

T.C.  
MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI

**BEDENİN, İKTİDAR KAVRAMINA KARŞIT BİR ÖĞE OLARAK  
VÜCUT VE PERFORMANS SANATI'NDA KULLANILMASI**

Gökcen Meryem KILINÇ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HATAY/2007

T.C.  
MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI

**BEDENİN, İKTİDAR KAVRAMINA KARŞIT BİR ÖĞE OLARAK  
VÜCUT VE PERFORMANS SANATI'NDA KULLANILMASI**

Gökcen Meryem KILINÇ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı  
Yrd.Doç. Cüneyt KURT

HATAY/2007

## ÖNSÖZ

Tez konumun belirlenmesi ve çalışmalarımın her aşamasında yardımlarını esirgemeyen değerli danışmanım Sayın Yrd. Doç. Cüneyt KURT 'a teşekkürler.

Ayrıca çalışmalarım sırasında destek ve sabırlarını esirgemeyen sevgili aileme ve samimiyetine sonuna kadar inandığım değerli arkadaşlarıma sonsuz teşekkürler.

## **BEDENİN, İKTİDAR KAVRAMINA KARŞIT BİR ÖĞE OLARAK VÜCUT VE PERFORMANS SANATI'NDA KULLANILMASI**

**Yüksek Lisans Tezi, Gökçen Meryem KILINÇ  
Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans  
Danışman: Yrd.Doç. Cüneyt KURT**

### **ÖZET**

Araştırmada, 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan Vücut ve Performans Sanat hareketleri kapsamında sanat nesnesi olarak bedenin kullanılması ve bu anlayışla çalışan sanatçıların eylemleriyle/performanslarıyla iktidar kavramına direnme biçimleri incelenmiştir.

Tez dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde tezin amacı, önemi ve araştırmanın kapsamı hakkında bilgi verilmiştir. İkinci bölümde araştırmanın dayandığı tarihsel ve kuramsal çerçeve açıklanmıştır. Modernitenin başlangıcından günümüze kadar olan bu süreç içinde modernite, panoptikon ve postmodernite kavramları açıklanmıştır. Aydınlanma projesinin amaçlarına değinilmiş, aydınlanma döneminin, bu dönemdeki düşünürler ve postmodern tutumu benimseyen düşünürler tarafından yapılan eleştirisine yer verilmiştir. Modern toplumda bedenin konumu, iktidarın birey üzerindeki etkileri incelenirken Foucault'nun modern denetim kurumları üzerine yaptığı araştırmalara başvurulmuştur. Bunların yanında, postmodern toplumda bedenin konumu da bu bölümde ele alınmıştır.

Üçüncü bölümde, bedenin doğrudan kullanıldığı –Happenings (Oluşumlar), Aksiyon (Eylemler), Body Art (Beden Sanatı), Performans (Gösteri Sanatı)- sanat hareketlerine yer verilmiş, bu sanat hareketlerinin iktidar ile olan ilişkisi incelenmiştir. Dördüncü bölümde, Eylemler, Performans ve Vücut Sanatı aracılığıyla beden üzerine yoğunlaşan sanatçıların yapıtlarından örnekler verilmiştir. Seçilen örnekler değerlendirilirken Foucault'nun iktidar analizlerinden ve genel olarak iktidar karşıtı söylemi olan yaklaşımlardan yararlanılmıştır.

### **ANAHTAR SÖZCÜKLER**

**Beden, İktidar, Modernite, Panoptikon, Postmodernite, Vücut Sanatı, Performans Sanatı**

**THE USE OF BODY IN BODY AND PERFORMANCE ART AS AN  
ELEMENT OPPOSING THE CONCEPT OF POWER**

**Gökçen Meryem KILINÇ**

**Department of Painting, Master's Degree Program**

**Supervisor: Asst. Prof. Cüneyt KURT**

**ABSTRACT**

**In this research, the use of body as an art object within the scope of Body and Performance Art movements that originated in the second half of the 20<sup>th</sup> century and the movement's artists' ways of resistance to power through their actions and performances are investigated.**

**The thesis is consisted of four chapters. The first part is on the scope, goals and importance of the research. The second part examines the historical and theoretical framework. From the schemes of modernity until today, the concepts of modernity, panopticon, postmodernity are explained. The goals of enlightenment project are discussed and the criticisms on the enlightenment period of the period's intellectuals and the thinkers that embrace the postmodern thought are examined. Throughout the investigations on the place of body in modern society and the effects of power on individuals; Foucault's work on modern institutes of surveillance are used. Additionally, the place of body in postmodern society are discussed in this section.**

**The third chapter focuses on such art movements as Happenings, Action, Body Art, Performance and their relationship with power. The fourth part consist of the works of artists who focus on body through actions, performances and body art. Foucault's analyses on power and other approaches on anti-power are employed in the evaluations of selected works.**

**KEY WORDS**

**Body, Power, Modernity, Panopticon, Postmodernity, Body Art, Performance Art**

# BEDENİN, İKTİDAR KAVRAMINA KARŞIT BİR ÖĞE OLARAK VÜCUT VE PERFORMANS SANATI'NDA KULLANILMASI

Gökçen Meryem KILINÇ

## İÇİNDEKİLER

Önsöz.....	i
Özet ve Anahtar Sözcükler.....	ii
Abstract and Key Words.....	iii
İçindekiler.....	iv
Resimler Dizini.....	vi

## BİRİNCİ KESİM ARAŞTIRMA HAKKINDA AÇIKLAMALAR

<b>1. GİRİŞ</b>	
1.1. Araştırmanın Konusu.....	1
1.2. Araştırmanın Amacı.....	1
1.3. Araştırmanın İçeriği.....	2
1.4. Araştırmanın Önemi.....	3
1.5. Araştırmanın Sunuş Sırası .....	4

## İKİNCİ KESİM MODERNİTEDEN POSTMODERNİTEYE BEDEN VE İKTİDAR

<b>2. İKTİDAR KAVRAMI BAĞLAMINDA MODERN TOPLUMDAN POSTMODERN TOPLUMA BEDENİN DÖNÜŞÜMÜ.....</b>	<b>5</b>
2.1. Modernite'nin Getirdikleri, Modern Döneme Eleştiriler, Modernliğin Toplum ve Birey Üzerindeki Etkileri.....	5
2.2. Foucault'ya Göre İktidar Analizi ve Modernitenin Bedene Yansımaları.....	9
2.2.1. Panoptikon.....	12
2.2.2. Foucault'ya Göre Modern Kurumlarda Bedenin Halleri.....	14
2.3. Postmodernite-Postmodernizm.....	17
2.3.1. Postmodern Vitrinde Bedenin Görünüşü.....	20
2.4. İktidar-Beden-Mekan İlişkisi.....	23

## ÜÇÜNCÜ KESİM

### 1950 SONRASINDA ORTAYA ÇIKAN SANAT HAREKETLERİ

<b>3.</b>	<b>EYLEM OLARAK SANAT-SANAT NESNESİ OLARAK BEDEN.....</b>	<b>26</b>
3.1.	Happenings (Oluşumlar).....	26
3.2.	Aksiyon (Eylem).....	31
3.3.	Body Art (Vücut Sanatı).....	35
3.4.	Performans (Gösteri Sanatı).....	36

## DÖRDÜNCÜ KESİM

### DENETİM TOPLUMUNDA İKTİDARA DİRENİŞ BİÇİMLERİ

<b>4.</b>	<b>DİRENİŞ BİÇİMİ OLARAK SANAT.....</b>	<b>44</b>
4.1.	Normalleştirme Araçlarının Hegemonyasına Karşı Kolektif Bilinç Yaratımı: Hermann Nitsch.....	44
4.2.	Eylem Alanı Olarak Beden: Marina Abramoviç.....	48
4.3.	Denetim Biçimi Olarak Cinsellik: Paul McCarthy.....	55
4.4.	Anti-Kapitalist Ekolojist Dünya Görüşüyle Oleg Kulik.....	59
4.5.	İkonoklazm Temelli Sanat Önerisi: Alexander Brener.....	62
4.6.	Tıbbın İktidarına Karşı Carnal Art: Orlan.....	66
4.7.	Varolma Amacının Ötesinde Biyo-Teknik Yaşam Önerileri: Stelarc ve Marcel.li Antunez Roca.....	69
4.8.	Özel Olan Politiktedir: Canan Şenol.....	76
4.9.	Anti-konformist Performanslarıyla Şükran Moral.....	82
<b>5.</b>	<b>SONUÇ.....</b>	<b>85</b>
	<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>88</b>

## RESİM DİZİNİ

- Resim 1. Allan Kaprow, **6 Bölümde 18 Oluşum**,1959.....31  
 YILMAZ, Mehmet (2006), **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ankara: Ütopya Yayınları, s.259
- Resim 2. Joseph Beuys, **Amerika'yı Seviyorum Amerika'da Beni**, 1974..... 35  
 YILMAZ, Mehmet (2006), **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ankara: Ütopya Yayınları s.280
- Resim 3. Joseph Beuys, **Süpürme**, 1 Mayıs 1972.....36  
 YILMAZ, Mehmet (2006), **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ankara: Ütopya Yayınları, s.279
- Resim 4. Yves Klein, **Mavi Dönemin İnsanölçümleri**, 1960.....38  
 YILMAZ, Mehmet (2006), **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ankara: Ütopya Yayınları, s.293
- Resim 5. Yves Klein, **Ant 74**, 1960.....39  
 KLEIN, Yves (1998), “Nesnellik ve Yalınlık”, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 67, s.91
- Resim 6. Piero Manzoni, **Living Sculptures (Yaşayan Heykeller)**.....40  
<http://www.pieromanzoni.org>
- Resim 7. Valie Export ve Peter Weibel, **Aus der Mappe der Hunddigkeit**, 1968.....41  
<http://www.museumonline.at>
- Resim 8. Gilbert ve George, **The Singing Sculptures, Underneath the Arches (Şarkı Söyleyen Heykeller, Kemerlerin Altında)**, 1969.....42  
<http://performancelogia.blogspot.com>
- Resim 9. Hermann Nitsch, **Orgien Mysterien Theater (Gizemli Alem Tiyatrosu)**, 1998.....46  
 ÇAKMAK, E. Efe (2005), “Inter Urinas et Faeces Nascimur?” **Sanat Dünyamız**, Sayı: 96, s.160
- Resim 10. Marina Abramovic, **Rthym 0 (Ritim 0)**, 1974.....51  
 RECKITT, Helena, Phelan Peggy (2006), **Art and Feminizm**, Hong Kong: Phaidon, s.100



- Resim 11. Marina Abramovic, **Rthym 10 (Ritim 10)**, 1973.....52  
 MESCHEDE, Friedrich, (1993), **Marina Abramovic**,  
 Berlin: Edition Cantz, s.45
- Resim 12. Marina Abramovic, **Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful (Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı)**, 1975.....53  
 MESCHEDE, Friedrich, (1993), **Marina Abramovic**,  
 Berlin: Edition Cantz, s.101
- Resim 13. Gina Pane, **Azione Psyche**, 1974.....54  
 LUCIE-SMITH, Edward, (1996a), **Artoday**,  
 China: Phaidon, s.128
- Resim 14. Paul Mccarthy, **The Garden (Bahçe)**, 1991.....56  
<http://www.kunstwissen.de>
- Resim 15. Vito Acconti, **Seedbed**, 1972.....58  
 GOLDENBERG, Roselee, (1998), **Performance**,  
 London: Thames and Hudson, s.102
- Resim 16. Oleg Kulik, **Ben Amerika'yı Isırıyorum, Amerika da Beni**, 1995.....60  
 DROLET, Oven, (1999), "Amerika Beni Isırır, Ben de Amerika'yı", **Art-İst Güncel Sanat Seçkisi**,  
 Sayı:1, s.30
- Resim 17. Oleg Kulik, **Ben Amerika'yı Isırıyorum, Amerika'da Beni**, 1995.....60  
 TURNER, T.Grady, (1999), "Oleg Kulik Deitch Projeleri",  
**Art-İst Güncel Sanat Seçkisi**, Sayı:1, s.27
- Resim 18. Alexander Brener, **Süprematizm Üzerine \$**, 1997.....62  
 LINDSAY, David, (1999), "Vandallığın Sanatı ya da Sanatın Vandallığı", **Art-İst Güncel Sanat Seçkisi**,  
 Sayı:1, s.5

- Resim 19. Alexander Brener, **Moskova Kızıl Meydan'da Başkan Boris Yeltsin'i dövüşmeye çağırırken**, 1995.....64  
LINDSAY, David, (1999), "Vandallığın Sanatı ya da Sanatın Vandallığı", **Art-İst Güncel Sanat Seçkisi**, Sayı:1, s.7
- Resim 20. Orlan, **Ameliyat Performans**, 1993 .....68  
RECKITT, Helena, Phelan Peggy, (2006), **Art and Feminizm**, Hong Kong: Phaidon, s.172
- Resim 21. Orlan, **Ameliyat Performans**, (Detay) 1993.....69  
<http://www.stanford.edu>
- Resim 22. Stelarc, **Stomach Sculpture (Mide Heykeli)**, 1993.....71  
<http://www.stelarc.va.com>.
- Resim 23. Stelarc, **Third Hand (Üçüncü El)**, 1982.....72  
<http://www.stelarc.va.com>.
- Resim 24. Stelarc, **Üçüncü El ve Lazer Göz**, 1994.....73  
<http://www.stelarc.va.com>.
- Resim 25. Stelarc, **Üçüncü El ve Lazer Göz (Detay)**, 1994... 73  
<http://www.stelarc.va.com>.
- Resim 26. Stelarc, **Exoskeleton**, 2003..... 74  
<http://www.stelarc.va.com>.
- Resim 27. Marcel.li Antunez Roca, **Requiem**, 2004.....75  
<http://www.marceliantunez.com>
- Resim 28. Canan Şenol, **Şeffaf Karakol**, 1998.....77  
<http://www.canansenol.com>
- Resim 29. Canan Şenol, **Şeffaf Karakol**, 1998.....77  
<http://www.canansenol.com>
- Resim 30. Canan Şenol, **Odalık**, 1998.....78  
<http://www.canansenol.com>
- Resim 31. Canan Şenol, **Gözler İdrak Edemez!**, 2006.....79  
<http://www.canansenol.com>

- Resim 32. Canan Şenol, **Gözler İdrak Edemez!** (Detay), 2006.....88  
<http://www.canansenol.com>
- Resim 33. Canan Şenol, **Gözler İdrak Edemez!** (Detay), 2006.....81  
<http://www.canansenol.com>
- Resim 34. Şükran Moral, **Leyla ile Mecnun**, 2005.....82  
<http://www.daveti.com>
- Resim 35. Şükran Moral, **Bordello (Genelev)**, 2005.....83  
<http://www.proje41.org>
- Resim 36. Şükran Moral, **Bordello (Genelev)**, 2005.....84  
<http://www.proje41.org>

## **BİRİNCİ KESİM**

### **ARAŞTIRMA HAKKINDA AÇIKLAMALAR**

#### **1. GİRİŞ**

Bu bölümde araştırmanın konusu ve sınırlılıkları, amacı, içeriği, önemi ve sunuş sırası hakkında açıklamalar yapılmıştır.

##### **1.1. Araştırmanın Konusu**

Araştırmanın temel konusu, beden, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren etkinlik gösteren sanat hareketlerinden Vücut ve Performans Sanatı kapsamında, “iktidar” kavramına direnme biçimlerinin incelenmesidir.

Bu bağlamda, Fransız düşünür Michel Foucault'nun modernite ile ortaya çıkan denetim kurumları üzerine yaptığı araştırmalar ve iktidar kavramı üzerine söylemleri önemli ölçüde tezin hareket çerçevesini belirleyecektir.

##### **1.2. Araştırmanın Amacı**

İktidar her dönemde varlığını öncelikle bedenler üzerinde kurduğu hegemonya ile somutlaştırmıştır. Bu çalışma, bedenin denetiminin ve disiplin altına alınmasının sistemli hale getirildiği 18. yüzyıldan itibaren günümüze kadar olan süreçte hem değişmeden devam eden ve hem de farklılaşan iktidar dizgelerinin birey üzerindeki yaptırım ve etkilerinin yapısı ile bireyin iktidar mekanizmalarına direniş biçimlerini sanatsal düzlemde incelemeyi amaçlamaktadır.

Özgür olan her bireyin dayatılan belli iktidar biçimlerine karşı, belli direniş ya da karşı koyuş biçimleri vardır. Fakat, toplumda özgürlükleri geniş bir alana yerleşen sanatçıların davranış biçimleri ve çalışmalarıyla bu dayatmalar karşısında ortaya koyacakları eleştiri ve direniş biçimleri daha sıradışı ve görünür örnekler oluşturacaktır. Bu anlamda, çalışmaları mevcut iktidar yapılarına karşı çarpıcı örnekler ve ciddi eleştiriler içeren vücut ve performans sanatçıları üzerinden incelemeye gidilmiştir.

### 1.3. Araştırmanın İçeriği

Aydınlanma düşünürleri tarafından ilk defa 18. yüzyılda ortaya atılan ve modernitenin başlangıcı olarak kabul edilen “modernlik tasarıları”nın içerdiği “evrensel ahlak, evrensel özgürlük, evrensel adalet” gibi üstanlatılar o dönemdeki diğer düşünürler kadar postmodern dönemin düşünürleri tarafından da sıklıkla eleştirilmiştir.

Araştırma kapsamında görüşlerine sıklıkla başvurulacak olan Foucault, özgürleşme açısından ele alınan modern dönemi, büyük bir kapatılmanın ve tutsaklığın alanı olarak görür. Foucault’ya göre hapisane, ıslahevi, akıl hastanesi, askeri kışla gibi kurumlar aracılığıyla devlet “büyük gözetli”ni amaçlar. Disiplin ve sürekli denetleme ile bedenin uysallaştırılmasını, ıslah edilmesini öngören bu mekanizma, kaynağını Jeremy Bentham’ın suçluları sürekli gözetlemeye olanak verecek bir biçimde tasarladığı panoptik mimari tasarımlardan alır. 18. yüzyıl sonunda Avrupa’da Foucault’nun “disiplinci iktidar” olarak adlandırdığı bu yeni iktidar türüyle, bireyi uysallaştırmanın ve verimli hale getirmenin yöntemi şiddet ve bedensel zorlamadan, sürekli denetim ve ıslaha yönelmiştir.

Foucault iktidarı tamamen üstyapıya bağlı bir kavramsallaştırma olarak görme eğiliminden uzaktır. Foucault’nun analizlerine göre iktidar, tek bir egemen gücün varlığını temel alan klasik iktidar anlayışının tersine “mikro-iktidar”lar dizgesini içerir. Disiplin ve denetim temelli bu olgu, klasik iktidar anlayışını aşan güce ve karmaşaya sahiptir; bireylerin bedenlerine erişen, tavırlarına, söylemlerine, öğrenimlerine ve gündelik yaşamlarına kadar sinen bir var olma biçimidir.

1950 sonrası dönemde etkinlik gösteren sanat hareketleri iktidar karşıtı duruşları ve gösterileriyle dikkat çeker. Bu sanat hareketlerinden Happening (Oluşumlar) ve Aksiyon (Eylem), daha çok sanatın kurumsallaştırıldığı ve sanat eserinin metalaştırıldığı egemen kurumsal yapıları eleştirir.

1950 sonrasında özellikle vücut ve performans sanatçılarının, yaptıkları çalışmalarla, modern dönemden günümüze kadar uzanan denetim kurumları ile ciddi bir hesaplaşma içine girdikleri gözlemlenir. Sanatçılar, farklı iktidar dizgeleri tarafından çeşitli biçimlerde üzerinde hakimiyet kurulmuş bedeni iktidarın hegemonyasından kurtarmak ve ona öznenin hükmetmesini sağlamayı amaçlarlar. Gerçekleştirdikleri

gösteriler çoğu zaman rahatsızlık verici ve izlenmesi zor çalışmalardır. Gösterilerin bir başka amacı ise, izleyicide düşünsellik ve irkilme yaratmaktır.

#### 1.4. Araştırmanın Önemi

Kesin olan şey, bir ağ niteliğine sahip olan ve her yere uzanan iktidar dizgelerinin modern dönemde olduğu gibi günümüzde de bedenden geçiyor olmasıdır. 17. yüzyılda kapatılma evleri ile temeli atılan akıl hastaneleri, psikiyatri kurumları, hapisaneler gibi etkinliği tartışmaya açık denetim ve ıslah kurumları, postmodern dönemde de bireyi kontrol altında tutmak için devletin en önemli uzantıları olarak varlığını devam ettirmektedir.

Modern dönemde daha çok kurumlar düzeyinde etkinlik gösteren disiplin teknikleri, postmodern dönemde teknolojiyi de içine alarak hakimiyet alanını daha da genişletmiştir. Jeremy Bentham'ın 1791 tarihli ütöpik mimari tasarımlarından günümüze kalan panoptisizm ilkesi, temelinde yer alan her şeyi gözetleme düşüncesiyle, kitleleri denetim altında tutmaya yarayacak kontrol mekanizmalarının icadında önemli bir esin kaynağı olmuştur.

İktidar, güvenlik ve denetim amacıyla şehir merkezlerine, kamusal binalara yerleştirdiği kamera ve benzeri kontrol araçlarıyla sürekli görünürlüğü sağlayarak, şeffaf mekanlar yaratmaya çalışırken, bireylerin yaşamları da kısıtlamakta ve denetim altına almaktadır. Bireyler, özellikle kamusal alanlarda kullanımı yaygınlık kazanan ve giderek çeşitlenen bu denetim araçlarıyla uysallaştırılmaya ve özdenetimlerini sağlamaya yönlendirilmektedir.

Bunların yanında, iktidar teknolojiyi kitle iletişim araçları biçiminde de kullanıp, toplumlara belirli bir yaşam tarzı empoze eder duruma gelmiştir. Kapitalist sistemin arzularına hizmet eden bu araçlar, bedenlerimizi yeniden yapılandırmayı arzulamamıza neden olan sayısız göstergelerle, davranışlarımızı yöneten, bize ne yapmamız gerektiğini buyuran ve bunu kesintisiz sürdüren bir güce sahiptir. İdealize edilmiş örnekler, verili olanla yetinmememize, her gün yenilenen göstergelerle aslında hiç ulaşamayacağımız ideallerin peşinden sürüklenmemize neden olur.

Yaşadığımız yüzyıl, modern dönemin baskı altına alan, denetleyen mantığının tersine, bireye sınırsız özgürlüklerin sunulduğu bir dönem olarak gösterilse de,

hücrelerimize kadar işleyen iktidarın varlığı yadsınamaz. Değişen çağ ile birlikte, iktidarın değiştirdiği şey, çağa uygun olarak, yeni medyalarla, beden üzerinde denetim kurma yollarını gündelik yaşama taşımaktır.

Araştırmanın konusunu oluşturan vücut ve performans sanatçılarının bedenlerini bir nesne olarak kullanıp gerçekleştirdikleri çalışmaları, bedeni sürekli denetleme, ıslah etme, normalleştirme edimi içinde olan iktidara bir başkaldırı tavrı içerdiğinden, kapitalist sistemin araçlarını salt tüketmek üzere değil, bedeni iktidarın egemenliğinden kurtarmak ve ona öznenin hükmetmesini sağlamak yönündeki sanatsal sorunsallarını görünür kılmak, hakim mekanizmaları, değiştirmek ya da dönüştürmek için kullanmaları açısından önem taşımaktadır.

### **1.5. Araştırmanın Sunuş Sırası**

Birinci bölümünde, araştırma hakkında açıklamalar yapılmıştır. Araştırmanın konusu, amacı, içeriği, önemi ve sunuş sırası hakkındaki bilgilere bu bölümde yer verilmiştir.

Çalışmanın kuramsal temelini oluşturan ikinci bölümde, modernite, postmodernite, panoptikon kavramlarına yer verilmiş, modern ve postmodern dönemin beden üzerindeki etkileri ve bu dönemlerde bedenin konumu iktidar ilişkileri dahilinde ele alınmıştır. Foucault'nun iktidar kavramı ve modern denetim kurumları üzerine yaptığı araştırmalara bu bölümde yer verilmiştir.

Üçüncü bölümde, 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan sanat hareketlerinden, gösterilerinde/eylemlerinde bedeni kullanan ve iktidar karşıtı etkinlik gösteren sanat hareketleri incelenmiştir.

Dördüncü bölümde, sanatçıların, iktidarın kurumları ve araçlarıyla denetim altında tuttuğu, toplumsal ve yasal normlara göre normalleştirme biçimlerine direniş biçimleri incelenmiştir. Bedeni egemen güçlerin elinden alarak ona öznenin hükmetmesini sağlamayı amaçlayan Vücut ve Performans sanatçılarının iktidarla girdiği mücadele biçimleri örneklerle ele alınmıştır. Örneklerin farklı iktidar dizgelerine gönderme yapacak biçimde seçilmesine dikkat edilmiştir.

## İKİNCİ KESİM

### MODERNİTEDEN POSTMODERNİTEYE BEDEN VE İKTİDAR

#### 2. **BEDENİN İKTİDAR KAVRAMI BAĞLAMINDA MODERN TOPLUMDAN POSTMODERN TOPLUMA DÖNÜŞÜMÜ**

Araştırmanın tarihsel çerçevesi modernlik tasarılarından günümüze kadar olan süreci kapsamaktadır. Aydınlanma projesinin amaçlarına, projeye ilişkin eleştirilere ve aydınlanma düşüncesinin sonuçlarına değinilecek, modern toplumda bedenin konumunu incelerken Michel Foucault'nun modern kurumlar üzerinde yaptığı araştırmalar esas alınacaktır. Panopticon kavramı, postmodernlik ve postmodern toplumda bedenin konumu, iktidarın beden ve mekanla olan ilişkisi bu bölümde ele alınacak diğer konulardır.

##### 2.1. **Modernite'nin Getirdikleri, Modern Döneme Eleştiriler, Modernliğin Toplum ve Birey Üzerindeki Etkileri**

Terim olarak “modern”in ilk kullanımı, biçimsel anlamda meydana gelen birtakım değişimleri ifade etmek için 12. yüzyıla kadar dayandırılrsa da daha geniş anlamlarda kullanımı 18. yüzyılda Habermas'ın “modernite projesi” olarak andığı değişim tasarısı ile görülmeye başlanır. Modernite projesi, biçimsel anlamda meydana gelen değişimlerden çok daha geniş anlamlar içermekteydi (Harvey, 2003:25). Aydınlanma filozofları tarafından formüle edilen bu proje, nesnel bilimi, evrensel ahlak ile yasayı ve kendi iç mantığı çevresinde sanatın özerkliğini geliştirme çabalarından oluşuyordu. Bu proje aynı zamanda bu farklı alanların kendi bilişsel potansiyellerini ancak belirli bir gruba hitap eden biçimlerinden kurtarmayı da amaçlıyordu. Aydınlanma felsefecileri bu alandaki uzmanlaşmış bilgi ve kültür birikimini, gündelik yaşamın zenginleşmesi yolunda kullanmayı istiyorlardı ( Habermas, 1990:37,38).

Bu açıklamalardan yola çıkarak, aydınlanma düşüncesinin temelini dayandığı birincil özelliğin rasyonalite olduğu söylenebilir. Rasyonalite ile birlikte, gelişen toplumsal örgütlenme biçimleri ve rasyonel düşünce tarzı, efsanenin, dinin ve boş



inancın akıl dışılığından, iktidarın keyfi kullanımından ve kendi insan doğamızın karanlık yanından kurtuluşu vaat ediyordu.

Rönesans'la başlayan insan merkezli bakış açısı, modernitede liberal yaklaşımla bütünleşerek doruğa ulaşmıştı. Aydınlanma düşüncesinin en önemli özelliğini oluşturan ilerleme fikri, insan merkezli modern dünyada yapılan her şeyin insanın ilerlemesine ve mutluluğuna, özgürlüğüne yönelik olması gerektiği sonucunu doğuruyordu. Modernizmin her şeyi rasyonaliteye dayandırması, bu çerçevede insanı her şeyi öğrenebilecek ve evreni kontrol edebilecek bir varlık olarak görmesi, insanın kendi mutluluğu ve rahatlığı için ilerlemenin şart olduğu anlamına geliyordu.

