizim yaşadığımız uygarlıktan çok daha farklı bir düşünme sistemi ile karşılaşmaktayız.

2.2.1 İlkel Toplulukların Genel Özellikleri

Bu bölümde insanın kökeni, dinin doğuşu, sanatların ve bilimlerin ortaya çıkışı, sınıfların ve devletin oluşumu gibi çok önemli sorunsalların aydınlatılmasını sağlamak için, çok eski zamanları içeren ilkel toplum tarihine ve bu dönemin özelliklerine değinilecektir. Gombrich tarih öncesi topluluklara şimdiki insandan daha basit olduklarından değil, düşünme biçimlerinin bugünkünden çok daha karışık ve insanlığın geldiği ilk koşullara daha yakın olduklarından ilkel denildiğini ifade etmektedir.¹⁴ Bu ifadeye göre ilkel dönemde yaşamış olan insanların doğaya daha yakın oldukları ve henüz hiçbir şeye karşı yabancılaşmamış oldukları söylenebilir.

İnsan türünün ve insan toplumunun incelenmesinde, Darwin'in evrimci bakış açısı benimsendikten sonra, bilim adamları gözlerini insan topluluklarını hayvan sürülerinden ayıran özelliklere dikmiştir. Alaeddin Şenel'in de ifade ettiği bir görüş olan, Aristoteles'ten beri süregelen *insan düşünen hayvandır* (Homo Sapiens) anlayışının yanı sıra *insan araç yapan hayvandır* (Homo Faber) fikrini temel almaktadır. Bu nedenle insan topluluklarını incelenmesinde araç yapan ilk canlı

¹⁴ E.H. GOMBRICH, *Sanatın Öyküsü*, Çev. Bedrettin Cömert, s. 20.

toplulukları da başlangıç noktası olarak değerlendirilmektedir.¹⁵ İnsanı diğer canlılardan ayıran önemli bir faktör elini kullanabilmesidir. El-göz ve akıl koordinasyonu sayesinde insan araç yapabilme özelliği ile diğer hayvanlardan ayrılır.

Şenel antropologların, günümüzden en az bir milyon yıl önce yaşamış olan bu ilk insan topluluklarına bakıldığında evrimsel açıdan günümüz insanı ile o dönemde yaşamış ilk araç kullanan insanın uzuvlarının biyolojik açıdan çok da farklı olmadığını belirttiklerine işaret eder.¹⁶ Burada bizi ilgilendiren nokta artık biyolojik evrimin yerini ilk araç kullanan insandan sonra (Homo Faber), kültürel, toplumsal evrime bırakmasıdır. Alaeddin Şenel'e göre bu topluluklarda geçim biçimleri, yaşam biçimleri, düşün biçimleri arasındaki fark oldukça büyüktür. Şenel bunu toplumsal kurumların çok büyük bir bölümünün biyolojik evrimin değil toplumsal evrimin ürünü olmasına bağlar. Ona göre milyonlarca yıl süresince başrolde olan biyolojik evrimle toplumsal evrim arasındaki yarış, toplumsal evrimin biyolojik evrimin hızını aşmasıyla sona ermiştir.¹⁷

Yalçın İzbul insanlık tarihinin çok büyük bir bölümünü kaplayan ilkel dönemde, iki ayak üzerinde yürüyebilen ilk hominid fosillerinin yaşının 3,3 milyon sene olarak belirlendiğini söylemektedir.¹⁸ Buna göre, ilkel dönemin başlangıcı, en fazla 8 bin yıl önce neolitik devrimle başlayıp günümüze kadar gelen dönemle kıyaslandığında insanlık tarihinin çok büyük bir kısmının ilkel dönemde geçmiş olduğu görülmektedir.

Yukarıda da belirtildiği gibi insanlığın yeryüzünde geçirdiği serüvenin çok büyük bir kısmı tarih öncesi dönem diye adlandırılan ve temel üretim biçimi avcılık ve toplayıcılık olan ilkel dönem topluluklarından oluşmaktadır. İnsanın doğa ile arasındaki ilişkisinde doğaya hakim olamadığını ve ancak doğanın ona izin verdiği ölçüde, doğanın ona verdikleriyle yetinmek zorunda oldukları bu dönemde herkesin görevleri bellidir. Karl Marx ve Frederic Engels'e göre bu ilk avcı ve toplayıcı insan toplulukları 'ilkel komünal' topluluklardır. Bu topluluklarda iş bölümü kadın ve erkek arasında yapılan 'biyolojik' bir iş bölümüdür. Hem vahşi doğa şartlarının

¹⁵ Alaeddin ŞENEL, *İlkel Topluluktan Uygar Topluma*, s. 34-35.

¹⁶ A.g.e., s. 39.

¹⁷ A.g.e., s. 39.

¹⁸ Yalçın İZBUL, "Evrime ve Yarattığı", www.tr.scribd.com

güçlüklerinden ötürü hem de doğurganlık özellikleri sebebiyle kadınlar toplayıcılıkta, erkekler ise avcılıkta uzmanlaşmıştır.

Alaeddin Şenel ilkel ve uygar dönemin özelliklerini ve ilkel dönemin düşünüş biçimini aşağıdaki şekilde anlatmıştır:

“En kaba çizgileriyle insanlık, geçiminin temelini toplayıcılığa ve avcılığa, tarıma, sanayiye dayandığı üç dönemden, üç "toplum biçimi"nden geçmiştir. Her toplum biçiminin dayandığı bir "geçim biçimi" geliştirdiği kendine özgü bir "yaşam biçimi" ve bu yaşam biçimiyle uyumlu bir "düşün biçimi" olmuştur. Üretim öncesi dönemin geçim biçimi "toplayıcılık ve avcılık", yaşam biçimi "eşitlikçi ilkel yaşam biçimi"dir; düşün biçimi ise "sihirselsel düşünüş"tür. Bu dönemin toplum biçimi "ilkel topluluk"tur. Üretimin bilinmediği ilkel topluluktan sonra, bir üretim toplumu olan "uygar toplum" biçimi ile karşılaşırız. Geçim biçimi tarıma dayanan, "eşitsizlikçi uygar yaşam biçimine sahip olan ve düşün biçimi "dinsel düşünüş" olan toplumu, geçim biçimi sanayiye dayanan, "eşitlikçi uygar yaşam biçimi"ne sahip olan ve düşün biçimi de "bilimsel düşünüş" olan bir toplum izler.”¹⁹

Marx ve Engels'e göre ilkel komünal topluluklarda herkesin görevi yiyecek bulmaktır ve bulunan besinler herkes tarafından eşit şekilde paylaşılmaktadır. Özel mülkiyetin olmadığı bu topluluklarda artı değer üretilmediğinden dolayı tüketim anında olmaktadır. Kullanılan tüm aletler de besinler gibi herkes tarafından eşit paylaşılır. R. Leakey ve R. Lewin'e göre bu eşitlik sadece tüketimde geçerli olmamaktadır. İşbölümünde de bir eşitlik söz konusudur. Avcı-toplayıcı topluluklarda avlanmak erkek işidir, yiyecek toplama işi ise kadına aittir; işbölümünün çok katı olmadığını, avcılıkta karşılaşılabilecek tehlikelere karşı bitkisel yiyeceklerin toplanması sırasında da yırtıcı hayvanların saldırısına uğrama riski olduğunu belirtirler.²⁰ Alaeddin Şenel ise “*avcı ve toplayıcı takımlarında erkeklerin avcılığı, kadınların toplayıcılığı üstlenmeleriyle doğan işbölümü toplumsal yapının türdeşliğine aynı zamanda anarşik ilişkilere de son verilmesi anlamına gelir*”²¹ diyerek bu eşitliğin toplumsal alana da yansıdığını gösterir. Ona göre avcı ve toplayıcı takımlarda, bu ilişkilerin ortak çalışmaya ve ortak paylaşmaya dayanan *eşitlikli ilişkiler* olmuştur. Buradan toplumu oluşturan insanların ne yapacaklarını ve iş bölümünü bildiklerini anlamak

¹⁹ Alaeddin ŞENEL, *İlkel Topluluktan Uygar Topluma*, s. 4.

²⁰ R. LEAKEY-R. LEWIN, *Göl İnsanları*, s. 200-1.

²¹ Alaeddin ŞENEL, *İlkel Topluluktan Uygar Topluma*, s. 93.

mümkündür. Şenel'e göre bu topluluğun özellikleri ile ilgili "erkeklerin değerli avını, kadınların düzenli toplayıcılıkları, erkeklerin sürüyü koruma yolundaki savaştanlıklarının getireceği saygınlığı, kadınların doğurganlıkları, yaşlıların bilgilerinin sağladığı saygınlıklarını gençlerin güçlülüğü dengelendirmiştir."²² diyerek topluluğun kendi içindeki düzenine işaret etmektedir.

2.2.2 İlkel Topluluklarda İmge

Yukarıdaki bölümde ilkel toplulukların yaşantı biçimleri incelenmiştir. Bu bölümde ilkel topluluklardaki 'imge' algısına değinilecektir. Gombrich sanat tarihinin başlangıcı olarak bize ilkel dönemi işaret eder. Ona göre sanat tarihinde gidilebilecek ilk durak Güney Fransa mağaraları veya Kuzey Amerika yerlileridir.²³ Sanatın ilk örnekleri olarak kabul ettiğimiz bu mağaraların duvarlarında çoğunlukla hayvan çizimleri göze çarpmaktadır. Çok az rastlanan insan çizimlerinde ise genellikle hayvan kılıfına girmiş insanlar olduğu görülmektedir.

M. İlin ve E. Segal'e göre bu mağaraların içine girip duvarlara çizilmiş olan bu ilk sanat örneklerine kısaca bakacak olursak;

"Durup onbinlerce yıl önce burada çalışmış olan ressamın eserine bakıyoruz. Biraz ötede bir resim daha var. Duvarda dans ediyormuş gibi acayip bir yaratık resmi; hayvan desen hayvan değil, insan desen insan değil. Bu kambur yaratık, sakallı, kıvrık boynuzlu ve kıllı kuyruklu. El ve ayakları insaninkiler. Elinde bir yay tutuyor. Resmen dikkatle bakınca, bunun bizon postu giymiş bir insan olduğu anlaşılıyor."²⁴

²² A.g.e., s. 93.

²³ E.H. GOMBRICH, *Sanatın Öyküsü*, Çev. Bedrettin Cömert, s. 31.

²⁴ M. İLIN – E. SEGAL., *İnsan Nasıl İnsan Oldu*, Çev. Ahmet Zekerya, s. 40.



Resim 1: Lascaux Mağarasının duvarından hayvan çizimleri, Fransa.
(<http://www.lascaux.culture.fr>)

Bu mağaraların duvarlarında gördüğümüz, rastgele ve dağınık yerleştirilmiş, bir çoğu üst üste yapılmış çizimlerle ilgili Gombrich, bu çizimlerin çok güç ulaşılan yerlerde yapılmış olmalarına dikkat çeker ve sadece süsleme amacıyla bunun yapılmış olamayacağını belirtir. Gombrich duvarlardaki çizimlerden yola çıkarak ilkel toplumlardaki ‘imge’ algısını şöyle açıklar: “*Bunlar, imgelerin etkisine ilişkin evrensel inanışın, en eski örnekleridir. Bu ilkel avcılar, belki de oklarını ve taş baltalarını kullanarak elde ettikleri avlarının yalnızca resmini yapmakla, gerçek hayvanların da kendi güçlerine boyun eğeceğine inanıyorlardı.*”²⁵ Bu açıklamadan ilkeller için imgenin onların yararları için kullanılan ve gerçeklikten bağımsız düşünülmeyen bir olgu olduğunu anlamaktayız.

Gombrich ilkeller için gerçeklik ile imge arasındaki ayrımın belirsiz olduğunu ifade eder. Ona göre ilkeller için bir kulübenin inşasıyla bir imgenin üretimi arasında fark yoktur. “*Yerliler, bir keresinde, sürülerinin resmini yapan Avrupalı bir ressama, korkuyla şu soruyu sormuşlardır: Hayvanlarımızı alıp götürürsen neyle yaşarız biz?*” Kulübeler onları zorlu hava şartlarından, doğal güçlerden, imgeler de doğa dışı güçlerden korumaktadırlar. Gombrich de ilkellerin resim ve heykelleri büyüsel amaçla kullandıklarını ifade etmektedir.²⁶

²⁵ E.H. GOMBRICH, *Sanatın Öyküsü*, Çev. Bedrettin Cömert, s. 22.

²⁶ A.g.e., s. 20.

Yukarıda ifade edilen konulardan hareketle denilebilir ki ilkel insan içinde yaşadığı doğayı, güce sahip olduğuna inandığı tanrıyı ve/veya tanrıları ve çevresindeki diğer tüm faktörleri kendine göre anlamlandırıp o güce sahip olmak istediği ve anlam vermeye çalıştığı tüm bu güçlere erişmek maksadıyla gücü kendi bedenine taşımanın yollarını aramıştır. Bunu çeşitli doğal güçlerin taklidini yaparak, o güce bürünüp gücü bedenlerine taşıyarak bir takım danslarla bütünleştirip bir çeşit “performans” yapmaktadırlar. Aslında yaptıkları bugün bildiğimiz ‘dans’ın ilk örneğini göstermektedir. Buradaki amacın çevresindeki herhangi güçlü bir canlı ile kendisini özdeşleştirip onu kendi bedeninde yansıtarak ona hakim olacağına duyulan inanç olduğu düşünülebilir.

Norbert Lynton ilkel dönemdeki kutsal ayinlerde yapılan dansı anımsatan, ressam Henri Matisse’in 1909-10 yılları arasında tamamladığı, hareketsiz ama çok etkili olan ‘Dans’ adlı tablosuna baktığımızda sanki ilkel dönem insanının danslarına tanık olduğumuzu ifade eder. Bu tablodaki ilkel gücün önemine dikkat çeken Lynton bu resme bakıldığında sanki kendi uygarlığımızdan tarih öncesi bir çağa gidip en eski danslara ve müziğin başlangıcına tanıklık ediyormuş gibi bir duygu uyandırdığını anlatmaktadır.²⁷



Resim 2: Henri Matisse, Dans, 1910, St Petersburg, Hermitage.
(<https://www.hermitagemuseum.org>)

²⁷ Norbert LYNTON, *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş, s. 33-34.

Johan Huizinga ise insanı anlamak için “oyun” kavramını kullanır. Bu çalışmanın konusu olan performans sanatının özellikleriyle de ilişkilendirilebilecek bu kavram ile Huizinga ilkelerin kendilerine yarar sağlayacaklarına inandığı ayinleri bir ciddiyet içinde yaptıklarını belirtmektedir. Ona göre ilkel topluluk, kendine dünyanın esenliğini güvenceye alma olanağı sağlayan kutsal ayinlerini, adaklarını, bağışlarını ve törenlerini, kelimenin gerçek anlamıyla, basit oyunlar biçiminde gerçekleştirmektedir.²⁸ Bu açıklamaya dayanarak ilkel insanların, kendi inançları doğrultusunda gerçekleştirdikleri ritüellerini, kutsal ayinlerini ciddi bir oyun gibi yaşadıkları söylenebilir.

Huizinga eski bir Çin doktrinine işaret ederek dansa dikkat çeker. Doktrinde dans ve müziğin işlevi, doğanın insana faydalı olacak şekilde çalışmasına yardımcı olmaktır. Müsabakalar, yapılan şenlikler ve bunun gibi etkinlikler o yılın refahını garanti etmeye yönelik gerçekleşmektedir. Ona göre bu toplantılar yapılmazsa ürünler de olgunlaşmayacaktır.²⁹

Ritüellerin kendilerini doğa üstü güçlerden koruduğuna ve toprağın bereketinin, doğaya karşı mücadelede kendilerine yardımcı olacağı inancı o kadar kuvvetlidir ki neyin gerçek neyin temsil olduğu iyice silikleşir. Örneğin ilkel insanlar karga veya ayı kılığına girdiklerinde, maskeleri taktıklarında artık neyse o olurlar ve tören/ayin bitene kadar sadece hareketlerine konsantredirler. Üstelik bunu gerekirse üç hafta hiç durmadan devam ettirip, bedenlerinin sınırlarının üstüne çıkarak yaparlar. M.İlin ve E. Segal’e göre sadece eğlence için dayanma kapasitelerinin üzerine böyle çıktıklarını düşünmemek gerekir; onlara göre bizim için sanat veya eğlenceden ibaret olan dans, Kızılderililer için farklı bir anlama gelmektedir. Yazarlar, Kızılderililerin sadece sanat yapmak veya eğlence için üç hafta boyunca kendilerinden geçinceye kadar dans ettiklerini düşünmenin zor olduğunu belirtir ve bunu danstan çok ritüele benzetirler.³⁰

İlkel toplumun düşünce yapısına göre, gücüne erişmek istediği hayvanı kontrol edebilmenin, onu yenebilmenin yegane yolu o hayvanın kılığına girmektir. Yani o hayvanı taklit etmektir. Taklit yolu ile sihir veya büyü yaparak, ona ulaşabileceğine

²⁸ Johan HUIZINGA, *Homo Ludens*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, s. 21.

²⁹ A.g.e., s. 33.

³⁰ M. ILIN – E. SEGAL., *İnsan Nasıl İnsan Oldu*, Çev. Ahmet Zekerya, s. 40.

inanılır. Malinowski “sihir bir taklittir”³¹ demektedir. Kabilelerin ritüellerinden örnek veren Gombrich bazı kabilelerin dönemsel şenliklerinde hayvan kılığına girerek, kılığına büründüğü hayvanın davranışlarını yaparak bir takım kutsal oyunlar oynadıklarını ifade etmektedir. Ona göre ilkeller, taklidini yaptıkları hayvana karşı güç elde edeceklerine inanmaktadırlar.³² Malinowski’nin çağdaş ilkel kabilelerde yaşayan yerlilerden verdiği sihir örnekleri şöyledir; “*sihirle öldürülmek istenen kimsenin daha önce bulunduğu bir yere ona atıyormuş taklidiyle ok atma; karşısında düşmanı varmış gibi öfkeyle bıçaklıyor gibi yapmak; rüzgâr çıkarmak için rüzgâr, fırtına için fırtına sesleri çıkarmak; bitkilerin büyümesini, balıkların yaklaşmasını taklit eden ekonomik amaçlı sihirler.*”³³ Bu ifadeyle ilkel insan için taklidin büyü amacıyla kullanıldığını ve elde edilmek istenen her ne ise onun davranışlarını taklit ve tekrar ederek o güce ulaşılabileceğine olan inancı görmekteyiz.

Buraya kadar anlatılanlarla, sihir ve büyülerin başlangıç noktasını büyük bir ciddiyetle “taklit” yoluyla yapılan dansların oluşturduğu söylenebilir. İlkel insanların mağara duvarlarına yaralı bizonlar veya hayvan maskesi takmış insanlar çizmelerinin amacı, yapılacak olan avın uğurlu geçmesini sağlamaktır. Bu durum bize o dönemin sihirselleştirici ve benzetmeci bir düşünüş biçiminin hakim olduğunu göstermektedir.

Kutsal bir ciddiyetle yapılan ve ritüeli andıran danslarda nerede ciddiyetin başladığı nerede oyun haline geldiği belirsizdir. Huizinga İngiliz Kolombiya’ında yaşayan Kwakiutl kabilesinden bir örnek verir; “*Kabileden bir baba, tören için oyma işi yaparken kendisini yakalayan kızını öldürmüştür. Bu vahşilerin kutsal gösteri ve adetlere olan inançları, alay ve kayıtsızlıkla omuz omuza giden bir cins yarım inançtır.*”³⁴ Gombrich de ilkellerdeki bu ciddiyeti ‘oyun’a benzetir. Ona göre ilkellerin yanılsamalarını durduracak bir şey yoktur, kabilede yer alan her üye ritüellere, danslara kendilerini sonuna kadar adan ve bunu yanılsamalarla dolu muhteşem bir oyunmuşçasına gerçekleştirirler.³⁵ Huizinga da ilkel toplumlardaki ayin, ritüel gibi eylemleri incelerken oyun kavramıyla ilişkilendirmiş ve ilkellerin

³¹ Bronislaw MALINOWSKI, *Büyü, Bilim ve Din*, Çev. Saadet Özkal, s. 48.

³² E.H. GOMBRICH, *Sanatın Öyküsü*, Çev. Bedrettin Cömert, s. 22.

³³ Bronislaw MALINOWSKI, *Büyü, Bilim ve Din*, Çev. Saadet Özkal, s. 51.

³⁴ Johan HUIZINGA, *Homo Ludens*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, s. 43.

³⁵ E.H. GOMBRICH, *Sanatın Öyküsü*, Çev. Bedrettin Cömert, s. 23.

kutsal törenlerinde oyun kavramını bir an için bile yok saymadıklarını ifade etmiştir.³⁶ Huizinga oyun ve sanat kavramını, oyunun kendinden menkul bir durum olmasıyla ilişkilendirmektedir. Oyunun kendi dışında başka bir amacı yoktur. İlkelerin son derece ciddi bir şekilde icra ettikleri ayinlerle ilgili Malinowski ise yerlilerin inançlarını kendilerine göre şekillendirdiklerinden bunu daha yoğun bir şekilde hissettiklerini ve bu durumdan korktuklarını belirtmiştir.³⁷

Yukarı paleolitik resimleri yorumlayan bilim adamlarının büyük çoğunluğu, bunların sanat için değil, geçim için çizildiklerini kabul etmektedirler. Yukarı paleolitik mağara resimleri arasında, hayvan resimleri yanında seyrek de olsa, başlarına boynuz, maske takmış, hayvan başı koymuş, üzerlerine başı ve ayakları bırakılmış hayvan postu giymiş biçimde kılık değiştirmiş insanlar da görülmektedir. Bu şekiller avı çoğaltmak için yapılan sihir törenlerini yöneten sihirciler olarak yorumlanırlar.³⁸

Resimlerinin 15. yüzyıla tarihlendiği düşünülen Siyah Kalem'in kendinden geçerek dans eden demonlarına baktığımızda yerlilerin dansına benzediğini düşündürten bir manzara ile karşılaşırız. Mazhar Ş. İpşiroğlu'nun, Siyah Kalem'in Sanatında Biçim İrdelemesi adlı çalışmasında belirttiği gibi, taklit "sihirselsel" bir şeydir ve amaca ulaşmak için bir yöntem olarak kullanılır. "*Ruhlara erişebilmek, onları çağırmak ya da uzaklaştırmak için, büyücünün onları kandırması gerekir. Bu nedenle şaman maske takar, vahşi hareketlerle ve çılgınlık atarak onları taklit etmeye çalışır.*"³⁹

"Demon'ların Dansı" adlı resimde ortada iki demonun dans ettiğini görürüz. Her iki yanda çalgıcılar zillerle tempo tutmaktadır. Her iki demonun kendi ekseni etrafında döndüğü görülmektedir. Resimde yer alan tüm elemanlar hareket içinde gösterilmiştir.

³⁶ Johan HUIZINGA, *Homo Ludens*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, s. 45.

³⁷ A.g.e., 44.

³⁸ Alaeddin ŞENEL, *İlkel Topluluktan Uygur Topluma*, s. 76.

³⁹ Mazhar Ş. İPŞİROĞLU, *Bozkır Rüzgarı Siyah Kalem'in Sanatında Biçim İrdelemesi*, s. 27.



Resim 3: Siyah Kalem, Demon'ların Dansı
(Mazhar Ş. İPŞİROĞLU, Bozkır Rüzgarı Siyah Kalem'in Sanatında Biçim İrdelemesi)

İpşiroğlu'na göre bu sahne dans ederek doğüstü güçlerle iletişime geçmek isteyen demonların hareketlerini göstermektedir. İpşiroğlu bu eserdeki figürlerin hareketini, ruhlarla bağlantı kurabilmek, onları çağırmak ya da kaçırmak için yapılan bir dinsel ayini gösterdiğini ifade eder. Ayine katılanlar ruhları taklit etmekte, demon maskesi takmakta ve kendilerinden geçerek döne döne dans etmektedirler.⁴⁰

Taklit, sihir ve büyü arasındaki bağlantıyı anlamlandırabileceğimiz benzer bir örnek de yine aynı çalışmada karşımıza çıkar. Paganlar, ruhların kutsal varlığını resim ve maskeyle görünür kılarak güçlerini elde etmek isterler. İlkel düşünceye göre maske, dört tarafta dolaşan ve bir türlü huzur bulamayan başıboş ruhların barınağıdır; görünmeyen ruhlar maskede belirir ve görünür hale gelir. Bu nedenle maske takarak kendisini gizleyen büyücü o ruhla özdeşleşmektedir.⁴¹

⁴⁰ A.g.e., s. 39.

⁴¹ A.g.e., s. 27.



Resim 4: Siyah Kalem, Dans Eden Şamanlar
(Mazhar Ş. PŞİROĞLU, Bozkır Rüzgarı Siyah Kalem'in Sanatında Biçim İrdelemesi)

Yukarıdaki resimde İpşiroğlu, iri yarı koyu renkli iki adamın içgüdüsel bir güçle yerde tepindiklerini söyler. Hareket soldaki figürden başlayarak diğer figürde devam etmektedir. Ona göre Siyah Kalem, hareketi bir an içinde dondurmamakta, hareket halindeki vücudun zaman akışı içinde değişen görünümünü vermektedir.⁴² 'Dans Eden Şamanlar'ın hareket halindeki bedenleri ve yüzlerindeki ciddi ifade bize bu dansın bir tür ritüel olduğunu düşündürmektedir.

M. İlin ve E. Segal, bir gezginin, Kızılderili kabilelerinde eski zaman avcılarının geleneklerinin yer yer yaşamakta olduğu Kuzey Amerika steplerinde gördüğü ilk avcılar dansını aşağıdaki gibi aktarmışlardır;

“Bir kaç avcı dans ediyor. Her birinin başında birer bizon kellesinden yüzülmüş deri ya da bizonu andıran boynuzlu maske var. Hepsinin elinde ya yay ya da bir mızrak. Dans, bizon avını temsil ediyor. Avcılardan biri yorulunca, düşer gibi yapıyor. O zaman başka bir

⁴² A.g.e., s. 28.

avcı ona, kör uçlu bir ok atıyor. ‘Bizon’ yaralanıyor. Kendisini ayaklarından tutup sürükleye sürükleye meydandan çıkarıyor ve başının üzerinde bıçaklar salladıktan sonra serbest bırakıyorlar. Bu kez onun meydandaki yerini bizon maskeli başka biri alıyor. Bazen bu danslar, bir dakika bile ara verilmeksizin iki, hatta üç hafta sürüyor.” İşte, ilk ressamın mağarada duvarında çizmiş olduğu av dansının tasvirini gezginin bu notlarında bulduk.”⁴³

Sonuç olarak ilkel toplumlarda beslenme ve barınma gibi hayati ihtiyaçlar sağlandıktan sonra arkasından dansın geldiğini söylemek mümkün görünmektedir. İlkeller duygularını, heyecanlarını, korkularını, belki de tüm sanatların başlangıcı diyebileceğimiz dans yoluyla aktarmaktadırlar. Beden dili dışında herhangi bir dilin olmadığı, konuşma araçlarının çok basit olduğu hatta olmadığı varsayılabilir ilkellerin yegane dili bedenleri yoluyla aktarabildikleri hareketleridir. Duygularını, isteklerini anlatabilmek için tek yararlanabilecekleri şey bedenleridir. Bedenleri ile konuşmak, hareketlerle derdini anlatmak da en yüksek noktaya dansla ulaşır. İkel insan hem hoşlandığı hem de isteklerini ortaya koymak, onların gerçekleşmesini sağlamak için, totemlerle dans eder. Tanrılarına dansla söyler söyleyeceğini, duası dansladır, dansla teşekkür eder ve bütün bu eylemleri de taklit yolu ile yapar. Mağaralarda gördüğümüz hayvanlar veya hayvan kılığına girmiş insanların hareketleri bize o avla ve ilkel insanın düşünme yapısıyla ilgili ipucu vermektedir.

2.2.3 İkel Kabilelerde Beden Sanatı Örnekleri

İlkeller ayinlerinde, özel günlerde yaptıkları ritüellerde beden sanatının ilk örneklerinin sayılabileceği bedensel eylemler ve bedene yapılan müdahalelerle karşımıza çıkmaktadır. Bu bölümde beden sanatının ilk örneklerini oluşturduğunu söyleyebileceğimiz ilkel dönemde beden kullanımına işaret edilecek ve ayinlerde boyanan bedenler ve/veya dans eden bedenler üzerinde durulacaktır.

Arkaik dönemden başlayıp günümüze kadar gelinen zaman içinde bedene yapılmış müdahalelerin çok farklı şekillerde uygulanmış olduğu görülmektedir. Her kabilenin kendine özgü beden sanatı uygulamaları vardır ve hiç bir mülkiyetin olmadığı bu topluluklarda kabile üyelerinin hayat izlerini kendi bedenlerine kazıyıp bir ömür

⁴³ M. ILIN-E. SEGAL, *İnsan Nasıl İnsan Oldu*, Çev. Ahmet Zekerya, s. 41.

bedenlerinde yaşatırlar. Farklı zamanlarda, farklı ülkelerde ve farklı tekniklerle bedene yapılan her müdahale kültürel özellikler barındırmaktadır. Bedendeki izler, motifler, kabartmalar, renk ve doku farklılıkları bize o kültürün değerlerini anlatır. Buna göre tarih öncesinde yaşamış insanların bir nevi görsel, toplumsal ortak bir dilleri olduğunu söylemek mümkün görünmektedir. Bu dilin temelinde ortak semboller, efsaneler, sosyal değerler ve gerek toplumsal gerekse bireysel belleğin yattığına işaret eden Melis H. Şeyhun, beden sanatının kültürden kültüre farklılık göstermesinin, kimlik ve bedenle ilgili sosyal değerleri sorgulamamıza neden olduğunu belirtir. Ona göre Afrika kıtasında, tarihin başlangıcından beri var olan, hatta mağara çizimlerinden bile daha eskiye dayanan beden sanatı da işte bu noktada karşımıza çıkmaktadır.⁴⁴

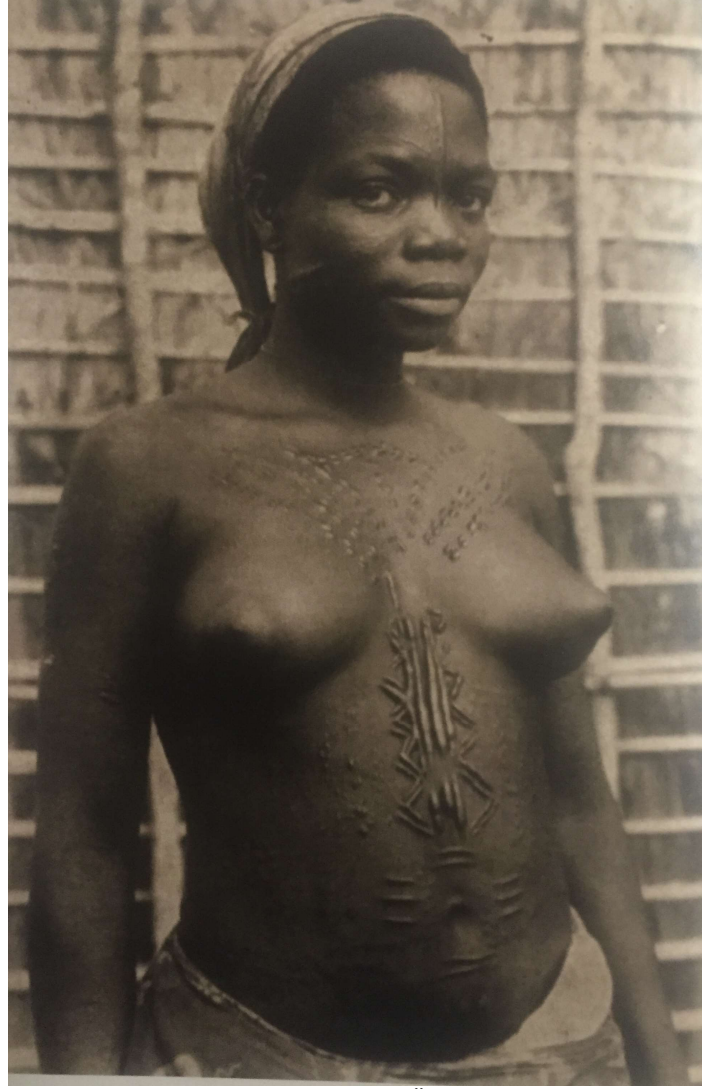
Sadece eğlence, güzellik ve güç gösterileri ile sınırlandırılmayan Afrika beden sanatı örneklerine baktığımızda bölgesel bazda çok fazla farklılıklar olduğunu görürüz. Kimi yerde vücudun, yüzün çeşitli bölgelerine yapılan dövmeler karşımıza çıkarken başka bölgelerde *skarifikasyon*⁴⁵ karşımıza çıkmaktadır. *Skarifikasyon* derinin üzerini keserek, yaralayarak deri üzerinde kabarcıklı bir görünümde desenler oluşturmaya yarayan bir tekniktir. Cilt desenler oluşturacak şekilde kesilir ve bu kesiklere kil ya da kül gibi malzemelerle kabarcıklar oluşması sağlanır.

Melis H. Şeyhun beden sanatı örneklerini adeta tuval olarak kullanılan bir bedene benzetmektedir; Şeyhun'a göre skarifikasyon, boyama, dövme olmak üzere pek çok yöntemle uygulanabilen beden sanatı, bireyin toplumdaki konumunu, manevi inançlarını ya da etnik kökenini dışa vurmak adına bedeni bir tuval olarak kullanır.⁴⁶

⁴⁴ Melis H. ŞEYHUN, *Bir Tuval Olarak Beden*, Sanat Dünyamız Sayı: 115, s. 15.

⁴⁵ Skarifikasyon: Deri kazıma yöntemi ile yapılan bir çeşit vücut sanatıdır.

⁴⁶ Melis H. ŞEYHUN, *Bir Tuval Olarak Beden*, Sanat Dünyamız Sayı: 115, s. 15.



Resim 5: Skarifikasyon Örneği, Kongo.
(Sanat Dünyamız, Sayı 115)

Şeyhun, skarifikasyonun oldukça acılı ve zaman alan bir yöntem olduğunu, kişinin kimliğini, sosyal, politik, dini rollerini, toplumdaki statüsünün vurguladığını ayrıca zamanla fiziksel güzelliğın de bir işareti biçimine geldiğini belirtir.

