T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

ÇAĞDAŞ SANATTA BEDEN ALGISI

"1960 Sonrası Bedene Merleau-Ponty ile Bakmak"

Sanatta Yeterlik Tezi

Fatma Nazlı Pektaş

İstanbul – 2013

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

ÇAĞDAŞ SANATTA BEDEN ALGISI

"1960 Sonrası Bedene Merleau-Ponty ile Bakmak"

Sanatta Yeterlik Tezi

Fatma Nazlı Pektaş

Danışman: Doç. Sevil Saygı

İstanbul - 2013

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

SANATTA YETERLİK TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : **Fatma Nazlı PEKTAŞ**

Anasanat Dalı : **RESİM**

Tezin Adı : **ÇAĞDAŞ SANATTA BEDEN ALGISI "1960 Sonrası Bedene Merleau – Ponty İle Bakmak"**

25 Nisan 2013 tarihinde yapılan savunma sınavında başarılı bulunan tez; kapsam, nitelik ve şekil yönünden **Sanatta Yeterlik** tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman	**Kurumu**	**İmza**
Doç.Sevil SAYGI	M.Ü.GSF Resim	
Prof.Dr.Zeynep DİREK	Galatasaray Üniv. Fen-Ed.Fak.	
Doç.Rüçhan ŞAHİNOĞLU ALTINEL	M.Ü.GSF Resim	
Yrd.Doç.Ömer Hakan ONUR	M.Ü.GSF Resim	
Yrd.Doç.Nalan DANABAŞ	M.Ü.GSF Seramik ve Cam	
Yedek Jüri Üyeleri		
Doç.Şeyma ÜSTÜNER UZUNÖZ	M.Ü.GSF Heykel	
Yrd.Doç.Kemal GÜRBÜZ	M.Ü.GSF Resim	
Doç.Necla RÜZGAR	Hacettepe Üniv.GSF Heykel	

Yukarıdaki jüri kararı Enstitü yönetim Kurulu'nun 22/05/2013 tarih ve ...2013/XII-4 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof.Nilüfer ERGİN DOĞRUER

Müdür

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın amacı, 1960 yılından günümüze çağdaş sanatta nesne ve özne olmuş bedeni, Merleau-Ponty'nin ontolojik-fenomenolojik bir yaklaşımla ele aldığı, bedende başlayan ve bedende süren dünya algısı ile değerlendirmektir.

Bu değerlendirme doğrultusunda yoğun bir okuma ve araştırma sürecinde tüm bilgi, deneyim ve sabrı ile yanımda olan ve desteğini hiç esirgemeyen, hep olumlu tavrıyla beni destekleyen tez danışmanım Doç. Sevil Saygı'ya, Fransız felsefeci Merleau-Ponty'nin felsefesini araştırma sürecinde, beni Galatasaray Üniversitesi Felsefe bölümünde verilen Merleau-Ponty derslerine misafir öğrenci olarak davet eden ve doğru kaynaklara ulaşmamda desteğini daima yanımda hissettiğim Galatasaray Üniversitesi öğretim üyesi Prof. Dr. Zeynep Direk'e, ve tez izleme jürilerim boyunca desteğini ve yönlendirici saptamalarını esirgemeyen Yrd. Doç. Ö.Hakan Onur'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Titizlikleri, kılavuzlukları ve bilgileri bu çalışmayı tamamlamamda belirleyici rol oynamıştır.

Ayrıca Galatasaray Üniversite'sindeki derslerini izlememe izin veren, Yrd. Doç. Dr. Ömer Aygün'e, paylaştığı bilgileri için teşekkür ederim.

Tüm süreçte, sevgileriyle ve sabırlarıyla yanımda olan aileme teşekkürlerimle...

İstanbul, 2013 Nazlı Pektaş

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı	: Nazlı Pektaş
Anabilim Dalı	: Resim
Programı	: Resim
Tez Danışmanı	: Doç. Sevil Saygı
Tez Türü ve Tarihi	: Sanatta Yeterlik - Nisan 2013
Anahtar Kelimeler	: Algı, Beden, Performans, Fenomenoloji, Çağdaş Sanat

ÖZET

Bu çalışmada, 1960 sonrasında üretilen sanatta, hem özne hem de nesne olmuş bedenin, kullanım biçiminin dayandığı meseleler; Fransız felsefeci Merleau-Ponty'nin ontolojik-fenomenolojik bir araştırmayla ele aldığı, insanların dünyayı algılama alışkanlıkları bütününde incelenmiştir.

Araştırmada, 1960'tan günümüze kadar geçen dönemde bedenin özne ve nesne konumundaki varlığı, hem performans sanatı içinde hem de salt nesne olduğu üretimlerde incelenmiştir.

Bedenin salt bir biyolojik konu olmaktan çıkıp felsefi tartışmanın merkezine yerleştiği Merleau-Ponty felsefesine geçmeden önce antik çağın temsilcilerinden Platon ve Aristoteles'in ruh ve beden hakkında savundukları hatırlanarak Merleau-Ponty ile ortaklıkları ve farklılıkları saptanmıştır. Sonrasında Modern çağın en önemli felsefecisi Descartes'in beden algısı hakkında söylediklerini izlenmiş ve Merleau-Ponty, ile sürekli karşı karşıya geldiği noktalar tespit edilmiştir.

Araştırmanın son bölümünde ise fenomenolojik bir okumayla söz konusu dönem boyunca yapılan çeşitli beden sanatı pratikleri; Merleau-Ponty'nin, bedeni özne ve nesne bütünlüğü içinde yeniden devreye soktuğu; algıyla, duyumla, deneyimle dünya ile girdiği ilişkiyi "*beden felsefesi*"[1] zemininde değerlendirdiği bakışla okunmuştur.

[1] Zeynep Direk (hzl.)**, Dünyanın Teni Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler**, İstanbul: Metis Yayınları, 2002, s.arka kapak.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname	: Nazlı Pektaş
Field	: Painting
Programme	: Painting
Supervisor	: Doç. Sevil Saygı
Degree Awarded and Date	: PhD- April 2013
Keywords	: Perception, Body, Performance Art Phenomenology, Contemporary Art

SUMMARY

In this study, the issues based on the use of the body, as a subject and object, in the art from after 1960, are analysed to take a closer look at the habit of people to perceive the world, with reference to the ontological -phenomenological research by the French philosopher Merleau-Ponty.

In this research, the entity of the body, as a subject and object, from 1960 to the present day, is analysed, both in the art performance and in the creations where this one is only an object.

Before focusing on the philosophy of Merlau-Ponty where the body is not anymore a biological subject but the center of a philosophical debate, the commonalities and differences between Merleau-Ponty and the antique age thinkers Platon and Aristoteles -by remembering their arguments regarding the soul and body- are itentified.

Afterwards, the thoughts of the most important philosopher of modern age, Descartes, regarding the conception of the body were followed and their continual opposition with Merleau-Ponty characterized.

In the last part of this research, body art practices which are made through the entire period with a phenomenological perspective; Merleau-Ponty's way of putting the body in place again with the entirety of subject and object; was read with sense, speculation, experience to focus on his relationship with the world, which he evaluated within the frame of "body philosophy"[2].

[2] Zeynep Direk (hzl.)**, Dünyanın Teni Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler**, İstanbul: Metis Yayınları, 2002, s.back cover

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖNSÖZ i

ÖZET ii

SUMMARY iii

GİRİŞ 1

1. ANTİK ÇAĞDAN MODERN ÇAĞA BEDEN VE ALGI 7

2. MERLEAU-PONTY FELSEFESİNDE BEDEN ALGISI 23

3. 1960 SONRASI YENİDEN ÜRETİLEN BEDEN 34

3.1. Kimliği Sahneleyen Beden: Birikim ve Kazanımın Anlatımsal Koşulu Olarak Beden: Mona Hatoum - Judi Chicago - CANAN - Vito Acconci - Shirin Neshat- Mary Beth Edelson-Orlan- Kutluğ Ataman 38

3.2. Boyalı Bedenler: Bedenin Mekansal ve Zamansal Sentezi: Yves Klein- Carolee Sheneemann- Stuart Brisley 51

3.3. Genişletilmiş Ve Protez Bedenler: Şeylerin Algısal İnanç Yardımıyla Görülmesi: Rebecca Horn - Matthew Barney - Heli Rekula- Eagle Rakauskaite- Stahl Stenslie And Kirk Wolford 58

3.4. Törensel ve Sınırsız bedenler: Dünya Ben ve Başkası: Ana Mendiata - Gina Pane -Cindy Sherman - Hermann Nitsch - Otto Mühl- Nezaket Ekici 66

3.5. Eylemci Beden: Bir Deneyim Alanı olarak Beden "Dünyada olan "Ben": Oleg Kulik- - Skip Arnold – Yoko Ono -Charles Ray..... 79

3.6. Beden ve Sınırları: "Dünyada olan Beden- Deneyimlenen Cogito":Marina Abramovic–Terassa Murak- Denis Oppenhiem- Vito Acconci..... 87

3.7. Bedenin Yokluğu: Piero Manzoni –Ana Mendiata – Janine Antoni - Tery Fox..... 94

SONUÇ 101

RESİM KAYNAKÇASI 106

KAYNAKÇA 111

GİRİŞ

İçeriden dışarıya dökülenlerle, dışarıdan içeriye sızanlar.

Çağdaş sanatta beden algısı "1960 Sonrası Bedene Merleau-Ponty İle Bakmak" isimli bu tezde; 1960'lardan günümüze uzanan yolda gerçekleşen sanat üretiminde; sanatçıların yaratım sürecinde, şeylerin bilince varış noktası araştırılır. Bu tez, Merleau-Ponty'nin görünür (duyumsanır olan) dediği ile görünmez yani ideal olan arasındaki[1] ilişkiyi onun yazdıkları üzerinden yeniden okumayı amaçlar. Sanatçının üretim sürecince geldiği noktayı, 1960 sonrasının akımlara bağlanmayan serbest vuruş alanında, bedenin hem özne hem de nesne olduğu süreçte inceler. Fransız felsefecinin beden ve algı konusunda 1940'lardan 1950'lilerin sonuna kadar beden henüz sanatın nesnesi olmamışken söyledikleri, 1960'tan beri üretile gelen beden sanatının içeriği ve üretim biçimi ile örtüşerek felsefe ve sanat alanında güçlü bir birliktelik oluşturur.

Bu tezde milat kabul edilen 1960 ve sonrasında çağdaş sanatta bedenin kullanımı ve dolayısıyla beden algısı; Merleau-Ponty ile okunmadan önce, antik çağın temsilcilerinden Platon ve Aristoteles'in ruh ve bedene dair fikirleri ele alınacak, ayrıldıkları ve birleştikleri noktalar saptanacak sonra da Ponty'nin sık sık tartışmaya girdiği Modern çağın en önemli felsefecisi Descartes'in beden algısı hakkında söyledikleri izlenecektir. Bu kronolojik sıralama içinde Merleau-Ponty, bedeni bize hatırlatır. Bununla beraber bedenin, beni terk etmeyen, tek nesne olduğunu da hatırlatır. Fakat hala sadece nesne midir beden?

Merleau-Ponty, 1961 yılında yayımlanan Göz ve Tin adlı kitabında, beden ile dünya ilişkisini "görme"yi sorgulayarak ele alır. Cezanne'ın resim yaptığı mekanlardan, Fransa'nın Provence bölgesindeki Le Tholonet'de 1960'ta yazılan metin Merleau-Ponty'nin tamamlanmış son metnidir. Yazar bu metinde varlığın ne olduğunu Cezanne'ın gözlerinden araştırmaktadır. Merleau-Ponty'nin bedeni tekrar hatırlattığı, onun hem özne hem de nesne olduğu felsefesinde, bir ressamın çizgileri, Fransız felsefecinin savundukları ile derin bir yakınlık taşımaktadır.

---

[1] Zeynep Direk (hzl.), **Dünyanın Teni Merleau- Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler**, 1. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2003, s.10.

"*Doğa içeridedir*" der Cézanne.[2] 1960 sonrasında bedene bakmadan önce Fransız düşünür Merleau Ponty'nin felsefesinin ışığı altında görme eylemini yeniden düşünmek ve içeride olanları dışarı çıkarmak bu araştırmaya bir yol haritası çizecektir.

Sanatçı şeylere bakarken onları bedeni kılar. Üretilene bakan göz ise bakarken şeylerin ardını, sanatçıyı ve onun da ardını görmektedir aslında. Bu iletişimde özne bedendir, hiçbir aracı olmadan kendini ve nesneler dünyasını dillendirmektedir. Merleau-Ponty gören bedeni şöyle anlatır:

> *Vücudum hem görendir, hem de görünürdür. O ki her şeye bakmaktadır, kendine de bakabilir ve o zaman, gördüğünde kendi görme gücünün "öbür yanını" tanıyabilir. Kendini, gören olarak görmektedir; kendine dokunan olarak dokunmaktadır; kendisi için görünür ve hissedilirdir. Bir kendidir, herhangi bir şeyi ancak özümleyerek, kurarak düşünceye dönüştürerek düşünen düşünce gibi saydamlıkla değil- ama karıştırmayla narsisizm ile, görenin gördüğüne, dokunanın dokunduğuna hissedenin hissettiğine dahil olmasıyla bir kendidir- öyleyse şeylerin arasında tutulmuş bir kendi bir yüzü ve bir sırtı olan, bir geçmişi ve bir geleceği olan bir kendi…*[3]

Bedenin özne olduğu ilişkide sanatçının üretim sürecinde nesneler dünyası ile kurduğu iletişimde nesnenin bedende olduğu, bedenin de nesnede -an- olduğu noktada görünürlük, iç içe geçmiş bir dil ortaya koyar.

Cézanne'nın baktığı dağda, bedeninin sürdüğü iz ve algıladıkları aynı dokuyu taşır. Bu ortaklıktaki iç içelik ve Merleau-Ponty'nin deyimiyle kesişme, yaratıcı süreçte özne-nesne birlikteliğinin zeminini oluşturmaktadır. Sanatçının geçtiği yolda bedenine değen, bakışının biçimini alanlar; anlamını bu kesişmenin yarattığı süreçte bulur. Cézanne'nın baktığına bakmak; ona bakmak, onun bedeninden görmektir. *"Ressamın karşısında bilginin ve eylemin emirleri, erdemlerini kaybeder."*[4] Sanatçı üretirken tüm bildiklerini unutur, ten kendisi olanın kaynağına iner onun derinliklerinde dolaşır; çekip çıkardığıysa kesişmeden doğan yeni bir dildir. Merleau-Ponty Cézanne'ın dili ile ilgili şunları söyler:

---

[2] Maurice Merleau- Ponty, **Göz ve Tin,** Ahmet Soysal (çev.), 2. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2003, s.36.
[3] Ponty, **a.g.e**., s.33-34.
[4] Ponty, **a.g.e**., s.30.

Ben tabloya bakar bakmaz, onun kendisi, sahip olmuş olduğu en canlı yanıyla oradadır. Cézanne'ın resmetmek istediği ve çoktan geçmiş olan "dünya an'ını" tuvalleri üstümüze fırlatmayı sürdürmektedir ve onun Sainte-Victoire dağı, Aix'in üstündeki sert kayada olduğundan başka türlü -ama daha az enerjik olarak değil- oluşmaktadır ve yeniden oluşmaktadır dünyanın bir ucundan diğerine. Öz ve varoluş, imgelem ve gerçek, görünür ve görünmez -resim tensel özlerden, etkin benzerliklerden, sessiz anlamlardan oluşan düşsel evrenini açarak bütün kategorilerimizi bulandırmaktadır.[5]

Bu dilde okuduklarımız, aktarılan veriler; görüyorum edimi ile birlikte değil öncesinde gerçekleşmiştir. Görmek deneyimlerin temelini atar ama bu temelin inşasına ilk katkı verili olan ilk kabuldür. "*Dünyanın duyularım üzerindeki ilk hücumunu az önceki geçmişe göndererek, az sonraki bir geleceğe yönelircesine nesneye yönelirim."*[6] Bu yönelime ilk adım, dünya üzerinden gelirken Merleau-Ponty, Algının Fenomenolojisi'nde bedenin öncüllüğünü ise şöyle dile getirir: "*Renk, görülmeden önce ancak kendisine uygun düşen ve kesin olarak belirlediği bedensel bir tutumun deneyimi olarak belirir… Önce bedenin belirli bir düzenlenişinin bir deneyimi vardır ve sonra birden duyum görsel alana yayılır*"[7] O halde Cézanne'ın renkleri ve şekilleri onun bedeninin deneyimidir; dünyanın ona fırlattıklarını o da kendisiyle birlikte tuvale fırlatır.

Bu ilişkisellik "sanat" olarak tanımlandığında sanatçı, dünyayla kurduğu dolaysız temasında "gören" olarak, dünyaya bakan kişi olarak, gözünü zamanla nesnelerden benlere ve sonunda "kendi" üzerine odaklar. Bu süreç kısadır ve sanatçı için sınırları belli, planlanmış değil, kendiliğinden oluveren bir süreçtir. Bu andan itibaren gören ve görülen arasındaki sınır ortadan kalkar. Burada belirsizlik söz konusu değildir, aksine bütünlük, ilişkiselliktir söz konusu olan. *"Algısal sentezi gerçekleştiren, epistemolojik özne değil, bedenin kendisidir."*[8] Bu kendinde oluş kap metaforudur aslında. Dünya bedenleri taşıyan bir kap, beden de hem taşınan hem de taşıyan bir kap. Bu kapsayıcılık içinde düşündüğümüzde, görünür görünmez ilişkisinde özne nesne ikiliği ortadan kalkmakta ve aynı düzlemde varoluş düzleminde bir araya gelmektedir. Merleau-Ponty, nesnel öncesi varoluşa "dünyada olma" adını veriyor. Bir

[5] Ponty, **a.g.e**., s.44.
[6] Erdem Gökyaran, "Başkası ve Aşkınlık", **Dünyanın Teni, Merleau –Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler** Zeynep Direk (hzl.), 1. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2003, s.58.
[7] Gökyaran, Zeynep Direk (hzl.),**a.g.e**., s.59.
[8] Gökyaran, Zeynep Direk (hzl.),**a.g.e**., s.46.

yönelim olarak algı, dünyada olmanın tarzlarından biridir ve her yönelimi yine onun tarafından önceden belirlenmiştir. Dünyada olma ne bir refleksler toplamına indirgenebilir ne de bir bilinç edimine. [9]

Bilince veriliş; üretim sürecinde sanatçı için, Merleau- Ponty'nin düşüncesinin çakışmasıdır. Bu üst üstelik onun şu sözü ile sanatçıya iade edilebilir. Bedenden söz ederken şöyle der: "*[...]o temelde ne yalnızca görülen şeydir, ne de yalnızca gören, o görünürlüktür. [...]"*[10] Bilinç, bedene verilirken görünür olur ve üretilen sanat yapıtı; öncesi, şimdisi ve sonrası olan anlam alanıdır.

Sanat yapıtının olagelmesi, özne-nesne birlikteliğinin "görünür" hale gelmesi bedenin dile gelmesidir. Merleau-Ponty, "*algı ile beden arasındaki fenomenolojik dokuyu okurken, yavaş yavaş "sözü söyleyen beden" imgesini de kurmaktadır. [...] Dil ve söz kavramları bedende bir araya gelmektedirler. Bu bir araya geliş sözün akılda doğmasıyla bedenle dile gelmesiyle olur."*[11]

Akılda doğan, bedenle canlanan söz, yapıta dönüşürken, izleyici için de artık okuduğunun doğum izlerini aramak meselesi çoktan kaybolmuştur. Aksine üretime dönüşen söz için anlam alanı, akıl beden birlikteliğinde "görme" eyleminin dile gelişidir. Sanatçı sözü için seçtiği anlam nesnelerini sunarken aslında her seferinde kendi kendinin doğumunu gerçekleştirmektedir. Bu doğum her üretimde farklı biçimlerde ve zeminlerde tekrarlanmaktadır.

Kendinle ve nesnelerle kurulan, nesnenin kendine geçtiği, kendini nesnede bulduğu yaratma sürecinde sanatçı; görmek fiilinin tüm çekimlerini gerçekleştirir. Beden tüm dile gelişlerin ve getirilişlerin ana zemini olduğu için anın tüm izlekleri ondandır, ona verilidir ve ona döner. Bu ilişki boşlukta yer kaplayan hareketli herhangi bir şeyin dünyaya verilmesi ile değil; gören, gördüğüne dahil olan vücudun dünyayı resme dönüştürmesiyle gerçekleşir.

Bu alışveriş sistemi içinde sanatçı görünürde olanlara, -kendi de onlardan biri olarak- yaklaşır. Yaratma süreci içerisinde bu doğal bir tavırdır. Dile gelenler şey olduğunda;

[9] Gökyaran, Zeynep Direk (hzl.), **a.g.e**., s.49.
[10] Zeynep Savaşçın, "Algısal İnanç", **Dünyanın Teni, Merleau-Ponty -Felsefesi Üzerine İncelemeler** Zeynep Direk (hzl.), 1. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2003, s.122.
[11] Nilüfer Zengin, "Görülmeyi Görmek Et Kavramı Üzerine", **Dünyanın Teni, Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler** Zeynep Direk (hzl.), 1. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2003, s.141.

görünür olanla ideal olan arasındaki ilişki çözülmeye başlamıştır. Gördüğü kendindendir, gösterdiği kendidir. "*O, bir görüşün doğal devamı ve olgunlaşmasıdır.*"[12]

Merleau-Ponty'nin deyimiyle bedenin, tüm bu olanlar içinde bir "kesişme alanı" olması; sanatçının sordukları ile cevaplarının aynı nesnede buluşmasının kaynağıdır. Bu bütünlük durumu, kesişmenin yarattığı bu iç içelik yapıtın yola çıkış anının sonudur. Onu saran kabuk ya da kabuğun içindeki o, birliktedir ve aynıdır.

İçeride olmak herhangi bir şeyken; dokunulan olmaktır. Lascaux'nun duvarındaki bizonlar herhangi bir kireçtaşının yarığı ya da kabartısı değillerdir.[13] Ya da Cezanne'nın dağıdır artık Sainte- Victoire Dağı. Bu iç içe geçmişlik bu çift yüzlülük her sanat eseri ya da her üretim için söylenecek genel geçer bir tanım değildir.

Cézanne'ın gözlerinin izini sürerek "görme" üzerine söz söylemek; bedenin gördüğünü kabul etmek, göz ve tin'in iş birliğini bedende var ettiğini söylemektir. Merleau-Ponty bu konuda; *"Göz dünyayı görür ve dünyada tablo olmak için eksik olanı ve tabloda kendisi olmak için eksik olanı ve palette tablonun beklediği rengi ve bitirildiğinde, bütün bu eksikliklere yanıt veren tabloyu görür…"*[14] der.

Cézanne, sanat üretimi içinde kırılmanın başlangıcıdır. Modern Sanat onun öncülüğünde yol almıştır, devamında Marcel Duchamp ikinci kırılmayı gerçekleştirmiş, avangart söylemlerin ardı arkası ondan sonra kesilmemiştir.

Üçüncü ve en etkili kırılmayı Joseph Beuys gerçekleştirmiştir. Sanat onun için toplumu değiştirmek, idealleri gerçekleştirebilmek için alternatif bir alandır. Heykel ve aynı zamanda Performans sanatçısı olan Beuys, bedenini doğrudan kullandığı performanslarında; sanatı toplumsal idealler adına bir araç olarak kullanmıştır.

Cézanne, Duchamp ve Beuys ile disiplinlerarası bir zeminde ilerleyen sanat "görmek" eylemini tüm bu kırılmalarla zorlamıştır. Fakat her defasında değişmeyen; bedenden nesneye, nesneden bedene akan süreçte özne nesne birlikteliğinin bıraktığı izdir.

---

[12] Ponty, **Göz ve Tin**, s.32-33.
[13] Ponty, **Göz ve Tin**, s.36.
[14] Ponty, **Göz ve Tin**, s.38.

İçeriden dışarıya dökülenlerle dışarıdan içeriye sızanlar, sanatçı bedenin nesnelerle kurduğu diyalogda ortaya serilir. İzmlerin ortadan kaybolduğu, genel olarak son 40-45 yılı içine alan postmodern dönemde, üretilen sanat; gözler önüne serilenler, incelendiğinde karşımıza disiplinlerarası sanat ortamında farklı örnekler çıkacaktır.

Sanatçının gören- görülen ilişkisindeki gerilimde aldığı yolda durmak ve ortaya çıkanlara dışarıdan değil içerden bakmak. Merleau-Ponty, şeylere dair bilgilerimizin ve reflekslerimizin doğum yeri bedendir görüşünü savunur. Ona göre, bedenin algıdaki rolü a priori'*(deneyden bağımsız)* dir.[15] Onun felsefesi beden felsefesi olarak nitelendirilebilir.

1950'lerden sonra disiplinlerarası bir iletişimle kurgulanan sanatçı ve bedeni, farklı teknikler kullanan, farklı akım ve eğilimleri temsil eden sanatçıların sanat dili ve sanat nesnesi haline gelmiştir. Ortak noktaları bedeni kullanmak olan bu sanatçılar dünyayı algılarken bedenleriyle soru sorarlar ve yine onunla cevap verirler. Bireysel ve toplumsal meseleler tenin dokusuna alınarak tekrar tekrar okunurlar.

Yirminci yüzyılın en önemli filozoflarından Merleau-Ponty, "kendi bedeninin algısı" sorununu öncüller, algıyı bu noktadan kazmaya başlayarak derinleştirir:

> Ona göre*; Eğer (vücudum) nesnelere dokunabiliyor ve onları görebiliyorsa, bunun tek nedeni onlarla aynı aileden olmakla, görülebilir ve dokunulabilir olmakla vücudumun kendi varlığını nesnelerin varlığına katılmak için bir yol olarak kullanmasıdır, bu iki varlıktan her birinin ötekisi için arketip olmasıdır, vücudum şeylerin alanına ait olması ve dünyanın evrensel ten olmasıdır.* [16]

1960 sonrası sanatçılar da beden aracılığıyla ve onu merkeze alarak gerçekleştirdikleri sunum ve performanslarında, dünya ile iç içe geçen tenleriyle, bedenlerinden akanlarla ya da dışarı attıklarıyla gerçekleştirdikleri yeniden üretimlerinde algı yoluyla kendilerindeki dünyayı sanata çevirirler.

---

[15] Zeynep Direk, "Giriş" **Dünyanın Teni Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler,** Zeynep Direk (hzl.) 1. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2003, s.11.

[16] Ömer Aygün, "Zamansallık Düşüncesi Ve Düşüncenin Zamansallığı", **Dünyanın Teni Merleau PontyFelsefesi Üzerine İncelemeler**, Zeynep Direk(hzl.) Metis Yayınları, 2002, s.99.

1.ANTİK ÇAĞDAN MODERN ÇAĞA BEDEN VE ALGI

Çağdaş sanatta beden algısını, Merleau-Ponty ile okumak ve 1960 sonrası üretilen, bedenin özne veya nesne olduğu sanatı, onun beden felsefesi yoluyla anlamlandırmaya çalışmak için önce; antik çağın temsilcilerinden Platon ve Aristoteles'in ruh ve bedene dair fikirlerini ele almak, ayrıldıkları ve birleştikleri noktaları süzmek, sonra da Ponty'nin sık sık tartışmaya girdiği Modern çağın en önemli felsefecisi Descartes'in beden algısı hakkında söylediklerini izlemek gerekir. Bu geleneği sorgulayan Merleau -Ponty, algıdaki anlam yükünün muğlaklığına işaret etmektedir.

1960 sonrası gerçekleştirilmeye başlanan, bedende ve bedeni kullanarak üretilen, performans adı altında da incelenebilen sanat hakkında, Merleau-Ponty felsefesi doğrultusunda okuma yapmak için kendisinden önce beden ve algı konusunda, filozofların söylediklerini bilmek gerekmektedir. Zira 1960 sonrasında bedenin özne ya da nesne olduğu sanat üretimlerinde, sanatçının biçim içerik ilişkisi yoluyla bedeni algılama biçimi ve bu doğrultuda ürettikleri, bu konuda seçtiği yolları akla getirmektedir.

Beden ve algı konusunda Platon ve Aristo'nun savunduklarına tek tek değinmeden önce bu konuda söylediklerini karşılaştırmak yararlı olacaktır.

Antik çağdan modern çağa, beden ve algının nasıl anlaşıldığına bakarak ilerlerken, Platon kuşkusuz çok önemli bir figürdür. Ruhun ölümsüzlüğü ve tanrısal tarafıyla gerçek varlıkların dünyasına ait olduğu tezini savunurken, bedeni sürekli değişen görünüşler (gölgeler) dünyasına ait olduğu için küçümser.

Bedenin küçümsendiği Platon felsefesinde, var olan her şeyi ruhla kavrayabileceğimiz savunulur, ruh (psykhe), ölümsüzdür ve göç eder. Platon, insan ruhunu üç kısma ayırmaktadır: Rasyonel (akıl), yürekli (irade) ve iştahsal kısım. (Devlet 440-441).[17] Platon bedeni küçümser derken kastedilen şey; işte bu üç kısma ayrılan ruhun iştah kısmının, maddi şeyler için duyulan arzu sonucu; iştahın akla tahakkümü, arzunun da ruha hakimiyeti sebebiyle, bedene dengesini kaybettirmesidir. İştahsal kısım ruhun en alt kısmıdır, rasyonel ve

[17] Platon, **Devlet**, Sabahattin Eyüboğlu-M.Ali Cimcoz, (çev.), 12. Basım, İstanbul: Türkiye İş bankası Kültür Yayınları Matbaası, 2012, s.141-142.

yürekli kısımlar tarafından kontrol edilmediği sürece ruha zarar verecektir (Devlet 439-440).[18] Engellenmeyen ruh, iştahsal kısmın hizmetine girer, kötü olur ve o da bedeni kirletir. Kötü ruhlu beden dengesizdir ve kötü insandır.

Ruhun varlığından hiç bir zaman şüphe duymayan Platon'a göre, "ruh tanrılıktır".[19] Yani insan ruhu Tanrısaldır. Platon, hiçbir zaman ruhun yaratılmışlığından söz etmez. Ona göre ruh, evrensel ruhun (Tanrı) bir parçasıdır. Ruh da tanrı gibi hep vardır. Platon'a göre, ruhun Tanrı'dan ölümlü bedenlere seyahati onu ezeli ve ebedi kılar. Platon, ruh göçü ve onun ölümsüzlüğüne dair önermeler sunarken aynı zamanda "*Ruh Tanrılık olduğu kadar insanlıktır da*"[20] der.

Platon, ruhun önceliğini savunur, onun felsefesi ruh (psykhe) kavramına odaklanırken; Aristoteles'in felsefesi doğaya (Phusis) odaklanmaktadır. İnsanın doğası ruhunu olduğu kadar bedenini de kapsar; söz konusu olan ikisinin birliğidir. Bununla birlikte, ruh form, beden madde çerçevesi içinde baktığımızda ise Platon'un ruh beden ilişkisi bakımından Aristoteles'in söylediklerinden çok farklı düşünmediği görülür her ikisinde de ortak olan bedenin şekil alan olduğudur. Beden ikisi için de olan bitenin içinde gerçekleştiği bir kaptır.

> *Aristoteles'te var olan dynameia (olanak halinde), entelekheia (amacını kendi içinde taşıyarak), energia (etkin halde) diye üçe ayrılır. Ayrıca kendileri dynameis (olanaklar), energeiai (etkinlikler) olan şeyler vardır. Dynamei, entelekheia ve energia ise, hylenin (maddenin), eidosun (biçimin) ve synolonun (cisimsel teklerin) var olma tarzlarıdır. Maddeyle eidos, var olanın va rolan olarak yapısını meydana getirir. Madde, bilinme bakımından hypokeimenon (altta duran taşıyıcı), eidos (biçim) da to ti einaidir. (bir şeyi o şey yapan)* [21]

Aristoteles'te beden (soma) bir takım potansiyellere sahiptir, bazı şeyleri yapma kapasitesi olan maddi bir var olandır. Bu potansiyele sahip bedenin örgütleyici ilkesi olan ruh (Psykhe, can) bu yapabilirliklerin bilfiil hale gelmesini sağlar. Bedende potansiyel (dunamis) olan bilfiil (energon) olduğunda neye dönüşüyorsa işte o olma amacını başından beri içinde

[18] Platon, **a.g.e**. , s.139-140.
[19] Macit Gökberk , **Felsefe Tarihi**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2000, s.64.
[20] Platon, **Phaidros**, H. Akverdi (çev.). 1.Basım, İstanbul: Maarif Matbaası, 1943, s.245.
[21] İoanna Kuçuradi, **Çağın Olayları Arasında**, 1.Basım, Ankara: Ayraç Yayınevi, 1997, s.144.

taşımaktadır. Aristoteles'e göre örneğin insan bedenini, yapay cansız var olanlardan ayıran en önemli şey onun yapay cansız bir şeyin sahip olmadığı yapabilirlikleri (beslenme, büyüme, üreme, algı, hareket, düşünme vs.) gerçekleştirebiliyor olmasıdır. Aristoteles'e göre ruh bedenin yapabilirlikleri ile ilgili bir meseledir.

Ruh ve beden arasındaki ilişkiyi "Madde ile Form" öğretisine dayalı olarak açıklayan Aristoteles metafiziğinde ikisi arasındaki ilişki et ve tırnak gibi ayrılmaz bir bütünün parçası olarak savunulur ve bu yönüyle Aristoteles kendinden önceki metafizikçilerden ayrılır. Ruh bedenin formu ve örgütleyici ilkesidir. Beden de böyle bir örgütlenmeye yatkın bir maddedir ve bu konuda şöyle der:

> *Ruh canlı bedenin nedeni ve ilkesidir. Bu neden ve ilke terimleri pek çok şeyi kabul eder; fakat ruh belirlediğimiz üç kipe göre aynı biçimde nedendir.- Onun biçimsel cevher olarak nedenliği açıktır; çünkü her şey için varlığın nedeni biçimsel cevherdir. Oysa bütün canlı varlıklarda, onların varlıklarını oluşturan şey hayattır; hayatlarının nedeni ilkesi ruhtur. Bundan başka bilkuvve (güç halinde) varlığın biçimi ve entelekheia'dır. (yetkin fiil) Ruhun erek olduğu açık olduğu gibi, neden olduğu da açıktır.* (...)[22]

Ruh, Platon için ahlaki bir sorun; ruhun yetileri ruhun ölümsüzlüğü hep ahlakla ilgiliyken, Aristoteles için ruh, doğrudan canlılıkla ilgili bir sorundur. Platoncu ruh, kendini dolaysızca doğrudan doğruya kavrarken, Aristoteles'çi ruh kendini tanımaya ancak etkiden nedene, edimden eyleyene giden bir tür uslamlamayla, ulaşmaktadır.