Aydınlanma düşüncesi, insanları zincirlerinden kurtararak bilginin ve toplumsal örgütlenmenin mistik ve kutsal kabuğunu kırmaya çalışan laik bir hareketti. Alexander Pope'un "insanlığın esas araştırma alanı insandır" yolundaki öğüdü projenin dayandığı ilerleme fikrinin merkezini göstermekteydi. Değişim, insanlığın ilerlemesine, insan yaratıcılığının gelişmesine, bireysel mükemmeliyete ve bilimsel keşiflere hizmet ettiği sürece olumlu karşılanıyordu. Gelip geçici, anlık ve parçalanmış olan, modernleşme projesinin gerçekleştirilebilmesi açısından zorunlu bir koşul gibi görülüyordu. Eşitlik, özgürlük, insan zekasına inanç, evrensel akıl öğretilerini her alanda görmek mümkündü. Condorcet'in "İyi bir yasa herkes için iyi olmalıdır; aynen doğru bir önermenin herkes için doğru olduğu gibi" yönündeki inanılmaz derecede olumlu bakış açısı, modernite projesinin yaratıcısı Habermas'a göre bile abartılı beklentilerdi (Harvey, 2003:26). Habermas, Aydınlanma düşünürlerinin, modernite projesinin başarısızlığa uğramasının sebebi sayılabilecek aşırı iyimser beklentilerini şu sözlerle eleştirmekteydi:

"Condorcet ile aynı kafada olan Aydınlanma düşünürleri, sanat ve bilimlerin, sadece doğal güçler üzerindeki denetimini arttırmakla kalmayıp, dünyanın ve benliğin anlaşılmasını, ahlaki ilerlemeyi, kurumların haklılığını ve insanların mutluluğunu da sağlayabileceği yolundaki abartılı beklentileri de hala sürdürüyorlardı" (Habermas, 1990:38).

Condorcet gibi modernite projesine fazla bel bağlayan aydınların beklentileri bir düştten öteye gidemedi. Bir yasa ne kadar iyi düzenlenmiş olursa olsun, herkes için aynı derecede olumlu, eşitlikçi sonuçlar doğuramazdı. Kimileri için özgürleştirici olduğu kadar bazıları için sınırlandırıcı ve hatta cezalandırıcı olabilirdi. Bilimde ve teknolojiye meydana gelen gelişmeler için de paralel yorumlar yapmak mümkün. Bu alanlardaki gelişmelerin de sadece insanların refahına hizmet edeceğini ummak aşırı iyimserlik

olacaktı. Bilim ve teknolojinin yaratılarının, gerektiğinde iktidarın kendi çıkarları için kullanılmayacağını garantisini kim verebilirdi ki?

Neticede, Aydınlanma projesinin gerçekleştirilmeye başlaması, teknolojide ve bilimde meydana gelen ilerlemeler, hesaplandığı gibi sadece insanlığın yararına sonuçlar doğurmadı. İnsanlığın kurtuluşu, özgürlüğü gibi iyimser hedeflerle yola çıkan düşüncenin ortaya koyduğu sonuçlar, dünyaya özgürlüğün yerine bir baskı sistemini getirdi. 20. yüzyılda yer alan ölüm kampları ve ölüm mangaları, militarizm, I. ve II. Dünya Savaşları, nükleer yok olma tehdidi ve Hiroşima-Nagazaki deneyimiyle, çizilen iyimser ve renkli tablo yerini iç karartıcı karanlık bir resme bıraktı. Teknolojide ve bilimde ortaya konan yeni buluşlar, aydınlanma projesiyle vaat edilen rahat ve mutlu yaşamın yerine ölümü getirdi.

Harvey'e göre (2003:26) Horkheimer ve Adorno'nun, "Aydınlanmanın Diyalektiği" adlı yapıtlarında ileri sürdükleri cüretkar tez, Aydınlanma akılcılığının ardında yatan mantığın hakimiyet ve baskı üzerine kurulu olduğuydu. Doğaya hakim olma arzusu aslında insanlara hakim olma arzusuna açılıyordu ve buda sonunda ancak "insanların kendi kendini hakimiyet aldığı bir karabasan durumu" ile son bulabilirdi. Horkheimer ve Adorno bu baskıdan tek çıkış yolunu doğanın isyanı olarak görüyorlardı. Bu isyan, insan doğasının, saf araççı aklın kültür ve kişilik üzerindeki baskıcı iktidarına karşı baş kaldırması olarak düşünülebilirdi ancak.

Marksizm ise toplumun geleneksel ya da kültürel kurumları ile ekonomik güçleri arasındaki yapısal farklılığı ortaya koymuştur. Altyapıdaki, yani ekonomik üretim etkinlikleri alanındaki hızlı değişim; üstyapıya, yani din, sanat, politika, hukuk ve bütün geleneksel tutumları içeren toplumsal alana temel oluşturuyor, ama zamanı gelince onu alaşağı ediyordu. Üstyapı, değişimlere ekonomik altyapıdan daha fazla direnç gösteriyor ve daha yavaş geliyordu. Marx'a göre insanlığın kurtuluşu ve özgürleşmesi, işçi sınıfının üretimi ele geçirmesiyle mümkün olabilirdi. Marx'ın bu görüşleri özellikle modern sanayi kapitalizm çağı için geçerliydi. Marx ve Engels, Komünist Manifesto'da modernliğin insana bahsettiklerinin karşılığında, şiddet, geleneklerin yıkılması, insanların ezilmesi gibi büyük bedellerin ödendiğini ifade etmişlerdi (Appignanesi, Garratt, 1998:122).

Bunların yanında, Marx'a göre parasal bir ekonominin tarih sahnesine çıkışı, "geleneksel" toplulukları oluşturan bağların ve ilişkilerin çözülmesine neden olur ve

para “gerçek topluluk haline gelir”. “Para nesnel ilişkilerle birbirine bağımlı topluluklar yaratır. Para ve piyasada mübadele, şeyler arasında toplumsal ilişkiler üzerine bir peçe çeker, bunları ‘maskeler’. Bu duruma Marx ‘meta fetişizmi’ adını verir” (Harvey, 2003:122).

Para ile bir başka meta takas edildiğinde, metaların üretiminin ardında yatan çalışma ve yaşam koşulları, üreticilerin ruh durumu, bütün bunlar belirsiz kalır. Üretimi gerçekleştirenler paranın meta değerinin arkasına itilmiş ötekiler olarak göz ardı edilir. Aslında, üreticiler ile tüketiciler arasında bir değişim aracı olan para, kişiler arasındaki iletişimin azalması, mesafe ve yabancılaşma, bireyselleşmenin daha açık bir şekilde ortaya çıkmasının da aracı olur. Kapitalist sistem ile birlikte sürekli yeniliklerin ortaya konması, geçmişte ortaya konulan yatırım ve emeğin değersizleşmesi ve yok edilmesine neden olur. Bu, modernizmin en belirleyici özelliği; yaratıcı yıkım ilkesidir.

Marx ve Engels’in sözünü ettiği değişim ve yıkım öğelerinin özünde yarattığı farklılaşmayı, dönemin önemli yazarlarından Goethe, hayali kahramanı Faust’un üzerine giydirerek gösterir bizlere. Aydınlanma düşünün karanlık yönlerine dönüp yeniden baktığımızda, bu figür aynı zamanda modernliğin son kertede insanı dönüştürdüğü biçimin, bireyselleştirdiği ve bencilleştirdiği öznenin de bir hayaletidir. Faust figürü, eski dünyanın küllerinden yeni bir dünya yaratma amacıyla dini efsaneleri, geleneksel değerleri ve göreneklere dayalı yaşam tarzını yıkmaya hazır bir epik kahramandır. Goethe’nin Faust hikayesi ile belleklerde canlanan yaratıcı yıkım imgesi, Hausmann’ın İkinci İmparatorluk döneminde Paris’te meydana gelen ayaklanmadan sonra, kenti yeniden yapılandırma çalışmasıyla gerçekliğini kazanır.

Kısaca modernite, yaratıcı yıkım ilkelerini bir arada bulundurmasıyla, yaratmaya çalıştığı olumlu gelişmelerin yanında yıkımı ve olumsuzluğu da beraberinde getirir. Marshall Berman, benzer düşünceden yola çıkarak modern olmanın, bize serüven, iktidar, haz duyguları verdiğini, ama aynı zamanda, bildiğimiz, sahip olduğumuz her şeyi imha etme tehdidi taşıyan bir ortamda bulunmamız anlamına geldiğini söyler. Modern ortamlar ve deneyimlerin coğrafik ve etnik sınırları, sınıf ve ulus sınırlarını, din ve ideoloji sınırlarını boylamasına kestiğini, bu anlamda bütün insanlığı birleştirdiğini dile getirir. Fakat bu birliğin paradoksal, uyumsuz bir birliktelik olduğunu ifade eder. Farklı yer ve zamanlarda yaşamış Goethe, Marx, Baudelaire, Dostoyevski, Bieliy ve daha sayılabilecek başka yazarların, modernizmin bu bunaltıcı parçalanma, gelip

geçicilik ve kaotik değişme duygusu ile nasıl yüzleştğini ve başa çıkmaya çalıştığını gösterir. Birçok “modern” yazar modernitenin tek güvenilebilecek yanının güvensizliği olduğunu, hatta “bütüncül kaos” yönünde bir eğilimi olduğunu kabul eder (Harvey, 2003:24).

Harvey’e göre (2003:24) modern hayatın, gelip geçici, anlık, parçalanmış ve olumsal olanla bu denli iç içe geçmesi önemli sonuçlar doğurur. Modernitenin, modern öncesi toplumsal düzenler bir tarafa, kendi geçmişine bile saygı göstermesi mümkün değildir. Her şeyin gelip geçiciliği, bir tarihsel süreklilik duygusunu korumayı da güçleştirir. Modernite, yalnızca kendisinden önceki tarihsel durumların her biriyle bir kopuş gerektirdiği gibi, kendi içinde de bitmek bilmeyen bir iç kopuşlar ve bölünmeler süreci yaşar.

Aydınlanma düşüncesinin başka bir önemli düşünürü Max Weber’e göre aydınlanma düşünürlerinin umut ve beklentileri acı ve ironik bir yanılsamadır. Aydınlanmanın, amaçlı-araçlı akılcılığının maskesinin altında bütün toplumsal ve kültürel hayatı etkileyecek bir zehir gizliyordu. Akılcılığın ilerlemesi, evrensel özgürlüğün somut olarak gerçekleşmesine değil, içinden kaçılması olanaksız bir ‘demir kafes’in, bürokratik akılcılığın bir kafesinin yırtılmasına yol açıyordu (Harvey, 2003:29).

Nietzsche de, modern hayatın bilgi ve bilim tarafından yönetilen cephesinin gerisinde, vahşi, ilkel ve bütünüyle acımasız bir hayatın olduğunu sezmişti. Aydınlanmanın ortaya koyduğu uygarlık, akıl ve evrensel haklar ile ahlak konusundaki bütün imgeleri boştu (Harvey, 2003:29).

## **2.2. Foucault’ya Göre İktidar Analizi ve Modernitenin Bedene Yansımaları**

Modernite projesi, dönemindeki aydınlar tarafından oldukça fazla eleştiri aldığı gibi, son yüzyılın düşünürleri tarafından da olumsuz yönleriyle eleştirilmektedir. Modernitenin insanı özgürleştirmeyi amaçlar gibi görünürken, belki de sinsice kurmaya çalıştığı iktidarın, toplum ve bireyler üzerindeki etkisine yüzyılımızın önemli düşünürlerinden Michel Foucault da çalışmalarında geniş yer vermiştir.

Düşünürün modernliğe getirdiği eleştirilerden bahsetmeden önce, genel olarak iktidar kavramına yaklaşımının ne yönde olduğuna değinmek gerekecektir. Foucault, devlet aygıtının önemini yadsımamakla birlikte, iktidar kavramını yalnızca devlet aygıtı sorunu, yönetici sınıf, hegomanik kastlar sınıfına gönderme yapmak için kullanmaz. Devlet aygıtının dışında, üstünde, yanında çok daha küçük düzeyde işlev gören iktidar mekanizmaları olduğunu belirtir. Bireylerin gündelik davranışlarında bedenlerine varıncaya kadar üzerlerine işleyen, giderek daha da incelen, tüm mikro-iktidarlar dizisine gönderme yapar (Foucault, 2003:48).

Foucault'ya göre (2003:49), iktidarın işlevi sadece bastırmak, engel çıkarmak, cezalandırmaktan ibaret değildir. İktidar, yalnızca sansür, dışlama, engel, içeriye atma kipiyle işliyor olsaydı, yani yalnızca negatif bir biçimde işliyor olsaydı çok dayanıksız olurdu. İktidarın gücü bilgi düzeyindeki ve arzu düzeyindeki pozitif etkilerinden kaynaklanır. Arzuyu ve zevki kısıktarak, bilgiyi üreterek, bastırma ve engelleme yoluyla, cezalandırmaktan çok daha fazlasını yapmayı amaçlar; iktidar bedeni çalıştırır, davranışlarına nüfuz eder, arzu ve zevkle iç içe girer. Öyle ki, iktidardan kurtulmak çok zordur.

Foucault, modern dönemin beden üzerindeki etkilerini araştırırken, gözlemlerini toplumda normal dışı olarak kabul edilen bireyler üzerine yoğunlaştırmıştır. Ayırt edilen kişiler üzerinde yapılan gözlemler, bize modernliğin bireyler üzerinde nasıl işlediğini net bir biçimde gösterir. Daha öncede belirtildiği üzere 18. yüzyıl özgürleşmeyi amaçlamıştır. Fakat, Foucault bunu “güvenlik bölgelerinin yerleştirilmesi” olarak tanımlar. Güvenlik bölgelerinin yerleştirilmesi iktidarın bedenleri kuşatması anlamına gelir. 18. yüzyıldan 20. yüzyılın başına kadar iktidarın bedeni ağır, etkili, sabit, titiz bir şekilde kuşatması gerektiğine inanılmıştır. Okullarda, hastanelerde, kışlalarda, atölyelerde, sitelerde, konutlarda, ailelerde rastlanan korkunç disipline edici rejimlerin kaynağı budur (2003:39).

Modern dönemden biraz daha geriye giderek, monarşi iktidarı altındaki feodal toplumlarda bedenin cezalandırılma biçimlerine baktığımızda, suçlunun bedeninin bir tiyatro sahnesini andırırçasına, halkın önünde bedene çeşitli işkenceler yapılarak ıslah edilmeye çalışıldığını görürüz. O dönemde, suçluların çok küçük bir kısmı yakalanabiliyor, yakalanan suçlular halka gözdağı vermek ve potansiyel suçları engellemek amacıyla herkesin gözü önünde cezalandırılıyordu.

Fakat, 17. yüzyılda Avrupa’da çok önemli bir değişiklik meydana gelmiştir. Bu değişim sürecinde meydana gelen en önemli olayı Foucault, “Deliliğin Tarihi” adlı ilk önemli eserinde “büyük kapatılma” olarak adlandırmıştır. 1656 yılında Paris’te kurulan Hôpital général (genel hastane) adında bir kurumda, birkaç ay gibi kısa bir süre içinde Paris nüfusunun azımsanmayacak bir bölümü (üç yüz bin nüfusun en az altı bini) gözetim altına alınmıştır. Ama Foucault’ya göre, Hôpital général’in, işleyişi ya da amacı bakımından hiçbir tıbbi düşünce ya da amaçla ilgisi yoktur. Tersine bu kurum o dönemde Fransa’da örgütlenmekte olan monarşik ve burjuva düzenin önemli bir parçası, hatta makamıdır. Kapatılanlar ise, deliler, hastalar, fakirler, eşcinseller gibi farklı özellikler taşıyan karışık bir gruptur. Bu gruba ait olanların bir ortak özelliği; bedensel özürlü oldukları için ya da başka nedenlerle çalışamayan ya da çalışmak istemeyen, sabit işi ya da evi olmayan yersiz yurtsuz insanlardır (Foucault, 2005b:11-12) ve başlangıçta hiçbir ayırım gözetilmeden aynı yere kapatılmışlardır.

Foucault, bu kapatılma sürecinin arkasında yatan nedenin doğrudan doğruya ekonomik ve siyasi bir neden olduğunu öne sürer: Büyük bir ihtimalle, İspanyol ekonomisinde meydana gelen bir kriz sonucunda Batı dünyasını etkisi altına alan ve ücretlerin düşmesine, işsizliğe ve para kıtlığına neden olan ekonomik bir kriz. Kapatılma, öncelikle ekonomik kriz anında aç kalan işsiz ve aylak kesimin başkaldırma tehlikesine karşı güvenli bir önlem almak ve kapatılmış olanların kriz geçtikten sonra ucuz ve kolay denetlenebilir bir işgücü oluşturmak gibi ikili bir işlevi yerine getirecektir (Foucault, 2005b:12).

Bu anlamda 18. yüzyıla kadar, bireyleri sınıflandırarak ayrıştıracak ve kapatacak akıl hastanesi, hastane ya da hapisane gibi modern kapatılma kurumlarının var olmadığı dikkati çeker. 17. yüzyılda meydana gelen bu önemli değişim uzun süreli bir kapatma ya da cezalandırma mekanı olarak hapisane kurumunun temelini atmıştır. Etkin bir önlem olarak kapatmaya ancak kapitalizm, işsizlik ya da el emeği gibi sorunlarla karşı karşıya gelindiğinde ve 17. yüzyıl Avrupa toplumları (Fransa, İngiltere, Almanya vb.) büyük isyanlarla tanıştığında başvurulmuştur (Foucault, 2005b:13).

17. yüzyılda başlayan bu kapatma pratiğinde, 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başında, yani Fransız Devrimi döneminde önemli bir değişim meydana gelmiş ve kapatılanlar içinde ayırım yapılmaya başlanmıştır. Akıl hastaları tımarhaneye, gençler ıslahevlerine, suçlular hapishaneye kapatılmaya başlanır (Foucault, 2005b:13). Yine bu

dönem, kapitalizmin ihtiyaç duyduğu emek gücünün kaynağı olan insan bedeni ve bu bedenin sahip olduğu üretim gücünün doğrudan doğruya ekonomik ve siyasi müdahalelerin nesnesi haline geldiği dönemdir.

Ekonomik tasarruf amacıyla oluşturulan bu kurumlar giderek verimsiz ve pahalı hale gelmiştir. Foucault, olumsuz sonuçlarına rağmen söz konusu kurumlarda niçin ısrar edildiği konusundaki sorgulamasını, kapatma pratiğinin güçlü bir toplumsal denetim sağlaması ve kapitalizmin ihtiyaç duyduğu işgücünü üretmek için görünürden çok daha ince ve etkili bir işlev yerine getirmesi olarak yanıtlar (Foucault, 2005b:14).

Emek gücünü fiilen üretken hale getirilebilmek için kullanılan eski tekniklerin (hapishane, ıslahevi, akıl hastanesi, askeri kışla gibi kurumların zorlayıcı yönetmenliklerini örnek alan büyük fabrikalar) aşırı pahalı ve etkisiz hale gelmesiyle birlikte yeni bir teknik gerekmiştir. Foucault'ya göre bu yeni teknik (Foucault, 2005b:14), kapitalist üretim biçiminin gerektirdiği disiplin ve uysallığın insanlar tarafından benimsenip içselleştirilmesine ve gönüllü olarak uygulanmasına dayanır. Böylece 18. yüzyıl sonunda Avrupa'da ortaya Foucault'nun "disiplinci iktidar" adını verdiği yepyeni bir iktidar türü çıkmıştır. Bu iktidarın uysallaştırma ve verimli hale getirme yöntemi ise şiddet ve bedensel zorlamayı değil, insanlara belli öznellik biçimlerinin dayatılmasını esas alan daha etkili bir sistemdir (Foucault, 2005b:14). Ayrıca gözetleme dizgesine dayanan bu yeni iktidar tipi, daha az maliyetle işleyebilecek bir sistemdir.

### 2.2.3 Panoptikon

Gözetleme dizgesine dayanan disipline edici iktidarı mimari bir yapı ile bütünleştirerek Foucault'nun da çalışmalarına esin kaynağı oluşturan, 1791 yılındaki cezaevi projesi ile Jeremy Bentham olmuştur. Toplumsal fayda düşüncesinden yola çıkan cezaevi önerisi panoptikon, "normal" olmadığı varsayılan toplumun dışına itilmiş bireyleri, sosyal durumları ve toplumsal ilişkileri "ıslah" etmeyi amaçlamaktaydı (Sargın, 2005:49). Bentham'a göre (Evans, 2000:75) herhangi bir tutukevinin etkili olabilmesi için sağlanması gereken en önemli koşulların başında "ıslah" geliyordu. O'na göre, gözetlemeye dayalı bu mimari program, maneviyatların ıslah edilmesi,

sağlığın korunması, endüstrinin güçlenmesi, eğitimin yaygınlaşması ve kamunun omuzlarındaki yükün hafiflemesini sağlayacak kadar etkili bir programdı.

Her sosyal proje gibi Bentham'ın önerisi de mekansallaşmayı ön koşul olarak koyuyordu. Bentham'ın tasarımlarına göre yapı şu şekilde biçimlenecekti: Çevrede, halka şeklindeki bir binanın tam ortasında bir kule yer alacaktır. Çevre bina hücrelere ayrılmıştır ve hücrelerin her biri bina boyunca derinlemesine uzanır. Bu hücrelerin iki penceresinden biri içeriye doğru açıktır ve bu kulenin pencerelerine denk düşer, diğer pencere ise dışarıya bakarak, ışığın hücreyi bir baştan bir başa katetmesini sağlar. Karanlıkta kalan merkezi kuleye yerleştirilen gözcü tamamen aydınlatılmış ve her birine bir kişinin düştüğü hücreleri yirmi dört saat rahatça gözetleyebilecektir (Foucault, 2003:86).

Karanlık, denetleme yetkisi kendisine verilerek güçlü kılınmış gözcüye mutlak bir egemenlik tanır. Tutuklular ise sürekli aydınlığa ve gözcünün gözetleme keyfine mahkum edilir. Denetlenenlerin, sürekli görülebilirliğin yarattığı psikolojik baskı ile suç işlemeye karşı isteksiz hale getirilmesi, ahlaklı olana yöneltmesi amaçlanmıştır.

Bunun yanında Bentham'ın tasarımlarına bakıldığında, mekansallaşma ile üretkenlik arasındaki ilişki dikkat çeker. Suçluların verimliliği öncelikli olarak amaçlanmış ve hücreler buna göre düzenlenmiştir. Disiplin altına alınarak sınırlandırılan beden, (hücrelere yerleştirilen dokuma tezgahı, marangoz tezgahı gibi çalışma üniteleri ile) aynı zamanda üretken hale getirilmeye çalışılır. Çünkü kapitalizm ve onun bekçisi burjuva sınıfı, bedenden en etkili biçimde verim almayı ve üretkenliğin sınırlarını zorlayan ya da bu sınırların dışında kalan özneyi, devletin araçlarıyla yola getirmeyi amaçlamaktadır.

Panoptikon, 18. yüzyılda tekil yapıya indirgenmiş disiplini sağlayan, sürdüren bir tür mekansal önerme olarak değerlendirilebilir. Aslında, Bentham'ın o dönemdeki tasarımları, gözetim aracılığıyla toplumsal denetimi sağladığı varsayılan mimari program ile sınırlı değildi. Bentham sadece bireyleri değil, bütün bir cemaati, mahalleyi, hatta kasabayı denetim altına alacak büyük ölçekli planlar yapmıştır. Toplumsal denetimi "saydamlık" teması aracılığıyla işleyerek ve toplumu bir bütün olarak görünürlüğe ulaştırarak panoptikonun kentsel ölçekte mükemmelleştirilmesi amaçlanmıştır.

Sonuçta, ne panoptik mimari bir yapı olarak tasarlanan hapisane binası inşa edilmiş, ne de panoptikonun büyük ölçekte gözetleme sistemi aracılığıyla amaçlanan



kusursuz, suçtan arınmış kentler 18. yüzyılda yaratılabildiği. Panoptisizm, mimari yapıya indirgenerek denetlemeyi amaçlayan yapısından çok daha etkili olan işlevi, temelinde yer alan her şeyi gözetleme düşüncesiyle, ilerleyen dönemlerde iktidarın en önemli esin kaynağı olmuş ve tüm Batı'yı etkisi altına almıştır.

#### 2.2.4 Foucault'ya Göre Modern Kurumlarda Bedenin Halleri

Daha önce belirtildiği üzere Foucault, 18. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar geçen süreçte iktidarın bedeni kuşatması gerektiğine inanıldığı kanısındadır ve okullarda, hastanelerde, kışlalarda, atölyelerde, sitelerde, konutlarda, ailelerde rastlanan korkunç disipline edici rejimlerin buradan kaynaklandığı görüşünü savunur (Foucault, 2003:41). Panoptisizm, temel işlevini bu kurumlarda her bir bireyi tek tek denetleyerek, bireylerin bedenlerine nüfuz ederek yerine getirecektir.

Belirgin bir örnek olan cinselliğin denetimi, öncelikle oto-erotizmin denetlenmesi Avrupa'da 18. yüzyılda, İngiltere, Almanya ve Fransa'da birbirlerine yakın dönemlerde ortaya çıkmıştır. Gençlerin kendi bedenleri ile doğrudan kurdukları ilişki panik yaratan bir tema olarak karşılanmıştır. Bu korku adına çocukların bedeni üzerine aileleri aracılığıyla denetim oluşturulmuş, cinsellik gözetlenmeye, bedenlere işkence edilmesi yoluyla denetim altına alınmaya başlanmıştır (Foucault, 2003:40). Beden, çocuklarla aileler arasında, çocukla denetim mercileri arasında bir mücadele konusu haline gelmiştir. Siyasal iktidar kendini bedenin içinde göstermiş ve bireyi, kendisine dokunmaması gerektiği konusunda uyarmıştır.

Cinsel baskının nedenleri nelerdir sorusuna, insan bedenini işgücü olarak inşa etmek amacıyla gidildiği cevabı verilse de, bu cevap çok tatmin edici görünmemektedir. Çünkü mastürbasyonun denetlenmesine karşı seferberlik, henüz bir işgücü oluşturmayan çocuklar üzerinde uygulanmaya başlanmıştır. Ayrıca burada söz konusu olan işçinin bedeni değildir. Bu, burjuvazi içinde, burjuvazinin kendisine karşı işlettiği bir seferberliktir. İşçi söz konusu olduğunda enste çok dikkat edildiğini söyleyen Foucault, bu soru için net bir cevap verememiş, cinsel kurallara uygunluğun, toplumun doğru işlemesi için kesinlikle kaçınılmaz olduğuna uzun süre inanıldığını vurgulamakla yetinmiştir (Foucault, 2003:56).

Foucault'nun cinsel edimleri normalleştirmeye çalışan psikanalizden yola çıkarak öne sürdüğü sav, bu uygulamanın, günah çıkartma yordamlarının kurumsallaşmasıyla ortaya çıktığıdır.\* Bu anlamda Freud'un çalışmaları köktenci bir kopuşu temsil etmez; psikanaliz gerçekte kendisine günah çıkartmak amacıyla başvuru olan bir olay-metindir ve rahiplerin üstlendiği görevi 19. yüzyıldan sonra büyük ölçüde psikiyatrlar devralır.

Modernlikle birlikte akıl hastalarının bedenleri de denetim altına alınmaya başlanmıştır. 18. yüzyıla kadar deli hasta statüsünde değildi ve sistemli bir kapatılmanın konusu olmuyordu. Bir tür yanlış ya da yanılısma olarak düşünülüyordu ve 18. yüzyıldan önce bu insanlar için özel olarak kurulmuş olan akıl hastanesi gibi bir kurum yoktu. 18. yüzyılda hasta statüsünü aldığıında, tıbbi iktidar deliliği ele geçirmiş ve bir dizi fenomen, esas olarak, davranış anormallikleri, cinsel anormallikler delilikle ilişkiye girmiştir (Foucault, 2003:119). Psikiyatrinin ve akıl hastanelerinin işlevi normal dışı olarak kabul edilen bu insanları kontrol altında tutmak ve iyileştirmek gibi görünse de aslında bu kurum 17. yüzyılda var olan kapatılma evlerini hastane olarak adlandırarak bir tür bilimsel bir görüntü kazandırmayı amaçlamıştır. Üzerinde iktidar kurmayı amaçladığı alan sadece akıl hastalarıyla ilgili alan değildir.

Psikiyatrik tıbbın etkileri her alanda görülmüştür: Ailede, okulda, fabrikada, mahkemelerde, eğitimde, cinsellikte, çalışmada, suçta. Düşünürün psikiyatri aygıtı ile ilgili görüşü, bu kurumun iyileştirmek için değil, belli bir insan kategorisi üzerinde belirli bir iktidarı işletmek için kurulduğu yönündedir (Foucault, 2003:49). Normal ve dengeli insanın imgesi psikiyatrik ve tıbbi bir iktidar ve "normalleştirici" bir iktidar ile bunun bilgisi sayesinde oluşmuştur (2003:75).