Mehmet Yılmaz, beden sanatından bahsetmek için önce ilkel kabilelere değınmek gerektiğine dikkat çeker. Yılmaz, gerçekte niyetleri sanat yapmak olmasa bile asıl beden sanatçılarının ilkeller olduğunu düşünmektedir. Yılmaz'a göre kabile üyelerinin hepsi birer beden sanatçısı, bedenleri birer sanat alanı hatta sanat yapıtıdır. Bu düşüncesine neden olarak, Aborijin kültüründe her bireyin tüm yaşamı boyunca kabilesine ait simgeleri kendi bedenine çizmesini örnek olarak vermektedir. Yılmaz,

derin bir saygı ya da yardımlaşma ifadesi olarak da bireylerin birbirlerinin bedenlerini boyadığını da ifade etmektedir.⁴⁷



Resim 6: Aborijinlerde ergenlik törenine hazırlık
(Mehmet Yılmaz, Modernizmden Postmodernizme)

Melis Şeyhun bazı kabilelerde uygulanan vücut boyama işleminin, hem yaratıcılığı hem de cinselliği tetiklediğini belirtmektedir. Şeyhun'a göre kadın ve erkeğin erojen bölgelerini belirginleştirecek şekilde birbirlerini boyadıkları bir ritüelde, birbirini boyayan kişiler arasında bir mahremiyet gerçekleşmektedir. Tamamen doğaçlama boya darbeleri ve benzersiz bir süratle beden üzerinde gerçekleştirilen desenlerin, teni farklı dekoratif fantezilerin objesi haline getirdiklerini belirtmektedir.⁴⁸

⁴⁷ Mehmet YILMAZ, *Modernizmden Postmodernizme*, s. 290.

⁴⁸ Melis H. ŞEYHUN, *Bir Tuval Olarak Beden*, Sanat Dünyamız Sayı: 115, s. 15.



Resim 7: Karo Kabilesi, Omo Vadisi, Afrika
(<http://www.lareserva.com>)

Mehmet Yılmaz özel gün ve törenlerde toplu halde yapılan boyama işlemlerinin büyük bir dikkat gerektirdiğine işaret etmektedir. Boyamanın bizzat kendisinin bir tören olarak icra edildiğini ifade ederek gelişigüzel desenlerin kabul görmediğini belirtmektedir. Yılmaz'a göre doğum, ergenlik, evlilik, savaş, barış, bolluk, yeryüzünün uyanması ya da cenaze kaldırmaya yönelik her ayının ayrı bir boyama tarzı, dolayısıyla da her motifin farklı bir anlamı vardır. Yılmaz boyanmış olan bu bedenlerin müzik, totem (heykel) ve tılsımlı nesnelere eşliğinde dans ettiklerini belirtmektedir.⁴⁹

Şeyhun kimi kabilelerin aynadan yoksun yaşamış olduğuna dikkat çeker. Aynanın olmadığı yerde, kişinin yansısını algılamasının tek yolunun, başkalarının gözlerindeki aynadan geçtiğini, bunun da gerek boyayana gerekse boyanana sonsuz bir özgürlük sağladığını belirtir. Şeyhun buna bağlı olarak, vücut boyama ritüellerinin hemen her zaman iki kişiyi, çoğu kez de bir grubu içerdiğini, bedeni bir tuval olarak kullanılan

⁴⁹ Mehmet YILMAZ, *Modernizmden Postmodernizme*, s. 290.

kişiyi farklı bir ruha, bir tür sanat eserine ya da bir yaşam haritasına dönüştürdüğünü iddia etmektedir.⁵⁰

Hans Silvester Omo Vadisi çevresinde bulunan birçok kabilenin içine girme ve fotoğraflama imkanına sahip olmuştur. Silvester vücut boyama ritüeline dikkat çekerek kabiledaki insanların kıyafet değiştirir gibi günde birkaç kez vücutlarını boyadıklarını belirtir. Silvester'ın ifadesine göre vücut boyama ritüeli, kabileda yer alan genç ve çocuklar için çekiciliğin, cilvenin ve eğlencenin göstergesidir. Silvester bu kabilelerde yaşayan kadınların daha güzel olabilmek için dudaklarına ruj yerine skarifikasyon yöntemi uyguladıklarını belirtmektedir.⁵¹



Resim 8: Karo Karo Kabilesi, Omo Vadisi, Afrika
(<http://www.lareserva.com>)

⁵⁰ Melis H. ŞEYHUN, *Bir Tuval Olarak Beden*, Sanat Dünyamız Sayı: 115, s. 15.

⁵¹ Hans SILVESTER, *Ethiopia: People of the Omo Valley*, www.lareserva.com.



Resim 9: Karo Karo Kabilesi, Omo Vadisi, Afrika
(<http://www.lareserva.com>)

İkel kabilelerinde rastlanılan bir başka beden sanatı da *labret* tekniğidir. *Labret*, Pek çok kabilede güzelliğin ayrılmaz bir parçası, dişiliğin bir simgesi olarak nitelendirilmektedir. Yirmili yaşların başına geldiğinde genç kadınların alt dudağında açılan yarığa yerleştirilen labret yaklaşık bir yıl boyunca daha büyükleriyle değiştirilir ve bu alt dudağın gitgide genişlemesini sağlar. Şeyhun'un bir başka örneği de Malawi'li Makololo kadınları üstdudaklarına *pelele* adı verilen ve yine güzellik simgesi olarak nitelendirilen bir disk yerleştirmektedirler. Benzer bir yöntem çocukların kulak memelerine de uygulanmaktadır. Kulak memesindeki deliğin gitgide irileşen tahta parçaları ile büyütülmesinden sonra, bu deliklere yine labrete benzer bir disk yerleştirilmektedir.⁵²

⁵² Melis H. Şeyhun, *Bir Tuval Olarak Beden*, Sanat Dünyamız Sayı: 115, s. 15.



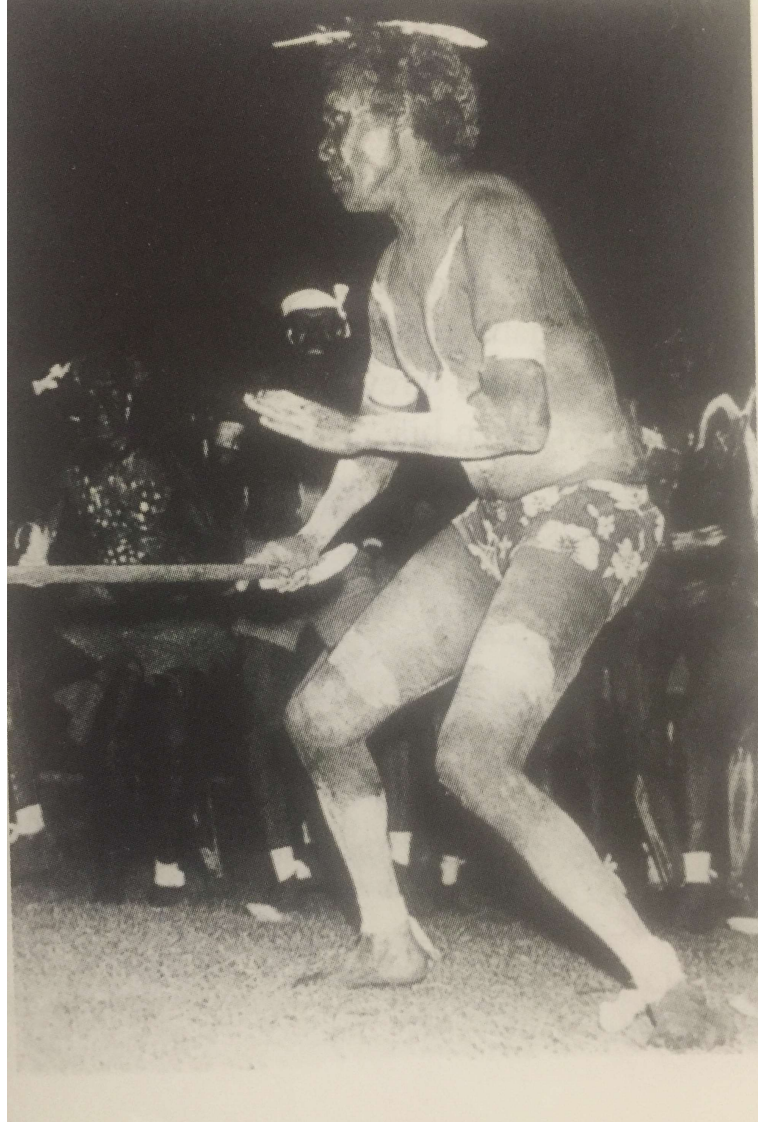
Resim 10: Labret (Dudak Diski), Etiyopya
(<http://faculty.philosophy.umd.edu>)

İlkel kabilelerde görülen bir başka beden sanatı uygulaması ise kafa düzleştirme ya da uzatma yöntemidir. Kongo’da örnekleri görülen ve küçük çocukların henüz şekillenmekte olan kafataslarını bezle sararak uzatmayı ve biçimlendirmeyi öngören bu uygulama, bireyin güzelliğini ve sosyal konumunu, hatta kimi kabilelerde zekasını ve tinselliğini vurgulamak için kullanılmaktadır.⁵³

Mehmet Yılmaz’ın ifade ettiği gibi Aborijinlerin inancına göre evren, dünya, doğa ve tüm canlılar kutsal atalar tarafından yaratılmış çok geniş bir ilişkiler ağının parçası olarak algılanmaktadır. Onların inançlarına göre her şey birbirine bağlıdır ve herhangi bir olay için tören yapmaları olasıdır. Yılmaz, yerlilerin yüzlerce şarkıyı ezbere bildiğini belirtir ve bu kabilelerdeki herkesin dans ettiğini ve herkesin hem oyuncu hem de birbirlerinin izleyici olduklarının altını çizer. Yılmaz, Beuys’un ilkel kabilelerde yer alan her üyenin sanatçı olduğu yönündeki ifadesine işaret etmektedir.⁵⁴

⁵³ A.g.e., s. 15.

⁵⁴ Mehmet YILMAZ, *Modernizmden Postmodernizme*, s. 292.



Resim 11: Ayin sırasında dans eden bir Aborijin
(Mehmet YILMAZ, Modernizmden Postmodernizme)

Yukarıdaki bölümde tarih öncesi olarak adlandırılan ilkel toplulukların yaşam biçimi ve düşünme biçimleri incelenmiştir. Beden sanatının ilk örneklerinin görüldüğü bu topluluklarda düşünüş biçimlerine göre bedenlerini nasıl kullandıklarının, yaşam haritalarını kendi bedenleri üzerine nasıl kazıdıklarının üzerinde durulmuştur. Buna göre ilkel topluluklarda, bedenin kimlik, toplum içindeki yeri ve kendini ifade etmede en önemli araç olduğunu söylemek mümkün görünmektedir. Bedenleri dışında iletişim aracı olarak hemen hiçbir şeye sahip olmayan bu dönemin insanları bir nevi bedenleri ile kendi hayatlarını anlatmaktadırlar; bedenlerinde yaşamlarının izlerini taşırlar, kim olduklarının, şahsi tarihlerinin ipuçlarını bedene kazınan işaretler

sayesinde verdikleri ve bu anlamda ifade açısından ilkeller için bedenlerinin çok önemli bir unsur olduğu belirtilebilir.

2.3. Antik Yunan'da Beden

Önceki bölümlerde bedenin tarih öncesi çağlarda yaşamış insanların düşünme biçimlerine göre nasıl şekillendiği incelenmiştir. Çalışmanın bu bölümünde tüm Batı Felsefesi'nin mihenk taşı olarak kabul edilen Antik Yunan dönemi kısaca anlatılacaktır. Antik Yunan'ın düşünme yapısı ve bu sistem içinde bedeni nereye konumlandığı incelenecektir.

Sanatı anlamak, geleneğine bakmak için gidilebilecek en köklü kaynaklardan birinin hiç şüphesiz Antik Yunan olduğu söylenebilir. Bu dönemde sanatla ilgili olarak karşımıza çıkan en önemli kavram *mimesis*dir. Bu kavram, sanatçının yaptığı bir çeşit taklit olarak anlaşıldığını savunmaktadır yani sanatçı gördüklerini yansıtmaktadır. Mimetik bakış açısına göre, sanatçı dünyanın ya da gerçekliğin taklidini yapar. Yunanlılara göre sanat bir çeşit zevk vererek öğretme yöntemidir ve bunu da görünen dünyayı, öykünme (taklit) ve ülküleştirme (idealisation) yoluyla yapmaktadır.⁵⁵ Bir önceki bölümde ilkel dönemde taklitin büyü yolu ile yapılan sihirsel bir niteliği olduğunu ve bir amaç uğruna toplumun yararı için yapıldığı aktarılmıştır. Antik Yunan'da ise taklit yani doğaya öykünme sanatsal üslup olarak belirlenmiş bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Buna göre sanatçı doğadan aldığı verilerle yetinmeli ve sadece gördüğünü en iyi şekilde yansıtarak doğru sanatı icra etmelidir.

Ahmet Cevizci'ye göre, Antik Felsefe dönemi, Batı düşüncesinde kabaca milattan önceki ilk bin yılın ortalarından başlayıp, milattan sonraki ilk bin yılın ortalarına kadar olan bin yıllık dönemin felsefesidir.⁵⁶ Ona göre Antik Yunan felsefesinde ortaya çıkan, daha sonra tüm Batı felsefesine de hakim olan kavram “us” (logos, ratio, akıl) kavramıdır. Cevizci, Yunanca logos sözcüğünden türeyen akıl kavramının,

⁵⁵ Norbert LYNTON, *Modern Sanatın Öyküsü*, s. 55.

⁵⁶ Ahmet CEVİZCİ, *Felsefe Sözlüğü*, s. 121.

İlkçağ'da dünyadaki çokluğu ve çeşitliliği düzene sokan ve hem de varolanı kavramaya yönelen bir insani yetiyi ifade ettiğini öne sürer.⁵⁷

Robin George Collingwood Yunan doğa biliminin akılla dolu olduğunu ya da her yanına akıl sinmiş olduğu ilkesine dayandığını söyler. Sokrates ve öğrencileri bu Yunan akıl görüşünü benimsemişlerdir. Collingwood'a göre Sokrates'in, Platon'un ve Aristoteles'in incelediği akıl, doğada her zaman en başta gelen, bedende bulunan, bedeni denetleyişiyle kendini gösteren bedenin aklıdır.⁵⁸

Ayça Özen ve Hasan Aslan ortak çalışmalarında, Antik Yunan'da bulunan us kavramının, sonrasında Batı felsefesini ve Aydınlanmanın temel mantığını etkileyerek günümüze kadar gelen süreçte bu mantığın giderek kabul gören bir gerçek olduğunu ifade ederek Batı ussallığının cinsiyetli bir duruma dönüştürülmesinin altını çizerler. Buna göre us kavramı, Eski Yunanlılardan başlayarak uslamalarda, söylemlerde eril metaforlarla anlamlandırılıp cinsiyetleştirilmiş, bu durum Aydınlanma söyleminde de güçlenmiştir.⁵⁹

Antik Yunan felsefesinde evrenin ussallığı eril, pathosu (duygulanım) dişil özelliklerle bağdaştırılmıştır. Özen ve Aslan, tinin cinsiyetleştirildiğine ilişkin fikirlerin Platon'un diyaloglarında bulunabileceğini belirtirler; "*Platonun diyalogunda sözünü ettiği güç cinsiyetsizleştirilmiş, yansız bir güç değildir. Evrenin ussal tinini, gerçek bilgiyi, ölümsüz yüce şeyleri düşünerek gerçeğe erişme başarısını gösteren, logosa sahip olan ruh, eril bir tindir.*"⁶⁰ Bu ifadeye göre akıl, başlarda doğadaki değişimleri tek bir kavram altında toplama çabalarıyla ortaya çıkarılmıştır fakat zamanla kendini aşır, tüm Batı geleneğinin sınırlarını çizerek, düşünce kalıplarını belirleyen en önemli kavramlardan biri haline gelmiştir.

Antik Yunan kültürüne beden kullanımı açısından bakıldığında ise bu kültürde beden sağlığının ve bedende estetik algının önemli olduğunu görmekteyiz. Antik Yunan felsefesine hakim olmuş olan 'Beden Terbiyesi' anlayışı günlük pratiklerde de karşımıza çıkmaktadır. Nurşah Çokbankir Antik Yunan kültüründe bedensel

⁵⁷ A.g.e., s. 55.

⁵⁸ R. G. COLLINGWOOD, *Doğa Tasarımı*, Çev. Kurtuluş Dinçer, s. 15.

⁵⁹ Ayça ÖZEN, Hasan ASLAN, *2 Cinsiyetli Us: Yunanlılardan Aydınlanma Mirasına*, s. 33.

⁶⁰ A.g.e., s. 33.

faaliyetlere çok önem verildiğini belirtmektedir. Çokbankir bu dönemin eğitim sistemine dikkat çeker ve hem müzik hem de bedensel eğitimler için ayrı eğitimler olduğunu ifade eder. Ona göre çok erken yaşlarda başlayan bu eğitimlerde müzik ve beden eğitimini birleştirmedeki amaç hem insan ruhuna hem de bedenine ulaşmak için en etkili yol olduğu düşüncesidir.⁶¹ Norman Gardiner bir toplumun niteliklerine ve yönelimlerine bakmak için o toplumun eğitim sistemine bakmak gerektiğine işaret etmektedir. Ona göre Yunanlılarda olan bu eğitimin ideali, zihni ve beyni aynı şekilde işleyerek, müzik ve beden arasındaki uyumu yakalamaktır.⁶²

Çokbankir, Platon'un "*gerçek müzisyen ve sanatçı, müzikle beden terbiyesini en doğru oranda birleştirebilendir*" sözlerine işaret eder. Ona göre bu, eski Yunan'da beden eğitime verilen önemi kanıtlamaktadır.⁶³

"Antik Dönem'deki spor ve sportif etkinliklere yönelik belgeler, hem doğu hem de batı toplumlarında karşımıza çıkmaktadır. Buna ilişkin en erken tasvirler İ.Ö. 3. ve özellikle 2. binde Mısır'da görülmektedir. İ.Ö. 2400 yıllarında Mısır'daki Beni Hasan'dan bazı mezarların duvar resimlerinde, güreşen, ağırlık kaldıran, bedensel aktivitelerde bulunan insan figürleri resmedilmiştir. İ.Ö. 2. binde Girit'te duvar resimlerinde yine aynı, fakat biraz daha zahmetli performanslar karşımıza çıkmaktadır. İ.Ö. 1600 yıllarından Girit'te Knossos Saray'ındaki bir fresk üzerinde boğa ile akrobatlar resmedilmiştir."⁶⁴

Antik Yunan'da eğitimle başlayan beden terbiyesinin, günümüzde de eğitimin etkili bir unsuru olarak, beden sağlığını ve becerilerini geliştirmeye yönelik önemli bir yöntem olarak uygulandığı söylenebilir. Bu yöntem, insanın zihinsel eğitim kadar bedensel eğitime de gereksinimi olduğu düşüncesine dayanarak ortaya çıkmıştır. Sağlıklı bedene ulaşmak için bedensel eğitimlerin, iyi ve güzel bir ruha sahip olmak için de müziğin önemi vurgulanmıştır.

⁶¹ Nurşah ÇOKBANKİR, *Antik Dönem'de Beden Terbiyesi ve Sporun Gelişimi*, Toplumbilim Sayı: 24, s. 78.

⁶² E. Norman GARDINER, *Athletics of the Ancient World*, s. 99.

⁶³ Nurşah ÇOKBANKİR, *Antik Dönem'de Beden Terbiyesi ve Sporun Gelişimi*, Toplumbilim Sayı: 24, s. 78.

⁶⁴ A.g.e., s. 78.

2.3.1. Antik Yunan'da Sayıların Belirlediği Güznel Beden

İ.Ö. 6. ve 7. yüzyıllarda yaşamış olan İyonya filozofları doğa tasarımı üzerine odaklanmış ve kozmolojik sorunlara yönelmişlerdir; Evren nedir? Doğa nedir, neden yapılmıştır? gibi sorulara yanıt arayarak, değişimlerin nedenini bulmaya ve evreni oluşturan ilk ilkeye (arke) ulaşmaya çalışmışlardır. Rahmi G. Ögdül'e göre Pitagoras'ın arkenin sayı olduğunu öne sürmesiyle düşünsel, kültürel ve sanatsal düşünme sistemi bütünüyle etkilenmiştir.⁶⁵

Pitagoras'a göre evrenin bu ilk maddesi *sayı*dır. O'na göre evrendeki her şeyin sayısal bir karşılığı vardır. Macit Gökberk, Pitagorasçılar için dünyadaki tüm görüngülerin ve kavramların mutlaka sayısal bir karşılığı olduğunu belirtir. Pitagorasçılara göre sayı, belirli nitelikleriyle adalettir, bir başka sayı ruhtur, bir başkası ise akıldır.⁶⁶ Buradan hareketle insan bedeninde aranılan güzelliğin sayılarda bulunabileceği düşüncesi başlamıştır. İ.Ö. 5. yüzyılda yaşamış ve Pitagorasçı bir zeminde yetişen heykeltıraş Polikleitos bir çok çağdaşı gibi insan formunda ideal güzelliğin sayılarla elde edeceğine inanmaktadır. Rahmi Ögdül bu konuya işaret ederek, Polikleitos'u Batı sanatında insan bedenine dair en etkili orantılama sistemini kuran kişi olarak tanımlamaktadır.⁶⁷

Polikleitos'un *Kanon*⁶⁸undan yararlanan çağdaşı Praksiteles ise çıplak kadın heykeli Knidos'lu Afrodite'le birlikte ilk kez yeni bir şey gerçekleştirmiştir. Bu heykel, tepeden tırnağa oran, yapı, poz ve ifade bakımından ideal kadın formunu gösterecek şekilde tasarlanması açısından çok önemlidir.⁶⁹

⁶⁵ Rahmi G. ÖGDÜL, *Sayılarla Belirlenen Güznel Beden*, Sanat Dünyamız Sayı: 155, s. 6.

⁶⁶ Macit GÖKBERK, *Felsefe Tarihi*, s. 32.

⁶⁷ Rahmi G. ÖGDÜL, *Sayılarla Belirlenen Güznel Beden*, Sanat Dünyamız Sayı: 155, s. 6.

⁶⁸ Kanon (Kanonik): Yunancada marangozun ölçü çubuğu anlamına gelen sözcükten türetilmiştir ve bir kalite ölçütüne işaret eder.

⁶⁹ Rahmi G. ÖGDÜL, *Sayılarla Belirlenen Güznel Beden*, Sanat Dünyamız Sayı: 155, s. 7.



Resim 12: Praksiteles, Knidos’lu Afrodit (Kopyası), Nazionale Müzesi, Roma
(Sanat Dünyamız, Sayı 115)

Sayıların önemine dikkat çeken Antik Roma’nın en önemli hekimlerinden biri olan, İ.S. 1. yüzyılda yaşamış Galenos’a göre, bedenün güzelliği, öğelerinin simetrisinden değil, sayıların simetrisinden kaynaklanmaktadır. Galenos, örneğin kolu tam olarak elinizin uzunluğunun üç katıysa ideal bir kola sahip olunacağını, aksi takdirde kolun ya orantısız ya da asimetrik olacağını söyler.⁷⁰ Buna göre Galenos, güzel bir beden yapısına baktığımızda duyumsadığımız cazibenin ölçülebilir olduğunu ifade etmektedir.

⁷⁰ George L. HERSEY, *Cazibenin Evrimi*, Çev. Rahmi G. Öğdül, s. 93.

2.4. Ortaçağ ve Rönesans Döneminde Beden

Yukarıdaki bölümlerde Antik dönemin genel özellikleri ve bedene verilen önem anlatılmıştır. İdeal formlara ulaşmak için sayılara verilen öneme dikkat çekilmiştir. Bu bölümde ağırlıklı olarak Rönesans ve onun öncesinde Ortaçağ dönemlerinin düşünme yapısındaki değişiklikler ve bunların sanata olan etkisi ve sanatta kullanılan en yaygın temsil unsuru olarak bedenin nasıl işlendiği ve algılandığına dikkat çekilecektir.

2.4.1 Ortaçağ Döneminde Beden

Çalışmanın bu bölümünde, klasik çağ ile modern çağ arasındaki tarihsel dönem olan Ortaçağ felsefesinden söz edilerek, Rönesans döneminde hala etkisinin devam ettiği görülen Ortaçağ felsefesinin genel özellikleri, düşünce yapısı ve bedenin nasıl konumlandırıldığı izleri sürülecektir.

M.S. 2. yüzyılda Hristiyanlığın yayılmasıyla, bir tür Platon ile Aristoteles'in "nedensiz, ilahi, öncesiz sonrasız yaratıcı" tanrı düşüncesinin yorumlamalarından oluşan bir dönem başlamaktadır. Bu dönem M.S. 1. ya da 2. yüzyılla, 15. yüzyıl arasında kalan tarihsel kesiti yani Ortaçağ olarak adlandırılan dönemi işaret etmektedir.

Ahmet Cevizci'ye göre, Ortaçağ felsefesi, bireylerin ve halkların karakteristik özelliklerinin üstünde olan dini bir topluluğun, bir ümmetin felsefesidir.⁷¹ Ortaçağ felsefesinin merkezinde tanrı vardır. Bu dönemde logos, bu bakış açısının etkisiyle tekrar yorumlanmıştır.

Ayça Özen ve Hasan Aslan'ın çalışmalarında ifade ettikleri gibi Ortaçağ felsefesi özerkliğini dine devreder, din ile beraberliği aracılığıyla varlığını sürdüren bir alan

⁷¹ Ahmet CEVİZCİ, *Felsefe Sözlüğü*, s. 1274.

olur. Onlara göre logosun anlamlandırılması Ortaçağ'da dini bir renk kazanmaktadır.⁷² Cevizci'ye göre de akıl, Ortaçağ'da inancın hizmetinde olmuştur.⁷³

Akıl, Eski Yunan'da *khaosu* düzenlemeye yarayan ilke anlayışı iken, Ortaçağ'da yerini Tanrısal bir özelliğe bırakmaktadır. Özen ve Aslan'a göre logos, Ortaçağ'da, Eski Yunanlılarda olduğu gibi düzenleyici ilkeyi değil yaratıcı ilkeyi kavramak içindir. Onlara göre inanca yönelten ve edilgenlik vurgusunun yoğun olduğu bu kavrayış beraberinde *boyun eğme* kavramını, aklın buyurgan özelliğinin altını daha da çizmiş, ancak bedensel zayıflıktan, yetersizlikten oluştuğu düşünülen bir ayrışılıktan ötürü kendine kadın imgeselliğinde bir yer edinmiştir.⁷⁴ Bu ifadeye göre yazarlar, bu dönemde aklın sadece Tanrıya ulaşmak için bir yol olduğuna olan inanç ve tebaa kültürüne dikkat çekerek aynı zamanda bedensel zayıflıkları cinsiyetle ilişkilendirmektedirler.

Dinin etkisiyle, bedenlere artık günahkar gözüyle bakılmaya başlanan bu dönemde Alfonso de Luigi “*En büyük düşmanımız bedenimizdir*”⁷⁵ demektedir. Hristiyanlıkta insanoğlunun günahlarıyla doğduğu anlayışı hakim olduğundan, günahkarın bedeni de dinin ve kilisenin buyruğu altına girmektedir. Bedensel ihtiyaçların göz ardı edilerek Tanrısallaşmanın yollarının arandığı bu öğretilerde insanların tüm davranışları artık dinin etkisi altında gerçekleşecektir. Bu öğreti, insanları bedenin ihtiyaçlarından mahrum bırakacak uygulamalara yönlendirmektedir. Nefsi köreltmek esastır; dünyevi hazlardan feragat ederek veya bu hazları erteleyerek ruhun iyileşeceğine inanılmaktadır. Alain Corbin, İsa'nın bedeniyle gerçekleştirilen Komünyon ayinine sürekli olarak günah kaygısının etki ettiğini, perhiz ve çileye girmenin bu kaygısının giderilmesine katkıda bulunduğunu, çünkü nefis körelmediğinde ruhun hastalandığına olan inancı belirtmektedir.⁷⁶

Yukarıda anlatılanlara göre, modern döneme giden basamaklardan biri olan Ortaçağ döneminde katı bir dinsel bakış açısının hakim olduğu söylenebilir. Henüz özne ile

⁷² Ayça ÖZEN,-Hasan ASLAN, 2 *Cinsiyetli Us: Yunanlılardan Aydınlanma Mirasına*, Toplumbilim Sayı: 24, s. 36.

⁷³ Ahmet CEVİZCİ, *Felsefe Sözlüğü*, s. 55.

⁷⁴ Ayça ÖZEN,-Hasan ASLAN, 2 *Cinsiyetli Us: Yunanlılardan Aydınlanma Mirasına*, Toplumbilim Sayı: 24, s. 37.

⁷⁵ Alain CORBIN, Jean-Jacques COURTINE, Georges VIGARELLO, *Bedenin Tarihi 2: Fransız Devrimi'nden Büyük Savaşa*, Çev. Orçun Türkay, s. 54.

⁷⁶ A.g.e., s. 55.

nesne ayrımının yapılmadığı bu dönemde akıl, Tanrı'nın bilgisine ulaşmak için bir araç olarak düşünülmüş ve insani değerler dini değerlerin gölgesinde kalmıştır. Ortaçağ düşünürlerine göre maddi dünyaya bağlı bedensel algılar aşağı bir konumda yer almış ve bunun aşılması gereken bir unsur olduğunu düşünmektedirler.

2.4.2. Rönesans Döneminde Beden

Bu bölümde, 15. ve 16. yüzyılda İtalya'da başlayıp Avrupa'ya yayılan edebiyat ve güzel sanatlar alanındaki yeniliklerin ve sanat anlayışının tümüne yayılan bir akım olan Rönesans felsefesine değinilecektir. Rönesans'ın kelime anlamı "Yeniden Doğuş"tur. Bu dönemde deneysel düşünce canlanmış, insan hayatı üzerine yoğunlaşmış, matbaanın da keşfi ve dinin etkisinin azalmasıyla birlikte büyük değişimler yaşanmıştır. Rönesans felsefesine damgasını vuran akım *hümanizm* olmuştur. Bu dönem felsefesi, insan merkezli bir felsefedir. Ahmet Cevizci'ye göre Rönesans, insani boyutu ön plana çıkan felsefesiyle mutlakçılığa, insanüstü ve tabi olana karşı çıkmış, geçmişin metafiziği ile doğa bilimlerini belirleyen insansızlaştırma ve kişiliksizleştirme sürecine karşı tavrı almıştır.⁷⁷

Rönesans düşünürleri, Yunanlılar gibi, doğa dünyasının düzenliliğinde zekanın bir anlatımını görmektedirler. R. G. Collingwood'a göre burada belirtilmesi gereken bir fark vardır. Collingwood, Yunanlılar için zeka, doğanın zekasıyken bu durum Rönesans düşünürleri için doğadan başka bir şeyin, doğanın tanrısal yaratıcısının, yöneticisinin zekası olduğunu söylemektedir.⁷⁸ Ona göre, Yunan doğa bilimi ile Rönesans doğa bilimi arasındaki tüm ana farklılıkların nedeninin bu ayrım olduğu söylenebilir.

R. G. Collingwood'a göre Yunan düşünürlerinin aklın bedene ait olduğu ve onunla sıkı bir birlik içinde yaşadığı varsayımına karşı Rönesans düşüncesinde bu durum tam tersine dönmüştür. Collingwood Descartes için cismin bir töz, aklın ise başka bir töz olduğunu ve her birinin kendi yasalarına göre, ötekenden bağımsız olarak işlediğini ifade etmektedir.⁷⁹

⁷⁷ Ahmet CEVİZCİ, *Felsefe Sözlüğü*, s. 1428-1429

⁷⁸ R. G. COLLINGWOOD, *Doğa Tasarımı*, Çev. Kurtuluş Dinçer, s. 14.

⁷⁹ A.g.e., s. 14.

Rönesans'ta sanat uygulamalarına bakıldığında bunun zanaattan pek ayrılmadığı görülmektedir. O dönemde sanatsal üretimler, çeşitli loncalar içinde gerçekleştirilmektedir. Genellikle kilise ve soyluların siparişleriyle portre resim, heykel, rölyef ve freskler yapılmaktaydı. Ali Artun sanatı, modern zamanlarda 'biriciklik' kavramıyla değerlendirilirken, Rönesans'ta sanatın faydaya, yani ihtiyaca yönelik bir olgu olduğunu belirtir. Bu dönemde sanat eserinin ihtiyacı karşılaması, kullanımı, yararlılığı önemlidir. Sipariş usulü yapılan işler sanatçının bireysel yaratıcılığını temsil etmemekte, onun yerine resmettiği otoriteyi temsil eder hale gelmektedir. Bu otoriteler de genellikle İsa veya havarileri, prensler, Mediciler gibi bankerler veya lonca yöneticileri gibi toplumun üst kesiminde olan yönetici sınıfına mensup kişiler olmaktadır.⁸⁰

Yukarıda söz edilenlerden hareketle, Ortaçağ felsefesinin merkezini 'Tanrı' fikri oluştururken Rönesans'ta bu düşüncenin yerini 'İnsan'ın almasına ve her şeyin ölçütünün 'İnsan' olmasına duyulan inançtan bahsedilebilir. Rönesans, Ortaçağ ile Yeniçağ arasında bir geçiş köprüsü konumundadır. 15. yüzyıldan itibaren çözülmeye başlayan Ortaçağ, etkilerini Rönesans'ta da sürdürmüştür. Bilgiyi insana ve doğaya temellendiren Rönesans anlayışına karşı Ortaçağ'da hazır bilgiyi sorgulamadan kabul eden, edilgen ve boyun eğen bir anlayışın olduğu ifade edilebilir.

Rönesans üzerinde derin araştırmalar yapan Burkhard'a göre Rönesans, insanın keşfedilmesidir. Rönesans hareketi ilim ve teknolojiye ilerlemenin yanı sıra insan ve tabiat sevgisini de beraberinde getirmiştir. Rönesans sanatçıları tarafından toplanan ve arşivlenen antik simgeler, Romen ve Yunanların insan vücudunu temsil etme yöntemini göstermektedir. Bu sanatçıların belirgin motifleri, uygulama araçları insan anatomisinin klasik, bilinen tasvirine ışık tutmuştur. Ortaçağ sanatçıları, bedenselliğin önemini azaltan soyut, iki boyutlu çizgisel stille çalışmışlardır. Bu yaklaşımdan tatmin olmayan 15. yüzyıl sanatçıları tarihi Yunan ve Romen heykellerindeki torsoyu ve kol bacakları aynı anda hem gizleyip hem de açarak çıplaklığın ve kumaş kullanımını vücudu en iyi şekilde ifade edecek şekilde kullanarak vücut bilinci kalitesini yükseltmişlerdir.

⁸⁰ Ali ARTUN, *Modernliğin Sınırında Sanat-Eleştiri, Özerklik, Siyaset*, s. 45-72.