Aristoteles için insanın bilen bir varlık olması onu diğer canlılardan ayırır ve insanın bilen bir ruh olduğu görüşünde Platon'la birleşir. Aristoteles, insanın algılamakla durup kalmadığını, daha ileri giderek düşünme ile kavramlar meydana getirdiği konusunda da Platon'la birleşir. Fakat kavramların nasıl ortaya çıktığı konusundaysa farklı görüşlere sahiptirler. Platon'a göre, ruh doğmadan önce de vardı ve ölümden sonra da var olacaktır. Ruh, kavramları doğmadan önceki hayatında elde etmiş ve bu kavramları doğarken dünyaya beraber getirmiştir. Yani Platon'a göre, kavramlar doğuştandır: Ona göre duyu organlarımızı

[22] Aristoteles, **Ruh Üzerine,** Doç.Dr. Zeki Özcan (çev.), 2. Basım, İstanbul: Alfa Yayınevi, 2001, s.85-86.

doğumla birlikte edinmiş olarak dünyaya geliriz; duyu organlarımızla algıladığımız duyumlarımız üstüne yargıda bulunma yetimizi ise daha doğmadan edinmişizdir.[23]

Aristoteles ise, "bir şeyin bilgisine ulaşma isteğinin, "bölümlenebilirlik" ile "betimlenebilirlik" ön koşullarına dayandırır. Buna ek olarak, o şeyin "Niçin?" sorusuna yanıt olarak verilebilecek bir "nedensellik" açıklamasını da her durumda zorunlu kıldığı saptamasında bulunur ve bunu dört ayrı açıklama ilkesi ya da nedeni ile temellendirir: Dört neden öğretisi; "maddesel neden" (şeylerin tözünün yapıldığı ya da nesnelerin oluştuğu madde); "biçimsel neden" (şeyin dış görünüşü ya da tasarımı); "etkin neden" (şeyin yapıcısı ya da oluşturucusu); "ereksel neden" (şeyin dünyadaki varoluş amacı ya da var olmakla dünyada gerçekleştirdiği şey)"[24] Tüm bunları tasarlayan akıldır. Etkin olarak çalışır ve akıl, ruhun en birincil yetisidir.

Aristoteles ve Platon arasındaki karşılaştırmayı bitirip, Antik felsefenin bu en önemli filozoflarına daha yakından bakmak beden ve algı konusunda söylediklerini Merleau-Ponty'yi okumadan önce iyice çözmek gerekmektedir:

Platon'a göre beden, ruhla birleşerek insanı oluşturmuş, idare ve iktidar ruha, kölelik ve hizmet bedene verilmiştir. Bu sistemde ruh bedeni canlı tutan, hareket ettiren ve yönlendirendir. Beden ise ruhun alıcısıdır. Varlıklarını sürdürebilmeleri için daima birbirlerine muhtaçtırlar.

Antik çağın beden algısını ruhla ilişkilendiren Platon, bedenin varlığını ve yapabilirliğini ruh ve bedenin temasında sunar. Beden burada mekandır. Onu yönlendiren ve harekete geçiren ise ruhtur. Bu noktadan baktığımızda 1960 sonrası sanat üretiminde Platon'un düşüncelerini, protez bedenler ve yok beden bölümü ile ilişkilendirilebilir.

Platon'a göre, geçici beden ruh için hapishane gibidir ve orada olmak adeta tutsaklıktır. Beraberlikleri zorunlu gibi gözükse ruh bedende bulunduğu sürece gerçeği elde edemez. Çünkü ruh, bedeni beslerken kendinden uzaklaşır. Ruh istediği zaman, beden hapishanesinden kurtulabilir.

[23] Felsefe Sözlüğü, **Platon,** 2. Basım**,** Ankara: Bilim Ve Sanat Yayınları, 2003, s.1138.
[24] Felsefe Sözlüğü, **Aristoteles,** 2. Basım, Ankara: Bilim Ve Sanat Yayınları, 2003, s.92.

Göç eden ruh kendiliğinden hareket edebilen cevherdir. Platon'a göre, "*ruhun özü ve kavramı harekettir*" [25] kendiliğinden hareket edebilen ruh, aynı zamanda bedeni yöneten ve yürüten bir şeydir. Ruh bu aktifliğiyle bedeni meydana getirir ve ona şekil verir. Beden ise meydana gelendir, şekil alandır.[26] Burada aslolan formdur, ruh ile form özdeştir de denebilir. Ayrıca meydana getirme, şekil verme özelliklerinden dolayı ruha canlandırma anlamında pskyhe de denilir. Platon, Kratylos diyaloğunda ruha bu adın niçin verildiğini, ruhun bedenin esi ve bedenin hayat sebebi olduğunu, bedene solumak yetisini kazandırdığını, onu cezalandırdığını, tazelendirdiğini (anapsykhon), bu ilke yok olunca da bedenin yıkıldığını, öldüğünü belirterek açıklamaya çalışır.[27] "Bir bakıma ruh tenin bir türlü ahengidir"[28] diyen Platon'a göre bu ahenk onu hareketliliğinden kaynaklanır, kendi için bedeni hareket ettirir.

Duyu organları ile algılanan bedenin varlığından şüphe etmiyorsak; ona kendini yerleştiren ruhun varlığından da şüphe etmememiz gerekir. Bu gerçeği vurgulamak için Platon, şu ifadeleri kullanmıştır: "*Ruhumuz gerçek varlık olarak kavradığı töz gibi bedene girmeden önce de vardır. O halde bu ilkenin varlığından şüphe etmiyorum*."[29]

Varlığından şüphe edilmeyen ruh Platon'a göre kısımlara ayrılmıştır: Ruhun ölmezlik ayrıcalığının gücü akıldır. Yani, ruh akla sahiptir, beden ise akıldan mahrumdur, akıl buyurur, beden ise dolaylı yoldan ruh aracılığıyla aklın emirlerine uyar. Ruh ve beden birlikte olduklarında Tanrı bedene köleliği ve boyun eğmeyi, ruha ise komutanlığı ve efendiliği vermektedir.[30] Ruhun arzu kısmı ise kişiye itibarlı bir yaşam sürmesine rehberlik edecek olan tutkuyu kazandırmaktadır. Ruhun yürekli kısmının sağladığı tutkular arasında kamu işlerine katılmaya, savaş sanatına ve edebiyata dair tutkular bulunmaktadır. Tutkuların tatmini açısından gerekli olan kararlılık, süreklilik ve isteklilik gibi bireysel karakteristikler de yine ruhun bu kısmında ortaya çıkmaktadır. Son olarak ruhun istekler kısmı, birey in aşk, açlık ve susuzluğunun kaynağını oluşturan ve tüm diğer arzuların hareketlerinin hicvedildiği kısımdır.

[25] Platon, **Phaidros**, s.246.
[26] Platon, **Phaidros**, 181.
[27] Platon, **Kratylos**, Teoman Aktürel (çev.), 1. Basım, İstanbul:Milli Eiğitim Basımevi, 1982, s.99.
[28] Platon, **Devlet**, Sabahattin Eyüboğlu-M.Ali Cimcoz, (çev.),12. Basım, İstanbul:Türkiye İş bankası Kültür Yayınları Matbaası, 2012, s.91.
[29] Platon, **Phaidon**, Kemal Yetkin (çev.), İstanbul: Sosyal Yayınları, 2001, s.92.
[30] Platon, a.g.e. , s.49.

Ruhun bu kısmı yemek, üremek gibi insanoğlunun hayvanlarla ortak olarak taşıdığı arzuların tatminini teşvik etmektedir. [31]

İnsanın bilme yetisini ruhtan aldığı konusunda Aristoteles ile ortak bir zemine oturan Platon felsefesinde beden; ruhun yönetiminde bir mekandır ve her ikisi de algıya ulaşma yolunda ortak çalışırlar.

Aristoteles'in beden ve algıya dair düşüncelerine yakınlaşmak için ise yine ruhun tanımını yapmak ve bedeni ona göre anlamak gerekmektedir. "*Ruh kesin olarak, bilkuvve (güç halinde) hayata sahip doğal bir cismin, yani organlaşmış bir cismin bir ilk entelekheia'sıdır*." [32] Ona göre bedenin bir ruhu vardır ve bedenden ayrılabilir değildir. Ruhlu bedendir. Ruh bedenin formu, insanı insan yapan özdür.[33] İnsan, bedenin içerisine kapatılmış bir ruh, ölümlü bir bedendeki ölümsüz bir ruh değil; ölümlü bir hayvandır. Başka deyişle, insan dünyaya yabancı, -ruh olarak- dünyadan sonsuzcasına üstün bir şey değildir; başka doğalar arasında bir doğa, dünyanın sıra düzeni içerisinde kendine bir yer tutan bir doğadır. Kuşkusuz oldukça yüksek, ama yine de dünya içinde olan bir yerdir.[34]

Aristoteles'e göre ruh ve zihin fizyolojik bir koşullanma değil bedenin gerçeğidir. Beden kendinde var olurken ve ancak bedensel koşullar aracığıyla gerçek anlamını edinir. Ruh ise kendisini doğrudan biyolojik gelişime karşılık gelen "beslenme" (bitkilere özgü), "devinme" (hayvanlara özgü), "düşünme" (insanlara özgü) gibi aşamalarda gerçekleştirdiği etkinliğiyle ya da edimselliğiyle gösterir.[35]

Bu birliktelikte beden ruha özdeş değil onunla birliktedir. Hayata sahip canlı beden, bir öznenin yüklemi değildir, fakat bizzat dayanak ve maddedir. Yukarıda da bahsedildiği gibi entelekheia'dır. Nasıl ki form maddeden önce geliyor ve ondan daha fazla bir gerçekliği işaretliyorsa; Aristoteles'te formun maddeyi biçimlendirmesi gibi; ruh da bedeni biçimlendirmektedir. O halde Aristoteles'e göre, ruh bedenin bir formu olarak kabul edilir. Aristoteles'in bu ruh tanımı, bitkisel ve hayvani ruhu ifade ettiği gibi, üstün insani ruhu da ifade etmektedir. Çünkü Aristoteles'e göre, beden akıllı bir ruh için yapılmıştır. Bu akıllı ruh,

[31] Platon, Devlet, s.439
[32] Aristoteles, **Ruh Üzerine**, s.66.
[33] Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**, İstanbul:Paradigma Yayınları, 2010, s.1340.
[34] Alexander Koyré, **BilimTarihi Yazıları**, Kurtuluş Dinçer (çev.), Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları, 2008, s.37.
[35] Felsefe Sözlüğü, **Aristoteles**, Ankara: Bilim Ve Sanat Yayınları, 2003, s.103.

aynı anda daha aşağı düzeyden yetileri de (nebati ve hayvani ruhun yetilerini) içererek bedenin fiilini oluşturmaktadır.

Aristoteles'e göre ruh, bedensel olamayacağı gibi birkaç öğeye de indirgenemez. (Aristoteles bu yönü ile maddecilerden ayrılır) Ama ruh ve beden tümden birbirlerinden ayrı da değillerdir. (Bu yönü ile de ruhçulardan ayrılır) Ona göre ruh bedene indirgenemediği gibi birbirlerinden kesin çizgilerle de ayrılamazlar.

Bedenin maddi bir şey olduğu açıkça görülürken, ruh madde olabilir mi? Eğer ruh maddeyse ruh bedendir. Ruh beden olabilir mi? Aristoteles ruhun neden madde ya da beden olamayacağını tartışmıştır: Aristoteles ruhun neden beden olamayacağını gösterirken bedenin belli şekilde olduğunu ve yaşama sahip olduğunu söyler. Bu yönüyle beden cansız cisimlerden ayrılır. Beslenme, büyüme ve çürüme de onun ayırt edici özelliklerinin en temelleridir. Bedenin belli şekilde olmasını böyle anladığımızda; Aristoteles ruhun beden ya da bedensel bir şey olduğu tezini çürütmeye başlar:

Ruhun beden ya da form olduğunu savunuyorsak eğer yalnızca bazı cisimlerin canlı olduğu olgusal gerçeğini kabul etmek zorundayız. Ruhun biçimsel olma savunusu, Aristoteles tarafından bedenin canlılık özelliği yani yaşamsal fonksiyonları ve beden canlıysa ruhludur tezleri ile çürütülür.

Eğer canlıyı cansızdan ayıran şey beden ise bedenli cisimlerin ruhu vardır. Bu sonuç cisimle beden arasındaki farkı kaldırır. Bu da ruh, beden ya da formdur tezi ile çelişir.

Bedenin madde ile olan ilişkisi hakkında ise Aristoteles; beden için "özne hakkında olanlardan değil, daha çok özne ve madde gibi" olduğunu söyler.[36] Bu ikisi arasındaki ayrım bedenin dışsal özellikleri ile çözümlenmeye başlanır. Örneğin, masanın kendisi bir özne, bir taşıyıcı; masanın uzunluğu, rengi, çeşitli özellikleri ise o özneye yüklenebilecek, o öznenin taşıdığı, o özne hakkında olan şeyler. Aristoteles; "*Bedenin başka bir taşıyıcıya yüklenebilecek bir şey olmadığını, kendisinin zaten bir taşıyıcı olduğunu söyler ve bunu ruhun bedensel olmadığının bir kanıtı olarak görür*"[37] Bu durumda bir şey hem "özne" hem de "özne hakkında" olamaz. Masa başka bir cismin niteliğini, niceliğini taşıyamaz. Masa bir

[36] http://yasamisaretleri.blogspot.com/search/label/Aristo, (07.12.10)
[37] http://yasamisaretleri.blogspot.com/search/label/Aristo, (07.12.10)

özne, bir taşıyıcı ise masa özne hakkında da olamaz, başka bir özneye yüklenemez. Buradan bakıldığında beden de tıpkı masa gibi taşınan bir özellik değil, taşıyıcı bağımsız bir tözdür. Buna bağlı olarak bedenin taşıdığı şey ruh, ruhu yüklenen bedendir. Sözü edilen ruhun bedeni olması değil, bedenin ruhu taşımasıdır. Son olarak ruhun madde ya da beden olamayacağı açıksa; Ruh bedene yükleniyorsa, beden cisimselse, cisimsel bir şey başka bir cisme yüklenemezse ruh da cisimsel olamaz.[38]

Aristoteles'e göre ruh, bedenin hareket kaynağıdır ama bedenle olan etkileşiminde ona sadece hareket veren bir yapı olarak karşımıza çıkmaz. Aristoteles'e göre ruh, üç tabakalıdır ve her bir tabakada insana özgü olana doğru yönelir. Ruhun ilk tabakası "bitkisel" olan yanı temsil eder. Bu yan mekanik ve kimyasal değişimleri biçimlendirir; doğma, büyüme, beslenme ve üremeyi sağlar, bedene can verir. Ruhun ikinci tabakası -haz ve acı duyumlarına göre- isteyen ruhtur. "Hayvani" ruh denen bu yan, insanın kendiliğinden hareket etmesini, istemde bulunmasını ve duyumsanmasını sağlar. Ruhun son tabakası ise "insani" ruhtur. Ruhun bu yanı tek tek duyumları birleştirip genel bir algı oluşturan, bu genel algılardan da düşünce üreten, akıl sahibi bir yandır.[39]

Aristoteles'e göre, ruhu taşıyan beden bir töz olarak; algıya ulaşırken gerçekleştirdiği yolculukta yüklü olduğu ruhla dünyayı algılar. Cisimsel bedenin algıladıkları ile algılayan arasında aktarım vardır. Bedeni cisimden ayıran şeyse onun işlevselliğidir.

Aristoteles, ruhun bedenle olan ilişkisini görme yeteneğinin gözle olan ilişkisi örneği ile açıklar. Göz sadece bir görme aletidir. Görme ortadan kaldırıldığı anda, göz artık göz değildir.[40]Ayrıca doğal bir cisim olarak kalemin özü, kalemi kalem yapan şeydir. Kalemin özü, kalemin ruhu olarak kabul edilebileceği gibi, insanı insan yapan da onun özü olan ruhtur.

Nasıl ki, gözün işlevleri olmadan görme eyleminden ya da görme eylemi olmadan gözün işlevlerinden söz edemezsek, aynı şekilde beden olmadan bedenin fonksiyonlarından ya da entelekheia'nın (bu amacı kendinde taşıdığından) varoluşundan söze dilemez. İşlevler kompleksi ya da özsel insani yüklemlerin bir kompleksi olan ruh yalnızca yüklemlerin,

[38] http://yasamisaretleri.blogspot.com/search/label/Aristo, (07.12.10)
[39] Macit **a.g.e**. , s.78.
[40] Aristoteles, ***Ruh Üzerine***, s.68.

ilineklerin var olduğu bir tarzda, yani bir bedenle ilişki içinde var olur; ruhun varoluşu, onun bedenleniş olmasından, bedenin formu olmasından oluşur.[41]

"*İnsan zihni, Aristoteles'e göre, duyu algısında şeylerin duyusal formunu, buna karşın kavramsal bilgide de akılla anlaşılabillir olan formunu alır."*[42] Algı; Aristoteles felsefesinde, dışarıdaki nesnelerin duyu organları aracılığı ile onların hangi maddelerden oluştuklarından bağımsız olarak alımlanmasıdır. Örneklemek gerekirse kitap algısı kitabın kâğıdından değil onun biçiminden, kitap olmasından kaynaklanan bir algıdır. Bu şekilde düşünümle algılama, niceliksel olanın değil, niteliksel olanın izinde gerçekleştirilen, sürekli kendini yenileyen bir devinim kazanmaktadır. Algılama Aristoteles'te edilgen bir durum değildir. Bu anlamda tıpkı izlenimler gibi algılar da bir tür niteliksel değişime bağlı olarak gerçekleştirilen bir devinim aracılığı ile olanaklılık kazanmaktadırlar.[43]

Duyulurun alanı insan bilgisinin alanıdır. Duyum yoksa kuşkusuz bilim de yoktur. İnsan duyumlamakla sınırlamaz kendini -duyumu hazırlar. Anımsar, tasarımlar ve bu yollarla, algılanan şeyin gerçek olarak var olması gerekliliğinden kurtulur.[44]

Aristoteles, duyularca algılanan nesneleri ayırır: Özel nesneler, sözgelimi görme algısının özel nesnesi renkken, duyma algısının özel nesnesi sestir; bir de çeşitli duyularca aynı anda birlikte algılanan ortak nesneler vardır, sözgelimi devinim gibi. Çıkarıma dayalı nesneler ise kırmızıyı algıladığımızda o nesnenin kırmızı bir nesne olduğunu algılamaktır.

Aristoteles beş duyu organını da sınıflandırır: Dokunma en az bilgilendirici, duyma en çok öğretici, görme ise en değerli duyumdur. Ona göre hiçbir duyu organı doğrudan algılamayıp her durumda 'hava' tarafından etkilenirler. Hatta en doğrudan duyum olarak görülen dokunmanın bile belli ölçülerde havanın aracılığına gereksinimi vardır. Kalp ise Aristoteles için hemen bütün duyu nesnelerinde ortak nitelikleri tanıdığından, hem de insana duyum bilincini kazandıran en önemli duyum merkezi olduğundan en temel duyma organıdır. Zihin için ise Aristoteles onun en önemli yetilerinden imgelemi, "asal duyuma yol açan devinim" diye tanımlar.[45] Bir başka deyişle, *''İmgelem duyu izlenimlerinin zihinde*

[41] Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2010, s.1340.
[42] Ahmet Cevizci, a.g.e., s.140.
[43] Felsefe Sözlüğü, **Aristoteles,** s.103.
[44] Alexander Koyré, **a.g.e**., s.39.
[45] Felsefe Sözlüğü, **Arsitoteles,** s.102.

canlandırılıp görüntülendirildiği bir süreçtir, bu nedenle özü gereği belleğin de temelini oluşturmaktadır, imgelemin sunduğu resimler usun temel düşünme malzemelerini oluşturmaktadır."[46]

Bütünlükçü bir yaklaşımla doğaya odaklanarak çözümlemeler yapan Aristoteles, ruhu ve zihni bedenin gerçekliği olarak ileri sürer. O ruhu incelerken onu taşıyan bedeni sadece bir kap (taşıyıcı) olarak görmemiş; bedeni bağımsız töz olarak kabul etmiştir. Duyumsama da beden ve ruhun bedenlenişinde ortaya çıkan akımın kavuştuğu durumdur. Ona göre algı, bir tür hal değişikliğidir. Ve tek bir cümle ile ifade edecek olursak ona göre ruhlu beden vardır ve bu canlılığın yüklendiği bir durumdur.

Aristoteles'in düşüncesi şeyler üzerine çevrilmiştir ve onların varoluşundan emindir. İnsan aklının kendine özgü ilk eylemi kendinin algısı değil, doğal nesnelerin, sandalyelerin, masaların, başka insanların algısıdır. Kendini kavramayı, kendini bilmeyi ancak dolaylı bir yoldan, bir eğilip bükülmeyle ya da uslamlamayla başarabilir.

Ortaçağ'ın büyük ölçüde Aristoteles'e dayanan bireysel ve genel tözler sistemi olarak dünya görüşünü yıkıp, bunun yerine evrenin her tarafına yayılmış maddi bir tözden meydana gelen kendi dünya görüşünü geçiren Rene Descartes ise modern kültürün belirleyici fikirlerini öne sürmüştür. Ona göre dünyadaki herhangi bir şeyi anlamak için onu o yapan her ne ise onun bireysel ve kendine özgü karakteristik özelliklerine bakmak yerine genele bakarak maddenin doğası ve davranışı yoluyla ortaya konacak evrensel bir açıklamanın peşine düşmemiz gerekir.[47]

Modern felsefenin kurucusu sayılan Descartes ise düşünen tözün karşısına bedensel / cisimsel tözü yerleştirmiştir.

Beden, Descartes için fizyolojik bir mekanizmadır, etten ve kemikten yapılmış bir makine gibidir beden. "*Aristoteles felsefesinde ruhu biçimleyen varlık formu; Descartes felsefesinde tinle/ruhla birlikte insanın ya da canlı varlıkların özsel bileşeni olarak tasarlanan ikinci bir töz*."[48]

---

[46] Felsefe Sözlüğü, **Arsitoteles,** s.103.
[47] Ahmet Cevizci, **a.g.e**., s.484.
[48] Felsefe Sözlüğü, **Beden,** Ankara: Bilim Ve Sanat Yayınları, 2003, .s.184.

Descartes'a göre Tanrı, insanı özünde yayılım olan bu makina-dünyaya yerleştirmiştir. Ama onun özü bu dünyanınkinden bambaşka, ondan son derece üstün olan düşünce olduğu için, insan, ereksellikten ve niyetten arınmış olan bu dünyayı ve yine bir mekanizma olan kendi bedenini, düşünen ruh olarak bir kaptanın gemisini yönetmesi gibi yönetecektir.[49]

Beden, felsefe tarihi içinde çoğu kez zihnin karşısına yerleştirilerek düşünülmüş, zihnin olumlu zihinsel niteliklerine karşılık olumsuz bedensel nitelikler sıralanmıştır ve beden çoğu zaman zihnin doğasını bozan olarak düşünülmüştür. Zihin ve beden gerçeklik bakımından farklıdır ve zihni beden olmaksızın açıklıkla kavrayabiliriz. Bununla birlikte bedeni de zihin olmaksızın aynı açıklıkla kavrarız. Tüm bunlar Descartes'e göre Tanrı'nın sınırsız gücü ile olmaktadır. Bu noktadan baktığımızda birbirinden ayrı ayrı kavradığımız bu iki şey; zihin ve beden, gerçeklik bakımından farklıdır.[50] Bu hem yan yana hem de iki ayrı uçta yer alan zihin ve beden konusu Descartes tarafından iki kategoride açıklanmaya çalışılmıştır:

Zihinsel olanı bedensel olandan ayrı olarak düşünen Descartes'ın iki ayrı töz olarak tasarladığı zihin ile beden arasındaki ilişkiyi açıklamada güçlükler vardır. Bu güçlüklerden kurtulmak amacıyla iki konum önerir:

Bunlardan ilki her durumda beden ile zihnin aralıksız bir etkileşim içinde olduğunu, koparılamayacak bir içiçelikle birbirlerine bağlı olduklarını savunan etkileşimciliktir. Etkileşimcilikte bedende olan en ufak bir kıpırtının dahi zihinde bir karşılığının bulunduğu, aynı biçimde zihinsel olan her şeyin de bedensel bir etkisi ya da değergesinin söz konusu olduğu düşünülmektedir. İkincisiyse, zihinsel olanla bedensel olanın birbirlerine hiçbir etkide bulunmaksızın var olduklarını düşünen, dolayısıyla da zihin ile bedeni iki ayrı alan olarak tasarlayan koşutçuluktur. Koşutçulukta, zihinde olanlar ile bedende olanlar arasında ilkece nedensel bir ilişki kurmanın olanaksız olduğu düşünüldüğünden, etkileşimciliğin yaptığı gibi zihinsel olanın bedensel karşılığını ya da bedensel olanın zihinsel değergesini araştıran her türden çabanın felsefi bakımdan "kategorik yanlış" üstüne kurulduğu öne sürülür.(...)[51]

---

[49] Tülin Bumin,**Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza,** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010, s.35.
[50] René Descaretes, " Tanrı'nın varolduğunu ve İnsanın zihni ile bedeni arasınaki farkı kanıtlayan, geonetrik biçimde düzenlenmiş nedenler"**Cogito, öyleyse Descartes,** Sayı: 10, İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 1997, s.16
[51] Felsefe Sözlüğü, **Beden**, Ankara: Bilim Ve Sanat Yayınları, 2003, s.186.

Zihin ve beden ayrımı ilk kez Descartes tarafından ortaya atılmış olmasa da onunla birlikte belirginleştirilmiştir.

Zihin ve beden Descartes'da ayrı ayrı tözlerdir. Bedeni tanımlayan ana şey uzamlılıktır. Zihninki ise düşüncedir. Her ikisi ayrı ayrı var olsalar da insanda birbirlerine sıkı sıkıya bağlıdırlar. Doğa beden aracılığıyla zihne açlık, susuzluk, gibi duygulanımlarla bu bütünü nasıl doğru yönetilmesi gerektiğini öğretir. Birbirlerinden ayrı gibi gözüken bu tözlerin, zihnin ve bedenin birbirleriyle nasıl etkileştikleri Descartes felsefesinin zayıf noktalarından biridir. Ona göre; "*Zihin, bedene tek bir yerde beynin iki lopu arasında bulunan kozalaksı bezle bağlanmaktadır. Kozalaksı bezi devindirebilen zihin bu yolla bedeni sistemli bir biçimde yönetir.*"[52]

Descartes'ta zihnin teftişi söz konusudur ve bunun sonucunda karşılaştığımız düşünen şey bizi Descartes'ın beden kavramına götürür. Bunu Meditasyonlar adlı kitabında şöyle açıklar: " *(...) Düşündüğüm sürece, zira ola ki düşünmeyi tamamen kesersem aynı zamanda var olmamı da sona erdirmiş olurum. (...)Evet, ben sahici ve sahiden var olan bir şeyim tamam ama nasıl bir şey? Söylediğim gibi: Düşünen bir şey*"[53]

Descartes düşünen şey olarak tanımladığı insan bedeninin ne olup olmadığını anlamaya çalışarak bunu sürekli sorgular. İmgelemi sürekli kurcalar ve organlar toplamı olup olmadığını, hava olup olmadığını, buhar olup olmadığını kısacası hayal edip edemeyeceği her şey olup olmadığını sorgular. Tüm o dolambaçlı yolları, kuşkusunu hiç elden bırakmayarak kat eder. Ulaştığı kesin sonuç var olduğudur.

Ona göre insan "*Düşünen bir şeydir. Düşünen bir şey nedir peki*?" [54] Kuşku duyan, anlayan, tasarlayan, olumlayan, yadsıyan, isteyen, istemeyen, ayrıca imgeler oluşturan ve hisseden bir şey… Bu karmaşık insan yapısının şeyleri nasıl bildiğine dair meşhur balmumu örneğini verdiğimizde Descartes'ın bize yüklemeye çalıştığı itici güç zihindir. Bu örneği hatırlayacak olursak: Balmumu kovandan yeni alınmış içindeki tadını henüz yitirmemiş kokuları saklayan sert soğuk, rengi ve biçimi gözle görülebilen, eğilip bükülebilen vurulunca ses veren bir şeydir. Ama o eritildiğinde; duyu organları ile hissedilebilen tüm özellikleri

[52] Felsefe Sözlüğü, **Descaretes René** Ankara: Bilim Ve Sanat Yayınları, 2003, s.360.
[53] Descartes, **Meditasyonlar**, İsmet Berkan (çev.), Ankara: BilgeSu Yayıncılık, 2007, s.24.
[54] Descartes, a.g.e., s.25.

kaybolur. Sesi, kokusu, rengi, biçimi vs… Tüm bu değişimden sonra eldeki balmumu aynı balmumu mudur? Duyu alanına giren her şey değişmiş olsa da bilinen belki de düşünülen şey oradadır. [55]

Değişime uğrayan balmumunun, imgelemle mi yoksa anlıkla mı kavrandığına dair Descartes şu sonuca varır:

> *Balmumu eridikten sonra balmumuna ait olmayan her şeyi çıkardıktan sonra ne kalıyor? Yayılımlı, esnek ve değişken bir nesneden başka bir şey kalmıyor. Esnek ve değişken olmak ne demek? Yalnızca mumun şekil değiştirdiğini imgelemek mi? Bu değil, çünkü mum buna benzer pek çok değişik hale gelebilir. Ama bütün bu halleri imgelemde gezerek oluşturmak zor. Peki yayılım nedir? Mum eriyince uzam büyüyor, kaynayınca da büyüyor, sıcaklık arttıkça da büyüyor, öyle ki, şu elimizdeki topağın bile yayılınca aklımın alabileceğinden fazla değişikliğe uğrayabileceğini düşünmesem, balmumunu hakikat düzeyinde kavrayamazdım. Demek ki şu nokta üzerinde anlaşmak gerek: Balmumunun ne olduğunu imgelemimle kavrayamam bile; onu anlayabilecek olan sadece anlağımdır.*[56]

Descartes, algının gerçekliğini hayal gücüne değil düşünme sonucu ulaşılan kavrayışa bağlar. Onu şüphe yöntemi bilindiği gibi her şeyden şüphe etmekle başlar. Ve geldiği nokta şüphe edemeyeceği tek şeyin şüphe etmek olduğudur. Kendisini de "Düşünüyorum öyleyse varım" önermesiyle kavraması, şüphe etmekle başladığı kavrayış sisteminin sonucudur. Bu konuda şunları dile getirir: *"(...) İnsan ancak, düş gücünü harekete geçiren konular üzerinde konuşup çalışmaktan kaçınır, günlük yaşam ve sıradan konuşma içinde kalırsa zihinle beden arasındaki birliği kavrayabilir (...) herkesin felsefe yapmadan yaşadığı o birliği*."[57]

Zihinle beden arasındaki ayrılığı/birliği tüm açıklığı ile ortaya seren Descartes; Aristo'dan farklı olarak ruh ve bedeni birbirinden ayırır:

> *Özünün tümü ya da doğası düşünmek olan bir varlık olduğumu biliyorum, bu varlığın var olması için ne bir yere gereksinimi vardır ne de somut bir nesneye bağımlıdır; böylece bu "ben" yani benim ben olmamı*

[55] Descartes, a.g.e., s.27.
[56] Descartes, a.g.e., s.28.
[57] Prenses Elizabeth'e 28 haziran 1643 tarihli mektup (Alquié baskısı, III, s.45.) Aktaran: Richard Rorty, " Bedenden Ayrı Var olma Yetisi", **Cogito öyleyse Descartes,** Sayı:10, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,1997, s.193.

sağlayan bu ruh, bedenimden tümüyle ayrıdır, hatta bedenimden daha kolay bilinebilir; bedenim olmasa bile ruh varlığını sürdürür.[58]

Descartes'ın bıçakla keser gibi beden ve ruhu birbirlerinden ayırması bir hataydı. Bir yanda sonsuza kadar parçalara ayrılabilen hacimli, boyutlu, çalışan mekanik bir beden maddesi, öte yanda hacimsiz bölünmeyen, değişken olmayan zihin maddesi vardı. Uslamlama, ahlak yargıları, bedensel sızıların ya da duyuların alt üst olması sonucu ortaya çıkan acılar bedenden ayrıydı. Ve yine zihnin tüm hassas faaliyetleri de biyolojik bedenden ayrı tutulmuştu.[59]

Bu organlar bütününü oluşturan hareketli beden içindeki zihin düşünür ve beden varlığını üretilen bu düşüncelerden alıyorsa dile gelen nedir? Descartes'e göre zihinde oluşanlar dil ile ifade edilir. Bu canlı bir bedenin dışa vurumu ise tam da bu noktada Aristoteles'ten ayrılır. Çünkü yukarıda da söz edilmeye çalışıldığı gibi; Aristoteles'te ruhlu beden canlılığın ön koşuludur. Descartes'da ise insan bedeniyle düşünür. Ve bu beden zihnin yönelimleri ile harekete geçer. Descartes üç tutku sınıfı bedenden kaynaklanan üç fikir sınıfı ayırt eder ve bunları şöyle sıralar: " *Algısal fikirler dış nedenlerine; bedensel duyumlar kendi bedenlerimize, tutku duyumları (dar anlamıyla) ise ruha bağlanırlar ya da atfedilirler ama bunlar bedenlerimize etki eden fiziksel nesnelerin sonucudurlar.*"[60]

Beden Algısını; Aristo ve Descartes felsefelerinde karşılaştırmak gerektiğinde bunu içerde ve dışarıda olmakla ilişkilendirmek gerekmektedir:

Aristoteles'e göre zihin hem ayna hem de gözdür. Retinada oluşan şeyin kendisi, zihnin modelidir. Descartes'çı modelde ise zihin o şeyleri gözden geçirir. Şeyler Aristo'ta aynadaki gibi değil oldukları gibidirler. Descartes'ta ise zihinde bulunanlar temsillerdir, içteki göz bu temsilleri, onların gerçeğe uygunluğunu onaylayacak bir işaret bulmak için inceler. Kuşku duyar ve soru sorar. [61] Öte yandan Descartes' da düşünce çok şeyi kapsar. Şöyle ki; ona göre düşünce; *"Kuşkulanma, anlama, onaylama, yadsıma, isteme, reddetme, tahayyül*

[58] Antonio R. Damasio, "Uslamlama Tutkusu", **Cogito öyleyse Descartes,** Sayı:10, İstanbul Yapı Kredi Yayınları,1997, s.242.
[59] **A.g.e**., s.242.
[60] Amelie Oksenberg Rorty, "Bedenle Düşünme Konusunda Descartes" **Cogito öyleyse Descartes,** Sayı:10, İstanbul Yapı Kredi Yayınları,1997, s.200-201.
[61] Richard Rorty, **Cogito, Üç AYLIK Düşünce Dergisi Cogito öyleyse Descartes,** Sayı:10, İstanbul Yapı Kredi Yayınları,1997, s.187-188.

etme ve hissetmeyi kapsar. Rüyamda bir ışık görsem bile kesin bir dille söyleyecek olursak; bu içimdekine duygu deneceğini, bunun kesin anlamıyla düşünceden başka bir şey olmadığıdır.[62]

Descartes beden algısına yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Bu yeni görüş; duygu ve hayallerin matematik gibi kesin doğruların, ahlakın, tanrı fikrinin, psikolojik problemlerin ve bugün "zihinsel" dediğimiz her şeyin sözde-gözlemlenebildiği tek bir içsel alan anlayışıdır. [63]

Onun zihin beden ayrımı uzamla ilgilidir. Birbirinden ayrı ama bir şekilde birlikte bu iki insansal yön uzamlı beden ve uzamsız zihin birçok şeyi paylaşırken ayrı ayrı durmaktaydılar. Ona göre algı ve duyum da birbirlerinden tamamen ayrıdırlar. Descartes'e göre algı, duyu verilerinden gelen bilgilerin zihinde yorumlanması sürecidir. Descartes duyumsamanın ruhla ilgili olduğunu, duyanın beden değil ruh olduğunu söyler.[64]

Descartes, altıncı meditasyonda*, düşünen bir şeyin uzamsız, bedenden ayrı ve bağımsız bir şey olarak var olabileceğini, savlar. Ona göre zihin özü düşünce olan bir şeydir ve uzamlı şeyden ayrıdır.[65]

> *Descartes'ta "ben" ve "dış dünya" arasındaki ilişki, bu dış dünyada kendi bedeni ve Tanrı da içerilmek üzere, gerçek olmayan ilişkilerdir. Dış dünya, bilinç için, onun kendi içerikleridir. Bu içeriklerin dış dünya konusunda öznenin kendi kendine anlattığı masallar olmamasının güvencesi olan Tanrı ve onun bizi yanıltmayacağı düşüncesi ile ilişkili kanıtlar da, yine düşüncenin kendi içinde olup biten bir işlemdir.*[66]

Descartes'ın insanı, olağanüstü bir yetenekle fizik yasalarını alt ederek, düşünen ruhu ile birlikte doğanın düzenini çözmüş ve ona sahip olmuştur. Beden ve ruh arasındaki ilişki eylemi yapan ve bundan etkilenen arasındaki gibidir ve ona göre ikisi arasında bir işleyiş planı vardır:

> *Descartes'ın eylem anlayışı şudur: Ruh ve bedenden biri, diğeri onun etkisine uğramaksızın etkide bulunmaz. Aslında ruh-beden ilişkisinin*

---

[62] **A.g.e**., s.188.
[63] **A.g.e**., s.189.
[64] Gül Cevahir Şahin, "Cogito", **Dünyanın Teni, Merleau – Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler** Zeynep Direk (hzl.), 1. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2003, s.82.
* 1641'de yayımlanan Meditasyonlar adlı kitabında geçer. Altıncı Meditasyon, nesnelerin varoluşu ve insan zihni ve bedeni arasındaki gerçek ayrım ile ilgilidir. John Cottingham "Descartes, Altıncı Meditasyon: Dış Dünya, Doğa ve Insan Tecrübesi", Ülker Öktem(çev.), Araştırma, XV, Ankara, A.Ü.Mtb, 1994, s.245-264,
[65] Felsefe Sözlüğü, **Descaretes René** Ankara: Bilim Ve Sanat Yayınları, 2003, s.359.
[66] Tülin Bumin,**Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza,**İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010, s.43.