Psikiyatrlar, kendilerini doktordan çok kamu sağlığı görevlisi olarak kabul edip, bir tür aklama operasyonu içine girerler. Yani, kargaşa anlamına gelen, tehlike demek olan (bireyin hem kendisi, hem de çevresi için) her şeyi denetlemekle görevlidirler. Toplum her yerde bir yığın sorunla karşılaşır; sokakta, iş yerinde, aile içinde ve psikiyatrlar toplumsal düzeni sağlamakla yükümlüdürler. Toplumda meydana gelen

---

\*Foucault bir zamanlar Hıristiyanlıkta yaygın bir biçimde uygulanan günah çıkartmanın aslında cinselliğin ana yurdu olduğunu öne sürer. Ortaçağda insanların yapıp ettikleriyle yakından ilgilenen papazlar, iman sahibine cinsel yaşamları hakkında ayrıntılı sorular sorarlardı. O dönemde cinsellik toplumun gözünde yalnızca bedene ilişkin bir alan olarak görülmekteydi. Reform ve karşı reform hareketleriyle birlikte cinsellik söylemi başka bir biçim aldı. Günah çıkartırken papazlar insanların eylemlerini sorgulamakla yetinmeyerek onların niyetlerini de soruşturmaya başladı. Bundan böyle cinsellik, bedenle birlikte zihnin de gözetilmesiyle tanımlanmaya başlanmıştır (Sarup, 2004:41).

karışıklıkları onarma işi onlara düşer, psikiyatrinin gerçek işlevi budur. Öyle ki kamusal düzeni sağlamakla görevli olan polis ve psikiyatr bu anlamda akrabadır ve 1830'dan itibaren psikiyatri suç alanına da el atar (Foucault, 2003:119). Tıp, hukuku kuşatarak, hukuka eklenerek ve ona işlev kazandırarak genel bir toplumsal işlev haline gelir. Böylece, günümüzde iktidarın temel biçimi olan bir tür hukuki-tıbbi kompleksin temeli de 19. yüzyılda atılmış olur (Foucault, 2003:78).

Modernitenin yarattığı bir diğer önemli kurum ise kapatılma evleri ile temeli atılmış olan hapishanelerdir. Modernitenin bireyi mükemmelleştirip, bedeni ve zihni ıslah etme amacı göz önüne alındığında hapishanelerin de başından beri hastaneler, okullar, kırsallar kadar mükemmel bir aygıt olması ve bireyler üzerinde titizlikle işlem görüyor olması gerekirdi. Fakat Foucault'nun bu konuyla ilgili hipotezi, hapishanenin kurulduğu andan beri, bireyleri dönüştürmeye yönelik bir proje olduğu doğrudur. Yani, O'na göre hapishanelerin, suçluları namuslu insanlar haline getirmede, tersine yeni suçlular üretmeye yaradığı ya da suçluyu daha fazla suça ittiği daha 1820'de saptanır. Birisi hapishaneye girdiği andan itibaren onu lekeli biri haline getiren bir mekanizma işlemeye başladığından, hapisten çıktığında yeni bir suç işlemekten başka bir seçeneği kalmamaktadır. Hapishane suça eğilimli insanlar üretir, çünkü suça eğilimlilik iktisadi alanda olduğu kadar siyasi alanda da gereklidir.

Böylesi gruplar, iktidardaki sınıfın yararlandığı bir yığın yasadışı faaliyet için kullanılabilir; burjuvazi kendi elleriyle yapmak istemedikleri yasadışı kaçaklıkları hizmetindeki suç işlemeye eğilimli bu kişilere kolayca yaptırabilir. Ayrıca, 19. yüzyılda işçilerin suça eğilimli insanlara karşı hissettikleri korku ve kını görmek, bu tür insanların siyasi ve toplumsal mücadelelerde gözetleme, propaganda grupları oluşturma görevleriyle, grevleri engellemek ya da kırmak için işçilere karşı kullandıklarını bilmek, Foucault'nun hipotezine paralel olarak, hapishanelerin suçluları ne şekilde dönüştürdüğünü gösterir (Foucault, 2003:24-25). Suç işlemeye eğiliminin olmadığı bir toplum 18. yüzyıl sonunda hayal edilmiş olsa da denetlenebilir bir yasa dışılık iktidar için iyidir. Çünkü, suç işleme eğiliminin olmadığı yerde denetleme kurumlarının ve polise de yer olmayacak, dolayısıyla iktidarın gücünü hissettirebilmesi için herhangi bir nedene ve aracıya da ihtiyacı olmayacaktır.

Sonuçta, Foucault iktidar kavramını devlet gibi bir üst yapıya bağlı olarak açıklamasa da, modernliğin iktidar analizi yapıldığında, egemenliğin ağırlıklı olarak

devletin uzantısı olan belli kurumlar (hapishaneler, akıl hastaneleri, okul vb.) düzeyinde işlediği ve bedeni denetleme ya da ıslah etme görevinin ağırlıklı olarak bu kurumlara verildiği gözden kaçmaz.

### 2.3. Postmodernite-Postmodernizm

Batı toplumlarının doğasında II. Dünya Savaşı'ndan beri radikal biçimde meydana gelen değişimler yaşanmıştır. Toplum kuramcıları söz konusu değişimleri betimlemek için çeşitli terimler kullanmışlardır.

1960'larda etkinlik gösteren radikal bir toplumsal eleştirilenler grubu olan Sitüasyonistlerin sözcüsü Guy Debord, çağdaş yaşamda metanın en gelişmiş biçiminin somut maddi ürünler değil de imgeler olduğunu belirterek, çağımız toplumunu "gösteri toplumu" olarak nitelemiştir (Connor, 2001:76-77).

Sitüasyonistlerin\* çalışmalarından yararlanan Fransız felsefeci ve toplumbilimci Jean Baudrillard, II. Dünya Savaşı'ndan sonra biçimlenen günümüz toplumlarını medya ve tüketim toplumu olarak tanımlar. Bu tarihten sonra, iktidar dizgesinin kuramsal tabanının göstergibilime dayandığına dikkat çeker. Reklamcılık, medya, enformasyon ve iletişim ağları "özel" birer alan haline gelmiştir. Metaların kullanım değerleri ile üretim gereklerinin yerine örnekçeler, kodlar, taklitçeler, gösteriler ve "taklit" in aşırı gerçekçiliği geçmiştir. Baudrillard, postmodern evrende hepimizin belli taklitleri kullandığını, bu taklitlerin dışında bulunan hiçbir şeyin "gerçek" olmadığını, taklit edilebilecek hiçbir "orjinalin" bulunmadığından bahseder (Sarup, 2004: 232-233).

---

\*Sitüasyonistler (Durumcular): Fransa'da Mayıs-Haziran 1968 olayları sırasında öne çıkan gruplardan biridir. Kendilerine özellikle Sitüasyonist (Durumcu) demişlerdir, çünkü bütün bireylerin kendi hayat durumlarını inşa etmeleri, potansiyellerini serbest bırakmaları ve bizzat haz duymaları gerektiğine inanmışlardır. Kendilerinden önceki Dadaistler ve Sürrealistler gibi, sanat ve kültür kategorileştirmesini ayrı etkinlikler haline getirmek ve onları gündelik hayatın bir parçasına dönüştürmek istemişlerdir. Sitüasyonistlere göre kapitalizmde insanların büyük bir bölümünün yaratıcılığı saptırılmış ve boğulmuş, toplum aktörleri ile seyircilere, üreticiler ile tüketicilere bölünmüştür. Bu nedenle iktidarı ele geçirmek için bir grup insan değil hayal gücü ile gerçekleştirilecek farklı türden bir devrim istemişlerdir: Onlara göre, şiir ve sanat herkes tarafından gerçekleştirilmelidir. 1962'den itibaren Sitüasyonistler eleştirilerini sadece kültüre değil kapitalist toplumun bütün yönlerine uygulamışlardır. Yaptıkları çözümlemelerde kapitalizmin bütün ilişkileri ticari işlemlere dönüştürdüğünü ve hayatın bir "seyir"e indirildiğini öne sürdüler. Modern kapitalist toplum bir tüketici toplumu, bir "seyirlik" meta tüketimi toplumdur. Situationistler, gösteri toplumu yerine paranın, meta üretiminin, ücretli emeğin, sınıfların, özel mülkiyetin ve devletin olmadığı bir komünist toplum önerdiler. Yapay ihtiyaçların yerini gerçek arzular alacak, kâr ekonomisi haz ekonomisine dönüşecekti. İmal edilmiş seyir ve meta ekonomisini yıkmak için, vandalizmi, grevleri ve sabotajları savundular. Guy Debord grubun en önemli siması olarak ortaya çıkmış, birçok film yapmıştır. Grup, 1972'de şiddetli anlaşmazlıklar yüzünden dağılmıştır (<http://www.geocities.com>).

Baudrillard'ın çalışmalarından önemli ölçüde etkilenen Fredric Jameson da postmodern kültürü, tüketim toplumunun, II. Dünya Savaşı'nın geç kapitalizm aşamasının kültürü olarak görür. Bu toplumda “toplumsal hayattaki her şeyin kültürel hale geldiğini söyleyebilecek” ölçüde çevrenin göstergeler ve iletilerle dolup taşmasıyla kültür yeni bir önem kazanır (Featherstone, 2005:40). “Göstergelerin ve imajların sınılaşması”nın yüksek kültür ile kitle kültürü arasındaki ayrımı sildiği savunulur (Jameson, 2005:40). Jameson bu noktada ileri modernist ve postmodern kültür ürünlerinin arasında üslup ve moda değişimlerinin dışında daha belirgin bir değişim olup olmadığını sorgulamıştır. Yüksek kültürle kitle kültürü ya da ticari kültür arasındaki sınırın silindiği postmodern kültürde, her şeyin kültürel hale dönüşmesini, derinliksiz ürünlerin kültürel olarak kabul edilip, büyüleyici bulunduğu postmodern toplumu eleştirmiştir (Jameson, 1990:59).

Postmodern teorisyenlerden Lyotard'ın yorumlarına bakıldığında, postmodernlik modernliğin bir eleştirisi olarak görülebilir. Lyotard tarafından eleştirilen nokta, modernleşme süreci içinde yer alan Condorcet gibi aydınlanma düşünürlerinin öne sürdükleri “üst anlatılar”dır.

Lyotard, postmodernliği yalın bir biçimde “üst anlatılara” inanmamak olarak tanımlamıştır (Harvey, 2003:60). Bu inanmazlığın nedenini bilimlerdeki ilerlemenin bir sonucu olarak göstermiştir (Lyotard, 2000:12). Bu nedenle modernitenin bitiş tarihini 1943 olarak belirlemiştir. Savaşa yeni teknolojilerin girmesiyle, sivil halkın ortadan kaldırılması gibi acı deneyimlerin yaşandığı bu dönem, aynı zamanda modernite ülkülerinin açıkça ihlal edildiği dönem olmuştur. Bilimde, teknikte, sanatta, siyasal özgürlükler adına yapılan şeyin ortak amacı insanlığın ilerlemesiydi. Fakat II. Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkım ve dehşet, modernitenin ideallerinin çöküşünü göstermiş ve sınıfsız bir toplum alternatifi gibi daha pek çok hayali yok etmiştir (Lyotard, 1997:20-21).

Postmodern teorisyenler, gösterenleri anlamlı bir bütün oluşturacak biçimde birbirine bağlayamayacak kadar hızlı bir şekilde farklı görüntüler arasında gezinen, sadece yüzeydeki görüntülerin çok katlı zihinsel yoğunluklarından ve bunların verdiği duygulardan hoşlanan izleyici tipinden bahsederler (Featherstone, 2005:25). Gerçekliğin imajlara dönüştüğü bu dünyada belirli bir zaman algısından da bahsetmek mümkün değildir. İmajların bu denli parçalanması ve belirli bir zaman algısından söz

edilememesi postmodernizmin en önemli özelliklerinden birini, yüzeyselliği-derinliksizliği doğurur. Pop kültürün yüksek kültürle eşit geçerliliğe sahip olduğu kabul edilir. Bu da modernizmin en önemli özelliklerinden biri olan “mesafe” kavramının postmodernizm ile “etkileşim” kavramına dönüşerek ortadan kalktığını gösterir.

Metaların kullanım değerleri ve üretimin gerekleri yerine örnekçeler, kodlar, taklitçeler, gösteriler ve “taklit”in aşırı gerçekçiliği geçmiştir. Medya ve tüketim toplumunda insan, dış gerçeklikle ilgisi yok denecek kadar az ilişkisi bulunan imgeler ve taklitçeler tarafından tutsak alınmış durumdadır.

Sanat da yaşanan bu değişimlerden payını almıştır. Günümüz sanatları, toplumsal gerçekliğin şekliyle neredeyse hiç ilgilenmemektedir. Sanatlar, bir bütün olarak postmodern kültürün –Jean Baudrillard’ın deyimiyle, bir temsil kültürü değil bir taklit kültürü olan postmodern kültürün- içinde bulunduğu durumu paylaşır (Bauman, 2001:25).

Postmodern edebiyata ve sinemaya bakıldığında, bir arada var olan dünyaların çoğulluğu dikkat çeker. Birbirleriyle ilgisiz karakterlerin aynı hikaye ya da filmde belirsizlik içinde yer aldıkları görülür. Foucault’nun Heterotopia kavramı edebiyatın ve sinemanın, betimlenmeye ve göstermeye çalıştığı şey için mükemmel bir imgedir. “Heterotopia kavramıyla Foucault, ‘çok sayıda bölük pörçük olan dünya’nın ‘olanaksız bir mekan’da bir arada var olmasını ya da, daha basit biçimde, ortak olarak ölçülemeyeceği halde birbiriyle üst üste ya da yan yana getirilmiş mekanları anlatır” (Harvey, 2003:64).

Parçalanarak bir araya getirilmiş zamansal imgeler, belirli bir zaman algısından bahsetmeyi olanaksız kılar. Postmodern söylem, imajların, zamanın, mekanın parçalanarak bir araya gelmesinden oluşur. Bu da postmodernizmin birincil biçimi montaj/kolaj tekniğini doğurur. Yazıda da mimaride de biçimin içkin heterojenliği alıcıyı bir tek anlam ya da gösterim üzerinde anlam üretmekten alıkoyar (Harvey, 2003:67).

Postmodernist dünyayı bütünsel olarak algılamak çok mümkün görünmemektedir. Dolayısıyla bütünlük algısının artık sözünün edilemediği bir dönemde sanatsal üretim de birleştirme değil, farklılaştırma yoluyla ortaya çıkacaktır. Böyle bir dünyada izleyiciden beklenen, yapıttaki radikal ve rastgele farklılıklar içinde

her şeyi görmesi, biçimsel bütünlük aramaktan çok zihinsel çözülemeye yönelmesidir.

### 2.3.1 Postmodern Vitrinde Bedenin Görünüşü

Her çağ, kendine has özellikleri, ihtiyaçları ve meydana gelen değişikliklerinin öncelikli yansımalarını beden üzerinde gösterir. Bedenin toplumdaki konumu (ihtiyaçları, arzuları, rahatı ya da rahatsızlığı) içinde yaşadığı çağın getirdiklerine, kültürüne, dönemine ve özellikle açık ya da gizli iktidar mekanizmasının arzularına bağlı olarak değişir.

Modern dönemde bedenin, her türlü aşırılıkları iktidar tarafından denetim altında tutulan, yönetilen ve yönlendirilen bir nesne konumunda yer aldığına değinilmişti. Modernliğin sıkı bir denetim altında tuttuğu üretici ve disipline edilmiş beden postmodern toplumda kısmen özgürleştirilmiş gibi görünmektedir. Beden, bir özel mülk haline gelmiş, bu mülkün bakımı ve denetimi bireyin kendi sorumluluğuna bırakılmıştır. Modernliğin dış baskılar tarafından yönetilen bedenine karşın, postmodern bedenin yönetimi bireyin özdenetimine bırakılmıştır. Birey sadece kendi varlığından sorumludur.

En mahremi bile denetleme, bireylerin cinsel yaşamı üzerinde iktidar kurma hakkını kendinde gören modern dönemin etik anlayışı, postmodern toplumla birlikte etkisini kaybetmeye başlamıştır. “1960’larda meydana gelen ‘cinsel devrim’ ile birlikte cinsellik (özellikle de kadın cinselliği) eril, kamusal, otoriter, ahlaki kodların dışında bir alan oluşturmaya başlamıştır. Modernliğin evrenselci, katı, disipliner ahlaki yerini hazcı, özgürlükçü bir etik anlayışa bırakmaya başlamıştır” (Çabuklu, 2004:35-36).

Modernliğin birey üzerindeki iktidarını kıran bir başka yaklaşım ise; postmodernliğin “çoğulcu” anlayışı benimsemesi ve “öteki” konusunda gösterdiği hassasiyet olmuştur. “Çoğulcu yaklaşım, farklı kültürlerin, toplulukların var oldukları şekliyle bir arada yaşamalarını olumluyordu” (Çabuklu, 2004:45). Modern toplumda “öteki” olarak nitelenen işçiler, siyahlar grubuna dahil olan insanlar acı duygusunu bile hissetmeyen birer varlık olarak görülüp, ayrımcılığa tabi tutulurken, postmodern toplum

sınıf ayrımını yok saymış, feminist, gey, lezbiyen gibi farklılık taşıyan bireyler, “öteki”nin olumlandığı postmodern toplumda ifade özgürlüğü kazanmıştır.

Bu olumlu değişimlere karşın, postmodern toplumda, üretimin ve tüketimin yapıları öznedeki bir bölünmüşlüğe yol açar. Beden hem bir sermaye pratiği, hem de fetiş (tüketim nesnesi) olarak işlev görür. Bedenin tekliği, ona sahip çıkılması ve ona karşı duyarlı olunmasının gerekliliği sürekli vurgulanır durur. İbadet edilmesi gereken bir Tanrı gibi gösterilir. Aslında burada söz konusu olan bakım, bedenin içsel sağlığından çok, dış cephenin bakımlılığı ve kusursuzluğu ile yine dış yapıdaki bozulmaların restorasyonunu içerir.

Postmodern toplumun ideal bedeni, genç, esnek, bronzlaşmış, sıkı tenli, hijyenik, formda bir bedendir. Deri, düz ve parlak olmalı, kişisel biyografiyi yansıtan izler, kırışıklıklar, lekeler taşımamalıdır. Postmodernlik bir taraftan sanal ortamı yaygınlaştırarak tenin gerekliliğini neredeyse ortadan kaldırırken; öte yandan, onu ticari göstergelerle donatarak yüceltmektedir (Çabuklu, 2004:102).

Tüketim kültürü, birey üzerinde kurduğu iktidar ile postmodern bedeni bir duyum alıcısı ve bir haz aracı haline getirir. Beden, sürekli olarak uyarılmaya açıktır. Cinsel, midesel ya da fiziksel egzersizden duyulan hazla beslenilmeyi arzular. Postmodern bedende hazzın bir doyuma ulaşması beklenmez. Hasan Bülent Kahraman, “Arzu, Haz, Tahrik ve Tatmin” adlı makalesinde konuya cinsellik açısından yaklaşarak yaptığı değerlendirmede arzunun tatmin edileceği yönündeki beklentinin tamamen bir illüzyon olduğunu öne sürer. Kapitalizm, arzuyu sadece tahrik eder. Sürekli tahrik edilen şeyin tatmin edilmesiyle eşyanın doğasına aykırıdır. Tanımı gereği yanlıştır. Kapitalizm, tahrik piyasasına sürekli yenilikler bulup sunarak, tatmini sürekli olarak erteler. Bu da sadece tüketimin artmasına yol açar (Kahraman, 2005:21).

Kahraman (2005:117), bir başka makalesinde ise iktidarın, kendi yarattığı araçla, kendi tuzağına nasıl düştüğünü şu şekilde anlatır: İnternet, arzunun içi boş, gerçek anlamda tatminine ihtiyaç duyulmayan bir köpük olması amacına meydan okur. İnternet, insanların en uç noktalarda gezinen bedensel, cinsel arzularının doyurulduğu en önemli kaynaktır. Artık merkezi otoritenin, sansürlerin, denetimlerin giremediği, erişemediği bir kurtarılmış bölgedir ve öncelikle arzunun tatmin edildiği alandır.

İnternet bir özgürlük alanı olarak görülse bile, bu alanda yaşanan özgürlükler bedenin tüketilen bir nesne olduğu gerçeğini değiştirmez. Neticede, bu “kurtarılmış



bölge”de yaşanan tatminin yüzeysel olduğunu da göz ardı etmemek gerekir. Hatta beden, yüzeydeki görüntüler tarafından esir alınmış durumdadır.

Baudrillard’ın da belirttiği üzere (Baudrillard, 2004:163) bir tüketim toplumu olan çağımız toplumunda, en güzel, en eşsiz ve en kıymetli tüketim nesnesi bedendir. Bin yıllık bir püritanizm\* çağından sonra fiziksel ve cinsel özgürleşme biçiminde kendini gösteren bedenin “yeniden keşfi” ve reklâmlarda, modada, kitle kültüründeki mutlak varlığı, bedenin etrafını kuşatan sağlık, perhiz, tedavi kültü, gençlik-zariflik, erillik/dişillik saplantısı, bedenle ilgili bakımlar, rejimler, fedakâr uygulamalar, bedeni kuşatan arzu söylene bedenin günümüzde kurtuluş nesnesine dönüştüğünün tanığıdır.

Modern bedenin mükemmelliği, ölçülülük, dinginlik, ılımlılık ve istikrar ilkelerince yönetilmeye bağlı idi. Modern dönemde beslenme konusu bile, sağlığın korunması ve güçsüzlüğün önlenmesi, iş-askerlik standartları için gereken miktarda gıdanın alınması gibi bir çerçevenin içinde sınırlandırılıyordu. Bu miktarın üzerindeki her şey lüks sınıfına giriyordu ve lüks şeylerin tüketilmesi savurganlığın, tasarrufu ise ölçülülüğün ve ahlakın işareti olarak görülüyordu (Bauman, 2001:156).

Postmodern beden eğitim pratiği ise, tam tersine, sadece aşırılıklardan oluşan ve sadece ortaya çıkan gerilimlerin güzel bir biçimde dengelenmesi ile ayakta durabilen bir yapıyı gerekli kılmaktadır. Postmodern özne, karşılaştığı bu gerilimlerden kaçış yolu arayan bir özne değil, yaşadığı her bir gerilimli durumu bir başka durumla nasıl telafi edebileceğini, nasıl eşleştirebileceğini bilen öznedir. Başka bir deyişle, bir taraftan damak zevki için sunulan lezzetleri çekinmeden tüketirken, diğer taraftan sunulan mucize zayıflama reçeteleriyle sağlık ve bedensel güzellik bakımından uğradığı zararları giderebilen öznedir.

Modernliğin kendi sınırlarına hapsettiği, uysallaştırdığı beden, postmodern toplumda belirli ölçüde özgürlük alanını genişletmiştir. Fakat, öte yandan, sözde her şeyin bireyin koşulsuz yararına sunulduğu tüketim toplumunda, kapitalist sistemin araçlarıyla sürekli olarak kışkırtılmaktadır. Bir taraftan her türlü arzunun tatmini için önüne sayısız seçenekler sunularak hoşnut edilmeye çalışılırken, diğer taraftan hiçbir dönemde yaşamadığı kadar istila edilmiş durumdadır.

---

\*Püritanizm: Daha çok üretmek, buna karşılık daha az tüketmek şeklinde kendini gösteren protestanlık geleneğine dayanan bir çalışma etiğidir (<http://www.guncel.biz/gorus/postmodern.htm>)

#### 2.4. İktidar-Beden-Mekan İlişkisi

Bedenle mekan arasında göz ardı edilemeyecek açık bir ilişki vardır. Modern dönem için bu ilişkiyi zaman-para-mekan-beden olarak ilişkilendirmek daha doğru olacaktır. Çünkü, modern çağdaki denetleme kurumlarının (belirgin bir örnek olarak hapishanelerin) işlevini yerine getirememesine rağmen, suçluyu belirli bir süre gözetim altında tutmasının asıl nedenlerinden birinin, kapitalizmin ihtiyaç duyduğu işgücünü ücretsiz olarak sağlamak olduğunu burada yinelemek gerekir.

Foucault'nun modern çağda, iktidar kavramı bağlamında beden ve mekan ilişkisini ne şekilde ele aldığını önceki bölümlerde incelemiştik. Kısaca özetleyecek olursak, Foucault'nun çerçevesinde indirgenemez olan tek şey insan bedenidir. Çünkü baskı, toplumsallaşma, disiplin altına alma ve cezalandırma güçleri, bu mekan üzerinde uygulanır. Beden mekan içinde vardır; ya otoriteye boyun eğmek (örneğin organize bir mekanda hapsedilerek ya da göz altında tutularak), ya da başka alanları baskıcı olan bir dünyada özgül direniş ve özgürlük mekanlarını mücadele ile yaratmak zorundadır. Kısacası Foucault için mekan, bir iktidarın alanı ya da kabı için bir mecazdır; genellikle kısıtlayan, bazen oluş süreçlerini özgürleştiren bir alandır (Harvey, 2003:25).

Hapishane, hastane, okul ya da hangi disiplin kurumu olursa olsun, mekan, bastırma ediminin izlerini beden üzerinde bırakır. Mekan bedeni biçimlendirir, ona belli anlamlar yükler. Örneğin, bir kişi herhangi bir nedenle hapishanede belli bir süre denetim altında tutulduğu takdirde, hapishaneden çıktığında da bu mekanın üzerinde bıraktığı izlerden tamamen sıyrılamaz. Suçlu ya da en azından suça eğilimli bir birey olarak görülmeye devam eder. Bu görüşe tersinden bakacak olursak, bir kurumun akıl hastanesi, hapishane ve benzeri şekilde adlandırılmasına neden olan şey, belli özelliklerde insanların bu mekanlarla belli bir süre etkileşime girmiş olması, yani mekanın bedeni anlamlandırdığı kadar, bedenin de mekana anlamlar yüklediği gerçeğidir.

Modern çağda mekanlar, devlet iktidarının yüzünü açıkça gösterdiği alanlar olarak görülebilecekken, 20. yüzyılın sonlarında bedenin kamusal alandaki konumu yeniden gündeme gelmiştir. Farklılığın dile getirilmesi, tanımlanması olan beden politikaları, kamusal alanın nasıl kullanılacağını da belirleyen bir güç kazanmıştır. Çünkü, 20. yüzyıl sonunda kentsel mekanlar belli gruplar tarafından işgal edilmiş, bazı

yörelere farklı cinsel tercihlerin ve kimliklerin denetimine girmiştir. Bunların bir bölümü literatüre direniş alanları olarak geçmiştir. Buna paralel olarak da, mekanın, benliğin, arzu dünyasının toplumsal denetimi, göz altında tutulması ve baskı altına alınması tekniklerine yönelik yeni bir organizasyon almıştır.

Mekanın geniş çaplı olarak denetlenmesi düşüncesinin temeli 18. yüzyıla dayanır. Yani, panoptikon ile ileri kapitalizmde bireylerin bilgisayar yolu ile gözlenmeleri arasında sıkı bir bağ vardır. Bentham'ın önerisindeki denetçinin yerini, günümüz dünyasında elektronik araçlar almıştır. Gardiyanın denetimi sırasında gözle kurduğu doğrudan ilişki, kamera benzeri ileri teknoloji kullanan cihazlarla elde edilen, sayısal bilgi tabanına dönüşmüştür. Kamera bir anlamda, bireyin sapkın anını kaydederek, bireyi sayısal düzlemde “hizaya gelmeye” zorlayan önemli bir sosyal denetim aygıtıdır (Sargın, 2005:52). Modern kentlerin hemen hemen bütün alanlarına yerleşen panoptik aygıtların (banka ya da yol güvenlik kameraları, iletişim araçları, vb.) gözetlemeden haz duyan toplumsal aygıtlar olduğu söylenebilir. Ancak bu hazzın, sosyal denetim aracılığıyla elde edilen egemenliğe, güce ve iktidara denk geldiğini de söylemek gerekir. Sıradan birey, gündelik hayatına dair her şeyi iktidar sahiplerinin işaretlediği ve emin olduğu varsayılan bir mekanda sürdürmek ve mahrem hayatını bile görünmez bir egemenlikle paylaşmak zorundadır. Modern kent, bir diğer anlatımla, sınırları egemen olanın çizdiği mekanları, ilişkileri ve alanları içeren bir yapıya bürünmüştür (Sargın, 2005:52).