Rönesans döneminde yapılan detaylı çalışmalar ile ilgili Richard Leppert “*Yüzeysel görüntünün kaynağı daha derinlerde, bedenın iç kısmında aranıyor. Resim, anatomi ve teşhirle karşılaşılıyor*”⁸¹ ifadesini kullanmıştır. Bu dönemde titizlikle yapılan anatomik çalışmaların yanı sıra bedeni her yönüyle anlayabilmek için sanatçılar kadavralar üzerinde çalışmalar yapmışlardır. Leonardo ve Michelangelo gibi dönemin usta sanatçıları, çıplak insan bedenini etüt etmenin sanatsal ifade açısından çok önemli olduğu fikrinden yola çıkarak kadavra temin etmiş ve yeni ölmüş bedenler üzerinde çalışmışlardır.

Rönesans’ta beden incelemeleriyle ilgili Leppert genel olarak şöyle ifade eder;

“Ölümsüzlük peşinde koşan sanatçılar ölümü yakınlarında görmek ve ona gözleriyle dokunmak isteyebiliyorlardı. Ve nitekim ölümü, en az canlı modeller kadar ayrıcalıklı bir model olarak kullanıyorlardı. Canlı modelin yetersiz kaldığı durumlarda ceset buyur ediliyordu. Ölü ya da diri, beden zengin bir enformasyon madeniydi. Bundan dolayıdır ki, sanatçılar tamamen çürüyüp gidene dek bedenın tüm dönüşüm evrelerini izliyorlardı.”⁸²

Michelangelo ve Leonardo’nun tasvir ettiği insan figürleri Rönesans sanatının gerçekçi tavrını en iyi yansıtan çalışmalar olduğu söylenebilir. İnsan vücudunda altın oranı bulmayı hedefleyen Leonardo da Vinci’nin günlüklerinden birinde bulunan, aldığı notların yanında çizdiği bir eskiz olan Vitruvius Adamı bize insan vücudunun altın oranını göstermektedir. Bu çizimin yanına sıkça *Oranların Kanunu* ya da *İnsanın Oranları* notları alınmış olduğu görülmektedir. Jennifer Blessing bu çizimin detaylarıyla ilgili figürün etrafındaki yazıların birinci yüzyılda Roma’da yaşayan mimar Vitruvius’un teorilerinin çoğaltılarak, meşhur bilimsel eseri, *De Architectura*’dan ilham alınarak çizilmiş ve yazılmış olduğu bilgisini vermektedir. Vitruvius’a göre Romalı tapınakların geometrisi ile ideal bir bedenın oranı birbiriyle ilintili olmalıdır. Yani bir kare ve bir üçgenin içine sığabilmelidir.⁸³

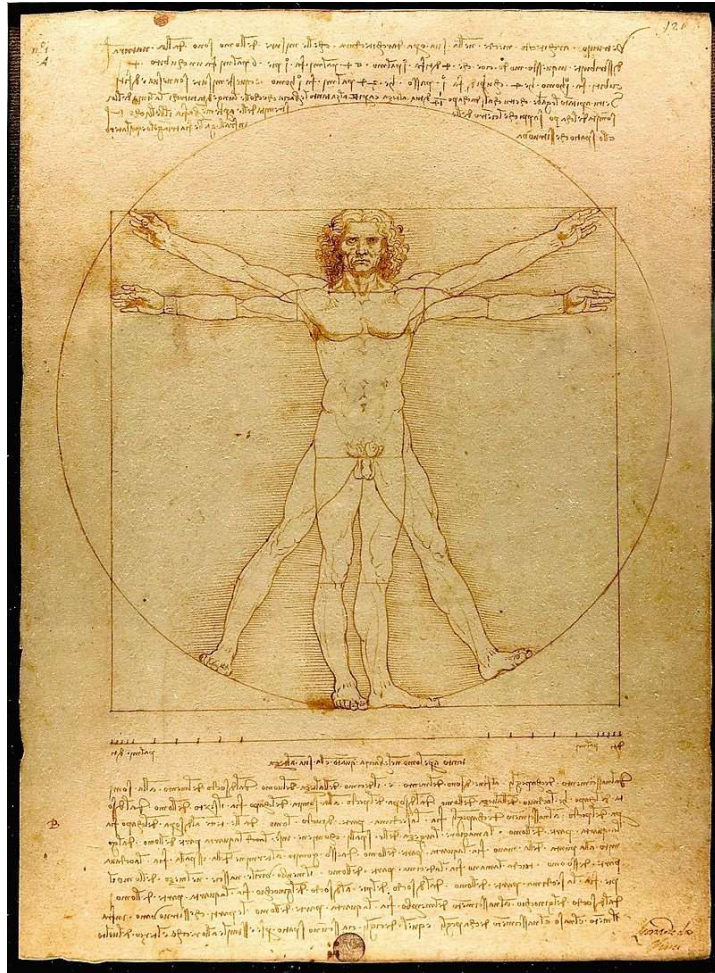
Vitruvius, evrenin gizli kalmış geometrisinin çözebilmek için beden üzerinde çalışmak gerektiğini vurgulamaktadır. Ona göre çember evreni ve kutsal olanı, kare

⁸¹ Richard LEPPERT, *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, s. 182.

⁸² A.g.e., s. 183.

⁸³ Jennifer BLESSING-Diana FORTENBERRY- Rebecca MORRILL, *Body of Art*, s. 25

ise topraktan gelen ve dünyeviye olanı temsil eder. Leonardo bu konuyu resme taşıyan ilk sanatçı olmamakla beraber, aynı şema içinde değişik iki şekli yerleştiren ilk sanatçı olması bakımından çok önemlidir. Yüz hatları belirgin, kıvrırcık gür saçları olan adamın bedenini öne çıkan karakteristikleriyle ikiye bölerek önemli oranları göstermektedir. Böylelikle Leonardo, Vitruvius ve kendi detaylı izlenimlerinden çıkan görüşlerini insan formunda resmetmektedir. Dolayısıyla bu çizimin içine kapsüle edilen bilgiler İtalya Rönesans'ı ve ötesinde sanat ve mimari alanında büyük bir etki yaratmıştır. Leonardo Da Vinci'nin öncülük eden anatomik çalışmalarıyla birlikte bu resim insan vücudunun simetrisi, evrenin simetrisinin küçük evreni olduğu inancını göstermektedir.⁸⁴



Resim 13: Leonardo Da Vinci, Vitruviusçu İnsan, 1485-90
Accademia Galerisi, Venedik
(<https://leonardodavinci.stanford.edu>)

⁸⁴ Jennifer BLESSING-Diana FORTENBERRY- Rebecca MORRILL, *Body of Art*, s. 25.

George L. Hersey Vitruvius öğretisinin detaylarını şöyle aktarmıştır;

Vitruvius'un öğretilerine göre insanın sayısı dördür, çünkü kolları açık insanın iki kolu arasındaki uzaklık ile boyu eşit olup bize (dört sayısının biçimi olan) ideal bir karenin tabanını ve yüksekliğini verecektir. Aynı zamanda bu insanın, gerili kolları ve bacaklarının uç noktalarından geçen bir çemberin içinde yer aldığı görülür; göbek deliği bu çemberin tam merkezinde bulunmaktadır. Daha sonraları Sebastian Serlio ve Leonardo da Vinci'nin (İÖ 1490) çizdiği haliyle Vitruviusçu bedendir bu; Polikleitos'un ilkelerine dayalı bu geometrik insanı Homo bene figuratus (güzel biçimli insan) olarak tanımlıyor Vitruvius.⁸⁵

Dönemin bir başka önemli sanatçısı Michelangelo Buonarroti, Leonardo gibi anatomi ustasıydı. Flavio Conti'nin ifadesine göre Michelangelo bu yeteneğini bazen coşku ile kullanır, bazen ise aşırılık ve abartıya kaçardı. Ona göre şaşılacak bir teknik beceriye sahip olan Michelangelo'nun yapıtları bir bütün olarak ele alındığında esin kaynağını insan vücuduna duyduğu kuvvetli ilgi olduğu ve eşi bulunmaz bir anıtsallıkla değer kazandığı görülmektedir. Conti, Michelangelo'nun heykelde elde ettiği başarıları, sanat tarihindeki benzerleri arasında en önemlilerinden olup aynı zamanda Rönesans devrinin ikinci yarısında heykelde görülen gelişmeleri de en iyi ortaya koyan eserler olduğunu düşünmektedir.⁸⁶

Gombrich, Michelangelo'nun anatomi çalışmalarıyla ilgili olarak, sanatçının güzel insan vücudunu, hareket halindeki tüm kasları ve sinirleriyle birlikte devinim içinde imgeleştirmesini bilen antik heykelticilerin gizlerine girmeye çalıştığını belirtmektedir. Leonardo gibi o da anatomi yasalarını, antik heykel sanatından, yani ikinci elden öğrenmekle yetinmeyip kadavra keserek, gerçek modeller çizerek, insan figürünün artık onun için gizli hiçbir yanı kalmayınca dek doğrudan çalıştığını ifade eder. Gombrich'e göre Michelangelo, insan figürünü doğanın meraklandırıcı bilinmezlerinden sayan Leonardo'dan farklı olarak, ona tam egemen olmak için tüm ereğini salt bu sorunda yoğunlaştırmıştır.⁸⁷

⁸⁵ George L. HERSEY, *Cazibenin Evrimi*, 2003, Çev. Rahmi G. Ögdül, s. 98.

⁸⁶ Flavio CONTI, *Rönesans Sanatını Tanıyalım*, s. 36.

⁸⁷ E.H. GOMBRICH, *Sanatın Öyküsü*, Çev. Bedrettin Cömert, s. 230.



Resim 14: Michelangelo, Adem ile Havva'nın Cennetten Kovuluşu
(<https://resimbiterken.wordpress.com>)

Michelangelo'nun yapmış olduğu resimlerdeki figürler heykelsi bir görünüme sahiptir. Michelangelo'ya göre insan figürü resminde ve heykelde güzelliğin ölçümü, duyguların anlatımıdır. Adem ile Havva'nın Cennetten Kovuluşu adlı resminde Michelangelo resmi ikiye bölüp hikayenin başını ve sonunu anlatmıştır. Resimde, Adem ile Havva'nın şeytana uyararak İyi ile Kötüyü Bilme Ağacından meyve yemeleri üzerine cennetten kovulmaları anlatılmıştır. Solda ilk günahtan önce Adem ile Havva'nın bedenleri kusursuz görülmektedir. Sağda ise Adem ile Havva cennetten kovulurken resmedilmiştir. Günah isleyip kirlendikleri için yüzleri çirkinleşmiştir. Adem'in boynuna kılıç dayayan meleğin üstündeki kırmızı elbise kötülüğü ve cehennemi simgelemektedir.

Rönesans döneminde kabul görmüş olan bir diğer konu da, yukarıda Michelangelo'da görüldüğü gibi Hristiyanlığın etkisindeki *günahkarın bedenidir*. Ali Akay insanoğlunun, cennetten kovulmasından önce sağlıklı bir şekilde tasvir edildiğini ifade etmektedir.⁸⁸

⁸⁸ Ali AKAY, Toplum Bilim, *Beden Sosyolojisi Sayı 24*, Önsöz, s. 7.

Georges Vigarello da Rönesans döneminde yaşamış Venedik’li bir asilzade olan Luigi Cornaro’nun alıntısıyla bu konuya işaret etmektedir;

“... Luigi Cornaro uzun ömürlü ve ölçülü ve sağlıklı bir yaşamın nasıl mümkün olacağını anlattığı kitabı Discorsi aslında “modern” bedenin oluşumunu anlatan bir kitabında büyülerden, hurafelerden, bir takım inanç temelli anlayıştan tümüyle vazgeçilmemiş, hatta dini referansların etkisinin de devam ettiği ve fakat Rönesans’ın yönlendirmesiyle kültürel çatışmanın içinde beden kendine has özellikleriyle sivrildiğini belirtir.”⁸⁹

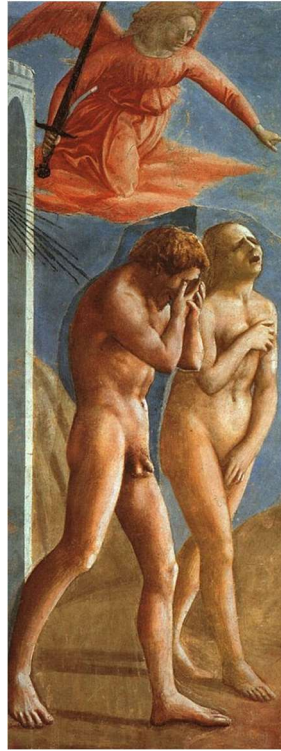
Aşağıdaki resimde cennetten kovulmadan hemen önceki sahneyi, yani günahı işlemeyen önceki Adem ile Havva’yı görmekteyiz. Cennet bahçesinde tasvir edilmiş bu güzel bedenler adeta yeni bir estetiğin yansımalarını işaret etmektedir.



Resim 15: Cornelis van Haarlem, İlk Günah, 1592, Amsterdam, Rijks Müzesi
(www.rijksmuseum.nl)

⁸⁹ Alain CORBIN,-Jean Jacques COURTINE-Georges VIGARELLO, *Bedenin Tarihi 1: Rönesans’tan Aydınlanmaya*, Çev. Saadet Özen, s. 13.

Hristiyanlıkta esas olan *günahkar bedene* verilen önem bu dönemde yapılan tasvirlerde karşımıza çıkmaktadır. Jacques Gélis'in ifade etmiş olduğu gibi, insanoğlu tutkularını bastıramadığı için değersiz bir şeymiş gibi algılanan *günahkarın bedeni* karşısında Adem ile Havva'nın cennetten kovulmadan önceki ahenkli bedenlerin olduğu belirtilebilir. Jacques Gélis'in ifadesine göre cennet, tüm cinsel arzulardan arınmış bilge bedenlerin mekanıdır. Ona göre cennetteki hayvanlar dahil her şeyde ölçülü bir tavır vardır. Buradaki bedenlerin, o ilk günahı işleyene kadar tutkularından arınmış bedenler olduğunu ifade etmektedir.⁹⁰



Resim 16: Mosaccio, Cennetten Kovulma,1425, Floransa, Brancacci Şapeli Freskosu/Ayrıntı
(<https://www.turkcebilgi.com/brancacci>)

Mosaccio Ortaçağ'ın resim geleneklerinden koparak Adem ile Havva'yı ağlayıp sızlayan, sefil insani durumlarını gösteren günahkarlar olarak, gerçekçi bir tarzda resmetmiştir. Bu insan bedeninin tasvirinin tarihindeki can alıcı dönüm noktalarından biridir.

⁹⁰ A.g.e., s. 18.

Beden, Hristiyan esrarının merkezinde bulunmaktadır. Hristiyanlık, vücut bulmuş tek din olarak karşımıza çıkar. Tanrı'nın insan şekline bürünerek tarihe geçtiği tek din olan Hristiyanlık'ta İsa'nın günahkarları kurtarmak için kendi bedenini acıya bırakmasına tanık oluruz. İsa'nın bu acı çeken bedeni, günahlarından arınarak Tanrısal bir bedene dönüşme arzusunu taşımaktadır. Jacques Gélis'e göre bu, bedenin yüceltilmesine katkı sağlamıştır. Gélis "Beden, Kilise ve Kutsal" adlı makalesinde Hristiyanlığın beden ve bedenin yarattığı imgeleri içeren söyleminin sürekli dalgalanıp durduğunu ifade eder. Ona göre bu, bedeni hem yüceltmeye, hem de aşağılamaya yönelik çift yönlü bir harekettir. Hem bedenin günahkar olduğunu ve dünyevi zevklerden mahrum kalarak bedenin ıslah edilebileceğini söyler hem de yine aynı beden üzerinden Tanrısallaşmanın yollarını aramakta olduğunu ifade eder.⁹¹ Georges Vigarello'ya göre hakim olan bu iki yönlü gerilimin nedeni bir yandan bireysel özgürlükler vurgulanırken bir yandan da kolektif yaşamın getirdiği mecburiyetlerin olmasıdır. Ona göre;

"İlk başta zafer, 1750'den sonra kitlelerin bir güce sahip olduğuna dair yeni bir bilincin gelişmesinin üzerine şekillenen toplu hareketin oldu: " Türümüzü mükemmel hale getirelim", " türümüzü koruyalım, zenginleştirelim", kol gücü, ömür süresi, insan sağlığı, ortak kaygılar haline geldi. İkinci aşamada ise bireysel duyarlılık öne çıktı; insanın kendini ortaya koyması daha meşru, hatta muteber sayılır oldu. Portrelerin tarzı da eskisi gibi değildir; bireysel, özel çizgiler barındırırlar."⁹²

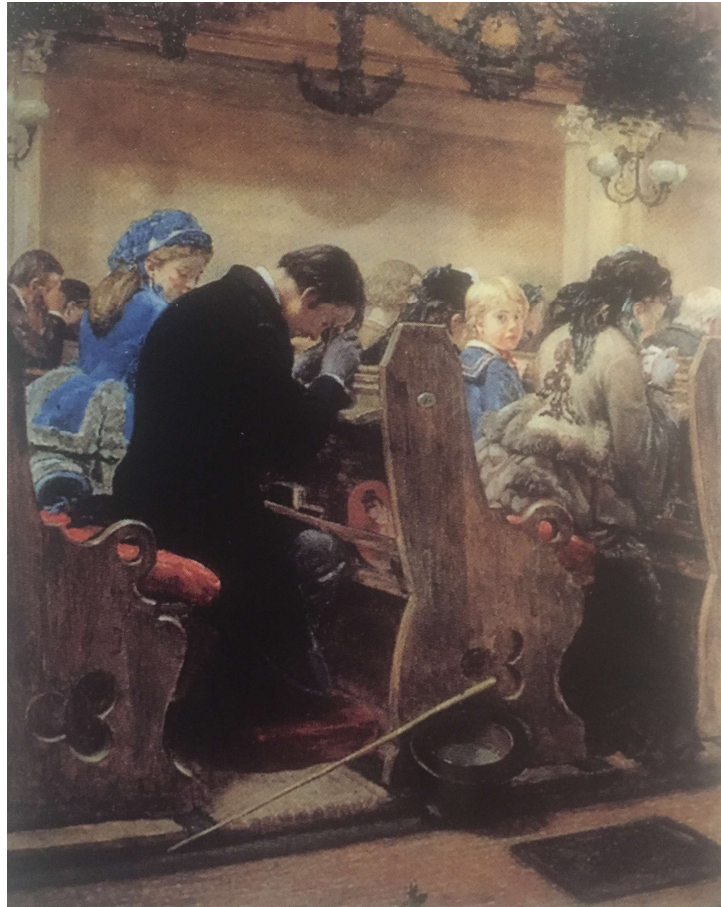
Yukarıda ifade edilenlerle ilgili, Hristiyanlık düşüncesinde bedenin oynadığı rolün çok önemli olduğu söylenebilir. Hasan Bülent Kahraman'a göre bu rolün en önemli kısmı acı kavramıdır. Ona göre bütün dinlerin temelini oluşturan beden, günah ve acı çekme kavramlarının iç içe geçmesi, insanın kendi bedeniyle kurduğu ilişkide çok büyük bir rol üstlenmektedir. Bu düşünceye göre dinlerin anlayışlarında ruhun temiz, arı ve teskin edici özelliğinin, bedenin ise bütün ıstırapların kaynağı olduğu düşüncesinin hakim olduğunu belirtmektedir.⁹³ Bu ifadeye göre, Hristiyanlık beden üzerinden kurduğu söylemiyle insanların hem bedenleri hem de hissiyatları etkisi altına almaktadır. Diğer dinlerde de benzer bir durum vardır.

⁹¹ Alain CORBIN-Jean Jacques COURTINE-Georges VIGARELLO, *Bedenin Tarihi 1: Rönesans'tan Aydınlanmaya*, Çev. Saadet Özen, s. 18

⁹² A.g.e., s. 14

⁹³ Hasan Bülent KAHRAMAN, *Cinsellik Görsellik Pornografi*, s. 43.

Alain Corbin'e göre, 19. yüzyıldaki pek çok Hristiyan'ın benimsediği bedenini 'cesedi' olarak gören dinin çileci tavrı aynı zamanda saygın bir ruha erişmek için ruhu, doğayı ve bedeni sürekli olarak engellemektedir.⁹⁴ Corbin, ressam Henry Bacon'un 'Noel Duaları' adlı yapıtından örnek vererek kilisenin bedenleri nasıl kontrol altına aldığına işaret eder. Alain Corbin bu resimde bedenin dinsel pratiklerle biçimlenmesine ve ayinler sırasında, kilisede zorunlu kılınan bedensel disiplinleri gösterdiğini ifade etmektedir. Ona göre insanların rahat etmesi için yumuşak minderler konulmuşsa da, zorunlu sessizlik, diz çökme ve ellerdeki düzenin açığa vurduğu içe dalış bu etkiyi yansıtmaktadır.⁹⁵



Resim 17: Henry Bacon, Noel Duaları, 1872, Özel Koleksiyon
(Bedenin Tarihi 2)

⁹⁴ Alain CORBIN, Jean-Jacques COURTINE, Georges VIGARELLO, *Bedenin Tarihi 2: Fransız Devrimi'nden Büyük Savaşa*, Çev. Orçun Türkay, s. 54.

⁹⁵ A.g.e., s. 47.

Alain Corbin aynı zamanda kilisenin bedenler üzerindeki etkisini göstermek için Arthur Hughes'ın 'Yatma Saati' adlı eserine dikkat çeker. Bu resimde o dönem her evde görülebilecek yatmadan önce dua okuma geleneği görülmektedir. Ona göre bu resim her ne kadar Protestan bir aileyi sembolize etse de o dönemde bu ayin ve onun gerektirdiği yerleşmiş bedensel disiplin bütün Hristiyan ailelerini kapsamaktadır.⁹⁶



Resim 18: Arthur Hughes, Yatma Saati, 1862, Preston, Harris Müzesi (Bedenin Tarihi 2)

2.5. Aydınlanma ve Modernizm

Aydınlanma dönemi, 17. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmış ve 19. yüzyılın ilk çeyreğine kadar olan süreyi içeren ve bu dönemlerde yaşamış filozofların 'aklı' yücelterek, insan zihni ile bireyin bilincini, bilginin ışığıyla aydınlatma yönündeki çabalarıyla seçkinleşen kültürel dönemi işaret eden, bilimsel keşif ve felsefi eleştiri çağıdır.⁹⁷ Aydınlanma hareketinin başlıca düşünürlerinin öne sürdüğü, düşünce özgürlüğü, ifade özgürlüğü, dini sorgulayabilme, bireyciliğin önemsenmesi gibi fikirler, bugünkü laik modern toplumların temelini oluşturması bakımından çok

⁹⁶ A.g.e., s. 47.

⁹⁷ Ahmet CEVİZCİ, *Felsefe Sözlüğü*, s. 176.

önemlidir. Ahmet Cevizci aydınlanmanın ortaya attığı başlıca kavramların, hümanizm, deizm veya ateizm, akılcılık, ilerlemecilik, iyimserlik ve evrenselcilik gibi kavramlar olduğunu belirtir.⁹⁸

Aydınlanmanın değerlerinden biri olan hümanizm, içinde yaşadığımız dünyanın ‘insani’ bir dünya olduğu önermesiyle hareket etmektedir. En çok inandığı şey insan ‘aklı’dır. Adnan Turani’nin ifade ettiği gibi 17. ve 18. yüzyıllarda akılcılığın ön planda olduğu bu dönemde felsefenin asıl konusu *insandır*.⁹⁹

Modernizm, aydınlanmayla birlikte ortaya çıkan, hümanizm ve demokrasi temelleri üzerine inşa edilmiş, genellikle geleneksel olanın karşısına ‘yeni’ olanı getirmiş bir düşünce sistemidir. Akla dayalı entelektüel bir kültürün doğduğu bu dönemde geleneklerden kurtulup, akıl yolu ile insanların özgürlüğe ve mutluluğa ulaşabileceğine inanılmaktadır. Batı felsefesi klasik çağda dinin ve kilisenin etkisinden aydınlanma sayesinde kurtulmayı başarmıştır. Modernizm aydınlanmanın ilkelerini temel alarak akı ve aklın egemenliğini esas alan yeni bir düşünce sistemi geliştirmiş ve dinin sunduğu tüm yaklaşımların karşısına Pozitivizm, Rasyonalizm, Empirizm, Varoluşçuluk gibi felsefi ve bilimsel yaklaşımları koyarak tüm Batı düşüncesini yeniden inşa etmiştir. Bu yaklaşıma göre nesnel ve evrensel bilgiye ulaşmanın ve ilerlemenin yolu akıl ve bilimden geçecektir. Adnan Turani, 17. yüzyılda özellikle güçlenmeye başlayan her şeyi akılla çözenin mümkün olduğuna duyulan inanç sayesinde tanrı, din gibi bilinmeyenlerin dünyasının tartışmaya olanak sağlayan bir dönemin zemininin hazırlandığını ifade etmektedir.¹⁰⁰

Batıya ait modernlik ideolojisi, Ortaçağ felsefesinde hüküm sürmüş olan Tanrı fikrinin yerine doğal yasaları koymaktadır. Modernizm, Tanrı’nın yerine bilimi koymakta ve dinsel inançlara ancak özel yaşam içinde yer bırakmaktadır. Alain Touraine’e göre modern birey meselelere büyü gibi doğüstü yaklaşımlarla değil bilimsel bir yöntemle yaklaşmaktadır.¹⁰¹ Norbert Lynton, 18. yüzyılın ortalarında Batı düşünme sisteminde etkili olan tarihselci görüşün şeylerin kökenini araştırmaya

⁹⁸ A.g.e., s. 176.

⁹⁹ Adnan TURANİ, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, s. 28.

¹⁰⁰ A.g.e., s. 28.

¹⁰¹ Alain TOURAINE, *Modernliğin Eleştirisi*, Çev. Hülya Tufan, s. 24.

ittiğini belirtmiştir.¹⁰² Ali Akay modern düşünceye egemen olmuş doğa üzerinde hakimiyet kurma gayesine, bilimsel bilgi ile ulaşılabileceğine, akıl ve bilim yoluyla toplum düzeninin ve denetiminin sağlanabileceğine olan inanca işaret eder. Modernizme göre doğa, bilim ile egemenlik altına alınarak, toplum düzenlenecek ve böylece toplumlardaki eşitlik ve adalet ilkeleri sağlanacaktır.¹⁰³

Alain Touraine'e göre ise modernizm, sadece dini değişimle açıklanmaz. O modernizmi, akılı, bilimsel bilgileri, teknolojik ve idari etkinliğin ürünlerinin yaygınlaştırılması olarak değerlendirmektedir. Ona göre modernlik fikri, tamamıyla 'akılcılaştırılmış' bir şeydir, sadece dini konuların bilimsellikte aşılması anlamına gelemeyeceğinin altını çizerek toplumun hemen her alanında entelektüel etkinliklerin niteliği, yasaların tarafsız olması gerekliliği, kamu ve özel alanların iç içe geçmemesinin gerekliliğinden bahsetmektedir.¹⁰⁴

Düşünce tarihine bakıldığında modern dönemin ve klasist sanat düşüncesinin Descartes felsefesine dayanmakta olduğunu ve bu dönemde özne kavramının ortaya çıktığını söylenebilir. Modern dönemde bedenden ayrılarak kurgulanan öznde belirleyici olan unsur, öznenin akıl sahibi olmasıdır. Ali Akay özne nesne ayırımına dikkat çekmektedir. Ona göre Descartes ile başlayan modern dönemde özne diğer nesnelere ayrı kurgulanmış ve doğa karşısındaki gücüne odaklanılmıştır.¹⁰⁵

Alain Touraine'e göre aydınlanma felsefesinin tarihi aynı zamanda kişisel ve kolektif bir öznenin ortaya çıkışının tarihidir. Ona göre burada bir çelişki vardır o da öznenin kendisini hem toplumsal rollerden sıyırmak istemesi hem de kendini toplumsal ve kültürel bir kimlik olarak görmek istemesinde yatar. Ona göre modernlik düşüncesinin geneline yayılan ana tema zaten budur.¹⁰⁶

Üretimin, bilim, teknoloji ya da yönetimle daha etkin kılındığı modern dönemde, tüm kısıtlamalardan kurtulma isteğiyle şekillenen kişisel yaşam arasındaki dengeyi akılla kurmak esas alınmaktadır. Modernizmin getirdiği çözüm bellidir, bilimsel bir kültürle

¹⁰² Norbert LYNTON, *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş, s. 16.

¹⁰³ Ali AKAY, *Minör Politika*, s. 36.

¹⁰⁴ Alain TOURAINE, *Modernliğin Eleştirisi*, Çev. Hülya Tufan, s. 24.

¹⁰⁵ Ali AKAY, *Minör Politika*, s. 36..

¹⁰⁶ Alain TOURAINE, *Modernliğin Eleştirisi*, Çev. Hülya Tufan, s. 13.

şekillenmiş, hem düzeni koruyan hem de bireyleri özgürleştiren bir toplumda bu dengenin akılla kurulacağına işaret eder. Böylelikle modern düşünüşte, bilimin esaslarına göre davranmak akılla mümkün olacak ve toplumsal yaşantı içinde bireysel ve toplumsal çıkarların ortak ihtiyaçlara göre kanalize edilmesi sağlanacaktır. Alain Touraine “*nihayet keyfiliğin ve şiddetin yerine hukuk devleti ve piyasa düzenini koyan da akıldır. İnsanlık, aklın yasalarına uygun olarak hareket etmekle hem bolluğa, hem özgürlüğe, hem de mutluluğa doğru ilerler*”¹⁰⁷ ifadesiyle aklın, yasaları ortaya koyarak bireylerin özgürleşmesine olanak sağladığını bunu yaparken de yasalar ve yaptırımlar ile toplum içinde uygun hareket etmelerine yarayacak bir formül bulduğunu belirtmektedir.

Modernizm 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren özellikle Nietzsche'nin eleştirileriyle çözülmeye başlamıştır. Aklın insanlığa hizmet edeceğine olan inanç zaman içerisinde yerini aklın hizmetinde olan insanlara dönüştürmüştür. Alain Touraine'ye göre bu çözümlenin nedenlerinden biri, en az akılcılaştırma kadar önemli olan öznelleştirme kavramının modernizmin başlangıcından beri onu hem tamamlayan hem de onunla çatışan özelliğinden kaynaklanmaktadır. Ona göre modernlik, insan ile tanrısal olan arasına sadece akı koymak yerine akı ve özneyi, akılcılaştırma ve öznelleştirmeyi koymuştur.¹⁰⁸

Ali Akay'a göre, bugün baktığımız noktadan tüm bu hedeflenen düşüncelerin yarı yolda kalmış olduğunu söylemek mümkündür. Ona göre, günümüze gelinen süreçte ne toplumların denetlenebilmiş ne de 21. yüzyılda büyük yıkımlara sebebiyet veren doğal afetlerin bilançoları minimize edilmiştir. Akay düzenli, kontrol edilebilir, eşit, özgür ve kardeşçe yaşanabilen bir toplum yapısı ortaya çıkmamış olduğunu ifade eder.¹⁰⁹ Fransız ihtilalinden başlayarak totaliter rejimlerde yönetim modellerinin ancak özgürlükleri kısıtlayarak kontrol altına alma çabaları bize hedeflenenden ne kadar uzak bir noktada olduğumuzu göstermektedir.

Akılcılaştırmanın çıktığı dönemin şartlarında karanlığı aydınlatmasıyla ve cehalet yerine bilgiyi koymasıyla kurtarıcı niteliğini artık günümüzde koruyamadığını ifade

¹⁰⁷ A.g.e., s. 13.

¹⁰⁸ A.g.e., s. 55.

¹⁰⁹ Ali AKAY, *Minör Politika*, s. 37.

eden Alain Touraine'ye göre modernliğin ana gücü insanların, sermayenin, tüketim mallarının, toplumsal denetim araçları ve silahların yoğunluğunun artmasıyla tükenmiştir.¹¹⁰

2.5.1. Baudelaire ve Avangard

Çalışmanın bu bölümünde Baudelaire'in modernizme getirdiği bakış açısı ve onun sanatsal ifade yöntemlerinin değişmesi gerektiğiyle ilgili görüşlerine değinilecektir. Adı modernizm ile beraber anılan Baudelaire'e göre kurulu düzene ve geleneklere başkaldırmak gerekmektedir. Baudelaire'in ortaya attığı bu fikirlerde, performans ve beden sanatlarının başlangıç noktasını oluşturan etmenlerin nüveleri görülmektedir.

Baudelaire'e göre modernlik "geçişsel" olandır, kaçak olandır, rastlantısal olandır. Baudelaire, resim sergilerine bir göz atıldığında, sanatçıların genellikle seçtikleri konulara geçmişin kostümlerini giydirmeye gibi bir eğilim içinde olduklarını ifade eder.¹¹¹ Baudelaire'in sanatçıların kendi güncelliklerinden uzaklaşarak eskiye olan öykümlerini eleştirdiğini ve sanatta yenilikçiliğe geçmek gerektiğini işaret ettiği söylenebilir.

Baudelaire, kendisini sadece gelenekten değil modernizmin getirdiği çağdaş ahlak, bilim, siyaset söylemlerinden de yalıtmakta ve genel kabul görmüş 'iyi' ve 'güzel' olanın yerine metropol hayatının 'kötü' ve 'çirkin' hallerinden bir 'karşı estetik' inşa etmektedir. Ona göre 'faydacılık' sanatta aranacak en son şey olmalıdır. Baudelaire, genel kabul görmüş güzellik temasının karşısında yer almakta ve sanatın amacının sadece fikrin ve üslubun güzelliği olmasının yeterli olacağını belirtmektedir.¹¹² Baudelaire'a göre, natüralizm ve realizm akımları içinde eser üreten sanatçılar, sanat icra etmekten çok uzaktır. Baudelaire, 1868 yılında açılmış ve sanat hayatına bütünüyle hakim olmuş Akademi ve Salon'da üretilen eserleri ve burada gerçekleştirilen sergileri eleştirmektedir. Her şeyi olduğu gibi yansıtmak Baudelaire'e göre sanat değildir, bunun sanatsal olarak bir değeri yoktur.¹¹³ Baudelaire,

¹¹⁰ Alain TOURAINE, *Modernliğin Eleştirisi*, Çev. Hülya Tufan, s. 110.

¹¹¹ Ali ARTUN, *Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm*, Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı, s. 7-87.

¹¹² Charles BAUDELAIRE, *Selected Writings on Art & Artists*, s. 198.

¹¹³ Charles BAUDELAIRE, "Fotoğraf Sanat mı?", Haz. Enis Batur, s. 25.

modernizmin getirdiği yaklaşımları desteklemeyerek kendi modernizmini oluşturmuştur. Ali Artun'un aktardığı gibi Baudelaire, gerçeğin bizim dışımızda olan görünür şeylerde aranması yerine bunların sakladığı ve ancak sanatın ortaya çıkarabileceği derinlerde olanı, gizli olanı keşfetmekle ulaşılabileceğini belirtmektedir. Baudelaire'a göre hayattan kopmuş olan sanat artık hayatla bütünleşmelidir.¹¹⁴ Ona göre sanat, toplumun hatta sanatçının da mecrasından çekilmeli ve sadece kendinden menkul bir duruma geçmelidir yani sanatla hayat uzlaşmalıdır.

