

T.C.
YAŞAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

BİR GÜNCEL SANAT PRATİĞİ OLARAK BEDEN PERFORMANS SANATI VE
İTALYAN PERFORMANS SANATÇILARI

Berrin VARDAR

Danışman
Yard. Doç. Dr. Mehmet KAHYAOĞLU

İzmir, 2015

T.C.
YAŞAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

BİR GÜNCEL SANAT PRATIĞI OLARAK BEDEN PERFORMANS SANATI VE
İTALYAN PERFORMANS SANATÇILARI

Berrin VARDAR

Danışman
Yard. Doç. Dr. Mehmet KAHYAOĞLU

İzmir, 2015

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Bitirme Projesi olarak sunduğum “**BİR GÜNCEL SANAT PRATİĞİ OLARAK BEDEN PERFORMANS SANATI VE İTALYAN PERFORMANS SANATÇILARI**” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../.../.....

Berrin VARDAR



T.C.
YAŞAR ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZLİ YÜKSEK LİSANS TEZ JÜRİ SINAV TUTANAĞI

ÖĞRENCİNİN		
Adı, Soyadı	:	
Öğrenci No	:	
Anabilim Dalı	:	
Programı	:	
Tez Sınav Tarihi	:/...../201.....	Sınav Saati :
Tezin Başlığı:		
Adayın kişisel çalışmasına dayanan tezini dakikalık süre içinde savunmasından sonra jüri üyelerince gerek çalışma konusu gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin,		
<input type="checkbox"/> BAŞARILI olduğuna (S)	<input type="checkbox"/> OY BİRLİĞİ	ile karar verilmiştir.
1 <input type="checkbox"/> EKSİK sayılması gerektiğine (I)	<input type="checkbox"/> OY ÇOKLUĞU	
2 <input type="checkbox"/> BAŞARISIZ sayılmasına (F)		
3 <input type="checkbox"/> Jüri toplanamadığı için sınav yapılamamıştır.		
4 <input type="checkbox"/> Öğrenci sınava gelmemiştir.		
<input type="checkbox"/> Başarılı (S) <input type="checkbox"/> Eksik (I) <input type="checkbox"/> Başarısız (F)	<input type="checkbox"/> Başarılı (S) <input type="checkbox"/> Eksik (I) <input type="checkbox"/> Başarısız (F)	<input type="checkbox"/> Başarılı (S) <input type="checkbox"/> Eksik (I) <input type="checkbox"/> Başarısız (F)
Üye :	Üye :	Üye :
İmza :	İmza :	İmza :

1 Bu halde adaya 3 ay süre verilir.

2 Bu halde öğrencinin kaydı silinir.

3 Bu halde sınav için yeni bir tarih belirlenir.

4 Bu halde varsa öğrencinin mazeret belgesi Enstitü Yönetim Kurulunda görüşülür. Öğrencinin geçerli mazeretinin olmaması halinde Enstitü Yönetim Kurulu kararıyla ilişiği kesilir. Mazereti geçerli sayıldığında yeni bir sınav tarihi belirlenir.

ÖZET

Yüksek Lisans

BİR GÜNCEL SANAT PRATIĞI OLARAK BEDEN PERFORMANS SANATI VE İTALYAN PERFORMANS SANATÇILARI

Berrin VARDAR

Yaşar Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Programı

Bu tezin amacı, güncel sanat içerisinde yer alan beden performans sanatını, ortaya çıkışını ve gelişimini hazırlayan nedenlerinin incelenmesi ve İtalya'daki performans sanatının durumu ve sanatçılarının araştırılmasıdır.

Sınırlı ve organları koruyan yapısıyla beden, başta anatomik ve cerrahi müdahalelerin araştırma alanı olmuş, orta çağda hastalıkların kaynağı ve ruhun hapishanesi olarak değerlendirilmiştir. Aydınlanma çağı ile birlikte aklın, duyguların, ruhun ve zihnin de varlığıyla ele alınan beden, böylelikle felsefe ve sosyolojinin de araştırma alanı haline gelmiştir.

Sanatın her disiplininde rastlanan beden tasvirleri, performans sanatıyla birlikte bedeni bir sanat pratiği ve yaratım nesnesine dönüştürerek ona tek başına bir sanat eserine dönüştürmüştür. Beden performansı diğer sanat disiplinlerinde var olan yaratım kurallarını da reddederek sanatçıyı anlatım kurallarının dışına çıkarıp özgürleştirmiştir.

Modernleşme ve medeniyetin varlığıyla toplumsal hayatta görülmeye başlanan değişikliklerle insan bedeni önce topluma, iktidarların varlığı da bedeni tamamen kendine yabancılaştırmıştır.

Beden performans sanatı, iktidarların manipüle edilecek en uygun yapı olarak gördükleri ve meşrulaştırılmış şiddetle tahakküm altına aldıkları bedenin bir nevi kurtuluş mücadelesidir ve bu söylemiyle de beden performans sanatının dili özgürlük mücadelesiyle örtüşen bir başkaldırının dili olma özelliği taşır.

Bu tezde güncel bir sanat pratiği olarak ele alınan performans sanatı araştırması şiddet ve feminizm ile sınırlandırılmış, uluslararası alanda yapılan performans uygulamalarına ve teorilerine yer verilmiş, İtalyan performans sanatı ve sanatçılarının beden üzerinden anlatımları, tezin sınırları dâhilinde araştırılarak incelenmiş, verilen performans örnekleri uygulama teorileriyle birlikte anlatılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Beden, Performans Sanatı, Uluslararası beden performans sanatçıları, İtalyan performans sanatı, İtalyan Performans sanatçıları

ABSTRACT

This thesis aims to study the body performance art included in the contemporary art, reasons setting the ground for its emergence and development and to investigate the situation of the performance art and artists in Italy.

The body with its structure limited yet protecting the organs had fallen into the research field of anatomical inquiry and surgical interventions at the beginning, and it was regarded as the source of diseases and the prison of the spirit in the medieval. Handled with the existence of the reason, feelings, spirit and mind as of the enlightenment, the body has thus become one of the fields of study of the philosophy and sociology.

Encountered in every discipline of the art, portrayals of the body converted the body to an artistic praxis and an object of creation with the performance art, making it a work of art on its own. The body performance has rejected the rules of creation existing in the other art disciplines and hence helped the artist go beyond the rules of telling to liberate him/her.

First, changes starting to be seen in the social life with the existence of the modernization and the civilization have alienated the human body to the society, and then the existence of the governances has thoroughly alienated it to itself.

The body performance art is a sort of struggle for liberation of the body regarded as the most convenient structure for manipulation and dominated by the governances, and considering its discourse the language of the body performance art features the language of a revolt overlapping with the struggle for freedom.

Handled as a current artistic praxis, the performance art has been studied in limitations of violence and feminism, practices of and theories on the performance art in the international arena have been addressed, tellings of the Italian performance art and artists have been studied with the parameters of the thesis, and examples for the performance art have been described with the practical theories.

Keywords: Body, Performance Art, International Body Performance Artists, Italian Performance Art, Italian Performance Artists

İTHAF

Maurizio Cesarini'ye

To Maurizio Cesarini

TEŞEKKÜR

Bu alıŐma sűresince gerekli verilerin sađlanmasında ve tezimin hazırlanmasında kolaylık gűsteren tez danıŐmanım Sayın Yard. Doç. Dr. Mehmet KAHYAOĐLU'na, Prof. Maurizio CESARINI ve Prof. Roberto ROSSINI'ye ve tűm destekleri için Erden KOSOVA'ya ve aileme teŐekkűr ederim.