Kitlesel medya, çağımızın bir başka denetim aracıdır. Baudrillard, kitlesel medyanın kendi içinde özgürleştirici ya da demokratik bir potansiyel taşıdığını kabul ederken, bu potansiyelin medyayı elinde tutan egemen gruplar ve iktidar çıkarları tarafından engellendiği ya da baskı altında tutulduğuna dikkat çekmiştir (Connor, 2001:79). Kitlesel medyanın birey ve toplum üzerindeki iktidarına ve kişiler arası ilişkileri etkileme biçimlerine değinmiştir. Bu medyalar nedeniyle kamusal uzam ve özel uzam kaybolmuştur. Kamusal uzam bir gösteri olmaktan çıkarken, özel uzam da bir sır olmaktan çıkmıştır (Sarup, 2004:234).

İktidar varlığını farklı araçlar kullanarak (mekan bu araçlardan yalnızca bir tanesi), bedenler üzerinde kurduğu hegemonya ile somut hale getirdi. Moderniteden günümüze kadar olan süreçte, mekanın, bireyi denetleme aracı olarak kullanımı, çağımızda teknolojiyi de içererek kentsel mekanların ve dolayısıyla kitlelerin

denetimini mümkün kıldı. İktidar, denetim olgusunu bireylerin tek tek kontrolünü sağlamak yerine kitlelerin kontrolünü sağlayan bir mekanizmaya dönüştürürken, her an gözetleme aygıtlarının bakışını üzerinde hisseden birey özdenetimini sağlamaya yönlendirildi.

Günümüzde, hapishaneler, ıslahevleri, akıl hastaneleri, gibi modernliğin mirası olan disiplin, denetim kurumlarının varlığı devam ederken, teknolojinin ve bilimin yaratıları sayesinde iktidar tekniklerini daha ince hale getirerek, birey üzerindeki denetiminin görünürlülüğünü modern döneme göre mikro düzeye indirirken, etkinliğini daha da güçlü hale getirdi.

Mahrem alanları bile delerek bedene artık iyice nüfuz eden iktidarın yarattığı değişimler yaşanırken (teknoloji, bilim ve benzeri alanlarda) ve bunun ağırlığı hissediliyorken sanatın buna kapalı kalması mümkün değildi. Çünkü sanatın kendisi bedene kayıtlı bir şeydi. Özellikle bir mekan kullanımı ya da mekan üretimine dayalı olan sanatsal stillerden enstalasyon için mekan, sanatın zorunlu bir aracı ve bedeninin doğrudan sanat nesnesi olarak kullanıldığı Vücut ve Performans Sanatı'nda ise beden, sanat etkinliğinin mekanıydı.

## ÜÇÜNCÜ KESİM

### 1950 SONRASINDA ORTAYA ÇIKAN SANAT HAREKETLERİ

#### 3. EYLEM OLARAK SANAT- SANAT NESNESİ OLARAK BEDEN

20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan sanat hareketlerinden Happenings (Oluşumlar), Aksiyon (Eylem), Body Art (Beden Sanatı) ve Performans (Gösteri Sanatı) sanat hareketleri sanatın malzemesini “beden”e ve sanatı “bedenin eylemlerine” dönüştürmüşlerdir. Bu bölümde iktidar karşıtı eylemleri olan bu sanat hareketleri tartışılacaktır.

##### 3.1. Happenings (Oluşumlar)

Sanat ve yaşam arasındaki sınırı akışkan ve belirsiz tutarak, seyircinin de katılımına olanak sağlayan yapısıyla sanat yapma işini sıradan bir insan eylemine dönüştüren Happening, Pop Art\* öğeleriyle, assemblaj\* ve kolajlarla rasgele oluşturulan ya da seçilen bir mekanda tiyatrosu davranışlarda ve gösterimlerde bulunma olayıdır.

1950’lerde ortaya çıkan Happening’in kökleri Dada\* hareketlerine dayanır. Yaşamı sanatla birleştirme arzusu Happening’den önce I. Dünya Savaşı döneminde Dada ile başlar. Dada sanat hareketleri ile çeşitli sanat dalları ve toplu etkinlikler arasındaki ayırım ortadan kalkmıştır. Resim, müzik, tiyatro, edebiyat, kabare, şiir, fotoğraf, sirk, şov gibi birçok etkinlik bir arada kullanılmıştır. Dada bildirgesinde

---

\*Dada: İsviçre ve Amerika’da eşzamanlı olarak 1916 yılında ortaya çıkmış ve “Dada” sözcüğü ilk kez 1916 Şubat’ında Zürich’te kullanılmıştır. I. Dünya Savaşı’ndan çok uzun bir süre önce hazırlanmış olmakla birlikte, Dada patlayıcı gücünü savaş olgusundan almıştır ve özgürleştirici ve nihilist bir protesto duygusunun en katışksız ve en aşırı formunu temsil etmiştir (Batur, 2000:303-304). Dadacıların ortak yönü yeniliği benimsemeleri ve sanatın ne olması gerektiği konusundaki yerleşmiş görüşlere karşı çıkmalarıdır. Sanatın genişletilmiş anlamı (yani içinde kabare, tiyatro, dinleti, sergi, yürüyüş, müzikhol, sirk ve benzeri öğeleri de içerebileceği) dadacılıkla birlikte açıkça görülmüştür (Lynton, 2004:126-127). Bu anlamda Dada, kendisinden sonra gelen bazı sanat hareketinin düşünsel olarak temelini oluşturmuştur.

\*Pop Art: 1950’lerde ve 60’larda önce İngiltere’de, ardından da ABD’de birbirinden bağımsız olarak ortaya çıkan ve kitle kültürünün imgelerini ( televizyon, radyo, gazete, dergiler vb.) kullanan sanat akımıdır. Londra’da, Pop Art’ın (Pop sanat akımı) ortaya çıkışından yıllar önce, kitle iletişim araçlarını keşfedilmesiyle bu akım hareketi için gerekli entelektüel ortam hazırlanmıştı. Ancak Amerika bu imgelerin asıl kaynağıydı. De Kooning’inde işaret ettiği üzere bu sanat akımı, Soyut Ekspresyonistlerin, sanatçının iç dünyasını dışa vurup, anlatımda gösterdikleri kahramansı çabalarına tepki olarak doğmuş olabilir. Akımın önemli sanatçıları arasında, Richard Hamilton, R.B.Kitaj, David Hockney, Richard Smith, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Tom Wesselmann, Robert Rauschenberg sayılabilir (Lynton, 2004:289).

\*Asemblaj (assemblage): Birleştirme. Çeşitli öğelerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan üç boyutlu sanat yapıtı (Erzen, 1997:249).

yaşam seslerin, renklerin, tinsel ritimlerin ve gürültünün eşzamanlı bir karışımı gibi görülür, ki bunlar Dadacı sanatta, değişikliğe uğratılmadan, tüm coşku verici haykırırlar ve günlük ruh halleriyle, tüm kaba gerçekliğiyle girer (Genç, 1983:53,106-107).

Allan Kaprow da (1998:83) sanatla yaşam arasındaki çizginin olabildiğince akışkan, hatta belirsiz olması gerektiğini savunur. İnsan yapısı ile hazır olan arasındaki ilişki böylece en az potansiyele ulaşacaktır. Sanatla yaşam arasındaki sınırın erimesi, eserin bir başka eserle karşılaştırılmasını olanaksızlaştıracaktır ve iyi sanat- kötü sanat örneği olmayacaktır. Bu da Kaprow'a göre, Happeninglere özgü kriterin üzerine yapılanabileceği bir temel oluşturur.

Happening'de görülen tiyatromsu davranışlar ve gösterimler, çok daha önce Dada hareketinde, 1916'da Zürih'de Hugo Ball'ın sahibi olduğu Cabaret Voltaire'de\* toplanan Tristan Tzara, Marcel Janco, Max Oppenheimer gibi sanatçılar tarafından savaş ve ulusçuluk karşıtı eylemler olarak gerçekleştirilmiştir. Bu eylemler Fransa'da çeşitli konuları kapsayan ironik gösteriler ve Almanya'da siyasi propagandaya yönelik gösteriler olarak devam etmiştir.

Happening tiyatro ile benzerlikler taşısa da, öncelikli olarak sadece bir kez sahnelenmesi ve dolayısıyla tekrarcı olmayan yapısı ile tiyatrodan ayrılır. Kaprow'a göre (1998:85) tiyatronun tekrarcı özelliğinin Happening'de kullanılması değişim düşüncesini yok eder ve sanatçı özgürleştirici bir şey yapmak adına böyle bir şeyi bırakmalıdır.

Tiyatro ile ayrıldığı ikinci nokta etkileşime daha çok olanak tanınmasıdır. Kaprow'a göre (1998:85) Happening'de seyirci sonunda tamamen ortadan kalkmalıdır. Bu şekilde bütün elemanlar, insanlar, uzam, belirli malzemeler ve ortamın özellikleri, zaman bütünlenebilir. Öncü sanatı, 'sanat gibi sanat' ve 'yaşam gibi sanat' olarak ikiye ayıran Kaprow, resimlerin, galerilerin, konserlerin oluşturduğu birinci guruba karşılık;

---

\*Cabaret Voltaire (Voltaire Kabaresi): Zürih'de, 5 Şubat 1916'da, Alman oyun yazarı ve müzisyen olan Hugo Ball tarafından açılan gece kulübü. Hugo Ball kabarenin kuruluş amacını "savaşın ve vatanlarının ötesinde başka idealleri yaşayan bağımsız insanların var olduğunu anımsatmak" olarak açıklamıştır (Batur, 2000:321).

Dada, Gutai Grubu\*, Vücut Sanatçıları\* gibi belirlediği ikinci grupta, mesajın sanatçı-seyirci-sanatçı şeklinde bir diyaloga dayalı sürekli değişken yapısına dikkat çekmekte. Sanat gibi sanat şeklinde belirlediği çalışmalarda ise bu mesajın sanatçıdan izleyiciye karşılıksız olarak geçmesi nedeniyle, diyaloga ortam yaratılmadığını vurgulamakta (Murtezaoğlu, 1994:35).

Tiyatronun aksine Happening'de mekan ve zaman sınırlaması yoktur. Birkaç geniş aralıklı, bazen hareket eden ve değişen mekanda yapılmalıdır. Tek bir gösteri mekanı statik olmaya eğilimli olduğundan ve daha önemlisi geleneksel tiyatro uygulamalarına benzediğinden terk edilmelidir. Kaprow, gerçek zamanın, hep, bir şey yapmakla, bir olayla ve böylece nesnelere ve uzamla bağlantılı olduğunu söyler. Aynı şekilde düşünen bir sanatçı için de Happening, günler, aylar, hatta yıllarca sürebilir (1998:85).

Bir başka fark, tiyatronun bilgilendirici bir yapıya sahip olmasıdır. Konuşulan kelimeler, oyuncuların hareketi, ışık, dekor vs. oyunu kavramak, olayı ve insanların konumunu anlamak için izleyiciyi bilgilendiren elemanlardır. Tiyatrodaki dilin egemenliği Happening'de yerini sözden çok sese, gürültüye, müzik ve dansa bırakır. Tekrarlamalar, tesadüfi olarak seçilen kelimelerden oluşan monologlar, şans metodu ile ya da bilinçli olarak seçilip kullanılırlar. Hikayeyi belirleyen olayların belli bir sırayı takip ederek gerçekleşmesi, akışkanlık veya sebep-sonucun sunulmasına yarayacak tüm elemanlar yine terk edilenler arasındadır (Murtezaoğlu, 1994:37,38).

### Happening ile Soyut Dışavurumcu sanat akımı\*, özellikle Jackson Pollock'un

\* Gutai Grubu: Japonya'da, 1954 yılında, Jiro Yoshihara (1905-1972) önderliğinde kurulmuştur. Yoshihara'nın çalışmaları Soyut Dışavurumcu sanatın etkilerini ve geleneksel doğu kaligrafisinin bir karışımını içeren resimlerdir. Grup, ilk dönemlerinde galerilerde kısa süreli eylemler yapmışlar ve açık havada çalışmalar gerçekleştirmişlerdir (Smith, 1996b:241-242). Jiro Yoshihara'nın önderliğindeki sanatçılar resim yapmanın eylem olarak anlamlarını kullanmışlar, örneğin, resim fırçasını oyuncaklara bağlayarak tuvalde sergilemişler ya da ayakla, boks eldiveni ile resim yapmışlardır. Grubun sonraki etkinlikleri ise izleyiciye yönelik olarak hazırladıkları, belli bir formu olan tiyatro çalışmalarıdır. 1957'de yapılan bu çalışmalar Happening'in oluşumunda etkili bir kaynaktır (Murtezaoğlu, 1994:23).

\* Vücut Sanatçıları: 1960'ların sonu ve 70'lerin başında ABD, Avrupa ve Avustralya'da ortaya çıkan Vücut Sanatı (Body Art) hareketine dahil olan sanatçılar. Vücut sanatı çalışmalarında sanatçıların vücutları doğrudan ortaya konur ya da vücudun fotoğrafları çekilip seyirciye ulaştırılır ve sonuçta Kavramsal Sanat'ın seyirci üzerindeki etkisine benzer bir etki sağlar. Ancak burada duygusal ve ifadeci olana bir anlamda yeniden bir dönüş söz konusudur; psikolojik yönden tedirgin etme, açık ya da gizli bir biçimde kendini belli eder. Bu eğilimle vücudun kullanış biçiminde çoğu kez umutsuzca bir şeyler, bir duygunun en son hali, son kartesi anlatılmak istenir. Amaç seyirciyi savunmaya çekildiği ilgisizlik ortamından koparmaktır (Germaner, 1997:55).

\*Soyut Dışavurumcu Sanat Akımı: Amerika'da II. Dünya Savaşı sonrasında New York'lu sanatçılar(Rothko, de Koning, Still, Gorky, Newman, Kline, Pollock, Motherwell ve Seattle'lı Tobey) tarafından kuruldu. Bu sanat hareketinin öncülerinin paylaştıkları ortak duygu, bir ölçüde maddeci bir toplum sınırlamalarına karşı tutkulu bir dirençten kaynaklanacak yeni bir sanatın doğması gerektiği idi. Bu yeni sanat beraberinde üslupsuzluğu ve derin kişisel açıklamaları da içerecekti. Sanatçılar resimlerini tuvalin sınırlarını aşan büyük panolar üzerine çalışmışlar, boyayı, dökme, sıçratma, akıtma gibi farklı yöntemlerle denemişlerdi. 1948 yılı bu sanat akımının en etkin olduğu yıl olmuştu (Lynton, 2004:229-230).

resim yapma sürecindeki eylemleri arasında da ilişki kurulabilir. Çünkü, Pollock tuvali, yanılısına yaratılan bir mekandan ziyade, eylemde bulunulan bir saha olarak görmüştür.

Her resim yapma süreci içinde eylemi barındırır ama Pollock'a kadar gözler sürece değil sonuca odaklanmıştı. Belirgin bir şekilde Pollock'la birlikte bu bakış açısı tersine döndü. Çünkü, Mehmet Yılmaz'ın da belirttiği gibi (2006:258), onun sanatında, tualde olup biten -oluşan- şey, bir resimden çok bir olaydı; ya da en azından, resim boyama eyleminin ta kendisiydi. Ressam, tuval denen sahada gezinen bir oyuncuydu, eylemin kahramanıydı. Dolayısıyla, izleyici de tıpkı bir tiyatro oyunundaki başlangıç, süre, yönelim, ruhsal durum, yoğunlaşma, tetikte bekleyiş ve arzunun rahatlatılması gibi şeyleri düşünerek bakmalıydı Pollock'un tuvallerine. Pollock'la beraber sonucu ortaya çıkaran kişinin eylemleri ve yaratma süreci vardı mercek altında.

Allan Kaprow'un 1959 yılında New York'daki Reuben Galerisi'nde gerçekleştirdiği **6 Bölümde 18 Oluşum** adlı çalışması, Pollock'un resim boyama eylemine benzer bir şekilde ürüne değil sürece yoğunlaşıyordu. Profesyonel oyuncuların yerine sanatçının arkadaşlarının anlık hareketlerinin kullanıldığı eylemin süreci şu şekildeydi:

“Kaprow önce arkadaşlarına böyle bir oluşuma katılmaları için basılı bir davetiye yollamış, ardından çağırılanlardan bazılarına, içinde kağıt parçaları, tahta, fotoğraflar, kesilip oyulmuş figürler, boyalı parçalar ve olayın yapılacağı yerin krokisini içeren gizemli paketler yollamıştır. Olayın gerçekleşeceği gün davetliler Reuben Galerisi'nin ikinci katının plastik duvarlarla üç odaya bölündüğünü görmüşlerdir. Renkli ışıklarla donatılan odalardaki iskemleler, katılanların farklı yönere bakacak biçimde oturabilmeleri için daire ve dikdörtgen şema içinde dizilmişti. Birinci ve ikinci odalara boy aynaları yerleştirilmiş, üçüncü odada da gizli bir denetim merkezi kurulmuştu. Her ziyaretçiye bir program ve her bölümün başlangıcının bir sesle belirtileceği altı bölümün de eşzamanlı gerçekleşeceğini duyuran üç kart verilmiştir. İzleyici programda belirtilen hareketlere uyarak sırasıyla önce askeri adımlarla yürümüş, sonra bir süre hareketsiz kalmış, pencerelerdeki storları kapatmış, afişleri okumuş, müzik aletlerini çalmış ya da 90 dakikalık bir süre içinde birbirini izleyen 18 eylemi astarlanmamış tuval üzerine aktarmıştır” (Atakan, 1998:68).

Pollock'un eylemlerinden farklı olarak, Kaprow'un gösterisi, sanatçının kurallarını önceden belirlediği, ancak oluşum sürecini, taslağını, ilgilenen izleyicilerle birlikte tartışarak oluşturduğu ve uygulamaya geçtiği bir yapıya sahipti.



Resim 1. Allan Kaprow, **6 Bölümde 18 Oluşum**, 1959



Kaynak: Yılmaz, 2005:259

Kaprow, işte bu geleneksel kalıplardan, benzerliklerden arınmak için çaba gösterdiğini belirtmektedir. Buna karşın Happening'i doğaçlama bir aktivite olarak tanımlamak yerine belirsiz yapısı olan faaliyet şeklinde nitelenmek daha doğru olur. Çünkü, detayda bile olsa, sanatçının yine de belirlediği, formüle ettiği bir eylem vardır (Murtezaoğlu, 1994:37-38-39).

Happeninglerin iktidar karşıtı söylemleri, Kaprow'un da ifade ettiği şekliyle (1998:82) sanat eserini "resim mağazaları" ve müzelerin yarattığı yalıtılmış mekanlardan kurtarmayı, sanatla yaşam arasındaki akışkanlığı sağlamayı içerir.

Bunun yanında, Happeningler ile bedeninin (hem sanatçı, hem de seyircinin bedeni) sanattaki yeri daha ciddi bir biçimde sorgulanmaya ve değişmeye başlamıştır. Değişim ile kastedilen, sanatçı için üreten, ürün ortaya koyan bedeninin, artık somut bir

yapıt üretmekten çok, salt kendi mevcudiyeti ile sahnede var olmaya başlamasıdır. Seyirci de artık modern sanatın, sanat-sanatçı ve izleyici arasında yarattığı yalıtılmışlıktan kurtulmuş, sanatçı ile aynı sahneyi paylaşarak ve eylemlerine ortak olarak aktif bir biçimde yaratım sürecine dahil olmuştur. Sanat artık sanatçının iktidarında değildir, ortak bir paylaşımın sonucudur.

### 3.2. Aksiyon (Eylem)

1950'lerden başlayarak 70'lerde de etkinliğini sürdüren Aksiyon sanat hareketi içinde yer alan sanatçılar, geleneksel sanat tanımlarını irdelerken, sanatsal kurumlara karşı çıkış tavırları da çalışmalarının hareket noktası olmuştur.

Fransız sanatçı Daniel Buren, müze ve galeriler gibi sanat kurumlarının farklı sanatçıların birbirlerine benzemeyen yapıtlarını birlikte sergileyerek, farklı üsluplar oluşturduğuna ve karşılaştırılamayacak şeyleri karşılaştırarak çarpık bir söyleme yol açtıklarına inanıyordu. Buren, bu duruma tepki olarak, 1967'den beri müze ve galeri mekanlarının dışında, belirli yerlere önceden üretilmiş düşey şeritler uygulamaktadır. Sanatçının yapıtları kurum ve ekonomik destek olmaksızın var olabilen işlerdir (Atakan, 1998:26).

Alman asıllı ABD'li sanatçı Hans Haacke, müze ve galerilerin sanat yapıtlarına verdiği kültürel desteğin arkasındaki siyasal ve ekonomik çıkarları açığa çıkarmaya çalışmıştır. Sanatçı, sanat kurumlarının ister kamusal, ister özel kaynaklarla desteklensin, her zaman destekleyen kurumun çıkarlarını yansıttığını öne sürmüştür (Atakan, 1998:29).

Belçikalı sanatçı Marcel Broodthaers ise müzelerin nesnelere toplumsal çerçevelerinden yalıtılması yönünü eleştirmiştir. Sanatçı, kendi apartman dairesi ve mevcut müze mekanı içindeki bu kurgusal bağlamında kitaplar yayınlamış, sergiler düzenlemiş, filmler yapmıştır. 1968'de müzenin kuruluşunu duyurmuş ve kendini bir müze yöneticisi olarak atamıştır (Atakan, 1998:30).

Bu hareket içerisindeki Daniel Buren, Hans Haacke, Marcel Broodthaers, ağırlıklı olarak sanatı kurumsallaştıran müze ve galerilerin yapıtı hapseden, onu kendi çıkarları doğrultusunda değerlendiren, toplumsal çevreden yalıtılan yapıtları ile sanat kurumlarının hakim iktidarını eleştirmişlerdir. Başka bir açıdan bakıldığında, bu eleştiri

sanatı yaşamla birleştirme amacı taşımaktadır. Josef Beuys, bu amacı daha açık bir biçimde ifade etmiştir ve eleştiri alanları daha geniştir. Sözü edilen diğer sanatçılar gibi sanatsal anlayışında iletişime öncelik verirken, eylemleri siyasi iktidarın eleştirisini de içerir.

Beuys, bütün insan aktivitelerinin sanatsal tarafının sistematik yayılmasını ve bununla sanat ile yaşantı arasındaki köprüünün kurulmasını amaçlar. Beuys'a göre her insan sanatçıdır, her insan sanat yapma potansiyeline sahiptir. O'na göre sanat bir anlamda belli bir stilde (estetik) doğru (etik) ve dürüst (paresia) eylemdir, söylemdir. Mutlaka estetize edilmiş bir sunuş, varoluş olması gerekmez (Alptekin, 1991:6). Hatta estetik bir sanat yapıtı istemediğini açıkça belirtir. Ama her şeyden önce bilme yolunda insanın hayatını, kendi hayatını yapmasıdır, biçimlendirmesidir

Beuys'un sanatsal bakış açısını "sosyal heykel" kavramı özetler. "Sosyal heykel" yaşadığımız dünyayı nasıl biçimlendirdiğimiz ve şekillendirdiğimizdir. İnsanın ve/veya bir insan edimi olarak sanatın dünyayı yeniden biçimlendirebilen bir işlevi olmalıdır. Bu çerçevede her insan sanatçı ve her düşünce plastik bir anlama sahiptir, çünkü değişim düşüncede başlar: "İnsan düşüncesiyle, duyarlılığıyla, istemiyle -heykeldir." Kendini kuran kendini yapan bir heykel. Düşünerek yarasını bulur, duyarak bu yarasını kavrayıp iyileştirmeye çalışır, istemiyle de tarihi perspektif içine alır (Alptekin, 1991:6).

Sanat yalnızca görsel olan değildir. Sanatın potansiyel olarak varlığını duyarak da kavrayabilir, şeylere bu yolla biçim vererek de onlara hayat verebiliriz. Bu görüşe Beuys'un Kassel'de 100 gün boyunca sanat, yaşam, toplum, özgürlük üzerine yaptığı konuşmalar örnek gösterilebilir. Çünkü insanın sesi, hem mekana biçim verir hem de diğer insanları etkiler, değiştirir. O halde "ses, görünmez bir heykeldir", plastiktir (Yılmaz, 2006:274).

Beuys'un sanatının temel malzemesi kendi yaşamıdır. II. Dünya Savaşı sırasında Kırım'da uçağının düşmesinden sonra yaşadıkları onun hem sanatsal anlayışında, hem de eylemlerinde kullandığı nesnelere seçiminde büyük öneme sahiptir. İç yağ, keçe ve bakır sanatının üç ana nesnesidir.

Sanatın onu ancak insanla bir diyaloga olanak vermesi bakımından ilgilendirdiğini söyleyen sanatçının kendisi bir iletişim nesnesi, bir vericidir. Diğer insanlar ise birer alıcı. Beuys bir enerji ileticisi, sanat bir enerji, insanlar birer alıcı. Bu

nedenle toplumun bedeniyle ilgilenir (Beykal,1991:19). Ürettikleriyle başkalarına iletmeyi amaçladığı mesajları vardır ve bilgi aktarımının kökenini maddelerden değil, kendisinden ve düşüncesinden geldiğini savunur. **Amerika'yı Seviyorum, Amerika'da Beni (I like America and America likes me) (1974)** adlı eylemi mevcut hükümet sistemini eleştirdiği, “Süpürme” adlı eylemi ise toplumla diyalog kurmayı amaçladığı çalışmaların örnekleridir.

**Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni** adlı eylem, onu Amerika'ya getiren uçağın ülkeye girdiği andan itibaren, sanatçının gözlerini kapatmasıyla başladı. Havaalanından keçeye sarılı bir şekilde eylemin geriye kalan kısmının gerçekleşeceği galeriye getirildi. Seyircilerden yalıtılmış bir kafesin içinde, önce keçeye sarılmış bir şekilde, daha sonrada üzerindeki keçeyi tamamen bir kenara bırakarak, eyleminin en önemli aracı olan vahşi bir kurtla beş gün boyunca birbirlerine zarar vermeden nasıl yaşanabileceğini kanıtladı. Beuys'un bu eylemi, Amerikan hükümetinin yanlış politikalarına karşı bir eleştiriydi ve kurt gerçek Amerika'ydı sanatçının gözünde (Yılmaz, 2006:280).

Resim 2. Joseph Beuys, **I like America and America likes me**

(**Amerika'yı seviyorum, Amerika da Beni**), 1974



Kaynak: Yılmaz, 2005:280

1972 de Batı Berlin'deki Karl Marx Meydanı'ndaki 1 Mayıs gösterileri sırasında gerçekleştirdiği **Süpürme** adlı eyleminde Beuys, sonuna kadar mitingi izlemiş, sonrada iki öğrencisiyle birlikte kalabalıktan arta kalan bildiri ve diğer artıkları süpürerek torbalara doldurmuşlar, daha sonra bu artıkları galeri mekanına taşıyarak yığmışlar ve süpürgeyi de yanına koymuşlardır. Beuys'a göre bu eylemin simgesel bir anlamı vardı. Özgürlük herkesin hakkıydı ama özgürlük peşinde koşarken herhangi bir partinin kölesi olmamaya dikkat etmek gerekirdi. Kısacası, bu eylem hem fiziksel ortamın, hem de zihnin zararlı şeylerden arındırılması anlamına geliyordu (Yılmaz, 2006:274).

Resim 3. Joseph Beuys, **Süpürme**, 1 Mayıs 1972



Kaynak: Yılmaz, 2005:279

Beuys hayatını giderek kendinin belirlediği bir oyuna çevirmiştir. Sanata oynar. Ona göre hayatı iyileştirecek, insanı kurtaracak olan sanattır. Beuys'un eseri bir bakıma kendisidir, ölümüyle birlikte tamamlanmış bir hayattır (Alptekin, 1991:7).

### 3.3. Body Art (Vücut Sanatı)

1960'lı yıllardan sonra Avrupa ve ABD'de ortaya çıkan bu sanat hareketi köklerini Soyut Dışavurumcu sanat hareketlerinden, Dadacılık gösterilerinden, Yves Klein'in Antropometrilerinden\* alır. Fakat artık beden, tüm bu sanat hareketlerinde olduğundan farklı bir biçimde, doğrudan sanatın nesnesi olarak konumlanacaktır.

Vücut Sanatı'nda, sanatçının bedeni doğrudan ortaya konur, gösteriler çoğu zaman halkın önünde gerçekleştirilir ya da vücudun fotoğrafları çekilip seyirciye ulaştırılır ve sonuçta Kavramsal Sanat'ın\* seyirci üzerindeki etkisine benzer bir etki sağlanır. Psikolojik yönden tedirgin etme, açık ya da gizli bir şekilde kendini belli eder. Bu eğilimle vücudun kullanış biçiminde çoğu kez umutsuzca bir şeyler, bir duygunun en zor hali anlatılmak istenir. Amaç, seyirciyi ilgisizlik ortamından koparmaktır (Germaner, 1997:55).