Benzer söylemden hareket eden, siyaset ve sanatta ilerencilik anlamında kullanılan 'avangard' kuramı 'hayatın ele geçirilmesi'ni hedef almaktadır. David Hopkins'e göre, ilk olarak Fransız ütopyacı sosyalist Henri de Saint Simon tarafından 1820'lerde kullanılan 'avangard' terimi hem sosyo-politik gelişmeyi hem de modern sanatçının amaçladığı estetik konumu belirtmektedir.¹¹⁵ Modernizm ve avangard birbirinden ayrı ele alınmamaktadır. Raymond William'a göre avangard, modernizmin gelişip evrilmesidir. Habermas da aynı şekilde avangardı modernizmin taşıdığı zirve olarak nitelendirmektedir.¹¹⁶

Peter Bürger'in avangard kuramı ise sanatın kökenini, tözünü, nedenini, nasılıni sorgulayarak ilerler ve tüm sanat kurumlarının feshedilmesi gerektiğini savunur. Ona göre sanatın arzuladığı hayatı ele geçirme, kurumlar tarafından zapt edilmiştir. Bürger avangardı, onu stillerin evrimine eklemleyen modern sanat tarihi'nden söker ve toplumsal hayatın içine yerleştirir.

Sanatta bu kırılmanın yaşandığı 19. yüzyılın ikinci yarısında başlayan dönemde, akademik tarzda eğitim almış ancak avangard olarak evrilmiş sanatçıların sanat tarihi açısından çok önemli eserler ürettikleri görülmektedir. Gustave Courbet ve Eduard Manet gibi avangard ressamın eserlerinin akademik sanatın beşığı olan Salon'dan dışlanması ve bu sanatçıların 'Reddedilenler Salonu'nda buluşarak alternatif sergi arayışları Paris sanat ortamında giderek artan bir huzursuzluğun nedeni olmuştur.

¹¹⁴ Ali ARTUN, *Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm*, Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı, s. 7-87

¹¹⁵ David HOPKINS, *Dada ve Gerçeküstücülük*, Çev. Suat Kemal Angı, s.18.

¹¹⁶ Ali ARTUN, *Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm*, Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı, s. 7-87.

Ali Artun'un belirttiği gibi 'avangard' Manet ile başlayıp Courbet ile zirveye yükselmiştir. Manet'ten sonraki dönemde formlar artık temsillerden, natüralist anlamdaki gerçeklikten ayrılmaktadır.¹¹⁷ O dönemi daha iyi anlayabilmek için sanat tarihinde çok önemli bir yıl olan 1863'e gidilebilir. Sanat tarihinde 1863 yılı, 19. yüzyıl sanatında çok önemli bir zamanı işaret etmektedir. Bu tarih, Akademi'nin sanatını destekleyen Salon sergilerine karşı Salon'da yer almayan Reddedilenlerin tarihidir. Bu tarihte Manet 'Kırda Yemek' adlı tablosunu sergilemiş ve yine bu yılda sergilemediği başka bir resmi 'Olympia'yı resmetmiştir.¹¹⁸

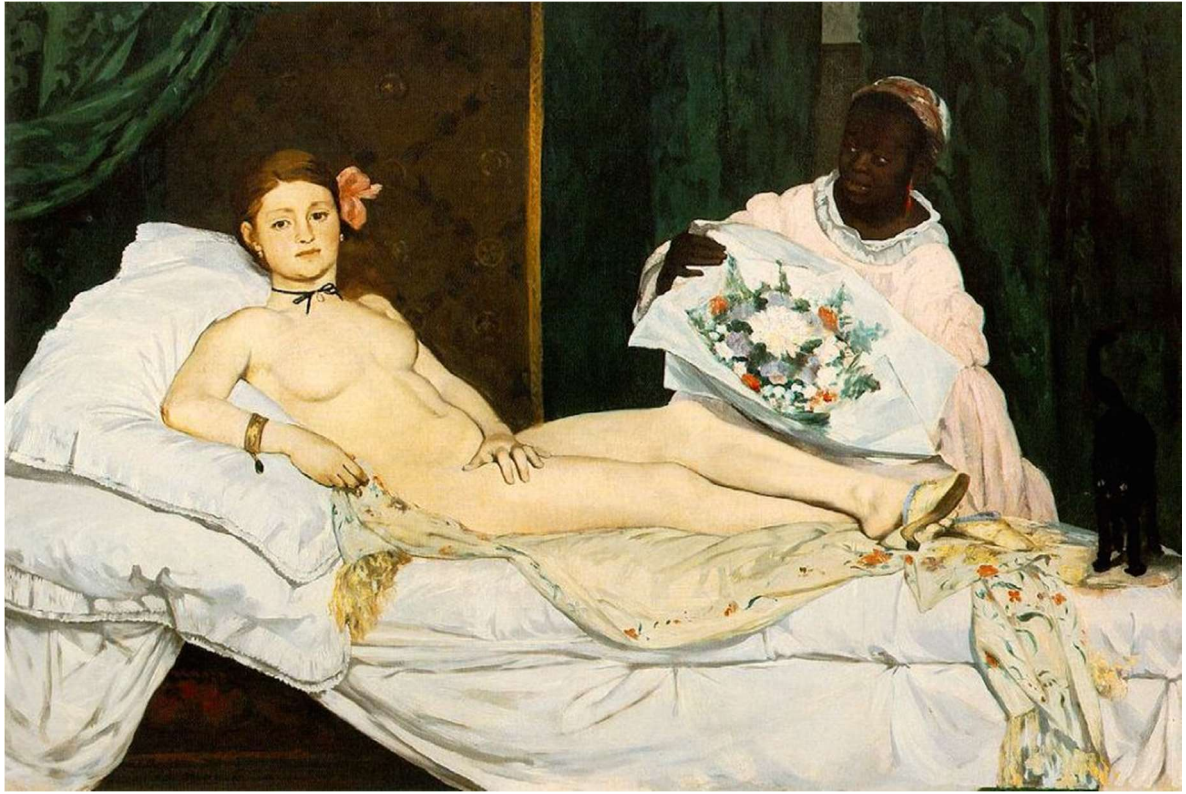
Henri Zerner'in ifadesine göre Manet'nin Olympia'sı müşteriye bambaşka bir beden sunmaktadır. Olympia, yuvarlak hatları olmayan, kendinden geçmiş bir ifade barındırmayan, köşeleri olan, kemikleri belirgin, kentli ve çağdaş bir bedenle seyircisine bakmaktadır.¹¹⁹ Manet bu resmiyle Tiziano'nun 'Urbino Venüsü' resmine açıkça gönderme yaparak, Batı sanatına hakim olan nü kadın anlayışını tersine çevirmiştir. Olympia soğuk, kayıtsız bir şekilde ve direkt izleyicisine bakar, figürün ifadesinde alçakgönüllü ve sanatsal bir tavır yoktur. Diane Fortenberry ve Rebecca Morrill'e göre resimde gördüğümüz Olympia tapınılan bir tanrıça değil bir fahişedir. 1865 yılında Salon'da sergilenmiş olan bu resim, tekniğinden ötürü büyük yankı koparmıştır. Bunun yanı sıra ahlaki içerikten yoksun olduğu yönünde eleştirilen Manet, fırça darbelerinden ve tonlamadaki dramatik geçişlerden ötürü de ayrıca eleştirilmiştir.¹²⁰

¹¹⁷ A.g.e., 7-87.

¹¹⁸ Ahu ANTMEN, *20. Yüzyıl Sanatında Akımlar*, s. 33.

¹¹⁹ Alain CORBIN, Jean-Jacques COURTINE, Georges VIGARELLO, *Bedenin Tarihi 2: Fransız Devrimi'nden Büyük Savaşa*, Çev. Orçun Türkay, s. 83.

¹²⁰ Jennifer BLESSING-Diana FORTENBERRY- Rebecca MORRILL, *Body of Art*, s. 21.



Resim 19: Edouard Manet, Olympia, 1863, Musee d'Orsay, Paris
(<http://www.manet.org/olympia>)



Resim 20: Tiziano, Urbino Venüsü, 1538, Uffizi Galerisi, Floransa
(<http://www.italy24.ilsole24ore.com/art>)

Olympia'yla birlikte, akademik sanatla bağımsız sanat arasındaki çatışma doruk noktasına varmıştır. Manet böyle bir resmi gerçeklik adına yaptığını belirtmektedir. Bu resim artık geleneğin yerine güncelin, gerçekliğin getirildiği ve tüm kalıplaşmış algıların yerine sorgulayan, eleştiren yeni bir sanat anlayışının ortaya çıkmasına işaret etmesi bakımından çok önemlidir. Ali Artun'un ifadesiyle sanata büyümlü bir bakış açısını katan 'aura'nın, Olympia eseriyle parçalandığını, ulvi tanrıça Venüs'ün tahtına 'kirli' bir fahişeyi yerleştirerek sanat eserine duyulan mesafeyi kapattığını söylemek mümkündür.¹²¹

Ahu Antmen'in ifadesine göre, burjuva bireyciliği ile nam salmış 19. yüzyıl sanatına, sanattaki ilk avangard yönelimi yapmış olan ressam Gustave Courbet'nin realizmiyle meydan okunmuştur. Fransa'da 19. yüzyıl ortasında klasik gelenekselci sanata karşı yeni bir anlayış getirmiş olan Courbet, 1850 yılında yazdığı 'Gerçeklik Manifestosu'nda amacını '*Yaşayan Sanat yapmak... Hedefim budur!*' şeklinde özetlemektedir.¹²²

Gerçek konular ve gerçek insanlardan etkilenen Courbet'nin amacı, Ahu Antmen'in ifade ettiği gibi, yaşayan insanı resmetmektir. Courbet akademik sanattaki geleneğe sırtını dönerek önündeki manzaraya odaklanmakta ve sokakta gördüğü insanları resmine taşımaktadır.¹²³ Aynı zamanda Courbet de Baudelaire gibi çağdaşlığa işaret ederek, insanın ancak içinde yaşadığı zamanı öykülenebileceğini söylemektedir.¹²⁴

¹²¹ Ali ARTUN, *Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm*, Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı, s. 7-87

¹²² Ahu ANTMEN, *20. Yüzyıl Sanatında Akımlar*, s. 13.

¹²³ A.g.e., s. 13.

¹²⁴ Alain CORBIN, Jean-Jacques COURTINE, Georges VIGARELLO, *Bedenin Tarihi 2: Fransız Devrimi'nden Büyük Savaşa*, Çev. Orçun Türkay, s. 77.



Resim 21: Gustave Courbet, Taş Kıranlar, 1849
(<http://www.gustave-courbet.com>)

Taş Kıranlar, Courbet'nin yol kenarında gördüğü bir baba ve oğlun taş kırdıklarını realist tarzda resmettiği 1849 tarihli eseridir. Bu resim döneminin köylü sınıfının çetin şartlar altında yaşamaya çalıştıkları gerçeğini tasvir etmesiyle anıtsal bir resim olarak sanat tarihine geçmiştir. Courbet, iki köylüyü tema olarak ele alarak bu sınıfın yaşantısını resmetmeyi tercih etmiştir. Sanatta ele alınan temalar genelde yüksek yönetici sınıfları iken Courbet köylü sınıfını resmine taşıyarak onları diğer insanların statüsüne yükseltmektedir.¹²⁵ Courbet geleneksel resimde görünen nü kadın bedenini de farklı bir açıdan ele almaktadır. 'Dünyanın Merkezi' adlı resimde kadınlık organını bütünden kopartarak tek bir parça olarak yansıtmakta ve klasik estetik kurallarının yasakladığı tüylere işaret ederek düz ve özenli nü tarzını eleştirmektedir. Ali Artun'a göre 19. yüzyılla birlikte beden de parçalarıyla temsil edilmeye başlamaktadır. Courbet 'Dünyanın Merkezi'nde gövdeyi artık sadece yekpare haliyle değil, el, ayak gibi belirli bölümleriyle, fragmanlarıyla da resmetmiştir.¹²⁶

¹²⁵ Nicky BROEKHUYSEN, <http://www.artfulliving.com.tr/gundem/tas-kiranlar-uzerine-konusma->

¹²⁶ Ali ARTUN, *Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm*, Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı, s. 7-87.

Artun'a göre sanatta modernlik fikri, bir bakıma sanatın ayağa düşmesi anlamına gelmektedir. Saraydan, kiliseden ev içlerine girmesidir. Sanatın kamuoyunu ayaklandırdığı bu şenlik ortamında, satılmak için yapılan resimler, bakılmak için yapılan popüler resmi, aristokratik tarihsel resmi giderek tasfiye eder. Galerilerin piyasaya egemen olmasının ardından Salon 1880 yılında son bulur.¹²⁷ Avangard resimler ve Akademi'nin salonlarından bağımsız gerçekleştirilen sergiler, 19. yüzyıla hakim olmuş burjuva sanatından ve Salon'dan kopma sürecini başlatmıştır. Böylelikle akademinin dayattığı klasik sanat anlayışından kopmalar yaşanmıştır. Sanatta temsil edilen bedenler artık kilisenin veya loncaların dayattığı ulvi, önemli insanlar değil sokaktaki sıradan insandır. Tanrıçaların yerini fahişelerin aldığı, nü bedeninin farklı şekilde işlendiği, ünlü bankerlerin veya dini figürlerin portrelerinin yerine sanatçının kendi tercihini gördüğümüz günlük hayattan öykülerin ve insanların olduğu yeni bir sanat anlayışı doğar.

Avangard etki bu dönemden sonra kendini gitgide daha çok göstermiş ve bundan sonraki süreçte sanatçıların kendilerini daha iyi ifade edebilecekleri farklı teknik ve malzeme arayışları başlamıştır. Geline son noktada sanatçı anlatmak istediği meseleleri doğrudan kendi bedeni ve kendi sesini kullanarak ve direkt izleyici ile ilişki içerisinde olduğu bir metodla anlatmaya başlamıştır. Sanat ile hayat arasındaki sınırların azalmaya başlamasında sanat tarihi açısından yukarıda sıralanan olaylar ve eserlerin rolü çok büyüktür. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde anlatılacak olan performans sanatını oluşturan nüveleri bu dönemde görmek mümkündür.

¹²⁷ A.g.e., s. 7-87.

3. 20. YÜZYIL SANATINI ETKİLEYEN DEĞİŞİMLER

Çalışmanın bu bölümünde 20. yüzyılda olan değişimler ve bunların sanatta ve bedenın temsiliyeti üzerinde durularak performans sanatının başlangıcına neden olan etmenlere değinilecektir. Sanatın amacının, yöntemlerinin sürekli olarak tartışıldığı ve yeni akımların çıktığı bu dönem ele alınırken malzeme açısından bedene odaklanmış oluşumlar ve yaklaşımlar üzerinde durulacaktır.

David Hopkins'e göre, 20. yüzyıl fırtınalı bir değişim dönemidir. Ona göre, 1. Dünya Savaşı ve Rus Devrimi insanların dünyayı algılayışını derinden değiştirmiştir. Bunların yanı sıra Freud ve Einstein'ın buluşları ve Makine Çağı'nın teknolojik yenilikleri insanın farkındalığını da kökten değiştirmiştir.¹²⁸

Adnan Turani'ye göre monarşik yönetimin tasfiyesiyle beraber 19. Yüzyılın ikinci yarısından sonra hızla ilerleyen endüstri tüm dünya toplumlarını her anlamda egemenliği altına almıştır.¹²⁹ Endüstriyel kapitalizmin gelişimi kentlerin giderek büyüyüp gelişmesini beraberinde getirmiştir. Ahu Antmen'e göre bulunan çeşitli ulaşım teknikleri, iletişim araçları, fotoğraf makinesi, telefon, elektrik, röntgen, sinema, sentetik boya gibi keşiflere 20. yüzyılın başında radyo, uçak gibi yeni buluşların eklenmesiyle, insanların günlük yaşamları ciddi bir şekilde etkilenmiş ve değişmiştir.¹³⁰ Böylelikle çeşitli teknolojik ilerlemelerle yaşam biçimi değişmiş olan kentli insanın, metropol şartlarında yaşamsal davranışları da tüm bu değişimlerden bağımsız düşünülemezdir.

20. yüzyıl, teknoloji ve bilim alanında yaşanan hızlı değişimlerin yanında sanatta da yeniliklerin peş peşe geldiği bir dönemi işaret etmektedir. 20. yüzyıl başlarındaki sanat akımları bu yeni zihin durumunu güçlü bir biçimde yansıtmaktadır. Bu zamana kadar gelişen sanat akımlarını ve öncü yaklaşımları inceledikten sonra sanatta konu olarak geleneğin dışına çıkan 19. yüzyıl ressamlarına bu dönemde hem pratik hem malzeme hem de kavramsal açıdan radikal gelişmelere sahne olacak akımlar eklenmiştir.

¹²⁸ David HOPKINS, *Dada ve Gerçeküstücülük*, Çev. Suat Kemal Angı, s. 17.

¹²⁹ Adnan TURANI, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, s. 60.

¹³⁰ Ahu ANTMEN, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, s. 18.

David Hopkins'e göre 19. yüzyıl sanatı burjuva bireyciliği ile eş anlamlıdır. Ona göre 20. yüzyıla gelindiğinde ortaya çıkan Dada, Gerçeküstücüler, Rusya'da Konstrüktivizm ve Hollanda'da De Stijl gibi sanat akımları, modern sanatın toplumsal deneyimdeki kaymalara koşut yeni uzlaşmaz biçimler üretirken izleyicisiyle yeni bir ilişki oluşturmaya gereksindiği inancını paylaşma eğiliminde olmuşlardır.¹³¹

Antmen'e göre 20. yüzyıl başında sanatçılar, modernizmin getirdiği kavramları eleştirmekte, hızlı kentleşmeye ve endüstrileşmeye tepki duymakta ve bunları işlerine yansıtılmaktadır.¹³² Bu dönemde özellikle Dışavurumculuk ve sonrasında Kübizm ile başlayan, geleneksel konu ve malzemenin dışına çıkılarak, kitleleri ilgilendiren genel sorunların sanatsal konu olarak işlenmesi ve kolajın kullanılmaya başlanmasıyla sanat ve yaşam arasındaki sınırların azaltılmasına katkıda bulunmuştur.¹³³ Böylelikle neyin sanat olup neyin olmayacağı ile ilgili genel geçer hükümler temelinden sarsılmıştır. 20. yüzyıla kadar sanatın her döneminde gördüğümüz figür, çokça da insan bedeni, artık yerini soyut ve kavramsal sanata bırakmaya başlamıştır. Kavramsal sanatla birlikte beden ifade aracı olarak performans sanatlarında kendine yer bulmaktadır.

19. yüzyılda endüstrinin hızla ilerlemesi, teknoloji ve tıp alanında yaşanan büyük değişimler ile kırsaldan kente göç etmiş insanın modern şehirdeki yaşantısı üzerinden yeniden inşa edilen beden politikaları ve bunların sanattaki yansımaları 20. yüzyıl sanatında karşımıza çıkmaktadır. David Hopkins, 20. yüzyılda ortaya çıkmış bir çok sanat akımının (örneğin, Dadaizm, Gerçeküstücülük ve Fütürizm) kendilerini deneyimi irdelemeye adanmış olduklarını belirtmektedir.¹³⁴ 20. yüzyıl başında yaşanmış 1. Dünya Savaşı ve savaşın etkileriyle sanatta çıkan yeni akımlarda bedenin artık sanatta temsil nesnesi halinden özne durumuna geçmeye başladığını görmekteyiz. Bu dönemde çıkan Dadaizm, Fluxus gibi akımlarla sanatçıların kendi bedenlerini kullandıkları bir takım eylemler ile sonuçtan ziyade sürece odaklanan yeni bir anlayışa sahip oldukları görülmektedir.

¹³¹ David HOPKINS, *Dada ve Gerçeküstücülük*, Çev. Suat Kemal Angı, s. 19.

¹³² Ahu ANTMEN, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, s. 35.

¹³³ A.g.e., s. 49.

¹³⁴ David HOPKINS, *Dada ve Gerçeküstücülük*, Çev. Suat Kemal Angı, s. 20.

3.1. Dadaizm

Çalışmanın bu bölümünde, bedenin doğrudan bir malzeme olarak kullanılmasının önünü açan aşamalar izlenecektir. 20. yüzyılın başında gerçekleşmiş olan Dadaizm akımı bunun için gidilebilecek ilk duraktır. Dadaizm kısaca, geleneksel burjuva sanat görüşlerini altüst etmeyi amaçlamış, disiplinlerarası, uluslararası ve çoğunlukla da isyankar bir anti-sanat olgusunu temsil etmiş bir oluşumdur.

Ahu Antmen, 1. Dünya Savaşı'nın etkilerinin devam ettiği süreçte 1916 yılında Zürih'te bir araya gelen Marcel Duchamp, Hugo Ball, Tristan Tzara, Hans Arp gibi isimlerin içinde olduğu bazı sanatçılar 'Cabaret Voltaire' adlı gece kulübünde bir araya gelerek Dada akımının temelini attıklarını ifade etmektedir.¹³⁵ David Hopkins, Dadanın sosyal ve politik köktencilikğin sanatsal yenilikle sınırlanması gerektiğini söyleyen avangard ile aynı inancı paylaştığını belirtmektedir. Ona göre Dada akımında sanatçının görevi estetik hazzın ötesine geçmektir. İnsanların yaşamlarını etkilemeyi hedefleyen Dada insanların nesnelere farklı biçimde görmelerini ve deneyimlemelerini sağlamayı amaçlamaktadır.¹³⁶

Politik tutumu, anti-sanat söylemiyle Dada, 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra gelişen birçok sanat akımının ve pratiğinin öncülü olmuştur. Dada eskiye dayalı tüm akımların artık geçersiz olduğunu iddia etmektedir. Toplumsal yapılaşmada yeniliği arayan bu akım, yaşam ile sanat arasındaki sınırları yok etmeyi amaçlayarak sanatçının izleyiciyle olan etkileşimine önem vermektedir.

Marc Dachy, Dada'nın özellikle 1. Dünya Savaşı'nın etkisiyle, tüm değerlerini yitirmiş olduğuna inandıkları bu toplumun sanatını reddederek her şeye yeniden başlanması gerektiğini iddia ettiğini belirtmektedir. Dachy, bunun yöntemi olarak rastlantısallığı benimsemiş Dadacılar için rastlantının arkasındaki anlamı keşfederek sanatın özgürleşeceğine olan inançlarına dikkat çeker.¹³⁷ Ali Artun'un ifade ettiği gibi, Dadacılar, rastgele saatlerde, rastgele noktalara düzenledikleri turlarla, en sıradan, en tesadüfî karşılaşmalardaki gizemi bulup ortaya çıkarmak

¹³⁵ Ahu ANTMEN, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, s. 122.

¹³⁶ David HOPKINS, *Dada ve Gerçeküstücülük*, Çev. Suat Kemal Angı, s. 19.

¹³⁷ Marc DACHY, *Dada Sanatın Başkaldırısı*, s. 13.

istemektedirler. Aynı zamanda, hesaplı kitaplı, dakik kent hayatının yoksunluklarına dikkat çekerek düzenli hayatı eleştirmektedirler.¹³⁸

Tristan Tzara'nın 1918 yılında yazdığı ve 'kurucu' bildirisi sayılan "Dada Manifestosu"na göre Dada, bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir. Dada özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi kısacası yaşamın kendisidir.¹³⁹

Ahu Antmen Dadanın sanat karşıtı tavrının en belirgin ifadesi olan 'anti-sanat' terimini ilk kez kullanan sanatçının, sanat eseri olarak sunduğu hazır-nesnelere ile ünlü Marcel Duchamp olduğunu belirtir.¹⁴⁰ Duchamp 'Pisuar' adlı işiyle, sıradan, fabrika imalatı olan bir ürünü alıp doğrudan sanat eseri olarak önermiştir. Ali Artun'a göre seri üretime dayalı, insani bir ihtiyacı gidermek için kullanılan, modern bir sanayi ürünü olarak *Pisuar*'ın bir sanat objesi olarak sunulması Duchamp'ın modernist estetiğin ve kavramlarının sorgulamasını işaret etmektedir.¹⁴¹ Nesneyi temsiliyetten kurtaran bu yaklaşımla Duchamp yaşam ile sanat arasındaki sınırları yok ederek neyin sanat olup neyin olamayacağına ilişkin sorunsalı ortaya atmaktadır. David Hopkins bu akımı resim ve heykel ekollerinden ziyade yaşam karşısında bir tutum belirleyen ve harekete geçiren düşünceler olarak tanımlanması gerektiğini ifade etmektedir. Ona göre bir metinden, hazır-nesneye ve bir fotoğrafa kadar her şey fikir vermek için Dadaizmde kullanılabilir olmaktadır.¹⁴²

Mark Dachy'e göre bütün bu gelişmelerin yanında Dada başka bir şeyi daha ortaya koymaktadır; gösteriler ve eylemsel olan diğer etkinliklerin de sanat olarak sunulmasına olanak sağlamaktadır. Sanat terimi bu dönemde, kabare, tiyatro, dinleti, sergi, yürüyüş, müzikhol, sirk ve benzeri öğeleri de içerecek biçimde genişletilmiş ve bir daha eski dar anlamıyla kullanılmamıştır.¹⁴³ Marc Dachy'e göre, danslar,

¹³⁸ Ali ARTUN, *Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm*, Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı, s. 7-87.

¹³⁹ Ahu ANTMEN, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, s. 122.

¹⁴⁰ A.g.e., 124.

¹⁴¹ Ali ARTUN, *Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm*, Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı, s. 7-87.

¹⁴² David HOPKINS, *Dada ve Gerçeküstücülük*, Çev. Suat Kemal Angı, s. 21.

¹⁴³ Norbert LYNTON, *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş, s. 126-127.

maskeler, kostümler, happeningler, manifestolar, konuşmalar gibi eylem içeren hareketlerle sanat özgürleşecektir.¹⁴⁴

Mehmet Yılmaz da bu tip gösterilerin yaygınlaşmasında en etkili olanların Dadacılar olduğunu öne sürmektedir. Ona göre, Dadacıların resimler eşliğinde sergiledikleri müzik, şiir, gürültü ve sloganlardan oluşan gösteriler, polisin zaman zaman Voltaire Kabare'sini basacak kadar etkili olmuştur.¹⁴⁵

Mehmet Yılmaz, bu tip gösterileri kabile ayinlerinin modern versiyonlarına benzetmektedir. Ona göre bu benzerliğin asıl nedeni her ikisinin de amacının toplumun diriliği için yapıyor olmalarından kaynaklanmaktadır. İlkel kabilelerin ayinlerinde kendi geleneklerine bağlı bir tutum sergilerken, bu gösterilerde farklı olarak her türlü yerleşik geleneğe karşı çıkmak esas alınmaktadır. Yılmaz, 1960'ların başında ortaya çıkan Fluxus ve Happening (oluşum) gibi hareketleri de geleceği ve Dadacı gösterilerle aynı karakterde olduklarını ifade etmektedir.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Marc DACHY, *Dada Sanatın Başkaldırısı*, s. 13.

¹⁴⁵ Mehmet YILMAZ, *Modernizmden Postmodernizme*, s. 258.

¹⁴⁶ A.g.e., s. 258.-

4. 20. YÜZYIL'DA BEDENİN KURAMSAL OLARAK ELE ALINIŞI

Yukarıda anlatılan bölümde özellikle Marcel Duchamp'ın sanat anlayışının sanat tarihi açısından bir dönüm noktası olduğunun altı çizilmiştir. Duchamp 20. yüzyıl başında gerçekleştirdiği işleri ile sanatta herhangi bir nesnenin veya eylemin sanat olabileceğini önererek yeni bir oluşumun nüvelerini ortaya koymuştur. İnsan bedenini sanatsal bir malzeme olarak kullanmaları bakımından bir çok sanatçının Duchamp'ın fikirlerinden etkilenmiş oldukları söylenebilir.

Hasan Bülent Kahraman'a göre 20. yüzyılın sanatı, gövde/beden anlayışına getirdiği ciddi katkıyla anımsanacaktır. Ona göre beden konusunu Tanrı-akıl hattında sıkışmaktan kurtaran, bedeni 'özne' kavramıyla bütünleştiren süreç en geniş ölçüde *Nietzsche*'yle birlikte başlamıştır. 1960'larda ortaya çıkan *Viyana Doğrudan Eylem Grubu*'nun başlattığı atılım bu alana farklı katkılar getirmekle kalmamış, bedenin 'plastik' bir olgu olarak ele alınabilmesine olanak sağlamıştır. Ona göre, performans ve beden sanatı işi büsbütün yeni boyutlara taşımıştır.¹⁴⁷

Kahraman, Batı kültürünün 1970'lerden beri bedeni sürekli olarak gündeminde tuttuğunu belirtir. Ona göre 20. yüzyıl, beden olgusunu toplumsal süreçlerin de en önemli ögesi haline getirmiştir. O nedenle 20. yüzyılı bir beden yüzyılı olarak nitelendirmek hiç de yanlış olmayacaktır. Bunda Hristiyanlığın ve orada kullanılan acı çeken bedenin rolünün önemini vurgulayan Kahraman, 20. yüzyılın beden çağı olmasının bir başka ve belki de en önemli nedeninin teknoloji olduğunu söylemektedir.¹⁴⁸

Teknolojinin çağımızda büyük bir hızla ilerlediğine her geçen gün tanık olmaktayız. 20. yüzyılın sonlarına doğru başlayan bu hızlı gelişimin takibinin çok zor bir hale geldiği söylenebilir. Beden de bu teknolojik gelişimden kendi payını almaktadır. Sadece teknolojinin değil genetik biliminin ilerlemesiyle de bedenin dönüştüğü görülmektedir. Kahraman'a göre bu teknik ve genetik biliminde yaşanan gelişmelerle artık beden yeni bir döneme girecektir. Ona göre felç gibi bazı hastalıklar ortadan kalkacak, sağırılık, körlük gibi engeller geniş ölçüde aşılabacaktır. Protezler bedenlerle iç

¹⁴⁷ Hasan Bülent KAHRAMAN, *Cinsellik Görsellik Pornografi*, s. 42

¹⁴⁸ A.g.e., s. 42

içe geçecektir.¹⁴⁹ Kahraman kısacası bedenın günlük hayatın çok önemli bir parçası haline geldiğini ifade etmektedir.

Kahraman'a göre Batı kültürü ve bilincinin tarihi aslında bedenle yaşanmış sorunlu bir ilişkinin tarihidir ve bu tarih bize hiç değişmeyen bir soruyu karşımıza çıkartmaktadır, o da 'bedenin sahibi kim?' sorudur. Kahraman bedenın sahibinin çok yakın bir tarihe kadar insanın kendisinde olmadığını, iktidar ve onun sahibi olan devletin elinde olduğunu belirtir. Bu mülkiyetin sadece tıbbi alanla sınırlı olmadığını ifade eden Kahraman, devletin eğitim araçlarıyla bedenın algılanmasında belirleyici olduğuna işaret etmektedir.¹⁵⁰

İçinde doğduğumuz ve fiziki varlık bulduğumuz beden ne kadar bize aittir sorusunun cevabını araştırmış Fransız düşünür Michel Foucault da bedenlerin iktidarların elinde olduğunu ifade etmektedir. Çeşitli iktidar teknolojileri ile bedenın önce iktidar sonra insanın kendisini zapturapt altına almasına işaret eden Foucault insan davranışlarının altında yatan etmenleri iktidarın çeşitli gözetim, denetim ve disiplin araçlarıyla şekillendiğini belirtmektedir.

Hasan Bülent Kahraman, bedene sahip olmanın beraberinde kişiye bir iktidar alanı sağladığını aşağıdaki gibi ifade etmektedir;

“Bedenlerimiz, kuşkusuz herkesten çok bize ait. Onların üstünde(n) sahip olduğumuz bir iktidar var. O nedenle beden, baştan beri iktidarların temel müdahale alanlarından birisi. Uygarlık da bu müdahalelere direnmekle başlıyor. Fakat, daha derinlemesine bakınca hangi bedenın bize ait olduğu sorusunun yanıtı güçleşiyor. ‘Görmediğimiz’ o iç bedene uzağız. Sonuç itibariyle, kendi kendimize yabancıyız.”¹⁵¹

Bu ifadeyle Kahraman bedenlerin en önce kişinin kendisine ait olduğu vurgusunu yaparken artık insanın kendi bedenine yabancılaşmış hale geldiği ve bedenın sahibinin iktidarların elinde olduğunu belirtmektedir. Kahraman, bu yabancılaşmanın aslında uygarlığı işaret ettiğini ifade eder. İlkel insanın veya bugün kırsalda yaşayan insanın kendi bedenleriyle daha barışık olduğunu, kendilerini modern insandan daha

¹⁴⁹ A.g.e., s. 43.

¹⁵⁰ A.g.e., s. 36.

¹⁵¹ A.g.e., s. 47.

iyi tanıyor olduklarını belirtir. “Uygarlığın düzeyi yükseldikçe ve kırsaldan kentsele, oradan ‘salon’lara geçtikçe insanın bedenine uzaklığı da artıyor. ‘Sihhi’ olan tam da bu. O sihhiliğin sınırı da çıplaklıktan başlıyor. Çıplaklık, ayıp, utanılacak, kaçınılacak bir şey”¹⁵²

Mehmet Yılmaz bedeni, çağdaş tüketim toplumunda, zevkin, arzunun ve estetiğin bulunduğu bir alan olarak ifade eder. ‘Öyle ki, idealize edilmiş bu imge -beden- ne fazla şişmandır ne de fazla zayıf. Temizlenmiş, süslenmiş, masaj yapılmış, sportif kılınmış, gereksiz tüylerden arındırılmış, kırışıklıkları giderilmiş -pazarda yaratılmış, estetize edilmiş- bir bedendir bu, imge-beden’¹⁵³ Yılmaz’a göre beden de piyasaya sürülmüş diğer tüketim nesnelere gibi pazarlanan bir metadır. Bu ifadede yer alan imge bedenin işlevinin arzu yaratmak olduğunu söylemektedir. kapitalist düzene göre herkes böyle bedenlere sahip olmalıdır.

Kahraman’a göre 20. yüzyıl sanatı bu uygarlık yabancılaşmasına bedenin doğallığını makinaya dönüştürerek yeni bir boyut getirmiştir. Ona göre sanatçılar da bu makineleşme sürecini anlatmayı tercih etmişlerdir. Andy Warhol’un makineleşmek istediğine ilişkin sözlerine dikkat çekerek bugün bile sanat dünyasının bedenin yok oluşuyla ilgilendiğini belirtmektedir. Ona göre yalnızca Feminist Sanat bağlamında 1970’lerde ortaya çıkan kadın performans sanatçıları buna karşı çıkmış ve yadsınmış, terk edilmiş bedenin gerçekte insana ait olduğunu gösteren çalışmalara imza atmışlardır.¹⁵⁴

Kahraman’a göre bütün bunlar beden kavramının daha önce hiç bilinmeyen bir noktaya geldiğini göstermektedir. Sanatın buna kapalı kalmasının olanaksız olduğunu belirten Kahraman, bunun bir gerçeklik olduğunu çünkü sanatın kendisinin *bedene kayıtlı* bir şey olduğunu ifade etmektedir.¹⁵⁵

¹⁵² A.g.e., s. 47.