Descartes'ta doğurduğu sorunları "önceden yerleştirilmiş uyum" (l'harmonie preetablie) kuramıyla çözmeye çalışanlar da, temelde aynı anlayışı sürdürür: biri diğerindeki değişimin etkin nedeni olmamakla birlikte bu sistemde de ruh ya da bedenden biri etkin iken, diğeri etkilenendir. [67]

Descartes'ın tutkularla akıl arasındaki çatışmayı temel alan kuramında, istemek birinci eylemdir ve başroldedir. Hangisinin yolunun takip edileceğini o belirler:

Ruhun Tutkulan'nda {Passions del'âme) gösterildiği gibi, ruh ve beden arasında kozalaksı bez (laglande pineale) yoluyla her iki yönde de etkinlik mevcuttur. Eğer ruh kendi istemini bedene kabul ettiriyorsa, yaşanan hayat tutkulardan uzak, akla uygun bir hayattır. Bunun tersi de olabilir; ama her durumda biri buyurur, diğeri boyun eğer. Descartes, bu bağlamda aklın "tutkular üzerine mutlak egemenliği", tutkuları "evcilleştirmek" terimleriyle konuşur.[68]

Antik çağdan modern çağa beden ve algı konusunda düşünürken, bedeninin bilgisinden hep şüphe duyan ve sadece zihne güvenen Descartes ya da, antik çağda beden ve ruhu anlatırken; bedende ikamet ederek bilgiye ulaşmamızı sağlayan göç edebilen ruhu yücelten Platon, beden ve ruhun biraradalığını; bedeni örgütleyen bir ilke olarak ruhu kabul eden Aristoteles.

Merleau-Ponty'nin beden ve algı konusunda söylediklerine gelmeden önce bu üç filozofun düşüncelerini bir araya getirerek, yakınlıklarını ve farklılıkları gösterilmeye çalışıldı. Bedenin unutulmuşluğuna dair Descartes ile sürekli karşı karşıya gelen Merleau-Ponty , antik çağın önemli düşünürü Aristoteles ile yakınlaşır. Zira her ikisi de ruh ve bedenin biraradalığını ve algının bu bütünlük içinde gerçekleştiğini savunurlar. Ölümsüzlük konusundaysa ayrılırlar. Merleau-Ponty' de beden ve ruh ölümlüdür. Aristoteles'te ise her ikisi de ölümdür. Fakat ruhun, sanat ve felsefe gibi evrensellikle ilişki kurduğu aktif kısmı ölümsüzdür. Platon ve Descartes da ise her ikisi de ölümsüzdür ve bunu yaratıcı güç Tanrı'dan alınır.

[67] Tülin Bumin, **a.g.e**., s.82.
[68] Tülin Bumin, **a.g.e**., s.88.

2- MERLEAU-PONTY FELSEFESİNDE BEDEN ALGISI

Çağdaş sanatta beden algısı "1960 Sonrası Bedene Merleau-Ponty İle Bakmak" başlıklı bu tez; Fransız felsefecinin beden ve algı konusunda 1940'lardan 1950'lilerin sonuna kadar beden henüz sanatın nesnesi olmamışken, yazdığı kitap ve makalelerinin ve dillendirdiği açıklamalarının, 1960'tan beri üretilmekte olan beden sanatının dolaştığı mecralarla kurduğu ilişkiyi okumaya çalışır.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından sonra sanatçı ve bedeni, disiplinlerarası bir ilişki bütünlüğünde hem özne hem de nesne olarak öncekilerden farklı bir sanat dilini benimsemiştir. Farklı kültürel ve entelektüel geçmişlere sahip bu sanatçılar farklı akım ve eğilimleri temsil ediyor gibi gözükseler de, dünyayı bedenleriyle algılarken ortaya koydukları dışavurumsal tavırları, Merleau-Ponty'nin bedende başlayan ve bedende süren dünya algısını eyleme ve dolaşıma sokar. 1960'lardan bugüne üretilen, adına ister performans sanatı ister beden sanatı denilen bu sanat, algının bedenliliğini görselliğe kavuşturur.

Merleau-Ponty insanların dünyayı algılama alışkanlıklarını ontolojik-fenomenolojik bir araştırma içinde ele alır. Bu alışkanlıkları zihinsel veya sadece ruhsal (psikolojik) bir düzlemde açıklamaya karşıdır. Merkeze insanı, dolayısıyla bedeni koyar ve söz konusu alışkanlıkların anlamını bu biçimde görmeyi savunur. Aslında Merleau-Ponty'nin beden kavramı ne zihni ne de ruhu dışlamaktadır. Aksine, bütünselci yaklaşımında bedenin kendisinin gerçekleştirdiği, bedende gerçekleşen bir durum söz konusudur. Denebilir ki, Mearleau-Ponty beden mefhumunu genişleterek, bize bedeni hatırlatır.

Bedeni yeniden hatırlatan Merleau-Ponty'e göre yaşam ise, bilincin içkin özellikleriyle bedenin bir arada örüldüğü ilişkiler bütünüdür. Bu bütünsellik onun felsefesinin olumlayıcı ve birleştirici yönünü oluşturur. Onun düşüncesinin temelinde örgüsel bir sistem söz konusudur ve bu sistemin ona özgü yanı da şüphesiz "kesişme" dir. Bu algıya dayanan bir sistemdir. Merleau-Ponty algılanan figür ile zemin arasındaki ilişkinin en basit duyumsanır veri olduğunu belirtir.[69] Dolayısıyla, en basit veri bile tamamen bağımsız bir birim değil, bu yapısal ilişkiye bağlı, ona ait, yani bu örgüsel bütünlüğün ilmeklerinden biridir. Söz konusu ilişki, ilişkinin taraflarının toplamından ibaret de değildir. İlişkinin üyeleri, verildikleri

[69] Maurice Merleau-Ponty, **Phenomenology of perception**, Forrest Williams (çev.), London: Routledge&Kegan Paul, 1981, s.10

bağlamı öncelemez. Üyeler kadar bağlamın kendisi de basit bir veridir aslında; bu yapı algı için vazgeçilmez ve özseldir. Bu bütünlük içinde algı, hiçbir zaman figür-zemin ilişkisinden bağımsız olarak ortaya çıkmaz. Merleau-Ponty felsefesinde algının daima farklılaşmış ve eklemlenmiş bir içeriği vardır. Dolayısıyla algı, Merleau-Ponty'nin felsefesinin başlangıcı ve merkezidir. Merleau-Ponty algıyı yeniden tanımlamaz, ama "algısal inancımızı" tartışmaya açar ve bunu tüm yaşamın tasvirine dahil eder. Bu bölümün ilerleyen paragraflarında algısal inancın tanımına ayrıca değinilecektir. Kısaca varlık hakkında koşulsuz ve sorgusuz bir kabul diyerek devam etmek şimdilik yeterlidir.

Beden dünyaya kendini açar ve dünya da aslında bir açıklıktır. Gerçekleşen ilişkide algı; hem şeylerin içindedir, ondadır, oradadır, hem de, algılanan şey tüm gerçekliğiyle bedene taşınır. Bu örgüsel bağlantı Merleau-Ponty felsefesinin temelidir ve dünya ile beden farklı farklı iplerle bu bağlantıyı dokur.

Bedenin varlığı zamansal ve mekânsaldır; dolayısıyla algılanan dünya da varlık da zamansal ve mekânsaldır. Beden; zihni, fizikselliği ve ruhu ritmik bir işleyişle sisteme dahil eder. Yani Merleau-Ponty, varlığa ve dünyaya dair ritmi şimdide algılayan bedeni, geçmişe referans vererek açıklamaz. Geçmişin şimdi dolayısıyla yeniden anlamlandığını söyler: Radyoda çalan müziği ya da dışarıdan gelen parfüm kokusunu algımıza veren, onları algılayan organlarımızdır. Bizdeki kayıtları organlar aracılığı ile tutulur. Geçmiş şimdide anlam bulduğunda, bütün olan biten zihin aracılığıyla tekrarlanır. Yarattığı duygu da ruh aracılığıyla yeniden yaşanmaktadır. İşte bu örgüsel sistem felsefesindeki temel döngüyü oluşturur. "*Görsel alan lokal görünüş parçacıklarının bir araya getirilmesiyle oluşmaz*"[70]. Görsel alana ait bağlamsal yapının bilince verilişi en az bu bağlamda kapsanan şeylerin bilince verilişi kadar temeldir. Bununla birlikte, Merleau-Ponty algısal alanda verili nesnelerin bir bilince beliren nesneler olmalarının yanı sıra, "nesnel" özelliklere de sahip olduğunu vurgular. Önemli olan görülen dünya ile nesnel dünya arasında hem bir örtüşmenin hem de bir ayrılığın olduğunu iyi anlayabilmektir. Çünkü algıladığım bir nesneyi bir madde parçasından oluşan ve kapladığı uzayın her noktası birbirinin dışında duran bir nesne olarak kavrayabilmeme karşın, aynı şey bu nesnenin algısı için geçerli değildir. Yani bu nesnenin

[70] Ponty, **Phenomenology of perception**, s.10

bilinçli algısı, nesne gibi birbirinin dışında duran fiziksel parçalardan oluşmuyor, tam aksine bir bütünlüğü var.

Merleau-Ponty için beden eş zamanlı bir biçimde fiziksel ve ruhsal, aynı zamanda hem uzaya hem de dünyaya ait bir varlık olan beden-nesnedir. Ve bu beden kendini ve dünyayı her yönde ve her zamanda adeta bir enstrüman gibi dokur ve ilksel bir bağlantıyla iletişim aracı da olan bir nesnedir. İnsan böylelikle kendi bedeni üzerinden dünyanın perspektifini düzenler, anlamlar kurar. Her bedenin kurduğu anlam ve oluşturduğu perspektif zamanla birbirine geçer. Böylece bedenin sonsuz eylemleri sonucunda ortaya çıkan bedenler arası ilişkiler, üçüncü şahıslara yeni bir alan açar ve tüm bunlar varlığı içerir.

Merleau-Ponty'nin merkeze koyduğu bedende gerçekleşenler ve onun yaptıkları, yani yaşantı bilincin içkin özleriyle ilişkiye geçer. Böylece algı gövdelenmiş olur. Beden bu eylemde ruh ve zihnin karşısında, önünde ya da arkasında değil, onlarla birliktedir. Bu durumda algılanan şey, kendisi hakkında söylenen şeye eşittir: Baştan beri dünyada olan bedenimizin algıyla kurduğu örgüsel bağlantı; şeylerin bilinirliğiyle ona dair söylenenleri eşit kılar.

Beden ne öznedir ne de nesne; aynı zamanda da bütün bildiklerimizin geçtiği ya da tüm bildiklerimizde olan, dünyayla insanın ilişkiselliğinin kavranmasında, Görünür ve Görünmez'de, ten bedenden önce, beden tene içkindir Merleau-Ponty' göre. Onun sayesinde, onunla var oluruz ve geliştirdiğimiz bütün kavramalar bu beden-dünya örgüsünden sonra gelirler.

Merleau-Ponty,'nin sürekli araştırdığı bedenin dünya ile girdiği ilişkiyi şöyle anlatır:

> *Görünür ve devingen olarak, vücudum şeylerdendir, onlardan biridir, dünyanın dokusunda tutulmuştur ve onun tutarlılığı bir şeyinkidir. Ama mademki görmekte ve hareket etmektedir, şeyleri kendi etrafında hareket halinde tutar, onlar kendisininkinin bir etki ya da uzantısıdır, onun tenine geçmişlerdir, onun bütüncül tanımına dahidirler ve dünya vücudun kumaşından yapılmıştır.*[71]

[71] Ponty, **Göz ve Tin**, s.34.

Merleau- Ponty bu sözleriyle bedeni ve dünyayı sürekli bir ilişki içinde tutar. Buna bağlı olarak da: "*Algı: (algılamak) bir şeyi beden vasıtasıyla kendine mevcut (şimdi) kılmaktır.*"[72] "*Ve dahil olduğu bu dünya da kendin de değildir, ya da madde değildir.*"[73]

Merleau-Ponty'nin sözleriyle tekrarlayacak olursam; "*Beden tüm bu olanlar içinde bir kesişme alanıdır*"[74]. "*Çünkü ben ona bir şeye bakıldığı gibi bakmam, onu kendi yerinde saptamam, bakışım onda Varlık'ın halelerinde gibi gezmektedir, ben onu gördüğümden çok ona göre ya da onunla birlikte görmekteyimdir."*[75] Bu bütünlük durumu, kesişmenin yarattığı bu içiçelik kabuk ve çekirdek ilişkisi gibi birbirini bütünler ve bu algıdır. Onu saran kabuk ya da kabuğun içindeki o, birliktedir ve aynıdır aynı anda gerçekleşir.

1960 sonrası çağdaş sanatta bedenle ve bedende üretilen işler ve gerçekleştirilen performanslar Merleau-Ponty'nin bu konudaki saptamalarıyla örtüşür ve onları okumak ve değerlendirmek felsefecinin bedene ve algıya baktığı yerden onlara bakmak son derece açıklayıcı olmaktadır. Bu doğrultuda tezin üçüncü bölümü yedi başlık altında incelenmiştir: Başlıklar; Merleau-Ponty'nin dünya, beden ve algıya dair; uzam, zaman, algısal inanç, ben ve başkası, deneyim ve *cogito* bağlamında söylediklerini, 1960 sonrası beden sanatında öne çıkan; kimlik, tuval beden, protez beden, eylemci beden, sınırları zorlanan beden ve olmayan beden kavramlarıyla birleştirerek oluşturulmuştur. 1960 Sonrası Yeniden Üretilen Beden başlıklı üçüncü bölüme geçmeden önce aşağıda bu yakınlığın ön okumalarına yer verilmiştir.

Birikim ve kazanımın anlatımsal koşulu olan bedenin, hem gören hem de görünür olma hali, bir kesişmedir. Bedenin doğrudan performansı biriktirdikleri ve bildikleriyle birlikte vardır ve bu bütünsellik bedeni işaretler.

Tüm algının koşulu bedendir. Bu onu hem özne, hem nesne olma durumunu hatırlatır ve varlığın hazır bir bilgi olarak kabul edilemez olduğunu söyler. Algılanan her neyse bu o bedende o bedenle okunur.

Merleau-Ponty'nin beden algısındaki, "*an*", **Bedenin Mekansal ve Zamansal Sentezi'ni** işaretler. Zaman, nesnelerin kendisinde değildir. Bir nesnenin katı halden sıvı hale

[72] Merleau- Ponty, **Algının Önceliği Ve Onun Felsefi Sonuçları,** Yusuf Yıldırım (çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2006, s.96.
[73] Ponty, **Göz ve Tin,** s.32-33.
[74] Ponty, **Göz ve Tin,** s.37.
[75] Ponty, **Göz ve Tin**, s.36.

geçtiğini görmek ancak bunu dillendirecek bir bilinçle olur. Katı katıdır, sıvı sıvıdır tek başlarına ve yalnızca vardırlar. Bu akıştaki zaman ona yönelen bir bakışa ihtiyaç duyar. "*Zaman, kendi kendine tekrar başlar: Dünün ritmik döngüsü ve aynı zamanda sabit formu, bugün ve yarına da sonsuz bir kaynak gibi sahip olabileceğimiz illüzyonunu yaratabilir.*"[76] Bunun gerçekleştiği yer bellek değildir. Bilinçle zamanın kesiştiği alana Husserl'den aldığı bir kavramla Merleau-Ponty "*bulunuş alanı*" der.[77] "*Algı bana en geniş anlamıyla iki boyutlu olarak uzanan bir "bulunuş alanı" verir: Burası-orası, boyutu ve geçmiş-şimdi-gelecek boyutu."*[78]

Beden onda gerçekleşen ve ona yönelen her şeyi anın ve yerin gerçekliğinde örer. Bulunuş alanında gerçekleşenler dünü ve geleceği sürekli hatırlatmazlar ama onlar hep vardırlar. Algı deneyimi ve zamansallık arasındaki döngüsel koşulluluk ve ortak ufuk hattı devingen bir atmosfer yaratır. Olan biten her şey algıda düğümlenir: "*[...] Bedenim odaklandığım her harekette şimdiyi, geçmişi ve geleceği birleştirir, zamanı salgılar, daha doğrusu zaman tarafından ittirilmez, doğada ona yer olur.[...]"*[79]

Algılanan beden, şeyleri görür, bilir ve tekrar bedene taşır. **Şeylerin Algısal İnanç** yardımıyla görülmesi, bedenin kendisi aracılığıyla dünyayı görme planıdır. Merleau-Ponty algısal inançtan şöyle söz eder: "*Şeylerin kendisini görürüz, dünya bu gördüğümüzdür*."[80] Yani algısal inanç dünyayı; sorular sormadan olduğu gibi varlığa ve dünyaya dair duyduğumuz inançla şüphe etmeden bilmek ve onaylamaktır. Bedenli varoluş; şeylerin varlığını benim varlığımı ve dünyanın varlığını kapsar. Beden ve dışarısı aynı bütünsellikle içiçe geçmiştir.

Algı ve bedenin deneyimleri birbirlerini içerirler. Duyduğumuz ses, gördüğümüz renk vs. deneyimleyen bedenin **Dünya Ben Ve Başkası** arasında; kurduğu tanıdıklık sitemidir. Beden olmak, bir durumu yüklenmek ve ona dahil olmaktır. Bu süreçte, nesne ve başkası adeta yakalanır. Bu, bilinen ve kabul edilen tüm bilgileri dönüştürür. İnsanın kendi bedenini algılaması ile başka bir bedeni algılaması arasındaki ilişki tanışıklık (familiarité)

[76] Ponty, **Phenomenology of perception**, s.423.
[77] Ömer Aygün, "Zamansallık Düşüncesi Ve Düşüncenin Zamansallığı", **Dünyanın Teni Merleau PontyFelsefesi Üzerine İncelemeler**, Zeynep Direk (hzl.) Metis Yayınları, 2002, s.99.
[78] Ponty, **Phenomenology of perception,** s.265.
[79] Ponty, **Phenomenology of perception**, s.240.
[80] Merleau- Ponty, **Le visible et l'invisible**, Gallimard, Paris, 1964, s.17. Aktaran: Zeynep Savaşçın, "Algısal İnanç", "**Dünyanın Teni**" Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler, Zeynep Direk (hzl.), Metis Yayınları, 2003, s.115.

ilişkisi gibidir. Algı, bedenin hem kendisiyle hem nesnelerle hem de başkalarıyla içiçeliğinden ibarettir ve beden, bildik şeyleri arar, görüntüleri çakıştırır. Beden başka bedenlerle ortak zemini paylaştığını bilir ve özne-beden, bedenin yönelimselliği içinde var olur. Ben ve başkası arasındaki ilişki özneyi, özneler arası bir düzleme taşır. Dünya, şeyler ve bedenler arasında adeta tek bir bedende algılanmaktadır: "*Bedenim, başkasının bedeninde kendi yönelimlerinin mucizevi bir uzantısını, dünyayı ele almanın tanıdık bir tarzını bulur*."[81]

Beden eyleme geçen bir nesnedir**. Bir Deneyim Alanı Olarak Beden "Dünyada olan Ben",** bedenin özne ve nesne olarak varlığına dair ve onun diğer tüm şeyler arasında nasıl bir nesne ve aynı zamanda da "ben" olduğu hakkındadır. Beden diğer tüm nesneler arasında sıradan bir nesne değildir. Beden diğer her şeyi kendi vasıtasıyla çözer: Renkler, sesler, bedenler ve nesneler tüm anlamlarını onda bulurlar. Tıpkı kozalak gibi iç içe geçmiş katlardan oluşan kabuksu yapı gibi algı da, bedende ve bedenle, öznesi ve nesnesi aynı olan bir kesişme noktasında, kozalağın katmanları gibi örgüsel bir yapıda gerçekleşir. Ben olan beden; algıladığım şeyin bende kılındığı ve bana dönüştüğü ya da algıladığım şeye dönüştüğüm, tüm değerleri taşıyan bir nesnedir.

Beden, dünyadadır. Algısal sentezi gerçekleştiren ve eylemde bulunan beden, organlar toplamı olan fizyolojik bir şey değildir sadece ve bence beden sürekli algılanan bir nesnedir, elbette ama onu oluşturan tüm organlar kendi içlerinde birbirlerine bağımlı ve beden tarafından sarıp sarmalanmış, yerleri kesinleştirilmiş parçalar bütünüdür. Bu bütün, herhangi bir parçayı algılar; örneğin bir kalemi. Kesin olarak söylemek isterim ki; beden o nesneye göçer, sonra başka bir nesneye. Kalem, ardından bir kitap ya da radyodaki müzik, balkondaki kuş, dışarıdan gelen koku… Bedenin yolculuğu sürekli devam eder. Var oluşun devinimi onu diri tutar. Algıladıkları arasında ilişki kurar ve onu kendiyle örer. Algıladıklarının bilgisi hem ondadır hem de değil:

> *Halının üzerinde gördüğüm şu kırmızı leke, üzerinden bir gölge geçiyor olarak verili bir kırmızıdır. Halıdaki lekeye ait kırmızı niteliği bana belli bir ışık altında, belli bir uzaysal konfigürasyonun bileşeni olarak belirir. Renk daima belli bir yüzeyi kaplıyor olarak belirir." […]Eğer bu*

[81] Merleau- Ponty, **Phénoménologie de a Perception**, Gallimard, Paris, 1994 (ilk basım: 1945), s.406. Aktaran: Erdem Gökyaran, "Cogito","**Dünyanın Teni**" Merleau Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler, Zeynep Direk (hzl.), Metis Yayınları, 2003, s.53.

kırmızı, halının "yünlü" kırmızısı değil de başka bir şeyin kırmızısı ise aynı kırmızı değildir. [82]

Beden şeylere göç ederken, algılanan şey daima başka şeylerle birlikte ve bir algısal bağlamın üyesi olarak verilidir: "*[...] duyumsamanın ne olduğunu bilmek için kırmızıyı görmüş olmak, 'A' sesini işitmiş olmak yetmiyor mu? –Kırmızı ve yeşil, duyumlar değil duyumsanırlardır ve nitelik bilincin bir elemanı değil, nesnenin bir özelliğidir*."[83]

Kanımca, beden şeyleri yeniden farklı motiflerle dizebilir ya da görmezden gelebilir. Bardağı algılar, hemen sonrasında onu algılamaktan vazgeçebilir. Beden algıyı gerçekleştiren, eylemi yapan özne olarak, somut varlığını sürekli hatırlatan bir organizmadır. Bu organizma dünya ile arketipal bir sözleşme yapmıştır. Ben-dünya ilişkisindeki algı deneyimi ve bu ilişkide bedenin oynadığı rol iki yönlü ve aşkındır. Nesne hem buradadır, (beden) hem de sürekli algılanan o değildir. Eylemi gerçekleştiren olarak sürekli orada olması algıyı anonimleştirir.

Beden, dönüştürülebilen bir öznedir aynı zamanda. Varlığa dair sorular bu alanda sorulur ve çözümlenir. Sorular dünyada olan bedenin özne ve nesne konumunu unutmadan ve onu gerçekleştiren eylem alanı gerçeğini hatırlayarak sorulur ve cevaplanır. Dünyada olmak aslında diğer tüm soruların cevabıdır. **Dünyada olan Beden- Deneyimlenen Cogito** ile anlatılmak istenen bizzat *"benim" tarafımdan deneyimlenen benim deneyimlediğim cogito'dur."*[84] Burada "ben"; algılayan, algılanan ve algıladıklarının da farkında olandır.[85] Bu bedeni kavramanın yolu, onu bizi dünyaya açan doğal bir ortam olarak kabul etmek, tüm algıların gerçekleştiği alan olduğunu bilmek ve algının bedenin birincil edimi olduğunu kabul etmektir. Tabii şeylere yönelen ama onlardaki özne olduğunu da unutmadan.

Merleau-Ponty, *cogito*'yu şöyle tanımlar: "*Cogito düşüncemi kuran değil ama yönelen ve bu yönelimini bedenimi çevreleyen nesneler arasında onlara yönelerek, onlar arasında yol alan kültürel bir varlıktır.*"[86] Bu hareketlilik içinde onun bulduğu ve Descartes'ın karşısında olan *cogito* anlayışı; kültürel ve tarihseldir. "*Cogito'yu bu şekilde*

[82] Ponty, **Phenomenology of perception**, s.4-5.
[83] Ponty, **Phenomenology of perception**, s.4.
[84] Gül Cevahir Şahin, "Cogito","**Dünyanın Teni**" Merleau PontyFelsefesi Üzerine İncelemeler, Zeynep Direk (hzl.), Metis Yayınları, 2002, s.94.
[85] **A.g.e**., s.83.
[86] Maurice Merleau-Ponty, **Phenomenology of perception**, s.369.

değerlendiren Merleau-Ponty, onu oluşturan şartları betimleme işiyle ve bu şartların oluşum sorunlarıyla ilgilenmektedir."[87] Descartes'ın cogito anlayışı ise şöyle anlatılabilir:

> *Bilindiği üzere, Descartes ise işe şüpheyle başlar. Bildiği her şeyden şüphe eder ve sonunda şüphe edemeyeceği tek şeyin şüphe etmesi olduğu bir son noktaya ulaşır. Şüphe ediyorsam düşünüyorumdur; ve "düşünüyorum öyleyse varım" önermesinin doğruluğu bu noktada apaçık kuşkuya yer bırakmayan bir biçimde kavranır. Artık düşüncemin sona ermesi varlığımın sona ermesi anlamına gelir. "Ben" Descartes'ta düşünen varlık, var olduğunu fark ettiği andan itibaren özünü de fark eder. Kısacası Descartes kendi zihinsel alanının dışında bulunan bir alana yönelmeden, dış dünyaya açılmaksızın, adeta kendi üzerine kapanarak bilincin bir "töz" olduğunu yakalar.*[88]

Cogito'nun ne olduğuna dair Merleau-Ponty'nin söylediklerini tek başına yazmak asla yeterli olmaz zira felsefeci, *Algının Fenomenolojisi'* nde Descartes ile uzaktan diyaloğa girmekte ve adeta onunla hesaplaşmakta ve onu sürekli eleştirmektedir. Burada Merleau-Ponty'nin onu tek tek eleştirdiği noktalara değinmek yerine onun *cogito* tanımı üzerinde durmak beden sanatı ile kurduğumuz ilişki açısından yeterli olacaktır.

Merleau-Ponty, Descartes'ın zamanı görmezden gelen bağımsız ve sonsuz bilincin varlığını olumlayan Kartezyen *cogito* tanımına karşı oluşu onun *cogito*'yu meydana getiren ilksel deneyimin peşine takılmasıdır. Bunu da *Algının Fenomenolojisi'* nde şu sözlerle dile getirir:

> *Descartes'in metnini okuyan bizzat benim, o metinde yok olmayan bir gerçekliği tanıyan yine benim ve nihayetinde Kartezyen cogito sadece benim kendi cogito'm tarafından anlamlandırılır. Eğer onu keşfetmek için gereken her şey bizzat bende olmasaydı bunu hiç düşünmezdim. Cogito'nun hareketini yeniden ele almayı düşüncem için hedef haline getiren benim, her an bu hedefe doğru düşüncemin yönelimini doğrulayan benim; o halde düşüncem bizzat kendisinden önde gider; aradığını önceden bulmuş olmasa onu aramazdı. Düşünceyi, ona ait olan bu garip güçle, yani kendinin önünde gitme, kendini öne fırlatma, her yerde kendini evinde bulma gücüyle, tek kelimeyle özerkliğiyle tanımlamak gerekir.*[89]

[87] Gül Cevahir Şahin, **a.g.e**., Zeynep Direk,(hzl.),s.84.
[88] Gül Cevahir Şahin, **a.g.e**., Zeynep Direk,(hzl.),s.84.
[89] **A.g.e**.,s.85.

Şu halde söyleyebilirim ki; Merleau-Ponty bu özerkliği bedende ve onun yaşadığı deneyimde bulur. Descartes'ın zihne duyduğu güveni ve düşünerek sakinleştiği tavrına karşılık, dünyayla görme eylemi ile kurduğu yaşamsal ilişkiyi koyar. Zira "(..)*biz bir niteliği öncelikle bizim için ifade ettiği anlamla kavrarız çünkü görme, görme bedenimizin dünya ile kurduğu yaşamsal iletişimdir*."[90]

> *Algıladığımız fenomenleri doğal algıda işleyen ve taşınan bir tür akıl tetiklemektedir; bedensel yönelimlerimde "doğaya inen bir akıl değil, akla doğru yükselen bir doğa bulunur "(PP, 52). Bu doğal akıl, zihinsel olarak bilincinde oluğumdan çok daha fazla şey bilen bedenimdedir. Bedenimin dünyayla ilişkisinde kurduğu zamansal ve mekânsal sentezlerde, kazandığı bedensel alışkanlıklarda ve yapabilirliklerde, dünya ile arasında dokuduğu yönelimsel ağda işler bu akıl. Böyle felsefe tarihinde öncülü olmayan bir bilinci düşünebilmek için yeni bir cogito'dan söz etmek gereğini hisseder Merleau-Ponty (PP,62).* [91]

Merleau-Ponty'nin *cogito'su*, (tacit) sessizdir ve sessizliğin dünyasından konuşmaya devam eder, yansıtıcıdır. Bedenin gerçekleştirdiği ve bedende gerçekleşenler, sesi olmayan bir dille sunulur.[92] Merleau-Ponty bu dil hakkında şunları söyler:

> *Bu dil, kelime oluşturmaz. Şarkı gibidir. Mutlu anlarda söylenen. Dünyayı oluşturmaz. Kendi kendine oluşan bir alandır. Kelime oluşturmadığı gibi, anlamını da meydana getirmez. Anlam, sessiz cogito için, davranışların kesişme noktasında ortaya çıkar. Sessiz (tacit) cogito, kendi kendine varoluş alanı olduğundan her felsefeden önce gelir. Fakat kendisini ölüm sıkıntısı ya da başkasının bakışının verdiği sıkıntı gibi tehdit anlarında tanır.*[93]

Beden, yeryüzü ve şeyler tek bir bütünün yüzleridir ve kendini bu kesişmelerde bulur. Varlık kendini bu kesişme ilişkisi içinde yaratır ve varlık kendini dünyaya sabitler. Merleau-Ponty felsefesindeki kesişme bedenin diğer tüm şeylerle ve dünya ile iç içeliğini işaretler. Beden sanatında **Bedenin Yokluğu** başlığı altında seçilen 1960 sonrası üretimler bu türden bir kesişmenin gösterenleridir. Bu kesişme, çekici bir durum adeta bir girdap yaratır.