Psikanalizin yaygınlaşmasıyla da yakın ilişkileri vardır. Kişiyi duygusal aşırılıklardan arındırıp topluma uyumlu bireylere dönüştürmeye çalışan psikanaliz teknikleri, özellikle katharsis, vücut sanatçılarının eylemlerinde, tıbbın rahipleri olmadan, sanatçının kurallarıyla uygulamaya konur. Hep ötelediğimiz fakat insana en yakın duyguları, sanatçılar birçok uygulamalarında şok ögesi yaratacak bir şekilde ortaya koyarlar ve izleyiciyi belli kavramlar üzerinde yeniden düşündürmeyi amaçlarlar.

Postmodern kültürün vitrinindeki haz ve tüketime odaklanmış bedenin tersine vücut sanatçılarının eylemlerinde beden acı, iğrenme ve endişe yaratacak durumlar ile iç içedir. Zaten eylemlerin amacı acıyı ve endişeyi sorgulamaya yöneliktir. Tüketim

---

\*Antropometri: İnsan vücudunun çeşitli organlarını ölçme bilimi. Yves Klein, 1960 yılından başlayarak, patentini aldığı "Uluslararası Klein Mavis" ile çıplak modellerini boyamış ve tuvallere bastırarak çeşitli vücut baskıları elde etmiştir. Sanatçı yaptığı bu baskıları antropometri olarak adlandırmıştır (Yılmaz, 2006:293).

\*Kavramsal Sanat: 1960'lı yılların sonunda ABD ve İngiltere'de ortaya çıkmıştır. Alışlagelmiş sanat anlayışının tersine biçimsel yetkinliği reddeden yeni bir yaşam biçimi önerisi olarak düşünülebilir. Sanatçılar galerilerde sergilenebilecek sanat eserleri üretmek yerine, tartışmalar aracılığıyla sanat kavramlarını irdelemişlerdir. İzleyiciyi düşünsel açıdan zorlamak esas amaçlardan biridir ve bu nedenle çalışmalarda son derece karmaşık bir dil kullanmışlardır (Germaner, 1997:46).

kültüründe mükemmel olarak kurulmaya çalışılan beden, Body Art sanatçılarının eylemlerinde yakma, kesme, vurma gibi rahatsızlık verici eylemlere maruz bırakılır.

Kaprow ve Beuys gibi sanatçılar, beden aracılığıyla eylem alanındaki varoluşa dikkat çekmişlerdi. Yves Klein, Herman Nitsch, Marina Abramoviç, Dennis Oppenheim, Bruce Nauman, Carole Schneemann, Chris Burden, Stelarc ve Orlan gibi sanatçılarsa araç ve nesne ilişkisini tersine çevirerek, eylem aracılığıyla beden üzerine yoğunlaştılar. Örneğin, Marina Abramovic'in eylemleri kahramanlık, kendini kurban etme, acı ve ölüme yaklaşma denemeleri üzerine yoğunlaşır. Hermann Nitsch, yaşam ile sanat arasındaki eşiği aşmaya çalışır. Bu eşik acı ve iğrenme eşiğidir (Yılmaz, 2006:283).

Vücut Sanatı'nın her şeyden önce siyasi bir söylem olduğu söylenebilir. Çünkü, modernitenin oluşturduğu merkezi otoritenin yetkisinde ve gözetiminde tuttuğu bedeni geri almaya ve ona sadece öznenin hükmedebilmesini sağlamayı amaçlar (Kahraman, 2005:33). Modernitenin yasaklara boğduğu içedönük, kapalı, bütüncül beden, postmodern toplumda tamamen özgürlüğünü ilan edememiş olsa da, en azından sanatçıların eylemleri çerçevesinde hareket alanını genişletir.

### **3.4. Performans (Gösteri Sanatı)**

Tiyatro, görsel sanatlar, dans ve müzik gibi farklı disiplinler arasındaki sınırları ortadan kaldırmayı amaçlayan performans sanatı, sanatçı tarafından herhangi bir olayın tek seferde oynandığı metin, görüntü ve ses toplamıdır.

1970'li yıllarda etkinlik gösteren bu sanat hareketi, dönemin gerektirdiği gibi, artık sadece geleneksel yapıt anlayışının sorgulanmasını değil, izleyici ile kurulan ilişkinin kavramsal olarak geliştirilmesini hedeflemiştir. Hem düşünsel, hem de deneyimsel katılım, izleyicinin olduğu kadar sanatçının bilincini de etkilemiştir. Çünkü düşünsel ve duysal olan geliştirilmeye yöneltilirken, toplum-sanatçı-sanat yapıtı-izleyici döngüsünde, birey etkin bir duruma girmişti. Ve bu birbirinden ayrılmayan unsurlar iletişimi yaratıp, sanatçıyı, gündemi yaşayan ve kavrayan bireysel bir özne, sanatı da yaşamın kendisi ve bunun içindeki bir üretim durumuna getirdi.

Günümüzde de etkinlik gösteren Performans Sanatı'nın varlığı, şimdiki zamana, şu ana odaklanan özelliği ile kendini belli bir zaman dilimi içinde var eden ve yok eden

yapıya sahiptir. Tekrarlanamaz, kaydedilemez, belgelenemez. Yoksa temsilin temsili durumuna düşer, bu da performans değil, performans dışında başka özellikler taşıyan bir şey olur (Koyuncuoğlu, 1999:79). Bu yüzden performansın getirdiği soruları şimdi için (performansın gerçekleştiği zaman dilimi için) değerlendirmek gerekir. Tekrarlanamayan, kopyalanamayan, çoğaltılamayan özellikleriyle kapitalizmin arzularına ters düşen bir yapıya sahiptir.

Oluşumlar ile arasında benzerlikler bulunmasına karşın, Oluşumlar, daha anlık, planlanmamış ve daha fazla izleyici katılımı gerektiren olaylardır. Performans ise bireyseldir, önceden planlanmış bir eylemin sergilenişidir. Mekan kısıtlaması yoktur, her yer gösterinin sahnesi olabilir. İzleyici etkileşimin bir parçasıdır fakat, olaya çağırıldığında katılma ve müdahale etme hakkına sahip olduğundan, oluşumlara göre daha pasif bir nitelik taşır ve bu özelliği ile de Oluşumlardan farklıdır.

Tiyatro ile de benzerlikler taşıdığı düşünülse de bir çok yönü ile tiyatrodan ayrılır. Örneğin, bir tiyatro oyuncusunun metinsel otoriteye bağlı disipline edilmiş ve seyircinin temasından yalıtılmış bedenine karşın, performans sanatçıları sahne ile izleyici arasındaki engeli yok sayar, kendi eyleminin çerçevesi içinde özgürdür, dokunulmaz değildir. Zaten amaçlanan şeylerden biri de budur: Sanat ile gündelik yaşam, seyirci ile sanat yapıtı/sanatçı arasındaki çizginin belirginliğini yok etmek. Ulaşılmak istenen diğer bir önemli nokta ise, izleyiciyi sadece izleyen olma konumundan kurtarıp, yapıta düşünsel (bu süreç Dadaistlere kadar götürülebilir) ve deneyimsel katılımını sağlamaktır. Bu yönü ile de Kavramsal Sanat'ın amaçlarıyla örtüşür.

Robert Rauschenberg'in 1953 tarihinde, tanınmış bir sanatçının desenini silerek gerçekleştirdiği **Silinmiş Kooning Çizimi** adlı eylemi, Amerikalı sanatçı John Cage'in 1954 tarihinde gerçekleştirdiği **4'33 (dört dakika otuz üç saniye)** olarak adlandırdığı, müziksiz geçen ve sadece etrafta duyulan seslerle tamamlanan bu süreyi müzik parçası olarak yorumladığı çalışması, sanatçının kendisini görüntü olarak sunması anlamında, performans sanatının erken tarihli örneklerinden birini oluşturmuştu.

Jackson Pollock'un Amerika'daki çalışmaları ile eşzamanlı olarak 1960 yılında Yves Klein Paris'te, çıplak modellerini Klein mavisi olarak adlandırdığı mavi boya ile boyayarak, müzik eşliğinde, tuval üzerine vücut baskıları yapmış ve bunları **Mavi Dönemin Antropometrileri** olarak adlandırmıştı. Klein'in bu çalışmaları, sonuç yerine



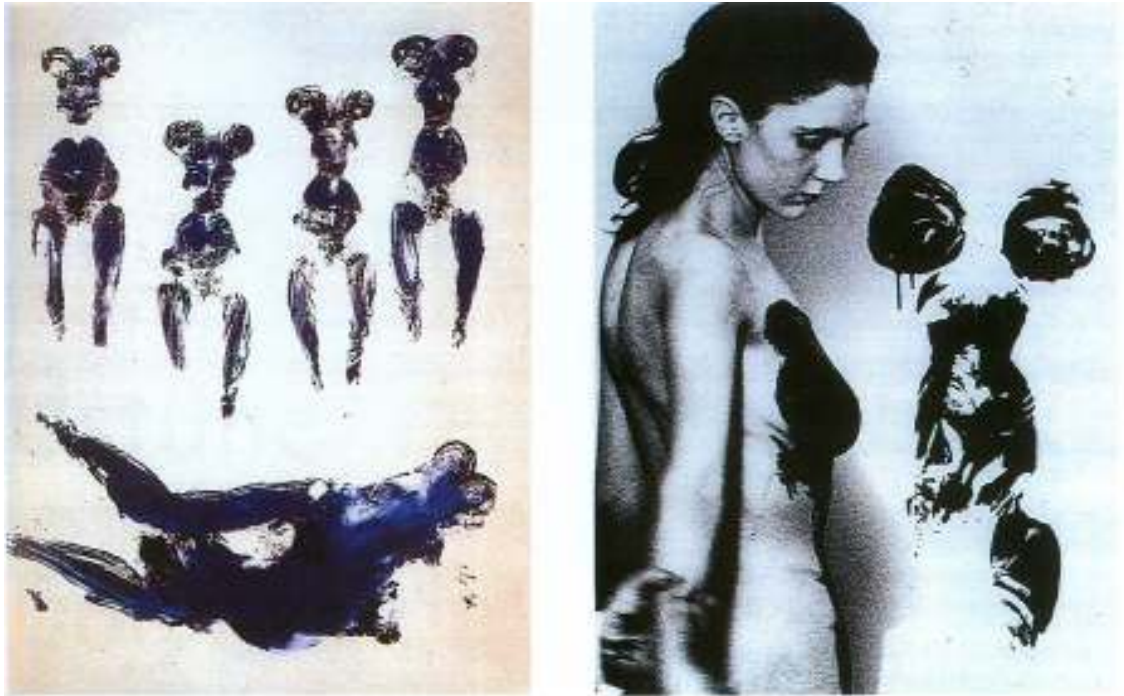
süreç içindeki eylem dikkate alındığında, performans sanatına başka bir örnek oluşturmuştu.

Resim 4. Yves Klein, **Mavi Dönemin İnsanölçümleri**, 1960



Kaynak: Yılmaz, 2006:293

Resim 5. Yves Klein, *Ant 74*, 1960



Kaynak: Klein, 1998:91

Milano'lu sanatçı Piero Manzoni, 1961 yılında çıplak bir modeli heykel bazasında sergileyerek kendi işi olarak imzalamış ve yapıtını oluşturmuştu. Daha sonra Ben Vautier, o dönemin çok sorgulanan sanatçının yapıtta yer alması düşüncesine koşturarak, kendisini canlı ve hareket eden bir heykel olarak sergilemişti.

Resim 6: Piero Manzoni, **Living Sculpture**  
(Yaşayan Heykeller)



Kaynak: <http://www.pieromanzoni.org>

Valie Export ve Peter Weibel'in **Aus der Mappeder Hunddigkeit** (1968) adlı performansları işlek bir cadde üzerinde sanatçının boynunda tasma ile gezdirilmesinden oluşuyordu. Valery Gervolin ve Rimma Gerlovina ise **Hayvanat Bahçesi** (1976) adlı performanslarında kendilerini çıplak olarak kilitledikleri kafes içinde yaşamışlardı. Kafesin kapısında, canlı türü Homo Sapiens ve erkek dişi yazıları bulunmaktaydı.

Resim 7. Valie Export ve Peter Weibel, **Aus der Mappeder Hunddigkeit**, 1968



Kaynak: <http://www.museumonline.at>

Gilbert ve George (İtalyan Gilbert Proesch- İngiliz George Passmore), 1969 yılında birlikte gerçekleştirdikleri performanslarında, yüzlerini ve ellerini metalik boyalarla boyayarak **The Singing Sculpture, Underneath the Arches** (**Şarkı Söyleyen Heykeller, Kemerlerin Altında**) adlı performanslarını sunmuşlardı. Metalik heykelleri anımsatan Gilbert ve George, bu gösteride kendilerini “şarkı söyleyen heykeller” olarak sunmuşlardı.

Resim 8. Gilbert ve George, **The Singing Sculpture, Underneath the Arches** (**Şarkı Söyleyen Heykeller, Kemerlerin Altında**), 1969



Kaynak: <http://performancelogia.blogspot.com>

Performans sanatçısı gösterilerinde bedenini doğrudan ortaya koyarken ve izleyiciyi sadece o an için eyleme tanıklık ederken, bir düşünümsellik yaratmaya çalışır. Sanatçıların, eylemlerini gerçekleştirirken tüketilebilecek herhangi bir medya yerine doğrudan bedenlerini kullanmaları ve “şimdiki zamana” odaklanan, tekrarı, kopyalamayı reddeden yapısıyla her şeyi bir tüketim nesnesi formuna dönüştürmeyi amaçlayan kapitalist sistemin arzularına başkaldırır.

Bu bölümde ele alınan sanat hareketlerinin buluştukları ortak nokta, sanat eserini bir metaya dönüştüren sanat kurumlarının iktidarını eleştirmeleri, yaşam ile sanat arasında iletişim kurma çabalarıdır. Sanatçıların bir tepki olarak izledikleri yöntem, çalışmalarını oluştururken sanat nesnesi olarak bedenlerini kullanmaları ve ticari dolaşıma girebilecek yapıtlar üretmeyi reddetmeleri olmuştur.

Özellikle Vücut ve Performans sanatçılarının çalışmaları, modernliğin yarattığı denetim kurumlarının iktidarına karşı da bir eleştiri olarak görülebilir. Çünkü, modernliğin ceza ve ıslah kurumlarından, çalışma alanlarına ve aileye kadar her türlü alanda ve mekanda bireyselleştirme ve yalıtma eğiliminin aksine, bu sanat hareketi dahilindeki sanatçıların çalışmalarında diyaloga ve etkileşime verdikleri önem dikkat çeker.

Öte yandan, vücut ve performans sanatçıları gösterileriyle, modernliğin gözden uzak tutmaya çalıştığı acı, ölüm ve daha pek çok rahatsızlık verici olguyla yüzleşmemizi ve bunlar üzerinde yeniden düşünmemizi sağlarlar. Dördüncü bölümde, söz konusu sanat hareketleri içinde yer alan sanatçıların çalışmaları incelenirken, bu konu ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

## **DÖRDÜNCÜ KESİM**

### **DENETİM TOPLUMUNUNDA İKTİDARA DİRENİŞ BİÇİMLERİ**

#### **4. DİRENİŞ BİÇİMİ OLARAK SANAT**

1950’li yıllardan sonra sanatçılar modernliğin oluşturduğu iktidar kurumları ve araçları ile daha ciddi bir hesaplaşma içine girmişlerdir. Bu bölümde ele alınacak sanatçıların çalışmaları, moderniteden günümüze kadar iktidarın beden üzerinde kurmaya çalıştığı hegemonyaya bir karşı çıkış tavrı olarak görülebilir. Sanatçıların çalışmaları analiz edilirken Foucault’nun modern dönem üzerinde yaptığı iktidar analizlerinden ve genel olarak iktidar karşıtı söylemi olan yaklaşımlardan yararlanılacaktır.

##### **4.1. Normalleştirme Araçlarının Hegemonyasına Karşı Kolektif Bilinç Yaratımı: Hermann Nitsch**

Hermann Nitsch, 1960’lı yılların başında Viyana’da bir dizi performans gerçekleştirmiş ve bu performanslarında, yaşam coşkusu, sınırsız özgür neşeyi övmüş, ön plana çıkarmıştır. Nitsch, dini formları yeniden yorumlamıştır. Amacı, sanatçının ayini ile toplumun arındırılmasıdır. Dini formların belirlediği rahip tanımının dışına çıkarak, bir iyileştirici, bir rehber, bir şifa dağıtıcısı görünümüne, konumuna yerleşir. Ayine katılanlar ise bireysel kimliklerini terk ederek, bir özümseme, parçalanma, kendini terk etme ve kendini bulma sürecinden geçmektedirler (Murtezaoğlu, 1994:45).

Nitsch, 1965’te Otto Muehl, Günter Brus ve Rudolf Schwarzkogler’in de katılımı ile Wiener Aktionismus (Viyana Aksiyonu) grubunu oluşturmuştur. Bu grup sanatçılarının çalışmalarında kendini bozma, kendini sakatlama ve kendini kurban etme, adak etme temaları esas alınmıştır. Şaman aktiviteleri ile pek çok bakımdan benzeşen bu işler, izleyiciyi şok eden, tiksindiren ortamlar yaratmıştır (Murtezaoğlu, 1994:45).

Fakat sanatçının amaçladığı şey iğrendirmek ya da şok etmek değildir. Nitsch, performanslarında yaşam ile sanat arasındaki eşiği aşmaya çalışır. Bu düşünce,

eylemlerini gerçekleştirirken kullandığı malzemelerin seçimini de etkiler. Malzemeler, et ve kan gibi gündelik yaşamımızın içinde olan, hatta yaşamımızın devamını sağlayan şeylerdir. Sanatın kutsallığı ve bütün tabular onun aksiyonlarında yıkılmaya mahkumdur. Bunu malzemelerin seçiminde ve kullanımında da görmek mümkündür. Örneğin, 1960'larda yaptığı bir dizi resimde boya yerine adet kanı gibi malzemeler kullanır. Nitsch nereden geldiğimiz konusunda ciddi bir hassasiyet taşır ve boyanın yerine dışkı ve kan kullanılmasını bu hassasiyetle açıklar. Ona göre (Çakmak, 2005:163) ne de olsa dışkı da kan da kurduklarında aynı rengi alır ve bu da estetik anlamda özdeş olduklarının delilidir. Bütün bu göstergeler aynı zamanda sanatın yücesizleştirilmesi amacına da hizmet eder.

Nitsch'in 1998 yılında gerçekleştirdiği **Orgien Mysterien Theater (Gizemli Alem Tiyatrosu)** adlı performansı bunun en iyi örneğidir ve tipik bir Nitsch seremonisi olarak şu şekilde sahnelenir:

1. Prelüd- (a) Kalabalık bir bandodan yükselen neşeli bir müzik, açık havada sofralar kurulmuş güneş parlıyor, şenlik havasında mutlu insanlar;
- (b) Bandonun yerini bir kuartet alıyor, oda müziği klasik müzik keyfi;
- (c) Yakındaki bir kalede çalınan orgdan, kasvetli, gizemli bir melodi duyuluyor; orgun başında Nitsch var, ayinin başladığını haber veriyor.
2. Eylem- (a) Kamera bizi kaledeki odalardan birine götürüyor. Seyirciler beyaz örtülü uzun bir masada oturuyorlar. Müzik kakofoniye dönüşüyor, şangırtı, ışıklar, davullar. Giderek yükselen gürültü birden kesiliyor.
- (b) Sessizlik. Beyazlar giymiş üç adam yavaş adımlarla beyaz kumaşa yaklaşıyor. Kumaşın önünde, baş aşağı çarpmış gerilmiş bir kuzu. Ortadaki adam çüppesini çıkarıyor, ellerini hayvan leşinin üzerine koyup duruyor. Nitsch adamın sırtından aşağı birkaç bardak kan döküyor. Adam doğruluyor, çüppesini tekrar giydiriliyor, gözleri ve elleri bağlanıyor, seyircilerin arasına geri gönderiliyor. Müzik.
- Adam kollarını çarpmıştaki gibi iki yana açmış, ayakta duruyor; Nitsch ona içmesi için kan veriyor; kan oyuncunun beyaz çüppesinden akıyor.
- (c) Çıplak adam kollarını çarpmıştaki gibi iki yana açmış, bu kez yere yatıyor. Cinsel organının üzerine bağırsak (veya beyin) yerleştiriliyor ve Nitsch adamın üzerine kovalar dolusu kan döküyor. Tekrar, adama içmesi için kan veriliyor. Uzun bir süre bu kanla vücudunu ovuyor, açıkça keyif alıyor. Kulak tırmalayan sesler eşliğinde, sedyeyle olay mahalinden uzaklaştırılıyor; gürültü kesiliyor, ardından büyüleyici bir keman.
3. Bitiş- (a) Tef ve davul eşliğinde bağırsakların yığılı üzerinde dans. Yüzleri ve çüppeleri kan. Düşmemek için yukardan sarkıtılan ipe tutunuyorlar.
- (b) Nitsch'in seyircileri kutsaması; gençler ve seyirciler dağılıyor (Çakmak, 2005:163-164).



Resim 9. Hermann Nitsch, **Orgien Mysterien Theater (Gizemli Alem Tiyatrosu)**, 1998



Kaynak: akmak, 2005:160

Nitsch, üç gün süren bu gösteri ile, kökeni Aristo'ya kadar dayanan, Freud'un ise 19. yüzyılda tıp alanında psikoterapi yöntemi olarak hastalar üzerinde uyguladığı katarzis (arınma) tekniğinde olduğu gibi, kendi yöntemi ve araçlarıyla toplumsal bir ayin gerçekleştirme amaçlamıştı.

Hatırlanacağı üzere, Freud'un uyguladığı katartik teknik, hastanın hipnotize edilerek bilinç kapsamının genişletilmesi temeline dayanıyordu; hastalık belirtisinin yok edilmesi amacını güdüyor, hastayı belirtinin kendini ilk kez açığa vurduğu ruh durumu içerisine koyarak amacına ulaşmaya çalışıyordu. Söz konusu ruhsal durumda hasta, o zamana kadar bilincinden çıkıp gitmiş birtakım anıları, düşünceleri, içgüdüsel istekleri yeniden yaşıyor ve bu yaşantıları şiddetli duygusal dışavurumların eşliğinde hekime bildirir bildirmez belirti kaybolarak ileride baş göstermesi önleniyordu (Freud, 1996:7).

Freud'dan farklı olarak Nitsch'in katarzis yöntemleri bireyin değil toplumun arındırılmasını amaçlamış, bunu gerçekleştirmek için kendine özgü araçlar kullanmıştır. Sanatçının aksiyonları, psikiyatrik tıbbın birey üzerinde 18. yüzyıldan beri belirgin bir şekilde kurmaya çalıştığı iktidara bir karşı çıkış olarak da değerlendirilebilir. Çünkü Foucault'a göre (2003:49) psikiyatrik aygıt iyileştirmek için değil, belirli bir insan kategorisi üzerinde belirli bir iktidarı işletmek için kurulmuştur.

17. yüzyılda çeşitli nedenlerle kapatılma evlerine toplanıp, 18. yüzyıl sonunda sınıflandırılmaya başlanan, toplumsal normlara göre normal olmadığı düşünülen insanlar, 19. yüzyılda psikiyatrinin gelişmesiyle normal olarak kabul edilebilecek bireylere dönüştürülmeye çalışılmıştır.

Psikiyatrinin hipnotize ederek, ruhsal aşırılıklardan arındırıp, ehlileştirmeye çalıştığı birey, Nitsch'in aksiyonlarında, aşırılıkları baskı altına alınarak değil, tam tersine (eylemin kontrolörünün çizdiği sınırlar çerçevesinde) olabildiğince özgür bırakılarak arındırıldığı bir sürecin içindedir. Çünkü Nitsch, çağdaş insanın, gündelik yaşamda bastırılmış ilkel saldırgan güdülerini dışa vurma olanağından yoksun kaldığı görüşündedir ve bu yoksunluğu törensel eylemler ile gidermeye çalışır. Modernliğin bireyselleştirici bir anlayışının tersine Nitsch, toplumsal beden kavrayışı ile tabulara ve normalleştirme araçlarına karşı kolektif bir bilinç yaratmanın olanaklarını kendine özgü estetik anlayışı çerçevesinde sorgular.

#### 4.2. Eylem Alanı Olarak Beden: Marina Abramoviç

Yugoslav sanatçı Marina Abramoviç'in 1970'ler boyunca yaptığı performansları, fiziksel saldırganlık yoluyla, bedeni bilinçli bir durumdan bilinçsiz bir duruma taşımaya dayanmaktadır.

Abramoviç performanslarında pasif bir rol üstlenir ve bedenini müdahalelere açık bir nesne olarak sunar. Bilinçli bir durumdan arınmak amacıyla bedeni bir eylem alanı olarak kurarken, sözmerkezli düşünme sistemlerinden olabildiğince uzaklaşır. Konuşmayı, ister kaset kayıtlarıyla ister doğrudan çok az kullanmıştır. Performanslarında çoğu zaman sestem ve sözden arındırılmış ve bir nesne olarak kurulan beden, acı verici deneyimlerle fiziksel ve ruhsal yüklerinden kurtarılmaya çalışılır.

İzleyici ile etkileşime girerek gerçekleştirdiği gösterileri, rahatsızlık hissi uyandıracak görüntülere sahne olur. Abramoviç bedenine uyguladığı şiddetin amacını ve performanslarının dayandığı temel fikirleri şu şekilde ifade eder:

“Sarsıntı yaratmakla ilgilenmedim hiç. Benim asıl ilgilendiğim şey, insan bedeninin ve aklının fiziksel ve zihinsel sınırlarını deneyimlemektir. Bu deneyimi halkla birlikte yaşamak istedim. Bunu tek başıma asla yapamazdım. Halkın bana bakmasına ihtiyacım var, çünkü halk bir enerji diyalogu yaratır. Halktan fiziksel ve zihinsel sınırlarınızı karşılayan yoğun bir enerji alırsınız. Sonraları başka kültürleri tanıdığım, Tibet'e gittiğim, Aborijinlerle tanıştığım, hatta Sufi ayinlerini gördüğümde, bütün bu kültürlerde bedenin zihinsel bir atlama gerçekleştirebilmesi için fiziksel olarak aşırı zorlandığını fark ettim. Ölüm ve acı korkusunu yenmek için, bedenimizin bize yaşattığı kısıtlamalardan kurtulabilmek için fiziksel zorlama gerekiyordu. Biz, batı kültüründe yaşayan insanlar çok korkağız. Performans, benim için o başka boyuta uzama ve atlama formuydu” (Pejic, 2002:156).

Abramoviç'in de belirttiği gibi ilksel topluluklarda acı, kolektif topluluklarda varoluşun ayrılmaz bir parçasını oluşturuyordu. İnisiyasyon\* törenlerinde acı verici bir deneyimi başarıyla tamamlamak çocukluktan ergenliğe geçişin bir koşulu olarak sayılıyordu. Bu deneyin sonucu olarak taşınan yara izi kabile üyeleri için bir onur kaynağı oluyordu. Herhangi bir kişinin sancısı olduğunda büyücü tüm kabile üyelerinin katıldığı seremoniler düzenliyor, kader ortaklığı kişinin çektiği acıyı azaltıyordu (Çabuklu, 2004:77).

\*İnisiyasyon: Çocukluktan ergenliğe geçiş dönemi (<http://www.uludagsozluk.com>)

Batı'da Hıristiyanlıkla birlikte acı toplumu kontrol etmenin, onun üzerinde iktidar kurmanın bir aracı haline gelmişti. Acı çekmenin yüceltilmesi (acı çekerek, İsa'nın çektiği acılara ortak olunacağı inancı) kitlelerin ağır yaşam koşullarının yol açtığı acılara isyan etmeyip katlanmasını, itaatkarlığı beraberinde getirdiğinden iktidarın işine yarıyor ve böylesi bir toplumun yönetilmesi çok daha kolay oluyordu (Çabuklu, 2004:77-78).

Aydınlanma ile birlikte acı, günah, kötülük, ceza gibi kavramlardan uzaklaşarak bilimin konusu haline geldi. Gerçek acı fiziksel acı sayılıyor, tinsel acı acıdan sayılmıyordu. Acı biyolojik alana ait bir sorun, fonksiyon bozukluğuna işaret eden bir alarm zili olarak ele alınıyordu. Ayrıca bu dönemde acı sınıfsal hiyerarşi ve ırk ayrımcılığına da işaret ediyordu. Akıl, zeka, incelik varlıklı sınıflarla özdeşleştirilirken, bedeninin makineyi andıran hayvansı ve kaba yapısı çalışan sınıflara uygun görülüyor, siyahların, hayvanların ve akıl hastalarının acıyı hissetmediği düşünülüyordu (Çabuklu, 2004:79).