¹⁵³ Mehmet YILMAZ, *Modernizmden Postmodernizme*, s. 289.

¹⁵⁴ Hasan Bülent KAHRAMAN, *Cinsellik Görseellik Pornografi*, s. 48.

¹⁵⁵ A.g.e., s. 37.

4.1. Foucault Özne ve İktidar (Biyoiktidar)

Descartes'ın modern özneye karşı geliştirmiş olduğu öznellik, bireyselleşme boyutunu kendine özgü bir metotla ele alan Foucault, iktidarın beden üzerindeki etkisine değinmektedir. Foucault, 18. yüzyılda çıkan bu yeni iktidar modelini incelemek için tercih ettiği yöntemde toplum dışına itilmiş veya atılmış insanların olduğu kurumlardan başlamak gerekliliğinden bahseder. Ali Akay'a göre Foucault'nun bunu tercih etmesindeki neden, sıkı düzenin kapalı mekanlarda kendini daha iyi göstermesinde yatmaktadır.¹⁵⁶ Foucault çalışmalarında özne üzerinden bir incelemeye giderek öznenin iktidar ile arasındaki farklı ilişkilere değinmiştir. Foucault toplumu dizginleme yöntemlerinin kurumlar üzerinden ortaya çıktığını belirtir Foucault'ya göre iktidar, çocuğu okula, hastayı hastaneye, deliyi tımarhaneye, askeri orduya, suçluyu hapisaneye koyarak onları bireyselleştirmiş ve böylece onlara egemen olmuştur. Artık onları gözetim altında tutabilecek ve kaydını alabilecektir.

Ali Akay Foucault'nun iktidarı beden üzerinden konumlandırıldığını belirtmektedir. Ona göre iktidarın etkisi kullandığı teknolojilerle yakından ilgilidir, bedenin kendi denetimini kendi eline geçirerek, kendini denetleyebilen bir beden teknolojisi ile bedenin neye karşı direnmeye olanak sağlanıp nelerin elinden alındığını görülebilmektedir. Bu teknolojiyi işkence denetleme mekanizmaları, askeri disiplinden okulda verilen eğitime kadar geçerli olan bir emir-komuta zinciri, okullardaki bedenin eğitilmesi gibi denetim mekanizmalarıyla çocukları gelecekteki hayatları için küçük yaşta hazırlayan bir sistemi işaret etmektedir. Burada öğretmenlerin de düzen sözcükleriyle bedensel oluşumu destekledikleri gözlemlenir. Ali Akay'ın aktarımından hareketle futbolcuların eğitilmesinde olduğu gibi çocukların da kalemle, kağıtla, el ile bu eğitim sistemi içinde bedensel bir kontrol mekanizması içinde tutulduğu ifade edilebilir.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Ali AKAY, *Minör Politika*, s. 61.

¹⁵⁷ Ali AKAY, *Minör Politika*, s. 61.

Foucault'ya göre 17. ve 18. yüzyıllarda insanların bedenini hedef alan bir takım *iktidar teknolojileri*¹⁵⁸ ortaya çıkmıştır. Bu iktidar teknolojisinin uygulama alanı, bedenle ilgilenen klasik disiplinci iktidar teknolojisinden farklı olarak, insanların yaşamlarıdır. Foucault 17. yüzyılın sonundan itibaren Batı toplumlarında gelişmeye başlayan bu iktidarın pozitif bir iktidar biçimi olduğunu, üretime odaklandığını ve yaşamı destekleyici olduğunu düşünmektedir. Foucault bu iktidarı “*biyo-iktidar*” olarak adlandırmaktadır.¹⁵⁹

Foucault'ya göre biyo-iktidar yaşama iki ana biçimde müdahale eder. Birincisi Foucault'nun ‘*bedenin anatomopolitiği*’ olarak adlandırdığı biçimdir. Ferda Keskin'in Foucault'dan alıntılacağı gibi bu biçimin amacı “*insan bedenini disipline etmek, yeteneklerini geliştirmek, daha verimli ve uysal kılmak ve ekonomik denetim sistemleriyle bütünleştirmektir.*”¹⁶⁰ Bedene makine olarak yaklaşan bu biçime göre insanlar gözetlenecek, istenilen biçimde eğitilecek, kullanılacak uysal bireysel bedenlere dönüşecektir.

İkinci husus ise ‘*nüfusun biyo-politiği*’ olarak tanımladığı, bedene doğal bir tür olarak yaklaşan bir sistemdir. Bu biçimde nüfusu düzenleyici bir denetimden bahsetmektedir.¹⁶¹ Bu yaklaşıma göre insanlar, nüfus özellikleri olarak değerlendirilir, yaşam, doğum, ölüm, üretim, tüketim, hastalık vb. gibi toplu süreçlerden etkilenen bir nüfus olarak dikkate alınır.

Özetle birincisi, bireyselleştirme yöntemiyle, beden üzerinden onu disipline edici bir iktidar kurarken, ikincisi insan bedeni üzerinden değil de insan türü, yani insan nüfusu üzerinde, onları bireyselleştirici değil yığınlaştırıcı bir iktidar alanı kurmaktadır. Foucault'ya göre, biyo-iktidar burjuva toplumunun büyük buluşlarından biridir ve kapitalizm bu iki tekniği kendi yararı için çok verimli bir şekilde kullanmaktadır. Foucault, “... *çünkü kapitalizm bedenin üretim sürecinde denetimli bir şekilde girmesini ve nüfusun ekonomik süreçlere uygun kılınmasını gerektirir*”¹⁶² demektedir.

¹⁵⁸ **İktidar Teknolojileri:** bireylerin hareket tarzlarını biçimlendirirler, onların belirli egemenlik şekillerine bağlanmalarını sağlarlar, özneyi bir bakıma nesneleştirirler.

¹⁵⁹ Michel FOUCAULT, *Özne ve İktidar*, Çev. Işık Ergüden-Osman Akınhay, s. 16.

¹⁶⁰ A.g.e., s. 17.

¹⁶¹ A.g.e., s. 17.

¹⁶² Michel FOUCAULT, *Cinselliğin Tarihi*, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, s. 105.

Ferda Keskin'in aktarımına göre kapitalist üretim biçimi gereği, bedenın sahip olduğu güçlerin emek gücüne dönüştürmek için, bedenın üretim gücü olarak kullanılması ama aynı zamanda itaatkar ve uysal kılınması gerekmektedir. Bu noktada biyo-iktidar kavramının hem yaptırım gücüne hem de itaatkar bireyler meydana getirmesinden bahsedilebilir. Bu teknikler bedensel şiddeti dışlayan son derece yaşamsal görünen tekniklerdir, “çünkü bireyin biyolojik yaşamı ve onun sahip olduğu güçleri sınırlamak ve en uç noktada yok etmek yerine daha da güçlendirmek, en iyi şekilde kullanmak, örgütlemek ve denetlemek zorundadır.”¹⁶³

Klasik anlamda cezalandırma yönteminin uygulanmayışıyla yani bedensel şiddetin dışlanmasıyla iktidarların bedenlere hakim olabilmesi için çeşitli düzenlemelere bir takım tekniklere ihtiyaçları olduğunu belirten Foucault bu teknikleri *dispositif*¹⁶⁴ olarak adlandırmaktadır.

Foucault *dispositifleri* “söylemler, kurumlar, mimari biçimler, düzenleyici kararlar, yasalar, idari tasarruflar, bilimsel, felsefi, ahlaki önermelerden oluşan heterojen bütünler; bu söylemsel ve söylemsel olmayan öğeler arasındaki ilişkilerin oluşturduğu sistemler”¹⁶⁵ olarak sıralamaktadır. *Dispositiflerin* görevi güç ilişkilerini güdümlenmek, geliştirmek ve dengelemektir. Foucault, *dispositiflerin*, iktidarın bedenleri zapturapt altına almalarını sağlamak için bazı pratikler gerçekleştirdiğini belirtir. “Bu pratikler yoluyla *dispositif*’ler birtakım deneyimler kurup insanları bu deneyimlerin öznesi olarak tanıtarak, onlara kendileriyle ilgili hakikatler dayatır, iktidarın şiddet kullanmadan bedeni kuşatmasını sağlar, onu itaatkar ve uysal hale getirir.”¹⁶⁶

¹⁶³ Michel FOUCAULT, *Özne ve İktidar*, Çev. Işık Ergüden-Osman Akınhay, s. 17.

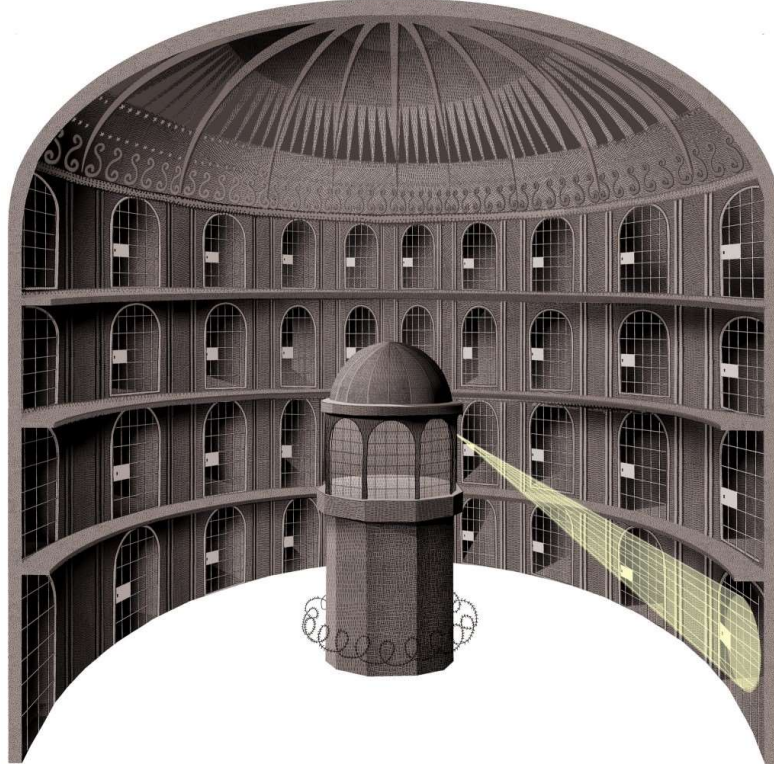
¹⁶⁴ **Dispositif**: Maddi bir takım araçların insan yönetimi amacıyla kullanılması ve bunun bilgi ile olan ilişkisi anlamına gelmektedir.

¹⁶⁵ Michel FOUCAULT, *Özne ve İktidar*, Çev. Işık Ergüden-Osman Akınhay, s. 18.

¹⁶⁶ A.g.e., s. 18-19.

4.1.1 Panoptikon

Foucault'ya göre dispositiflere örnek olarak mimari bir öge olan Panoptikon¹⁶⁷ örneği verilebilir. Ona göre panoptikon, mimari bir figür olarak uysal ve yararlı bir beden yaratım sürecinin ayrılmaz bir parçasıdır. Panoptikon, Jeremy Bentham'ın geliştirdiği bir hapisane mimarisi tipi ve genel anlamıyla modern toplum düzeni modelidir. Bentham'a göre içerisi görünmeyen bir kule etrafında yan yana dizilmiş hücrelerde bulunan mahkumlar, bu kule vasıtasıyla daima gözetlendiklerini bilecekler ve bu gözetlenme korkusunu, güdüsünü içselleştirerek -gözlenmeseler bile- toplumsal hayatta da istenmeyen hareketlerden uzak duracaklardır. Bentham'ın tasarladığı Panoptik düzende, çeşitli ışık oyunları ile kulenin içerisi görünmez yapılmıştır.¹⁶⁸



Resim 22: Panoptikon
(<http://www.emo.org.tr>)

¹⁶⁷ **Panoptik:** Jeremy Bentham'ın 1785 yılında tasarlamış olduğu hapisane inşa modelidir. Tasarımın konsepti gözetlemeye izin verir. Uzamsal alanın tümüyle görünür kılındığı, tek bir bakış açısından her şeyin gözetlendiği ve içerisinin dışardan görünmediği yapılaşma.

¹⁶⁸ Michel FOUCAULT, *Hapishanenin Doğuşu*, s. 296-297.

Bu yöntem ile Bentham kulenin içi boş olsa dahi mahkumlar, gözetlendiklerini düşünerek hareket edecekler ve tüm davranışlarını kontrol etmek zorunda hissedeceklerdir. Ferda Keskin, tam da bu nedenle Foucault'nun *panoptikon için*, disiplinin mahkumlar tarafından içselleştirilmesi olarak algıladığını ifade etmektedir.¹⁶⁹ Böylelikle bu 'içselleştirilmiş korku', hapisane çıkışı da etkilerini gösterecek ve toplumsal normlara, devlet kurallarına uygun hareket eden ıslah edilmiş bireyler yaratılacaktır.

Gözetleme ilkesine dayanan bir yapı olarak panoptikonu disiplin toplumunun temel araçlarından biri yapan onun bilgi ve bilme biçimleri ile olan ilişkisi olduğunu öne süren Foucault, Bentham'ın 1791'ürettiği bu hapisane projesininin amacının "*bedenleri ve zihinleri ıslah ederek yeniden topluma kazandıracak bir iktidarı içselleştirme sisteminin kurgulanması*" olarak tanımlamaktadır.¹⁷⁰ Bentham'a göre herhangi bir tutukevinin etkili olabilmesi için sağlanması gereken en önemli koşulların başında "ıslah" gelmektedir. Ona göre gözetlemeye dayalı bu mimari program, maneviyatların ıslah edilmesi, sağlığın korunması, endüstrinin güçlenmesi, eğitimin yaygınlaşması ve kamunun omuzlarındaki yükün hafiflemesini sağlayacak kadar etkili bir programdır.¹⁷¹

Ferda Keskin, Foucault'nun "*Panoptikon ilkesinin hapisane dışında başka kurumlar tarafından da uygulanmasıyla birlikte iktidar son derece ekonomik, verimli ve etkili bir şekilde toplumu disiplin altına alır.*"¹⁷² ifadesine dikkat çekerek bu modelin hapisanelerden başlayarak tüm sosyal yaşantının kontrol edilebilir olduğunu belirtmektedir. Kapitalizmin ve burjuvazinin ihtiyaç duyduğu şey deliler, hastalar ve suça eğilimlilerin dışlanıp kapatılması değil; bu tür bir kapatmanın kullandığı teknikler ve prosedürler olduğunu öne süren Foucault bu tekniklerin toplumsal kurumlara yayılmasıyla iktidarın beden üzerindeki etkisinin güçleneceğini ifade etmektedir.¹⁷³

¹⁶⁹ Michel FOUCAULT, *Büyük Kapatılma*, Çev. Işık Ergüden, Ferda Keskin, s. 18.

¹⁷⁰ Michel FOUCAULT, *Hapishanenin Doğuşu*, s. 296-297.

¹⁷¹ Robin EVANS, *Bentham'ın Panopticon'u: Mimarlığın Toplumsal Tarihinde Bir Olay*, s.75

¹⁷² Michel FOUCAULT, *Büyük Kapatılma*, Çev. Işık Ergüden, Ferda Keskin, s. 18.

¹⁷³ A.g.e., s. 19.

Panaptikon ilkesinde olduğu gibi, gözlem yapmanın, izlemenin daha kolay olacak şekilde tasarlandığı modern şehirlerde, mimari yapılaşmanın da buna yardım ettiği belirtilebilir. Otoyolların, endüstriyel bölgeleri çepeçevre kuşatan ağlara dönüştürülmesiyle tüm aktiviteler ve hareketlilik kodlanmıştır.

Günümüze bakıldığında bireylerin sürekli kayıtları alınmakta ve her hareketi izlenmektedir. Her bireye verilen bir kimlik numarasıyla devlet, ulaşmak istediği her türlü bilgiye erişebilirken (medeni hal, sağlık durumu, ikametgah, maaş bordrosu, sicil kaydı, askerlik durumu vb) buna bir de internetin ve sosyal medyanın eklenmesiyle kontrol mekanizmaları için durum daha kolay bir hale gelmiştir. Artık bireyler kendileriyle ilgili bilgileri alenen paylaşarak ne yaptığını, nereye gittiğini, nereye gideceğini, kimlerle olacağını ‘check-in’ ler ve ‘durum bildirimleri’ ile sunmaktadırlar. Her cadde, durak ve köşe başına yerleştirilmiş ‘mobese’ kameraları ile bu durum bir kez daha kolaylaşmıştır. Bu organizasyon şeması, fiziksel çevrenin de ötesinde sosyal alanın geometriye edilmesini göstermektedir. Saatler, haritalar ve işaretlerle beden ve onun hareketine dair her şey ölçülendirilmiş ve kategorize edilmiştir. Bu da endüstriyel tekniklerle gerçekleştirilmiştir. Foucault, gözaltında tutma sürecini açıklarken yukarıda bahsedilen ‘*Panoptik*’ kavramı üzerinde durmaktadır. Foucault’ya göre bu kavram, bireyim tüm edimlerinin denetlenmesine olanak sağlayan gözetlenme durumunu nitelemektedir.¹⁷⁴

4.1.2. Disipline Edilmiş Beden

Sadece sanayi tekniklerinin tarihini değil; siyasi tekniklerin tarihini de incelemek gerekliliğine dikkat çeken Foucault ‘*disiplin*’ ve ‘*nüfus*’ kavramlarını bu konuyla ilgili ortaya çıkmış iki büyük keşif olarak tanımlamaktadır. Foucault’ya göre disiplin, “.. toplumsal gövdedeki en ufak unsurlara varıncaya kadar denetleyebilmemizi sağlayan, bizzat toplumsal atomlara, yani bireylere ulaşmamızı sağlayan iktidar mekanizmasıdır.”¹⁷⁵ Foucault disiplini iktidarın bireyselleştirme teknikleri olarak tarif etmektedir. “*Birini nasıl gözetlemeli, davranışını, tavrını, bedenini nasıl denetlemeli,*

¹⁷⁴ A.g.e., s. 126.

¹⁷⁵ Michel FOUCAULT, *Özne ve İktidar*, Çev. Işık Ergüden-Osman Akınhay, s. 150.

*performansını nasıl pekiştirmeli, yeteneklerini nasıl çoğaltmalı, en yararlı olacağı yere onu nasıl yerleştirmeli: benim anladığım disiplin işte budur.*¹⁷⁶

Bu disiplini içeren iktidar teknikleri pratikte nerelindedir, nerede başlar ve nasıl devam eder sorusuna Foucault bireyleri çoğulluk içinde bireyselleştiren bu yöntemlerin ilk önce okullarda başladığını ifade eder. Onlarca öğrencinin aynı sınıfta bulunduğu bu yerde sadece tek bir öğretmen vardır. Çocuklar okulda öğretmen vasıtasıyla sürekli denetlendiğini bilir. Foucault'nun bireylerin bedenlerini ve hatta davranışlarını hedefleyen iktidarın bireyleştirici teknolojisi olarak adlandırdığı şey budur; “... *bu genel hatlarıyla, bir tür siyasi anatomidir, anatomo-siyasettir*” demekle ve bireyleri anatomikleştirmeyi hedefleyen bir yöntem olduğunu söylemektedir.

18. yüzyılın yarısından sonra özellikle İngiltere’de gelişen diğer iktidar teknolojisi de insanı tür olarak kabul eden nüfusun keşfedilmesidir. Foucault, nüfusun keşfini, “*bireyin ve eğitilebilir vücudun keşfiyle birlikte, çevresinde Batı'nın siyasi yöntemlerinin biçim değiştirdiği diğer büyük teknolojik çekirdektir.*”¹⁷⁷ olarak anlatır. Bu sadece kalabalık bir grup insan demek değil; biyolojik süreçlerin ve yasaların nüfuz ettiği, emrettiği, yönettiği canlı varlıklar demektir. İktidarın bireylerin sahip oldukları maddi varlıklarını hatta gerektiğinde bedenlerini almasını sağlayan bu bağımlılık yeterli olmaz, nüfusu üretim için kullanmak isteyen iktidarın biyolojik bir tür olarak insanı ele alması gerekir. Foucault’ya göre iktidar teknolojisinde iki büyük devrim olmuştur; disiplinin keşfi ve düzenlemenin keşfi. Foucault bunu şöyle ifade eder;

“İnsanları daha fazla çocuk yapmaya nasıl yöneltebileceğimizi veya her hâlükârda nüfus akışını nasıl düzenleyebileceğimizi, bir nüfusun büyüme oranını ve göçleri nasıl düzenleyebileceğimizi bilme sorunu da bu dönemde ortaya çıktı. ... İktidar teknolojisinde iki büyük devrim oldu: Disiplinin keşfi ve düzenlemenin keşfi, bir anatomo-siyasetin ve bir biyo-siyasetin mükemmelleştirilmesi.”¹⁷⁸

¹⁷⁶ A.g.e., s. 150.

¹⁷⁷ A.g.e., s. 152.

¹⁷⁸ A.g.e., s. 152.

On sekizinci yüzyıldan itibaren, insan yaşamı, kapitalizm ile birleşen iktidarın nesnesi haline gelerek, ‘yaşam ve beden’ iktidarın hedefi olmuştur. Ona göre iktidar, hayatı ele almaktadır. Böylelikle hayat, iktidarın alanına girmiştir.

Foucault tarih yöntemi olarak önerdiği ‘soybilim’i (veya soykütük) ile bu yöntemin sağladığı özgürlük pratiğinin bir sanat, bir varoluş estetiği biçimini alacağını ifade eder. Foucault bu ‘özgürlük’ söylemi ile insanların kendi davranışlarını yönetme, yaşamlarına istedikleri gibi şekil verebilme ve böylelikle yaşamın bir tür sanat haline geldiğine işaret etmektedir. Ferda Keskin’in Foucault’dan aktarmasıyla, “*Özgürlüğün pratiği yani etik (ethos), bir davranış biçimi, bir kendimizi yönetme, kendi davranış alanlarımızı yapılandırma, yaşamımıza ne tür bir biçim ya da yapı vereceğimize karar verme sanatıdır.*”¹⁷⁹

Ali Akay Foucault’nun iktidar fikrini, baskı altına almaktan ziyade şekillendirmeye, yönlendirmeye yönelik olduğunu altını çizmektedir. İktidar, susan bireyler değil konuşan bireyler ister, çünkü ancak konuştuğunda onları disiplin altında tutar ve iktidarını yeniden üretir. Ali Akay, günümüzde bu iktidarın ne bir devlet ne de özel bir kuruma ihtiyacı olmadığını okul, hapisane, kilise gibi kurumların tümünü ifade ettiğini belirtmektedir.¹⁸⁰

4.2. Pierre Bourdieu ve Habitus

Pierre Bourdieu habitus kavramına odaklanarak beden konusunda çalışmalar yürütmüş bir Fransız sosyologdur. Bourdieu bireyin bedenini, bireyin içinde bulunduğu toplumdan ayrı tutmaz, onun için bireyin bedeni ait olduğu sınıfla beraber değerlendirilen bir yapıdır. Bourdieu habitus ve beden arasında dolaysız bir ilişki kurmaktadır. Bourdieu’nun tartıştığı habitus, insan eylemini neyin şekillendirdiği sorularına verdiği yanıtı denk düşmektedir. Bourdieu “*Benim bütün çabam tarihi en iyi gizlendiği yerde, beyinlerde ve vücudun kıvrımlarında ortaya çıkarmaktır*” diyerek toplumsal ve tarihsel arkaplanın “beden”de somutlaştığını ifade etmektedir.¹⁸¹

¹⁷⁹ A.g.e., s. 23.

¹⁸⁰ Ali AKAY, Michel Foucault’da İktidar ve Direnme Odakları, s. 63-64

¹⁸¹ Gönül DEMEZ, *Sınıfsal ve Bireysel Kimlik Oluşumunda Beden Sorunu: Habitus*, Toplumbilim Sayı 24, s. 18.

Bourdieu'ya göre habitus toplumsal yatkınlıkları ifade eder. Gönül Demez, Bourdieu'nun, alışılmışlıkların yani habitusun, belirli yatkınlıklar, yani kendi içinde bütünlüklü ve tutarlı eylemler ve davranışlar ürettiğini ifade ettiğini belirtmiştir.¹⁸² Bu ifadeye göre Bourdieu'nun habitusu belli başlı yatkınlıklar ve alışkanlıklar olarak kodladığını ifade etmek mümkün görünmektedir.

Bourdieu'ya göre habitus tam olarak bireysel değildir, davranışları tek başına o belirlemez. Ona göre habitus, ekonomi, siyaset, eğitim, sanat, medya, spor vb sosyal uzamları ifade eden 'alan' ve 'sermaye' kavramıyla beraber değerlendirilmektedir. Bourdieu habitusu "*Ancak sosyal aktörlerin içselleştirdikleri yerleşik, dinamik ve yapılandırıcı bir süreç*" olarak tanımlamaktadır.¹⁸³ Bourdieu sosyal aktörlerle ifade ettiği yine kendisinin habitusla birlikte kullandığı *alan* ve *sermaye* kavramlarıdır. Bourdieu sermayeye sadece ekonomik bir anlam yüklemeyi, ona göre ekonomik sermaye, kültürel sermaye, toplumsal sermaye ve sembolik sermaye vardır ve habitus da bu sermayelerin farklı bileşiminden oluşmaktadır.

Bourdieu bedeninin toplumsallaşması için iki unsurun gerektiğini ifade eder. Bunlardan biri fiziksel etmenler diğeri de kazanılmış yatkınlardır. Ona göre bu iki elemanın birleşimiyle toplumsallaşmış beden olmaktadır. Bourdieu'ya göre bedenleşmiş bir toplumsallık olan habitus tarihin bir ürünüdür ve tarih içinde sürekli yenilenmektedir.

"... biyolojik bireyselleşmeler gerçekliği toplumun birbirinden ayrılmaz iki biçim altında var olduğunu ortaya koyar: bir yanda fiziksel şeyler; anıtlar, kitaplar, aletler vb. biçimini alabilen kurumlar; diğeri yanda kazanılmış yatkınlıklar, gövdelerde cisimleşen kalıcı varlık veya yapma biçimleri, (ben bunları habitus diye adlandırıyorum) toplumsallaşmış gövde (birey ya da şahıs diye adlandırılan şey) topluma karşıt değildir. Onun var oluş biçimlerinden biridir."¹⁸⁴

¹⁸² A.g.e., s. 19.

¹⁸³ A.g.e., s. 17.

¹⁸⁴ Pierre BOURDIEU, *Toplumbilim Sorunları*, Çev. Işık Ergüden, s. 28.

Bourdieu ayrıca sermaye sahipleri olarak ifade ettiği toplumsal aktörlerden bahseder.¹⁸⁵ Bu aktörler bireylerin bedenleri üzerinden kurdukları hakimiyet alanları ile karşımıza çıkmaktadır. Bourdieu'ya göre itaat, toplumsallaşmış bedenin en derinine yerleşir ve toplumsal tahakküm ilişkilerinin bedenselleşmesinin ifadesi olarak karşımıza çıkar.¹⁸⁶ Ona göre bireyin bedeni, proletaryanın kapitalizme boyun eğdirildiği yer olduğundan, belli bir sınıfın bedeni haline gelmektedir.¹⁸⁷

Emre Işık, Bourdieu'da bedenin üç noktada toplumsal sınıflama açısından önemli bir konuma oturduğunu aktarır. İlki, bedenin yani bireyin sosyal konumu, diğeri habitus'un cisimleşmesi, sonuncusu ise beğeni alanındadır. Ona göre beğeniler bireylerin sosyal konumlarının birer kazanımı olarak bedenlerinde cisimlenir, simgesel ve ortak dillere dönüşür.¹⁸⁸

Bourdieu bedenin ilişkide olduğu her şeyi seçip düzenlemesi bakımından gerçekte bedeni belirleyenin *beğeni* olduğunu ifade etmektedir. Bourdieu "*beden, sınıfsal beğenin tartışmasız maddileşmesidir*" demektedir.¹⁸⁹ Bourdieu'ya göre beğeni bazı durumlarda bireyi diğerlerine yakınlaştırıp benzeştirirken, bazı durumlarda da farklılaştırmaktadır; beğeni kaderin seçimidir.¹⁹⁰

Emre Işık seçim yaparken bazı seçenekler, var oluş koşulları tarafından zaten dışarda bırakılmaktadır demektedir. Işık'a göre sınıflar kendilerine özgü yaşam stilleri oluşturarak toplumsal cinsiyet algısından, sağlığa, spora kadar her alanı içine alan bir biçimde fiziki algılama nesnesi olarak bedenlerini şekillendirmeye yöneltmektedir. Bourdieu'ya göre "toplumsal belirlenimler" sosyal uzamda belirlenmiş bir konumla bağlantılıdır ve toplumsal kimlik ve toplumsal cinsiyet karakteri de kişinin kendi bedeniyle ilişkili olarak şekillenir. Yani bireysel olan toplumsal olarak değerlendirilmelidir. Başka bir deyişle öznel olan kolektif olan demektir. Bu iddia bizi Bourdieu'da bedenin toplumsal ve kolektif olduğu sonucuna

¹⁸⁵ Gönül DEMEZ, *Sınıfsal ve Bireysel Kimlik Oluşumunda Beden Sorunu: Habitus*, Toplumbilim Sayı 24, s. 20.

¹⁸⁶ A.g.e., s. 19.

¹⁸⁷ A.g.e., s. 20.

¹⁸⁸ Emre IŞIK, *Beden ve Toplum Kuramı*, s. 138.

¹⁸⁹ A.g.e., s. 140.

¹⁹⁰ Gönül DEMEZ, *Sınıfsal ve Bireysel Kimlik Oluşumunda Beden Sorunu: Habitus*, Toplumbilim Sayı 24, s. 20.

götmektedir. Kısaca “Habitus” açık bir biçimde bedenın toplumsallığına işaret etmektedir. Işık’a göre, Bourdieu bireyi soyut bir özne düşüncesine indirgeyen düşüncelerin tersine bedeni toplumsal eylemin içine yerleştirmektedir.¹⁹¹

¹⁹¹ Emre IŞIK, *Beden ve Toplum Kuramı*, s. 142.

5.PERFORMANS SANATI (GÖSTERİ SANATI)

“Performans” kelimesi, Türkçeye “gösteri” olarak çevrilmiştir. Kelimenin köken anlamına bakıldığında bir işi göstererek yapmak, izleyiciye bir şeyler göstermek anlamına geldiği görülmektedir.¹⁹² Performans, içerisinde bir amaç, hikaye, etkileşim, performansı gerçekleştiren kişi veya kişileri barındıran ve bu kişilerin haricinde izleyiciye ihtiyaç duyulan bir eylem, bir süreçtir. Çünkü bir işin performans niteliği taşınması için gerçekleştiren ve bu gerçekleşen olaya tanıklık eden kişiler olması gereklidir. Bu yüzden performansta izleyici ve izlenen kişi birbirine bağımlı hale gelmektedir.

Marcel Duchamp’ın herhangi bir nesnenin sanat olabileceği ile ilgili önermesinden hareketle sanat tarihi açısından çok önemli bir dönem başlamıştır. Bu yaklaşımdan etkilenen birçok sanatçı 1960’lardan sonra insan bedeninin sanat malzemesi olarak kullanarak farklı sanatsal pratiklerle üretmeye başlamıştır. Geleneksel resim anlayışı bedeni bir imge olarak kullanırken gösteri sanatlarında beden ifadeye temel malzeme olarak kullanılmıştır. 20. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan sanat akımlarının ve çeşitli sanat manifestolarında izlerini bulabileceğimiz performans sanatı, yüzyılın ikinci yarısında tam olarak kendini bulmuştur. İşlerinde özellikle kavramsal sanatı tercih eden sanatçılar ifade aracı olarak bedenlerini kullanmayı tercih etmiştir. Bu çalışma için esas alınacak anlayış insan eylemlerinin sanat olarak düşünülmesi ve sunulması sürecinde gerçekleşmiş örnekleri incelemektir.

Norbert Lynton 1950’den sonra sanatçıların resim ve heykelin sınırlarını aşarak yeni teknikler geliştirilmeleri konusunda sınır tanımadıklarını belirtir. 20. yüzyılın ilk yarısında yaşanmış savaşlar, devrim umutlarının kolaylıkla sönebildiği bu dünyada insan yaşantısının sadece belli başlı kurallar etrafında sürdürebilmesi gibi nedenler ve sanatın ticarete alet edildiği ve bir meta gibi tüketildiği bir dünyaya karşı, sanatçının aldığı tavır sonucu, toplumdaki konumunun (statüsünün) değişmesi, bu nedenleri en iyi özetleyen bir olgudur.¹⁹³ Ahu Antmen performans sanatının geleneksel ürün ve sergileme anlayışına karşı geliştirdiği muhalif tavrının altını çizmek gerektiğinden bahseder. Ona göre performans, sanat piyasasının dinamiklerine aykırı bir malzeme

¹⁹² Türk Dil Kurumu Sözlüğü

¹⁹³ Norbert LYNTON, *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş, s. 326

olarak kendi bedenlerini kullanarak resim ve heykel gibi geleneksel kategorilerin ötesinde disiplinlerarası yaklaşımlarla sanatın tanımını ve sınırlarının sorgulandığı bir ifade biçimidir.¹⁹⁴

Hasan Bülent Kahraman'a göre 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra, sanat tarihi boyunca seçkinler için üretilmiş bir nesne haline gelen sanat, artık kendisini bir sanat eserine dönüşmeyi tercih eden sanatçıların çalışmalarıyla performans sanatının ilk adımları atılmıştır. Kahraman, Orlan gibi doğrudan bedenlerini kullanan sanatçıların bedenlerine işkence ederek sanat yapıtı/nesnesiyle beden arasındaki ilişkiyi vurgulamak ve çoğaltmak istediklerini ifade etmektedir. Ona göre bu, çoğunlukla performansa dayanan "imkansız" bir sanattır. Kahraman nihayet buradan, performans sanatının doğduğunu ifade eder."¹⁹⁵

Performans Sanatı sanatçının o anda ve şimdi, kendi bedeni ve sesiyle gerçekleştirdiği herhangi bir obje, metin, ses gibi elemanları kullanarak icra ettiği eylemlerin bütünüdür. Emre Koyuncuoğlu, ilk çıktığı yıllarda o anda, şimdi ve burada gerçekleşen, tekrarı ve kaydı mümkün olmayan özelliğinden ötürü Performans Sanatının kapitalizmin istekleriyle örtüşmediğini belirtmektedir.¹⁹⁶

Mehmet Yılmaz'ın ifade ettiği gibi insan eylemlerinin sanat olarak düşünüldüğü bakış açısına göre; eylem sanattır. Ona göre bugün *eylem sanatı*, *fluxus*, *gösteri sanatı*, *beden sanatı*, *süreç sanatı*, *oluşum* ya da başka adlar altında sergilenen etkinlikler de bu düşüncenin yansımalarını oluşturmaktadır.¹⁹⁷ Sıralanan bu oluşumların aralarındaki farkların muğlak olduğunu belirten Yılmaz biri için önerilen işlerin diğer alanlar için de örnek olarak verilmesinin mümkün görüldüğünü belirtir. Ona göre Beuys'un yaptıkları, hem *gösteri* hem *eylemdir*. Beuys'un gösteri ve eylemlerinde kullandığı başlıca malzemeler ise sesi, hareketleri ve kullandığı materyaller ile kendisidir, kendi bedenidir.¹⁹⁸

¹⁹⁴ Ahu ANTMEN, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, s. 122.