İÇİNDEKİLER

BİR GÜNCEL SANAT PRATİĞİ OLARAK BEDEN PERFORMANS SANATI VE İTALYAN PERFORMANS SANATÇILARI

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
İTHAF	vii
TEŞEKKÜR	viii
İÇİNDEKİLER	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

BEDEN	3
1.1. Bedenin Tanımı	3
1.2. Felsefe ve Beden	4

İKİNCİ BÖLÜM

SANATTA BEDEN	14
2.1. Beden Performans Sanatı, Gelişimi ve Uluslararası Performans Sanatçıları	14
2.2. Çağdaş Sanat vs Güncel Sanat Tartışması ve Türk Performans Sanatı ve Sanatçıları	74

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İTALYA	83
3.1. İtalya ve Faşizm	83
3.2. İtalya'da Kültür, Toplum ve Sanat Hareketleri	92
3.3. İtalyan Performans Sanatı ve Sanatçıları	105

UYGULAMA	133
SONUÇ	144
KAYNAKÇA	149

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: John Cage, <i>4'33''</i> (1952).....	19
Resim 2: Kurt Schwitters, <i>Merz Sütunu</i> (1923)	20
Resim 3: Kurt Schwitters, <i>Ursonate</i> (1922-1932)	21
Resim 4: Black Mountain College, <i>The Ruse of Medusa</i> oyuncularını (1948)	24
Resim 5: La Monte Young ve Nam June Paik, <i>Zen For Head</i> (1961).....	27
Resim 6: Joseph Beuys, <i>Sibirya Senfonisi</i> (1963).....	28
Resim 7: Yves Klein, <i>Le Vide</i> (1958).....	30
Resim 8: Yves Klein, <i>Anthropometries</i> (1960)	31
Resim 9: Yoko Ono, <i>Cut Piece</i> Kyoto, Japonya (1964).....	35
Resim 10: Yoko Ono, <i>Cut Piece</i> Carnegie Recital Hall, (1965)	36
Resim 11: Jackson Pollock, <i>Action Painting</i> (1947)	37
Resim 12: Carolee Schneeman, <i>Eye Body</i> (1963).....	38
Resim 13: Carolee Schneemann, <i>Meat Joy</i> (1964)	39
Resim 14: Carolee Schneemann, <i>Interior Scroll/Cezanne, She Was a Great Painter</i> (1975).....	41
Resim 15: Gina Pane, <i>Sentimental Action</i> (1973)	43
Resim 16: Gina Pane, <i>Escalade</i> (1971).....	44
Resim 17: Gina Pane, <i>Psyche</i> (1974)	45
Resim 18: Valie Export, <i>Touch Cinema</i> (1968)	46
Resim 19: Ana Mendieta, <i>Rape Scene</i> (1973).....	47
Resim 20: Ana Mendieta, <i>Body Tracks</i> (1974)	48
Resim 21: Regina Jose Galindo, <i>Who Can Erase the Traces</i> (2003).....	50
Resim 22: Eleanor Antin, <i>Representational Painting</i> (1971)	52
Resim 23: Tracey Emin, <i>My Bed</i> , (1988)	54
Resim 24: Orlan, <i>Reincarnation of Saint Orlan</i> (1990-1993).....	58
Resim 25: Orlan, <i>Le Drapé-le Baroque</i> (1980).....	59
Resim 26: Chris Burden, <i>Shoot</i> (1971).....	61
Resim 27: Vito Acconci, <i>Waterways</i> (1971).....	62
Resim 28: Vito Acconci, <i>Rubbing Piece</i> (1976)	63
Resim 29: Vito Acconci, <i>Runoff</i> (1970).....	64
Resim 30: Vito Acconci <i>Conversions</i> (1972).....	65
Resim 31: Marina Abramovic, <i>Rhythm Zero</i> (1974).....	67
Resim 32: Marina Abramovic, <i>Rhythm Zero</i> (1974).....	68
Resim 33: <i>Milgram Deneyi</i> (1961).....	71
Resim 34: Stanford Hapishane Deneyi, <i>Gardiyan ve deneye katılacak gönüllüleri</i> <i>bulmak amacıyla gazeteyle verilen ilan görseli</i> (1971)	73
Resim 35: Şükran Moral, <i>Genelev</i> (1997).....	77
Resim 36: Şükran Moral, <i>Aşk ve Şiddet</i> (2009).....	78
Resim 37: Jujin, <i>Sehe-Mehe</i> (1998).....	79
Resim 38: Nil Yalter, <i>Başsız Kadın ya da Göbek Dansı</i> (1974)	80
Resim 39: Nezaket Ekici, <i>Blind</i> (2007).....	81
Resim 40: Nezaket Ekici, <i>Blind</i> (2007).....	82
Resim 41: Alessandro Bruschetti, <i>Faşist Sentez</i> (1935).....	91
Resim 42: Filippo Tommaso Marinetti, <i>Fütürist Manifesto</i> (1909)	93

Resim 43: Filippo Tommaso Marinetti, <i>Le Roi Bombance</i> (1909)	94
Resim 44: Giuseppe Penone, <i>To Untoll One's Skin</i> (1971)	102
Resim 45: Giuseppe Penone, <i>Soffio di Foglie</i> (1979)	103
Resim 46: Michelangelo Pistoletto, <i>Uomo Seduto</i> (1962)	104
Resim 47: Michelangelo Pistoletto, <i>Particolare di Persone</i> (1962)	104
Resim 48: Piero Manzoni, <i>Merda d'Artista</i> (1961)	107
Resim 49: Piero Manzoni, <i>Parmak İzi</i> (1960).....	108
Resim 50: Piero Manzoni, <i>Anthropometries</i> (1961).....	109
Resim 51: Ketty La Rocca, <i>Appendice Per Una Supplica</i> (1972)	111
Resim 52: Luigi Ontani, <i>San Sebastiano</i> (1970).....	112
Resim 53: Ugo La Pietra, <i>Il Comunicatore</i> (1970)	113
Resim 54: Fabio Mauri, <i>Ebrea</i> (1971).....	114
Resim 55: Gino de Dominicis, <i>Paolo Rosa</i> (1972)	115
Resim 56: Aldo Tagliaferro, <i>Identificazione</i> (1973)	117
Resim 57: Maurizio Cattelan, <i>Warning! Enter at your own risk. Do not touch, do not feed, no smoking, no photographs, no dogs, thank you!</i> (1994)	118
Resim 58: Maurizio Catelan, <i>Charlie Non Fa Il Surf</i> (1997).....	119
Resim 59: Giancarlo Pucci, <i>Poesia performativa e multimediale per Pianeta Poesia</i> (2007)	120
Resim 60: The Collective Eye	121
Resim 61: Maurizio Cesarini, <i>Il Senso Della Ferita</i> (1977)	124
Resim 62: Maurizio Cesarini, <i>Doppelganger</i> (2012)	126
Resim 63: Roberto Rossini, <i>Zeitgeist 2007</i>	127
Resim 64: Roberto Rossini	128
Resim 65: Vanessa Beecroft, <i>Girls</i>	129

GİRİŞ

Sanatın her devresinde ve disiplinde işlenen beden, beden ve performans sanatında en büyük yere sahip olur. Sanatçıların statik heykel ve iki boyutlu resim yüzeylerinden kurtularak canlı ve hareket eden özelliği ile bedeni ele alışları yaratım aşamasında onlara sınırsız bir özgürlük sunarken bedeni de bir sanat eseri olarak merkeze oturtur.

Savoca (1999) “*Beden sanatı nihayetinde izleyiciye bir sanat objesi sunmaktan ziyade, içerisinde anksiyeten, duyguya kadar uzanan bir dizi etkileşim sunar. Sanat nesnelерinin sınırsız kaynağı, beden sanatında tamamen kişiselleşir. Maddi olmayan eşsiz hislerin beden üzerinden anlatımıyla benzersiz ve kişisel bir yaratım ortaya çıkar. Ve her beden performansında ortaya çıkan sanatsal üretim, sanatçının bireysel karakteristiği ile üretilir.*” derken beden performans sanatının anlamını vurgular.

Beden performans sanatı, kavramsal ve pratik olarak beden ve insanın hallerini duygu, zihin ve ruh olarak ortaya koyarak hem estetik bir anlatıma hem de ideolojik bir dile dönüşür. Bu haliyle üretim ve sunuş aşaması aynı anda gerçekleşir.

Toplumu oluşturan bireylerin birbirleriyle iletişimini sağlayan dil ve hareketlerin kaynağı olan beden her ne kadar fiziksel açıdan sınırlı bir yapı olarak görülse de zihin, duygular ve ruhun da varlığıyla aslında kompleks bir yapı olduğunun farkına varılır.

Beden acıların, şiddetin ve hazzın kaynağıdır. Acıların ve hazzın kaynağı olan beden aynı zamanda “*acının ortaya çıktığı ve tecrübe edildiği toplumsal, kültürel ve siyasi koşulların da izlerini taşır. En uzun sürgünde ve en geçimsiz inzivada çekilen acının dahi kolektif hafızayla güçlü bağları vardır*” (Seymen: 2010:1).