---

[90] Zeynep Direk, "Giriş" **Dünyanın Teni Merleau Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler**, Zeynep Direk (hzl.) 1. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2003, s38.
[91] **A.g.e**., s.38-39.
[92] Merleau-Ponty, **Phénoménologie de a Perception**, Gallimard, Paris, 1994 (ilk basım: 1945), s.462. Aktaran: Gül Cevahir Şahin, a.g.e., Zeynep Direk(hzl.), Metis Yayınları, 2002, s.91.
[93] Ponty, **Phenomenology of perception**, s.403-404.

Bağlılık, katılım, ortak nefes ve ilksel bağlar, bedenin görünmediği ortamlarda da " bedeni " hatırlatır.

Algısal deneyim yahut beden algısı; başkası, ben ve dünya arasında gerçekleşen bir haritalamadır: Halıdaki kırmızıyı algılamak, kırmızı bir gülü koklamak, yahut kana dokunmak; Merleau-Ponty'nin dediği gibi, "*görsel alan lokal görünüş parçacıklarının bir araya getirilmesiyle oluşmaz"*[94]. Görsel alana ait yapıların bilince verilişi en az bu alanda kapsanan şeylerin bilince verilişi kadar temeldir. Bununla birlikte, Merleau-Ponty algısal alanda verili nesnelerin bir bilince beliren nesneler olmalarının yanı sıra, "nesnel" özelliklere de sahip olduğunu vurgular. Önemli olan görülen dünya ile nesnel dünya arasında hem bir örtüşmenin hem de bir ayrılığın olduğunu iyi anlayabilmektir. Çünkü algıladığım bir nesneyi bir madde parçasından oluşan ve kapladığı uzayın her noktası birbirinin dışında duran bir nesne olarak kavrayabilmeme karşın, aynı şey bu nesnenin algısı için geçerli değildir. Yani bu nesnenin bilinçli algısı, nesne gibi birbirinin dışında duran fiziksel parçalardan oluşmuyor. Tam aksine, yalıtık parçaların biraradalığına indirgenemez bir bütünlüğü var. Bu bütünlüğü algıya katansa bilincin yönelimsel yapısından başka bir şey değil. Bu yönelimsel yapı da beden, şeyler ve bedenler arasılık hem ortak sınırlara sahiptir hem de birbirine kilometrelerce uzaktır.

Bu deneyime katılmak; dünya beden ve başkalarıyla derinlerden bir iletişim kurmaktır. Algı edimi ve onun yöneldiği şey birbirinden ayrılmaz bir bütündür. Varlığın algısı yani görsel alanı kuran, dünyanın bir bilince belirişidir.

Dünya algılanmak için yaratılmıştır. Algılanan dünyayı dile dökmenin bir çok yolu vardır. Merleau-Ponty bunu bedenle onun temas ettiği tenle karşılar. Dünya tendir, ten dünyadandır. Dokunulan ve görünen aynı zamanda bu iki eyleme aynı anda ulaşandır.

Merleau-Ponty, bedene değerini tekrar tekrar hatırlatır ve onu adeta kutsar. Şeyler bedende ve bedenle yeniden üretilir. Onlar, zaten zamansal ve mekansal olarak vardırlar ve algı yoluyla dünya olan bedende ya da bedendeki dünyada ete bürünürler. Varlıksal olarak oradadırlar. Gören ile görünür olanın girdiği iletişim onları birbiriyle kesiştirir. Merleau-Ponty' de sürekli tekrarlanan bu kesişme, varlığın dünyaya tekrar tekrar kazınmasıdır.

[94] Ponty, **Phenomenology of perception**, s.4.

Şeye göçmek olarak ifade ettiğimiz algı, gördüğünde görünür olan bedenin, dile gelmesidir. Varlık dünyaya bu şekilde kaydedilirken, beden aşkın bir ruhla tüm olan bitene katılır ve olup biteni yönetir. "*Algılanan dünya, her türden akılsallık, değer, ve varoluş tarafından varsayılan zemindir. Bu kavrayış ne akılsallığı ne de mutlak olanı yok saymaz aksine onları yeryüzüne indirir.*"[95] Aslında madde zaten biçimini içerir. Bu da onu zaten dünyada işaretler. Aktüel olarak vardırlar ama biz algılayan özne olarak şeylere göç ederiz. Kurduğumuz bu ilişki organiktir ve aşkınlığı ve de içkinliği içermektedir.

Bedenin sürdüğü iz ve algılananlar aynı dokuyu taşır. Merleau-Ponty ve 1960 sonrasında bedeni kullanan sanatçıların kesişimi, bu sanatçıların özne ve nesne birlikteliğini yan yana, üst üste ve hatta iç içe getirmesinden kaynaklanmaktadır. Beden algının merkezidir. Sanatçı ve bedeni de bu merkezin hem oyuncusu hem sahnesi hem de sonucudur.

[95] Ponty, **Algının Önceliği Ve Onun Felsefi Sonuçları**, s.44.

3. 1960 SONRASI YENİDEN ÜRETİLEN BEDEN

Sanatçı ve bedeni, yirminci yüzyılın ikinci yarısından sonra farklı perspektifler aracılığıyla ortaya çıkmış ve bu disiplinlerarası durum, bu dönemin üzerine inşa edilmiştir. Beden, zaman içinde sayıları hızla artan sanatçılar tarafından; ortaya koydukları dışavurumsal tavırla sanat nesnesi haline gelmiştir:

> *Fenomenolojik bir anlam ve deneyim modeli, söz konusu dönem boyunca yapılan çeşitli beden sanatı pratiklerinin toplumsal etkilerinin analizine imkân tanıyarak, topluluğun bünyesindeki öznenin tam anlamıyla katmerlenişini ve özneler arasılığını doğrulayacaktır. Düşünür Merleau-Ponty'nin de savunduğu gibi "sadece varoluş gerçeği ile temas halinde bulunduğumuz ve herhangi bir nesnelleştirmeden önce beraberimizde getirdiğimiz topluma dönüş yapmak zorundayız.*[96]

Bedeni merkeze alan sanat pratiklerinin tarih içinde kendilerini ortaya koymaları ve toplumsal meselelere odaklanmaları ve kendi dillerini yaratmaları da bu dönüşü gerçekleştirmiştir. Bu yolda üretilen tüm bedenler, "*zamanın kalınlığı boyunca ve kalınlıkları arasında özneleri (ve dolayısıyla vücutları) birbirine bağlamıştır*."[97] Sanatsal dilin öznesi beden, bu ağı kurarken toplumsal kuralların ve kültürel değerlerin sınırlarını aşarak ortaya koyduklarını beden üzerinde gerçekleştirmiş ve bunu doğal akışa bırakmıştır.

Dünyada 1960'larla birlikte hızlanan ekonomik değişim ve kapitalist sistemin bireyler üzerinde gerçekleştirdiği öznellik ve buna bağlı ortaya çıkan toplumsal sorunlar bu dönemde yeniden üretilen bedeni, radikal bir biçimde dönüştürmüştür. Kapitalizmin vahşi doğası gereği kurulan yaptırımlar düzeni; üretim ve tüketim döngüselliği, bedenin temsili anlatım dilini silmiştir. Üretilen sanat, yaşama teslim olan bedene yani küresel ekonominin yaptırımlarının nesnesi olan bedene karşıdır.

Sunum, performans ve çoğu zaman sanatçının vücudunun parçalarına yapılan göndermelerde; Martin Heidegger'in[98] "dünya resmi" adını verdiği o şeye dönüştürme teşebbüsüyle tanıdığımız pankapitalist sistemle başa çıkma derdinde olan gündelik hayatın tüm yönlerini metalaştırma, tüm yaşanmışlıkları içindeki her öznenin görsel hazzın

[96] Tracey Warr-Amelia Jones, **The Artist's Body,** London**:** Phaidon, 2006, s.21.
[97] **A.g.e**., s.22.
[98] **A.g.e**., s.23.

çerçevelenmiş bir senaryosu içinde seyredilebilir bir obje haline gelme sorunsalı ile karşılaşırız. Sanatçının vücudunun ortaya çıkışı bu doyumsuz metalaştırmaya ve özellikle de sanatçının bir meta fetişi olarak (sanatçının vücudu aracılığıyla) pazarlanmasına yöneliktir.

Sanatçının bedeni ilk başlarda metaya karşı dışavurumcu bir tepki verirken zaman içinde saldırgan da denilebilecek aktivist bir bedene dönüşmüştür. El kol hareketleriyle desteklenen bu tavırlar önceleri güçlü bir eylem olarak nitelendirilse de zaman içinde bu bedenler kendi kendilerini metalaştırmışlar ve parodik bir duruma yol açmışlardır:

1950'lerin sonları 1960'ların başında kendinden geçercesine resim yaparken fotoğraflanan ve filme çekilen Jackson Pollock, bu tavrı, beden sanatı ve kişinin kendisinin sergilenmesi ile ilişkilendiriyordu ve Pollock "birey" olma yolunda kendini sergilemeyi saplantı haline getirmişti. Aynı ısrarcı tutum ve dahi kişilik durumu Yves Klein'ın canlı bedenlere resim yaptırdığı performanslarında ve 'sanat' adı altında kendi dışkısını konserve kabına koyup satacak kadar ileri giden Piero Manzoni'nin abartılı işinde ve bunun yanı sıra 60'ların başında Fluxus ve Happening sanatçıları tarafından 'gündelik' davranışların sanat mertebesine yükseltilmesinde bedenin sanatsal üretime katılma biçiminin metalaşan durumu ile karşılaşılır.

1970'lerle birlikte vücut sanatı giderek aşırıya kaçan bir hal aldı. Carolee Schneemann'ın 1964 tarihli Happening'i Meat Joy' da olduğu gibi işlerin şenlik havasındaki cinsel coşkunun ve diğer Fluxus ve Happening olaylarının mükerrer doğasının yerini "yabancılaşma mekanizması" aldıkça, vücut sanatı giderek çığırından çıktı ve daha da vahşileşti.[99] Sanatçının vücudunun baskılanmasıyla başa çıkmaya çalışan sanatçılar, trajik varoluşçu sanat kahramanları yerine; Paul McCarthy, Vito Acconci, Bruce Nauman ve Chris Burden'in gibi, abartılı derecede, maço veya hiper-cinselleştirilmiş feminist ve çoğu zaman bariz bir şekilde aktivist sanat yapan; (Ana Mendieta, Mierle Laderman Ukeles ve Hannah Wilke gibi) özneler haline geldiler. Schneemann, Shigeko Kubota, Yoko Ono, Lynda Benglis, Martha Rosler ve Valie Export gibi sanatçılar da saldırgan raddede bizzat katılarak feminist vücutlar önerdiler.

[99] **A.g.e**., s.24.



Resim 1: Schneemann, Meat Joy, 1964

1970'lerden 80'lere dek vücut sanatı "Performans Sanatı" ve fotografik otoportre ressamlığı gibi iki kola ayrılır. Performans sanatı, teatral, anlatı tarzında performansları kapsayan ve pasif izleyiciyle ilişki halinde olarak sahnelenen geleneksel tarza bağımlı uygulamalara dönüşür. Otoportre ressamlığında ise özben ısrarla nesneleştirildi ve fetişleştirildi. Beden; Reagen-Thatcher dönemine de rastgelen dönemde, tüketici öznenin kültür içinde kendine yer açan yayılmacı kimliği ile birlikte, giderek daha da yalnızlaşmış ve metalaşmış bir form olma yolundaydı. Gittikçe daha da dramatikleşen bir temsille zaman içinde eleştirmekten çok dramatikleşti.[100] Böylece 80'lerde pankapitalizmin gündelik yaşamındaki yalnızlaşmayı, soyutlanmayı ifade etmenin başat yolu eleştiriden ziyade abartı olmuştu.

1990'lara gelindiğinde erken dönem vücut sanatı, sanat objesine veya sahnelenen enstalasyonlara dönüş ön plana geçmişti.[101] Detaylı video transferleri ve/veya rahatsızlık verici yerleştirmeler aracılığıyla parçalanmış, delik deşik olmuş ve/veya sahneye konmuş haldeki vücut parçaları aracılığıyla beden kavramına takıntılı bir biçimde göndermelerde bulunuldu. Bu yeni ifade şeklinde sanatçının vücudu perperişan ediliyor, kasıtlı ve kararlı bir şekilde eksik bırakılıyordu. Vücudun güce direnmesini sergileyen bu performanslar her gelen rejimle değişen iktidarın getirdiği yeni arzular ve kısıtlamalardır. Ve beden savaş açar. Vücut

[100] **A.g.e**., s.23.
[101] **A.g.e**., s.24.

güç mekanizmalarının devamlı olarak yeni direnç ve kaçış tekniklerini karşıladığı kaygan bir zemindir. Buna göre vücut kendisi dışında var olan bir güce direnme alanı değildir; vücudun içinde güç mekanizmaları ve direnme teknikleri arasında sürgit bir gerilim vardır. 1990'larda sanatçılar hem kendinden yoksun hem de içinde infilak etmiş vücudun performansını kullanma eğilimindedir. Vücut, içindeyken hem kuvvet hem de direnç ortamı olarak var olduğu pankapitalizmin gerilimleriyle azıtmıştır.

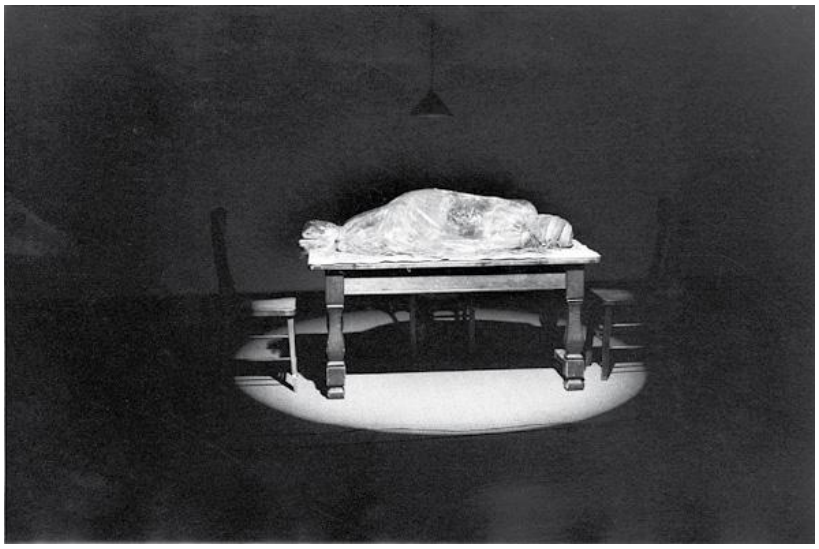
Sanatçının vücudu, her türden iktidarın bireyler üzerindeki gücüne karşı bir tür kalkan işlevi görmüştür. 1960'larda sanatçının vücudunun ortaya veya günışığına çıkması öz'ün toplumsal olanla etkileşimi veya kendi varlığını olumlaması olarak görülebilir. Vücut kamusal veya özel güçlerin dile getirilme mecrası olduğundan, Modernizmin baskıcı, dışlayıcı ve sömürgeleştirici mantığına direnç gösterir ve devrimsel idealler protesto alanı haline döner. Son kırk sene içindeki gelişmelere odaklanarak yeniden üretilen bedene bakmak: iktidarla sanatçı bedeni arasında yaşanan sürekli gerilime karşı geliştirilen direnme tekniklerine bakmaktır.

3.1 Kimliği Sahneleyen Beden: *Birikim ve Kazanımın Anlatımsal Koşulu Olarak Beden*

Kimliğin sahnelenmesi; sanatçının bedeni ile kapladığı alanda tüm algısı ile biriktirdiklerini sergilemesi, sanatçılar tarafından farklı toplumsal kodları görünür hale getirir. Bu bağlamda bedeni kullanarak gerçekleştirilen performanslarda kimlik, din, dil, ırk, cinsiyet ve cinsel tercihler gibi konular eleştirel bir dille sorgulanır, var olan önyargılara meydan okunur. Bu meydan okuma insan zihninin düşünce sistemi vasıtası ile üstünü örttüğü kesin bilgilerin üzerini tamamen açar ve algısal inanç bedeni dışlamadan kendi (beden ve tin olarak) mekansallığını ve zamansallığını içine alan bir yönelimle tüm birikim ve kazanımları görünür hale getirir.

Kimlik tüm gerçekliği ile sahnelenirken aslında maskeli bir baloya katılıyor gibidir. Tüm birikimleri sergileyen beden aslında maskelenenleri ardı ardına ortaya sermektedir.

Bedeninin hem *gören* hem de *görünen olması* genel kabulü ışığında Merleau-Ponty'den baktığımızda; kimliği sahneleyen bedenler aynı dokuyu taşıdıkları dünya ile kilitlenirler. Sanatçıların gördükleri şeyle deneyimledikleri şeyin varlık alanı örtüşür ve kimlik arketipsel olarak üretilen bedende görünür. Bedenin giydiği kimlikler birikimin ve kazanımın göründüğü alanlar olarak bedenle aynı teni paylaşırlar.



Resim 2: Mona Hatoum, The Negotiating Table, Performas, 1983

Mona Hatoum'un "The Negotiating Table" (1983) adlı çalışmasında tüm bedeni bandajlı ve kanla kaplı bir biçimde üç saat boyunca bir ceset torbasına sarılmış bir biçimde, tek bir ışıkla aydınlatılan bir masanın üzerinde yatar. Bedeni, savaşın ve acımasız güçlerin kurbanlarını temsil etmektedir.

Barış hakkında konuşan batılı siyasi liderlerin "*film müziği*", masanın etrafında boşluğu dolduruyor (simgesel olarak) ve Hatoum'un acıma uyandıran performansı; soğuk ve kişiliksiz bu "müzakere" dünyasını bozguna uğratıyordu.[102]

Bu performansta fark edilebilen tek hareket, sanatçının torbanın içinde aldığı nefestir. İzleyiciler rahatsız edici ışığın dışında karanlıkta ve üç saat boyunca ayakta kalıp politikacıların belagat sanatını ustaca kullandıkları cümlelerini hayal ederek çaresizlikleriyle yüzleşmek zorunda kalmıştır.[103]

Kendini üçüncü dünyadan bir yabancı olarak tanımlayan Lübnan doğumlu Hatoum, "*1982 yılında Lübnan'ın İsrail tarafından işgal edildiği sırada çeşitli gruplarla direniş gösterirken baskıcı güçler tarafından zulüm gördüğünü*"[104] söyler. Bu performansında da; yıllardır kendi coğrafyasında yaşanan savaştaki insan gerçeğini ve bunun, batı kültüründe politikacılar ve medya tarafından tüketim nesnesine dönüştürülmesinin altını derin çizgilerle çizer.

Hatoum'un çizgileri, genetik kodlarına sahip olduğu kendi coğrafyasının dramını, orada oluşan yarıkları işaretler. Sanatçı, varlıkla kurduğu temas ile görünür olanın barındırdığı görünmezleri süzer. Dünya düzeninin algısı ile beden algısının birlikteliğindeki değişiminin yarattığı travmayı kendi bedeninde ve başka bedenlerde işaretler.

Birikim ve kazanımın sonucu ortaya çıkan bu canlı heykel, hem deneyimlediği gerçeklikle hem de kendinde ve dünyada olup biten algıyı göstermektedir. Algıyı mümkün kılan bedenlilik kendinde olup biteni orada olan bitenle masaya yatırmıştır.

1970'lerin cinsiyet, ırk ve etnik sorunlarını konu edinen feminist sanatçıları arasında yer alan Judy Chicago; "Boxing Ring" (1970) adlı çalışmasında, kadın sanatçılara yapılan

[102] **A.g.e**., s.150.
[103] http://artasiapacific.com/Magazine/59/DomesticInsecuritiesMonaHatoum, (21 Aralık 2011)
[104] Warr-Jones, **a.g.e**., s.150.

ayrımcılığa ilişkin eleştiriyi kendisini ringe taşıyarak yapar. Art Forum dergisi, 1971 yılında "Boxing Ring" 'in duyurusunu yayımlar ve sanatçı, otobiyografisinde bu işi ile ilgili olarak şunları yazar: "*Ülkenin her yerinde kadın sanatçılar yoğun bir ayrımcılık yaşıyorlar, öyle tahmin ediyorum ki bu boks ringi bu konuda yapılan mücadele üzerinde iyi bir reklam aracı oldu*."[105]



Resim 3: Judy Chicago, Boxing Ring, Advertisiment, 1970

1970'lerde kadın sanatçı olarak kazanan olmanın zorlukları gittikçe artan bir hayal kırıklığı yaratır. Chicago, herkes tarafından bilinen ilk kocasının Gerowitz adını değiştirmeye karar verir. Bu onun için hem bir özgürlük sembolü hem de erkek egemenliğini, erkek üstünlüğünü yıkmak anlamına geliyordu. Chicago, yeni adının basılı olduğu bir tişörtle boks ringinde adeta bir boksör gibi poz verir. Muhammet Ali eğitimli bir boksör gibi verilen bu poz, bir reklamdı. Chicago'nun bu tişört parodisi, sanat tarihi içinde erkek sanatçılar

[105] http://survivorworld.tumblr.com/post/963040276/i-am-so-into-judy-chicago-kusamapyjamas-judy (13.12.2011)

tarafından verilen pek çok maço duyuru ve postere karşılık çok önemli bir feminist hareketti ve önemli bir anı müjdelemiştir.[106]

Erkeğin evlilik akdi ile verdiği adı terk etmek ve bunu erkeklerin oyunu boksun mekanı ringde eril bir tavırla sergilemek ve bunu bir reklama dönüştürmek: Bedenin kimliği sahnelerken aldığı tavır, toplumsal algıyı kışkırtıcı bir biçimde altüst eder. Chicago burada taktiksel bir oyunla geleceğin sanat tarihinin yönünü belirgin bir biçimde dönüştürmüştür.

Kendisini aktivist feminist olarak tanımlayan CANAN'ın işleri de iktidar ve kadın bedeni arasındaki ilişkiyi kendine konu edinir. 90'larda video ve belgesellerinde kullandığı gerçekçi dili içinde kendi bedeni çoğu zaman resmin içinde bir figür olarak yer alır. Son dönem yaptığı minyatürlerde ve masalsı video animasyonlarında da yoğun sembolik anlatım içinde ise hikaye anlatısı olarak CANAN ile karşılaşırız.

Sanatçı "Türk Lokumu" (2011) adlı fotoğrafında ise oryantalist sanata ve sanat tarihine güçlü bir eleştiri getirir. Yeniden kurguladığı oryantalist tablolarda batının kurguladığı kadın imgesini kendi bedeni aracılığıyla görünür kılar. Burada söz ettiği kimlik, batının kendi iktidarı yolu ile doğu üzerinde hayal kurarak yarattığı kimliktir. CANAN bu kimliği kendiyle yeniden üretirken ironi dolu bir atmosfer yaratır.

CANAN'ın işleri hakkında yazarken sadece kadın bedeninin nasıl da paramparça edilip güçsüzleştirildiğine dair söylemler üretmek son derece eksik kalacaktır. Zira CANAN'ın bedenini kullanarak ortaya serdiği eleştiri, cinsel ve etnik kimliği yüzünden şiddet gören insan gruplarını da kapsar. Resmi ideolojiyi eleştirir ve profesyonel sanat üretiminde, ne babasından ne de eski eşinden ona verilen (Judy Chicago gibi) sistemin dayattığı soyadını kullanmamakla yaşamını tepkisel bir performansa dönüştürür. Bu performans, ürettiği işlerde soyadının yerine asıl kendi olanı, yani bedenini koymasıyla, zamansal ve mekânsal bir bütünlük içinde sürer. Jean Auguste Dominique Ingres'in 1814 tarihli " Büyük Odalık" resmini yeniden kurgulayarak bu konudaki tüm bilgi ve birikimi günümüze aynı çıplaklıkla taşıyarak sorgular. Bu karşılıklı kurguda beden, giydirilmiş çıplaklığın temsilidir ve her iki bedendeki odalık temsilleri eril söylemin biçimi olsa da CANAN'ın bedeni biopolitik bir tavırla iktidara kendi bildiğini salgılar.

[106] Warr-Jones, **a.g.e**., s.137.



Resim 4: Canan, Türk Lokum Serisi 1, 2011



Resim 5: Jean Auguste Dominique Ingres, Büyük Odalık,1814

Kodlanmış cinsiyetin sınırlarını zorlayan ve kadınsı bir bedene duyulan arzuyu kahramanca parodileştiren eylemler yapan Vito Acconci'nin "Conversions" (1971) video serisi bu türden bir eylemi barındırır.[107] Videoların birinde göğüs kıllarını bir mum alevi ile yakar ve meme uçlarına bu yolla ulaşmaya çalışır. Meme uçları burada kadın kimliği olarak varsayılmaktadır ve Acconci onlara acı çekerek ulaşır.

[107] Warr-Jones, **a.g.e**., s.136.

Serinin diğer videosunda, sanatçı penisini bacakları arasına saklayarak dişiliğe ulaşmaya çalışır. Bu acı ya da gülünç, her iki yolla bedeninin limitlerini değiştirmeye çalıştığını gösterir.



Resim 6 :Vito Acconci, Conversions, 1971

Sanatçı, "ben" olarak; algılayan, algılanan ve algıladıklarının bilincinde kimliğini sahnelerken, aslında gizlerken öne çıkardığı görünenin ardındaki göstermektedir. Bu örnekte "ben" ya da "beden", doğal bir ortamın sonucu olarak bir edim gerçekleşmiş, beden algısı sanatçıyı acı çekmenin ve dalga geçmenin sınırlarında dolaştırmıştır.

Sanatçı ve tanık olarak Shirin Neshat'ın sanatı; Ortadoğu'da, özel olarak İran'da kadınların, içinde bulundukları sistemlerin ya da muhalif grupların üyeleri olarak yaşadıkları deneyimler ve İslami rejimlerin veya siyasal hareketlerin yarattığı atmosferde kadın bedeninin maruz kaldığı hegemonya mücadelesini[108] işaretler.

Beden, iktidarların baskılama alışkanlıklarının, siyasetlerinin kendilerini tanımladığı, üstünlük ilişkilerini yürüttüğü, biçimlendirdiği ve dönüştürdüğü alandır. İktidarlar bedeni hiç unutmazlar. Bedenin diğer tüm nesnelerle kurduğu ilişkiyi, zevki ve bağlantıyı reddedercesine kurdukları iktidar, algının bedenin doğrudan edimi olma gerçekliğini olumsuz anlamda doğrular.

Neshat, iktidarın bu algısını terse çeviren bir mücadeleyle, farkındalığının en üst noktasında yazıya döker. Algının tümlüğe erdiği "ben" olma hali Neshat'ın bedenleriyle tekrar sunulur. Shirin Neshat keskin bir iradeyle, bedenden gelen ve bedene yönelen tüm baskılamayı yine bedende işaretler.

İslami kadın kimliği üstüne imgeler kuran sanatçı; sıradan temsillerle gömülü anlamları bir araya getirir, üstlerini açar.

Onun imgeleri izleyicinin görünenin anlamı hakkında yaptığı yorumlara meydan okur.



Resim 7: Shirin Neshat, Offered Eyes ,1993

[108] http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi71/kubilay.akman.2_71.html (08.06.2011)

Women of Allah serisinde gerçekleştirdiği fotoğraflarında Neshat, genellikle kendisini model olarak alıp, siyah beyaz fotoğraflarla çarşaflı kadın imajlarını yineler. Neshat'ın yarattığı kurgusallıkta kadınların yüzlerinde, ellerinde, ayaklarında (dinen görünmesinde sakınca bulunmayan yerlerde)ya da erkek gövdesini Forugh Farrokhzad ve Tahereh Saffarzadeh'ın şiirleri ile süslemiştir.[109] Sanatçı bu yazıları fotoğrafların üzerine yazmıştır.

Allah'ın Kadınları'nda anlam, Ortadoğu'daki İslami iktidarların beden politikalarının etkisi altında ortaya çıkan Müslüman kadın kimliğinin oluşumunu işaretler. Kadının gösterebildiği sınırlı yerler (eller, yüz ve ayaklar) sosyal yaşam içinde kadının var olabildiği sınırlandırılmış alanları işaretler. Bedenin görülebilen/gösterilebilen alanları sosyal /kamusal alanlarla dini otoritenin altında şekillenir. Ve bu da ince ince yazı ile bedenin bu izinli alanlarına işlenmiştir.

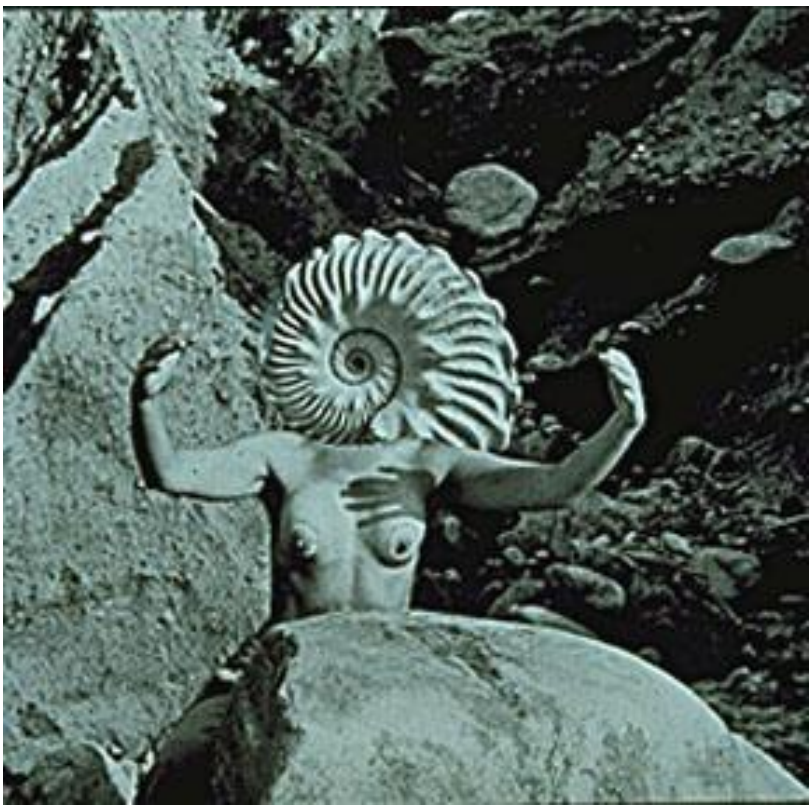
Bedenin sarıp sarmalanması batının gözüyle nasıl zor anlaşılır bir gerçekliği sunuyorsa, bunun aksinin ölümle sonuçlanması ve silahla insan bedeninin sürekli tehdit altında olması da aynı düzlemde kabul edilemez yakınlık taşır. Bu yasak alana yazılan batının okuyamadığı bir dilde yazılan Arapça yazılar da bu baskılama ve yasaklamaya çift katmanlı bir anlam katar. *Neshat*, çarşaftan dışarıya dikkatlice bakmaya davet eder, bakışlarda bedende yaşanılanın aksine teslimiyet okunmaz. Bilinen kimlik ve beden algısı, sanılan acı onun bedenlerinde tehdit dolu bir meydan okumaya dönüşür.[110]

Kollektif kadınsı bir topluma çağdaş kadını bağlama istemiyle sanat üreten Mary Beth Edelson 1970'lerdeki ürettiği kolajlarında; kadının kaybedilmiş tarihine, onun dişil mirasına bakar. "Goddess Head" (1975) adlı işi kadın kimliğinin özüne dokunan arketipal bir okuma sunar:

> *O, bu özcü yaklaşımıyla, doğa ve Tanrıça kültleriyle uyumlu ve ilkellikle bağını koparmamış yeni ve güçlü bir kadın yaratmayı denemiştir. Bu, doğanın haklarıyla kültürün yanlışlarını onarmayı arayan zamanın feminist hareketinin içinde genel bir eğilimdi. Bütün yaratıkların annesi olarak deniz ile kadınların göreneksel bağlantısına başvurdu ve insan başını*

[109] Seda Yörüker, Shirin Neshat'ın Sanatında Kimlik, Beden, Yazı, İstanbul: (**Yayımlanmamış Tez**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayını
2006), s.48.
[110] Warr-Jones, **a.g.e**., s.160.

deniz kabuğuyla değiştirdi. Bu fosilleştirilen taş helezon; Tanrıçanın esrarengiz sfenksi gibi kişiliğe direnen, iç işlemeyi reddeden bir nesneye dönüştü. Geleneksel temsili dişi biçimini dönüştüren Edelson, bedenini; dayanıklı ve modern düşüncelere açık olarak sunarken aynı zamanda onu, hem antik hem de modern kılar. Ve onu yekpare bir düzleme oturtur.[111]



Resim 8: Mary Beth Edelson, Goddess Head, Fotoğraf kolaj, 1975

Arketipal bir yaklaşımla okunan bu kolaj çalışma, birikim ve kazanımların toplumsal yerleşenleri hakkında bedene yüklenenler üzerinden geriye dönüşlü bir okuma sunar. Bu fosilleşen ama aynı zamanda tanrıçalaşan kafa taşa dönüşen kaskatı kesilmiş algıyı hedefe alır.

[111] Warr, Jones, **a.g.e**., s.144.



Resim 9: ORLAN, Omnipresence-Surgery ,1993



Resim 10: ORLAN, Omnipresence-Surgery, 1993

Alışıldık güzellik kavramının dışında yer alan performanslar yapan Orlan; bedeni ile çalışırken ona acı çektirmek hazzını yaşamaya çalışmaz. Bedeni üzerinde gerçekleşen ameliyatlarda ilaçlar alır ve anestezi uygulanır. Onu asıl amacı; kimliğini eril söylemin baskısı altında yaşamaya çalışan kadının güzellik tabusunu, sık sık geçirdiği ameliyatlarla ters yüz etmeye çalışmasıdır. Bedeni, hem mekandır, hem eseridir hem de aracıdır. Kadın öznesinin kurulumu onun bedeni aracılığıyla ameliyat masasında eleştiriye açılır. Bedeni erkek egemen topluma direnişin metaforudur.