¹⁹⁵ Hasan Bülent KAHRAMAN, *Cinsellik Görsellik Pornografi*, s. 59.

¹⁹⁶ Emre KOYUNCUOĞLU, *Performans Sanatı Üzerine Notlar*, s. 79.

¹⁹⁷ Mehmet YILMAZ, *Modernizmden Postmodernizme*, s. 258.

¹⁹⁸ A.g.e., s. 258.

Hasan Bülent Kahraman'a göre performans sanatının iki temelinden söz edilebilir. Ona göre, birincisi performansın öznesi olan beden, ikincisi de bedenin içinde yer aldığı mekandır. Kahraman bir mekan olarak ele alındığında bedeni asıl sonlandıran ögenin onun derisi olduğunu belirtir. “*Deridir bedene hem kendi gerçeğini kazandıran hem de onun nerede başlayıp nerede bittiğini gösteren. Bedenin gerçek sınırları ve kılıfıdır, deri. Beden diye tanımlanabilecek ne varsa derinin içinde saklanır*”.¹⁹⁹ Kahraman bedenin sınırlarını derinin içindekilerin sızmasıyla delinebilecek olmasına işaret etmektedir. Diğer bir açıdan derinin bir aldatma unsuru olduğunu ifade eder. Rönesans düşünürlerine işaret ederek o dönemde tüm güzelliğin deride olduğunu, insanın en çekici giysisinin derisi olduğu ve çıplak bedenin bir erotik nesne olarak çekiciliğini yaratanın da deri olduğu anlayışına dikkat çeker. “*Kasların, yağların, damarların, lenflerin sardığı o çıplak bedeni değil, derinin örttüğü, gizlediği, sınırladığı bedeni biliyor ve tanıyoruz*.”²⁰⁰ Ona göre asıl çıplaklık derinin içinde olan kısım; yani iç beden gerçektir ve öylelikle de onun dayanılmaz olduğunu ifade etmektedir.

Daha basit söylemle deri, bedenin dış kısıtlamasıdır. Bedenin en büyük organı olan deri, dünya ile canlı bir varlık olarak yaşamı bedenin tamamıyla olanaklı kılan içeriği, koruyucu bir sınırı yaratmaktadır. Deri her zaman, tıbbi bir müdahale veya beden süslemesinde de yarılma kapasitesine sahiptir.²⁰¹ Kahraman'a göre bedenin bizatihi kendisi bir gerçekliktir; beden bellektir, beden yazıdır, beden iktidar, dolayısıyla mekandır. Bunların tümü bedenin ayrılmaz eşleniği olan cinselliği de kavrar. Geç yirminci yüzyılda Feminist sanatın gelişmesi, cinsiyet, kimlik meselelerinin bu bağlamda yeniden ele alınması, bu oluşumun eşcinsellik çalışma ve siyasallarıyla desteklenmesi bu çemberin çapını olabildiğince büyütmiştir.²⁰²

Kubilay Akman en çok ait olduğunu sandığımız mekânlar olarak bedenlerimizin aslında bizim dışımızdaki sosyal/siyasal ilişkilerden, kurgulardan bağımsız olmadığını söylemektedir. Ona göre toplumsal hareketler, siyasal fikirler ve dinler kendilerine özgü beden politikaları ve stratejileriyle hüküm sürerler. Hiçbirinde beden, üzerinde

¹⁹⁹ Hasan Bülent KAHRAMAN, *Performans, Performativite ve Bedenin Tamamlanma Süreçleri*, İşleş Sergi Kataloğu

²⁰⁰ A.g.m.

²⁰¹ Jennifer BLESSING-Diana FORTENBERRY- Rebecca MORRILL, *Body of Art*, s. 40.

²⁰² Hasan Bülent KAHRAMAN, *Cinsellik Görsellik Pornografi*, s. 33.

ikamet eden sosyal bireyin kendisine ait değildir. Bizden bir şeyler için ölmemiz, yaşamamız, acı çekmemiz, vücudumuzda belirli işaretler taşımamız, bazı organlarımızdan ya da onların belli kısımlarından vazgeçmemiz, istenildiğinde doğurmamız, istenildiğinde öldürmemiz, gerektiği gibi hareket etmemiz, uygun görüldüğü şekilde yine uygun görülen insanla sevişmemiz, bizim karar vermediğimiz bir estetik ve güzellik anlayışına göre kendimizi dönüştürmemiz beklenir. Bir siyasal sistemi diğerinden, bir dini diğerinden ayıran ‘beden politikaları’ olabilir. Akman, temel olarak insan bedeninin daima bireyin iradesi dışında, yapısal olarak işleyen otoritelerin nesnesi olduğunu ifade etmektedir.²⁰³

Rıfat Şahiner performans sanatında beden dönüştürümüne işaret ederek, performans sanatının 1960’larda ilk ortaya çıktığı süreçten bu yana, bedenin temsiliyeti konusunda oldukça dramatik dönüşümlere sahne olduğunu belirtir. Şahiner’e göre modernitenin etkisindeki erken dönem uygulamalardan günümüze performans, cinsellik eksenli, bedeni görselleştiren ve seyirlik bir durum olarak varılmaktan kurtulmuş, modernitenin üzerini örttüğü ve kimi karşıtlıklar üzerinden tanımladığı bir alan olmaktan giderek uzaklaşmıştır.²⁰⁴

5.1. Sitüasyonist Enternasyoneller (SE)

Performans sanatının ortaya çıkmasında 1960 yıllarında yaşanan siyasal olayların etkisinden bahsetmek bu çalışma açısından faydalı olacaktır. 1960’lı yıllar, dünyayı ‘özgürlük mücadelesi’ anlayışının sardığı, kamusal alanda yapılan kitlesel eylemlerin yaygınlaştığı çok önemli bir tarihsel dönemi işaret etmektedir. Bu dönemde gerçekleştirilen eylemler sanat dünyasını da büyük ölçüde etkilemiştir.

Bu dönemde en keskin politik duruşu ve eylemsel müdahaleleri benimsemiş bir oluşum olan Sitüasyonist Enternasyoneller (SE) karşımıza çıkar. SE batının kapitalizmini ve doğunun bürokratik komünizmini eleştirerek, Marksizmi konsey komünizmi çerçevesinde benimseyen, her türlü uzmanlaşma ve yabancılaşmaya yol açan iktidar oluşumunu reddeden, devrimin ancak gündelik hayatın ta kendisinin dönüştürülmesiyle olacağını düşünen bir grup sanatçı ve düşünür tarafından

²⁰³ Kubilay AKMAN, http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi71/kubilay.akman.2_71.html

²⁰⁴ Rıfat ŞAHİNER, *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*, s. 173

kurulmuştur. Onlara göre gündelik hayatı ele geçirmenin tek yolu gösterinin parçası haline gelmemiş hala oyunsu olan sanat pratiklerinin kullanımınıdır.²⁰⁵

Ali Artun'a göre avangardın 'hayatın ele geçirilmesi' stratejisini benimseyen Sitüasyonist Enternasyonel, gündelik hayatı, imgelemin ve yaratıcılığın hüküm sürdüğü bir oyuna, kenti de bir oyun parkına dönüştürecek bir devrim peşinde olmuşlardır. Ona göre, 1968'lerin karşı-kültüründe ve sokakları süsleyen karşı-estetikte sadece sitüasyonistlerin değil, onların öncelleri dadaistlerin ve sürrealistlerin, ayrıca Rus fütüristlerinin, kısacası avangardın en isyankar bütün temsilcilerinin hayallerinin de derin izler bıraktığı söylenebilir.²⁰⁶

1950'lerde başlayarak seslerini duyuran sitüasyonistler kent hayatına etkin katılımı ve onun dönüştürülmesini öngörmektedirler. Kenti bir kültürel deney ve oyun sahası gibi tasarlayarak yabancılaşmayı kırmayı ve gündelik hayatta devrim yapmayı hayal ederler. Ali Artun'a göre sanatın hayatı istila ederek altını üstüne getirmesini öneren bu oluşum Fransa'daki 1968 başkaldırıları sitüasyonist sanatın hem zirvesi, hem sonu sayılmaktadır.

Ahu Antmen'e göre performans, ideolojiyi barındıran ortamlara karşı muhalif bir tavrı dile getirebildikleri, dönemin toplumsal dönüşüm talepleri içinde kendi ideolojik karşı duruşlarını daha aktif bir biçimde ortaya koyabildikleri bir biçim olarak ortaya çıkmıştır.²⁰⁷ Kahraman 1960'ların ortasından başlayarak kendisini hafiften duyumsatan performans ve gövde sanatının her şeyden önce siyasal bir söylem olduğunu söylemektedir. Çünkü, öncelikli amacı modernitenin oluşturduğu merkezi otoritenin yetkisinde tuttuğu bedeni ondan geriye alma ve sadece ona sahip olan öznenin ona hükmedebilmesini sağlamaktır.²⁰⁸ Kahraman'a göre performans bir başkaldırı, müdahale ve bir tepkidir.²⁰⁹ Özellikle SE ile 20. yüzyılın sonunda ortaya çıkan patlamalar neticesinde bedenin kamusal alandaki konumu yeniden gündeme gelmiştir. Kahraman'a göre 20. yüzyılın sonunda, farklılığın dile getirilmesi ve

²⁰⁵ Gökçe EREL, *Sanatta Kolektivite ve Eylemselliğin Estetiği*, Işık Üni Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, s. 24.

²⁰⁶ Ali ARTUN, *Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm*, Modern Hayatın Ressamı, s. 78.

²⁰⁷ Ahu ANTMEN, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, s. 222

²⁰⁸ Hasan Bülent KAHRAMAN, *Cinsellik Görsellik Pornografi*, s. 33.

²⁰⁹ Hasan Bülent KAHRAMAN, *Performans, Performativite ve Bedenin Tamamlanma Süreçleri*, İşleş Sergi Kataloğu

tanımlanması olan beden politikaları, kamusal alanın nasıl kullanılacağını da belirleyen bir güç kazanmıştır çünkü kentsel mekanlar belli gruplar tarafından işgal ediliyordu.²¹⁰ Ona göre performativitenin ve onun bir parçası saydığı performansın en önemli özelliği başından sonuna kadar siyasal olmasıdır. “*Eylediğimiz anda, eylemek için karar verdiğimizde sadece bir kurguyu gerçekleştirmekle kalmıyoruz. Aynı zamanda siyasal bir adım atıyoruz. Kimliklerimiz eğer performatif bir gerçeklikse o takdirde siyasal bir boyut da taşıyacaktır*”.²¹¹

5.2. Happening (Oluşumlar)

Beden sanatı örnekleri arasında sıralanabilecek Happeningler (Oluşumlar) Allan Kaprow’un 1959 yılında gerçekleştirdiği gösterilerle başlangıç noktasını oluşturmaktadır. Norbert Lynton’un ifade ettiği gibi geleneksel resim sanatının aksine bu gösterilerde ilgiyi seyretmek gibi uzak bir işlemden kurtaran sanatçı, seyircisi ile kişisel bir bağ kurmaktadır.²¹² John Cage ile müzik öğrenimi yapan Amerikalı ressam Allan Kaprow’un New York’daki Reuben Galerisi’nde *6 Bölümlü 18 Happening* adlı gösterisini sunduğu 1959 yılından sonra Kaprow, Oldenburg ve öteki Amerika’lı sanatçılar New York’ta ve başka yerlerde birçok Happening’ler düzenlemişlerdir.²¹³

Kendisi de ressam olan Kaprow, soyut dışavurumcu tarzda resim yapan Jackson Pollock’tan etkilenerek yapmış olduğu gösterilerde sonuçtan çok sürece ve eyleme odaklanmıştır. Jackson Pollock’un yaptığı eylem odaklı resme aksiyon resim (action painting) denmektedir. Performans sanatının da canlı bir eylemin gerçekleştirildiği aksiyon resmiyle ilgisi bulunmaktadır.

Aksiyon resminin en önemli ismi 20. yüzyılın önemli sanatçılarından Jackson Pollock’tur. Pollock resimlerinde tuvali eylemin gerçekleştiği bir mekan olarak kullanmaktadır. Mehmet Yılmaz’ın ifade ettiği gibi Pollock’un tuvalerinde gerçekleşen şey bir *olaydı; oluşumdu*. En basit söylemle resim boyama eyleminin kendisinden başka bir şey değildi. Bu da doğrudan sanatçının şahsi tarihinden ve

²¹⁰ Hasan Bülent KAHRAMAN, *Cinsellik Görsellik Pornografi*, s. 37.

²¹¹ Hasan Bülent KAHRAMAN, *Performans, Performativite ve Bedenin Tamamlanma Süreçleri*, İşleiş Sergi Kataloğu

²¹² Norbert LYNTON, *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş, s. 320.

²¹³ A.g.e.,dern s. 333

kimliğinden bağımsız bir şey olarak düşünülemez. Ona göre aksiyon resminde ressam, tuvalin üzerinde gezinmekte olan bir oyuncu olmaktadır. Seyirci artık bir tiyatro oyunu izler gibi sadece bitmiş bir esere bakarak değil bu eylemlerin sürecini izleyerek bu oluşumların yaratma sürecine tanık olmaktadır.²¹⁴



Resim 23: Jackson Pollock, Aksiyon Resim, 1950
(<http://www.jackson-pollock.org/>)

Jackson Pollock resim yaparken klasik fırça ile boyama tekniğinden farklı bir yaklaşım ortaya koymuştur. Çok büyük boyutlardaki tuvaleri yere sermiş, boyayı tuvalin çeşitli yerlerinde gezerek dökme, sıçratma, fırlatma gibi eylemsel ve harekete dayalı resimler üretmiştir. Pollock'un gelenek dışında bir çeşit ritüele benzetilebilen resim yapma tarzı performans sanatı için çok önemli bir aşamayı oluşturmaktadır.

Kaprow'un *6 Bölümlü 18 Happening* adlı gösterisinde Jackson Pollock'un aksiyon resimleri ile benzer şekilde sonuca değil sürece ve eylemselliğe odaklanmaktadır. Bu oluşumda yer alan kişiler sanatçının yakın çevresindeki insanlardan oluşmaktaydı. Galeride gerçekleşen bu olaya izleyici olarak gelenler de katılabilirdi. Mehmet

²¹⁴ Mehmet YILMAZ, *Modernizmden Postmodernizme*, s. 258.

Yılmaz'ın aktarımına göre Kaprow bu oluşumda yer alacak kişilere davetiye ve içinde çeşitli malzemelerin olduğu bir paket gönderdi. Galeriye paravanlarla 119 odaya bölen sanatçı her odayı ışıklarla donatıp birer sandalye yerleştirdi. Açılış günü izleyicilere 119 kartla birlikte program verdi, bu kartlarda her 6 bölümün aynı anda hangi sesle başlayacağı ve olayların nasıl gerçekleşeceği yazılıydı. Gösteri 6 bölümden oluşuyordu, ama her bölümde eşanlı olarak üçer oluşum planlandığı için, toplam 18 oluşum yapılmış olacaktı. Zil sesiyle gösteri başladıktan sonra, izleyiciler programda yazıldığı gibi, önce askeri adımlarla yürüdüler, sonra bir süre hareketsiz kalarak afişleri okudular. Aralarından bazıları galeride bulunan enstrümanları çaldı. Toplamda 90 dakika içinde gerçekleşen ve 18 bölümden oluşan bu olayı, sanatçılar, astarsız tuval üzerinde ifade etmişlerdir.²¹⁵

Mehmet Yılmaz'a göre öncü sanatın karşı karşıya olduğu önemli bir dönüm noktasından söz edilmektedir. Bu oluşumlarla heykel, resim, şiir, dans ya da sahne sanatları gibi türler, kendi saf sınırlarının dışına taşınmaktaydılar.²¹⁶ Özetle döneminin diğer sanatçılarında olduğu gibi Alan Kaprow'da o zamana kadar alışılmamış bir şekilde sanatın malzemesini bedene ve bedenine eylemlerine dönüştürmüştür. Böylelikle sanat artık sanatçının ve kurumların iktidarından çıkarak, ortak bir paylaşım haline gelmektedir. Alan Kaprow sanatın yeni bakışını; icra ettiği çalışmaları ve dile getirdiği düşünceleri “avangard bir manifesto” ya dönüştürmüştür. Oluşumun özelliklerini kaleme alan Alan Kaprow sanattaki bu yeni ifade biçiminin nasıl olmasıyla ilgili maddeleri aşağıdaki gibi sıralamıştır.

“- Sanat ve yaşam arasındaki sınır alabildiğince akışkan ve belirsiz tutulmalıdır

- Temaların, malzemelerin, eylemlerin ve bunlar arasındaki ilişkilerin kaynağı; sanatların, onların türevleri ve çevresi dışında, herhangi bir yerden ya da dönemden türetilmelidir.

- Oluşumlar, yalnızca bir kez gerçekleştirilmelidir (Zaten, istense bile aynen tekrar edilemez).

- Bir süre sonra izleyicilerden tümüyle vazgeçilmelidir. Bu da tüm izleyicilerin olaya katılması demektir.²¹⁷

²¹⁵ Mehmet YILMAZ, *Modernizmden Postmodernizme*, s. 260

²¹⁶ A.g.e., s. 261

²¹⁷ Allan KAPROW, *Kurgular, Çevreler, Oluşumlar*, s. 295-305.

20. yüzyılın sanat akımlarından etkilenerek ortaya çıkan Happeningler sanat anlayışında yüzyıllardır süregelen geleneksel kuralları yok sayarak sanatla hayat arasındaki çizgiyi bulanıklaştırmış, izleyici ile sanatçı arasındaki mesafeyi azaltmayı amaçlamıştır.

5.3. Fluxus

Flux kelimesi akış, arındırma, hareket, kabarma, bolluk, çokluk, yükseliş, çıkış gibi anlamlara gelmektedir. Fluxus, özünde 1960'lı yılların toplumsal muhalefet biçimlerinden beslenen, dönemin kültürel muhalefet dalgasına eklenen bir oluşumdur.²¹⁸ 1960-1970 yılları içinde Fluxus akımından sayılabilecek sanatçılara örnek olarak, Amerika'lı besteci John Cage, Alman sanatçı Joseph Beuys ve Koreli sanatçı Nam June Paik gibi isimler verilebilir.

Fluxus, Duchamp ve Dadacıların sanat anlayışından ve John Cage'in müzikteki yeni arayışlarından etkilenerek ortaya çıkmış bir oluşumdur. Duchamp'taki *hazır nesnenin* karşılığı fluxus sanatçılarına göre, Cage'deki 'hazır ses'tir.²¹⁹ Avangard sanata yakınlığı ile bilinen John Cage, 1954 yılında 4'33'' (dört dakika, otuz üç saniye) olarak adlandırılan bir müzik parçasını yorumlamıştır. John Cage'in üretmiş olduğu bu eser, hiç bir enstrümanın çalınmadığı, müziksiz geçen dört dakika ve otuz üç saniyeden oluşmaktadır.²²⁰ Mehmet Yılmaz'ın ifadesine göre, bu süre parçanın başlangıcı ve bitişine işaret etmektedir, ve bu süre içinde bir takım sesler dışında salonda hiç ses çıkmamıştır. Müzik dinleme beklentisiyle gelmiş insanlar sessizliği dinlemek zorunda kalmışlardır.

Ahu Antmen, fluxus sanatçılarının, sanat bağlamı içinde ele alınabilecek malzemelerin ve yöntemlerin sınırlarını genişletmekte önemli bir rol oynamış olduklarını ifade etmektedir. Ona göre, sanatla hayat arasındaki sınırları eritme çabası içinde sokak gösterileri, elektronik müzik konserleri, ses enstalasyonları ve performanslar gerçekleştiren Fluxusçuların deneysel sanat etkinlikleri, 1960'lı yılların

²¹⁸ Ahu ANTMEN, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 203.

²¹⁹ Mehmet YILMAZ, *Modernizmden Postmodernizme*, s. 262.

²²⁰ Norbert LYNTON, *Modern Sanatın Öyküsü*, 331.

kaynayan toplumsal ortamında gençliğin yıkıcı ruh halinin bir ifadesine dönüşmüştür.²²¹

İlk Fluxus bildirisi George Maciunas tarafından 1963 yılında yayımlanmıştır. Yayımlanan bu metinde “*Dünyayı ölü sanattan arındırın. . . soyut sanattan, göz aldanmasına dayalı sanattan arındırın! Dünyayı Avrupalılaşmadan arındırın! Sanatta devrimci bir akıntıyı ve taşmayı teşvik edin*” ifadelerine yer verilmiştir.²²² Çoğunluğu anlık ‘aksiyon’lara dayanan harekete yönelik performans örneklerinde amaç izleyicinin beklentisini boşa çıkarmak, onu şaşırtmak, şaşırtarak uyarmak gibi dürtülerle gerçekleştirilmiştir. Ahu Antmen fluxus sanatçılarının, sanatçı ile izleyici arasındaki sınırları yok etmeye yönelik performansların izleyicinin pasif konumunu dönüştüren, yeni bir sanat deneyimi yaşatan etkinlikler olarak ifade eder. Örneğin, Yoko Ono’nun ‘Kesip Biçme İş’inde izleyiciden sanatçının üzerindeki giysileri makasla kesmesini istemiş, ilk şaşkınlığı atlatan pek çok izleyici Yoko Ono’nun üzerindeki giysileri kesmekte hiçbir sakınca görmemiştir.²²³



Resim 24: Yoko Ono, Kesip Biçme İş, Performans, 1964
(<https://www.mca.com.au>)

²²¹ Ahu ANTMEN, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 205.

²²² Başak ŞENOVA, Fluxus Üzerine Notlar, 121.

²²³ Ahu ANTMEN, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 205.

Mehmet Yılmaz fluxus'un gerek sanatsal disiplinler arasında bir ayrım yapmaması gerekse yapay engellerle sanatın çok yönlülüğünü sıkıntıya sokmaması bakımından yaşam ve sanat arasındaki ayrıma karşı çıkmıştır.

5.3.1. Joseph Beuys

Savaş sonrası Almanya'da avangard akımın öncülerinden olan Joseph Beuys, heykeltıraş, performans sanatçısı, siyasal eylemci, ve alışılmışın dışında bir düşünürdür. Yaşamı boyunca kendi yarattığı kişisel mitolojisi ve kimliğiyle bir idol olmuştur. Beuys, Almanya'nın yıkıntılarında, yeni tarihe keçe ve yağ kullanan modern bir şaman olarak doğmuştur.²²⁴

Sanatı sosyal bir olgu, bir değişim dinamiği, bir devinim çabası olarak algılayan ve fluxus ruhunu en elle tutulur hale getiren sanatçı, ünü ve etkinliği fluxus'un sınırlarını bir hayli aşan Joseph Beuys'tur. Beuys, fluxus'un temel ilkelerini adeta kişiliğinde barındıran bir sanatçı olması bakımından diğer fluxus sanatçılarından ayrılmaktadır.²²⁵ Sanatı sosyal bir olgu, bir değişim dinamiği, bir devinim çabası olarak algılayan Joseph Beuys sanat tarihi açısından çok önemli bir isimdir.

Mehmet Yılmaz'a göre, fluxus eylemleri sırasında sesini duyuran Beuys, kendini dünyaya adanmış, devrimcileştirilmiş bir sanat aracılığıyla yeryüzünün ve insanlığın iyileştirilmesi, olumlu yönde değiştirilmesi doğrultusunda çalışmış, şaman ruhlu bir sanatçıdır.²²⁶ Beuys, fluxus sanatçıları gibi seyirci ile yakın bir ilişki içinde gösterilerini gerçekleştirmiştir. Mehmet Yılmaz'a göre seyirci ile yakınlığı fluxustan biraz daha fazla olduğu için yaptıkları gösterileri oluşumlar içinde değerlendirmek de mümkün görünmektedir. Ona göre buradaki fark, oluşumda seyircinin planlı veya plansız katılımına izin verilirken Beuys'un gösterilerine dışardan müdahale etmek mümkün değildi. Yılmaz'a göre özetle Beuys'un, fluxus ve oluşumlar arasında kendine has bir duruşu vardır.²²⁷

²²⁴ Jennifer BLESSING-Diana FORTENBERRY- Rebecca MORRILL, *Body of Art*, s. 384

²²⁵ Ahu ANTMEN, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, s. 211.

²²⁶ Mehmet YILMAZ, *Modernizmden Postmodernizme*, s. 271.

²²⁷ A.g.e., s. 271.

Mehmet Yılmaz'ın ifade ettiği gibi, Beuys'a göre sanat açıklayıcı değil, biçim verici ve değiştirici bir güçtür. Bu noktada, "nemli olan, dünyayı açıklamak değil, onu değiştirmektir" diyen Marx'a göre genel anlamda dünyayı, dar anlamda da toplumsal düzeni değiştirecek olan gç, ezilen (acı çeken) ve bu yüzden de belli bir düşünce temelinde örgütlenmesi gereken işçi sınıfıydı. Dünyanın değiştirilmesi, yani iyileştirilmesi Beuys için de açıklanmasından daha önemlidir. Sanatçı, kapitalizmin doğayı ve insanlığı çıkılmaz bir sokağa, bir batağa sürüklediği konusunda Marx'a katılıyordu. Ona göre de kapitalizm insanlara bireysel özgürlük sözü veriyordu ama aslında bu bir kandırmacaydı, yanılsamaydı. Geçen yüzyılda dünyayı kana bulayan her iki kaçınılmaz savaş da kapitalizmin ürünüydü. ²²⁸

Tıp eğitimi görürken İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi zerine Alman Hava Kuvvetleri'ne katılan sanatçı, 1960'lı yıllardan itibaren "l Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır" (1965) ve "Amerika Beni Seviyor Ben De Amerika'yı" (1974) gibi bir dizi performans gerçekleştirmiş, gerek heykellerinde gerek performanslarında bal, altın tozu, keçe, demir, canlı ya da l hayvanlar gibi çok çeşitli nesnelere kişisel bir mitolojinin simgeleri olarak kullanmıştır. 1962 yılında fluxus hareketinin yesi olan Beuys, sanatı toplumsal ideallerini dile getirebileceği alternatif bir alan olarak görmüştür. Ahu Antmen'e göre, bu performansları ile sanatçı, geleneksel sanatın kısıtlayıcı alanlarını ve anlayışını gözler önüne serdiği gibi, yeni bir sanatçı kuşağının öngördüğü yeni sanat anlayışının bireye, topluma ve doğaya yönelik duyarlılıklarını ifade etmektedir. ²²⁹

1968 olaylarından sonra giderek daha politik bir kimlik kazanan Beuys'un Berlin'de 1972 yılının 1 Mayıs gösterileri sonrasında plere yardım etmek için sokakları süpürme eylemi gibi performanslar gerçekleştirmiş ve böylece sanatı toplumsal dönüşüme yönelik bir araç olarak kullandığını tüm açıklığıyla gözler önüne sermiştir. ²³⁰

²²⁸ A.g.e., s. 271.

²²⁹ Ahu ANTMEN, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, s. 207.

²³⁰ A.g.e., s. 207.



Resim 25: Joseph Beuys, Süpürme, Performans, 1972
(<http://odatv.com/sanatin-gucu>)

Bu eylem 1972’de Batı Berlin’de Karl Marx Meydanı’ndaki 1 Mayıs gösterileri sırasında gerçekleştirilmiştir. Gösterilerin yapıldığı meydan, o zamanki Batı Berlin’in genellikle küçük burjuvalarının yaşadığı bir bölgede bulunmaktaydı. Sol gruplar 1 Mayıs İşçi Bayramı’nı kutlamak için meydanda toplanmış fakat aralarındaki bir anlaşmazlık yüzünden bir de karşı miting gerçekleştirmişlerdi. Orada iki öğrencisiyle bulunan Beuys ellerinde ‘Parti Diktatörlüğü Böyle Aşılır’ yazılı torbalarla beklemiş ve miting bittikten sonra kalabalıktan arta kalan bildiri ve diğer atıkları süpürerek bu torbalara doldurmuşlardır. Sonrasında süpürgeyi ve bu artıkları galeri’de sergilemişlerdir.²³¹

Beuys her türlü yaratıcı ve iyileştirici insan eyleminin sanat olacağına inanmakta ve önemli olanın istemek ve iyi niyet etmenin yanında aslolan şeyin *eylemek* olduğunu düşünmektedir. Ayrıca Beuys, insanların kendi hayatına sahip çıkmasını, örgütlenmeyi ve haksızlıklara karşı mücadeleyi önermektedir. Mehmet Yılmaz’a göre Duchamp’ın, her nesnenin bir sanat yapıtı olabileceğini iddia etmesinin ardından, Beuys da bu kez her insanın bir sanatçı olduğunu iddia etmiş, böylece alanı iyice genişletmiştir.²³²

²³¹ Mehmet YILMAZ, *Modernizmden Postmodernizme*, s. 272.

²³² A.g.e., s. 283.

Bu çalışmanın ilk bölümlerinde geniş yer verilmiş olan ilkel kabilelerde gerçekleşen ritüellerde herkesin dans ettiği üzerinde durulmuş ve burada herkesin hem oyuncu hem de birbirinin seyircisi olduğu belirtilmiştir. Mehmet Yılmaz'a göre Beuys'un ağzından söylendiği biçimi ile ifade edilirse *herkes sanatçıdır*. Kutsal törenler, onların tüm sanatlarının bir araya geldiği gösterilerdir. Başka bir deyimle, İlkel ayinler Wagner'in *Birleşik Sanat Yapıtı*; Antonin Artaud'nun *Vahşet Tiyatrosu*; Beuys'un *Genişletilmiş Sanat* ya da Hermann Nitsch'in *Gizemli Alem Tiyatrosu* adı altında Batı toplumunda yaratmaya çalıştıkları türden sanat gösterilerinin özüdür.

6. ÇAĞDAŞ PERFORMANS SANATI ÖRNEKLERİ

Çalışmada geleneksel sanat anlayışının kırılma noktaları incelenmiş, sanat-hayat çizgisinin giderek silikleştiği üzerinde durulmuş ve eylemselliğin bir sanat olduğu önermesiyle eser üreten sanatçılara değinilmiştir. Çalışmanın esas konusu yüzyıllardır kabul görmüş geleneksel sanat anlayışında bedenın temsil nesnesinden özne konumuna geçtiği süreci izlemek, sanatta ifade ve başkaldırı olarak doğrudan bedenın kullanılmasının tarihselliği üzerinde durmaktır. Çalışmanın bu bölümünde ise performans sanatlarının örnekleri incelenecektir.

Yukarıdaki bölümlerde anlatılan sanatçılardan Allan Kaprow ve Joseph Beuys kendi bedenlerini ve seslerini kullanarak yaptıkları ve o anda gerçekleşen eyleme ve eylemin oluşuna dikkat çekmişlerdi. Bu bölümde anlatılacak sanatçılar ise eylemselliği kullanarak beden üzerine yoğunlaşmışlardır. Mehmet Yılmaz, bu alanda işler üretmiş performans sanatçıları sayesinde kendi bedenimize, sanat tarihine, sanat yapıtlarında görünen şeylere farklı bir gözle bakarak bunlar üzerinde yeniden düşünme ihtiyacı içine girmiş olduğumuzu belirtmektedir.²³³

Performans sanatçıları genellikle, acı ve hazzın, yalanın ve gerçeğin, güzelliğin ve çirkinliğin, cinsellik ve masumiyetin, şefkat ve şiddetin barındırdığı bedenlerin gerçek hallerini yansıtmak ve bunu yaparken de fiziksel dayanma güçlerinin sınırlarını zorlamayı tercih etmektedirler.

20. yüzyılın sonlarında, sanatçılar kendilerinin fiziksel ve psikolojik sınırlarını ölçmek, hem bir konu hem de bir araç olarak bedenlerini kullanmaya başlamışlardır. Çalışmanın bundan sonraki bölümünde performans sanatına giden yolun başlarında gerçekleşmiş beden ve eylemsellik içeren örnekler ve sonrasında doğrudan bir malzeme olarak sanatçının kendi bedenini kullandığı gösteriler örnekler ile açıklanacaktır.

1956'da Fransız sanatçı Yves Klein mavinin tek renk olarak kullanıldığı 'İnsan Vücudunun Çeşitli Organlarını Ölçme Bilimi' adını verdiği işinde mavi boyayla

²³³ A.g.e., s. 283.

kaplanmış çıplak bir kadını kendi yönetiminde dikey ve yatay olarak tuvallere değişik yönlerden bastırarak çeşitlemeler yapmayı denemiştir. 1960 yılında ise Klein, tek renk kullanarak patentini aldığı *Uluslararası Klein Mavisi*'nin ortaya çıktığı *Mavidönemin İnsan Ölçümleri* adlı gösterisi ile dikkatleri üzerine çekmiştir.



Resim 26: Yves Klein, Mavi Dönemin İnsanölçümleri, 1960
(<http://www.widewalls.ch/artist/yves-klein>)

Gösteri, 1960 yılında Paris'te bir galeride gerçekleşmiştir. Klein bu gösteride 119 çıplak model ve 20 müzisyen ile çalışmıştır. Müzisyenler ilk 20 dakika sesli sonraki 20 dakika da sessizlikten ibaret olan *Monoton Senfoni*'yi çaldılar. Gösteri başladığında siyah takım elbisesiyle Klein ve 119 çıplak model galerinin ortalarında yerlerini aldılar. Klein 119 çıplak modeli dizlerinden göğüslerine kadar boyadı ve daha sonra kendilerini duvardaki kağıtlara ve ipek bezlere bedenlerini bastırmalarını istedi. Bedenlerindeki boyalar azaldığında ise bir nevi fırça görevi yapan kadınlar birbirlerini boyadılar ve sonuç itibariyle birbirlerinin ve kendilerinin vücut baskılarını yaptılar. Bu baskı resimler, bir ressamın önce modele bakıp sonra da önündeki yüzeye yaptığı betimlemeler gibi değildir, kağıt ya da bezdeki bu beden izleri, çok daha taze ve doğrudandır. Mehmet Yılmaz'a göre bu gösteride sanatçının olabildiğince devre

dışı kalması bakımından önemli bir durum vardır.²³⁴ Klein'ın bedeninin doğrudan kullanımını ile elde ettiği bu resimler ile yukarıdaki bölümlerde bahsedilen Jackson Pollock'un aksiyon resim tekniği ürettiği resimler arasında bir bağ kurulması mümkündür. Pollock'un resimleri kendi beden hareketlerinin izdüşümünü yansıtırken Klein bir adım daha ileriye giderek kendini aradan çıkarmıştır. Mehmet Yılmaz'a göre bu resimler, fırça kadın ya da canlı fırça, ne denirse densin, modellerin bizzat kendilerinin yaptığı kontak baskılardır.²³⁵



Resim 27: Shigeko Kubota, Vagina Painting, Performans, 1965
(<http://www.artnews.com>)

George Maciunas tarafından davet edilen performans sanatçısı Shigeko Kubota 1965 yılında New York'ta Vagina Painting Performansı sergilemiştir. Yukarıdaki bölümlerde ifade edildiği gibi fluxus üyeleri sanatçı ve izleyiciyi birbiriyle yakınlaştırmak, sanat ve hayatın iç içe geçişini sergilemeyi amaçlamışlardır. Kubota'nın sergilediği bu performans döneminin fluxus hareketi içinde ikonik bir

²³⁴ Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme*, s. 293.