Geleneksel toplumlarda acı, kolektif olarak paylaşılır ve rahatça dile getirilirken, modernlik acı çekmeyi bireyselleştiriyor, tek başına yalnız biçimde katlanılan bir olguya dönüştürüyordu. Modernlik bedeni, teknik, bilimsel olarak analiz edilebilir, müdahale edilebilir bir nesne olarak görüyor ve acıyı fizyolojik bir semptomla indirgiyordu. Duygusal acı ise kadın için olağan kabul edilirken, erkek için anormal görülüyor ve acıyı dışa vurmaktan zayıflık olarak görülüyor, beden ile duygu arasındaki bağ kesin olarak koparılıyordu (Çabuklu, 2004:80).

Her şeyin psikolojik, kültürel hale geldiği postmodern toplumda, acı artık sadece fizyolojik bir sorun olarak kabul edilmemekte, ruhsal ve çevresel faktörler de neden olarak kabul edilmeye başlanmaktadır. Modernlikten farklı olarak, acı, bireyin sakladığı, dışa vurmaktan çekindiği bir olgu olmaktan çıkmıştır. Diğer taraftan, modernlik gibi postmodernlik de acıyı, ölümü, derin yaşlılığı gözden uzak tutmaya çalışmaktadır. Postmodern toplumda insanların acıya karşı dirençlerinde, acıya katlanma güçlerinde büyük bir zayıflama görülmektedir. Postmodernlik mutluluk isteğini mutlaklaştırıp bir tüketim objesi haline getirdikçe acı daha da korkulur hale gelmektedir.

İşte Abramoviç'in sanatının özünü de çağdaş toplumda acı ve ölüm korkusuna karşı besledikleri büyük korkudan arınma/yenme biçimleri oluşturmaktadır. Sanatçı, acı

ve ölüm korkusunu yenmek ve bedenin yaşattığı kısıtlamalardan kurtulabilmek için fiziksel zorlamanın gerekli olduğu görüşündedir.

Kendi bedenine yaralar açtığı ya da yaralar açılmasına izin verdiği performanslarında, sanatçı bu deneyimleri halkla birlikte yaşar. Kendisine uygulanabilecek şiddetin sınırlarını ararken, izleyici sanatçı hiyerarşisini kırar; bir yandan da kendi özbenliğinin, ama aynı zamanda (ona yapılmasına izin verebilecekleri şeylerin sınırlarıyla yüzleşen) izleyicilerin özbenliklerinin yükünü “izleyicileriyle” beraber sırtlar (Çakmak, 2005:165).

Napoli’de gerçekleştirdiği **Rhytm 0 (Ritim 0)** (1974) adlı performansta, hemen yanında durduğu bir masanın üzerine tabanca, kurşun, parfüm, gül, alkol, kükürt, bıçak, şarap, testere, kibrit, kuş tüyünün de aralarında bulunduğu 72 çeşit nesne yerleştirir ve masanın üzerindeki notla arzu edenlerin ona istediği her şeyi yapabileceği bildirir (Meschede, 1993:68). Giysileri jilette parçalara ayrılan ve jilet darbelerinden bizzat kendisi de payını alan Abramoviç’in performansı, yaklaşık altı saatin sonunda, tabancanın alınına dayanmasıyla son bulur (Çakmak, 2005:164-165).

Sanatçının gösterisinden önce, izleyiciler için galeriye yerleştirdiği “Ben bir nesneyim” yazılı not, öncelikle kendi dişiliği ve cinselliği arasındaki ilişkiyi sorgular. Aynı zamanda bir sanatsal nesneyi ya da eyleme dayanan bir işi seyretmek için eğitilmiş halkı, nesneliği gösteren kadınla yüzleştirir ve izleyenleri kendi davranışlarını izleyen seyirciler durumuna sokar. Kadının pasifliği, kadının dişiliğiyle özdeşleştirilmiş mitlerden biridir ve bunun her zaman olumsuz bir anlamı vardır. Abramoviç bu “saçmalığı” kendi bedenini pasif hale getirerek ortaya koyar (Pejic, 2002:155).

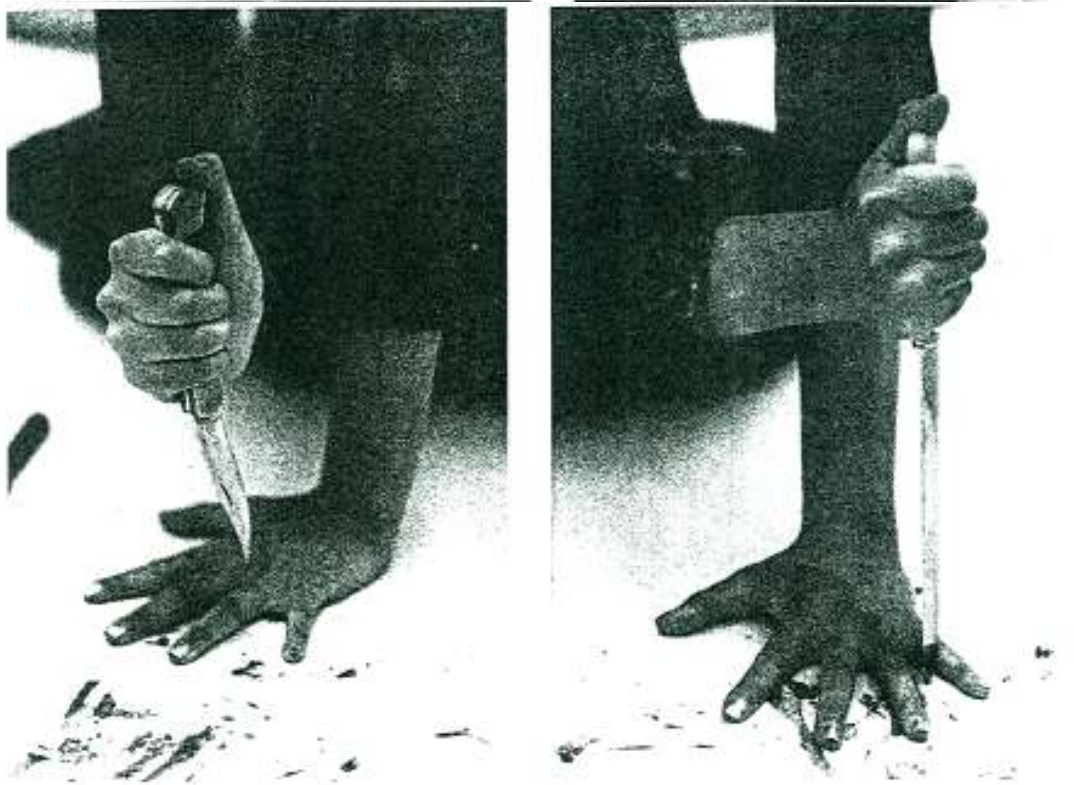
Resim 10. Marina Abramovic, **Rthym 0 (Ritim 0)**, 1974



Kaynak: Reckitt, Phelan, 2006:100

Abramoviç'in neredeyse bütün gösterileri bir ayin niteliğindedir. Bedenin ayine göre süslenmesi her kültürde görülen bir olgudur. Bazı kültürlerde bedeni süslemek erkeğe özgü bir olgu iken, bazılarında ise kadın süslenen durumundadır. Çağdaş kültürümüzde kadının süslenmesi çoğunlukla kadına bırakılmıştır. Bu olgu Abramoviç'in yaratmaya çalıştığı imgenin merkezindedir ve bununla kadınlığını yeniden kurar. Performanslarında hep ayinsel süslemeler kullanmıştır ve bu süslemeler çoğu zaman can yakar niteliktedir. **Rthym 10 (Ritim 10)** (1973) adlı işinin başlangıcında sol elinin tırnaklarına oje sürer ve "pasif" olan bu el, performans boyunca sağ el tarafından yaralanacaktır (Pejic, 2002:158).

Resim 11. Marina Abramoviç, **Rthym 10 (Ritim 10)**, 1973



Kaynak: Meschede, 1993:45

**Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful (Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı)** (1975) adlı performansında ise sanatçı önce saçlarını bildiğimiz şekilde tararken, birden hareketler hızlanır ve saldırgan bir hal alır. Bir taraftan da işinin adını sürekli olarak tekrarlar.

Resim 12. Marina Abramoviç, **Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful (Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı)**, 1975



Kaynak: Meschede, 1993:101



Sanatçının, **Ritim 10** ve **Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı** adlı işleri, çağdaş toplumumuzda kadını görmek istediğimiz biçimin, yine bir kadın tarafından bozuma uğratılmasıdır. Ayrıca **Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı** adlı işi, dişilik imgesinin bozumunun yanında, sürekli tekrarlanan sözcüklerle bir anlam yitimini de beraberinde getirir. Bu, sanatın neye benzemesi gerektiği konusunda burjuvazinin yarattığı yaygın ‘mit’e karşılık ironik bir yaklaşımdır.

Abramoviç’in yanı sıra 1960’ların sonunda gündeme gelen Amerikalı sanatçı Vito Acconti ve 1968-1978 yılları arasında bedenini sanatsal uygulamalarının merkezine yerleştiren Fransız sanatçı Gina Pane bedenlerine uyguladıkları şiddetle tanınan diğer sanatçılardır.

Resim 13. Gina Pane, **Azione Psyche**, 1974



Kaynak: Lucie-Smith, 1996a:128

Acconti, Abramoviç'e benzer bir şekilde fakat daha deneysel bir anlamda, zihinsel varlık ve fiziksel varlık arasındaki uzam kavrayışı açısından bedenini nasıl bir yer ettiği gibi bir sorunsalın peşinden gider. Kamusal alanın uzamsallık üzerindeki etkisi üzerinde duran Acconti, fiziksel ve zihinsel varlığın, ötekinin "kişisel" uzamını nereye kadar kapsayabileceğini sorar. Performanslarında bedenini izleyicinin onu göremeyeceği biçimde konumlandırır ve bizzat fiziksel varlığın değil ama, orada olma olasılığının, ziyaretçilerin üzerinde uyandırdığı etkiyi, seyircinin uzamına ne ölçüde sızabildiğini, orada olduğunun gerçekten hissedilip hissedilmediğini görmeye çalışır (Çakmak, 2003:165).

### 4.3. Denetim Biçimi Olarak Cinsellik: Paul McCarthy

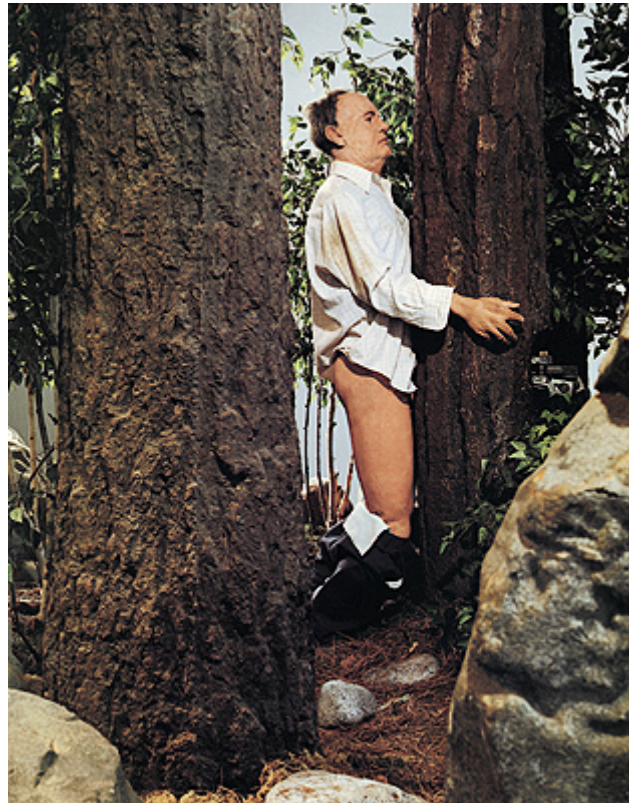
Amerikalı sanatçı Paul McCarthy'nin, 1970'li yılların başından itibaren gerçekleştirdiği çalışmaları, tabu eylemlerin yorumlanması sonucunda ortaya çıkan, insanı rahatsız eden çalışmalardır. McCarthy bir çok adak törenini en açık şekliyle gerçekleştirmiş, 1975 ve 78'de yaptığı bir dizi performansında ise doğumu, dışının seksüel görevlerini ve tarzını taklit ederek kullanmıştır. Canlı olarak izlenilmesi ve dayanılması zor olan bu çalışmalar, izleyiciye çoğu zaman video aracılığıyla sunulmaktadır.

Paul McCarthy, Marcel Duchamp'ın **Etant Donnes (Veriler)** (delikten çıplak bir mankenin yerde yatan bedeni görünür) adlı işinden yola çıkarak, delik, delikten bakmak, röntgencilik konularıyla ilgilenmektedir. Küçük bir delikten bakarak görüşü tanımlamak ne anlama geliyor sorusunu kendine sormakta ve bunu sorunsallaştırarak enstalasyonlar gerçekleştirmektedir (Akay, 1996:127-128).

McCarthy, Duchamp'ın yapıtından etkilenerek 1991 yılında gerçekleştirdiği **The Garden (Bahçe)** adlı enstalasyonunda, bitkileri yapay bir bahçede motorlu figürlerle birleştirmiştir. Sanatçı, Duchamp'ın delik fikrinden yola çıkarak erotik ve hatta yakın plan göstermek anlamında pornografik bir anlayışla enstalasyonunu kurmuştur. 1990'lı yılların medya sisteminin erotizme olan ilgisi McCarthy'yi bu konuya doğru çekmiştir. Odanın içindeki delikten figürü görmek ne demektir? Bir delikten bakıldığında figürün bazı kısımlarını izlemek, görmek olanağı ile karşı karşıya kalınmaktadır. **Bahçe** adlı işi tam olarak figürün tümünü görememe üzerine kurulu bir

enstalasyondur. Burada seyreden, röntgenci hale gelmekte ve dolayısıyla seyrettiğinin içine girerek işin devamı haline gelmektedir (Akay, 1996:128).

Resim 14. Paul McCarthy, **The Garden**  
(Bahçe), 1991



Kaynak: <http://www.divus.cz/>

Röntgencilik fikrinden yola çıkarak gözetleme olgusuna tarihsel bir perspektiften bakacak olursak, bu olgunun izini 18. yüzyıla kadar sürmek mümkündür. O dönemde daha çok kurumlar etrafında örgütlenecek işlev görmüştür. Sürekli görünürlük ilkesine dayanan panoptik program bireyleri denetim altında tutmak için etkili bir yöntem olarak öne sürülmüş, Bentham'ın tasarladığı şekliyle mimari bir program çerçevesinde yapılamasa da, temel fikri ile ilerleyen dönemlerde, iktidarın bireyi denetleyebilmesi için çeşitli biçimlerde ilham veren bir program olmuştur.

18. yüzyıldan itibaren yaşam ve beden bir iktidar nesnesi haline gelmiştir ve aynı zamanda 18. yüzyılda itibaren cinsellik denetlenen temel bir parça haline gelmiştir. Çok kesin olarak cinsellik, beden bireysel disiplinleri ile nüfuzun düzenlenmesi arasındaki eklem noktasına yerleşmiştir. Cinsellikten yola çıkarak bireylerin gözetlenmesi sağlanabilir ve 18. yüzyılda özellikle ortaokullarda yeni yetmelerin cinselliğinin niçin tıbbi, ahlaki, hatta neredeyse birinci dereceden önemli siyasi bir sorun haline geldiği anlaşılır; çünkü bu cinsellik denetimi dolayısıyla –ve bahanesiyle– öğrenciler, yeni yetmeler, yaşamları boyunca, her an, uykudayken bile gözetlenebilir. Kısacası cinsellik bir “disipline etme” aracı haline gelecektir (Foucault, 2005a:153).

Hatırlanacağı üzere, Foucault iktidar kavramını sadece yasaklayan, baskı uygulayan, sadece negatif biçimde işleyen bir yapı olarak ele almaz. Çünkü, iktidarın tek işlevi, sansür, dışlama, engel, içe atma kipiyle işliyor olsaydı çok dayanıksız olurdu (Foucault, 2003:42). Bu perspektiften cinsellik ile ilgili olarak yorumu da, iktidarın amacının cinselliği yasaklamak olmadığını, üretmek ve zevk üretmek olduğunu kabul etmek yönünde de gelişir. O zaman, iktidara hem boyun eğdiğimiz, hem de bu itaatten mutlaka mazoşist olması gerekmeyen bir zevk aldığımız anlaşılabilir. Foucault, örnek olarak çocukların cinselliğini gösterir. 19. yüzyıldaki burjuva ailesi için çocuk cinselliği temel bir sorun haline gelip, ana babanın çocuklar üzerinde denetimine neden olurken aynı zamanda ebeveynlerin çocukları gözetleme zevkini yaratmıştır.

Günümüz toplumunda ise gözetlemeye olan merakımızı iktidar, farklılaşmış araçlarıyla tatmin eder. Sözü edilen araçlardan biri olarak, McCarthy'nin **Bahçe** adlı çalışmasında eleştirilerini yönelttiği medya, çağımız toplumlarında kısmen örtük bir denetim işlevi görür. Kendi içinde kullandığı araçlarla cinselliği üretir ve farklı biçimlerde yeniden tüketime sunar. McCarthy de çalışmasında kapitalizmin medya aracılığıyla ürettiği ve tahrik ettiği arzuyu, tahrikin bir başka biçimi olan pornografiyi eleştirir. Kendi bedenini çalışmanın merkezine yerleştirerek, içinde yaşadığımız bu görsel kirliliği, bir çok şeyin pornografi çağrışımlarıyla birleştirilerek tüketime sunulmasını ve bizim öncelikle bir izleyici olarak bu görselleri tüketmeye olan eğilimimizi sorgulamamıza neden olur.

McCarthy, kısmen görülen bedeni ile seyircide merak duygusunu ve hayal gücünü harekete geçirip, gizli olan şeyi gözetlemeye yönlendirecek biçimde performansını gerçekleştirirken, Acconti, sanatçının bedeninin sadece uzamda

varlığının izleyici üzerinde yarattığı tepkiyi ölçer. En önemli çalışmalarından biri olarak kabul edilen 1972 tarihli **Seedbed** adlı performansında bir galerinin tavanına yerleştirdiği bölmede masturbasyon yapıp elindeki mikrofon sayesinde altından geçen izleyicilerle mahrem bir diyalog kurmuştur (Durmuşoğlu, 2006).

Resim 15. Vito Acconti, **Seedbed**, 1972



Kaynak: Goldenberg, 1998:102

### 4.3. Anti-Kapitalist Ekolojist Dünya Görüşüyle Oleg Kulik

Rus sanatçı Oleg Kulik'in performanslarında insan merkezli dengeler oluşumuna karşı bir tavır gözlenir. Sanatçının dünya görüşünde “anti-kapitalist ekolojist” bir yön vardır. Özellikle 1980’lerde gelişen bu “anti-kapitalist ekolojist görüş” bir yanda insanlar arasında uygarlığın yarattığı eşitsizlik ve yabancılaşma sonuçlarını tartışırken, diğer yandan doğanın dengesinin insan tarafından bozulması, insanın kendisini dünyanın merkezi kabul etmesi ve insanla diğer canlılar arasındaki eşitsizliğin yaratacağı sonuçları tartışır. Sanatçı için dünya görüşü anlamında “eko-anarşist” tanımı yapılabilir çünkü sanatçıda mistik bir doğa severlik yoktur. Sanatçı, insan merkezli, batı merkezli, uygarlık merkezli dengeler oluşumuna karşıdır (Altındere, 1999:18).

Oleg Kulik, II. Dünya Savaşı'nı takip eden 1950’li ve 60’lı yıllarda, insanların ürettikleri ve tükettikleri metalara benzedikleri metalaşmış dünyada, kendilerini benzersiz bir tür gibi hissedip, sürekli şeyler üzerinde hakimiyet kurmaya çalışan insanlara, -kuşkusuz insanların bir tür üzerinde hakimiyet kurma arzusu sadece yaşadığımız bu yeni dünyanın getirdiği bir şey değildi- bir köpeğin formuna bürünerek, türleri ve hakimiyet arzuları üzerine sorular sordurmayı amaçlar.

Sanatçı, kendi dışındaki canlının dünyasıyla iletişime girerken, insani kural ve değer yargılarından vazgeçmek zorundadır. Çünkü, insansal değer yargısı, yaşama ritüelleri köpeğin dünyasına bir şey söylemeyecektir. Kendisinin insan olarak, tür olarak yaşantısında yer alabileceği, birlikte üretebilecekleri, birlikte düşünebilecekleri ve hatta birlikte sevişebilecekleri mesajını verir (Altındere, 1999:20).

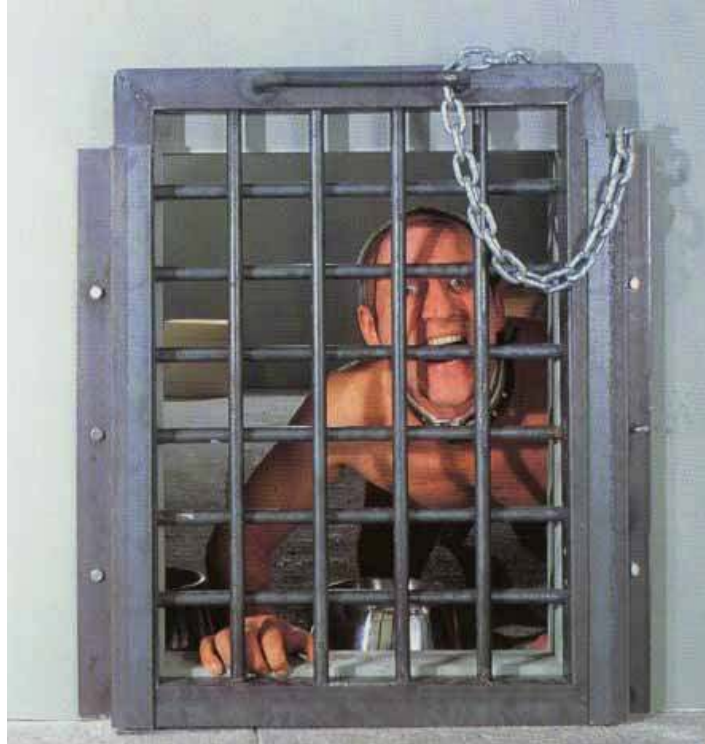
Kulik, 1995 yılında Moskova’da köpek formuna girerek **Ben Amerika’yı Isırıyorum, Amerika’da Beni (I Bite America and America Bites Me)** adlı enstelasyon/performansını gerçekleştirmiştir. New York’lu yazar ve sanat eleştirmeni Owen Drolet’e ve sergiyi dolaşan pek çok eleştirmene göre Kulik’in performansının başarılı oluş nedeni olarak sanatçının güçlü performansı gösterilmiştir (Drolet, 1999:29). Sanatçı bu performansı New York’ta gerçekleştirdiğinde bir kafesin içinde iki hafta boyunca kalmıştır. Bu süre içinde ellerinin ve dizlerinin üzerinde yaşamış, kaselerden yemek yemiş, bir paspasın üzerinde uyumuş ve sadece gırtlaktan sesler çıkarmıştır.

Resim 16. Oleg Kulik, **Ben Amerika'yı Isırıyorum, Amerika da Beni**, 1995



Kaynak: Drolet, 1999:30

Resim 17. Oleg Kulik, **Ben Amerika'yı Isırıyorum, Amerika da Beni**, 1995



Kaynak: Turner, 1999:27

Sanatçının bu çalışması, Beuys'un 1974 yılında New York galerisinde vahşi bir kurtla beş gün boyunca birlikte yaşadığı ve Amerikan hükümetinin yanlış politikalarını eleştirdiği performansını anımsatmaktadır. Beuys'un eylemi doğrudan siyasi iktidara yapılan bir eleştiri olarak düşünülebilecekken, Kulik, türler arasındaki varoluş farklarının bile nasıl iktidar ilişkilerine dönüşebileceğini göstererek, iktidar ağı içerisinde mikro kabul edilebilecek dizgelere gönderme yapmaktadır.

Performanslarına bakıldığında, sanatçı için “normal”in dışında tavırlar sergileyen insanları niteleyen tanımlamalardan “şizoyid” gibi bir tanımlama yakıştırılabilir. Şizoyid kişiliklerde tam güçlülük duygusuyla aşağılık duygusu bir çatışma içerisindedir. Bu çatışma zaman zaman içe kapanıklılığı gerektirirken, zaman zaman da kendisini sıra dışı, özel, alternatif, hatta tanrısal bir güvende hissedebilir (Altındere, 1999:21). Fakat sanatçının normal olması gerektiğine dair bir kural ya da gereklilik yoktur. Ayrıca bu noktada normal insan, dengeli insan tanımlamasının nasıl ortaya çıktığını hatırlamak gerekir. Foucault'ya göre (2003:75) bu imgeleri doğuran psikiyatrik, tıbbi bir iktidar, “normalleştirici” bir iktidar ve bunun bilgisidir. Hatta bu alanlar 18. yüzyılda bireyi denetim altında tutabilmek için ortaya çıkarılan iktidar dizgesinin ilk basamaklarından biridir.

Sanatçının performanslarına en yoğun değerlendirme, ahlaki değerlendirme olmuştur. Bilimsel ve estetik değerlendirmeyi önceleyen bu tür değerlendirmelerde geleneksel ahlak kuralları bir tür ölçüt olarak kullanılmıştır. Modernliğin ürettiği “evrensel ahlak” gibi bir önermenin ütopyadan başka bir şey olmadığı anlaşılmıştır. Çünkü evrensel değerler gelişme, kültür, yönetsel ve ekonomik beraberlik gibi olgularında evrenselliğini gerektirir. Farklı koşullarda yaşayan insanların aynı etik değerlerle yargılanması bir tür baskıdır (Altındere, 1999:21).

Sanatçının performanslarını değerlendirirken, modernliğin zaten kendi dönemi içinde gerçekleştirilememiş “evrensel ahlak” gibi amaçlarından yola çıkmak yerine, kendimizi hakimi olarak gördüğümüz bu dünyada özgürlük alanımızı sürekli genişletmeye çalışırken, bunu bir başka “şey” üzerinde egemenlik kurmadan gerçekleştirmemizin mümkün olup olmadığı sorgusu üzerinde yoğunlaşmalıyız.



#### 4.5. İkonoklazm Temelli Sanat Önerisi: Alexander Brener

Rus sanatçı Alexander Brener'in sanatsal eylemlerinin temelini, giderek yıkıcı bir özellik kazanan toplumda sanatın da yıkıcı olması gerektiği yönündeki düşüncesi oluşturur. Bu anlayıştan yola çıkarak gerçekleştirdiği ilk eylemleri vandalizm (bilerek ya da isteyerek, kişiye ya da kamuya ait bir mala, araca ya da ürüne zarar verme eylemi) olarak değerlendirilse de, Brener amacının yapıt ve sanatçısı ile etkileşime girmek olduğunu belirtmiştir.

Brener'in adını duyurması, 4 Ocak 1997 yılında Amsterdam Stadelijk Müzesi'nde, soyut resmin öncülerinden Maleviç'in **Süprematizm** (1927) adlı resminin üzerine yeşil spreyle boyayı kullanarak dolar işareti püskürtmesiyle olmuştur (Lindsay, 1999:4). Dolar işaretinin çarmıha gerildiğini ifade etmek istediğini söyleyen Brener, gözaltındayken, eylemin "sanat dünyasındaki yozlaşmaya ve ticarileşmeye" karşı bir protesto olduğunu ve bu anlamda eyleminin "Performance Art" olarak görülebileceğini açıklamıştır. Eylemin resme karşı gerçekleştirilen bir eylem olmadığını, aksine Malevich ile diyaloga girmek olarak değerlendirilmesi gerektiğini belirtmiştir. Brener ayrıca, aslında "Malevich'in dünyayı değiştirmek istediğini ve bugün onun statüsünün maalesef \$ işaretiyle ölçüldüğünü" ifade etmiştir (Akman, 2005).

Resim 18. Alexander Brener, **Süprematizm Üzerine \$**, 1997



Kaynak: Lindsay, 1999:5

Sanatçının Malevich'in resminden önce, modern dönemin ikonalarını hedef olarak gerçekleştirdiği ilk önemli performansını 1994 yılında yapmıştır. Brener, Moskova Güzel Sanatlar Müzesi'nde yer alan Van Gogh'un bir resminin önünde dururken "Vincent, Vincent" diye bağırarak altına etmiştir. Bu eylemiyle modern sanat kaynakları karşısında sanatçıların ne durumda olduğunu göstermek istemiştir.