Sanatın her dönemi ait olduğu çağın toplumsal, kültürel ve siyasi izlerini ve acılarını taşır. Beden ve performans sanatı ile birlikte sanat yaratımı şimdiye kadar olan en güçlü anlatım diline dönüşür. Beden sanatsal anlatımların yapıldığı hem medyum hem de sanat eseri olarak ortaya çıkarken bu kez medenileşme ve 20.yüzyılın getirisi olan her türlü toplumsal, siyasi ve kültürel hareketten etkilenir.

Bu tezde bir güncel sanat pratiği olan beden performans sanatı ve İtalyan performans sanatçıları araştırılmış, tezin sınırları ise şiddet ve feminizm olarak belirlenmiştir.

Tezin birinci bölümünde beden tanımı yapılmış ve beden hakkında kültürel ve felsefi bağlamdaki söylemlere yer verilmiştir.

Tezin ikinci bölümünde sanatta beden konusuna yer verilmiştir. Bu bölüm performans sanatının köklerini oluşturan sanat akımlarına ayrılmış, yine tezin belirlenen sınırları doğrultusunda uluslararası performans sanatçılarına ve onların performanslarından örneklere yer verilerek teorileri ile birlikte açıklanmıştır.

Tezin nc bölümü İtalyan performans sanatına ayrılmış, konuyu anlaşılır kılmak amacıyla İtalyan toplumunun sosyo politik, ekonomik ve toplumsal yapısına değinilmiştir. Yine bu bölümde İtalyan sanatındaki önemli sanat hareketlerine yer verilmiş, performans sanatı ve performans sanatçıları araştırılmış, performanslarından örnekler sunulmuştur.

Tezin uygulama bölümü tez sınırları konseptine uygun  performansa ayrılmış, performanslara ait görseller, performans videosu ve performansların teorik açıklamalarıyla uygulama bölümü desteklenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

BEDEN

1.1. Bedenin Tanımı

Beden denilince çoğunlukla maddi ve somut anlamıyla insan bedeni algılanmakta ve varlığın maddi çerçevesi ile organik oluşumu olarak tanımlanmaktadır. Bilim içerisinde ise beden, basit veya bileşik katı, sıvı ve gazlardan oluşan bir madde olarak betimlenir (Deleuze ve Guattari, 2014: 13).

Bedenin tanımının farklı kültürlerde yine farklı çözümlene ve anlamlarla yerini alması konusunda Arap kültüründe görülen tanımlama özellikle ilginçtir. Beden, üç farklı tanımlamayla üçe bölünür. *Gesem*, *Gesed* ve *Beden* olarak tanımlanan bu yapıda *Gesem* bedenin et, kemik, kas ve kandan oluşan mekanik, temel biyolojik somut anatomik yapısına işaret eder. Bu tanım bedeni tamamen madde olarak ele alırken ikinci tanım olan *Gesed* zihin ve bedeni bir araya getirir. Burada organların kontrolünü sağlayan zihinsel yapı öne çıkar. *Beden* ise bu diğer iki tanımı da içine alır ve diğer tanımlarda belirtilmeyen duyguları ve psikosomatik öğeleri de dâhil eder (Pagnes: 2010).

Beden kişilik özelliklerini belirleyen unsurlardan biridir. Beden ve beden bölgeleri duyguların iletişimsel yansıması ve kişiliğin güçlü simgeleridir. Beden bir varlık olarak nesnelere arasında biriciktir. Beden imgesi bireyin yaşantıları sonucunda kendi bedeni hakkında bilinçli veya bilinçsiz olarak zihninde tasarladığı, bedenine ilişkin kendi görüntüsü ve görüşleridir De Bea (aktaran Ertürk, 2006:105).

Bedensel hareketler ve yüz ifadeleri gündelik yaşamda iletişimin anahtarı ve temel içeriğidir. İletişim, duygu aktarımı bedenin hareketlerini bir dile dönüştürür. Dolayısıyla beden kelimelere dökülemeyen her şeyin anlatımının gerçekleştiği bir yapıdır.

Sosyal ilişkilerin kaynağı bedensel ilişkilerdir. Her türlü sosyal değişim bedenlerde gerçeklik bulur (Guillaume, 2011: 9). Bedenler toplumsal iletişimin gerçekleştiği ilk yer olarak sosyal hayatın içerisinde en önemli konumda bulunurlar. İletişim bağlamında ele alındığında bedenler dünyamızın dayanak noktasıdır. Sosyal ilişkiler toplumlarda öncelikle bedenleri aktarım noktası olarak ele alır. Bedenler

bireylerin toplumla olan iletişimde bir koruyucu koza rolünde ve merkezi önemdedir.

Bedenlerin hareket, duygu ve davranış olarak *rasyonalize etmesi* (toplum kurallarına uyum sağlamak ve bu kurallar doğrultusunda kendisini yapıya uygun hale getirmek) medenileşme süreci ile başlar. Toplumun ön gördüğü kurallar öncelikle üst tabakadan başlayarak alta doğru inerek sürer. Kurallar bütünü sadece kalabalıklarda uygulanmaz ve yalnızken de uygulanmaya devam edilir. Dolayısıyla bedenlerin medenileşme sürecindeki toplum tarafından uygun görülen yere oturtulmaya çalışılmasıyla inşa edilen ehlileştirme bir yandan bireyleri kendi bedenleri üzerinde daha çok kontrol sahibi olmasını sağlar diğer yandan da bireyler kontrolleri arttığı oranda toplumsal baskıyla karşı karşıya kalırlar. Elias (aktaran Yumul, 2000:38-84).

İzleyen ve izlenen durumda bulunan kadın bedeninin varlığı erkeğin bakışını hayatın her alanında ve her döneminde içselleştirerek kendi görünüşünü denetler. Erkekler kadınları seyrederken kadınlar da erkekler tarafından seyredilişlerini izlerler. Erkek gözlemci, kadın ise gözlenen konumundadır. Kadın böylelikle kendisini seyirlik görsel bir nesneye dönüştürür (Kaplan, 2007:13).

Kadın ve erkek bedenleri arasında var olan biyolojik ve fizyolojik farklar, sosyo-kültürel toplum kurallarının varlığıyla daha da derinleşir. Dolayısı ile bu farklılaşmanın toplumsal yapı içerisine kadın ve erkek yaşamları göz önüne alındığında bunun bir kültür işi gerçeği olduğu ortaya çıkar (Kaplan, 2007:13).

1.2. Felsefe ve Beden

Ortaçağ Hıristiyan dünyasında kirli ve ölümlü bir günah nesnesi olarak kabul edilen bedenler aynı zamanda ruhun hapisanesidir. Bedenin ölümü ruhu bu hastalıklı hapisaneden kurtarır.

İnsan ruhunun tanrısal bir mahiyete sahip olduğunu söyleyen Platon, hiçbir zaman ruhun yaratılışından söz etmez. İnsan ruhu tanrının (evrenin) bir parçasıdır ve tanrı kadar ezeli olduğu için ruh hakkında bir yaratım söz konusu değildir. Ruh tanrısal âlemde huzurlu bir yere sahiptir ve ruhun dünya ile ilişkisi Platon'da ruhun maddeye olan tutkusunun tatmini olarak açıklanır. Ruh şehvet tutkusunun bir sonucu olarak dünyada yerini bulur ve bedene böylelikle konuk olur. Tanrının bir parçası olan ruh bedeninin sınırlı ve ölümlü doğasında kendisini hapsedilmiş hissederek tekrar

tanrının yanına dönme isteğindedir. Tanrının yanına dönme isteği ancak bedenden kurtulmayla gerçekleşecektir. Ruh tanrıdır ve bu yüzden hem ezeli hem de ebedidir. Ruhun ezeli idealar aleminden gelip bedene konuk olması insanın meydana getirir. Bu yüzden Ruh tanrılık olmanın yanı sıra da insanlıktır. Ruh bedene hayat kazandırır. Ruh kendiliğinden hareket ediyor olma özelliği ile aktiftir ve böylelikle bedeni yönetir ve yürütür (Derbeder, 2007: 3). Aristoteles'in düşüncesinde ruh Platon'un tanrısal kaynaklı ruhsallığının yerine duyumsal etkinliğin sağladığı ruhu koyar (Kaplan,2011:5).