²³⁵ Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme*, 293.

performans olarak anılmış ve Feminist sanat da bu amaca yaklaşan çok önemli bir performans olarak yorumlamışlardır. Sanatçı *Vagina Painting* performansında yerde duran beyaz bir kağıda çömelerek iç çamaşırına yerleştirdiği regl döneminde olduğunu belli eden kırmızıya daldırılmış boya fırçasını kullanarak bedensel hareketleriyle resim yapmaktadır.

Yukarıda anlatılan bölümlerde görülen Jackson Pollock ve Yves Klein ile benzerlik kurulabilecek olan bu performansta fark aksiyonun tamamen kadınsallıkla inşa edilmiş olmasıdır. Yirminci yüzyılın ortalarından itibaren kadın sanatçılar tarafından bedeni kullanarak sergilenmiş bu tarz performanslar sayısal olarak artmış ve benzer performanslar tamamen erkek olarak kodlanmış aksiyonları bilerek altüst etmiştir.²³⁶

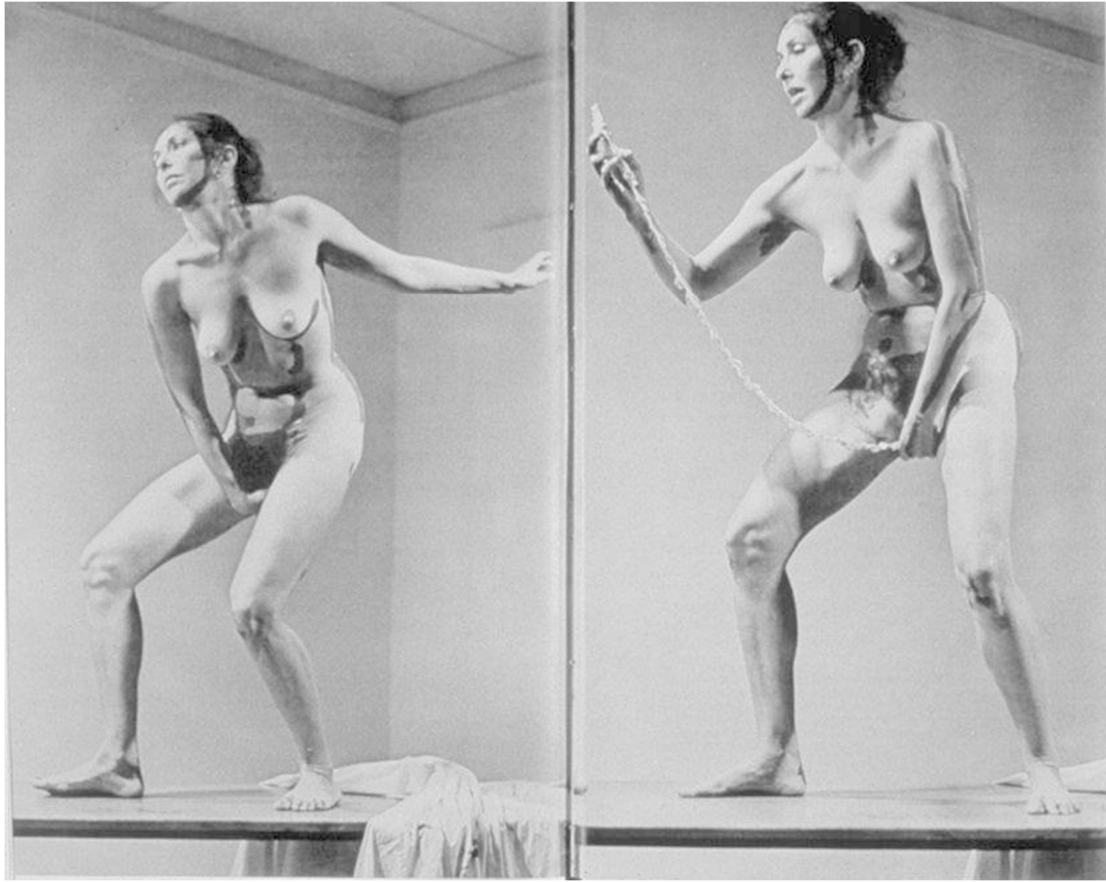


Resim 28: Joan Jones, Aynada Kontrol, Performans 1970
(<http://www.themilanese.com>)

Aynada Kontrol adlı performans, Joan Jones tarafından 1970'de Los Angeles'ta sahnelenmiştir. Sanatçı sahneye çırilçıplak çıkar ve performans boyunca elinde ufak bir ayna ile bedeninin her yerini keşfe koyulur. Sahnenin arka tarafında, elinde boy aynalarıyla kendilerini, etrafındaki alanı ve izleyiciyi yansıtan ve gezen insanlar

²³⁶ Jennifer BLESSING-Diana FORTENBERRY- Rebecca MORRILL, *Body of Art*, s. 62.

koreografinin bir parçasıdır. Jones izleyici ve performans sanatçısının arasındaki ilişkiyi daha karmaşık bir hale getirmek için sahnede sadece kendinin görebileceği şekilde aynayı kendine tutarak bedenini inceler, izleyiciyle hiç göz kontağı kurmadan topluluğun karşısındaki çırılçıplak duruşuyla izleyiciyi bakan, izleyen yani röntgenci rolüne sokar. Bununla sanatçı toplumun sürekli olarak kadın bedenini incelediğini ve yargıladığını halbuki olması gerekenin kadının kendi bedenini kendisinin incelemesi olduğunu ifade etmek istemektedir.²³⁷



Resim 29: Carolee Schneemann, Interior Scroll, Performans, 1975
(<https://www.studyblue.com>)

Performans sanatçısı Carolee Schneemann, Interior Scroll (İçsel Yazı) performansını kadınlardan oluşan bir seyirci grubunun karşısında sahnelemiştir. Sanatçı çıplak bedeninin üstünde yalnızca bir önlük ile bir masanın üstünde durarak, bedenini kontur çizgileri ile boyadıktan sonra, Cezanne'nın "O Çok Başarılı Bir Ressam" kitabından bölümler okumaya başlar. Daha sonra üstündeki önlüğü çıkarıp atar, vajinasının içine yerleştirmiş olduğu bir yazıyı çıkarır ve onu okumaya başlar. Yazıda daha önce

²³⁷ A.g.e., s. 62.

tanışmış olduğu, cinsiyetçi, erkek film yapımcısı ile arasında geçen tartışmalı diyalogdan alıntılar vardır. İçsel Yazı, 1970'lerdeki diğer Feminist sanatta olduğu gibi 'şahsi olan siyasidir' mantığı ile hareket etmiştir. Burada toplumla paylaşıldığında bir kadın düşmanı tarafından havaya atılan hakaretlerin tasviri, aslında şahsen yetersizlik duygularını ve bir insanın kendi bedenine olan yakınlığının açıkça siyasi eleştirisi görülmektedir. Schneemann'ın genel korku ve kaygı üzerine yapmış olduğu saptamalar, izleyicilerde yalnızlık duygusu yerine birliktelik ve güçlendirme duygularına yer vermiştir. İçsel Yazı'da sanatçı halkın önünde arınma ritüeliyle, bedenini içindeki kızgınlıkları mecazi anlamda destek veren seyircisinin önünde bedeninden çıkarıp atmıştır. Bu çalışma sanatçının ömrü boyunca yapmayı istediği kadın bedeninin kutsal bilgi, doğum ve şehvetine bir dokunuş olması bakımından önem taşımaktadır.²³⁸

Avusturya'lı bir sanatçı olan Hermann Nitsch de bedeni bir malzeme olarak kullanmayı tercih etmiştir. Nitsch, performanslarını bir ritüel şeklinde tasarlar ve gerçekleştirir. Disiplinlerarası bir anlayışla yapmış olduğu performanslarında görsel, işitsel malzemeleri bir arada kullanan sanatçı 1957 tarihinde *Gizemli Alem Tiyatrosu*'nu kurmuştur. Geleneksel tiyatronun aksine tüm sanat disiplinlerini bir arada kullanabileceği gösterileri burada gerçekleştirmiştir. Nitsch, insanın beş duyusunun bir arada ve ahenkli olmasına vurgu yaparak, tüm sanat disiplinlerinin de mümkün olduğunca iç içe olması gerektiğini belirtmektedir. Ona göre sanat duyularımıza bir bütün olarak seslenmelidir.

Mehmet Yılmaz, Hermann Nitsch'in gösterilerini gerçekleştirmek için kurduğu bu tiyatronun mayasında ilkel kabile ayinleri olduğunu söylemektedir. Yılmaz, bu gösterilerden birini şöyle anlatır:

“Gösteri sırasında etrafa saçılan kan, boya değil gerçektir. Sanatçının bütün bu düzenlemelerdeki amacı, elden geldiğince yanılısamaya tavırdan kurtulmaktır. Onun 1962'den itibaren yapmaya başladığı bir dizi kanlı eylem, düşüncesinin yansımalarıdır. Bunların bazıları 24 saat, bazıları 3 gün, bazıları da 6 gün sürmüştür. Ancak sanatçıya göre, bu eylemleri bitmiş olarak düşünmemek gerekir; çünkü, tıpkı yaşamın kesintisiz sürdüğü gibi, sanat da onun; yoğunlaştırılmış ikizi olarak sürmektedir. Eylemler olsa olsa, kesintisiz sanattan alınmış simgesel

²³⁸ Jennifer BLESSING-Diana FORTENBERRY- Rebecca MORRILL, *Body of Art*, s. 207.

anlardır. Örneğin, 1984'teki 80. Eylem, tipik bir Nitsch seremonisiydi. Bir bedeni kurban ederek saldırganlıktan kurtulma -arınma- günah çıkarma- amacına dönük bir gösteriydi bu. Saflık simgesi olan beyaz giysiler, içindeki sanatçının gözleri siyah bir bezle kapatıldıktan sonra bir çarmıha gerilmişti. Yardımcıları, seyircilerin gözleri önünde bir sığıcı önce kesip, sonra da iç organlarını birer birer çıkarmışlar, bu arada da çarmıha bağlanmış sanatçının üstüne kan dökmüşlerdi. Üç gün süren gösteride, bedene yapılan tecavüz bütün çıplaklığıyla sergilenmiş, insanların rahatsız olması sağlanmıştı. Farklı hayvan bedenlerinin eşliğinde yapılan diğer gösterilerde de buna benzer vahşet görüntüleri vardı.”²³⁹

Bu tip kabile ayinlerini andıran gösterilerde Nitsch'in amacı insanların arınmasını sağlayarak onlara bir tür katarsis yaşatmaktır. Yılmaz'a göre sanatçı, bu tip performanslarda insan doğasının ikircikli yapısına gözler önüne sererek onların rahatsız olmasını sağlamaktadır.

Yukarıdaki örneklerde sanatçıların sanatlarını icra ederken malzeme olarak bedeni ve beden hareketlerini tercih eden örnekleri üzerinde durulmuştur. Çağdaş performans sanatları örneklerinde sanatçının doğrudan kendi bedenini, kendi sesini, kendi kimliğini kullandığı gösteriler ile karşılaşırız. İfade aracı ve malzeme olarak sanatçının kendi bedenini kullandığı performanslarda beden artık temsiliyetten kurtulmuştur. Sanatçının bedeni ne ise odur. Reklamlarda görünen güzel, seksi, kaslı, temiz, pür-u pak bedenler yerine tüm gerçek sınırları ve gerçek bedenlerini kullanarak performanslarını gerçekleştiren sanatçıları vardır. İzleyicinin gördüğü her şey gerçektir. Performans sanatında kan görünüyorsa o gerçek kandır.

Yugoslavya doğumlu sanatçı Marina Abramoviç resim eğitimi almış olmasına rağmen doğrudan kendi bedenini kullanarak sanat yapmayı tercih etmiştir. Abramoviç gösterilerinde kendini yaralayarak tensel acıyı bizzat deneyimleyen ve hatta gösteri gereği içtiği haplarla ölüme çok yaklaşan bir sanatçıdır.

²³⁹ Mehmet YILMAZ, Modernizmden Postmodernizme, s. 297.

1970 yılından beri yaptığı gösteriler ile bedenine fiziki acı çektirerek bilinçli durumdan bilinçsiz duruma geçmeyi arzulayan Abramoviç, kendi sanatıyla ilgili düşüncelerini şöyle aktarmaktadır:

“Sarsıntı yaratmakla ilgilenmedim hiç- Benim asıl ilgilendiğim şey, insan bedeninin ve aklının fiziksel ve zihinsel sınırlarını deneyimlemektir. Bu deneyimi halk ile birlikte yaşamak istedim. Bunu tek başıma asla yapamazdım. Halkın bana bakmasına ihtiyacım var, çünkü halk bir enerji diyalogu yaratır. Halktan, fiziksel ve zihinsel sınırlarınızı karşılayan yoğun bir enerji alırsınız. Sonraları başka kültürleri tanıdığım, Tibet'e gittiğimde, Aborijinlerle tanıştığım, hatta Sufi ayinlerini gördüğümde, bütün bu kültürlerde beden zihinsel bir atlama gerçekleştirilebilmesi için fiziksel olarak aşırı zorlandığını fark ettim. Ölüm ve acı korkusunu yenmek için, bedenimizin bize yaşattığı kısıtlamalardan kurtulabilmek için fiziksel zorlanma gerekliydi. Biz, Batı kültüründe yaşayan insanlar, çok korkuyoruz. Performans, benim için o başka boyuta ve uzama atlama formuydu”.²⁴⁰

Mehmet Yılmaz'a göre Abramoviç için beden hareket halindeki bir alandır. Ona göre beden bir teknedir ve sembolik olandan, dilden kurtulmak, yani dil merkezli Batı kültürünün kodladığı her şeyden arınmak ve yükünü boşaltmak zorundadır bu tekne-beden. Ventilatorlerden havayı solumak, aşırı dozda hap almak, kendini yaralamak veya hareketli-hareketsiz tüm eylemlerinde Abramoviç 'kendi-bedeninde oluş'u, öznelğin dışında, yani dilin olmadığı bir durumu kavramaya çalışmaktadır. Ona göre 'bedenini boşaltmak', aklının 'başka bir yer ve zamanda' değil, 'burada ve şimdi'de olması demektir. Yılmaz'a göre Abramoviç'in gösterilerinde genellikle susması ve sadece kendini sunması bu yüzdendir.

²⁴⁰ Bojana PEJIĆ, *Bedende Oluş: Marina Abramoviç'in Sanatında Tinsel Olan Üzerine*, s. 156.



Resim 30: Marina Abramoviç, Ritm 10, Performans, 1973
(<http://marina-abramovic.blogspot.com>)

Yukarıda görseli bulunan performansta Abramoviç gösterinin yapılacağı mekanı ayinsel bir atmosfer olacak şekilde dekore etmiştir. Kendisi de bir ayindeymiş gibi içeri girer ve beyaz bir kağıdı yere serer. Üzerine farklı büyüklüklerde 10 adet bıçak yerleştirir. Yanında da iki adet ses kayıt cihazı bulunmaktadır. Gösteri başladığında ilk kayıt cihazını açar, sol elin tırnaklarına oje sürer, sağ elin parmakları açık olacak şekilde yere koyar, bıçaklardan birini sol eline alıp sağ elin parmakları arasında çok hızlı bir ritimde vurmaya başlar. Her seferinde bıçağı hırsıyla vurduğu için sağ el yaralanır. Bütün bıçakları kullandıktan sonra teybi başa alır ve ilk bölümde kaydedilen sesleri sonuna kadar dinler. Tekrar yoğunlaşp gösteriyi ilk seferde yaptığı gibi tekrar eder. Bıçakları aynı sırayla alır, aynı hızla vurur ve elini aynı biçimde yaralar. Bu arada ilk kaydın sesleriyle o an çıkardığı sesler eşanlı olarak işitilmektedir. Bittikten sonra, ikinci teybi de geri sardırarak bu kez her ikisini de birlikte dinler ve salondan ayrılır.²⁴¹

²⁴¹ Mehmet YILMAZ, *Modernizmden Postmodernizme*, s. 300.

Performans sanatının önemli temsilcilerinden biri olan Marina Abramovic, 1970li yıllardan itibaren bedeninin sınırlarını zorlayan çalışmalarıyla kendinden sıkça bahsettirmiştir. Sanatçı, performanslarına seyirciyi de dahil ederek, aykırı işler üretmiştir. The Artist is Present adlı belgeselde bir sandalyede hareketsiz olarak 736 saat boyunca oturduğu performansı da oldukça ses getirmiştir. MOMA'daki "The Artist is Present" adlı bu performansında bir oda içerisinde iki sandalye ve ortalarında bir masa bulunmaktadır. Marina 3 ay boyunca süren bu performansta, bir sandalyede sürekli oturmaktadır ve karşısındaki sandalyeye oturan insanların sadece gözlerine bakmaktadır. Müzeye gelenlerin ilk karşılaştıkları şey ise dar bir koridorda kapı görevi gören iki çıplak insandır.

İnsanlar Marina'nın yanına gelebilmek için buradan geçmek zorunda ve iki çıplak insan ile temas halinde olmak zorundadır. "*Cehennemın ortasında bir durağanlık yaratmam gerekiyor*" diyen sanatçı kimsenin henüz yaşamadığı duyguları insanlara göstermek istediğini belirtir. Üç ay boyunca Marina'nın bir milyona yakın ziyaretçisi olmuştur. Bunlardan biri de yıllardır tüm performanslarını beraber gerçekleştirdiği bir zamanlar hayat arkadaşı olan Ulay'dır. Performans esnasında Ulay gelir ve Marina'nın karşısındaki sandalyeye oturur. Marina, Ulay'ı görünce tebessüm eder. İki kişi arasında geçen ve bakış dışında sözlü iletişimin olmadığı bu an izleyiciye sanki tüm geçmiş aktarılmaktadır. Daha sonra Marina'nın gözlerinde yaşlar dökülmeye başlar. Marina ellerini masaya uzatır ve Ulay ile el ele tutuşurlar. İzleyici alkışlar. Ve sonra Ulay gider. Marina bu performansıyla ilgili şöyle söyler:

"İnsanların önüme oturmasının Çok fazla nedeni var. Bazıları öfkeli, bazıları meraklı, Bazıları da sadece ne olduğunu bilmek İstiyor. Kendini açıp, dayanılmaz bir acıyla yüzleşen yoğun acılarla karşıma gelen... Karşımda oturmak artık, benimle ilgili bir eylem olmaktan çıkıyor. Ben ruhların aynası haline geliyorum. Canım yanıyor. Fakat, acı çekmek sır tutmak gibidir."²⁴²

²⁴² Sevil ATEŞ, <http://sanatkaravani.com/aramizdaki-sanatci-marina-abramovic/>

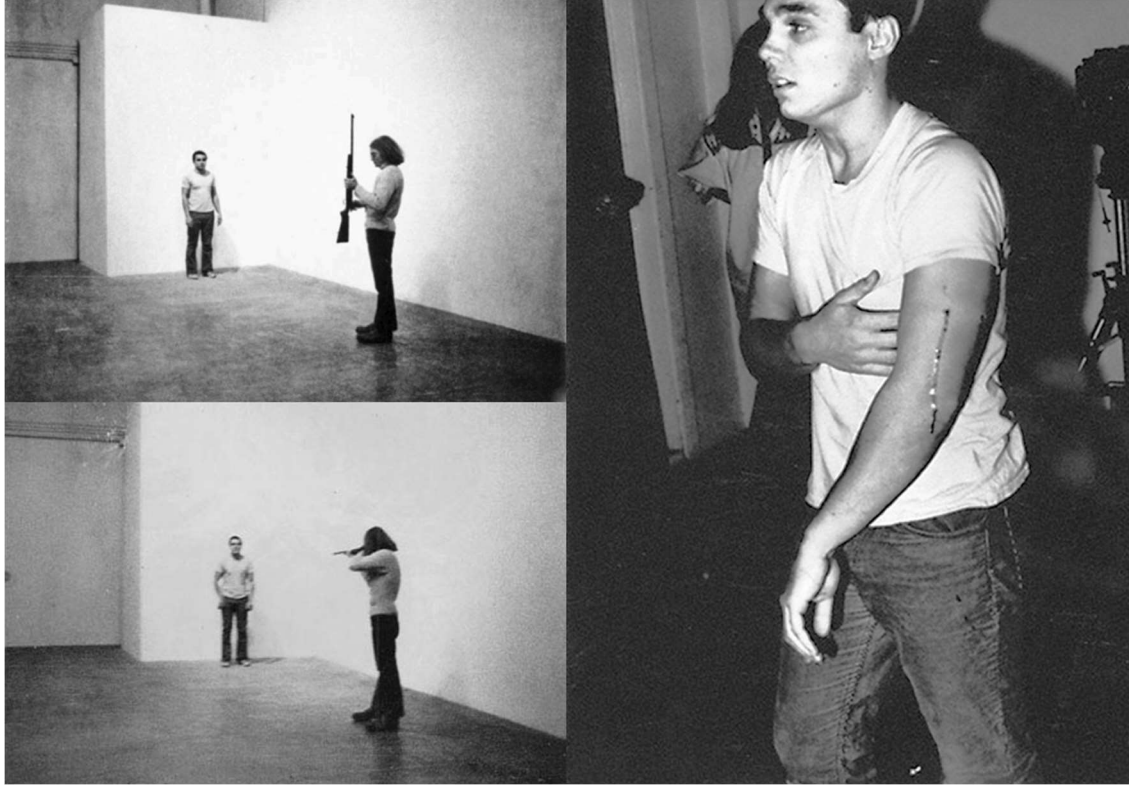


Resim 31-32: Marina Abramoviç, The Artist is Present, Performans, 2012
(<http://www.impulsegamer.com>)

Bedeninin sınırlarını zorlayan bir başka sanatçı ise Chris Burden'dir. Amerikalı sanatçı Chris Burden'in camları kırık bir pencereden yarı çıplak bir halde geçtiği ya da kendini bir arkadaşına sol kolundan vurdurması ve bu eylemleri fotoğraflar aracılığıyla sanat olarak sunması gibi performanslarıyla seyirciyi rahatsız etmiş ve şaşırtmıştır. Burden deneyimin kendisini esas olarak kabul eden ve eylemi sanat olarak sunan bir görüş benimsemiştir. Yaptığı eylemleri, örneğin silahla vurulmayı neden sanat olarak gördüğünü soran bir dergi editörüne ise şu yanıtı vermiştir:

“Başka ne olabilir? Tiyatro değil. . . Vurulmak gerçekten olmuş bir şey. . . Yirmi gün boyunca yatakta yatmak. . . Bunda yapmacıklık ya da olmamış olmuş gibi gösterme yok. Orada birkaç saat kalmış ya da her gün eve gidip mükellef bir akşam yemeği yemiş olsam tiyatro olurdu bu. . . şimdi neyle karşılaşacağımı

biliyorum. Bilinmeyen kalktı ortadan. Demek istediğim, artık bir daha vurulmanın bir anlamı yok”.²⁴³

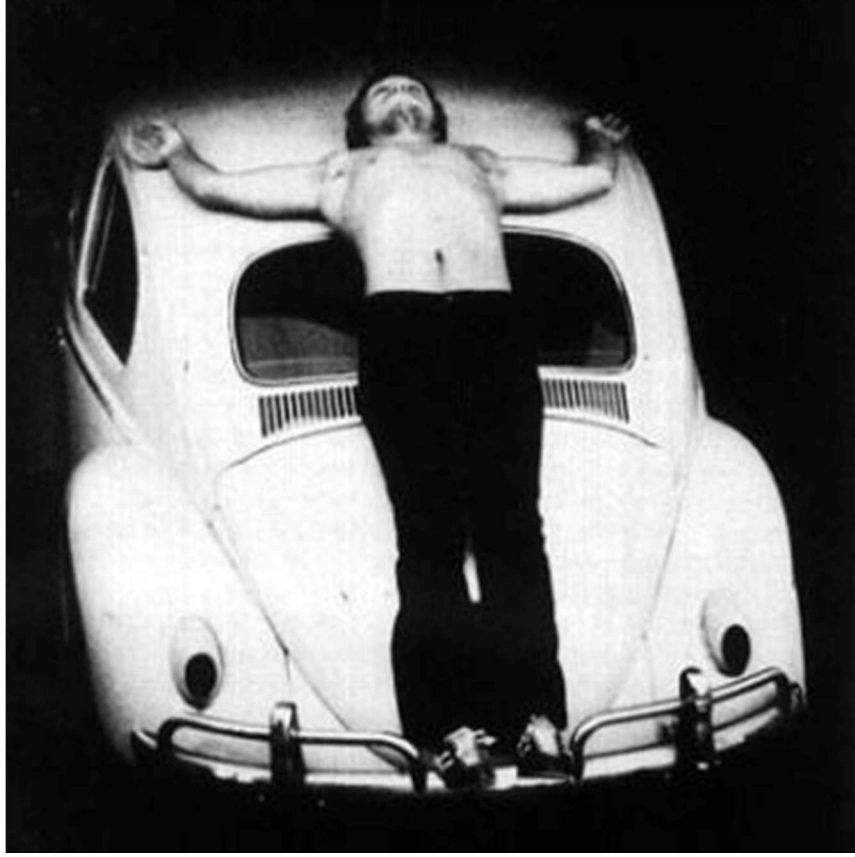


Resim 33: Chris Burden, Shoot, Performans, 1971

(<http://uk.phaidon.com/agenda/art/articles>)

Chris Burden 1971 yılında Shoot adlı performansında asistanından, yaklaşık 5 mt mesafeden sol kolunu silahla vurmasını istemiştir. Burden yaşamını tehlikeye atarak gerçekleştirdiği bu performansında ne kadar dayanıklı olduğunu, fiziksel ve psikolojik açılardan sınırını zorlamayı ve deneyimlemeyi istemiş ve kendini bir sergide arkadaşına vurdurtmuştur. Burden bu performansıyla beden, acı, şiddet, ölüm kavramlarının sınırlarını zorlamıştır. Başka bir performansında ise Chris Burden yine bedeninin dayanma gücünü zorlayan bir başka işe imza atmıştır. Burden, yaşadığı kentteki küçük bir garajda Volkswagen marka bir aracın arkasına sırtüstü yatmış ve bir arkadaşına kendini çiviletmıştır. Sanatçı o haldeyken arabanın bir kaç dakika son hız sürülmesini istemiştir. Sanatçı, bu işinde teknoloji, makina ve insan arasındaki ilişkiye dikkat çekmek istemiştir.

²⁴³ Suzi GABLİK, *Kayıp Nesnelere: Kültürel Muhalefet Tarzları*, Sanat Dünyamız, sayı: 75, s. 211.

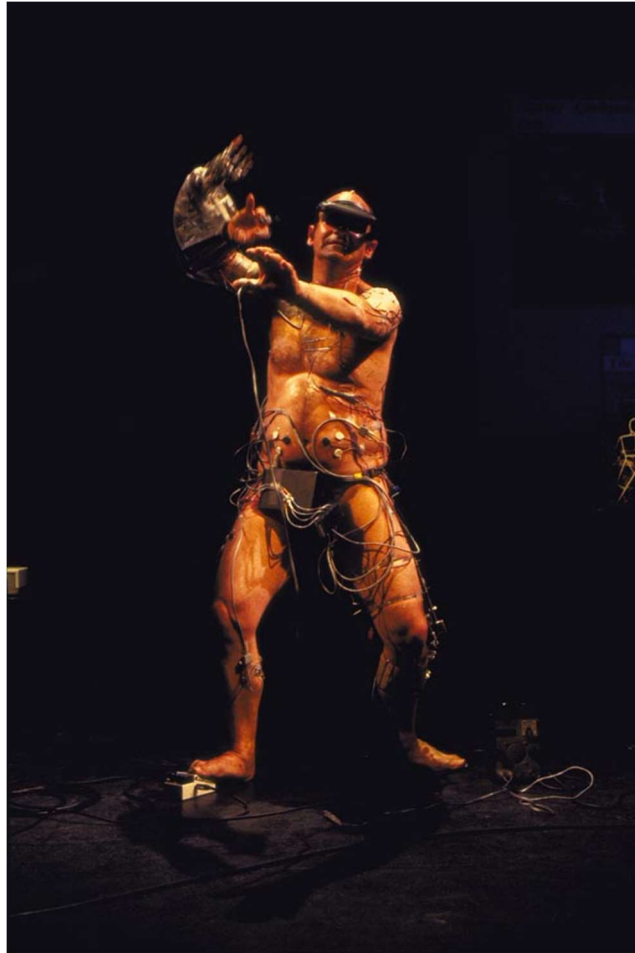


Resim 34: Chris Burden, Mıhlanmış, Performans, 1974
(<http://jalopnik.com/360541/performance-art>)

Mehmet Yılmaz'a göre Burden'in Mıhlanmış adlı bu performansını insana armıha Gerilmış İsa'yı hatırlatmaktadır. Sanatçının isminin İsa (Christ) oluşuna dikkat çeken Yılmaz, Burden'i İsa'nın ağdaş bir benzeri olabileceğini ifade etmektedir. Yılmaz, kendini vurdurtmuş, Wolsvagen marka arabaya kendini iviletmiş olsa da performansın sonunda avuçlarına takılan ivileri New York'taki bir sanat galerisine satmış olması da başka bir yönden boyun eğişi gösteriyor demektedir.

Orlan, Stelarc ve Carolee Schneemann gibi sanatçılar bedeninin sınırlarını zorlayan ve ötesine geçmeyi arzulayan, insansonrası beden formasyonu hakkında fikir veren performansları ile karşımıza çıkmaktadır. '*Stelarc, bedenini elektronik medyayla birleştirerek, insan varlığının siborg yönlerini irdeleyip, insansonrası bir varlığın nasıl meydana gelebileceğine kafa yormak üzere temsili varlıklar yaratmayı amaçlayarak yola çıkan sanatçılardandır*' Shanken'in ifadesine göre Stelarc'ın 1996 yılında gerçekleştirmiş olduğu Ping Body performansında sanatçının kendisini internetteki amorf verilerin rastgele sayılabilecek gidiş gelişinin denetimine

bıraktığını ifade eder. Ona göre bacakları, kolları rahatsız edici bir görünüm sergilercesine oluşan hareketler tarih öncesi bir ritüel dansını anımsatmaktadır.²⁴⁴

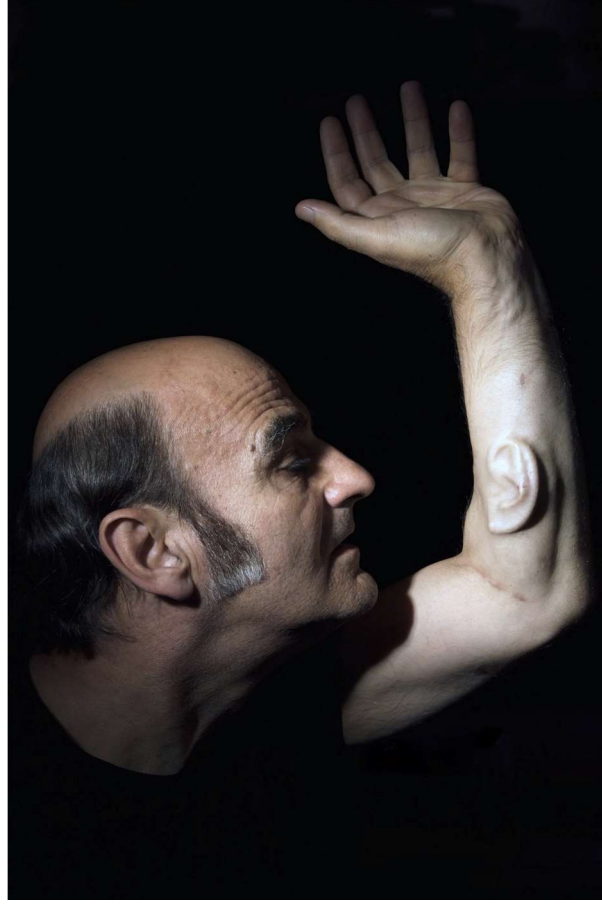


Resim 35 Stelarc, Ping Body, Performans, 1996
(<http://v2.nl/archive/people/stelarc>)

Stelarc'ın 1980 yılında Waseda Üniversitesindeki bilim insanlarıyla beraber gerçekleştirdiği *robot uzuv*'u kullandığı performanslarında, beden ve makine beraberliğini, insanın sinir sistemine gönderdiği dijital sinyallerin birleşimini görselleştirerek işlemiştir. Stelarc evrimin insan bedenine ekleyemediği üçüncü kolu tıpkı daha sonraları ekleyeceği üçüncü kulak gibi bedenine kendisi eklemiştir. Evrimin gidişatına direkt müdahale ederken, toplumun normallerine de aykırı, gariptenecek bir canavar, üç kollu bir öteki yaratmaktadır.²⁴⁵

²⁴⁴ Edward A. SHANKEN, *Sanat ve Elektronik Medya*, s. 38.

²⁴⁵ Gökhan Balkan, *Post Human*, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, s. 16.