Carnal Art'* olarak adlandırdığı sanatsal performanslarında Orlan, kimliklerin değişkenliğini işaretlemek için durmadan yüzünü değiştirir. Orlan'ın işinin merkezi yüzüdür. Çalışması sırasında bir yandan sanat tarihindeki eserleri kopyalarken, (ameliyattan önce sanat tarihinin ünlü yüzlerinden detaylarla bir kolaj oluşturur: Mona Lisa'nı alnı, Diana'nın burnu gibi…) diğer yandan da fotoğraf ve videolar aracılığı ile kendisini yeniden üretir ve çoğaltır. Ameliyatlar kendi stüdyosunda gerçekleşir:

> *Omnipresence adlı yedinci ameliyatında, performans sanatı ile tıp bilimini, toplumun bu puslu konusunda tartışmaya yatırır. Kadın kimliğinin değişimi bu kez bir tiyatro sahnesini andıran atölye- ameliyathanede izleyicinin tüketimine sunulur. Orlan lokal anestezi ile tüm süreci yönetir ve performans uydu aracılığı ile dünyada on beş yerden izlenir.(Pompidou-Paris,sabdra Gering Galery- New York…")*[112]

Sözde ideal güzelliğe sayısız ameliyatlarla ulaşmaya çalışan Orlan'ın sanatı, güçlü bir parodiyi içerir. Deri altına yerleştirilen cansız malzemeler aracılığı ile benzemeye çalıştıkları vasıtası ile, aslında otoriteye karşı, giderek kimliksizleşir.

Kimliği sahneleyen Orlan'ın deforme edilmiş yüzü; pudra, allık, ruf, fondöten gibi güzellik malzemelerinin karşısına, estetik operasyonu çıkartır. Asıl amacı doğuştan getirileni düzeltmek olan estetik müdahaleyi, ideal güzelin arayışına katarak, Yunan mitolojisine kadar

* Carnal Art, klasik anlamda, çağın mümkün kıldığı teknolojiyle gerçekleşen bir oto-portredir. Öyle ki bu figürasyon ve disfigürasyonu arasında salınır. Beden "değiştirilmiş bir hazır yapım" olmalıdır. Beden bu haliyle eski ideal görünümünde değildir ve idela bir hazır nesne olarak imzalanacaktır. http://orlan.eu/adriensina/manifeste/carnal.html (14.03.2012)

[112] Warr, Jones, **a.g.e**., s.185.

uzanır. Kimlik onun için dayatılandır ve kadın bedeninin algısını bu yöne iten kuvvete teni ile karşı koyar.[113]



Resim 11: Kutluğ Ataman, Tuhaf Mekân, 2009

Kutluğ Ataman'ın sanatsal dili, gerçekle kurgu arasında tekinsiz bir alan yaratmadan, kimliklere dair söylemek istediklerini doğrudan, belgeselden ödünç aldıklarıyla birleştirerek, sinemacı kimliğiyle, izleyeni hınzırca ama usturuplu bir ara yüzde bırakarak söyler.

Çoğu Erzincan'da çekilen Mezopotamya Dramaturjileri serisinde yer alan "Tuhaf Mekan" (2009) adlı performans kaydı çölde yolunu kaybetmiş Mecnun'nun, aşkına, Leyla'sına ulaşma çabasını resmederken aslında aşk denen bu mutluluk kaynağını yine doğu ile batı, modern ile gelenek karşıtlıkları düzleminde işliyor ve bu karşılaşmayı ya da karşılaşamamayı adeta meditatif bir döngüye çeviriyor.

Ataman kimlikleri okur, onlarla yan yana oturur ve onlardan konuşan heykeller yaratır. Bu anlatılanlara izleyeni dahil eder ve onları da kendileriyle konuşturur. Gerçeğin içindeki kurguyu, kurguya bulaşan gerçeği araştırırken portrelerinde doğduğu topraklara dokunarak kurguyu tersyüz eder.

Mecnun'a dönen Ataman'ın aradığı, modern ile gelenek arasında kalmış insanın doğduğu topraklarda bulmaya çalıştığı gerçekliktir. Ataman'ın bedeni, birikim ve kazanımlarını siyasal erk aracılığı ile kaybetmiş insanların metaforudur.

[113] Warr, Jones, **a.g.e**., s.185.

Mezopotamya Dramaturjileri'nde dil ve kimlik genlerini taşıdığı coğrafyanın gerilimli geçmişinde diyaloğa sokuluyor ve bu kez kurgulananın ve inşa edilenin tarih ve coğrafya olduğu hatırlatılıyor. Kutluğ Ataman bu ortak bilgiyi sunduğu sanatsal dili, çoğu zaman sinemanın sihirli gücü ile kurarken; gerçekliği malzeme olarak kullanır ve anlatılanlar yaşanılanlara eşlik eden tanıklıklardır.

Kutluğ Atman, bedenli oluşumuza dair algıyı gözlerini kapatarak deneyimlemeye çalışır. Uzamsal belirsizlik, algıyı da kör mü eder? Bu tuhaf mekan aslında neresidir? "*Algılayan kimdir, uzamlı bir töz olan beden mi yoksa ben mi? İkisinde birden algıladığımı söylemek yanlış olmayacaktır, zira her ne kadar algılayan, düşünen töz olarak ben olsam bile duyumları alabilmem için de bir bedenimin olması gerekir.*"[114] Sanatçı; bedeni ile kimliğini ararken; hareket ettikçe artan bir gerilimle bedeni aracılığı ile kimliğine sorular sormaktadır.

Merleau-Ponty'e göre kendimizle olan ilişkimiz dünya ile olan ilişkimize bağlı dolayımlı bir ilişkidir.[115] Ataman'ın bu işi de bu dolayımlı ilişkiyi çözümlemeye çalışmaktadır.

[114] Zeynep Direk, "Giriş" **Dünyanın Teni Merleau Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler**, Zeynep Direk (hzl.) 1. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2003, s.36.
[115] Erdem Gökyaran, "Başkası ve Aşkınlık", **Dünyanın Teni, Merleau –Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler** Zeynep Direk (hzl.), 1. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2003, s.78.

3.2 Boyalı Bedenler: *Bedenin Mekansal ve Zamansal Sentezi*

Dünyada olmak, her şeyin görünür olması ve bedenlerin bu görünürlükteki eşsiz varlığı kendini ve başkalarını algılama biçimi onun mekansallığını oluşturur Merleau-Ponty' ye göre. Bu oluş içindeki zamansallık ise düşüncenin ne sadece edilgenliğidir ne de etkinliği. Her ikisinin de biraradalığı, görürken görünür olmaktır aslında. Bu iki eylemin içinde oluştuğu zamanın yan yana duruşu ve bu çakışma anının, kendiliğinden gerçekleştiği "o" an gerçekliğin mekanıdır.

Boyalı bedenlerle çalışan sanatçı, klasik resim geleneğinin ana malzemesi boyayı bedenle ve bedende kullanırken değiştirdiği mekan, peşine düştüğü gerçekliğin anlatım yoludur.

Savaş sonrası New York' da çalışan soyut dışavurumcular için tuval, sanatçının kendini anlatması için büyük bir kaptı. Zaman içinde dışavurumcu anlatımda dikkat, yavaş yavaş dağıldı ve bir nesne olarak resme sırtını döndü. Sanatçı, boyanın hareketi üzerine yoğunlaştı. Gerçekten de bu hareket "action painting" olarak tanındı. Boyama işleminin, ortaya çıkan eser kadar önemli olduğu ve tuval üzerine yapılan izin metodunun sanatçının yapıtının konusu haline gelmesi önem kazandı. Sanatçının, resim yapma eylemi boyunca işin içindeki varlığı, uygulanan boya için, fırçaya benzer bir alet oldu. Ve onunla kendi izini bırakması zamanla asıl amaç haline geldi.

Bazı işlerde beden doğrudan tuval bezi gibi kullanıldı ve bu tamamen erkek egemen sanat formuna doğrudan bir tepki olarak kabul edildi. Jackson Pollock'un kahramanca duruşu bu durumu özetler. Sanatçılar ondan sonra boya fırlatan maço erkek hakkındaki eleştirilerini ve feminist parodilerini geliştirdiler.[116]

1950'lerde Pollock'un bu öncü tavrının hemen ardından olanlar sanatçının bedeniyle kurduğu diyoloğu hızlandırır. Artık beden hiçbir zaman eskisi gibi olmayacaktır. Merleau-Ponty'nin ressam ve bedeni hakkında söyledikleri tam da bu noktada sanatçı ve bedeni arasındakileri ortaya döker:

[116] Warr, Jones, **a.g.e**., s.49.

Valléry, "ressam vücudunu katmaktadır."der. Gerçekten de bir tinin nasıl resim yapabileceği bilinmez. Ressam vücudunu dünyaya vererek dünyayı resme dönüştürür. Bu töz dönüşümlerini anlamak için, işlem yapan ve şimdi var olan vücudu bulmak gerekir- bir uzay parçası, bir işler demeti olmayıp bir görüş ve hareket girişikliği olan vücudu."[117]

Şimdi var olan vücudu bulmak, devingen vücudu gördüğümüz dünyanın içinde gözlerimizin hareketiyle bize ve dünyaya dahil etme kavrayışı; sanatçının bedenini, mekansal ve zamansal olarak gören ve görünür olma halini bilerek devingen olana katmasıdır. Bu dahil olma eylemidir. Dokunanın dokunduğuna, hissedenin hissettiğine dahil olmasıdır.[118]

Boyalı bedenlerle iş üreten sanatçı, bu dahil oluşu gerçekleştirirken süründüğü boya bir yüzü, dönüştüğü fırça diğer yüzüdür. Ortaya çıkardığı yapıt, aradığı "olma" halidir. Bu ikili gerçeklik hem üreteni hem de izleyeni içerde ve dışarıda olanla aynı anda buluşturur.

Bir judo uzmanı olarak Yves Klein, vücudun fiziksel, duyusal ve ruhsal enerji merkezi olduğuna inandı. Yaratılarına ve boyamalarına bu ilkeyi ekleyerek insan bedenini canlı bir fırça gibi doğrudan kullanmaya başladı.

Klein ilk olarak, 1958'de Paris'te, arkadaşı Robert Godeti'nin apartman dairesinde bir yemek partisinde bu yolda bir insan vücudunu kullandı. Çıplak bir kadın model, Klein'in imzası lacivert mavi (Klein Mavisi) boya ile kaplandı. Model, zemine yerleştirilen dev beyaz kağıdın üstünde kendini sürükledi, kağıdın üzerinde boyayı yaymak için ellerini ve vücudunu kullandı ve vücudun dokusu kendiliğinden kağıda geçti. Model kendini bedenine bıraktı. [119] Klein, fırçayı kullanmayı bıraktıktan sonra resmini kendi kontrol etmeye başlamıştı. Bu süreci şöyle anlatır:

Uzun zaman önce fırçayı geri çevirmiştim. Bu benim için fazla psikolojikti. Ben, daha anonim şeyler için önce silindirle boyadım, daha az entelektüel bir "mesafe" yaratmayı denedim. -Tuvalle aramda uygulama esnasında değişmeyen bir mesafe olsun istedim. Şimdi, bir mucize gibi, fırça, bu kez bana canlı döndü. Benim yönetimimle et boyayı ve kendini,

[117] Ponty, **Göz VE Tin**, s.32.
[118] Ponty, **Göz VE Tin**, s.34.
[119] Warr, Jones, **a.g.e**., s.54.

yüzeye mükemmelce uyguladı. Ben, tuvale sabit bir mesafede kalabildim, ve böylece, uygulama boyunca yaratmama egemen olabildim.[120]

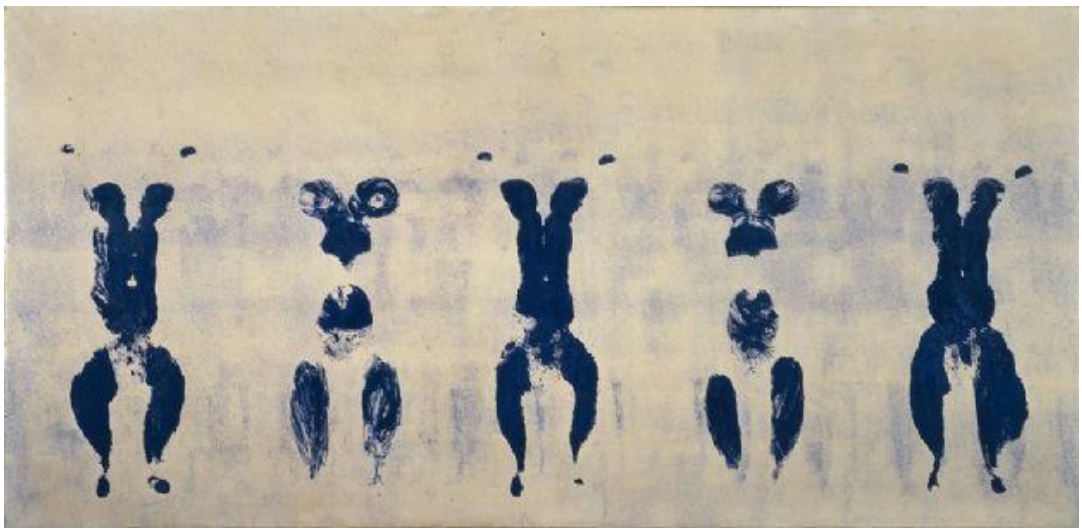


Resim 12: Yves Klein, Anthropometry of the Blue Epoch,1960

Bu türden herkese açık teatral gösteriler ve sansasyonel performanslar 60'ların başından itibaren resmin odağını değiştirdi. Dikkat, sanatçının yönelttiği beden ve performanslara kaydı. Sanatçının da rolü değişti ve sanatsal gösterilerin orkestra şefi haline geldi.

Baskılarında ara sıra kendi bedenini de kullanan Klein, "Untitiled Anthropometry with Male and Female Figures" (1960) adlı çalışmasında da bunu gerçekleştirmiştir. Sanatçı bu çalışmasında, insan etini kullanırken "Vücudun yeniden dirilmesi, etten dirilmesi" inancını teyid eder ve bedenin fenomenolojik varlığına sanatçının ilgisini vurgular. Çünkü vücut baskıları, genellikle yüzsüz ve başsızdır. Onlar, ifade taşımazlar ve bireysellikten uzaktırlar, ama bunların yerine, Klein, insan bedeninin zorunlu kütlesini sunar.[121] Bu, varlık olarak insanın hem "Ben" 'le hem " Bensiz" tek başına var olduğu yeri işaretler Klein'a göre.

[120] Yves Klein, "**Truth Becomes Reality**" 1960. Aktaran: Warr, Jones, a.g.e.,s.54.
[121] Warr, Jones, **a.g.e**., s.57.



Resim 13: Yves Klein, Untitiled Anthropometry with Male and Female Figures, 1960

Klein, bedenin 1960 sonrası çağdaş sanata performans yoluyla girmesi konusunda cesur bir katkıda bulunmuştur. Bunun dışında bedenin varlığı, zamanla ve mekanla olan ilişkisi konusunda sordukları, bedeni tuvalle soktuğu ilişkide onu bir enstrümana dönüştürerek, dokunmayı eylemsel bir deneye dönüştürmüştür. Ortaya çıkan ise, yaratımın içine girme meselesine derin bir ifade katmıştır.

Carolee Schneemann, "Eye Body: 36 Transformative Actions", (1963) performansında ise, büyük paneller, kırık aynalar, camlar, ışıklar ve motorlu objeler... gibi çeşitli nesnelerden oluşan bir çevre inşa eder.

> Schneemann, *"Boya, makine yağı, tebeşir, iplikler, plastikle kaplanır. Görsel alan olarak bedenimi onaylarım. Sadece kendi imajımı üreten değil, aynı zamanda materyal olarak çalışmayla birlikte etin 'imge' değerini keşfederim. ...Gerçek bedenimle çalışmayı bütün materyali ilave edilen yapının boyutuyla birlikte kombine etmek istedim..."* diye belirtir.[122]

[122] All quotes from Carolee Schneemann, **More Than Meat Joy**, 1979. Aktaran: Warr, Jones, **a.g.e**., s.61.



Resim 14: Carolee Schneemann, Eye Body: 36 Transformative Actions, 1963

Bir kadın sanatçı olarak çıplak bedenini sanat nesnesi olarak sunması; resmin, heykelin ve mimarinin geleneksel pratiğinin dışında 1963'ler için oldukça radikal kabul edildiği gibi Schneemann'ın fiziksel sınırları zorlaması, izleyeni düşünmeye ittiği gibi tehdit altında olduğunu da hissettirmiştir.

Burada beden algısı, mekansal olarak sanatçı tarafından onaylanan bedenin görsel olarak da taşıdığı değere ya da değersizliğe dikkat çeker. "Eye Body" adından da anlaşılacağı üzere beden görünür olduğu kadar gören olarak kabul edilmiş ve mekansallığıyla birlikte eylemselliği bir arada sunulmuştur. Fiziksel dönüşümlerin de kaydedildiği bu çalışmada görsel algı, mekânsal etki ve değişim, boyalı -müdahale edilmiş

etin- zaman içindeki değişen algısına dikkati çeker ve tehdit tam da bu noktada izleyiciye sunulur.

Stuart Brisley, 1975 yılında, Varşova'da Galena Tiyatrosunun stüdyosunda gerçekleştirdiği, "Moments of Decision and Indecison", adlı performansında bireyin karar ve kararsızlığını, bedenin hareket edebilme ve edememe arasındaki çaresizliği içinde sorgular.[123]



Resim 15: Stuart Brisley, Moments of Decision and Indecison, 1975

Klostrofobik bir ortamda gerçekleşen performansı; sanatçı büyük ve boş bir odada altı gün boyunca sürdürür. Kendini siyah, beyaz boyalarla ıslatarak bir yandan da neredeyse hareket edemediği bir alanın duvarlarına tırmanmaya çalışır. Onun bu nafile çabası, izleyenler arasında düş kırıklığı ve acizlik duygularını uyandırır ki sanatçı da bunu öncüllemiştir.

"Moments of Decision/ Indecison" performansının demir perde arkasında sunulması da bu bağlamda işi politik bir noktaya taşır. Demir perde bu performansta çok güçlü bir metafordur ve bireyin politik sistem içinde boşa çıkan manevralarına, onu korkutan ve sıkıştıran karanlığa, kaybettiği özgürlüğüne bedensel bir kesişmeyle dokunur. Bu kesişme algılayan ve algılanan bedenin hep zamanda ve kendinde olması ile ilintili aynı zamanda da mekansallığının içinde gören ve görünür olan bedenin dünyaya tutunma mesafesi ile ilişkilidir.

[123] Warr, Jones, **a.g.e**., s.65.

3.3 Genişletilmiş ve Protez Bedenler: *Şeylerin Algısal İnanç Yardımıyla Görülmesi*

Algı son derece büyük bir açıklıktır. Dünyanın bize açılışı, bizim de dünyaya açılışımız bitkilerin güneşle birlikte tüm bedenlerini doğaya açmaları gibi bir deneyimle gerçekleşir. Şeyler bedene algıyla açılırken olduğu gibidirler artık. Bu algısal deneyim, algısal inanç yardımıyla gerçekleşir. Genişletilmiş ve Protez Bedenler, Merleau-Ponty'nin beden felsefesi içerisinde algılanan bedenin tüm çıplaklığı ile kendini sanatçıya sunması, şeyleri ona sunması ve tekrar bedene taşıması bağlamında güçlü anlamlar taşımaktadır.

Sanatçılar burada, insanın fiziksel sınırlarının ötesinde yeni bir melez beden yaratırlar. Vücut kimi işlerde bir alete dönüşürken, kimilerinde makineleşir. Uzayan bedenler yeni bir kimlik yaratırken, yedek parçalarla genişletilerek, mekanla ilişkileri sorgulanmaya çalışılmıştır.

Bu yeni melez bedenler; sordukları sorularda algısal inanç yoluyla şeylerin kendisi aracılığıyla dünyayı görmeyi planlarlar. Her deneyim zamansal ve mekansal birlikteliğin yeni keşifleriyle bütünsel algının sınırlarını zorlar.

Çağdaş Alman sanatının performans ve enstalasyon alanında en etkili isimlerinden biri olan Rebecca Horn, çalışmalarında, desen, heykel, enstalasyon, kinetik, fotoğraf, performans, aksiyon, video, film ve metin gibi farklı ifade biçimleri dener. Kendi gövdesi ve duyularıyla ilişkili performanslar yapan Horn, bu tür çalışmaları için çeşitli aygıtlar tasarlar. Bu erken dönem yapıtlarının -ve aslında sonraki yapıtlarının da- temel bir özelliği, hareket halindeki insanın heykelle veya nesneyle kurduğu ilişkidir.

Horn için beden mekandır. Bu mekanda hissedilen acı, arzu, direnme vs. gibi algılar onun anlatım dilini oluşturur. Kişisel yaşam öyküsünde, geçirdiği akciğer rahatsızlığı ve sonrasında kaldığı sanatoryum onun bedene dair söylemlerinde ve ürettiği işlerde kendini gösterir. O bedene ekledikleri ile yeni bir anlam alanı oluşturur:

> *İnsan-makine etkileşimi teorilerinin, görsel sanatlar ve görsel iletişim tasarımı çerçevesinde açıklanıp ilişkilenebilmesi için, bunların cisimleşme ve mekan kavramlarıyla açımlanması gerekir. Aristo'nun üç boyutlu alanı, bedenin üç boyutlu hacminin fazladan bir eklentisi veya uzantısı olarak reddedişi, bedenin uzantı veya hacminin mekandan farklı oluşunu*

ispatlamakta kullanılabilir. Çünkü hacim veya uzantı seyyardır ve bedenle beraber hareket eder; oysa alan sabit olmalı ve beden hareket edince onun gerisinde kalmalıdır. Onu deneyimleyen vücut içerisinde seyyar olan bu yeni mekan tanımı; beden, alan ve bu ara yüzü içinde barındıran mecranın araştırılması gereğini de beraberinde getirir.[124]



Resim 16: Rebecca Horn, Finger Gloves, 1972

Oluşturduğu bu yeni mekan beden için bir ara yüzdür. Bu alanda sanatçı, bedenine eklediği uzuvları andıran ilginç nesnelerle performanslar da gerçekleştirir, bedeniyle resim de yapar. Bunlar bedenin dünyayı algılama biçimine sorulan sorulardır.

[124] http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi149/atif.akin_149.html (22 .01.2010)



Resim 17: Matthew Barney, Blind Perineum, 1991

Matthew Barney'in "Blind Perineum" (1991) adlı video eylemi; kibir ve bastırılmış kudret (aynı zamanda gerçek) arasındaki eşiği yakalar. Barney'in bedeni, erken video eylemlerinde tamamen kapalı duvarlar ve tavan arasında, baskı dolu bir boşlukta fiziksel cesaret ve dayanıklılığın bir gösterisi olarak durmaksızın tartılır. Barney bu performansta, tüm bedenine taktığı koşum takımları ve son model tırmanma ekipmanı ile atletik bir erkek bedeni sunar. Bedeni, kendi içinde güçlü olmasına rağmen, kullandığı ekipmana kahramanlık gösterisi için bağlıdır.

Bu düzenekte bir buz vidası, anal yolla sanatçının vücuduna girer, böylelikle onun bedeni hem yetki veren teknolojiyle muğlak bir ilişkinin yeri olur, hem de ona egemen olmayı tehdit eder. Barney'in de açıkladığı gibi bu eylemler; " *Potansiyel olarak aşkınlık taşıyan sezgisel bir durumla ilgilidirler ve fiziksel bir süreci anlama sürecinde, öğrenilen sezginin türü hakkındadırlar*."[125] Barney'in bedeni; kendine hasar veren ama aynı zamanda kendiyle eğlenen bir görüntüyle, orgazm olmadan sonsuz bir tekrarda kilitlenir.

[125] Warr, Jones, **a.g.e**., s.186.

Erkek beden sanatçıları arasında "kahramanca" dayanıklılığı sınayan eylemler gelenekleşmiştir. Barney bu eylemde, içe doğru odaklanan, aynı zamanda dışa doğru genişletilmiş yeni bir tür aksiyon kahramanı sunar.

Barney bu eylem dizisinde genişletilmiş beden görüntüsünü tamamen içe odaklanan algısal açıklıkla sunar. Adeta bir proteze dönüşen aslında insanın ruhudur. Sanatçı burada algıladığı dünya ile kurduğu diyaloğu cinsel kimliği üzerinden sorgulayarak kahramanlık dürtüsü ve kostümünü üst üste bindirmiştir.

Algıyı dillendiren tenin söz olması yani kahramanlık ve dayanıklılığın tüm izlerinin bedende belirmesi, aynı zamanda da görünür dünyanın varsaydıklarının yani erkek egemen söylemin koşulsuz kabulünün varoluş alanının beden olması, bu performansta geçişlilik durumu yaratır ve bedenin algısal inanç yoluyla tin ile ilişkisinin göstergesi olur.

Bedenimizin perspektifinden dünyayı seyrederken bize gelenler ve bizden gidenler arasındaki kesişme genişletilmiş protez bedenler aracılığıyla sunulmaktadır. Bedene iliştirilenler ve onlarla sürdürülen eylemler hep bu deneyim alanı içinde gerçekleşmektedir.

Heli Rekula'nın "Hyperventilation"* (1993) isimli çalışması da bedene iliştirilen bir gaz maskesi aracılığıyla, iletişimin korkusu ve kaybın korkusu ile ilgilidir.[126] Ve korkular, kargaşanın kökü ve endişenin sınırları hakkında metaforik ve fiziksel anlamlarıyla birlikte yan yanadır. Hyperventilation böylesi korkuların olası sonuçlarını sunar. Büyük bir gaz maskesi ile bedenini tıkayan, adeta mühürleyen Rekula, bu uzatılmış maske ile açıklıkları tıkayarak hem içeri girenleri hem de dış dünyaya boşaltılanları korur. Onun vücudu bu düzenekle, boşaltma yoluyla atılanları, ağız yoluyla bedene veren onları geri dönüşüme sokan bağımsız bir birim haline gelir. Bu kendini kontrol altına alma durumu; hem kaybın olanaksızlığını hem de iletişimi geri verirken yüze takılan maske ile anonimlik vurgulanır. Ancak bu güvenli mühürlenmiş beden, kendi dışkısını yutarak kendi kendisini zehirler.

* Hyperventilation: Tıpta **hiperventilasyon** gerekenden daha hızlı ve/veya daha derin nefes alma durumudur. Genellikle panik atakla birlikte gelen bayılma hissi ve diğer istenmeyen semptomlara yola açar. Hiperventilasyon ayrıca metabolik asidoza cevap olarak ortaya çıkabilir. http://en.wikipedia.org/wiki/Hyperventilation (28.09.2012)

[126] Warr, Jones, **a.g.e**., s.187.

Başlığı Hyperventilation olan bu işte kendi kendini çevreleme ve engelleme tehlikesinin yol açtığı korkunun ölüme yol açabileceği vurgulanır.



Resim 18: Heli Rekula, Hyperventilation, 1993

Rekula bedeni engelleyerek, ondan yeni bir makine yaratarak kurduğu sistemle, bedenin dışarıya açılan iki kapısını kilitleyerek yarattığı kısıtlamayı tehlikeye çevirir. Nefesin karıştığı dışkı, dışkının katıldığı nefes dışarıdan algılanan insan bedenine dair görüneni tersine çevirir.

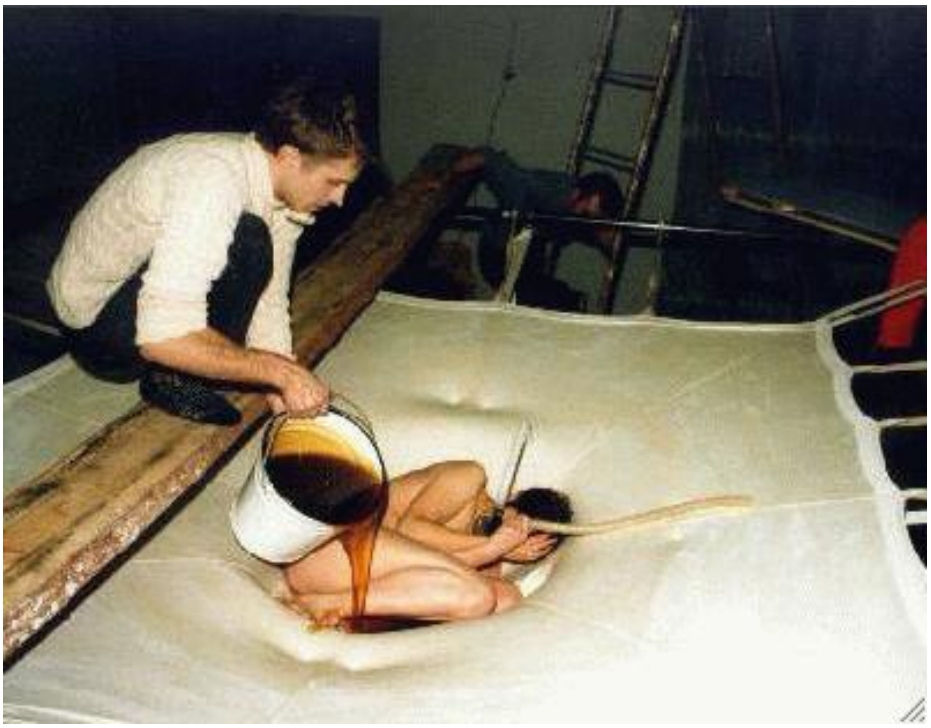
Beden burada duyumsanan tüm nesneler için geri dönüşümü de kendinde yaratan bir nesnedir artık. İletişimi engelleyen maske aynı zamanda kimliği saklarken; hep var olan korku (bedenden herhangi bir parçanın dış dünyaya verilmesi hatta orada kaybolması korkusu) da içeriye alınmış ve kayboluşun olanaksızlığı protez bir sistemle kurulmaya çalışılmıştır.



Resim 19: Egle Rakuskaite, In Honey, Performans ve video yerleştirme,1996



Resim 20: Egle Rakuskaite, In Honey, Performans ve video yerleştirme,1996



Resim 21: Egle Rakuskaite, In Honey, 1996

Egle Rakauskaite, 1997 yılında gerçekleştirdiği In Honey adlı performans/ yerleştirmesinde; çıplak bedene ve onun savunmasız taraflarına odaklanır ve bu performans kendini korumanın onaylanmasıdır: "*Kendini koruma tamamdır*!"[128]

Iceland'deki Reykjavik Belediye Sanat Müzesi'nde sanatçı, bir monitörde, bedeni kısmen balın içine batmış olarak cenin pozisyonunda görülür. Bu görüntüye nefes sesi eşlik etmektedir. Sanatçının yaşamsal ihtiyacı olan hava; aynı zamanda göbek kordonunu da hatırlatan bir uzun bir tüp yardımıyla sağlanır ve Egle bu sayede nefes alır.[129]

Parlak ve yumurta sarısı gibi sarı vücudu, sanki beyaz bir boşluğun içinde yatar gibi görülür. Nefes almayı sağlayan solunum cihazı bağlantıyı ve bağımlılığı vurgular.

[128] Warr, Jones, **a.g.e**., s.189.
[129] Warr, Jones, **a.g.e**., s.189.

Sanatçı yaşamak için bağımlı olduğu anne bedenini dev bir boşluğa taşıyarak onunla yer değiştirmiştir.

Bedene ve onun savunmasız taraflarına, dünyaya gelmeden önceki ortak belleğimizin içinde odaklanan sanatçı; bu bilinmez ama bir o kadar da güvenli geçmişi yeniden inşa ederek ilksel bağımlılığı yaşamsal bağımlılığın metaforu kılarak koruma/ korunma meselesine dikkat çekmiştir: "(…) *Burada vücut görüşün ve dokunuşun aracı değil, mutemedidir. Organlarımız aletler olmasının aksine, aletlerimizdir ilişkilendirilmiş organlar olan.*" [130]

Güvenliğin sanatçının eliyle yeniden inşası karşımızda olan değil; çevremizde olan dünyaya karşı alınmış bir önlemdir ve bizi en erken halimize taşır. Algısal inancın çıkış noktası olan bedenli varoluş sonucunda; "*Dışarının algısı ve yaşayan bedenin algısı beraberce değişir, çünkü onlar aynı edimin iki farklı yüzüdür*,"[131] Bu beraber değişim, (anne rahmine yeniden dönüş) bağımlılık ve bağlantı gerçeği bu iki farklı, ama bir yüzün kendi kendini koruma ihtiyacını karşılar.



Resim 22: Stenslie, Kirk Wolford, Cyber SM, 1994

[130] Ponty, **Göz ve Tin,** s.59.
[131] Zeynep Savaşçın, "Algısal İnanç", **Dünyanın Teni, Merleau Ponty -Felsefesi Üzerine İncelemeler** Zeynep Direk (hzl.), 1. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2003, s.118.

Norveçli sanatçı Stenslie, Kirk Wolford ile işbirliği içinde, insan bedenini, dokunma yoluyla diyalog için bir ara yüz olarak kullanmanın yollarını keşfetmek ve bütün olarak şekillenmiş tecrübelerin sınırlarını genişletmek ve limitlerini artırmak için Virtual Reality (Sanal Gerçeklik) ara yüz dizaynı ile pek çok deney/deneme yapmıştır.

Cyber SM sistemi, sıcak bölgeler sayesinde katılımcının elinin dokunuşunu hissedebilen ve çeşitli fiziksel uyarıcılar yaratabilen, özel olarak yapılmış bir elbise/kostüm giyen, ayrı yerlerde konumlanmış iki farklı katılımcı arasında internet ortamındaki iletişim olarak çalışır.

Katılımcının önündeki ekran onun vücudunun görsel bir haritasını dokunumsal bir yüzey olarak sunar ve farklı dokunuşları / uyarıcıları seslere çevirir.

Katılımcılar, kendilerine ulaşan dokunuşları kendi elbiselerine çeşitli yolardan dokunarak kontrol edebilirler ya da birbirleri ile konuşabilirler.

> Beden, şizoid bir külliyata dönerken; bir yandan yaklaşık yetmiş yıllık ömre yayılmış fiziksel tek bütüncül bir objedir, diğer yandan aşkın, aracılı gerçekliklerin katmanlı özüne kauntum sıçraması yapmıştır. Soru artık ne ya da kim olduğumuz değildir. Fakat olabileceklerimin tümüdür.[132]

İnternet aracılığıyla gerçekleşen bu türden bir deneyim, arayüz olarak insan bedeninin kendisi ile aynı şey olan etin; temasla başka bedenlerde de aynılığını ispatlamaya dair bir eylemdir. Sanatçı bir bakıma bu deneme ile varlığı dünyaya bilişim teknolojileri ile kaydetmiştir. "*Burada dokunma bizi Descartes'çı modele götürebilir: Çünkü Körler elleriyle görürler der Descartes*."[133] Burada etin varlığına, fiziksel bütünlüğüne dair bilinen gerçekliğin bir yüzey olarak da sahip olduğu hafıza görünürlüğe kavuşturulmak istenmiştir. Dokunma ile araya giren erotik ilişki de tinin bu hafıza da oynadığı rolü, etle girdiği ilişkiyi gözler önüne sermektedir. Burada protez beden tensel mevcudiyetin varlığını ve bilgisini bir kez daha hatırlatır.