17. Yüzyılın aydınlanma felsefesi beden ve akıl ilişkisini kurmaya başlar. Özellikle Descartes'ın düalist yaklaşımında akıl bedenden önce gelir ve düşünce varlığın kanıtıdır. Descartes ruhu varlığı olmayan düşünen bir töz olarak tanımlanırken bedeni hacmi, uzunluğu ve derinliği olan maddi bir töz olarak görür. Descartes'da ruhun ve düşüncelerin hareket ettirdiği maddi varlığıyla beden ve ruh birbiriyle bağlantılı çalışan ama iki farklı düzlem olarak ele alınır. Beden, Descartes'a göre kütle görünümüyle bir makinedir (Timurkan,2008:3-4) ve ruh hiçbir şekilde bu mekanik işlemeye katılmaz. Decartes'ın ruh anlayışından yola çıkan Nicholas Malebranch tanrıyı yaradan olaak ele alırken, Descartes'ın rasyonalizmi ve felsefesini dengeleyen Spinoza'ya göre ise evren Tanrının özünden bir zorunluluk sonucunda ortaya çıkmıştır ve evrenin kendisi tanrıdır ve nesnelere onun gerçekliğinin birer görüntüsüdür. Leibniz ise varlığı Spinoza'dan çok daha farklı biçimde ele alarak tözü birliktelik olarak değerlendirir. Maddi olmayıp ruhlu olan bu birliktelik kendi içinde kapalıdır ve dolayısı ile ruh ve beden in bu birlikteliğinin birbirlerini etkilemeyen bağlantıları vardır (Kaplan, 2011:5).

Merlau-Ponty varoluşu varlık ve hiçlik yerine görünen ve gözrünmeyen olarak tanımlar. Fenomenolojiden yola çıkan Merleau-Ponty, dünyanın tamamen deneyimle öğrenilmesi gerektiğini önerir. Bu bakımdan beden Merleau-ponty'nin felsefesinde önemli yere sahiptir. Beden, dünyaya yönlendirilmiş bir dinamik duyumsal bilinç alanıdır. Bilinç dünyaya duyular yoluyla ulaşır dünyayla kaynaşarak ona biçim ve anlam verir (Eroğlu: 2014:16).

“Ponty, insanın bedenli varoluşunu, kavrayışın ve aklın olduğu bir bedendeki organizasyon olarak tanımlamanın ötesine geçmek ister. Akıl, kavrayış ve bilincin taşıyıcısı olan “ölümlü beden” kavramını iptal ederek “yaşayan beden” kavramını ortaya çıkartır. Bedenin yetisi olan dokunmanın yolunu açar.” Ponty'de

görünürlüğün tanımı tendir. Algılayanbeden ve şeyler arasındaki iletişim tenle sağlanır. Ten ne madde, ne tin ne de tözdür. Görünür olan görünen bedene, dokunur olan da dokunan bedene sarmalanır. Ten görülen şey ile görüneni birbirine bağlar, böylece hem şeyin görünürlüğünü hem de görenin bedenselliğini kurandır (Eraldemir, 2010:5)

Shoshana Felman'a göre duygusal ve görünür nesnelere arasında diğerinin bir diğeri üzerine olan ama açıkça okunamayan bir etkisi ve iletişimi söz konusudur. Aslında radikal olan bu farklar, istediğimiz kişi olma arzusu, egomuz benlik ve birey olmadır. Sınırları olan bir organizma olarak beden, sadece aynaya baktığımızdaki haliyle gözümüze yansıyandan çok daha fazlasıdır. Bedenimiz sadece organlarımızı kaotik bir dağılmadan koruyan kılıftan öte diğer bedenler tarafından okunabilen bir figür olarak da varlığını ilan eder (Guillaume, 2011:9).

Alman filozof Edmund Russel, bedeni görünür fiziksel bir madde olmasından öte, zihni, farklı hisleri barındıran, hareket edebilme yetisiyle hisleri ve düşünceleri somutlaştıran tutarlı sistemsel hareketlerle günlük hayata dair pratik algımızla kavrayabileceğimiz anlamlar bütününe ilk elden bize iletimini sağlayan bir varlık olarak tanımlar. Beden hareket ve ifade yeteneğiyle bir yaşamasal deneyim merkezidir ve bu rolüyle hayatta anahtar rolünü üstlenir (Fontana, Frangione, Rossini, 2015:92).

Goffman'a göre bireyler günlük hayattaki yaşantılarını ve yine gündelik hayata dair bedensel yönelimlerini kolay kontrol davranışı sergileyerek sürdürürler. Ancak, karşıdan karşıya geçmek, ayakkabıları bağlamak ya da düzgün cümle kurmak, tehlike ve fırsatlar karşısında mücadele etmek gibi davranışlar bireyin hayatı boyunca öğrendiği deneyimlerin ürünüdürler (Giddens, 2014: 80).

Toplumsal değişimlerde etkili rol oynayan zihniyet, ideoloji ve diğer faktörler de bedenler aracılığıyla varlık kazanırlar. Bu faktörlerin varlığıyla bedenler sürekli değişim halindedirler ve değişimlerin varlık zemini olma özelliğini de taşırlar (Okumuş,2009:5).

Fransız sosyolog Marcel Mauss (1872-1950)'da *Beden Teknikleri* adlı makalesinde ilk kez bedenin kültürel ve sınıfsal bir süreç sonucunda oluşan ve değişken bir niteliğe sahip olduğundan bahseder (Taban: 2012).

Mauss'un bazı gözlem ve araştırmalardan ve antropolojik verilerden yola çıkarak hazırladığı bu makalede yer alan beden teknikleri terimi “*toplumdan topluma değişerek var olan insanların bedenlerini kullanmalarına ilişkin bir bilgidir*”. Mauss'a göre beden “*insanı ilk ve en doğal aletidir.*” Mauss'un Beden Teknikleri, beden ve sosyo-kültürel yapı arasında doğrudan ilişki kuran ilk toplum bilim çalışmasıdır (Işık, 1998:125).

Gilles Deleuze (1925-1995) ve Felix Guattari (1930-1992) 1980 yılında yayınlanan *Bin Yayla* adlı eserde “*Dilin asıl olan görevinin bedenin anlatımına katkıda bulunmasıdır.*” der. Dilin beden gösterisinde etkisinin varlığı bedenin varoluşuna katkıdır. Organlar bedene tutunur. Beden her yerde işin başındadır. Nefes alır, ısıtır. Dışkılar, yer ve düzenler. Bedenin makine olarak adlandırılımlı kesinlikle değişmeceli bir anlam taşımaz. Beden tamamıyla makinedir. “*Tam anlamıyla makineler, kavramalarıyla, bağlantılarıyla. Bir organ-makine (machine organ) bir kaynak makineye (machine-source) tutunur: biri, diğerinin kestiği bir akım yayar. ...Dolayısıyla hepimiz brikolörüz (bricoleur) . Her birimiz ufak makineleriyle*” (Deleuze ve Guattari, 2014: 13).

Deleuze ve Guattari, Lewis Carroll'un da edebi yaratılarına değinir. Lewis Carroll'un *Alice Harikalar Diyarında* adlı çocuk kitabında, Harikalar Diyarı, birkaç isim, birbiriyle alakası olmayan rakamlar, alan ve metamorfozlardan oluşur. Akışkan özelliği ile Carroll'un Harikalar Diyarı, bizi paradoks ve saçmalıkların üst üste bindiği, süreksizlik ve sürekliliğin bir arada kombine edilebildiği bir ülkeye götürür. Kullanılan dil anlamsız söz dizinlerinin birleşerek bir anlam oluşturması şekliyle de metin, yazın kurallarını ve anlamı zorlar. Deleuze'a göre olay, ne olduğundan çok içerisinde ne olduğuyla önem kazanır. Alice'de *olay mahalli* denilen durum Alice'in uyku sürecindeki beden yüzeyidir. Ayrıca kitapta değişikliklerin bir anda ortaya çıkması ve anlatım dili farkıyla birer patlama etkisi yaratması kitabın süreksizlik ve uyumsuzluğuna örnek teşkil eder diyebiliriz. Kitaptaki anlatımda birbirine teğet geçen ve hatta denge bozmaya kadar giden anlatımlar ve iç içe geçişlerin görüldüğü bu karışıklık, zihinsel mekanizmanın çalışmasının önünü tıkayarak başka bir mantığın varlığına bizi götürür. O da anlamsızlıktır (Fordyce ve Marell, 1994:53).