Resim 36: Stelarc, Koldaki Kulak, 2007, Hücre ile geliştirilmiş ve sol kola ameliyat ile dikilmiş kulak
(http://www.sensorystudies.org/picture-gallery/ear_on_arm)

Stelarc insan bedenini bir yapı olarak kabul eder ve onu diğer yapılarda olduğu gibi değişebilir, tekrardan inşa edilebilir olduğunu belirtir. Ona göre beden, dünyaya ilk geldiği haliyle, iki ayaklı, çift gözlü, hastalıklara meyilli, zayıf, yetersiz donanımlı ve işe yaramaz bir şeydir. Sanatçı kendi bedenini saldırganca bir deney sahasına çevirmiş ve robot bilimine keşif olacak ortamda, protez, biyoteknoloji ve genetik mühendisliğini içeren alanlarda çalışmalar yapmıştır. Sanatçı bedensellik gerçeğini radikal bir şekilde atlatacak yeni bir teknoloji söylemi ile beden sınırlarını zorlamayı geçmiştir. Sanatçı sol koluna ameliyat ile kulak diktirmiştir. Kol derisinin içine yerleştirilen bu kulak, rekonstrüktif ameliyatlarda kullanılan dirimsel uyumluluk gösteren, gözenekli ve poliüretan maddeden oluşmuş ve zamanla dokuda gelişerek büyüyen bir 'organ'dır. Stelarc'ın niyeti bu organın zamanla hem akustik bir cihaz olarak fonksiyon gösteren ve internet ortamında kullanılabilen karışık işleve sahip

olmasıdır. Kendi biyolojisini teknolojik adaptasyon için ekstra bir kulakla temsili vardır. Burada et, aynı program yazılımı gibi güncelleştirilmiştir.²⁴⁶

20. ve 21. yüzyıl sanatçılarının birçoğu insan bedenini, beden sınırlarını dayanıklılık göstererek keşfetmişlerdir. Tehching Hsieh kendi bedeninin sınırlarını ve dayanma gücünü sınavan birçok performanslara imza atmış bir sanatçıdır. Hsieh 1978-1986 yılları arasında birer yıl süren 5 performans gerçekleştirmiştir. Bir tanesinde 29 Eylül 1979'dan 3 Eylül 1980 tarihine kadar, içinden hiç çıkmamacasına kendisini 11'6" × 9' × 8" boyutlarında tahtadan bir kafese kilitlemiştir. İçeride yalnızca bir lavabo, lamba, bir yatak ve bir kova olan kafeste Hsieh bir yıl boyunca hiç konuşmamış, okumamış, radyo dinlememiş, TV izlememiştir. Bu süre zarfında bir arkadaşı Hsieh'e yemeğini getirip, temizliğini yapmış ve sadece bu deneyimi belgelemek için bir fotoğrafını çekmiştir. Aynı zamanda, ayda bir ya da iki kez 11.00-17.00 arası Hsieh'in performansıyla izleyicilere buluşma fırsatı verilmiştir.²⁴⁷

Tehching Hsieh'in 'Bir Yıllık Performansı' 1980-1981 yıllarında stüdyosunun duvarlarının arasında gerçekleşmiştir. Performansın diğer bir ismi 'Zaman Saat Parçası' olarak da bilinmektedir. Bu performans bir yıl boyunca sanatçının her saat başı zaman saatine basmasını konu almaktadır. Kanıt olarak her saat başında zaman saatine kart basarken sanatçının kendi yüzünü görüntüleyen fotoğrafları çekilmiştir. Bu girişimin sonucunda toplam 8,760 adet an, fazla uyumak gibi insani nedenlerden ya da mekanik bir hatadan toplam 133 eksiğiyle, stüdyosunda görüntülenmiştir. Zaman saatine basılmış kartlar, saat başı çekilen portreler ile uzun saçlı yorgun ve bitkin sanatçıyı gösteren 6 dakikalık, 16 milimetrelik delirtici bir devir olan film ile performans sergilenmiştir. Zamanda süreklilik performanslarının geçtiği beş senenin içinde yer alan performans aşırı fiziksel kondisyonu zorlayan ve psikolojik duygulara meydan okuyan varoluş, zaman geçirmek ve insan durumunu sorgulamaktadır.²⁴⁸

²⁴⁶ Jennifer BLESSING-Diana FORTENBERRY- Rebecca MORRILL, *Body of Art*, s. 423.

²⁴⁷ A.g.e., s. 423.

²⁴⁸ A.g.e., s. 423.



Resim 37: Tehching Hsieh, Bir Yıllık Performansı, 1980
(<https://atrahasisblog.wordpress.com/>)



Resim 38: Tehching Hsieh, Bir Yıllık Performansı, 1981
(<https://atrahasisblog.wordpress.com/>)

Bedenin bir mecra olarak yeniden tasarlanmasına ilişkin sanatsal performansların en uç örneği, Fransız sanatçı Orlan'ın bedeni üzerinde gerçekleştirdiği 'operasyon'lardır. 1990'da başlayan "In The Reincarnation of Saint Orlan" projesinde Orlan, bir seri estetik operasyon geçirmiştir.

Orlan 1990 yılından beri yaptırdığı ameliyatlara yüzünü sanat tarihinin Mona Lisa, Venus, Europa gibi efsanevi simalarını hatırlatacak biçimde yeniden tasarlayarak, bedeniyle onların canlı birer reproduksiyonunu üretmektedir. Sonunda Botticelli'nin Venüs'ünün yüzüne, Gérôme'nin Psyche'sinin burnuna, Boucher'in Europa'sının dudaklarına sahip olacaktır. Ali Artun'a göre Orlan böylece etini bir tasarım mecrasına, malzemesine dönüştürmektedir: *“Beden sanatı, et sanatı yapıyorum. Bedenimi sanat olarak satıyorum.”*²⁴⁹



Resim 39: Orlan, Operasyon Esnasında Performans
(<http://www.izinsizgosteri.net>)

Orlan'ın Batı sanat tarihini yorumlarken bu kadın prototiplerini seçişi tesadüfi olmayıp, aksine her biri belli tarihsel ve mitolojik sebeplere dayanmaktadır: Diana'yı kavgacı maceralar tanrıçası olduğu ve erkeklere boyun eğmediği için, Psyche'yi aşka duyduğu ihtiyaç ve ruhsal güzelliği için, Europa'yı bir başka kıta arayışı içinde olduğu ve kendini bilinmeyen bir geleceğe sürükleyebildiği için seçmiştir. Venüs verimlilik ve yaratıcılık yönleri açısından Orlan'la gösterdiği benzerliklerden dolayı onun mitinin bir parçası olmuş ve son olarak Mona Lisa'yı ise androjinliğinden dolayı bu karışıma katmıştır. Orlan *“Bu görüntüleri kendiminkiyle birleştirdikten sonra her*

²⁴⁹ Ali Artun, <http://www.aliartun.com/content/detail/23>

ressam gibi ben de, nihai portre ortaya çıkıncaya ve resmi bitirip imzalamak mümkün oluncaya dek bütün üzerinde çalışmaya devam ettim” demektedir.²⁵⁰

Genelde kadınlar estetik cerrahiye gençleşmek ve genel kabul görmüş, standartlaşmış türde bir güzelliğe sahip olmak için kullanırken, Orlan bu estetik ameliyatları güzellik kavramını yeniden yapılandırmak ve kendi tarzına uygun bir şekilde bu kavramı yeni baştan yaratmak için kullanmıştır. Kubilay Akman’a göre ameliyathane Orlan’ın stüdyosudur ve bedeni yalnızca işi için kullandığı bir araç ve materyal değil, aynı zamanda işinin ta kendisi ve estetik otoritelerin stereotiplerine karşı direnişine hizmet eden bir metaforudur.²⁵¹

1999’da Tate Modern’de sergilenen My Bed (Yatağım) adlı çalışma ile Tracey Emin büyük yankı uyandırmıştır. Bir galeride tüm dağınıklığıyla olduğu gibi sergilenen bu yatak sanatçının sancılı geçen ayrılık döneminden sonra kendi yatağını sergilediği bir esere dönüşmüştür. Burada sanatsal eylem ile yaşam arasındaki çizginin son derece silikleştiği söylenebilir. Önceki bölümlerde bahsedilen 20. yüzyıl sanatında sanat akımları dada, fluxus, performans sanatı gibi akımlar yaşam-sanat arasındaki mesafenin azalması yönünde çaba sarf etmişlerdir. Tracey Emin yapıtını oluştururken hazır nesneden farklı olarak gerçek yaşamda kullanılmış hazır nesnelere kullanır. Emin ‘Yatağım’ adlı çalışmasında sanat objesi olmayan ama sanat objesi olarak sunulmuş bir objeyle izleyiciyi karşı karşıya getirir. Burada akla ‘Pisuar’ işiyle Marcel Duchamp gelmektedir. Emin ve Duchamp arasındaki fark Emin’in kullanılmış hazır nesneye yapışmış yaşanmışlık duygusunu keşfetmesidir.²⁵²

Tracy Emin biten bir ilişkisinin ardından dört gün boyunca hiç içinden çıkmadığı yatağını sergilemiştir. Emin’in bu işinde tüm dağınıklık ve yaşanmışlığıyla bir yatak, bu yatağın üstünde ve altında da bir çok eşya, çöp gibi nesnelere görülmektedir. Dağınık bir yatak, kirli çarşaf, sigara izmaritleri, eve sipariş verilmiş yemeklerin çöpleri, kullanılmış peçete ve yara bantları, regl kanamasıyla lekelenmiş bir iç çamaşırı, kırık bir çocuk oyuncuğu, doğum kontrol hapları, kullanılmış prezervatifler,

²⁵⁰ Kubilay AKMAN, Orlan’ın Suretleri, www.izinsizgosteri.net

²⁵¹ Kubilay AKMAN, Orlan’ın Suretleri, www.izinsizgosteri.net

²⁵² Ayşegül TÜRK-Nuray AKKOL, Tracey Emin’in Günümüz Sanatındaki Yeri ve İşlerinin Değerlendirilmesi, s. 106.

gebelik testi ve içi boş votka şişeleri görülmektedir. ‘Uyuyor ve yarı baygındım. Sonunda kalktığımda biraz su içtim ve geri dönüp yatağıma baktım. Gördüğüme inanamadım: çürüyen hayatımın karışıklığı.’²⁵³ Yatağını sanata dönüştüren sanatçı izleyiciyi bir anlamda kendi hayatı üzerine düşünmeye teşvik etmektedir. Diana Fortenberry’e göre sanatçı burada izleyiciyi yanlış bir şey yaptığını düşündüğü o zamanları ve onlarla yüzleşme, hesaplaşma çağrısında bulunuyor. Ona göre yatak hem rüyalar alemine götüren, uyku, sevişme hali gibi olumlu duyguları uyandıran bir mekan hem de cinsel hastalık, seks, hastalık, doğum, hapsediliş, yalnızlık ve ölümün olduğu bir mekan olarak karşımıza çıkmaktadır.²⁵⁴



Resim 40: Tracey Emin, My Bed (Yatağım), 1998
(<http://www.traceyeminstudio.com>)

Beden sanatı bağlamında bedeni malzeme olarak kullanmış ve tekniği ile dikkatleri üzerine çekmiş İran doğumlu kadın sanatçı Shirin Neshat’tan bahsetmek çalışma açısından faydalı olacaktır. Shirin Neshat 1957 İran doğumlu bir sanatçıdır. İran’da 1979 yılında yaşanan İran Devrimi’nde Amerika’da öğrenim görmektedir. 1990 yılına

²⁵³ Jennifer BLESSING-Diana FORTENBERRY- Rebecca MORRILL, *Body of Art*, s. 401

²⁵⁴ A.g.e., s. 401

kadar ülkesine dönemeyen sanatçı, İran'a geldiğinde ideolojik ve kültürel açıdan değişen ülkesini tanıyamamıştır.²⁵⁵

Şirin Neshat fotoğraflarında İslam kadını teknolojik imgelerle birlikte, modern bir atmosferde göstermektedir. Sanatçı fotoğraflarında, bedenler üzerine monte ettiği Farsça yazılar kullanmaktadır. Mehmet Yılmaz bunu Doğu toplumlarında, eskiden beri insanlar ellerini, yüzlerini, ayaklarını ya da görünmeyen bölgelerini yazı ya da resimlerle *dövmelere* benzetir ve Neshat'ın imgelerinin bu gelenekle ilgili olduğunu belirtir.²⁵⁶

Kubilay Akman'a göre Shirin Neshat'ın sanatındaki başlıca problem genel olarak Ortadoğu'da, özel olarak İran'da kadınların, içinde buldukları sistemlerin ya da muhalif grupların üyeleri olarak yaşadıkları deneyimler ve İslami rejimlerin veya siyasal hareketlerin yarattığı atmosferde kadın bedeninin maruz kaldığı hegemonya mücadelesidir. Akman'a göre Neshat, fotoğrafları ve video enstalasyonlarıyla fazlasıyla politize olmuş bir coğrafyada kadın kimliğinin nasıl belirlediğini, onaylamak ya da reddetmekten öte, tanık olmak olarak tanımlayabileceğimiz bir yaklaşımla sanatında ifade etmektedir.²⁵⁷

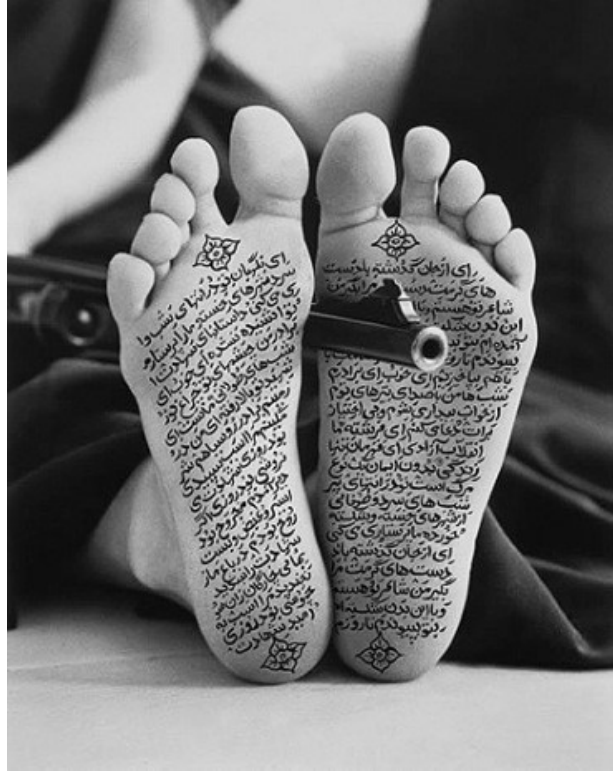
Ülkesinde olan değişiklikler karşısında yaşadığı şokla birlikte Yeni İslam Cumhuriyet'inin kabusuyla, İran'ı yeniden keşfetmek ve bağlanmak ile ilgili eserler üretmiş olan sanatçı, siyah ve beyaz fotoğraflardan oluşan Allah'ın Kadınları adlı bir sergiye imza atmıştır. Bu eserlerde silah tutan kadınların açıkta kalan tenlerinin üzerinde kaligrafik yazılar vardır. Diana Fortenberry'e göre sanatçı böylelikle 'Allah'ın Kadınları' serisinde fotoğraflardaki kadınlara bir ses vermektedir. Mehmet Yılmaz Neshat'ın yapıtlarında genellikle Doğu/Batı ve laik/köktendinci gibi tartışmalara yer verdiğini belirtmiştir. Örnek olarak Allah'ın Kadınları serisini veren Yılmaz, serinin bu tartışmalar ışığında çıktığını söylemektedir.²⁵⁸

²⁵⁵ A.g.e., s. 142.

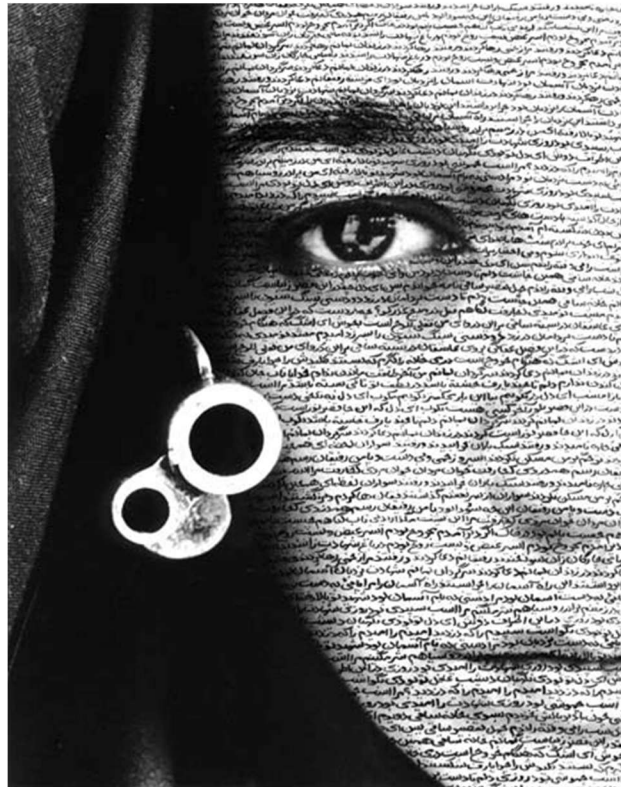
²⁵⁶ Mehmet YILMAZ, *Modernizmden Postmodernizme*, s. 422.

²⁵⁷ Kubilay AKMAN, <http://www.izinsizgosteri.net>

²⁵⁸ Mehmet YILMAZ, *Modernizmden Postmodernizme*, s. 424.



Resim 41: Shirin Neshat, Allah'ın Kadınları, 1993-1997
Metropolitan Müzesi, New York
(<https://haceryilmaz.wordpress.com>)



Resim 42: Shirin Neshat, Allah'ın Kadınları, 1993-1997
Metropolitan Müzesi, New York
(<https://haceryilmaz.wordpress.com>)

Türk ve Alman asıllı bir performans sanatçısı olan Nezaket Ekici, Marina Abramoviç'in öğrencisi olarak 2006 yılında gerçekleştirilen Sinopale 1 (Uluslararası Sinop Bienali) için hazırladığı Atropos adlı bir performans gerçekleştirmiştir.



Resim 43: Nezaket Ekici, Atrapos, Performans, 2006
(<http://www.ekici-art.de/>)

Sanatçı, Sinop'ta kullanım dışı bir hapisanenin kadınlar hücresinin ortasında uzun saçları yüzlerce ipele tavana bağlanmış bir şekilde durmaktadır. Sanatçı ipleri şiddetle çekerek ve ani hareketlerden sakınmayarak bu esareten kurtulmaya çalışmaktadır. Bu arada saçları yolunuyor ve sanatçı onların bir kısmını makasla kesiyor. Atropos başlığı aynı adı taşıyan Yunan Kader Tanrıçası'na gönderme yapmaktadır. Mitolojide Tanrıça, makasla insanın yazgısının asıldığı kader ipini keser. Performans, tavana bağlanan bütün saçların kesilmesi ve sanatçının hücreyi terk etmesiyle sona erer.

T. Melih Grgn bu performansı Öyle aktarmıştır;

“Sanatçı, Atropos performansında kendi yazgısı ile başbaşa kalmış bir kente seslenmişti. Yazgı tanrıcaları, ‘moira’lardan biri olan Atropos, bildiğinden şaşmaz, vazgeçmeyen ve ‘yaşan ipliğini kesen’ olarak anılır. Nezaket Ekici’de, Atropos aracılığıyla Sinop’la kurduğu ilişkide özellikle kadınlara ne kadar da etkin ve önemli olduklarını sanat yoluyla bir kez daha hatırlatmıştı. Zeus’un açık olduğu güzeller güzeli Sinope’nin adıyla anılan bu kent kendi yazgısını tıpkı Atropos’ta olduğu gibi kendi çizmeye, Tarihin aralıklarında gizlenmiş önemli olaylarıyla karar vermişti ve hala da bu tavrını sürdürmektedir.”²⁵⁹



Resim 44: Nezaket Ekici, Atrapos, Performans, 2006
(<http://www.ekici-art.de/>)

Yaşamın doğrudan anlatısı üzerine temellenen performans Abramovic öğretisindeki ‘sınırı zorlamak’, ‘değiştirme gücünün üstüne gitmek’ ve ‘vazgeçmemek’ gibi belirgin durumlarla tanımlanırken, Nezaket Ekici aracılığıyla bütün bu bilginin kullanıldığı Atropos, ilk defa bir kentin performans olgusu ile karşılaşmasını sağlamıştı. Tarihi Sinop Cezaevi’nde gerçekleşen Atropos’un ardından ağlayanlar, yine Sinope’den beri hala Sinop’ta yaşayan kadınlardı.²⁶⁰

²⁵⁹ T. Melih GRGN, “Nezaket Ekici Personal Map- To Be Continued “ Haz. Roland Nachtigaller, Sergi Kataloğu, s. 193

²⁶⁰ Roland NACHTIGALLER, “Nezaket Ekici Personal Map- To Be Continued “ Sergi Kataloğu, s. 194

7. SONUÇ

Bizim toplumumuzda sanat, bireyleri ve yaşamı değil, yalnızca nesnelere ilgilendiren bir şey haline gelmiş durumda. Sanatın, yalnızca uzmanlar, yani sanatçılar tarafından yapılan özel bir şey olduğunu görüyorum. Oysa neden herkes kendi yaşamından bir sanat eseri yaratmasın ki? Neden bu lamba ya da şu bina bir sanat eseri olabilsin de, benim yaşamım olamasın?

Foucault

İktidar kavramının bedenle olan ilişkisini sanat hareketleri ve sanatçılar çerçevesinde incelemeye odaklanan bu çalışma, özellikle 1950 sonrasında gelişen sanat hareketlerinden beden sanatı ve performans sanatı üzerine temellenmiş, iktidar kavramı ve denetim kurumlarının beden üzerindeki yansımalarına değinilirken Foucault'nun ve Bourdieu'nun çalışmalarından yararlanılmıştır.

Bu çalışma sanat-hayat sınırının kaybolmasıyla insan eylemlerinin sanat olarak sunulabileceğini önermektedir. Bu bağlamda beden kavramı, sanatta beden kullanımı ve performans sanatında 'dönüşen beden' incelenmiştir. Beden kavramı ve iktidar kavramının beden ile olan bağı kuramsal olarak ele alınarak iktidarın bedenler üzerinden etkisi ve sanatçıların bedeninin sahibi kim sorunsalı üzerine 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra çıkan sanat akımlarından hareketle gelişen bedenin doğrudan malzeme olarak kullanıldığı performans sanatı üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda çalışma kapsamında incelenen sanat hareketleri ve bu hareketlerde yer alan sanatçıların işleri takip edilmiş ve geleneksel sanattaki temsil nesnesinden kurtulup bedenin direkt malzeme olarak kullanıldığı performans sanatı ve örnekleri açıklanmaya çalışılmıştır.

Çalışmada, Performans sanatında sanatçıların kendilerini ifade etmek için başta bedenlerini kullanarak, gösterilerin ‘o an’ ‘şimdi’ ve ‘burada’ gerçekleşiyor oluşundan ötürü tekrarlanamayan ve kopyalamaya izin vermeyen yapısından bahsedilmiştir. Çalışmanın sonucu olarak Performans sanatının her şeyi tüketilebilir bir meta olarak sunan kapitalist sisteme karşı bir başkaldırı olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Çalışmada 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan sanat hareketlerinden özellikle beden sanatı ve performans sanatının, iktidarın normalleştirmelerine karşı farklı direniş biçimleri içerdiğinin altı çizilmiştir. Bu bağlamda çalışmada ele alınan sanatsal pratiklerin estetik olarak değerlendirilmelerinin yanında aynı zamanda siyasi bir tutum içinde oldukları üzerinde durulmuştur.

Çalışma boyunca geleneksel sanatın, klasik resim ve heykel gibi yüzyıllardır devam eden alışkanlığından uzaklaşan sanat hareketlerine yer verilmiştir. Avangard, Dada, Fluxus, Happeningler ve 1960’larda dünya genelinde yaşanan siyasi olaylar temelinden gelişen performans sanatına giden basamaklar incelenmiş ve böylelikle sanatta hiç bir kural ve sınır tanımaksızın kendi bedenlerinin sınırlarını zorlayan, psikolojik ve fiziksel dayanıklılığı ölçen bedeni ile bir şeyler anlatan sanatçılara ve performans sanatı örneklerine yer verilmiş olan bu çalışmada insan eyleminin sanat olarak sunulabileceği önermesi benimsenmiştir.

Performans Sanatı başlangıcından beri savaş, politika, şiddet, baskı gibi karşı olunan durumları eleştiren eylemler olarak dikkat çekmektedir. O nedenle radikal bir anlayış olarak kabul edilmiş ve sanatçıları da protestocu ya da eylemci olarak görülmüştür. Klasik anlayışta sanat malzemelerinin dışında protesto amaçlı ifade edilmek istenen fikri yansıtacak her türlü malzeme bu alanda kullanılmaktadır. Bunun için galeri gibi belirli ve kapalı mekanlara da ihtiyaç duyulmazken, izleyiciye, yapıldığı anda doğrudan ulaşan bu performanslar farklı disiplin ve her türlü malzemedan de faydalanmaktadır. Sanat malzemesi olarak canlı bir bedeni kullanmak; verilmek istenen mesajın daha anlamlı ve daha sorgulanabilir olmasını sağlamış ve aslında bedene uzun zamandır biçilmiş kodlamalar ve adlandırmalara karşı büyük bir karşı çıkış gösterilmiştir.

Araştırmanın neticesinde, performans sanatlarının ve bu sanatlarda bedenın ifade aracı olarak kullanılmasının, sorunlara eylemci bir ruhla dikkat çekmeye, sanat ile hayat arasındaki mesafenin azalmasına, seyirci ile izleyici ilişkisini yakınlaştırmaya yönelik amaçları olduğu vurgulanmaktadır. Performans sanatı izleyiciye doğrudan ulaşan, sanat nesnesinden bağımsızlaşan bir sanat alanı olarak sanatçılara kendilerini rahatça ifade edebilecekleri, başta bedenleri olmak üzere her türlü malzeme ve disiplinden yararlanabilecekleri bir alan yaratmıştır.

Marcel Duchamp'ın herhangi bir nesnenin sanat olabileceği ile ilgili önermesinden hareketle sanat tarihi açısından çok önemli bir dönemin başlamıştır. Bu yaklaşımdan etkilenen birçok sanatçı olmuş ve 1960'lardan sonra insan bedeninin sanat malzemesi olarak kullanılması da farklı pratiklerde ortaya çıkmaya başlamıştır. Geleneksel resim anlayışı bedeni bir imge olarak kullanırken gösteri sanatlarında beden ifade temel malzeme olarak kullanılmıştır. 20. yüzyılın ilk yarısındaki sanat akımlarının ve çeşitli sanat manifestolarında izlerini bulabileceğimiz Performans Sanatı, yüzyılın ikinci yarısında tam olarak kendini bulmuştur. Bu çalışma için esas alınacak anlayış insan eylemlerinin sanat olarak düşünülmesi ve sunulmasıdır.

KAYNAKÇA

- AKAY, Ali, *Minör Politika*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2000
- AKAY, Ali, *Michel Foucault'da İktidar ve Direnme Odakları*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2000
- AKAY, Ali, *Toplumbilim Beden Sosyolojisi Özel Sayı: 24*, Önsöz, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2009
- AKMAN, Kubilay, "Orlan'ın Suretleri", <http://www.izinsizgosteri.net>
- AKKOL, Nuray- TÜRK, Ayşegül, "Tracey Emin'in Günümüz Sanatındaki Yeri ve İşlerinin Değerlendirilmesi", Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi 105-120, Ankara, 2010
- ANTMEN, Ahu, *20. Yüzyıl Sanatında Akımlar*, Sel Yayınları, İstanbul, 2008
- ARTUN, Ali, "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm", Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004
- ARTUN, Ali, "Modernliğin Sınırında Sanat-Eleştiri, Özerklik, Siyaset Üç Konuşma İçinde 2-Sanat ve Özerklik", İstanbul, MÜGSF, 2006
- ATEŞ, Sevil, <http://sanatkaravani.com/aramizdaki-sanatci-marina-abramovic/>
- BALKAN, Gökhan, "Post Human", Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Yüksek Lisans Programı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2015
- BAUDELAIRE, Charles, "Selected Writings on Art & Artists", Çev. P. E. Charvet Cambridge: Cambridge University Press, "1846 Salonu", 1972
- BAUDELAIRE, Charles, "Fotoğraf Sanat Mı?", *Modernizmin Serüveni*, Çev. Enis Batur, YKY, İstanbul, 1997
- BLESSING, Jennifer-FORTENBERRY, Diana-MORRILL, Rebecca, *Body of Art*, Phaidon Yayınları, İtalya, 2015
- BOURDIEU, Pierre, *Toplumbilim Sorunları*, Çev. Işık Ergüden, Kesit Yayınları, İstanbul, 1997
- BROEKHUYSEN, Nicky, <http://www.artfulliving.com.tr>
- CARLSON, Marvin, *Performans Eleştirel Bir Giriş*, Çev. Beliz Güçbilmez, Dost Yayınları, Ankara, 2013
- CEVİZCİ, Ahmet, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2005
- CLARK, Kenneth, *The Nude*, Princeton University Press, New Jersey, 1990

- COLLINGWOOD, R. G., *Doğa Tasarımı*, Çev. Kurtuluş Dinçer, İmge Kitabevi, Ankara, 1999
- CONTI, Flavio, Rönesans Sanatını Tanıyalım, Çev. Solmaz Turunç, İnkilap Yayınları, İstanbul, 1982
- CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges, *Bedenin Tarihi-I Rönesans'tan Aydınlanmaya*, YKY, İstanbul, 2008
- CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges, *Bedenin Tarihi 2: Fransız Devrimi'nden Büyük Savaş'a*, Çev. Orçun Türkay, YKY, İstanbul, 2011
- ÇOKBANKİR, Nurşah, "Antik Dönem'de Beden Terbiyesi ve Sporun Gelişimi", *Toplumbilim Beden Sosyolojisi Özel Sayı: 24*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2009
- ÇÜÇEN, A. Kadir, *Felsefeye Giriş*, Asa Kitabevi, Bursa, 2003
- DACHY, Marc, *Dada Sanatın Başkaldırısı*, Çev. Orçun Türkay, YKY, İstanbul, 2014
- DEMEZ, Gönül, "Sınıfsal ve Bireysel Kimlik Oluşumunda Beden Sorunu: Habitus, *Toplumbilim Beden Sosyolojisi Özel Sayısı*, İstanbul, 2009
- EREL, Gökçe, "Sanatta Kolektivite ve Eylemselliğin Estetiği", Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Kuramı ve Eleştirisi Yüksek Lisans Programı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2015
- EVANS, Robin, "Bentham'ın Panopticon'u: Mimarlığın Toplumsal Tarihinde Bir Olay", *Arredamento Mimarlık*, Sayı: 2000/8
- FOUCAULT, Michel, *Özne ve İktidar*, Çev. Işık Ergüden-Osman Akınhay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014
- FOUCAULT, Michel, *Cinselliğin Tarihi*, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003
- FOUCAULT, Michel, *Hapishanenin Doğuşu*, İmge Yayınları, İstanbul, 2006
- FOUCAULT, Michel, *Büyük Kapatılma*, Çev. Işık Ergüden, Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011
- GABLİK, Suzi, "Kaygı Nesnelere: Kültürel Muhalefet Tarzları", Çev. Kemal Atalay, *Sanat Dünyamız*, Sayı: 75, Bahar, 2000, Sayfa Aralığı 200-215
- GARDINER, E. Norman, *Athletics of the Ancient World*, Dover Publications, New York, 2002
- GOMBRICH, E.H., *Sanatın Öyküsü*, Çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1980

- GÖKBERK, Macit, *Felsefe Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1980
- GÖRGÜN, T. Melih, "Nezaket Ekici Personal Map-To Be Continued " Sergi Kataloğu, Berlin, 2012
- HERSEY, George L., *Cazibenin Evrimi*, Çev. Rahmi G. Ögdül, Say Yayınları, İstanbul, 2003
- HOPKINS, David, *Dada ve Gerçeküstücülük*, Çev. Suat Kemal, Dost Yayınları, Ankara, 2004
- HUIZINGA, Johan, *Homo Ludens*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006
- ILIN, M.-SEGAL, E., *İnsan Nasıl İnsan Oldu*, Çev. Ahmet Zekerya, Say Yayınları, İstanbul, 1993
- İŞİK, Emre, *Beden ve Toplum Kuramı*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1998
- İPŞİROĞLU, Mazhar Ş., *Bozkır Rüzgarı Siyah Kalem'in Sanatında Biçim İrdelemesi*, Ada Yayınları, İstanbul, 1985
- İZBUL, Yalçın, Evrim ve Yaratılış, www.tr.scribd.com
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, *Cinsellik Görsellik Pornografi*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2010
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, "Performans, Performativite ve Bedenin Tamamlanma Süreçleri", İşleiş Sergi Kataloğu, Akbank Sanat, İstanbul, 2005
- KAPROW, Allan, *Kurgular, Çevreler, Oluşumlar, Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı*, Çev. Nazım Özüaydın, Ütopya Yayınevi, İstanbul, 2004
- KOYUNCUOĞLU, Emre, "Performans Sanatı Üzerine Notlar", *Art-Đst Güncel Sanat Seçkisi*, Sayı: 1, İstanbul, 1999
- LEAKEY, R, LEWIN, R, *Göl İnsanları*, Tübitak Yayınları, 1997
- LEPPERT, Richard, *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2009
- LYNTON, Norbert , *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, Çin, 2009
- MALINOWSKI, Bronislaw, *Büyü, Bilim ve Din*, Çev. Saadet Özkal, Kabalca Yayınları, İstanbul, 2000
- NACHTIGALLER, Roland, "Nezaket Ekici Personal Map-To Be Continued " Sergi Kataloğu, Berlin, 2012

- ÖĞDÜL, Rahmi G., “Sayılarla Belirlenen Güzel Beden”, *Sanat Dünyamız Sayı: 115*, YKY, İstanbul, 2010
- ÖZEN, Ayça, ASLAN, Hasan, “2 Cinsiyetli Us: Yunanlılardan Aydınlanma Mirasına”, *Toplumbilim Beden Sosyolojisi Özel Sayı: 24*, İstanbul, 2009
- PEJIC, Bojana, “Bedende Oluş Marina Abramoviç’in Sanatında Tinsel Olan Üzerine”, *Anadolu Sanat*, Nahide Yılmaz, Anadolu Üniversitesi GSF Yayın, Sayı 13, GIU 2000/156
- SILVESTER, HANS, *Ethiopia: People of the Omo Valley*, www.lareserva.com
- ŞAHİNER, Rıfat, *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*, Ütopya Yayınları, Ankara, 2015
- ŞENEL, Elif, “Performans Sanatları ve Sanatçının Anlatım Aracı Olarak Beden”, *İdil Dergisi*, <http://www.idildergisi.com>, 2015
- ŞENER, Alaeddin, *İlkel Topluluktan Uygar Topluma*, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, Ankara, 1982
- ŞENOVA, Başak, *Fluxus Üzerine Notlar*, Haz. H. Altındere, Art-İst Yayınları, İstanbul, 2003
- ŞEYHUN, Melis H., “Bir Tuval Olarak Beden”, *Sanat Dünyamız Sayı: 115*, YKY, İstanbul, 2010
- SHANKEN, Edward A., *Sanat ve Elektronik Medya*, Akbank Yayınları, İstanbul, 2009
- TÜRK DİL KURUMU, www.tdk.gov.tr/index.php.
- TOURAINÉ, Alain, *Modernliğin Eleştirisi*, Çev. Hülya Tufan, YKY, İstanbul, 2002
- TURANİ, Adnan, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2011
- YILMAZ, Mehmet, *Modernizmden Postmodernizme*, Ütopya Yayınları, Ankara, 2006