---

[132] Stahl Stensile quoted by Joseph Nechvatal, "**Tactiles Technologies: La synesthesia par le cybersexe sur le web de Stahl Stensile**", unpublished, 1994. Aktaran: Warr, Jones,a.g.e., s.188.
[133] Ponty, **Göz ve Tin,** s.46.

3.4 Törensel ve Sınırsız Bedenler: *Dünya Ben ve Başkası*

1960'larda sanat; galerilerin sınırları dışına kaymaya başlamıştı. Bu değişim, toplumun büyük dönüşümünün bir aracı olarak görülmeye başlandı. Sanatçılar Viyana Aksiyonistleri gibi, sosyal tabuları hedef alan "ihlal performansları" yapmaya başladı. Sık sık bu şok edici tabuların canlandırılmasıyla sanatçının olay üzerinden kişisel bir dönüşüm yaşaması beklendiği gibi seyircinin de kitlesel bir kopma duygusuna yakalanması, maruz kalması beklendi. Sekse, yiyeceklere, kişisel boşluklara ve bedensel sıvılara ilişkin kabul edilen sınırlar, törensel performanslarla ihlal edilirken; bu performanslarda sanatçı ve izleyiciyi rahatsız edici duygulardan kurtarmak onları boşaltmak için çaba sarf edildi. Özellikle AIDS'in ortaya çıkışından bu yana sağlıksız vücut; sanatı iyileşme ve arınmanın süreci olarak gören bazı sanatçıların odağı oldu. Bu ritüelleşmiş eylemlerde sanatçı rolünü; genellikle geleneksel dinleri ve kültleri taklit eden ve zaman zaman toplumu kurtarma ve iyileştirme yeteneğine sahip bir 'şaman' gibi oynuyor ve son derece teatral bir biçimde sunuyordu.[134]

"*Fenomenoloji, varlığın bilince verilişini araştırır, bunu verili bir şey olarak kabul etmez*"[135] Nesnelerin yaşamsal deneyim alanı içindeki yeri yani onların ardındakilerin su yüzüne çıkması ve bunların algısal deneyim sonucunda değil de, bilince geliş halleriyle kabul edilmesi; bedeni, zamanı ve mekanı aynı bütünün içinde tutar. Algısal deneyimle kopan bağ, yerini dünya, ben ve başkası arasında; varlığın bilinçte doğduğu anda bulur. Bu doğum anı ile ilgilenen sanatçı kendinin dünya ile kurduğu ilişkiyi başkasının ve şeylerin kendine verildiği deneyim alanını törensel bir ifade ile yeniden canlandırır. Burada asıl istediği şey "yakalamaktır". Bu yeniden yakalama bilinen ve kabul edilen tüm yasakları ihlal eder, rahatsız edici tüm duyguları ortadan kaldırmayı dener. Bedenin aldığı bu tavır, gerçekliğin karşısında alınır ve "rol gereği" iyileştirici, arındırıcı ve temizleyicidir. Ama istenen masum sonuca ulaşmak için her yol denenir ve tüm tabular ihlal edilir.

"*Bir deneyim ya da bilinç alanı yaratmak için dünyayla, bedenle ve başkalarıyla içeriden bir iletişim kurmak gerekir.*"[136] Sanatçı bu iletişimi kurarken, aradığı içsel iletişimi nasıl kurar? Başkasının bedenine ulaşmaya çalışmak, ortak mekansal birliktelikleri ortaya sererek diğer bedeni

[134] Warr, Jones, a.g.e., s.92.
[135] Merleau- Ponty, **Phénoménologie de a Perception**, Gallimard, Paris, 1994 (ilk basım: 1945), s.74. Aktaran: Erdem Gökyaran, "Başkası ve Aşkınlık", Zeynep Direk (hzl.) **Dünyanın Teni Merleau Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler,** Metis Yayınları, 2002, s.45.
[136] Merleau -Ponty, **Phenomenology of perception**, s.96.

nesnelleştirmekle sağlanmaktadır. Tüm algılar tek bir dünya içinde toplanarak "*dünya ben ve başkası*" birbirlerini içerir hale gelirler.

İnsanın kendi bedenini algılaması ile başka bir bedeni algılaması arasındaki ilişki nasıldır? Yukarıda sözü edilen birbiri içine geçmişlik meselesi üzerinden yola çıkılacak olursa; algı bedenin hem kendisiyle hem nesnelerle hem de başkalarıyla içiçeliğinden ibarettir ve burada beden, bildik şeyleri arar. Kendinde olana, ona benzeyene ve onunla ilişki içinde olana yakınlık duyar. Bu tanışıklık ilişkisinden faydalanır. Tüm görüntüleri üst üste gelerek aynı perspektif içinde yer alırlar. Başka başka bedenler ortak paydanın kesri, birbirlerinin taşıyıcısıdırlar. Beden bu noktada nesne değil eylemin gerçekleştiği ortak bir alandır. Burada özne olup biteni yansıtır. Eylemin merkezi olan başkası, bedenin çekim alanı içine girer. "*Algıladığım başka bedenin çevresinde, benim dünyamı kendi içine doğru çeken, onunla iletişime geçen onu emen ve hatta onu cezbeden bir girdap oluşur.*"[137]

Ben ve başkası arasındaki bu ilişki özneyi, özneler arası bir düzlemde var eder. Tüm algı şeyler ve bedenler arasında adeta tek bir bedende süregelmektedir.

Törensel ve sınırsız bedenler ile sanatçılar, öykünme yoluyla şifacı gibi dağıttıkları şifayı kendilerinden yola çıkarak, başka bir ihlali üstlendikleri gibi, kendilerinde olmayanı içselleştirerek sunmaya çalışırlar.

İhlal performansları içinde güçlü bir yer tutan cinsellik eleştirileri, Merleau-Ponty'nin estetik algı meselesine baktığı açıdan değerlendirildiğinde, ortaya çıkan çakışmadır. "*Arzu bir bedeni başka bir bedene körü körüne bağlar.*"[138] Merleau-Ponty' e göre: cinsellikte diyalektik bir ilişki söz konusudur ve bu ilişkide cinsellik, genellikle bir maske altında kendini gizler gerilim yaratır ve bir drama kurar. Hem vardır hem de sürekli kaçmaya çalışır. Bu varoluşsal bir karşıtlık ilişkisidir; düşünceler arasında gerçekleşen bir diyalektik söz konusu değildir.[139]

[137] **A.g.e**., s.353.
[138] **A.g.e**., s.157.
[139] **A.g.e**., s.168.



Resim 23: Ana Mendiata, Rape Scene, 1973

Ana Mendiata, "Rape Scene" (1973) adlı performansını kendi yaşadığı dairede gerçekleştirir. Amacı Lowa Üniversitesi kampüsünde tecavüze uğrayanlara ve ölenlere dikkat çekmek bu konuda farkındalık yaratmaktır. Arkadaşlarını ve öğrenci dostlarını kendisini ziyaret etmeleri için davet eder. Kapı aralıktır ve içerisi karanlıktır. İçeri girenler, sanatçıyı tek bir ışıkla aydınlatılmış, belinden aşağısı çıplak üzerine bulanmış kanlarla masaya bağlanmış halde bulurlar. Bu sahneyi kırılmış tabaklar ve etrafa yayılan kan tamamlamaktadır. Sanatçı bu kurguyla, doğrudan doğruya "Kurban'a" odaklanır ve onu anlamlandırır. Performans tecavüzün özgüllüğünü ve kişiselliğini reddederken; onun sessizliğini ve gizlenmişliğini kırmayı umut eder.[140]

Mendiata rol gereği aldığı bu tavırla; tecavüze uğramış gibi yaparak hem kendi bedenini maktul ilan etmiş, hem de başkalarının bedenlerinde olana gönderdiği algıyı, şok edici bir

[140] Warr, Jones, **a.g.e**., s.100.

gerçeklikte sunmuş ve izleyenleri de aynı algıya davet etmeye çalışmıştır. Bu protesto ihlal edilen yaşama ve kurban edilen bedene yaratılan sanal algıyla alınmış bir tavırdır ve bilince kazınır.

Gina Pane kendi üzerinde gerçekleştirdiği fiziksel deneyimlerle, izleyenleri acı algısı ile karşılaştırır. Bedeninde gerçekleştirdiği yıkıcı deneyimlerle yaşattığı şok, onun sınırlarını gözler önüne sererken; aslında onun performansları, sosyal bedenin toplum içindeki varlığına yapılmış sert bir eleştiridir. Güzelliğe estetiğe hazza verilen değerin acı çekme ile bağlantısını sorgular ve deneyimler.



Resim:24 Gina Pane, Death Control, 1974.

Gina Pane "Death Control" (1974) adlı performansında, iki video monitör kullanır: İlk video bantta ölüm sonrası yaşam deneyimlenir. Sanatçı kurtçuklarla kaplıdır, eti kurtçuklar tarafından koparılır. İki et yan yanadır ve birbirini beslemektedir. Bu kesintisiz yaşam alanı, bu bütünlük yaşamın sürekliliğine dair bir ipucu verir. Diğer videoda ise çocuklar doğum günü pastasını yok etmektedir. Burada deneyimlenen ise doğumun sonucu olarak her yıl yapılan kutlamadır ve bu kutlama bizi ölüme daha çok yakınlaştırır. "*Yan yana duran bu iki monitör*

doğumla tanıştığımız ölümün izini gösterir. Konuşulmayan ve bir tabu olan ölümle artan bir farkındalıkla tanışır ve ona yakınlaşırız."[141]



Resim 25: Gina Pane, Warm Milk, 1972

Gina Pane, "Warm Milk" (1972) adlı çalışmasında Pane, tamamen beyaz giyinir ve yüzünü izleyiciye döner. Jilet bıçağıyla kendini kesmeye başlar. Sonra performansına ara verir ve tenis topuyla oynamaya başlar. Birdenbire topu bırakıp yüzünü kesmeye başlar. Seyirciler çığlık atarak protesto eder ve "Hayır, hayır yüzüne yapma" derler.[142]

[141] Gina Pane, **Artist's statement,** 1974. Aktaran: Warr, Jones, **a.g.e**., s.101.
[142] Warr, Jones, **a.g.e**., s.121.

Bedenin Narsisos'tan bu yana en tabu yeri olan yüz bu performansta ihlal edilirken; insan estetiğinin çekirdeği olan bu gücün diğer bedenler üzerindeki etkisi ölçülerek risk alınmıştır. Sanatçı, yükselen tansiyonu deneyimlemiş, yine rol gereği bu bilindik tabuyu didikleyerek delmeye çalışmıştır.

Pane'in her iki performansta ve diğer performanslarında aldığı risk doğaldır. Rol gereği zorlanan sınırlar ve törensel bir kurgu içinde gerçekleşmelerine rağmen acı hep vardır ve algı da bu gerçekliğin koşullarını gözler önüne serer.



Resim 26: Cindy Sherman, UNTITLED NO.175, 1975

Çoğunlukla kendisini model olarak kullandığı fotoğraflarıyla tanınan Cindy Sherman'ın yapıtlarını postmodern ve feminist yaklaşımlar destekler. Kadının toplumsal rolü onun çalışmalarında, kişisel kimliğinin sınırlarını kaldırdığı bir yaklaşımla ele alınır. Poz nesnesi olmayı şiddetle ister ve bunu fotoğrafla belgeleyerek kadın kimliğini ve onun arzulanma meselesini tersine çevirerek okur.

"UNTITLED NO.175" çalışmasında izleyiciye doğrudan bedenini sunmaz ama bu fotoğrafta görülen plajda bulunan, gıda ve kusmuk gibi kalıntılar, vücut sıvıları arasında bir

plaj havlusu, güneş kremi ve perişan bir kadın bir görüntüsünü yansıtan bir çift güneş gözlüğü;[143] yoğun yaşanmış bir gecenin sonrasında bedenin yaşadığı ihlali gözler önüne serer. Sanatçının bu çalışmasını, onun kendini model olarak kullandığı diğer çalışmalarında yansıttığı feminist yaklaşımı üzerinden okumak gerekmektedir:

> *Untitled Film Series'de onun bedenini Avrupalı-Amerikalı kültürü içine yerleştirebileceğimiz kadın imgelerine ödünç vererek kendi fotoğrafını çekmesi, "gerçek kimlik," Sherman'a ait bir içselliğin izinin bu görüntülerin hangisinde sürülebileceği gibi bir soruyu sordurur ister istemez. Ne var ki, mesaj, böyle bir soruya verilecek bir yanıt olmadığını ortaya koymakla tükenmez: Cindy Sherman imge ile beden ilişkisi yoluyla daha derin bir sorgulamaya doğru yol almaktadır. Kendi bedenimin, benim olan ile olmayan arasındalığı ve üstlendiği kişilikle kişi-öncesiliğinin kesişiminden yola çıkar bu sorgulama.*[144]

Medyanın ve reklam dünyasının istismar ettiği kadın bedenine ait yıkımı hem metaforik bir dille kurgulamış hem de sık sık yaşanan anoreksik gerçekliğin kurgusunu oluşturmuştur. İdealize olmuş kadın bedenine sık sık getirdiği eleştirel yaklaşım bu fotoğrafta rahatsız edici görüntü ile ihlal edilen ve tabulaştırılan ideal ölçülere sert bir bakış fırlatmış, peri masalının ardındakileri kurgusal bir törenle gün yüzüne çıkarmıştır.

Sanatçı başka bedenleri nesnelleştirerek onlara biçilen görüntüyü ve sonu yan yana getirerek bir sahne kurgulamış ve tüm tüketimi, çiğnenmişliği, çürümeyi ve hatta ölümü sezdirmeye çalışmıştır. Bu onların kendi kendilerine değil başkaları (medya ve reklam dünyası) tarafından sürüklendiği bir ihlaldir.

Yüzlerce kez kendisini kullandığı kadın, hatta bazen de erkek canlandırmalarının hiçbirisi Cindy Sherman'ın gerçek anlamda bir otoportresi değildir. Sherman'ın fotoğrafları klasik bir feminist bakış açısıyla söylene gelen arzu nesnesi kadın meselesi ile özdeşlik kurar. Bu durumun üstüne giderek, bu konudaki bakışın öznesi olmaktan çok, aslında tüketim nesnesi haline gelen kadın bedeninin tükenişine bitişine dair tüm o şaşalı kostümlere ve dekorlara rağmen eleştiride bulunur.

Cindy Sherman, seriler halinde çalışır. Bedeni yıllardır tutarlı bir şekilde, tarih,

[143] Warr, Jones, a.g.e., s.106.
[144] http://zeynepdirek.wordpress.com/2013/01/22/cindy-sherman/, (04.02.2013)

sinema ve günlük yaşamdan kadınların bedenini sunar. Korku ve grotesk, efsane ve karnaval, peri masalları, cinsiyet ve sınıf kimliği onun işlerinde varlık bulur.

2000'li yıllarda toplumun farklı kesimlerinden seçtiği kadınlar, sanatçının ilerleyen yaşı ile birlikte çalışmalarında farklı bir anlamla yer alırlar. Günümüz kadınını oynarken Shermann, alaycı bir yakınlaşmanın izini takip etmektedir. Kapitalizmin, yaşlanmanın da önünü kesen dayatmacı tavrı karşısında iğneler ve operasyonlarla kimi zaman korkunç kimi zaman gülünç duruma düşen kadın; cinsiyetini kuzu postuna bürünmüş bir kurt tavrıyla Shermann tarafından oynanmaktadır. Zamanın izleri, kırışıklıklar tüm zenginliğin altında boyaya ve makyaja rağmen parlamakta bakışlarla da kendini iyiden iyiye ele vermektedir:



Resim 27: Cindy Sherman, Untitled #353, 2000

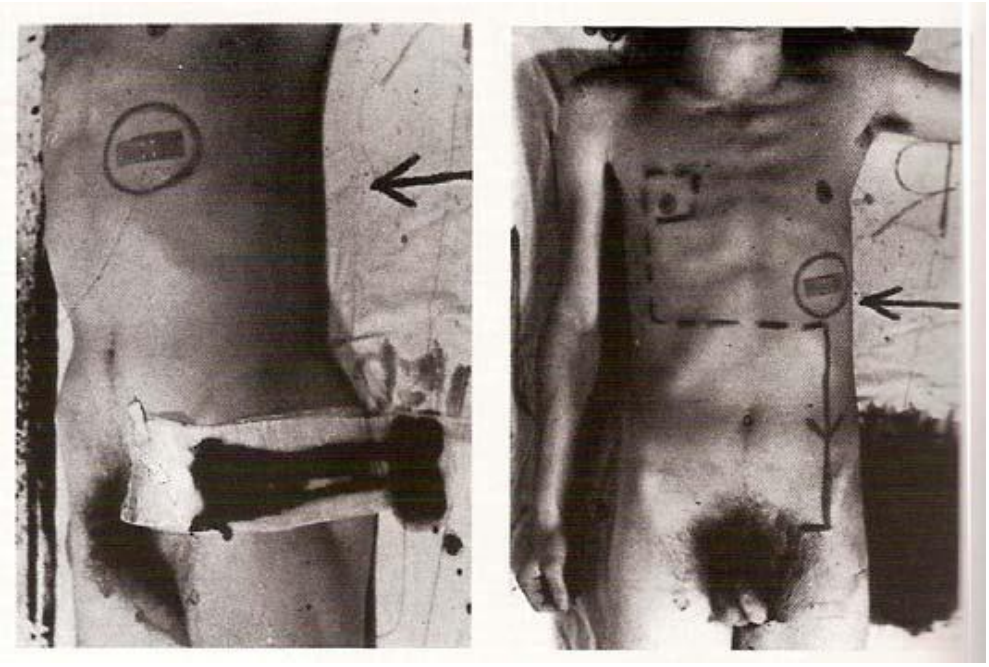
Sherman'ın fotoğraflarının kadının bakışın nesnesi olması durumunu abartıp uca taşımasının ya da fazlasıyla açık etmesinin, kadını gören özne haline getirmese bile, bakışın sahibinin kendi bakışını görmesini sağlayarak, bir anlamda imkânsızı başardığını iddia edebilir. Kendi üstüne düşünme denen şey, gören bakışın kendini görürken elden kaçırmadığı bir

çakışma halini varsayar. Tinin gözünün kör noktası böyle bir çakışmanın imkânsızlığındadır. Bakışın kendine saydam hale gelemeyen öznesi erkek olsa bile, şeyler dünyası içindeki kadının da şeylerin yanına konmasının, nesne olarak görülmesinin çok da kolay olmadığı, onun içkinlik alanından tamamen çekip çıkarılıp nesnenin aşkınlığına, dıştan bilgiye açıklığa ulaştırılmasında aşılmaz bir zorluk bulunduğunu itiraf etmek gerekir. Kadın, tam da cinsel nesne haline getirilmeye çalışıldığında, hiçbir zaman gerçekten nesne olmaz, o, nesne evveli arkaik tensel bir içkinlik, nesne-özne evveli bir ab-jekt, kültürelin doğumundan bir atık, bir zillet durumudur.[145]

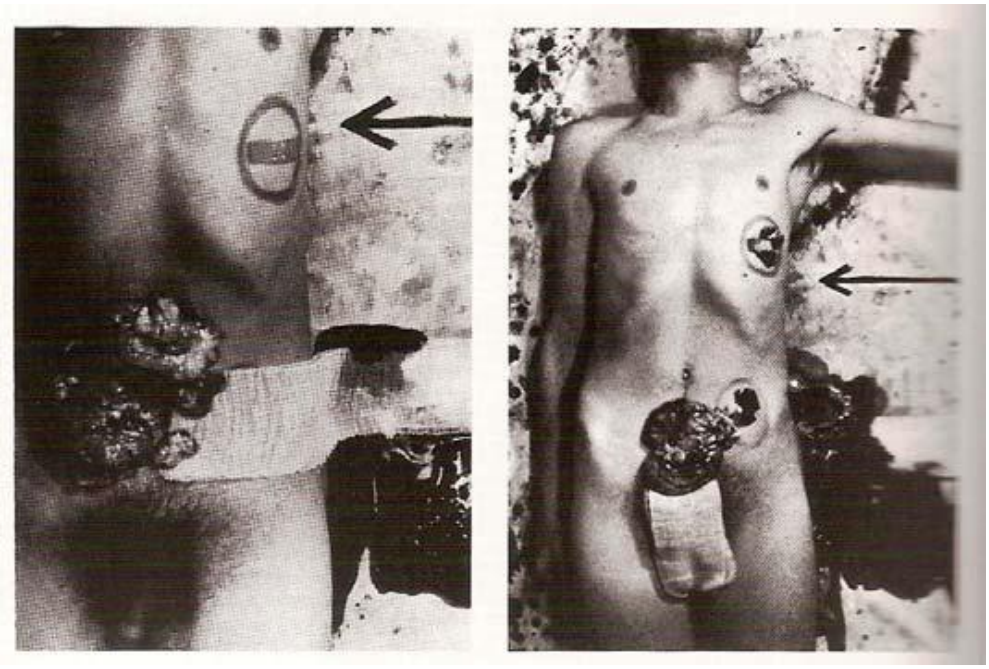
Viyana Aksiyonistleri'nin önemli temsilcilerinden olan Hermann Nitsch, dinsel ayinleri anımsatan performansları aracılığıyla, insanın doğuştan gelen ve bastırılmış saldırganlık iç güdüsünden, şiddet ve şehvet duygularından arınacağını savunur.[146] Bu görüşünü de dinsel ayinler gibi kurguladığı performanslarında çoğunlukla kan dökerek gerçekleştirir. Sanatçı yardımcıları ile beraber hayvanları kesip, parçalarken akan kanlar da bedenlere dökülür. Kendini bir şifa dağıtıcı bir şaman gibi, iyileştirici konumuna yerleştirir. Ayine katılan izleyiciler de bu ritüele dahil olarak, parçalanma yaşarlar. İlkel toplumun kurban törenlerine gönderme yapan Nitsch'in bu eylemleri, insanın kendinden arınma ve doğayla bütünleşme çabasıdır. Dökülen kan onun eylemlerinde hem ihlaldir hem de ihlal edilene yönelik bir arınma adağıdır.

Bedene yönelik bu sadomazoşistik tavır, kan dışkı gibi sıvılarla tabu olarak kabul edilen algıları yıkar. Çoğu zaman güvenlik güçlerinin müdahalesi sonucu bitirilen bu eylemlerde sanatçı dünya ile girdiği ilişkide kendine yönelttiği kendine eğdiği bu isyankar ya da şiddetkar tavırda kendini başladığı yerde bulamaz. Yaşadığı tüm duygusal deneyim onun dünyayı ve kendini algılama biçimini parçalar.

[145] http://zeynepdirek.wordpress.com/2013/01/22/cindy-sherman/, (04. 02.2013)
[146] Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008, s.224.



Resim 28: Hermann Nitsch, Action, 1965



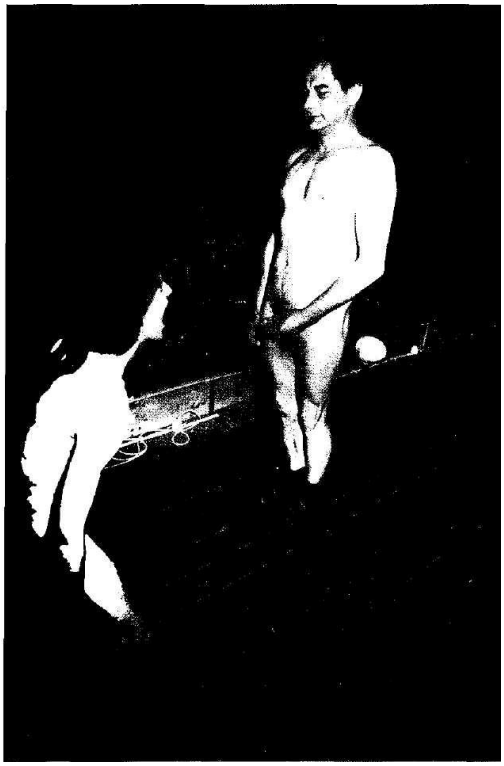
Resim 29: Hermann Nitsch, Action, 1965

Hermann Nitsch'in sahnesi "Orgies*-Mysterie Theatre"[147] olarak kurulur. 1965'teki bir performansında sanatçı bir erkek bedeni üzerinde hadım edilmeyi andıran sahneler

* baküs alemleri, baküs adına yapılan seks partileri. http://www.almaany.com/en/dict/en-tr/yapilan/?page=8 (08.10.2012)

oluşturur. Performansa eşlik eden metnin bir bölümü şöyledir: "*Eti parçalamak, anal, sado-mazoşist biçimde; varlığın şekilsiz alanlarını daha iyi anlamak için. Renkler öyle aniden görünmezler fakat yoğunlaşırlar hassas alanlarda*."[148]

Bu metin okunurken, sembolik bağırsaklar, hadım olmuş hissi veren erkek üreme organı sarılmış çıplak erkek bedeninin üzerine yerleştirilir. Bu türden bir gösteri Nitsch'in doğuştan gelen şiddet ve şehvet dürtülerinin yol açtığı saldırganlıktan, ilkel kabilelere ait şifa dağıtıcı bir yöntemle arınma inancına bağlanabilir. Üreme organına dair yöneltilmiş şiddet algısı ve onun sözde hadım edilme işlemi de eril bir söylemin yıkımına dair başkası olma, onun tarafından bedeni algılama biçimini oldukça güçlü taşır.



Resim 30: Otto Mühl, Pissaction, 1969

Viyana Aksiyonistleri arasında yer alan diğer bir sanatçı Otto Mühl de şiddet ve cinsel içerikli performanslar gerçekleştirir ve o da insanın bu yolla iyileşebileceğine inanır. Performanslarında her türlü materyali kullanır. 1964 tarihli Materyalaksiyon adlı

[147] Lea Vergine, **Body Art and Performance: The Body as Language**, Italy: Skira Editore, 2000, s.177.
[148] Vergine, **a.g.e**., s.177.

manifestosunda "*Materyal aksiyonu hareket halindeki resim olarak tanımlar*."[149] Bu kendi kendine iyileştirmenin görünür kılınmasıdır. Eylül 1968'de Münih'te Otto Mühl'ün toplu filmleri festivalinden ilk kez gösterilen Pissaction'da Mühl sahnede çıplaktır ve karşısında aktivist arkadaşı Günter Brus da çıplak olarak durmaktadır. Mühl onun ağzına idrarını yapar. Onun çıplak vücudu Viyana Aksiyonistleri içinde, doğrudan tabuları kıran, doğaçlama eylemlerle kurtuluşa doğru ilerleyen ve çıplak vücudun kaotik düzenini bozan bir marka olarak sanatı kucaklar.[150] Mühl ve diğer Viyana Aksiyonistleri, biyolojik cinsiyet, toplumsal cinsiyet, cinsel yönelim ve cinsel pratiklerin toplamından oluşan bedeni; teke indirgemeye çalışan iktidar odaklarına yeni bir özne sunar.

Mühl; "*Varoluşsal gerçekliğe ulaşmak için "beden – bilinç" farkındalığı yolu ile kişisel ve cinsel isteklerin azaltılması için çağrıda bulunur. Ve buna doğrudan ulaşmanın yolu deneyim boyutlarını genişletmek ve gerçekliği yeniden üretmek için eylem gerçekleştirmektir."*[151] Sunulan bu yeni özne, bedeni sınırlandırmaya çalışanların dilinden konuşur. Gerçekleştirilen eylem toplumsal düzeni sağlamak adına yapılan tasnife karşı yapılmış bir eylemdir.

Merleau-Ponty'nin insan bedeninin ancak yaşayarak kavranabileceği gerçeğini bir kez daha hatırlatan Mühl'ün performansları algı deneyimini başkasını ve kendini kavrama yolunu tabuları yıkıcı bir tavırla ele alır. Onun olumlamayan, adeta rest çeken tavrı "ben" olarak var olma mücadelesi veren bedeni ve bu alanın sınırlarını ihlal eder, onu açığa çıkarır.

[149] Antmen, a.g.e., s.234.
[150] Warr, Jones,a.g.e., s.95.
[151] Warr, Jones, a.g.e., s.95.



Resim 31: Nezaket Ekici, Crema, 2005

Nezaket Ekici, "Crema" adlı performansında akışkan kremayı kolunu mikser gibi kullanarak tereyağına çevirir. Kolu, bir mikserin görevini devralır. Bu performans ilk bakışta, durmaksızın çevirdiği kol sebebiyle makinenin insanlar üzerindeki gücünü sorgular gibidir. Fakat, öte yandan da dekolte ve oldukça kadınsı bir gece kıyafeti giymiş bu kadın, geleneksel tereyağı yapımını kol gücüyle yapmaya çalışarak ve bunu adeta törene çevirerek, kadın bedeninin zorlanan sınırlarını, ona yüklenen anlamları, bu süreçte çekilen acıları görünür kılmak istemiştir. Sıvı bir malzemenin içinde dönen bu kol sanatçının sözleriyle aynı zamanda da fallik bir nesnedir ve bu kez bu eril gücün sahibi kadındır.

Nezaket Ekici tüm performanslarında bedeninin sınırlarını zorlar. Yaptıkları bedeni ile gerçekleştirdiği bir ayindir. Kendi algısı aracılığı ile dünyayı yakalamaya çalışır ve bu yolla tüm yolları dener. Yaşamın tüm içeriğini sanatına katarak yol alır. Onu için beden sadece bir araç değil, ayı zaman da mekan ve fikirdir.

3.5. Eylemci Beden: *Bir Deneyim Alanı Olarak Beden "Dünyada Olan "Ben*"

Bir eylem olarak resim yapmak, sanat eserinin kendisini içerdiğinden sanatçının kendi mimiğinin keşfine yol açtı. 60'lı yıllarda sanatçılar performans, etkinlik ve eylemlerde kendi bedenlerini sanat olarak kullanmaya başladı. Gündelik hayatın sıradan faaliyetleri de sanat statüsüne yükselmişti. Beden, sanat eserinin yapımında kullanılan malzeme olarak sunulduğu için, sanatın kendi ömrü de sadece mimiğin var olduğu süre kadardı ve bu anlık sanat eserini belgelemek üzere fotoğrafa başvuruluyordu. Sanatçının hem özne hem de nesne olarak yüklendiği yaratıcı ve yaratılan rolü, özellikle ABD ve Avrupa'da yeni bir tema olarak gelişti.

Olaylar ve Happening'ler sanatçılar ve izleyiciler arasında köprü oldu ve -sanatın yaratım ve sunum sürecinde katılımcıların varlığı- onları bu süreçte vazgeçilmez kıldı. 1960'larda kamu sanatçılarının mimikleri çoğu kez siyasi boyutu da içeren belirli bir aktivizm biçimine dönüştü.[152]

Sanatçının sanat üretimi içinde özne ve nesne olarak varlığı tam da Merleau-Ponty'nin bedenin varlığına, onun diğer tüm şeyler arasında nasıl bir nesne ve aynı zamanda da "ben" olduğuna dair çok iyi örnekler içerir.

Bedenin diğer nesneler arasında sıradan bir nesne olmadığı, onu ayrıcalıklı kılan şeyin ne olduğunu bilmek önemlidir: "*Bedenim, diğer tüm nesneler arasında sadece bir nesne ve algılanan niteliklerin karmaşası değildir. Bedenim diğerleri ile arasında mantıklı bir bağ kuran, tüm seslerin kendisinde yankılandığı, tüm renklerin onda titreştiği, ve kelimelere ilk anlamlarını veren bir nesnedir*."[153] Bu ayrıcalıklı nesneyi diğerlerinden ayıran şeyse onun algı fiilinin hem nesnesi, hem öznesi hem de tüm bunların farkında olan ben olmasıdır. Yani algı bedenin doğrudan edimidir Ponty'e göre.

[152] Warr, Jones, **a.g.e**., s.70.
[153] Merleau-Ponty, **Phenomenology of perception**, s.256.

Eylemci bedenlerde deneyimlenen tüm jestler de "ben"'in taşıdıklarının ortaya çıkışıdır. Sanat üretiminde özne ve nesne olma durumu "ben" olan bedenin dünyanın tüm değerlerine anlamını veren nesne olma durumu ile örtüşür. Bu çakışma anı, bedenini malzeme olarak kullanan sanatçıyı, onu izleyen diğer tüm bedenlerle bütün kılar. Oluşturulan ağ ve katılımla ortaya çıkan jest kimi zaman siyasi bir eyleme kimi zamansa sosyal bir tepkiye dönüşür.



Resim 32: Oleg Kulik, *I Bite Amerika and Amerika Bites Me, 1997*



Resim 33: Oleg Kulik, I Bite Amerika and Amerika Bites Me, 1997

Oleg Kulik, "I Bite Amerika and Amerika Bites Me" (1997) adlı performansını Joseph Beuys'un *I like Amerika and Amerika Likes Me* (1974) adlı çalışmasına bir yanıt olarak sahneye kondu:

> *Kulik, Rusya'dan Amerika'ya geldiğinde çıplak olarak bir hayvan kamyonetine bindirildi, üstlendiği köpek rolü daha hava alanında başlamıştı. Bakıcısı ve aynı zamanda işbirlikçisi olan karısı Mila Bredikhina, ona galeride özel bir hücre yaptırmıştı. Kulik, iki hafta boyunca bu kafeste kaldı. Hırıltılar çıkarıyor, etrafa idrarını yapıyor, yerlerde sürünüyor, yemeklerini etrafa saçıyordu. Kulik boynunda tasması olan dört ayaklı bir köpek görünümündeydi. Performansın sonunda, geldiği biçimde havaalanına geri götürüldü.*[154]

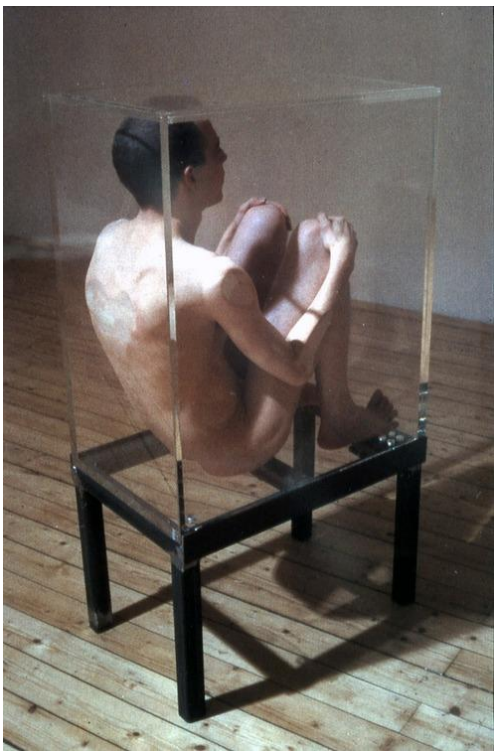
Rus bir sanatçı olarak kendini çıplak olarak kilitleyen, hem insan hem hayvan gibi sunan Kulik, halkın röntgencilikle zevklenen eğlence dünyasını şok edici bir gösteriyle sağlamaya çalışmıştır. Kulik'in performansı Rus kültürünün, Demir Perde'nin yıkılmasından bu yana kapitalist sömürü karşısındaki savunmasızlığını, Amerikan emperyalizmini çok sert bir dille eleştirir.