Alice Harikalar Diyarı kitabında bütün bedenler birbirine karışır, bir bedenden diğerine transformasyon akışkan geçişle göze çarpar. Karışıklığa rağmen her şey birbirine sıkı sıkıya kaynaklanmış bir blok görünümü sunar.

Kelimeler dâhil her şey yenilebilir durumdadır. Kitapta düşesin kişiliğinden yola çıkıldığında da *cannibalism*in varlığı da görülür. Derinlere inildiğinde her şey ürkütücü ve anlamsızdır. Kitap önceden *Alice's Adventures Underground* olarak isimlendirilmiş sonradan *Alice in Wonderland* olarak değiştirilmiştir. Bunun altında yatan neden kitapta Alice'in yüzeyler üzerinde sürekli artan hâkimiyet ve yönetiminin devam ediyor olmasıdır. Alice yüzeyde doğar, bazen de yüzeye yükselir. Yüzeyleri yaratır. Akışkan hareketlilik hakimdir. Derinliklerin karanlıklarına ait olan yaratıklar oyun kağıtları kadar ince ve yüzeydedir. Kendi formlarından çıkıp kartın inceliğine dönüşürler (Deleuze, 1997:21).

Eleştirmenler tarafından 20.yüzyılın en etkili yazarlarından biri olarak kabul edilen Alman kısa öykü ve roman yazarı Franz Kafka (1883-1924)'nın ilk kez 1915 Ekiminde *Die Verwandlung* (Dönüşüm/Metamorfoz) adlı uzun öyküsü bir dergide yayınlanır (<http://www.peterharrington.co.uk/rare-books/association-copies/the-metamorphosis-3/>). Öykü, Gregor Samsa'nın bir sabah uyandığında kendisinin dev bir böceğe dönüştüğünü görmesiyle başlar. Metamorfoz, küçük burjuva çevresinin tiksindirici halini ve aile ilişkilerini anlatır. Gregor Samsa'nın böceğe dönüşmesi toplumun kurallarına ve kalıplarına bireyin başkaldırısıdır. Dönüşümle böcekleşen Samsa ailesi başta olmak üzere toplum tarafından dışlanır. Dışlanmak bir bakıma çoğulcu yapıya başkaldıran bireyin bir nevi yazgısıdır. Franz Kafka, başkaldırıyla yabancılaşma ve yabancılaştırılma halini Samsa'nın böceğe dönüşen bedeninde somutlaştırır (Rahimli:2013).

Deleuze ve Guattari 'nin bedenle ilgili yazılarında *Body Without Organs* (BWO) Organsız Beden kavramını kullanırlar. Deleuze'ün *Anlamın Mantiği* (1996)'nda ortaya çıkan organsız beden kavramı ilk kez Antonin Artaud (1896-1948) tarafından kullanılmış, Deleuze ve Guattari'nin *Anti-Ödipus*'unda kavram daha da derinlemesine ele alınmıştır. Antonin Artaud'dan başlayıp Deleuze ve Guattari'de derinlemesine ele alınan Organsız beden kavramının varlığı, kişilikten önceki beden imgesini ortaya çıkarmaya elverişli, çılgınlıkla ilişkili bir yazın kuramından hareketle biçimlenir (Sauvagnargues, 2010:69).

Organsız beden, beden olarak var olma ve bedenlerin oluşumunu, dışa, ruha, biçime, organizmanın bütünlüğüne bağlı bir ilkeyle bağlantı kurmaksızın düşünmeyi henüz biçimlenmemiş madde düzeyine yerleşerek, yani güç düzeyinde sağlar. Organik beden *yersizyurtsuzlaşmış* bir bedendir. Organik ve organlarından ayrı bir

beden değil, inorganik, sürekli yıkılma ve yeniden oluşum halinde olan bir bedendir. Hastalıktır ve yeniden inşa edilmeye muktedir bir bedendir. Organsız beden canlıdır fakat ruhsuzdur (Sauvagnargues, 2010:69).

Artaud'daki beden düşüncesi, içkin karşıtı olarak aşkın bedenin kurulu bir organizmaya ya da farklı organlar düzeyine indirgenmiş soyut bir birliktelik bağlamında yanıtılmayan bir düşüncedir. Organın kendisine önerdiği beden, sıraya konmuş merkezci bir modeldir. Eski çağlardan beri organ bilimi canlıların biçim değiştirme ve evrim anlayışını kendine dayanak kabul eder. Bütünün ve parçaların mantıksal bağlantısıyla olduğu kadar bedensel kimliğin biyolojik oluşumuyla da organ, birliğin, bireyselliğin, beden düzenlemesinin ortaya çıkardığı sorunları kendi çapında yeniden üretir. Bu yüzden organ bilimi Deleuze için de düşünsel ve yazın anlamında önemli bir kozdur (Sauvagnargues, 2010:69).

Deleuze için beden, birliğin, tuhaflıkların bireyleşme öncesi alandaki yoğun farklılıklarla oluşmuş bireyleşmesidir. Organik biçim ve öznenin birliği bireyleşme sürecinde ikincil kalır. Özne de beden kadar çok sayıda bir güç ilişkisinin bileşeni olarak ortaya çıkar. Ruh, bilinç ve yüce bir özne veya organik bir biçim olarak sunulan, önceden biçimlenmiş bireyler olarak algılanamazlar. Buna göre beden organsızdır denilmeli ve organ, organik farklılaşmanın sonrasında bir türev olarak türün bireydeki, bireyin de bireyleşme sürecindeki hali olarak kabul görmelidir (Sauvagnargues, 2010:69).

Artaud, canlı bedenin sınırlarını organizmanın ötesine taşır ve onu organsız vücut olarak isimlendirir ve 28 Kasım 1947'de organlara savaş açar: "*Tanrının kararından kurtulmak için*" başlıklı bu şiirde Artaud şöyle yazar:

"Tanrının kararından kurtulmak için : çünkü isterseniz beni okuyun, organdan daha yararsız bir şey yoktur."

Artaud'un organsız beden tanımına göre beden asla bir organizma değildir. Ve organizmalar bedenin düşmanlarıdır. Artaud'a göre bedenin organları değil, eşikleri ve düzeyleri vardır (Zourabichvili, 2011: 133).

Artaud'a göre organizmalar, vazgeçilmesi istendiği anlamda değil, karşı çıktığı organik beden imgesini ilettikleri ölçüde bedenin düşmanlarıdır. Organizmalar kurucu organlardan oluşmuş, bedensel birlik ilkesine bağlı bir topluluktur. Burada organları hemen bir yana atmak söz konusu değildir, burada en önemli organ olan

beyinin bedeninin geri kalanını düzenleyip denetlediği piramit şeklinde bir düzen olarak organları birbiriyle ilişkilendirmekten vazgeçmek gerekir.

“Ağız yok, Dil yok Dişler yok Gırtlak Yok Karın yok Anüs yok.

Kendimi ben yeniden yaratacağım” (Sauvagnargues, 2010:70).

Jacques Derrida’da aynı Artaud gibi insanı *dışkısalsal-dinsel* olarak tanımlayarak fiziksel ve metafiziksel arasındaki çözülmez ayrımı işaret eder (Artaud, Beckett, Lecossois (2009:53)

Organsız beden tanımında organlardan yoksun bir beden anlamı çıkartılmamalıdır. Burada bahsedilen organik betimlemelerin ötesinde ve farklılaşma yönünde bir beden algısının yaratılmaya çalışılmasıdır. Belirli bir biçimde henüz gerçekleşmemiş olan güçlerin sanal bir düzene oturtulmasıyla yaratılan bir yapının tanımının yapılmasıdır (Sauvagnargues, 2010:70).

Deleuze’da bedeninin organizmaya geçişinden önceki, bireyleşme gücü olarak tanımlanan organsız beden kavramı, bu anlamıyla organik olmayan bir yaşamı işaret eder. Deleuze’a göre organizma, bedeni bedensel olarak tanımlamış bir düzen içinde, yaşamı ele geçiren organik kararlılıkla hapseden bir biçimdir (Sauvagnargues, 2010:70).