Sanatçının, modern dönemin sanat yapıtlarını hedef olarak gerçekleştirdiği bu eylemler "İkonoklazm" olarak adlandırılmaktadır. Sanat eserlerine zarar verme eylemi anlamına gelen "İkonoklazm" (imge kırıcılık), kökünü Yunanca bir ifadeden (eikonaclasm) almaktadır ve izini dinsel ikonların ağırlıklı olarak saldırıya uğradığı VIII. yüzyıl Bizans'ına kadar sürmek mümkündür. Benzer tepkiye 16. yüzyılda Hollanda'nın pek çok bölgesinde rastlanmıştır. Yüzyılımıza daha yakın örnekler verecek olursak; Da Vinci'nin **Mona Lisa**'sı (1510), Rafaello'nun **Sposalizo**'su (1504), yine Da Vinci'nin "Burlington Evi" karakalem çalışmaları (1495), Michelangelo'nun **Pieta**'sı (1501) ve Rubens'in **Büyücülerin Secdesi** (1628) gibi yapıtlarla karşılaşırız. 1974, aynı zamanda Tony Shafrazi'nin Picasso'nun **Guernica**'sına saldırmadan hemen önce yakalandığı tarihti. 1975 yılında kendisinin Mesih olduğunu söyleyen bir kişi Rembrand'ın **Gece Bekçileri** adlı tablosunu bir yemek bıçağıyla yırtmıştı. 1977'de Hans-Joachim Bohlmann adında biri, karısıyla girdiği tartışmanın ardından, Almanya'nın çeşitli yerlerindeki 23 ayrı tablonun üzerine asit dökmüştü. Ontario Sanat Koleji öğrencisi Jubal Brown, New York Modern Sanatlar Müzesi'ndeki Mondrian'ın **Beyaz, Siyah ve Kırmızı Kompozisyon** (1936) adlı tuvalinin üzerine mavi renkte kusmuk püskürtmüştü (Lindsay, 1999:5).

Lindsay'a göre (1995:5) Brener bir geleneği yıkmaya çalışırken, aslında gayet eski bir geleneği izlemektedir. Önceki ikonkırımcılar da eylemleri yüzünden hapse atılmış ve hapisteyken açlık grevine girmişlerdir. Fakat, sözü edilen eylemcilerden farklı olarak Brener'in başardığı şey, eylemlerini daha büyük sanatsal temalarla bağlandırmak olmuştur. Brener, kültürün ve sanatın artık dünyayı ya da insanı yeniden yaratma isteğini taşımadığını, bu koşullarda sanatçının tek arzusunun verili toplumsal sistemi tahrip etmek ve kültürün yeniden dinamik güç konumuna erişeceği yeni bir sistemi yaratmak olabileceğini düşünür.

Sanatçının eylemleri zaman zaman siyasi iktidarın doğrudan bir eleştirisine dönüşür. Örneğin, Çeçniya'nın işgaline tepki olarak boksör kıyafetlerine bürünüp Kremlin'in önünde Yeltsin'i kavgaya davet etmiştir.

Resim 19. Alexander Brener, **Moskova Kızıl Meydan'da Başkan Boris Yeltsin'i dövüşmeye çağırırken**, 1995



Kaynak: Lindsay, 1999:7

Barbara Schurz ile birlikte gerçekleştirdikleri bir eylemde, Berlin duvarının kalan parçaları üzerinde yer alan graffitileri hedef almışlardır. Duvar 1989 yılında yıkılmıştı fakat bir kısmı grafitilerle birlikte hala korunuyordu ve buranın adı "Doğu Yakası Galerisi" idi. Sanatçılar, Doğu Almanya ve Batı Almanya'nın birleştiği zamanlarda yapılan bu grafitileri yok etmek ve Berlin duvarını gri rengine geri döndürmek istemişlerdir. Çünkü onlara göre, fiziksel anlamda olmasa bile düşünsel ve sembolik anlamda Berlin duvarı hala varlığını korumaktadır. Schurz'a göre, yoksul ve zenginin, batı ile doğunun arasında bu duvar hala yer almaktadır ve onları birbirinden ayırmaktadır. Entellektüel, kültürel, sanatsal bağlamların ve söylemlerin tümüne rağmen hala güç tarafından üretilmiş bir takım sınırların içinde yaşamaktayız. Sanatçı,

bu gibi söylemlerin etkilerine artık inanmadıklarını ve bu yüzden eyleme geçtiklerini belirtmiştir (Kortun, 2003:18).

Brener, “üçüncü yol” adını verdiği bir sanatı öngörür. Ona göre, avangard sanat devrimciydi, postmodernizmin temelleri çok kültürlülükte yatmaktadır fakat giderek çoraklaşmaktadır. Üçüncü yol ise insani ilişkiler üzerine kuruludur ve ayrıcalıkların sanatı üzerine değil (Lindsay, 1999:6).

Bu açıklama ve Malevich’in resmi üzerine yaptığı müdahalenin nasıl değerlendirilmesi gerektiği konusundaki düşünceleri, aslında oldukça hümaniter bir yaklaşım içerse de, siyasi kurumların araçları sanatçı ile aynı düşüncede değildirler. Sanatçının bu eylemleri, onu iktidarın bazı araçlarıyla karşı karşıya getirir. Eylemlerinden sonra polis tarafından tutuklanmış ve hapisanede alıkonulmuştur. Fakat bu cezalandırma işlemi, sanatçının bu tür eylemlerden vazgeçmesini sağlamamış hatta onu daha ciddi eylemlerde bulunma konusunda kışkırtmıştır.

Eylemlere, sanatçı ile siyasi iktidar ve onun araçları arasındaki direnme ilişkisi açısından baktığımızda, Foucault’nun bakış açısıyla böyle bir direniş biçimi aslında iktidarın da işine gelir. Çünkü bu eylemler, iktidarın eyleyen üzerinde araçlarını kullanabilmesi, dolayısıyla varlığını diğer bireylere de yeniden hissettirebilmesi için bir fırsattır.

Kuşkusuz bu siyasi iktidarın koşulsuz, tek taraflı hegemonyası anlamına da gelmez. “İktidar ilişkisinin özünde yatan onu devamlı kışkırtan etken, istencin boyun eğmeyişi ile özgürlüğün inadıdır” (2005a:76). Bir iktidar ilişkisinden bahsetmek öncelikle çift taraflı özgürlük durumunun varlığını gerektirir. Foucault’nun da belirttiği gibi (2005a:75), iktidar yalnızca “özgür özneler” üzerinde ve yalnızca onlar “özgür” oldukları sürece uygulanır.

“İktidar, mümkün eylemler üzerinde işleyen bir eylemler kümesidir: Eyleyen öznelerin davranışlarının kaydolduğu imkan alanı üzerinde yer alır; kışkırtır, teşvik eder, baştan çıkarır, kolaylaştırır ya da zorlaştırır, genişletir ya da sınıflar, aşağı yukarı muhtemel hale getirir; uç noktada kısıtlar ya da mutlak olarak engeller; ancak eylemde buldukları ya da bulunabilecekleri ölçüde eyleyen özne ya da özneler üzerinde eylemde bulunma biçimidir. Başka eylemler üzerindeki bir eylemler kümesi” (Foucault, 2005a:74).

Maddi kısıtlamanın sürekli hale getirildiği, hareket olanaklarının tamamen sınırlandığı bir durumda iktidar ilişkisinden bahsedilemez. İktidar ilişkisi direnmeyi gerektirir ve belirli bir özgürlük alanının yaratılmadığı yerde direnişin gerçekleşmesi mümkün değildir.

#### 4.5. Tıbbın İktidarına Karşı Carnal Art: Orlan

Fransız sanatçı Orlan, vücudunu değiştirmeyi estetik cerrahiyle gerçekleştiren ilk sanatçı olarak, ameliyat performans serilerine Newcastle’de 1990’da düzenlenen Edge (sınır) Festivalinde başlamıştır (Orlan, 1999: 42).

Orlan’ın sanatı, erkek iktidarının güzellik kavramına ve modern batı toplumlarında kadın öznenin kuruluşuna, ortaya koyduğu örneklerle, bugün dünyada kabul gören güzellik anlayışının yaratıcısı olan medyaya ve dolayısıyla ideal örneğin çoğaltılması işlevini yerine getiren tıbbın, beden üzerindeki egemenliğine karşı bir eleştiri olarak görülebilir.

Foucault da (2003:134) günümüzde tıpla olan ilişkimizin karakteristiğini bir tür iktidar ilişkisi olarak görür ve tıbbi iktidarın, beden üzerinde bir tür normalleştirme ve iyileştirme çabası içerdiğine dikkat çeker.

Foucault’nun bu konudaki yorumu özellikle psikiyatri alanı ile ilgilidir fakat plastik cerrahi de normalleştirme ve iyileştirme çabasıyla benzer amaçlara hizmet eder. Bu amaçlar, bedende bozuk olan yapıyı toplumda kabul gören güzellik normlarına göre yeniden biçimlendirmek, normal olan yapıyı ise tüketim kültürünün amaçlarına hizmet edecek bir biçimde mükemmelleştirmektir. Zaten günümüzde hastanın tıp biliminden beklentileri de çoğunlukla bu yöndedir. Foucault, her ne kadar tıbbın eleştirilme nedeninin, tıp mesleğinin esas olarak kar güdüsüyle hareket eden bir alan olması değil; insanların bedenleri, sağlıkları, yaşamları ve ölümleri üzerinde hiçbir şekilde denetlenemeyen bir iktidara sahip olmaları olarak dile getirirse de (2005a, 62) (bu görüş psikiyatri alanı için çok daha kolay kabul edilebilir) özellikle plastik cerrahi alanındaki uygulamaların daha çok bu yönde olduğu göz ardı edilemez. Tüketim kültüründe, medya aracılığıyla idealize edilmiş bedenler örneleştirilirken, kendi bedeninden mutsuz bireyler yaratılır ve bu bireylerin mutluluğunu sağlamak tıbbi alanlardan en çok estetik cerrahinin hakimiyet alanı içerisinde.

Orlan, sanat aracılığıyla çağımızda kabul gören anatomik standartları sorgularken, tıpta yeni teknolojilerin bulunmasıyla değişen doktor hasta ilişkisindeki teknolojik ve politik dönüşümleri gün ışığına çıkarmaktadır. Performanslarıyla tıbbi mekanizmanın işleyiş süreci içinde yer alır. Fakat tipik bir hasta ve doktor ilişkisinden farklı olarak en başından beri bedeni üzerindeki kontrolün sahibi Orlan’dır. Esin

kaynağını Duchamp'ın ready made yapıtlarının oluşturduğu ve her ameliyattan önce uygulanmasını isteyerek cerraha sunduğu foto-kolajları, lokal anestezi sayesinde (katılımcılarla iletişim kurmak amacıyla) ayık kalarak ameliyat performansı süresince okuduğu metni, kostümü ile sahnenin hakimidir ve doktor ile hasta arasındaki iktidar ilişkisini tersine çevirir. Performansları sırasında ameliyathane alışılmış olan steril görüntüsünden uzaklaşır, bir tiyatro sahnesi izlenimi uyandırır.

Orlan, kaynağının ortak olduğunu kabul etmesine rağmen, kendi çalışmalarını Body Art ve Performans Sanatı'ndan farklı olarak Carnal Art\* olarak adlandırır (Rose, 1993).

Carnal Art olarak adlandırılan sanatın, Body Art ve Performans Sanatı'ndan ayrıldığı iki önemli nokta vardır. İlk olarak Orlan, Abramovic, Pane gibi sanatçıların aksine acıyı bir arınma olarak görmez. Hıristiyan geleneğinin “acı içinde doğdun” sözünü reddeder ve bu reddedişi “kahrolsun acı, yaşasın morfin” diyerek dile getirir. İkinci olarak, performans sanatçılarının çalışmalarının şimdiki zamana odaklanan yapısı ve sunumlarının geçiciliğine karşın Orlan'ın sanatı süreklilik içerir. Çünkü sanatçı hem ameliyat süreçlerini gösteriye dönüştürür, hem de bir sonraki ameliyat performansında geçireceği değişime kadar sanatını üzerinde taşır.

Her performansından önce cerrahların yardımıyla bilgisayarda, yüzünün alacağı yeni biçimi tasarlar. Sanat tarihinden farklı özellikleri bir araya getirerek oluşturduğu kolajları belli kadın prototiplerinin birleşimidir.

Orlan kadın prototiplerini onların “ideal” görünülerinin ötesine giderek, içerdiği tarihi ve mitolojik nedenlerden dolayı da seçer: Diana'yı kavgacı maceralar tanrıçası olduğu ve erkeklere boyun eğmediği için, Psyche'yi aşka duyduğu ihtiyaç ve ruhsal güzelliği için; Europa'yı bir başka kıta arayışı içinde olduğu ve kendini bilinmeyen bir geleceğe sürüklediği için seçer. Venüs verimlilik ve yaratıcılık yönleri nedeniyle Orlan'ın mitinin parçasıdır ve Mona Lisa'yı ise androjinliğinden dolayı tercih eder\* (Rose, 1993, 6).

---

\*Carnal Art: Sözcüğün Türkçe karşılığı shevi, cinsel, bedensel gibi farklı anlamlar içerdiğinden çevrilmeden kullanılmıştır.

\*Efsaneye göre bu resim aslında bir bir erkeği temsil etmektedir, belki de Leonardo'nun kendisini (Rose, 1993,6).

Batı sanat tarihi içinde yer alan farklı örneklere yapılan bu atıflar, günümüzde hem bir sermaye pratiği, hem de fetiş olarak işlev gören, tektipleştirilen bedenin (özellikle kadın bedeni) ve güzellik anlayışının, ironik bir biçimde sorgulanmasıdır. Ameliyat performansları sırasındaki dehşet duygusu yaratan görüntüler seyirciye video ve fotoğraflarla ulaştırılır.

Resim 20. Orlan, **Ameliyat Performans**, 1993



Kaynak: Reckitt, Phelan, 2006:172

Orlan'ın ameliyat performanslarında dikkat çeken şey süreç kadar sonuçtur. Çünkü, sanatçının amacı daha genç ya da güzel görünmek değildir. Postmodern kültürün vitrininde kozmetik ürünler ve estetik cerrahi müdahaleler aracılığıyla kusursuzlaştırılıp sergilenen beden, Orlan'ın sanatında bozuma uğratılır. Orlan, deriyi bir tür tahribata maruz bırakarak, onun üzerindeki yazılı egemen adlandırmaları silerek, yırtarak bozan, karşı çıkan performanslar gerçekleştirir. Tüketim dünyasının verilerini, kapitalizmin arzularına cevap vermeyecek bir şekilde kullanır.

Resim 21. Orlan, **Ameliyat Performans**, 1993 (Detay)



Kaynak: <http://www.stanford.edu>

Orlan'ın bu canlı eylemleri izleyicinin büyük bir kısmına ürkütücü gelerek, tıp biliminden beklentileriyle, bedenlerine sahip olma ve bedenlerinin şekliyle ilgili sorular sormalarına neden olmuştur. Yapıtların bir başka amacı da, kendi verdiği konferanslar aracılığıyla izleyicileri kışkırtmak, bedenlerine meydan okumalarına fırsat vermek ve sorumluluklarını sorgulamalarını sağlamaktır (Orlan, 1999:42).

#### 4.7. Varolma Amacının Ötesinde Biyo-Teknik Yaşam Önerileri: Stelarc

Avustralyalı performans sanatçısı Stelarc (Stelios Arcadiou), mültimedya performans serilerine 1970 yılında başlamış ve 90'lı yıllardan günümüze kadar devam eden çalışmalarında insanın makine uzantıları, protezler ve internet ile kurduğumuz bağı sorgulayan işler gerçekleştirmiştir.

Diğer performans sanatçılarının aksine Stelarc, ruh ve beden, tin ve beyin arasında yaratılan, modası geçmiş, fiziküstü ayrımların yerini, bedenin yeniden



şekillendirilmesine bağlı olarak, beden ve tür arasındaki ayrımlara duyulan ilginin alacağı görüşündedir (Stelarc, 1999:33).

Sorgulanan, bedenın verili yapısının, çağımızda makul bir biyolojik varlık olup olmadığıdır. Stelarc'a göre (1999:33) beden, artık yığılan bilgilerin altından kalkamamaktadır. Teknolojilerin ayrıntılandırmasından, hızından ve gücünden gözü korkmuştur. Yeni, dünya dışı ortamlara uyum sağlama konusunda zayıf bir biyolojik yapıya sahiptir. Olağan dışı bir verimliliğe ve dayanıklı bir doğaya sahip değildir. Gerektiğinde işleyemez ve çabuk yorulur. Verimi yaşı ile ters orantılı ve hastalıklara açıktır.

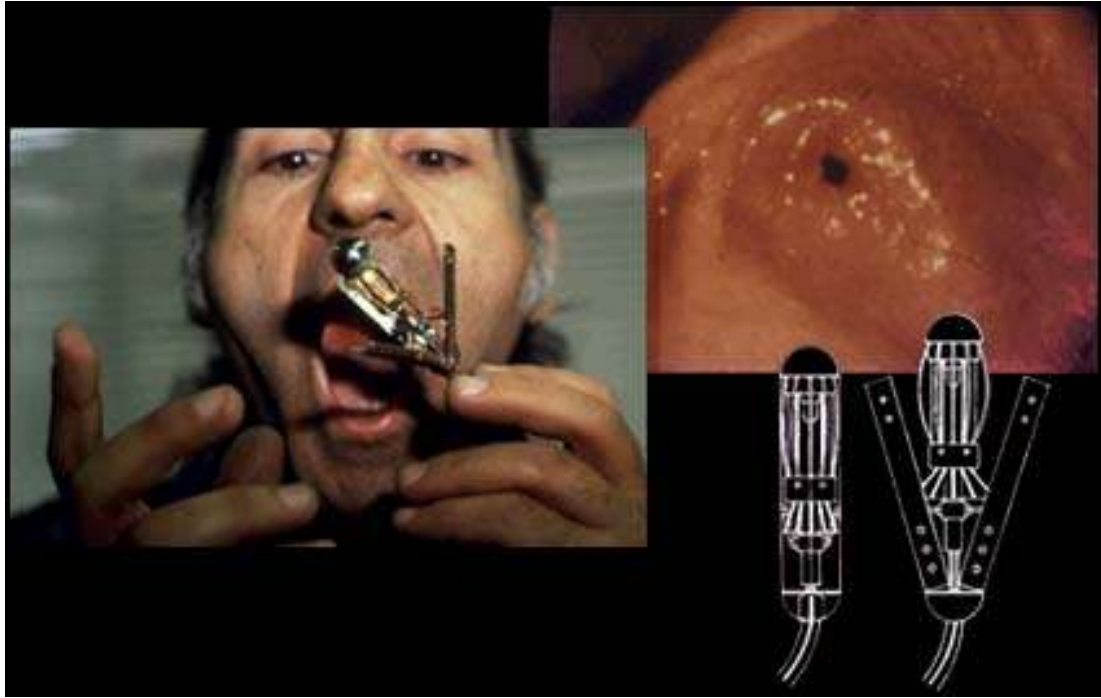
Bedeni, ruhsal ya da toplumsal bir yapı olarak görmek de anlamını yitirmiştir. Beden, denetlenebilir, değiştirilebilir bir yapıdır ve özne olarak değil, yeniden biçimlendirmenin nesnesi olarak ele alınmalıdır. İçinde bulunduğumuz "information overload" çağında artık düşüncenin değil, biçimin, yani beden üzerinde değişiklik yapabilmenin özgürlüğü söz konusudur. Soru, toplumun insanlara ifade özgürlüğü tanıyıp tanımayacağı üzerine değil, insan türünün bireyleri alternatif gen kodlamaları gerçekleştirmekte serbest bırakıp bırakmayacağı üzerine sorulmalıdır (Stelarc, 1999:32,34). Stelarc'ı diğer performans sanatçılarından ayıran noktalardan biri de budur. Bedenin varlığı ile ilgili korkulara kapılmak gereksizdir. Sanatçı, teknolojinin bedene içkinleştirilmesi aracılığıyla, bedeni değiştirilebilecek, yeniden yapılandırılabilir, psiko-bedenin zayıflıklarından arındırılabilir bir makine olarak görme eğilimindedir. Ona göre ölüm varoluşun otantik bir göstergesi değildir ve ölümsüzlük bir ütopya değildir. Beden iyi işlev görmeyen parçaların değiştirilebileceği esnekliğe kavuşturulunca ölüm için de teknik bir neden kalmayacaktır (1999:39).

Minyatürleşmiş ve biyo-olabilirlik içeren teknoloji bedenle ilişkiye geçmiş, bedene eklenmekle kalmamış, onun içine yerleşmiştir. Bir zamanlar bedene eklenen bir şey olan teknoloji artık bedenın bir parçasıdır.

Sanatçının erken dönem performanslarında vücudun bazı organlarının (mide, akciğerler, bağırsaklar) iç kısımlarını sergileyen üç film ile bedenini gözlemlemiştir. **Stomach Sculpture (Mide Heykeli)** adlı çalışmasında bedenın içine bir sanat yapıtı yerleştirmeyi hedefler. Bu şekilde kamusal, mahrem ve fizyolojik mekanlar arasındaki ayrım anlamsızlaşacaktır. Teknoloji bedenın içine taşınacak fakat bedenın içinde bir

protez olarak değil, estetik bir bezeme olarak yer alacaktır. Sanat, bir beden aracılığıyla görülmek ya da üretilmek yerine içerilmektedir (Stelarc, 1999:37).

Resim 22. Stelarc, **Stomach Sculpture (Mide Heykeli)**, 1993



Kaynak: <http://www.stelarc.va.com>.

Sonraki performansları ise bedeni görsel ve işitsel olarak genişletmeye ve güçlendirmeye yöneliktir. Genişletilen beden süreçleri, beyin dalgaları (EEG), kaslar (EMG), nabız (Plethysmogramm) ve kan dolaşımı ile ilgilidir. Vücuduna yapay eklemeler yapar (protez kol, bacaklar) ve bu eklenmiş parçalar sinyallerle harekete geçirilir (Stelarc, 1999:37).

Sanatçı **Third Hand (Üçüncü El)** adlı performansında sağ kola bir protezden çok, ek gibi yerleştirilen, karın ve bacak kaslarından gelen EMG sinyalleri tarafından bağımsız bir biçimde harekete geçirilen yapay bir el yerleştirmiştir. Bu kol, kaslardan gelen sinyaller sayesinde harekete geçmekte ve diğer kollardan bağımsız bir şekilde hareket etmektedir.

Resim 23. Stelarc, **Third Hand (Üçüncü El)**, 1982



Kaynak: <http://www.stelarc.va.com>.

Stelarc gösterilerinde internet üzerinden harekete geçirilebilecek siber-bedeni izleyiciye sunar. Kendisini kablolar aracılığıyla bir bilgisayara bağlar. Bir web sitesi üzerinden izleyicilerin bilgisayara yolladığı sinyaller, kablolar aracılığıyla Stelarc'ın bedenine aktarılır ve beden, bilgisayardan aldığı bu sinyallerle harekete geçer. Böylelikle bilgisayarlar ya da internet, bilginin, verilerin sunum alanı olmaktan öteye geçerek insan bedenini kontrol edebilen aracı birimler haline gelirler.

Resim 24. Stelarc, **Üçüncü El ve Lazer Göz**, 1994



Kaynak: <http://www.stelarc.va.com>.

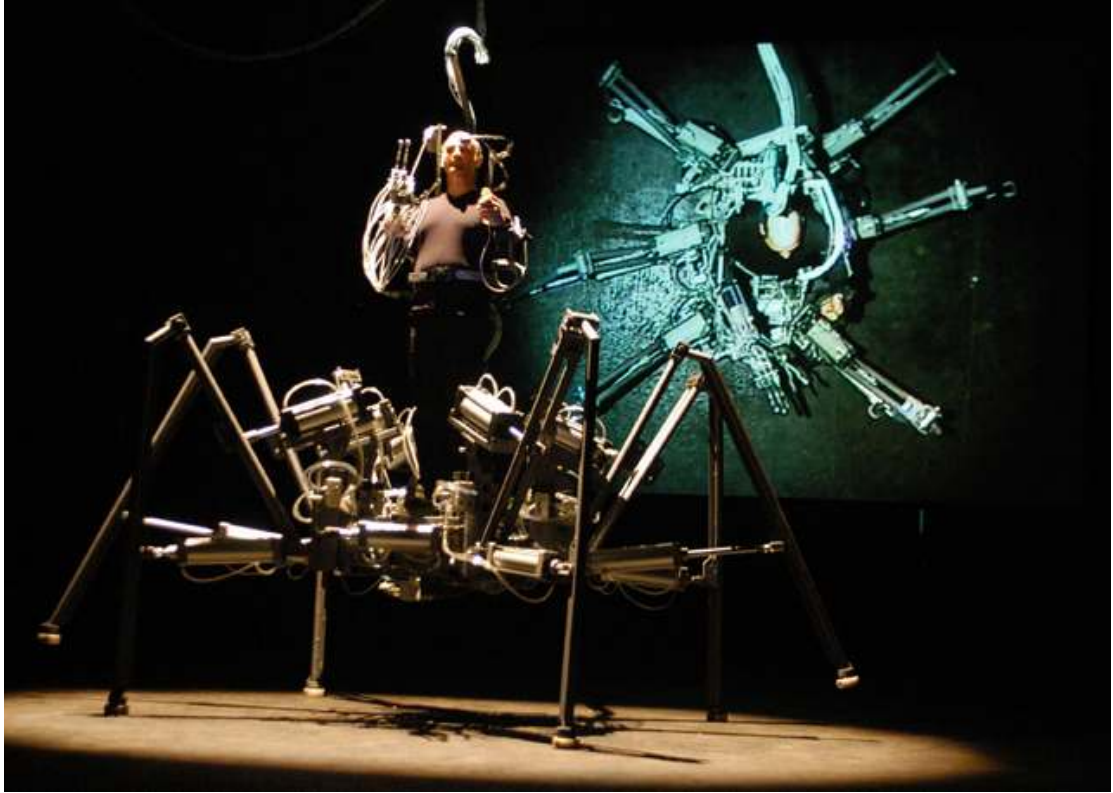
Resim 25. Stelarc, **Üçüncü El ve Lazer Göz**, 1994 (Detay)



Kaynak: <http://www.stelarc.va.com>.

Stelarc, **Exoskeleton** gösterisinde altı bacaklı büyük bir robot üzerinde yer almaktadır. Bu robot Stelarc'ın gelişmiş bacakları olarak düşünülebilir; bacakların hareketi sıvı sistemle kontrol edilmektedir. Üzerinde duran kişi sağa-sola yatarak, el ve kol hareketleriyle ve çenesini oynatarak bu bacakların hareketlerini kontrol edilebilmekte, hareketler ışık ve sesle bütünleştirilmektedir.

Resim 26. Stelarc, **Exoskeleton**, 2003



Kaynak: <http://www.stelarc.va.com>.

“Mekatronik” (mekanik ve elektronik bileşimi) performansları ve robot enstelasyonlarıyla tanınan İspanyol sanatçı Marcel.li Antunez Roca’nın performansları, teknik yönleriyle, Stelarc’ın siber-bedenlerini anımsatır. Benzeştikleri en önemli noktalar; her iki sanatçının da hareketlerin dışarıdan yönetildiği beden projeleri oluşturmaları ve makine-estetiği sergilemeleridir. İki sanatçı, çelik ve kabloları fazla fazla kullanmaları, dış iskeletler tasarımları, sıfır yer çekimiyle ilgilenmeleri, cyborg bedeni oluşturmaları bakımından da benzerlikler gösterir.

Sözü edilen benzerliklerden yola çıkarak gösterebileceğimiz en dikkat çekici örnek, Roca’nın 2004 yılında Monaco’da gerçekleştirdiği **Requiem** adlı performansıdır. Sanatçının bu çalışması, öldükten sonra bedenini hareket ettirebilme fikrinden yola çıkarak gerçekleştirilmiş, kendi bedeninin ölçüsüne göre yapılmış bir dış iskelettir. Tavana asılarak boşlukta sallanan bu dış-iskelet gerçek bir insan bedeni

“gibi” hareket edebilmektedir. Yerleştirmenin bulunduğu odaya giren seyirci/katılımcılar optik algılayıcılar sayesinde önceden kaydedilmiş hareket/dans sekanslarını önce istemeden, farkına vardıktan sonra da oyun oynarcasına harekete geçirebilmektedirler. İlk girişte, kırmızı ışığın aydınlattığı bu iskelet boşlukta sallanan bir ceset izlenimi vermektedir. Roca, bu yerleştirmeleri kimi zaman bir performansa dönüştürmektedir. 15 Aralık 2004 tarihinde Monaco Dance Forum kapsamında, bu dış-iskeletin içinde bir performans sergilemiştir (Kalem, 2005).