Kimlik üzerinden yola çıkarak, siyasal bir söylemle sosyal haklara, hem insanlar hem de hayvanlar üzerinden bakan Oleg Kulik, bu performansında başka bir canlı türüne dönüşerek "ben" olma meselesine taşıdığı ikili rolle değinmiştir. Savunmasız olan hangisidir? Beden mi? Onda olan ruh mu? Yoksa onu izleyen diğer bedenler mi? Zincirlenen ve bir kafese kapatılan beden dünyada olan biteni tüm çıplaklığı ile algıladığı için oradadır. Beden bu yer değiştirme ile insanlar ve hayvanlar üzerindeki baskının ve sömürünün sonuçlarını algılamaktadır.

[154] Warr, Jones, **a.g.e**., s.91.



Resim 34: Skip Arnold, On Display, 1993



Resim 35: Skip Arnold, On Display, 1993

Skip Arnold her gün, birkaç saat çıplak olarak akrilik bir kutunun içinde oturduğu "On Display" adlı performansında, bedeninin dayanıklılığını vurgular. Kutu içinde nefes alan bir sanat eseri bulunmaktadır. Daha önce farklı performanslarında da benzer dayanıklılık performansları sergileyen Arnold'un sanatı bedenine bağımlıdır. Sanatçının çıplak vücudu oturma eylemi gerçekleştirirken aslında sürekli tekrarladığı oturma eylemini, eylem sanatı ile birleştirir. Arnold, bir temsilci gibi çalışan sanatçı bedeninin sınırları ile onun gerçekleştiği alanı yüzleştirerek karşı karşıya getirir. Sanatçı bu tavrı ile 1970'lerde Chris Burden ve Marina Abramoviç gibi beden sanatçılarının meditatif dayanma geleneğini vurgular.[155] Arnold, performanslarını şu cümlelerle ifade eder:

> *Benim işim kesinlikle bir yanıt değil. İlgilendiğim, zaman içindeki hareket, deneyim ve gerçekleşen şok. Ben insanların siyasi yüzünün altına bakmak ve oradaki görüntünün peşinden gitmek istiyorum. İzleyici işin içindeki içsel bütünlüğü görebilmeli. Cinsiyet ayrımcılığının dış yüzü sanatı reddetmek için bir bahanedir. Bu, gaylerin lezbiyenlerin ve kadınların bedenlerini göstermeleri için olabilir ama heteroseksüel bir adam için doğru değildir. Heteroseksüel erkek, ben merkezcillik, teşhircilik ve sömürü ile suçlanıyor. Bu yaptığım bir maruz kalış değil, ben bir gösteri sunmuyorum; bedenim sadece bir malzeme.*[156]

Arnold'un herhangi bir cevap aramayan yoğun kavramsal vuruşlar içeren bir anlamda dayanıklı beden eylemi; fiziksel bir meseleden çok sanatsal bir tavırla ve bu tavırda seçtiği nesne bedenle karşılaştırılabilir. Deneyim alanı olan beden tam da Arnold'un söylemi içinde varlık bulur. Eylemin gerçekleştiği alan sanatçının hem tuvalidir, hem kavramıdır, hem de kendisidir. Söz konusu beden olduğunda akla gelebilen ya da gelmeyen farklı anlatım biçimleri seçen sanatçılar arasında, Arnold'un beden ile kurduğu ilişki ortaya koyduğu eylemin içeriği ile üst üste biner.

[155] Warr, Jones, **a.g.e**., s.91.
[156] Skip Arnold, "**In conservation with J.S.M. Willette**", 1992. Aktaran: Warr, Jones, **a.g.e**., s.91.



Resim 36: Yoko Ono, Cut Piece,1964

Yoko Ono, Kyoto'da gerçekleştirdiği "Cut Piece" adlı performansında; sahneye hareketsizce oturur ve izleyiciyi kıyafetini kesmesi için sahneye davet eder. Özne\ nesne'nin bu sözüm ona nötr durumu izleyici ile sanat nesnesi arasındaki yeniden yapılanmayı işaretler. Ono, izleyiciyi içine alırken, bedeni açığa çıkaran ve izleyiciyi potansiyel olarak saldırganlaştırabilecek bir durum sunar. Nesnenin kadın bedeni olması sebebi ile bu performans toplumsal cinsiyet sorunları ile yüklenmiştir. Bu karşılıklı durum izleyici ve konunun birbiri için nesne haline gelmesini vurgular. Aynı zamanda "Cut Piece" sorumluluk almadan kimi zaman saldırganlaşarak kesebilmeyi ve böylelikle nesnenin algısını yıkmayı ispatlamaya çalışır. "*İnsanlar sevmedikleri parçalarımı kesmeye devam etti. Sonunda benden bana sadece içimdeki taş kaldı ama yine de onlar tatmin olmamıştı ve taşın içindekinin neye benzediğini merak ediyorlardı*."[157]

[157] Yoko Ono, **Artist's statement**, 1971. Aktaran: Warr, Jones, **a.g.e.**, s.74.

Kesilen parçalar, tuval olan bedene sanatçının atadığı izleyiciler tarafından yapılan kimi zaman sadist jestlerin sonucudur. Performans bittiğinde kadın bedeninin sanat nesnesi olarak, sanat tarihi içindeki seyirlik durumu; yine sanatçı eliyle bu kez, nesne / özne olarak doğrudan eylemi yapan olarak izleyiciye sunulmuştur. İzlemek ve izlediğini mütemadiyen soymak izleyeni garip huzursuzluklara iter. Duygusal rahatsızlık, güvenlik açığı bedenin seyirlikten öteye geçen durumu izleyeni kadınlık, feminizm, mazoşizm ve zamansallık konularında düşünmeye sevk eder. Parçalanma eylemini merkeze alan Ono, kendi ile aynı olan bedeni adeta bu dünyaya işaretler. Bu güçlü performans paha biçilemez çıplaklığa dair yaratılan miti parçalar ve onu başka bedenlerle aynı dünyada kesiştirir.



Resim 37: Charles Ray, Plank Piece I-II, 1973

Charle Ray'in Plank Piece I-II adlı çalışması, bedeni eş zamanlı bölen ve destekleyen düzlemler hakkında bir soruşturmaydı. Ray, heykeli nesneden daha çok bir etkinlik olarak düşünen, 70'lerdeki dalganın uzun bir süre parçası olmuştu ve yine bu eyleminde, bedenini kolay bir destek denklemine soktu. [158] Sadece düz bir tahta parçası kullanarak deneyimlediği destek sisteminde sanatçı, gülünç ve tedirgin edici bir grafik görüntü oluştururken, kendi bedenini askıya alarak karmaşık ve yapmacık bir denge oluşturuyordu.

[158] Warr, Jones, **a.g.e**., s.88.

Bu kez kendi kendisini sorgulayarak eyleme geçen beden, kaideli heykelden alıntıladığı denge meselesine herhangi bir kalas yardımıyla cevap vermiştir. Antik dönemden bu güne klasik anlamda heykel tanımı ve okumaları yerini başka disiplinlerden taşınan yorumlara bırakırken; Ray tüm bunlara kendi içinde olduğu sanat ortamından biraz alaycı bir tavırla cevap vermiştir. Bu aynı zamanda her türden performansın heykel ana başlığı altında ele alındığı gerçeğine, sık sık kullanılan ve çoğu zaman acı çektirilen beden üzerinden sorulan bir sorudur.

Charles Ray'in sorduğu soru: "Beden performansları içinde, gerçekleştirilen eylemlerde ve onların yer aldığı tüm düzlemlerde aranılan denge gerçekten var olabilir mi? Bu mümkün mü? Sanatçı bunu sorarken nesneyi eyleme özne yapmış ve bedenini, bulunduğu düzleme nesne olarak koymuş, aynı zamanda onun izleyicisi de olmuştur. Merleau-Ponty görme eylemini figür zemin ilişkisiyle açıklar: "*Bir nesneyi görmek için, onu görme alanı içinden çıkarıp sabitlerim. Bakışlarımla ona yoğunlaşırım ve demir atarım, tabii bu bakışlarımın dinlenme yöntemidir aynı zamanda: Nesneyi sabitlediğimde, peyzajı kapatır ve nesneyi açarım*."[159] Charles Ray, nesne\ beden eylemlerinin gerçekleştiği manzaraları görmezden gelerek bir duvar ve bir kalas eşliğinde bedene yüklenen sanat eseri sorumluluğunu adeta hafife alarak kendindeki nesneyi kendine açmıştır.

[159] Merleau Ponty, **Phenomenology of perception**, s.67.

3.6 Beden ve Sınırları "Dünyada Olan Beden- Deneyimlenen Cogito"

Beden ve sınırları "Dünyada olan Beden- Deneyimlenen Cogito", bedenin sınırlarını ve onun kendisiyle ve çevresiyle olan ilişkisini sorgulayan sanatçıları kapsar. Bu konuda çalışan sanatçılar, bireysel beden-sosyal / kolektif beden arasındaki ilişkiyi araştırdıkları gibi, bedenin içi ve dışı arasındaki sınırları da inceleyen çalışmalar yaparlar. Beden nüfuz edilebilen–ve dönüştürebilen- bir alan olarak kullanır. Bu alanda kabul edilebilir olarak varsayılan / düşünülen, bedeni ve bedenin davranışlarını daraltan sosyal sınırlamalar ve onları çevreleyen fiziksel sınırların göstergesidir. Sanatçının bedenine uygulanan, sosyal ve kolektif bedene uygulananın metaforuna dönüşür, sanatçının bedeni sembol haline gelir. Fiziksel et (beden), sık sık metafiziksel (duygu) için bir metafor olur. Bu bölümdeki işler, bedenlerimizle almadığımız ya da aldığımız özgürlükler açısından güç, kontrol ve gizlilik sorunlarını ele alır. Ayrıca bazen sanatçının kendi vücudunun sınırlarına nüfuz etmeye çalışan, buna fırsat tanıyan ve sanatçının sınırlarının limitlerini zorlayan işler, izleyicinin ahlaki konumu meydan okur. Son olarak sanat ve izleyicisi arasındaki- sanat ve yaşam arasındaki- sınır daraltılır ve bu sınıra açık bir biçimde meydan okunur. [160]

Bedenin sınırlarını ilişkiler düzleminde, kendisiyle ve çevresiyle ele alan sanatçı öze inerek ve her türlü idealizmi dışlayarak "beni", "dünyada olma" olarak ele alır. Bu Merleau-Ponty'nin önerdiği Cogito ile örtüşür. "(…) *Aksine benim düşüncem vazgeçilmez bir gerçek olarak fark edilir ki; "dünyada olmak" her türlü idealizmden açık bir şekilde uzaktır*.(…)"[161]

Dünyada olma her türden duygunun metaforu olarak tenin deneyimlediği *cogito*'dur."(…) *Çok açıktır ki özne; onun bedeni, onun dünyası ve onu çevresi arasında akla yatkın herhangi bir nedensellik ilişkisi yoktur. Tüm kesinliklerimi temelden kaybetme pahasına sadece ben kendi kendime, kendi varlığımın bana ne tarafından iletildiğini sorabilirim*.(…) " [162] Bu yargı yukarıda sözü edilen bedenin kendisi, içi ve dışı ve sosyal çevresi arasındaki sorgulamaları ile çelişmez; aksine varlığın iletilme biçiminin sorgulanması noktasında bedenin dünyada olma haliyle deneyimlenen tüm ilişkiler sanatçı tarafından sorgulanır.

[160] Warr, Jones, **a.g.e**.,s.114.
[161] Merleau Ponty, **Phenomenology of perception**, s.xiii.
[162] **A.g.e**., s.434.

Beden, algının ona ilettiği; zamansal ve mekansal bireşimin, kültürel birikimlerin ve kazanımların zemini ve koşuludur. Beden ve Sınırları başlığı altında incelenen sanatçılar ve işleri bu koşulu sembolleştirerek deneyimleyen varlığın sınırlarını, ona imkan tanıyan zemini temel alarak işlerini üretirler.



Resim 38: Marina Abramovic, Rhythm 2, 1974

Abramovic, 1974 yılında gerçekleştirdiği "Rythm 2" adlı performansında; etkileri izleyenler tarafından açık ve güvenilir bir şekilde raporlanabilecek psikoaktif ilaçlar alarak karşılarına oturdu. İlk olarak şizofreni ilacı aldı ve 50 dakika boyunca etkilerini deneyimledi: " *Kaslarım şiddetle kasıldı ve kontrolü kaybettim.*" Sonra akut katatoni* ilacı aldı ve altı saat boyunca oturdu: " *Üşüyordum, sonra bilincimi kaybettim, kim olduğumu ve nerede olduğumu unuttum.*" [163] Deneyiminin öznesi olurken; kendini ilacın pasif etkilerini yaşayan ve izleyiciler tarafından gözlenen bir deneye tabi tuttu. Abramovic'in yarattığı aşırı güvenlik açığı devletlerin ilaç politikalarını sorgular: Onun tıp karşısındaki merakı, bedenini kimyasal bir

* Katatoni: Katotoni ilk kez Karl Ludwig Kahlbaum tarafından1874 yılında tanımlanan, psikiyatrik, nörolojik ve sistemik hastalıklar ile birlikte ortaya çıkabilen motor belirtilerin ön planda olduğu bir sendromdur. Psikiyatri kiniklerinde katatoni sıklığı %7-20arasındadır. Günümüzde yapılan çalışmalar katatoninin en sık duygudurum bozukluklarına bağlı olarak ortayaçıktığını göstermiştir.1DSM-IV'te ise katatoni şizofrenin bir alt tipiolarak, duygudurum bozukluklarına ve genel tıbbi duruma bağlı olmak üzere üÇ yerde sınıflandırılmıştır. Fink ve Taylor ise katatoni, malign katatoni, periyodik katatoni, nöroleptik malign sendrom, akinetik mutizm gibi durumları katatoninin alttipleri olarak tanımlamışlardır. Kişinin belli bir durumda uzun süre kıpırdamadan kalması demektir. Katatonik şizofreninin en önde gelen belirtileri hareket alanındadır. http://lokman.cu.edu.tr/psikiyatri/derindex/apd/fulltext/2005/57.pdf (02.12.2012)

[163] All guotes from **Marina Abramovic. Artist's statement**, 1974. Aktaran: Warr, Jones, **a.g.e**., s.124.

eylemle bozulan bir nesne haline getirdi. Sanatçı, kontrol kaybı araştırmaları ile ilaçların güçlü fiziksel ve psikolojik etkileri olduğunu öğrendi ve bu deneyimi gerçekleştirdi.

İlacın nüfus ettiği bedeni, hem içiyle hem de dışıyla (izleyiciler karşısındaki tavırları) sorgulayan Abramovic, sosyal bir soruna dokunurken; dünyada olan bedenin fiziksel ve duygusal olarak yaşadığı çakışma anını belgeler. Genel bilgiler dahilinde doğru bilinen gerçekleri (çoğu zaman sorgulanmayanları) her türlü algının koşulu olan ten üzerinde deneyimler ve sorgular.

Algı, beden ve bilinç "Rythm 2" performansında karşı karşıya gelir. Sanatçının da daha önceden bilmediği ilaç sonrası durum, güvenlik açığı hiç düşünülmeden izleyiciyi de içine alarak deneyimlenir. Ortaya çıkan duyumsamanın birleşme anıdır. Beden, bilinç ve algı dünyada olmayı her zamanki işleyişle yerine getirirler fakat bu kez araya giren ilaçlardır. Dışarıdan bedene verilen bu kimyasal bir bütünlük içinde işleyen bu sistemi aynı bütünlükle bozmuştur.

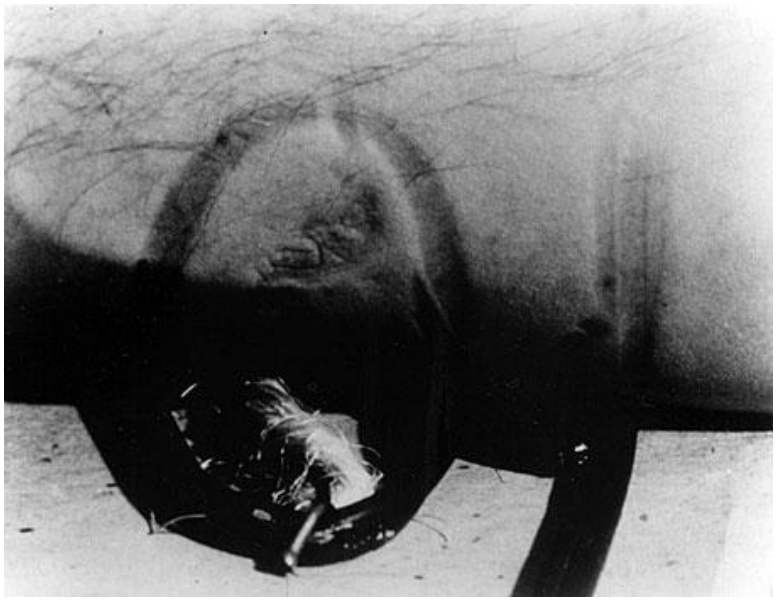


Resim 39: Teresa Murak, Seed, 1989

Teresa Murak'ın, 1989' da ilk kez Berlin'de, 1991 yılında da New York'ta sergilediği performansı "Seed"'de; 1970'lerde sanat eğitimi için gittiği ve uzun süre yaşadığı Varşova yakınlarındaki kırsalın etkilerini görmek mümkündür.

Murak, vücut ısısının tohumların çimlenebilmesi için uyarıcı olduğu bir küvetin içinde ıslak tohumlarla birkaç gün yattı. Diktiği tohumdan elbisesi, teninin sıcaklığı ile temas ederek çimlenmeyi teşvik ediyor, Murak büyüme ve çimlenme için ajan görevini üstleniyordu.[164] Sanatçı, basit bir ritüeli ruhsal gelişimin metaforu olarak kullanıyor, vücudunun iç fonksiyonlarını, dışa vurarak açığa çıkarıyordu. "*Sanatçının tohumlarla kurduğu ilişki çok derindir. Onlar yaşam sahnesinin yaratıcı potansiyeli olarak kabul edilir: Çimlenme enerjinin serbest kalışı olarak kabul edilirken; filizlenme kozmik bir hareket içinde çok değerli hale gelir."*[165]

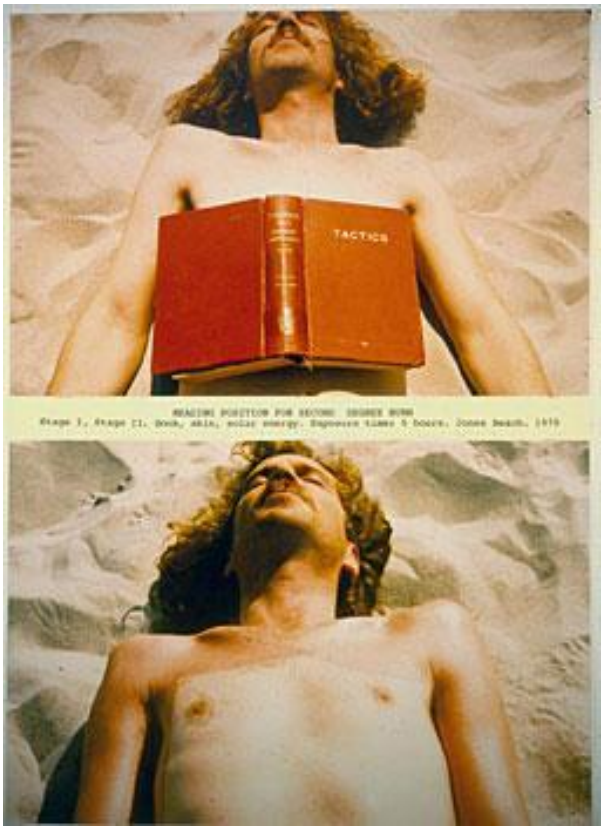
Murak, bu performansıyla bedenin bilinen doğal ve biyolojik katmanı ile genel geçer yargılarda çoğu zaman ayrı kabul edilen kültürel katmanı arasındaki ayrılmazlığı, koşulluluğu, üst üste değil bir arada olduğu gerçeğini deneyimlemeye çalışmıştır. Söz konusu çimlenme ve filizlenme, bitkisel bir yaşam ritüelinde tohumla başlayan dönüşümün ilk anı ise; sanatçı bu noktayı kendi bedeni üzerinde deneyimleyerek, ona mekan olarak yalnızca zamansal ve mekansal bir sentez kurmamış; algının bedenle girdiği varlık ilişkisini tecrübe ile gerçek kılmaya çalışmıştır. Tohum için toprak olmak, gereken fiziksel koşulları sağlamak; bizim dışımızdaki varlıkların aslında aynı bütünde olduğunu, birbirlerini anladığını keskinliklerimizin dışındakilerle de dünya olduğumuzu kabul etmek demektir.



Resim 40: Denis Oppenhiem- Bob Fiore, Arm and Wire, 1969

[164] Warr, Jones, **a.g.e**., s.131.
[165] Warr, Jones, **a.g.e**., s.131.

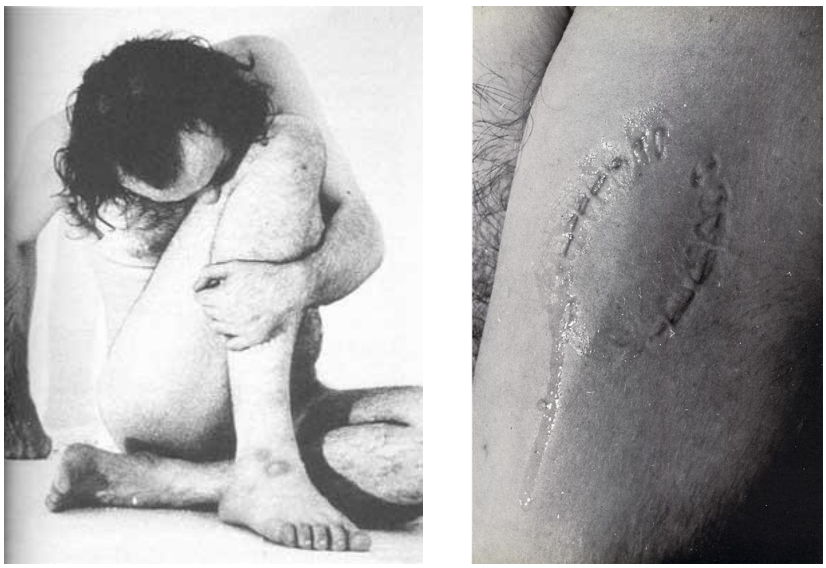
Denis Oppenhiem'ın Bob Fiore ile 1969 yılında gerçekleştirdiği 6 dakikalık *Arm and Wire* adlı performansı, onun bedenindeki yara izleri ile kurduğu diyaloğun başlangıcıdır. Bedeni üzerinde farklı malzemelerle gerçekleştirdiği izleri, resim ve heykelin geleneksel oluşum sürecinde kullanılan herhangi bir malzemenin tuval ya da taş üzerinde oluşturduğu ize benzetebiliriz. Sanatçı genellikle, çevresindeki malzemelerle, bedeninin değişim ve etkileşim sürecini inceler ve bedenin hem alet hem de malzeme olarak kendisiyle ve süreçle kurduğu ilişkiye vurgu yapar.[166] Zaman içinde bir oyun alanı olan bedeni, Oppenheim için tutsak bir yüzey gibidir. *Arm and Wire* performansında, düğümlenmiş çeşitli tellerin üzerinde kolunu ileri geri yuvarlar. Tel, onun derisinde derin izler bırakır. Burada malzeme ile araç arasında bir fark yoktur: sanatçının bedeni hem telden etkilenmiş hem de onlara tutsak olmuştur ve ona göre davranmaktadır. Sanatçı çevresi ve bedeni arasındaki ilişkiyi araştırırken hissedilen acı ve ortaya çıkan iz beden algısının onun dünyada olma haline, katmanlı değil, bütün olma durumuna kuvvetli bir vurgu yapmaktadır.



Resim 41: *Denis Oppenhiem, Reading Position for Second Degree Burn, 1970*

[166] http://nymag.com/daily/entertainment/2011/01/saltz_remembering_dennis_oppen.html, (16.11.2011)

Sanatçının 1970'de gerçekleştirdiği "*Reading Position for Second Degree Burn" adlı* performansında ise beden alıcı konumuna yerleştirilir: uçak pisti ya da bir sabitlenmiş bir yüzey, sanki bir tuval gibi... Sanatçı, New York'da bir plajda beş saat boyunca göğsünde Cavalry Artillery'in Tactics adlı kitabı açık bir şekilde güneşlenir. Performans bittiğinde kitabın izi üzerindedir. Parçanın, renk değişikliğinin kavramında bedenin kökleri vardır. Ressamın hazır renkleri doğrudan ya da karıştırarak kullanmasından farklı olarak, Oppenheim bedeni ile rengi yönetir: "*Resim yapması için bedenime izin veririm. Derim, pigment olur. Zaman içinde oluşacak değişikliğin şiddetini kontrol edebilirim. Sadece derimin tonu değişmez ve bu değişim algısal düzeyde de kaydolmaktadır."*[167] Güneş yanığı, onun bedeninde hem iz, hem de acı ile vardır. Güneş, bedeni hem içerde hem de dışarıda etkilemiştir. Oppenheim, sanatçının geleneksel konumunu çevresiyle oynayarak değiştirmiştir. Sanatçı doğrudan edindikleri ile sadece üreten değil aynı zamanda ve hatta daha da belirgin olarak sürece ve sonuca tüm bedeni ve algısıyla müdahale eden olmuştur. Güneş yanığına dair bilinç varoluşa eklenmiştir. Ve sanatçı bu güvenle Descartes'in "*Düşünüyorum o halde varım*" önermesini, Merleau Ponty'nin "*Varım o halde düşünüyorum*" önermesine çevirmesi [168]gibi bir durum yaratmıştır ve deneyimlenen cogito, dışsal algıyı içsel algıyla birleştirmiştir.



Resim 42: Vito Acconci, Trademarks, 1970

[167] Dennis Oppenheim, "**Another Point of Entry: An Interview Alanna Heiss**", 1990. Aktaran: Warr, Jones, **a.g.e**., s.118.
[168] Gül Cevahir Şahin, "Cogito", **Dünyanın Teni, Merleau – Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler** Zeynep Direk (hzl.), 1. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2003, s.89.

Vito Acconci kendi kendini ısırarak bedeninde diş izleri bıraktığı "Trademarks" "Tescilli Markalar" adlı performansında, yazıcı mürekkebi kullanarak yaptığı ısırık izlerinden daha sonra çeşitli yüzeylerde baskılar alır. Bu performansı; adından ve ısırma eyleminin beden üzerinde gerçekleşme deneyiminden, kapitalizmin ve onun ağır koşullarının tüketim biçimlerimize yaptıkları üzerine ciddi bir eleştiri olarak kabul edebiliriz. Sadece bu açıdan bakıldığında, varlığa beden ve sınırlarında deneyimlenen bir bütünsellik içinde yaklaşılan bu bölüm ile çelişiyor gibi gözükse de sanat yapma eylemi ile sanatçı bedeni diğer örneklerde olduğu gibi birdir. Tek fark sanatçı psikolojik bir yaklaşımla değil, toplumsal bir refleksle bedeni üzerinde bedeni ile algıladığını somutlaştırmıştır. Acconci'nin ortaya döktükleri, kendi boyunca kendini gösterir. Hem tüketimin hem de iletişimin adresi ağız, bu çift yönlülüğüyle sanatçının izlerini kendi derisinde hem söz gibi hem de kapitalist sistemin dişlileri gibi sunmasına yardımcı olur. Kendini ısırmak; ulaşılabilinen yerlerde içerden dışarıya doğru tutulan bir kayıttır.

Acconci'nin yaptığı beden üzerinde gerçekleşen bir sınır deneyiminin psikolojik varlığından ve sosyal sınırlamaların izini aramaktan çok, basit bir deneyimle kısa yoldan düzenin gerçekliğinin izini bırakmaktır. Acconci, bedeni hem yüzey hem de araç olarak kullanarak, dokunmayı kendi kendisiyle gerçekleştirerek varlığı etinde mühürlemiştir. Tüm algılarımızın anlatımsal koşulu olan beden, tutkuyla bağımlı hale getirildiği dışsal etkilere içerden aynı eylemle yanıt vermiştir.

Merleau Ponty'a göre, sözsüz ifade edilen cogito, dilin bir ürünüdür. Cogito sessizliğin dünyasından konuşmaya devam eder ve yansıtıcı olan, oluşturulan denkleme bilincin dilini ithal eder ve bu sebeple görüntü ve konuşmanın arasındaki ilişki kuvvetlidir. İşte tam da bu noktada Acconci'nin ısırıkları, dış dünyada olan bitenlerle kendini aynı tutmayı dener. Hissedilen acı yani görüntü, bilincin üzerindeki küresel baskıyı derin izlerle var eder ve sesi olmayan bir dille sunar. Görmenin düşüncesi aşkın bir ifade ile sözsüz cogitoya dönüşür.

3.7 Bedenin Yokluğu

Bedenin yokluğu; sanatçıların kendi fiziksel varlıklarına yardımcı olması amacıyla, fotoğrafları, baskıları ve oyuncuları bir iz gibi kullandığı işleri üzerine odaklanır. Gerçek gövdenin yokluğu, insan bedeninin faniliğini çağrıştıran diğer sanat formlarını aksine ölümlülüğü daha fazla hatırlatır. Baskı ve izler bellekle birlikte sanatçının iç dünyasını anımsatarak; fiziksel bedenin görünürlüğü ve ruhsal olan ya da bilinçaltı arasında bir karşıtlık yaratırlar.[169]

Şiddetli bir biçimde yaşamın faniliğini hatırlatan işlerde sanatçılar bedenin yokluğunu farklı şekillerde kayda geçirirler. Sanatçıların beden kullanmadan ortaya koydukları işlerde tavırları çoğunlukla tepkiseldir. Bedenden arınmış ama bedenden söz söyleyen işler; hissetmek, yapmak ve benzemek eylemleri üzerinden üstlendikleri eleştirileri sunarlar.

Diğer bölümlerde sanatçıların kendi bedenleri ile girdikleri diyaloglarda Merleau-Ponty'nin beden felsefesine oldukça yakın saptamalar yapılmışken bu bölümde yer alan örneklerde nesnenin beden olmadığı dolaylı yollardan ona ulaştığı işler, algının geniş anlamıyla tüm zaman dilimlerine (geçmiş- şimdi- gelecek) ve tüm mekanlara (burası- orası) ulaşabildiği gerçekliği taşırlar.

Bedenin olmadığı ama bedenin merkezde olduğu işlerde açıkça görülen ve tüm işleri Merleau-Ponty'e yaklaştıran en önemli nokta "kesişim" dir. Beden, yeryüzü ve şeyler aynı bütünün farklı yüzleri gibidirler ve varlık kendini bu kesişmelerde bulur. Varlığın mekansallığı gerçeklikten önce kendini uzayda bu ilişki içinde yaratır. Böylece varlık kendini dünya ile kilitler.

[169] Warr, Jones, **a.g.e**., s.162.



Resim 43: Manzoni, Artist's Shit, 1961

Manzoni kendi boku için doksan adet sanatçı boku konservesi "imal etmiştir". Birden doksana kadar numaralandırdığı konservelerin etiketlerine de İtalyanca, İngilizce, Fransızca ve Almanca olarak; "İçindekiler: Sanatçı Boku, "Artist's Shit" 30 gr. Net. Mayıs 1961'de taze biçimde hazırlanarak üretilmiştir ve konserve edilmiştir." yazmıştır. Değerlerini ağrılığınca altın fiyatı olarak belirleyen Manzoni, değişimi kaydetmek için kimlik doğrulaması makbuzu yayınlamıştır. Bedeninin atıklarını, gerçek bir fabrika ürününün paketlenme sürecini canlandırarak ve temiz çevre politikasına uyarak yasallaştırdı. Altının tam değeri ile kendi dışkısını sergilemesi, atığın değerini sanat nesnesi olarak yüceltmiştir. Manzoni ayrıca, yaratıcı bir sanatçı olarak kendi durumunu parodisini, yaratıcı ürünler (ki bunlar doğru şekilde paketlendiği sürece her şey olabilir) arzulayan ve değerini altınla ödeyebilecek insanlara sunuyordu.[170]

[170] Warr, Jones, **a.g.e**., s.162.

Sanatın pazarlanabilirliğini eleştirirken küresel sermayenin pazarlama araçlarını kullanmak zorunda kalan sanatçı, bir sanatçı olarak güncel sanatın pazarlanabilir olma gerçeğini değiştiremeyeceğini görerek kabullenmesi; kendi bedeninden bir parça: dışkısıyla ironiye dönüşmüştür. Bu parodi bedenin yokluğunda ama doğrudan onu hatta sanatçı bedenini işaretleyen bir tavırla gerçekleşir.



Resim 44: Ana Mendiata, Untitled (From the 'Silueta' series), 1976

Ana Mendieta'nın "Silueta" serisi içinde yer alan Untitled başlıklı bu fotoğraf, sanatçının kırmızı boya ile kum üzerinde bedeniyle bıraktığı izi belgeler.