Beden, özlerin araştırmasını kendine konu edinen fenomenolojiye ve fenomenolojik yaşantılara indirgenemeyen duygu ya da oluşlar tarafından kat edildiğinde organsız bedene yönelir. Organsız beden bu anlamıyla yaşanmış bedeninin *içkin* (bilinç içeriği olarak var olan) sınırlandırıcıdır (Zourabichvili, 2011: 135).

Henri Bergson (1859-1941)’a göre organizma, yaşamsal canlılığın sınırlanmış elde edilmişidir, sınırlamak kadar sınırlanmayı da içerir ve sanat kendini bu farklılaşmanın çekiciliğine kaptırır: bu organik olmayan güçleri elde eder, sabitlemiş biçimler öncesindeki yoğun süreci yakalar. Öyle ki organ *“yaşamın kendini sınırlandırmak için karşı çıktığı şeydir”* ve yaşam inorganik olduğundan çok daha güçlüdür. Deleuze ve Guattari’ye göre organik katmanlar yaşamı tüketmezler: organizma daha çok yaşamın kendisini sınırlandırmaya karşı çıktığı şeydir ve anorganik olmasından çok daha yoğun ve çok daha güçlüdür. Bu inorganik yaşam, bedeni güç ilişkisi olarak, henüz belirli bir biçimde bireyleşmemiş yoğun farklılaşma gücü olarak canlandırır. Deleuze, Organsız bedenlerin inorganik olan yaşamla olan ilişkisi bireyin biçim anlayışını ve gücün biçim üzerindeki üstünlüğünü ortaya koyar

demekte, güç ve biçim arasındaki ilişkiyi farklılaşmanın taşıyıcısı olan iki önemli unsur olarak bize sunmaktadır. Bergson'da madde ve organizmanın biçimi yoğun sürenin sonucudur. Deleuze bu varlık bilimsel farkı, bireyleşmiş madde ile gerilim arasındaki entropik işareti sanal ve gerçek arasındaki bir iniş çıkış, anlık bir titreşim olarak betimler. Sanal olarak ele alınan organsız beden iyi ayrıştığında ve mükemmel bir şekilde gerçek olduğunda birey şekline bürünmeden de farklılaşabilir. Organsız beden tanımı da tam olarak bunun açılımıdır: “*Var oluşun yoğun ve sanal yüzü*” (Sauvagnargues, 2010: 72).

Sanal farklılaşma gerçekleştiğinde de beden tamamen bireyleşir. Farklılığın iki biçimi olan sanal ve gerçeklik, organsız beden tanımında sanalın gerçeğe dönüşmesidir. Organsız beden, şekilsiz farklılaşmayı ve farklılaşmanın yoğun gücünü göz önünde bulundurarak bireyleşme eğilimini arttırır. Böylece farklılığın iki unsuru sanal güçler ve gerçek biçimler eksenini oluşturur. Deleuze'a göre söz konusu olan organın varlığından çok bedeninin organik olarak kavranmasıdır. Bu nedenle de Deleuze bedeni organlara indirgeyenleri eleştirir ve organizma hakkında şöyle der: “*Yaşamaya devam etmek için organizma gereklidir. Organsız bedenler organlara karşı değildirler. Sadece organizma denen organlar düzenine karşıdır.*” Organsız beden, bir bedeninin aynı zamanda organik geçerliliğini tanıyan sanal tarafıdır. Öyleyse biçim, tükenmiş bir güç değil, yavaş da olsa geçici bir güç ilişkisidir. Organsız beden farklılaşma yolunda yoğun bir bedendir. Deleuze organsız bedene yapısökümcü olarak yaklaşmaz daha çok varoluşçuluk olarak ele alır (Sauvagnargues, 2010: 73).

İlkel topluluklarda ışığın merkezi olarak kabul edilen beden, modern Batı toplumlarında iktidarın egemenliği ile negatif bir algıya bürünmüştür. Platon'un bedene bakışından, kutsal kitaplarda yer alan beden tanımından, Descartes'ın bedene Kartezyen yaklaşımına, anatominin bedeni bilimsel açıdan ele almasına ve ekonominin, endüstrinin bedene iş gücü olarak bakışına kadar biriken her türlü bakış açısı dahil olmak üzere çevresel etmenler de zaman içerisinde beden üzerinde daha çeşitli algılara da olanak vermiştir (Galimberti, 2005:12).

Nietzsche'ye göre her dönemin kendi fiziki bir insan ideali, yine buna bağlı olarak dönüşen özgün karakteri ve hepsinin toplamında ortaya çıkan yeni bir bedeni vardır. Nietzsche: “*Her beden bulunduğu mekanın tamamına egemen olmaya ve gücünü geliştirmeye, sonra da onun uzamına direnen her şeyi ite kaka*

uzaklaştırmaya çaba gösterir. Ama bu çaba sürekli olarak öbür bedenlerin benzer çabalarıyla karşı karşıya gelir ve bunların arasında kendisiyle yeterince ilişki içerisinde olanla bir düzenleme içerisine girer. Böylece iktidar için el birliği yapar ve süreç böyle devam eder” der (Işık, 1998:106).

Bedenlerin iktidarın dayanak ve süreklilik noktalarına dönüşümü, öncelikle iktidarın bedeni kendi doğasından uzaklaştırmasıyla başlar. İktidar bedeni uysal ya da ceza yaptırımlarıyla itaate zorlayarak kendine yeni bir yatırım yapısına dönüştür. Siyasi iktidarlarda olduğu gibi her iktidarda beden kendi biyolojik varlığının ötesine taşınır. İktidarlar sadece yeni bedenler yaratıp geliştirmez, kendi sürekliliği için bu çerçevede ayrıca yeni bir ruh da üretilerek alanını geliştirilir. Dolayısı ile ruh üretimi iktidarın güç ilişkileri yoluyla bedenin üstünde, çevresinde ve beraberinde gerçekleşir. Beden ve ruh bu böylece siyasi anatominin amacı ve yansıması haline gelir (Işık, 1998:108).

Foucault; *“bedenler, söylem ve yaptırım stratejileriyle gerek siyasi ideolojiler gerekse her türlü iktidarın inşasını gerçekleştirebileceği en kolay manipüle edilebilecek zeminlerdir.”* derken bize bu söylemiyle Nietzsche’yi hatırlatır (Foucault, 2012:247).

Foucault, iktidar sözcüğünü kullanırken, iktidarın, çoğunluk algısında genellikle devlet ve siyasi birimler olarak karşılık bulduğunu söylerken bunu *“Platoncu bir iktidar icad etme eğilimi.”* olarak niteler. İktidar her yerdedir. Bütün insan ilişkilerinde iktidardan söz edilebilir. Sözlü iletişimden, aşk ilişkilerine kadar iktidar hep vardır (Foucault, 2014:235).

Foucault iktidar sözcüğünü, iktidar ilişkileri deyimini kısaltmak için de kullanır. Özgürlüklerin kısıtlamaya uğratıldığı her yer iktidarın varlığını doğurur. Toplumların sistemi birbirlerinden ne kadar farklı olsa da, iktidarlara etkin kılan örgütlenme ortaktır ve *“bedenler, söylem ve yaptırım stratejileriyle gerek siyasi ideolojiler gerekse her türlü iktidarın inşasını gerçekleştirebileceği en kolay manipüle edilebilecek zeminlerdir”* der (Foucault, 2012:247).

Öznel özgür olmadıkça iktidar ilişkileri kesintiye uğrar. Eğer iki öznenin bir sınırsız ve sonsuz olarak diğer öznenin üzerinde yönetime sahip olur ve de o öznenin üzerinde her türlü şiddeti uygulayabileceği bir alana çevirirse, bu durumda iktidar teriminin açılımına karşılık gelen ilişki kurulamaz. İktidar ilişkilerinin

kurulumu ve sürekliliği için “her iki taraftan biri özgür olmalıdır” (Foucault, 2012:236).

Foucault’ya göre her iktidar kendi içerisinde bir direniş imkânı da barındırır ve her tarihi oluşum kendi iktidarıyla birlikte kendi direnme biçimlerini yaratır. İktidarların direniş imkanı tanıyor olmasının sebebi öznelerden birinin özgürlüğünden dolayı ortaya çıkan bir durumdur. Eski iktidara ait metotlarla yeni iktidarla mücadele etmek kaosa yol açar. Dolayısı ile her yeni iktidar yeni direnme biçimlerine ve öznellerine ihtiyaç duyar. Foucault; “Zira hiç direniş imkânı (şiddetli direniş gösterme, kaçıp kurtulma, hileye başvurma, durumu tam tersine çeviren stratejiler) olmasaydı iktidar ilişkisi de olmazdı.” der (Foucault, 2012:236).