Resim 27. Marcel.li Antunez Roca,

**Requiem, 2004**



Kaynak: <http://www.marceliantunez.com>

Benzerliklerine karşın, iki sanatçının ayrıldıkları önemli noktalar vardır. Stelarc'ın aksine Roca, bedeni “obsolete” (geçerliliğini kaybetmiş) olarak görmez. Çalışmalarında özellikle duygulara ve belleğe önem verir. Cyborg olgusunu, duyguları, arzuları, cinselliği, korkuları öne çıkaran bedensel bir teknolojik donanım olarak görür (Kalem, 2005:3). Stelarc ise psiko-beden yerine, duygusal zayıflıklardan arınmış siber-beden yapısını önerir.



Stelarc'ın bedeni teknolojiyle ilişkiye girebilecek biyolojik bir yapı olarak görme eğiliminde olduğu hatırlanacak olursa, Roca'nın çalışmalarında daha insani bir tarafın varlığı dikkat çeker. Roca için duygular bedeninin ayrılmaz bir parçasıdır ve duyguları tetikleyen cinsellik, ölüm gibi temalar çalışmalarını temelini oluşturur. Stelarc içinse duygular, nöronların elektrik yoluyla harekete geçirilmesinden başka bir şey değildir. Bedenin psikolojik durumundan özellikle sakınır, çünkü, ona göre (1999:34) beden ancak öznelliğinden kurtulduğunda teknolojik donanımla tam anlamıyla birleşip kendini aşabilecektir.

Stelarc, teknolojinin bedeni ve dünyayı edilginleştirdiğini düşünür ve yarattığı insan-makine sistemleri ile “obsolete body” olarak nitelendirdiği hastalıklara açık, kırılabilir ve dayanıksız bedeni, yine teknolojinin verileriyle etken hale getirmeye, verimlilikleri arttırmaya, zaman aşımı karşısında sabit bir duruma getirmeye çalışır. Sanatçının bu çalışmaları, teknolojinin beden üzerindeki hakimiyetini tersine çevirir.

Farklı yaklaşımlarına rağmen her iki sanatçı da bedeni yeni teknolojilerle donatarak ve bedeninin verili yapılarını/özelliklerini aşmaya çalışarak, Performans Sanatı'nın gelişim süreci içindeki en sıra dışı örnekleri vermeye devam etmektedirler.

#### **4.8. Özel Olan Politikadır: Canan Şenol**

Canan Şenol, 1990'ların ortalarından beri gösterilerinde kendi bedenini kullanarak tabuları yıkmaya çalışan sanatçılardan biridir. Çalışmalarıyla kimi zaman, denetim toplumu ve araçlarına eleştirirlerini yöneltirken, kimi zaman da bir kadın sanatçı olarak kendi cinsinin toplumda konumlandırılışını, eril iktidarın bakışını sorgular. Sıklıkla kendi kişisel deneyimlerini de sanatsal sorunsalları haline getirir. Bu sorunsallar etrafında şekillenen çalışmalarını izleyicilere fotoğraf, enstalasyon, video, video animasyon enstalasyon ve performanslarıyla ulaştırmaktadır.

1998 yılında gerçekleştirdiği **Şeffaf Karakol** adlı enstalasyon çalışması, devletin denetim kurumlarına yöneltilen eleştiriyi içerir. Sözü edilen çalışma ile karakollarda uygulanan şiddetin herkes tarafından bilinmesine rağmen görmezden geldiğini iddia eder. Sanatçı bu çalışmasını, aynı yılda “Manisalı gençler” adı verilen, duvarlara yazı yazdıkları için karakollarda ağır işkence, cinsel ve sözlü tacize maruz kalan lise öğrencilerine ithaf etmiştir (Şenol, 1998). Şenol, tutukluların bedenine

uygulanan bu şiddeti, hem giyinik, hem çıplak, hem mağdur, hem de şiddeti uygulayan olarak kendi bedeninin devinimleriyle görselleştirerek sunmaktadır.

Resim 28. Canan Şenol, **Şeffaf Karakol**, 1998



Kaynak: <http://www.canansenol.com>

Resim 29. Canan Şenol, **Şeffaf Karakol**, 1998



Kaynak: <http://www.canansenol.com>



Sanatçı **Odalık** adlı enstalasyon çalışmasında kadının toplumumuzda konumlandırılış biçimini sorgularken içedönük bakışını da sergiler. Osmanlılar döneminde kullanılan ve görevleri efendilerine hizmet etmek, onları mutlu etmek amacıyla nikahsız olarak alınan cariyelere verilen isim çalışmasının adını oluşturur. Transparan bir odanın içinde kendi bedeninin devinimleriyle kurulan bu enstalasyon sanatçının yaşadığı toplumun kadına bakış açısını gözler önüne serer: Odaya ait olan, sadece odayla ilgili işlerle ilgilenen... Günümüzde de kadının durumu çok farklı değildir. Kadın hep cinsel kimliğiyle ön plandadır ve bu kimlik sadece erkeklere hizmeti gerektirir; odayla ilgilidir. Erkeğe cinsel olarak hizmet etmenin dışında kendine ait bireysel bir yaşamı olmayan kadınlara, aynı zamanda da kendine dönüktür bakışı. Günümüz kadınının etrafı duvarlarla örülmüştür. Odaları ve duvarları şeffaf, ama içindeki mantık aynıdır. Toplumdaki yerleri ne olursa olsun görevleri odaya ait olmak, odayla ilgilenmektir (Şenol, 1998). Enstalasyondaki figürler, bulunduğu şeffaf odanın içine hapsedilmiş, isyan eden, dışarıya çıkmaya çalışan, boyun eğen, utanarak bedenini saklamaya çalışan figürlerdir. Şenol'un çalışmalarındaki figürler çıplak olmasına rağmen cinsel çağrışımlardan uzaktır.

Resim 30. Canan Şenol, **Odalık**, 1998



Kaynak: <http://www.canansenol.com>

Şenol, 2006 yılında gerçekleştirdiği ve kamusal alana kurulan **Gözler İdrak Edemez!** adlı çalışmasıyla “özel hayat”ı sorgular. Sanatçının sıklıkla üzerinde durduğu şey, özel olanın politik olmasıyla ilgilidir. Ona göre (Sönmez, 2000), özel hayatımızda günlük temizliğimizden tutun, cinsel yaşamımıza, bireysel ilişkilerimize; üremeden tutun, toplumsal yaşayışımıza kadar yaşantımızı belirleyen belli kurallar vardır. Bunlar, ister devletin, ister gelenek göreneklerin koyduğu kurallar olsun, kendi içimizde oto-kontrolle uyguladığımız şeylerdir. Nasıl giyineceğimizden nasıl yıkanacağımıza kadar her şey belirlenmiştir. Yani özel hayat diye bir şey yoktur.

Sanatçı bu çalışmasını Foucault’dan yola çıkarak iktidar ve gözetleme kavramları üzerine yapılandırır. “Foucault’ya göre ‘iktidar’ her yerdedir. Merkezi iktidar ve gözetleme kavramı üzerine yoğunlaşan Foucault, sistemi ‘panoptikon metaforu’ ile açıklar. Nezaret altında tutulan bir kişiyi her an ve her yönden görünür kılan, onun yaşamındaki en ufak bir olayı, değişimi, hareketi kaydeden ve kontrol eden disiplin mekanizması olarak özetleyebileceğimiz panoptisizm, Foucault’nun ‘Bentham’ın panopticon’ adlı mimari tasarısından hareketle modern hapisane sisteminin doğuşunu anlatırken gündeme getirdiği bir kavramdır.

Sürekli gözetim altında olan insanlar, bir süre sonra bu gözetim olgusunu içselleştirerek, gözetleyen kişi olmasa da sanki gözetim altındaymış gibi hareket etmeye başlıyorlar. Bu da, 'disipliner toplumu' gündeme getiriyor. Kişiyi kendi kendinin gardiyanı yapan bu sistemle modern toplum, sınırsız bir şekilde genelleştirilmiş bir panoptisizm mekanizmasıdır bana göre” (Şenol, 2006).

Resim 31. Canan Şenol, **Gözler İdrak Edemez!**, 2006



Kaynak: <http://www.canansenol.com>

İktidar, toplumu bir bedenler bütünü olarak görüp, her bedeni kontrol altına alarak “beden kısıtlaması”na gider. Gözetlenerek ve normalleştirme aracılığıyla özel hayatlarımız kontrol altına alınır. “Özel Hayat Politikası” derken sistemin bedenlerimiz, hayatlarımız üzerindeki kısıtlamasından bahseder. Bu kontrolü, insanların gündelik yaşam içinde her an gözetime maruz kaldıkları telefonların dinlenmesi, şehirlerin kameralarla çevrelenmesi, e-postaların okunması, internet sitelerinin sürekli denetim altında olması, akıllı kartlar yoluyla marketten veya banka ATM’lerinden yapılan ticari işlemlerin izlenmesi gibi çok sayıda somut uygulamayı içerdiği kadar, okul, aile, toplum ve din gibi iktidar alanlarının hayatlarımızın biçimlenmesindeki, soyut gibi görünen somut uygulamaları da kapsar (Şenol, 2006).

Resim 32. Canan Şenol, **Gözler İdrak Edemez! (Detay)**, 2006



Kaynak: <http://www.canansenol.com>

Sanatçı “Özel olan politiktir” sloganından yola çıkarak aslında sistemi oluşturan din, devlet, toplum ve aile gibi kurumların özel hayatımız üzerindeki denetim üzerine sorgulamasını yapar.

Resim 33. Canan Şenol, **Gözler İdrak Edemez! (Detay)**, 2006



Kaynak: <http://www.canansenol.com>

#### 4.9. Anti-konformist Performanslarıyla Şükran Moral

1993 yılından bu yana uluslararası sanat dünyasında yer alan Şükran Moral, çalışmalarında konformist olmayan sanatsal performanslarıyla politik ve kültürel kontrol noktaları sarsmayı hedeflemektedir. Din, akıl hastaneleri, marjinaler, genelev, savaş ve aşk sanatçınının yapıtlarını oluşturan temalardır.

Moral'ın hemen tüm işlerinde karşımıza çıkan bir konu, belli koşulların esiri olmak ve ondan kurtuluş umududur. Sanatçı sanat tarihi, müzeler, piyasa gibi olguları oluşturan sistemleri cinsiyet rollerini tersyüz ederek eleştirdiği işlerinin yanı sıra

genelev, hamam, akıl hastanesi ve müze gibi 'tanımlı' mekânlarda gerçekleştirdiği performanslarıyla tanınmaktadır (Antmen, 2005).

5. İstanbul Bienali'nde **Sanat Tarihine Güvenmeyiniz: Gözün Öyküsü** ve **Hamam** gibi işleriyle ilk kez Türk izleyicisinin karşısına çıkan ve aynı yıl Yüksek Kaldırım'da bir genelevde gerçekleştirdiği 24 saatlik performansla da adından söz ettiren Moral, göç olgusunu anlattığı **Çaresizler** adlı çalışmasında da olduğu gibi video - performans diyebileceğimiz bir türün önemli bir temsilcisidir (Antmen, 2005).

2005 yılında gerçekleştirdiği **Leyla ile Mecnun** adlı çalışması bir Osmanlı nostaljisi olan hamam sefasını romantik dönem resmi görselliğinde ancak içinde çağdaş ve çarpıcı imgeler yerleştirilmiş olarak sunmaktadır. Moral, Leyla ile Mecnun'da kapılar ardındaki erkekler hamamına bir kadınlar grubu ve kamerası ile girerek, bildik bir masalı yeniden kurgulayarak görselleştirmektedir (Bay, 2006).

Sanatçı bu çalışma ile erkeğin mahrem alanına müdahale ederek, erkekler hamamının gizemini, dokunulmazlığını ve girilmezliğini ortadan kaldırmaktadır. Ayrıca, kadın ve erkek arasındaki gözlenen - gözetleyen ilişkisini tersine çevirir.

Resim 34. Şükran Moral, **Leyla ile Mecnun**, 2005



Kaynak: <http://www.daveti.com>



**Bordello (Genelev)** adlı video çalışması sanat tarihi boyunca alışlagelmiş “estetik obje olarak sergilenen kadın” imgesini tersyüz ederken, ona bakan izleyiciyi de bu kez, bir “sanat yapıtı”na baktığından habersiz olan bir kesimden seçer. Genelevin kapısına da “çağdaş sanat müzesi” yazısını yerleştirir. Sanatçıya göre (Bay, 2006) müze ile genelev arasında paralel bir bağlantı söz konusudur ve burada kara bir hiciv vardır. Geneleve gelenler seksi satın alır ve ilişkiler de dünyanın en soğuk şekliyle bitebilir. Bazen müzelerin de işlevi çok soğuk olabilir. Yani sanatın gerçek değerini yansıtmayabilir. Sanatçı müzelerin genel işlevi konusunda düşündürmek ister.

Resim 35. Şükran Moral, **Bordello (Genelev)**, 2005



Kaynak: <http://www.proje41.org>

Resim 36. Şükran Moral, **Bordello (Genelev)**, 2005



Kaynak: <http://www.proje41.org>

Moral, bir taraftan sanatçılara yaklaşımlarından dolayı müzeleri, diğer taraftan kadınlara yönelik değer yargılarından dolayı toplumu eleştirirken ironik bir dil kullanır. Sanatçıya göre (Sağlam, 2006) kadınlar hala erkek egemen toplumun objesi olarak görülmektedir.

Kadının bir obje olarak görüldüğü eril iktidarın basıncına karşın, sanatçı bedenini toplumda belki de en fazla ikincil konuma yerleştirilen “fahişelik” rolü içinde kurar. Fakat bu rolden beklenilenin tersine kurum ve bu rolü üstlenen sanatçı, kurumun kendi yapısı içinde olağan kabul edilen beklentilerine cevap vermeyecek bir düzlemedir. Genelev performans süresince çağdaş sanat müzesine dönüşür. Sanatçı ise giyimi ve makyajı ile ne bir müze ne de genelev ile uyumlu bir birliktelik sergiler. Bu uyumsuzluk sanatçının izleyicide yaratmak istediği düşünömselleği sağlar. İzleyici aynı zamanda izlenilen konumuna dönüşür.

## 5. SONUÇ

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

Foucault'nun da belirttiği gibi (2003:134) günümüzde kesin olan şey iktidar ağlarının beden üzerinden geçiyor olmasıdır. Foucault'nun modern dönemin kurumları üzerinde yaptığı araştırmalar, modernliğin mantığının bedeni ve zihni denetlemeye dayalı olduğunu göstermiştir. Rasyonalite, ilerleme, özgürlük gibi kavramlar üzerine kurulmuş aydınlanma düşünün vardığı nokta, daha çok bir denetim toplumunun yaratılmasıyla sonuçlanmıştır. İşlevini yerine getiremediği daha 19. yüzyılda fark edildiği halde türünü kendi içinde çoğaltarak sürdüren hapishaneler, “normal insan” tanımlamasının yaratıcısı psikiyatri kurumu, mimari tasarım önerisi olarak ortaya çıkan ve panoptisizm olarak çağımızın etkin denetim araçlarının ilham kaynağı olan Jeremy Bentham'ın bütünlük ve gözetleme ilkesine dayalı mimari önerileri, “denetim toplumu” olarak adlandırdığımız toplumun oluşmasında yapı taşlarıdır.

Modernliğin icadı olan denetim kurumları gittikçe çeşitlenerek etkinliğini arttırmaktadır. Gizli bir biçimde işleyen kapitalist sistemin denetim araçları, süreç içerisinde iktidarın varolan denetleme mekanizmalarına eklenmekte, Bentham'ın düşü farklı bir biçimde olsa da kitleleri denetim altına alma amacına ulaşmaktadır. Gizli ya da açık biçimde işlev gören bu mekanizmalar bireyin otokontrolünü sağlamasını amaçlamaktadır.

Bu bağlamda, araştırma kapsamında incelenen sanat hareketleri ve bu hareketler içinde yer alan sanatçıların eylemleri modernliğin kendi içerisindeki çelişkilerin bir eleştirisi olarak da görülebilir. Çünkü modernlik bir taraftan yarattığı kurumlarla ve yönetim biçimleriyle (hapishaneler, çalışma alanlarındaki işbölümü uygulamaları vb.) bireyselleştirici bir anlayışı dayatırken, diğer taraftan toplumdaki kopuk ya da toplumsal ve yasal normlara göre “normal” olarak kabul etmediği bireyleri yine kendi yarattığı bu kurumların içinde ıslah etmeye, normalleştirmeye çalışır.



20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan sanat hareketlerinden özellikle Vücut Sanatı ve Performans Sanatı, iktidarın normalleştirme edimlerine karşı farklı direniş biçimleri içerir. Bedene uygulanan şiddet aracılığıyla modernliğin fizyolojik bir soruna indirgediği, postmodern toplumda ise gözden uzak tutulmaya çalışılan acı, ölüm gibi duygulardan Abramoviç, Pane gibi sanatçıların arınma çabaları, iktidar araçları arasında çağımızda en mikro düzeye indirgenerek kitlelerin denetimini olanaklı kılan teknolojik aygıtların Stelarc, Marcel.li Antunez Roca gibi sanatçılar tarafından bedene içkinleştirilmesi ve bedenin verimini arttırmak amacıyla kullanılması; göstergelerle cinselliği üretip, bireyi gözetleyen durumuna sokan medyanın Mccarthy'in sanatındaki eleştirisi, her şeyin görünür ve gözetlenebilir olması durumuna karşı, sadece uzamdaki varlığıyla ve sesi aracılığıyla izleyici üzerindeki tepkileri ölçen Acconci, iktidar dizgeleri arasında Foucault tarafından ayrıcalıklı bir konuma yerleştirilmese de varlığı yadsınmayacak devlet ve siyasi iktidarın Brener gibi sanatçıların eylemlerinde ele alınış biçimi, araştırma kapsamında yer alan bazı örneklerdir.

Bu örneklerden de yola çıkarak, “Gövde Sanatı” başlığı altında genelleyebileceğimiz bu sanat hareketlerinin her şeyden önce siyasi bir söylem içerdiği söylenebilir. Çünkü, bu sanat hareketleri, modernitenin oluşturduğu merkezi otoritenin yetkisinde ve gözetiminde tuttuğu, çağımızda ise farklı denetim araçlarıyla hala kontrol edilen bedeni geri almayı ve ona sadece öznenin hükmedebilmesini sağlamayı amaçlar. Modernitenin yasaklara boğduğu içedönük, kapalı, bütüncül beden, postmodern toplumda tamamen özgürlüğünü ilan edememiş olsa da, en azından sanatçıların eylemleri çerçevesinde hareket alanını genişletir.

Bu sanat hareketlerinin amacı aynı zamanda sanatın demokratikleşmesi çabalarını da içerir. “Çünkü demokrasi en geniş bir iktidar bozma, paylaşım ve katılım sürecidir” (Kahraman, 2005:78). 1950'lerden sonra gelişen sanat hareketlerine - özellikle performans ve vücut sanatçılarının eylemlerine- baktığımızda bu eylemlerin sanatın demokratikleştirilmesi yolunda bir eğilim olarak değerlendirilebileceğini görürüz.

Öte yandan, Performans Sanatçılarının eylemlerini gerçekleştirirken tüketilebilecek herhangi bir medya yerine doğrudan bedenlerini kullanmaları, gösterilerinin “şimdiki zamana” odaklanan, tekrarlanamayan ve kopyalamayı reddeden

yapısı, her şeyi tüketim nesnesi formuna dönüştüren kapitalist sistemin arzularına bir başkaldırı tavrı içerir.

İktidar kavramı, Foucault'nun bakış açısıyla "mikro-iktidarlar" dizgelerinden oluşan bir yapı olarak kabul edildiğinde, iktidarın olmadığı bir toplumu hayal etmek olanaksızlaşmaktadır. Sanatçılar, bu olanaksızlık dahilinde eylem alanı geniş bir bölgeye yerleşirler. Entelektüelin rolü gizli ya da açık bir biçimde iktidar mekanizmasını ortaya çıkarmaktır. Vücut ve performans sanatçıların eylemleri, bu mekanizmaların sorgulanmasını ve iktidarın araçlarını sanatsal düzlemde kullanarak farklı direniş biçimlerinin ortaya çıkmasını mümkün kılar.

## KAYNAKÇA

- AKAY, Ali (1996), **Kıvrımlar**, İstanbul: Bağlam Yayıncılık
- AKMAN, Kubilay (2003), “Sanatın Anti-Teknolojileri, Alexander Brener Üzerine Bir Değerlendirme ve ‘Sanatçı Hakları’ Tartışmasına Katkı”,  
<http://www.izinsizgosteri.net>., (14 Haziran 2007)
- ALPTEKİN, Hüseyin (1991), “Şaman-Şair”, **Hürriyet Gösteri**, Joseph Beuys özel eki, Sayı: 133, s.6, 7
- ALTINDERE, Halil (1999), “Oleg Kulik”, **Art-ist Güncel Sanat Seçkisi**, Sayı:1, s.18,20,21
- ANTMEN, Ahu, (2005), “Sanat Eleştirisi: Şükran Moral”, <http://www.radikal.com.tr>., (21 Haziran 2007)
- APPIGNANESI, Richard, Chris Garratt, (1998), **Postmodernizm**, İstanbul: Milliyet Yayınları.
- ARUOBA, Oruç (1991), “Sanatın En Eski Anlamını Kavrayan Bir İnsan”, **Hürriyet Gösteri**, Joseph Beuys özel eki, Sayı: 133, s.4
- ATAKAN, Nancy (1998), **Arayışlar**, İstanbul:Y.K.Y.
- BAUMAN, Zygmunt (2001), **Parçalanmış Hayat**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- BAY, Yasemin, (2006), “Muhafif Sanatçının Sarsıcı Videoları”,  
<http://sanat.milliyet.com.tr>., (21 Haziran 2007)
- BAUDRILLARD, Jean (2004), **Tüketim Toplumu**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- BEYKAL, Canan (1991), “Beuys ve İnsan”, **Hürriyet Gösteri**, Joseph Beuys özel eki, Sayı: 133, s.19
- ÇABUKLU, Yaşar (2004), **Toplumsalın Sınırlarında Beden**, İstanbul: Kanat Kitap
- ÇAKMAK, E.Efe (2005), “Inter Urinas et Faeces Nascimur?” **Sanat Dünyamız**, Sayı: 96, s.163,164
- CONNOR, Steven,(2001), **Postmodernist Kültür**, İstanbul, Y.K.Y.
- DROLET, Oven (1999), “Amerika Beni Isırır, Ben de Amerika’yı”, **Art-İst Güncel Sanat Seçkisi**, Sayı:1, s.29
- DURMUŞOĞLU, Övül, (2006), “Dokunmanın Dişil Dinamiği”,  
<http://www.kargabar.org>, (20 Haziran 2007)

- ERZEN, Jale N. (1997), "Assemblage", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt 1, İstanbul: YEM Yayınları
- EVANS, Robin, (2000), " Bentham'ın Panopticon'u: Mimarlığın Toplumsal Tarihinde Bir Olay", **Arredamento Mimarlık**, Sayı: 2000/8, s.75
- FEATHERSTONE, Mike (2005), **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- FOUCAULT, Michel (2003), **İktidarın Gözü**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- FOUCAULT, Michel (2005a), **Özne ve İktidar**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- FOUCAULT, Michel (2005b), **Büyük Kapatılma**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- FREUD, Sigmund (1996), **Psikanaliz Üzerine**, İstanbul: Cem Yayınevi
- GENÇ, Adem (1983), **Dada**, Doktora Tezi, Dokuz Eylül Yayınları
- GERMANER, Selma (1997), **1960 Sonrası Sanat**, İstanbul: Kabalcı Yayınları
- GOLDENBERG, Roselee (1998), **Performance**, London: Thames and Hudson
- HABERMAS, Jürgen (1990), "Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje", **Postmodernizm**, Der. Nemci Zeka, İstanbul: Kıyı Yayınları, s.37,38
- HARVEY, David (2003), **Postmodernliğin Durumu**, İstanbul: Metis Yayınları.
- JAMESON, Fredric (1990), "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği", **Postmodernizm**, Der. Nemci Zeka, İstanbul: Kıyı Yayınları, s.59
- KALEM, Aylin (2005), "Marcel.Li Antunez Roca İle Söyleşi, Dansta Teknolojik Eğilimler", <http://www.yildizalpar.com>, (13 Haziran 2007)
- KAHRAMAN, Hasan Bülent (2005), **Cinsellik, Görsellik, Pornografi**, İstanbul: Agora Kitaplığı
- KAPROW, Allan (1998), " Assamblages, Environments and Happenings", **Sanat Dünyamız**, Sayı: 67, s. 83
- KLEIN, Yves (1998), "Nesnellik ve Yalınlık", **Sanat Dünyamız**, sayı:67
- KORTUN, Vasıf (2003), "Alexander Brener ve Barbara Shurz ile Söyleşi", **Resmi Görüş Güncel Sanat Seçkisi**, Sayı:3, s. 120-121
- KOYUNCUOĞLU, Emre (1999), "Performans Sanatı Üzerine Notlar" **Art-İst Güncel Sanat Seçkisi**, Sayı: 1, s.79
- LINDSAY, David, (1999) "Vandallığın Sanatı ya da Sanatın Vandallığı", **Art-İst Güncel Sanat Seçkisi**, Sayı:1, s.4
- LUCIE-SMITH, Edward (1996a), **Artoday**, China: Phaidon

- LUCIE SMITH, Edward (1996b), **Visual Arts in The Twentieth Century**, London: Laurence King Publishing
- LYNTON, Nibert (2004), **Modern Sanatın Öyküsü**, İstanbul: Remzi Kitabevi
- LYOTARD, Jean-François (2000), “Postmoderne Dönüş”, **Modernizmin Serüveni**, Hazırlayan: Enis Batur, İstanbul: Y.K.Y. s.20, 21
- LYOTARD, J. Fredric (2000), **Postmodern Durum**, Ankara: Vadi yayınları
- MESCHEDE, Friedrich (1993), **Marina Abramovic**, Berlin: Edition Cantz
- MURTEZAOĞLU, Aydan (1994), “Gösteri Olarak Sanat-Sanat Nesnesi Olarak İzlenen İnsan” (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü)
- ORLAN (1999), “Etsel Sanat ”, **Art-ist Güncel Sanat Seçkisi**, Sayı: 1, s. 42
- PEJIC, Bojana (2002), “Bedende-Oluş Marina Abramoviç’in Sanatında Tinsel/Ruhsal Olan Üzerine”, **Anadolu Sanat**, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Sayı: 13, s.156
- RECKITT, Helena, Phelan Peggy (2006), **Art and Feminizm**, Hong Kong: Phaidon
- ROSE, Barbara (1993), “Orlan: Is It Art? Orlan And The Transgressive Act”, <http://www.unc.edu>, (10 Haziran 2007)
- SAĞLAM, Aslıhan, (2006), “Roma'yı Ölümüne Çevirdi Şimdi İstanbul'da Genelevi Sergiliyor”, <http://www.referansgazetesi.com>, (21 Haziran 2007)
- SARGIN, Güven Arif (2005), “Modern Panopticon: Metropolis”, **Arredamento Mimarlık**, Sayı: 2005/07-08, s.49
- SARUP, Madan (2004), **Post-yapısalcılık ve Postmodernizm**, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları
- SÖNMEZ, Ayşegül, (2000), “Standart Bir Estetik Görüntü Yok, Bedenim Bana Ait!”, <http://www.milliyet.com.tr>, (21 Haziran 2007)
- STELARC (1999), “Psiko-Stratejilerden Siber-Stratejilere”, **Art-ist Güncel Sanat Seçkisi**, Sayı:1, s.32
- ŞENOL, Canan, Home Page, 21 Haziran 2007, <http://www.canansenol.com>.
- TURNER, T.Grady (1999), “Oleg Kulik Deitch Projeleri”, **Art-ist Güncel Sanat Seçkisi**, Sayı:1, s.27

YILMAZ, Mehmet (2006), **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ankara: Ütopya

Yayımları

“Situationistler (Durumcular)”, <http://www.geocities.com>, (03 Temmuz 2007)

“İnisiyasyon” <http://www.uludagsozluk.com>, (03 Temmuz 2007)