Sanatçının yeryüzü eylemleri arasında yer alan bu performans, diğerleri gibi bedeni doğa ile bütünleştirme amacı taşır. Mendiata, kumun, çamurun, gökyüzünün, bitkilerin, suyun vs. içine kendi bedeninin izlerini bırakarak fotoğraflamıştır.

Sanatçının bu eylemleri, bütünleştirmeyi çağrıştırdığı gibi,yeniden doğuşu ve ölümü de sahneler. Toprakta olmak, toprak anaya dönmek ana vatana öze dönmektir. Sanatçı bu konuda şunları dile getirir:

> *Ergenlik dönemimde vatanımdan ayrıldığımda, ana rahminden atılmış gibi hissetim. Benim sanatım, evrenle beni birleştiren bağları tekrar kurduğum yoldur. Anaya özgü kaynağa bir dönüştür. Bedenim, dünyayla bir olduğumu yontar... Ben, doğanın bir uzantısı olurum, doğa, bedenimin bir uzantısı olur.*[171]

Yeryüzünün, beden ile girdiği kutsal diyaloğu aidiyet bilinci ile birleştiren sanatçı varoluşa dair bağlılığı şiirsel bir dille anlattığı bu seride yeryüzü sanatı ve beden sanatı arasında mekan üzerinden bağ kurar. Onun köklerine toprak aracılığı ile ulaşma çabası bedensiz performanslarında yokluğa rağmen varlığı çağırır. Kendi kendini yonttuğu izlerde orada olmayan beden aslında kökleri ile çoktan yeryüzü ile bağlanmıştır.

Mendiata'nın algısı Merleau-Ponty'nin *Görünür Görünmez'de* ele aldığı iç içe geçme (entreclas) ve kesişim (chiasme)[172] kavramları ile açıklanabilir. Yani bedenin toprakla içi içe geçen bu sunumu; beden ile görünür dünya arasındaki katılım, ikisi arasında birbirini biçimlendiren bir ilişkinin varlığını işaretler. Bu iç içe geçmişlik öylesine bir bütünlük anlatır ki geçişlilikten çok kesişmeden ortaklıktan söz etmek bu performansın vurgusunu arttıracaktır. Merleau-Ponty, Görünür Görünmez'de ilksel ve ilkel bir varlık anlayışına geri dönme isteği duyar. Bedenin dünyada algı ile var olmasını, şeylerin eti ile bedenin etinin iç içe geçişi olarak düşünür ve artık algının; beden , şeyler ve dünya ile birlikte tuhaf ve bir o kadar da cazip bir ilişki bütünü olduğunu söyler.[173] Bu ilişki Mendiata'nın kurduğu türden bir diyalogdur. Köklere bağlılıkla kesişen toprak, kimlik, güven, doğum ve ölüm aynı iz üzerinde kesişmiş ve mekansallık herhangi bir toprak üzerinde kendi varlığını bulmuştur.

---

[171] Ana Mendiata guoted in K. Horsifield, B. Miller and Garcia Ferraz, **Ana Mendiata**: Fuego de Tierra, 1998.Aktaran: Warr, Jones, **a.g.e**., s.168.
[172] Nilüfer Zengin, "*Görülmeyi Görmek Et Kavramı Üzerine*", **Dünyanın Teni Merleau PontyFelsefesi Üzerine İncelemeler,** Zeynep Direk(hzl.), Metis Yayınları, 2003, s.139.
[173] Nilüfer Zengin, **a.g.e**., Zeynep Direk(hzl), s.144.



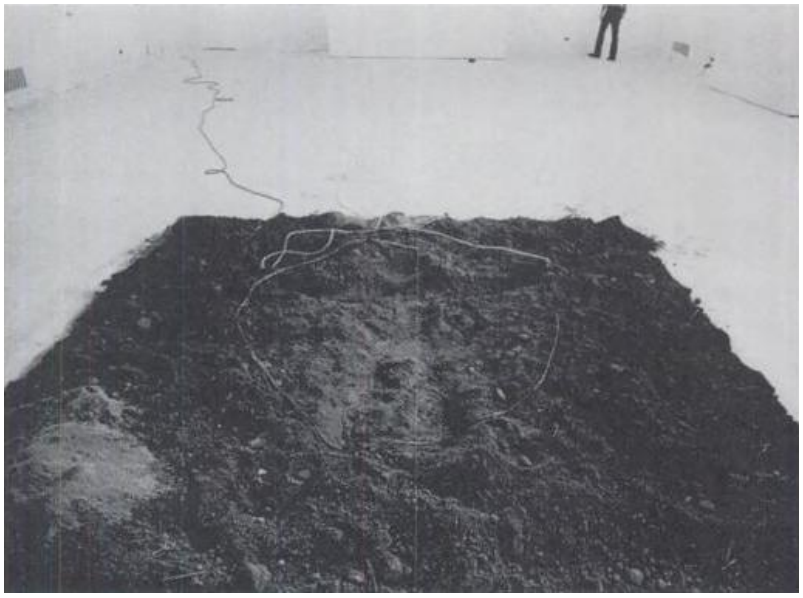
Resim 45: Janine Antoni, Eureka, 1993

Janine Antoni, 1993 yılında gerçekleştirdiği Eureka adlı performansında; Archimede'in düzensiz şekli ölçme metodunun meşhur keşfine ithafen, vücudunun hacmini değiştirmek için domuz yağı ile dolu bir küvete girip kendini tümüyle içine batırır. Adını ve metodunu, Arşiment'in hamamda yıkanırken "evreka evreka" diye bağırarak sokağa fırladığı, kendi adıyla anılan suyun kaldırma kuvveti kanununu keşfinden alan bu performansta Antoni; banyodan çıktıktan sonra, yer değiştiren domuz yağı ile sodyum hidroksiti karıştırarak büyük bir sabun parçası elde etti ve daha sonra onunla yıkandı. Eureka, küvette domuz yağında yüzen vücudun bıraktığı etkinin sonucudur. Sanatçı, sabun parçası ise kullanım sonucu aşınmışlığını ve kullanılmışlığını izleyiciye geçirmeyi planlar.[174]

Her ikisi de yani hem değişen vücut hacmi, hem de sonucunda sabun yapımı ve kullanımı sonucu elde edilenler - yaratılan sanat çalışmasına katkıda bulunmuştur ve izleyenin algısını dokunsal yönden harekete geçiren bir etki yaratmaktadır.

[174] Warr, Jones, **a.g.e.**, s.176.

Bu iş herhangi bir eleştiri taşımamaktadır. Diğer işlerde karşılaştığımız, bedenle söylenenden bir başka şey değildir. Bu performans, bedenin varlığını bedene kanıtlayan bu yolda yapılmış bir deney adeta. Yöntemini bilim tarihinden alan bu iş, bedeni kadar taşan hacmi sabuna dönüştürerek ve onunla yıkanarak bedenin yokluğuna, faniliğine dair bilinen gerçeği yıkmaya çalışarak onu zaman mekan düzleminde sonsuzluğa yayıyor. Bedenin kendi edimi onun kapladığı yer kadar taşan yağ ile başka bir nesneye dönüşüyor ve yine beden için bedende kullanılan bir şey oluyor. Tüm algılar bedenle birlikte bedene geri verilerek bedende gerçekleşiyor.



Resim 46: Terry Fox, Levitation, 1970

Terry Fox, Levitation* adlı performansında, San Fransisco'da bulunan Richmond Art Center'da, kır yığını üzerinde altı saat boyunca sırt üstü yatarak bedeninin dışında olmayı yoğun bir hisle deneyimlemeye çalıştı. Fox, deneyimini şöyle anlatır:

Kırın ortasına kendi kanımla bir yuvarlak çizdim Çemberin çapı benim boyum kadardı. Bir Ortaçağ inanışına göre bu büyülü bir alan yaratıyor. Ardından, çemberin ortasında, sırt üstü uzanmış, elimde ise polietilenden yapılmış içinde kan, idrar, süt ve su ile doldurulmuş dört berrak tüp tutuyordum. Tüpler vücudumdan temel sıvıları temsil etmekteydi altı saat boyunca orada

uzanırken elimdeki tüpleri havada tutmaya çalışıyordum. Kapılar kilitliydi. Kimse beni görmedi. Hiçbir kasımı kıpırdatmadım. Gözlerimi kapamadım. Odak noktamı kaybetmemeye çalıştım.[175]

Bedenin atıklarını, törensel bir kurguyla kendi kendine adakta bulunur gibi yüksekte taşımaya çalışması, bu süreçte dengeyi kaybetmemek için çaba göstermesi ve tüm bedenini disiplinle yönetmesi dikkate alındığında; Fox için, zihinsel ve fiziksel sınır deneyimlerinin bir aracı ve başlangıç noktası olarak, kendi bedenini kullandığını söylemek doğru olacaktır. Sınır deneyimini gerçekleştirmek sanatçıda varlığa dair bir kanıttır aynı zamanda. Yer üzerinde bıraktığı iz, vücut sıvılarının bir kısmının tüplere alınması ve bunun hareketsizce taşınması deneyimi ile derinleşerek yaşamsal sıvıların önemini sorgular. Kendi ile aynı şey olan bedenini bir kez daha deneyimler ve yer çekimine (kısmen de olsa) direnç gösterir. Böylece içerdekileri bizzat taşıyarak bedeni dışlamayan algıyı bir kez daha kanıtlamıştır.

∗ Havaya yükselme hissi, kişinin, rüyada veya bazı ruhsal bozukluklarda görüleceği üzere havaya yükseldiğini veya havada durduğunu hissetmesi. Yerçekimine karşı olma , yer çekimi yokmuş gibi dengede kalma. http://www.seslisozluk.net/?word=levitation&from=livitation (18.06.2012)

[175] Terry Fox quoted by Paul Schimmel "**Leap in the Void: Performance and the Object**", 1998.Aktaran: Warr, Jones, **a.g.e**., s.165.

SONUÇ

1960 sonrası yeniden üretilen beden, 1950'lerle birlikte sanatın nesnesine dönüşmüş ve 1970'lerde disiplinlerarası tavrıyla Performans Sanatı olarak kabul görmüştür. Beden, 1960 ile birlikte kimi zaman deneysel tiyatro da sanılan anların içinde nesne olarak kullanılmaya başlandığında; bir daha geri getirilemez o anları sanat tarihi; Beden Sanatı, Happening ve Aksiyon olarak anmıştır.

Zaman içinde deneysel tiyatro ile olan yakınlığının sadece izleyici önünde gerçekleşmesiyle ilgili olduğu fark edilen performans sanatı; sanatın diğer dallarını da kullanarak; bedeni yeniden üretirken sınırları zorlayan, bedenin olanak ve olanaksızlıklarını kullanan bir tavra dönüşmüştür.

Günlük yaşam ile sanat arasındaki sınırları ortadan kaldırmayı neredeyse amaç edinmiş performans sanatı bu alanda akla gelebilecek tüm yolları dener. Örneğin, Vito Acconci, 1972'de New York' da izleyiciler önünde yaptığı mastürbasyona *Seebed* diyordu ve iki hafta boyunca hiç durmadan mastürbasyon yapıyor ve galeri izleyicisinden ilham aldığını söylüyordu.[176]

Performans ile birlikte beden, yüzeysel temsil geleneğinin dışına çıkarak sanatın canlı nesnesi haline gelmiştir. Performans sanatçılarının merkeze aldığı bu nesne; gerek toplumsal konuları mercek altına aldığında, gerekse bireysel dışavurumlarında, bedensel algıyı öncülleyerek, yaşamla sanat arasında yeni bir doku oluşturmuştur.

Merleau-Ponty'nin bedeni merkeze yerleştirdiği felsefesinde, dünyaya açılırken ve onunla temasa geçerken algının bedenliliği ile deneyimlerimizi oluştururuz. Bedeni merkeze alan Performans sanatında da algının bedenliliği görselliğe bürünür.

1960 sonrası bedene, Merleau-Ponty ile bakarken; performans sanatçılarının yaşayarak ürettikleri sanatlarında özne-nesne bedenleri, Merleau-Ponty felsefesinin; "(...)

[176] Christian Saehrendt -Steen T. Kittl, **Bunu Ben de Yaparım! Modern Sanat Kullanma Kılavuzu,** Zehra Aksu Yılmazer (çev.), İstanbul:Ayrıntı Yayınları, 2012, s.36.

Bedenli-ampirik (tecrübeye, deneye dayanan)- *ben'i çıkış noktası olarak ele almasında ve onu nesnelleşme sürecindeki a priori rolünü göstermesi*"[177] ile ortak bir zemini paylaşmaktadır.

Çağdaş sanatta beden algısı, sanatçıların yaşamsal tecrübelerinin farklı kaynaklardan beslenerek görünürlüğe kavuşmasıdır. Kadın ya da erkek bedeni ve bedene ait her şey sanatın nesnesine dönüştüğünde; ister feminist bir söylemin görüntüsü, ister iktidarın bireydeki tezahürü olsun, deneyimin dışavurumunu izleriz. Sanatçının acı, haz, sıvı ya da katı vücut sıvıları ile bıraktığı iz, bedenin algıdaki *a priori*[178] rolüyle örtüşür.

Bedenin canlı varlığı yani organik yapısı, onun maddi yönünü oluştururken; aynı zamanda toplumsal cinsiyet, ırk ve cinsellik gibi pek çok kimliğin konumlandığı, tanımlandığı, sorgulandığı ve performe edildiği bir yapıdır. Bu performans, sanatçılar tarafından sanat eseri olarak yaratılırken; yaşam içinde Merleau-Ponty'nin merkeze koyduğu bedende gerçekleşenlerdir aslında. Bedende gerçekleşenler, yani yaşantı bilincin içkin özleriyle ilişki içindedir. Bu gövdelenmiş algıda, algılanan şey, kendisi hakkında söylenen şeye eşittir. Dünyada olan beden, bilinirliği ile ona dair söylenenleri yaşamla birleştirir.

Merleau-Ponty algıladığı şeylerin etiyle ve kemiğiyle kendisini ona verdiğini[179] söyler. Bu metaforik söylem, performans sanatçısının üretiminde gerçekliğe bürünür. Sanatçı algıladığı şeyleri eti ve kemiğiyle bedeninde, bedeniyle izleyiciye sunar. Algıladıklarını bedenleri vasıtasıyla bedenlerinde gösteren sanatçılar çağdaş sanatta beden algısını, Fransız felsefecinin, Cèzanne'ın yapıtlarında izini sürdüğü, bedenin "görmesi"ne çevirirler.

İnsan bedeninin dünyayı görmesi yaşamla ve bilincin içkin özellikleriyle gerçekleşirken; 1960'tan sonra izlediğimiz bedenler, sanatçının bedeni ile kapladığı alanda gerçekleşirken, yaratılan durağan bir şey değildir. Cèzanne'ın duran doğayı kopyalamayı reddetmesi gibi, sanatçının bedeni de Performans Sanatı örnekleri içinde dünyayla insanın ilişkiselliğini tüm canlılığıyla görünür kılar.

Başkası, ben ve dünya arasındakiler, beden algısı ile görünürlüğe kavuşurken Performans sanatçısı da bu deneyimin öznesi, nesnesi ve mekanı olur.

---

[177] Zeynep Direk, **Dünyanın Teni Merleau Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler**, s.44.
[178] **A.g.e**. s.11.
[179] **A.g.e**. s.18.

1960'tan günümüze uzanan süreçte çağdaş sanatın vardığı noktada bu tezin ana ekseni etrafında teze dahil olan sanatçılar, bedenin nesne ve özne olduğu sanat üretimi içinden seçilmişlerdir. Bu tezde; bedenleriyle /sanatçı bedenleriyle üretime dahil olanların hangi bedeni, niçin ve nasıl temsil ettikleri, sorusuna yanıt aranmamıştır. Asıl soru fenomenolojik bir çerçevede sorulmuş ve dünyayı algılarken buna mekan olan bedenin aynı zamanda nasıl özne ve nesne olduğu çözümlenmeye çalışılmıştır.

Bu çözümleme yapılırken; 1960 sonrası üretim içinde, çağdaş sanatta beden algısı, başlıklı bu tezde, hem Türkiye'den hem de Türkiye dışından, bedeni malzeme ve konu olarak merkeze alan üretimler seçilmiştir. Üçüncü bölümde görüldüğü üzere tuval üzerinde, kimliklerin nasıl temsil edildiğini sorgulayan bedenler araştırmada yoktur. Örneğin Taner Ceylan'ın erotizm, eşcinsellik, cinsel ilişki ve çıplaklık konulu, kendi bedeni üzerinden kimliğine sahip çıktığı tuval üzerine yağlı boya fotogerçekçi resimleri ya da; Jenny Saville' nin çoğunlukla kadın olan ve boşlukta savrulan, hantal, deforme olmuş çıplak bedenlerle, estetik oranı ve kadın bedeninin haz nesnesi olma durumunu sorguladığı resimleri, bu teze dahil edilmemiştir. Saville buruşmuş deri, sarkmış göğüsler, katlanmış et yığınları ve şişmanlıkla kadın bedeninin asıl sahip olduğunun temsilini tuvale taşırken; Ceylan'da eşcinselliğin, çıplaklığın toplumda hep görmezden gelinen, ayıplanan ve karalanan yönünü hayal dünyasında adeta bir film gibi kurgulayarak reddin temsilini karşımıza dikmiştir.

Fakat burada hemen şu soruları sormak olasıdır: Kimliği Sahneleyen Beden: Birikim Ve Kazanımın Anlatımsal Koşulu Olarak Beden başlıklı bölümde kimliğin sahneleyen sanatçıların temsil sorunu ile teze katılmayan yukarıdaki iki sanatçının temsil sorunu birbirinden nasıl ayrılır ve CANAN'ın fotoğraflarını niçin bu tezde görüyoruz?

Yukarıda da söze edildiği gibi bu tezde, yüzeysel temsil geleneğini reddeden, sorularını ten aracılığıyla sorup, özne ve nesne olan bedeninin yaşadığı deneyimi, algısal inanç aracılığı ile ortaya döken sanatçılar, Merleau-Ponty'nin beden felsefesi ile okunur. Ceylan ve Saville kimliğin temsilini yüzeyde sorgularken, bu teze dahil olan sanatçılar kimliği kendi bedenlerinde teşhire açarak deneyime tabi tutar. CANAN ise fotoğrafları ve foto-videoları aracılığı ile bedenini sanat tarihindeki kadın bedenlerinin yerine koyarak, bir diğer ifadeyle yeniden canlandırarak temsili teşhire çevirir.

Araştırma boyunca teşhire açılan bedenlerin performe ettiği beden algıları takip edilirken teatral kurgulardan ve müsamereye dönen performanslardan özellikle kaçınılmıştır. Zaman ve mekan içinde sanatçı tarafından yürütülen eylem olan performans sanatı içinde özne olan bedenin algısı araştırılırken, gösteri olanın değil, deneyim olanın okuması yapılmıştır. Bu noktada Türkiye'den Şükran Moral'ın üretimlerini, sansasyona çok yakın gösteriler olarak kabul ettiğim için araştırmaya dahil edilmemiştir. Sanatçının 2010'da Casa della Art'da, bir kadınla kırmızı bir yatakta seviştiği ardından da heteroseksüel olduğunu açıkladığı olay yaratan son performansı Amemus, temsili gösteriye dönüştürmesi dışında bir anlam taşımaz.

Şükran Moral'ın yanı sıra 1980'lerden bu yana ayrımcılık, şiddet, ahlak, AIDS, gey ve lezbiyen hakları, cinsiyet politikaları ekseninde performatif işler üreten müzik ve sahne performansları yapan AIDS aktivisti Diamanda Galas'ın[180] işleri de tezin ana ekseni ile örtüşmez. Yunan kökenli Amerikalı müzisyen, Amerika'nın ilk seri kadın katili Aileen Wuornos'un 2002 yılındaki idamının ardından, onun anısına bir konser turu düzenler ve idam ile ilgili görüntüsünü anlattığı metni, resmi internet sitesinde yayımlar. Müzik kariyerinden önce California'da sex işçiliği yaptığı dönemde, kendisi kadar arkadaşlarının da yüz yüze kaldığı tecavüz ve cinsel istismarı konu edindiği şarkılar seslendiren ve sex işçilerinin haklarının savunucusu olan[181] sanatçının işleri aktivizim ile ilişkili bulunduğu için araştırmaya dahil edilmemiştir.

Bu süreçte seçtiğim örnekler içinde de sansasyon yaratan veya aktivist ruhunu hiç kaybetmeyen işler vardı elbette. Ama burada kaybetmek istemediğim eksen; sanatçının kendi bedeniyle kurduğu ilişkiyi, dünya ile girdiği dolayımlı ilişki ile beraber sunuyor olmasıdır.

1960'ların başından itibaren, beden algısını Merleau-Ponty'nin gözünden okumaya çalıştığım bu tezde; performans sanatı içinde karşıma çıkan sanat üretimlerinde; sanatçıların bedenleri aracılığı ile gerçeği tecrübe etme ihtiyaçlarının son derece kuvvetli olduğunu gördüm. Dünyayı, dünyanın teni ile algılamak, sanatçıyı dünya ve başkaları arasında köprü kılmaktadır. Bununla birlikte bu tezde karşıma çıkan bir başka gerçeklik de, Şükran Moral ve

[180] http://en.wikipedia.org/wiki/Diamanda_Gal%C3%A1s (22.03.2013)
[181] http://www.laurahird.com/newreview/diamandagalas.html (22.03.2013)

Diamanda Galas'ın örneğinde olduğu gibi, son yirmi yılda bedenle üretilen işlerin giderek, sansasyona yakınlaşarak şova dönüşmesidir.

RESİM KAYNAKÇASI

Resim 1: Schneemann, Meat Joy, 1964

http://www.caroleeschneemann.com/meatjoy4.html

Resim 2: Mona Hatoum, The Negotiating Table, Performas, 1983

https://www.hkw.de/en/top/presse/pressefotos/pressefotos_meeting_points/pressefotos_meeting_points_6.php

Resim 3: Judy Chicago, Boxing Ring, Advertisiment, 1970

http://www.ft.com/intl/cms/s/2/3c7d6e36-2f34-11e2-b88b-00144feabdc0.html#axzz2NkUOjBke

Resim 4: Canan, Türk Lokum Serisi 1, 2011

http://www.ajanda.tv/amsterdamda-turk-lokumu-ve-masum-suretler/

Resim 5: Jean Auguste Dominique Ingres, Büyük Odalık, 1814

http://art200cuestacollege.wordpress.com/slides/week-12-404/

Resim 6: Vito Acconci, Conversions, 1971

http://cinemaproject.org/typo3temp/GB/62ab9ff29e.png

http://www.migrosmuseum.ch/en/exhibitions/exhibition-details/?tx_museumplus[exhib]=97

Resim 7: Shirin Neshat, Offered Eyes, 1993

http://www.dia.org/calendar/event.aspx?id=3637&iid=

Resim 8: Mary Beth Edelson, Goddess Head, Fotoğraf kolaj, 1975

http://www.marybethedelson.com/photos.html

Resim 9: ORLAN, Omnipresence-Surgery ,1993

http://www.orlan.eu/works/performance-2/

Resim 10: ORLAN, Omnipresence-Surgery ,1993

http://www.orlan.eu/works/performance-2/

Resim 11: Kutluğ Atman, Tuhaf Mekân, 2009

http://www.mimarizm.com/V_Images/2011/Haberler/51569_Tuhaf_Mekan.jpg

Resim 12: Yves Klein, Anthropometry of the Blue Epoch, 1960

http://blogs.walkerart.org/visualarts/category/exhibitions/page/6/

Resim 13: Yves Klein, Untitiled Anthropometry with Male and Female Figures, 1960

http://artsy.net/artwork/yves-klein-anthropometry-of-the-blue-period-ant-82

Resim 14: Carolee Schneemann, "Eye Body: 36 Transformative Actions", 1963

http://o.quizlet.com/i/QFhJbf1U9wH8BWwyALRYlg_m.jpg

Resim 15: Stuart Brisley, Moments of Decision and Indecison, 1975

http://www.mummeryschnelle.com/pages/stuart3.htm

Resim 16: Rebecca Horn, Finger Gloves, 1972

http://www.medienkunstnetz.de/works/fingerhandschuhe/

Resim 17: Matthew Barney, Blind Perineum, 1991

https://blog.naver.com/heeyen

Resim 18: Heli Rekula, Hyperventitation, 1993

http://www.studija.lv/?parent=1575

Resim 19: Egle Rakuskaite, In Honey, Performans ve video yerleştirme, 1996

http://vistaflaca.blogspot.com/2007/01/bao-de-miel.html

Resim 20: Egle Rakuskaite, In Honey, Performans ve video yerleştirme, 1996

http://vistaflaca.blogspot.com/2007/01/bao-de-miel.html

Resim 21: Egle Rakuskaite, In Honey, 1996

http://vistaflaca.blogspot.com/2007/01/bao-de-miel.html

Resim 22: Stenslie, Kirk Wolford, Cyber SM, 1994

Warr,Tracey ve Amelia Jones.**The Artisrt's Body,**London**:** Phaidon, 2006.

Resim 23: Ana Mendiata, Rape Scene, 1973

http://arteconelcuerpo.blogspot.com/2013/01/ana-mendieta.html

Resim 24: Gina Pane - Death Control – 1974

http://www.bitontotv.it/cms/news/345/69/Anatomia-di-una-ferita%C3%A2-Gina-Pane/

Resim 25: Gina Pane, Warm Milk, 1972

http://m.pinterest.com/pin/94153448430536475/

Resim 26: Cindy Sherman, UNTITLED NO.175, 1975

http://www.escapeintolife.com/photography-reviews-2/cindy-sherman-clothes-make-the-woman/

Resim 27: Cindy Sherman, Untitled #353, 2000

http://sfmoma.tumblr.com/post/25385508621/cindy-sherman-untitled-353-2000-cindy

Resim 28: Hermann Nitsch, Action, 1965

Lea Vergine, **Body Art and Performance: The Body as Language**, Italy: Skira Editore, 2000, s.178.

Resim 29: Hermann Nitsch, Action, 1965

Lea Vergine, **Body Art and Performance: The Body as Language**, Italy: Skira Editore, 2000, s.178.

Resim 30: Otto Mühl, Pissaction, 1969

Warr,Tracey ve Amelia Jones.**The Artisrt's Body,**London**:** Phaidon, 2006.

Resim 31: Nezaket Ekici, Crema, 2005

http://photography-now.com/images/Bilder/gross/T46162B006334.jpg

Resim 32: Oleg Kulik, *I Bite Amerika and Amerika Bites Me, 1997*

http://www.bhdani.com/arhiva/184/t18407.shtml

Resim 33: Oleg Kulik, *I Bite Amerika and Amerika Bites Me, 1997*

http://www.artseensoho.com/Art/DEITCH/kulik97/kulikGIFS/kulik2.jpeg

Resim 34: Skip Arnold, On Display, 1993

http://notesonlooking.com/wp-content/uploads/2012/03/1995-ONDISPLAY-LAcourtesy-of-burnett-miller-gallery.jpg

Resim 35: Skip Arnold, On Display, 1993

http://cosmic-eden.tumblr.com/post/40887056640/likeafieldmouse-skip-arnold-on-display-1993

Resim 36: Yoko Ono, Cut Piece, 1964

http://www.learn.columbia.edu/courses/fa/images/large/kc_femart_ono_28.jpg

Resim 37: Charles Ray, Plank Piece I-II, 1973

http://www.christies.com/lotfinderimages/d45928/d4592813r.jpg

Resim 38: Marina Abramovic, Rhythm 2, 1974

http://images.artnet.com/artwork_images/424588417/264119t.jpg

Resim 39: Teresa Murak, Seed, 1989

http://24.media.tumblr.com/tumblr_l7mjimQuyx1qamj9go1_500.jpg

Resim 40: Denis Oppenhiem- Bob Fiore, Arm and Wire, 1969

http://www.dennis-oppenheim.com/web/artwork/content/images/img_16.jpg

Resim 41: *Denis Oppenhiem, Reading Position for Second Degree Burn, 1970*

http://24.media.tumblr.com/tumblr_lk89ibvOuY1qaw03ro1_500.jpg

Resim 42: Vito Acconci, Trademarks, 1970

http://o.quizlet.com/i/waoHN9yV-C5GYihl9QZMRQ_m.jpg

Resim 43: Manzoni, Artist's Shit, 1961

http://andrewfishman.tumblr.com/post/37505643759/piero-manzoni-merda-dartista-artists-shit

Resim 44: Ana Mendiata, Untitled (From the 'Silueta' series), 1976

http://latinopm.com/wp-content/uploads/2012/08/PAM_PoP_MENDIETA_Silueta3.jpg

Resim 45: Janine Antoni, Eureka, 1993

http://24.media.tumblr.com/tumblr_llob06Xy2z1qdli79o1_500.jpg

Resim 46: Terry Fox, Levitation, 1970

http://a407.idata.over-blog.com/500x366/1/96/04/42/Perf.-2/Fox-Terry-Levitation-Richmond-Art-Center-1970.jpg

KAYNAKÇA

Kitaplar

Antmen, Ahu .**20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008.

Aristoteles, **Ruh Üzerine.** Doç. Dr. Zeki Özcan (çev.). İstanbul: Alfa Yayınevi, 2001.

Bumin,Tülin .**Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.

Descartes, René. **Meditasyonlar**. İsmet Berkan (çev.),.Ankara: BilgeSu Yayıncılık, 2007.

Direk, Zeynep (hzl.). **Dünyanın Teni Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler**. İstanbul: Metis Yayınları, 2002.

Gökberk, Macit. **Felsefe Tarihi**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2000.

Koyré, Alexander **BilimTarihi Yazıları**. Kurtuluş Dinçer (çev.). Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları, 2008.

Kuçuradi, İoanna. **Çağın Olayları Arasında**. Ankara: Ayraç Yayınevi, 1997.

Platon. **Devlet**, Sabahattin Eyüboğlu- M.Ali Cimcoz, (çev.). İstanbul: Türkiye İş bankası Kültür Yayınları Matbaası, 2012.

Platon, **Phaidros**. H. Akverdi (çev.). İstanbul: Maarif Matbaası, 1943.

Platon. **Devlet**, Sabahattin Eyüboğlu-M.Ali Cimcoz, (çev.). İstanbul: Türkiye İş bankası Kültür Yayınları Matbaası, 2012.

Platon. **Kratylos.** Teoman Aktürel (çev.). İstanbul: Milli Eiğitim Basımevi, 1982.

Platon. **Phaidon**, Kemal Yetkin (çev.). İstanbul: Sosyal Yayınları, 2001.

Ponty, Maurice Merleau- **Algının Önceliği Ve Onun Felsefi Sonuçları.** Yusuf Yıldırım (çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2006.

Ponty, Maurice Merleau. **Göz ve Tin.** Ahmet Soysal (çev.).İstanbul: Metis Yayınları, 2003.

Ponty, Maurice Merleau. **Phenomenology of perception**. Forrest Williams (çev.). London: Routledge&Kegan Paul, 1981.

Saehrendt, Christian ve Steen T. Kittl. **Bunu Ben de Yaparım! Modern Sanat Kullanma Kılavuzu.** Zehra Aksu Yılmazer (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012.
Warr,Tracey ve Amelia Jones.**The Artisrt's Body,**London**:** Phaidon, 2006.

Vergine, Lea. **Body Art and Performance: The Body as Language**. Italy: Skira Editore, 2000.

Süreli Yayınlar

Damasio, Antonio R. **"**Uslamlama Tutkusu**" Cogito,** Sayı:10, İstanbul Yapı Kredi Yayınları,1997, s.242.

Descaretes, René, " Tanrı'nın var olduğunu ve İnsanın zihni ile bedeni arasındaki farkı kanıtlayan, geometrik biçimde düzenlenmiş nedenler" **Cogito,** Sayı.10, İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 1997,s.16.

Rorty, Amelie Oksenberg "Bedenle Düşünme Konusunda Descartes" **Cogito,** Sayı:10, İstanbul Yapı Kredi Yayınları,1997, s.200-201.

Rorty, Richard, "Bedenden Ayrı Var Olma Yetisi",**Cogito,** Sayı:10, İstanbul Yapı Kredi Yayınları,1997, s.187-188.

Yayımlanmamış Tez

Yörüker, Seda "Shirin Neshat'ın Sanatında Kimlik, Beden, Yazı", İstanbul: **Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.** Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayını, 2006.

Sözlükler

Cevizci, Ahmet **Felsefe Sözlüğü**. "Ruh" İstanbul: Paradigma Yayınları, 2010.

Felsefe Sözlüğü. "Aristoteles"**.** Ankara: Bilim Ve Sanat Yayınları, 2003.

Felsefe Sözlüğü. "Platon", Ankara: Bilim Ve Sanat Yayınları, 2003.

Felsefe Sözlüğü. "Beden" Ankara: Bilim Ve Sanat Yayınları, 2003.

Felsefe Sözlüğü, "Descaretes René"Ankara: Bilim Ve Sanat Yayınları, 2003.

İnternet

Yücefer, Hakan."Ruhun Tanımı 4 - Aristo Maddecilere ve Ruhçulara Karşı" http://yasamisaretleri.blogspot.com/search/label/Aristo

Master, HG. "DOMESTIC INSECURITIES MONA HATOUM", ArtAsiaPacific, 2008, Issue 59, JUL/AUG http://artasiapacific.com/Magazine/59/DomesticInsecuritiesMonaHatoum

http://survivorworld.tumblr.com/post/963040276/i-am-so-into-judy-chicago-kusamapyjamas-judy

Akman, Kubilay. "Shirin Neshat Ve Allah'ın Kadınları", İZİNSİZ GÖSTERİ, 2006, sayı. 71, http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi71/kubilay.akman.2_71.html

Akın Ahmet Atıf. "Mecra ET- BEDEN", İZİNSİZ GÖSTERİ, 2007, sayı. 149

http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi149/atif.akin_149.html

Saltz, Jerry, “Remembering Dennis Oppenheim, Artist Gone Spectacularly Rogue”, New York Magazine, 2011. http://nymag.com/daily/entertainment/2011/01/saltz_remembering_dennis_oppen.html

Orlan,"Carnal Art" Manifesto (L'Art Charnel) http://orlan.eu/adriensina/manifeste/carnal.html

http://en.wikipedia.org/wiki/Hyperventilation

http://www.almaany.com/en/dict/en-tr/yapilan/?page=8

http://lokman.cu.edu.tr/psikiyatri/derindex/apd/fulltext/2005/57.pdf

http://en.wikipedia.org/wiki/Diamanda_Gal%C3%A1s

http://www.laurahird.com/newreview/diamandagalas.html (22.03.2013)