Beden, her türlü güç ilişkilerinde de merkezinde yer alan haliyle ruhun hapisanesine dönüşür. Eski dönemlerde bedenin içeriye kapatılmasıyla gerçekleştirilen cezalandırma ve tahakküm kurma modern dönemde bedenin dışarıya kapatılmasına dönüşür ve bu dönüşümde ruhun özgürlüklerle hapsedilmesi gerçekleştirilir. Foucault bu dönemi *biyo-politik kontrol* ve *iktidar çağı* olarak adlandırır. Ruhların dışarıya kapatılmasıyla modern ruhların kontrolü ele alınır ve burada artık ne devlet ne de iktidar vardır. Bu yeni yapı kendi kendine sınır vermedir. “Dışarıya hapsetmeyle gerçekleşen modern hapisanelerin parmaklıkları, politika, cinsellik ve deliliktir.” Modern hapisanelerde konuşma özgürlüğü tabularla kısıtlanır. “Artık modern ruhların önünde zenginlik, verimlilik ve sinsi bir güçten ibaret bir doğruluk istenci önem kazanmıştır (Foucault, 2012:236). Ortaçağın bedenlerin yok edilmesi üzerinden inşa edilen iktidar eylemi, Foucault’nun biyo-iktidar söyleminde yaşayan bedenlere ihtiyaç duyar. Biyo-iktidarların yapım, yerleşim ve gelişim evrelerinin her biri yaşayan bedenlerde eyleme dönüşür.

Bedenin yaşatılmasıyla biyo-iktidar kendisine yeni alanlar bulurken, mutlak hâkimiyetini de birey yaşamı üzerine kurar. Biyo-iktidar bir iktidar teknolojileri bütünüdür ve devlet olma yolunda kullanılan yöntemlerin bir bileşkesidir. Böylelikle bio-iktidarlar modern kapitalizme giden yolu açar. Kurgu, kapitalizme hizmet anlayışı ile bedenlerin kontrol altına alınma mekanizmasına dayanır (Foucault: 2012: 236).

İKİNCİ BÖLÜM

SANATTA BEDEN

2.1. Beden Performans Sanatı, Gelişimi ve Uluslararası Performans

Sanatçıları

Sanatın tüm evrelerinde ve disiplinlerinde beden tasvirlerine rastlanır. Güncel sanat kapsamında yer alan performans sanatıyla birlikte beden bir anlatım diline ve tek başına bir sanat eserine dönüşür.

Deleuze ve Guattari, “*Bedenin içerisine ruhun ve duyguların varlığı da eklendiğinde, düşüncelerin ve fikirlerin de katılmasıyla, somut olanın içerisinden bir sanat olayının cisimselleşmiş hali ortaya çıkar.*” der (Deleuze ve Guattari, 2014: 13). Dolayısıyla sanat yapıtı, bedenin madde halinden sanat eserine dönüşümü onu derinlerde yatan özden ayırmadan ve birlikte gerçekleşir. Bedenin, anlam ve bilgiye ait derin yapının önemli bir parçası olması (Fontana, Frangione, Rossini, 2015:92), bedeni sanatta bir anlatım dili, uygulama medyumu ve araştırma alanına taşır.

Bedenin anti metalaşma eğilimi ile maddiyattan uzak tutumu, keyifli ve cesur bir gerçekçilikle insan figürünün estetize edilme hali ve sanatta medyum olarak yer alması insan ve sanatçı duyarlılığının da bir bakıma diriliş mücadelesidir (O’Reilly, 2009: 15).

Beden, zihin, duygular ve aklın varlığıyla kendi dışında kalan dünya arasındaki bir *arayüz*dür. Duygularımızın, bedenimizin dış dünya ile iletişim kurmada kullandığımız belirleyici çizgileri ve salt varlığı ile kullanımı ortaya daha fazla kavramsala dayalı sanatsal üretim çıkmasına neden olur. Beden ve performans sanatında bedenin maddi varlığı maddesel olmaktan çıkıp kavramsal bir konsepte bürünür (O’Reilly, 2009:7).

Performans sözcüğü Anglo-Sakson kökenli bir sözcüktür ve orijini antik Fransızcadan *tam* ya da *eylemi tamamlamak* olarak çevirebileceğimiz *por-fournir*’den gelir. Bu nedenle performans, *bir eylemin gerçekleştirilmesi* şeklinde yorumlanabilir (http://eprints-phd.biblio.unitn.it /224/1/ Giuseppe_Toscano_tesi_dottorale_gennaio_2010.pdf).

Performans, tamamen gerçekliğe dayanır ve duygusal algı sürecinin bir parçasıdır. Performans sırasında izleyicilerin duyguları ve sanatçının yaratımı arasında kurulan bağ kesintisiz ve performans kadar gerçektir. Bu edimsel süreçte, hem sanatçının duyguları hem de izleyicinin duyguları tıpkı performansın mantığı gibi o anda yaşanır. Bu yönüyle performans birçok kişi arasında paylaşılır (Carlson, 2013:195).

Bedenin sunumu ve gösterimi, ortaya karmaşık bir sunum koymaktan öte, sanatçının duygularını, yine beden üzerinden yaptığı, kendi çalışmalarında yaşadığı kültürel ya da sosyo-politik elemanların artı ya da eksi olarak ifadesini de barındırır. Artaud performansın özünü beden uzam içerisindeki işleyişinde aramaktadır. Tiyatro’da *gibi yapılan* performansta olmamalıdır (Carlson, 2013:195).

Bedenin kompleks özelliği, beden performansı sırasında da kompleks anlam yüklenerek algılanmayı gerektirir. Beden, sanat yaratımı sırasında merkezde kullanılıyor olması dışında, sanat eserinin yaratımı sırasında hem merkez hem de yaratım *medium* u olarak da kullanılır (O’Reilly, 2009:49).

Beden sanatı olarak adlandırılan anlatım dili, temelde iki boyuta indirgenerek anlatılmaya çalışılacak olanın ötesine geçerek, her şeyi gerçeğinde olduğu gibi anlatma, onu yumuşatmadan ve gizlemeden olduğu gibi ortaya çıkarma, başarısızlık olasılığından korkmama, sınırsızlığa uzanan insan merkezli bir uygulama olarak tanımlanabilir. İzleyicinin de muhakkak mevcut olduğu, sunum sırasında rahatsızlık derecesine de varan duygu yükselmeleri, bazen sıkıcılığa varan düzeyde durgunluk, iğrenme ya da gerçek aşkın insan üzerinde yarattığı o yumuşaklık duygusu hissettirilir, hissedilir (Vergine, 2000: 7).

İnsan bedeni fetüs haliyle bile hayata anlam veren tek şey olması özelliğiyle ve bir anlatım dili, performans aracı olarak kullanılmasıyla güncel sanata yüklediği anlamın büyüklüğü tartışılmaz bir narsisizm ve güç gösterisi haline veya saf aşkın anlatımına kadar yükselebilir. Performans sanatçısı insan odaklı, dümdüz olan bazen de olmayan, hatta bazen saldırganlık da içeren, insan doğasına dair her şeyin görülebileceği, hatta aşırılık derecesine varan devinimlerle kendi benliğinin tüm ayrıntılarını ortaya korkusuzca döker (Vergine, 2000: 8).

İnsanoğlu bedeninin doğası gereği hareket halinde olmaya tutkudur. Beden performansının da bir anlatım ve kendini ifade aracı olarak fark

edilmesinden sonra, bu hareketlilik kendini gösterme tutkusunu da zaten ifade aracının üstüne taşımış, beden hareketleri ile bu tutku birleşince ortaya insan bedeninin anlatım aracı olarak kullanılması üst noktaya gelmiştir.

Beden Performans sanatında oluşumu etkileyen iki faktör daha karşımıza çıkar: *Ethos* ve *pathos*. Etkili ve güçlü dramtizasyonun bu iki önemli faktörünün kolektif olarak varlığı önemlidir. *Ethos* erdemin ve ahlakın üst noktasıdır. Kişinin veya karakterin amacıdır. *Pathos*, ethosun etki alanı ve heyecanlandırmak ya da büyülemek üzere hedeflenen kitleyi nitelemektedir. Geleneksel haliyle burada iletişim daha önce duyulmamış bir şeyin, şimdiki zamanda orijinaline de dönerek tekrar edilmesi, şimdiki zamanla uyumlandırılarak, hatta eşleştirilerek, çıkışından bu ana uzanan, insanın izlediği belirli yol olarak tanımlanır. Mesela bu durumu Joseph Beuys, Tom Marioni (1937-) ve Giuseppe Chiari (1926-2007)'de görmekteyiz. Beden performans sanatında izleyicide uyandırılmak istenen etki, heyecanın en üst noktasına çıkılarak zaman zaman utancın, aşırılığın dozunun artarak rahatsızlığın ve hatta iğrenmeye kadar varan duygu yüklemesinin varlığıdır. Beden performansındaki iletişimde kullanılan hareketlerin olağanüstü dramatik ifadeyle sergilenmesi izleyiciyi anlatılmak isteneni izlemeye adeta mahkûm eder (Vergine 2007:8).

Performans sanatı, toplum bireylerinin gözünden kaçan şeyleri, küçük kötülükleri ve gizleri gün ışığına ve göz önüne çıkarmak üzere sert ya da yumuşak sunumlar şeklinde gerçekleşir. Beden performans sanatını gerçekleştirmek isteyen sanatçı performansın geçtiği yerde kendi bedeni ile izleyici arasında bir özneler arası iletişim kurmak zorundadır. Bu zorunluluğun varlığı ilham verici ve teşvik edici özellikleri de barındırma zorunluluğu getirir. Bağlantının sağlamlığı performansın istenilen kalite ve düzlemde olmasına daha fazla olanak tanır (Savoca, 1999: 44).

Performansın en önemli yanlarından biri de, gerçekleştirilen eylemin fikrinin hemen ve hızla algılanıyor olmasıdır. Eylem en saf haliyle sunulmalı ve anlam kaymasına meydan vermemelidir. Daha ileri ve aşırıya götürülmek istenen performanslarda, izleyiciyi provoke edecek güçler kullanılmalı ve aynı zamanda her iki türde de, kavramsal sanata dair bir baz üzerinden izleyiciye ulaşması sağlanmalıdır (Fontana, Frangione, Rossini, 2015:95).

Performans sanatı, bedeni, üzerinde gerek yapılan eylemlerle, gerekse işleyişine ve sınırlarına yönelik denemelerle analitik incelemelerin mümkün kılındığı bir makine haline getirmiştir (Savoca, 1999: 37). 20. yüzyıl güncel sanatında beden performans sanatının önemli bir yeri vardır.

Beden performans sanatı ile birlikte sanat, daha politik bir hal sergilemeye başlar. İnsan özgürlükleri vurgulanır, altı çizilir. Beden üzerinden gerçekleştirilen performanslarda sadece bedenin teşhiri yoktur (Miglietti,2008: 26).

Kendi başına karmaşık ve sürekli değişen yapısıyla performans sanatı, performans fikri ve projesini koşullayan entelektüel, kültürel ve toplumsal akımların kurduğu karşılıklı bağlantı ağlarının da derinliği dikkate alındığında daha da karmaşıklaşır. Performans sanatı güncel özne ve kimlik arayışına, cinsiyet, ırk, etnisite de dahil olmak üzere sanatın iktidar yapılarına kadar giden mücadelelere ve postmodern olmanın ne demek olduğuna kadar giden geniş bir alanı kapsar (Carlson, 2013: 28).

Amerikalı Performans Öğretileri Profesörü olan Nick Kaye, postmodern ve performans kavramlarını ele aldığı yazısında performansın durumunun kendi başına postmodern olumsuzluklara ve istikrarsızlıklara eğilmek ve ondan beslenmek olarak okunabileceğinden söz etmektedir. Kaye'e göre performans genel anlamıyla postmodern bir biçim olarak düşünülebilir. *Performance in Postmodern Culture* adlı 1977'de yayınlanan ve editörlüğünü Charles Caramello ile birlikte gerçekleştirdiği kitabında Michel Benamou'da performans ve postmodern kavramları hakkında hemen hemen aynı şeyi söyler. Benamou'ya göre "*performans, postmodernin birleştirici kipidir*" (Carlson, 2013:190-191).

Kodlar üreten bedenler, postmodern performanslarda ideolojik söylemler üreten bedenlere dönüşürler. Bunlar bedenin maddiyatını tarihi ve kültürel yapıyı anlatma iddiasındadırlar (Auslander, 1997:11).

19.yüzyılın gerçekçiliğinde betimlenen çıplak tanrıçaların, yerini kendi isteğe bağlı taşıyıcı annelere bıraktığı, Avangardın karmaşıklığı ve Dadaist yaklaşımların itaatsiz tavırlarıyla sanatı yalanladığı, kutsal sayılan sanat nesnelерinin yerle bir edildiği, tiyatro sahnelerinin yerini sirk ringlerine bıraktığı bu yüzyıl sanat tarihinde belirleyici bir yer tutar. Rus konstrüktivistlerin ve Bauhaus tiyatrosunun tavrını oluşturan üretimin anlamının araştırılmasıyla başlayan bu süreç, 1950'lerde Jackson

Pollock ve Gutai gruplarının çalışmalarında anlam kaymalarıyla devam eder. 1960'larda ortaya çıkan Happening'lerle seyirciler seyirci koltuklarından kaldırılarak sanat üretiminin gerçekleştirildiği arenalara çekilirler ve bir bakıma bu üretimin parçası haline getirilirler. Böylelikle sanat tarihinin ötesine geçen yeni yolların aranmasında güncel sanatçılar, özellikle de canlı performans sunan sanatçıları fazlasıyla etkileyen Happening'lerin *here-and-now* içerikleri de, beden sanatının başlamasına ve öneminin artmasına neden olmuştur (O'Reilly, 2009: 12).

Sanat tarihinde performansın başlangıcı, Fütürizm, Dadaizm, Fluxus, Sürrealizm ve teatral anlamda çalışmalar yapan ve ütöpik bir sanat yaratımı da diyebileceğimiz Bauhaus hareketleriyle ilişkilendirilebilir. Performans sanatı gerçek anlamda kimliğini 1960'lı yıllarla birlikte kazanmaya başlar. Viyana Aksiyonistleri'nin gösterileri ve Fluxus Hareketi ile birlikte sanatçının sosyal hayata karşı bakış açısının değişmesi, bu konuya yönelik tartışmalar, anlamlandırma ve spekülasyonlarla estetik, geçmiş, kültür üzerine yapılan sorgulamalarla sanatın asıl değeri üzerine bir takım düşünceler üretilmeye başlanır. Sanatın marketing değeri ve bunun sosyal anlamdaki etkilerin giderek belirgin hale gelmesi ve buna yönelik deneyimler ile batı ve doğu kültürlerinin de giderek sanata eklenmesiyle sanatta etkileyici ve çarpıcı anlamlar değerler ortaya çıkar (Fontana, Frangione, Rossini, 2015:160).

Performans sanatının tarihçesini oluşturan ilk örnekler İtalyan Fütüristlerin eserlerini sergiledikleri süre içerisinde kendi manifestolarını okumaları, Dadaistlerin Zürih'te, Cabaret Voltaire'de düzenledikleri vodviller ve siyasi miting tadındaki tiyatro etkinlikleri, güncel konuları adres gösteren görsel sanat faaliyetleri, gösterilebilir (<http://www.theartstory.org/movement-performance-art.htm>).

Dansçı Merce Cunningham'ın sahne dans performansları ikinci dünya savaşı sonrası performans sanatına örnek sayılabilirken, besteci John Cage'in 4'33'' adlı çalışması, Allan Kaprow (1922-2006) ve George Brecht'in eserleri örnekleri çoğaltır (<http://www.theartstory.org/movement-performance-art.htm>).

Besteci John Cage, "Landscape no:5" adlı eserinde piyano telleri arasına sıkıştırdığı yabancı nesnelere (tokmak, ağaç parçaları gibi) yeni sesler elde etmeyi dener. İkinci çalışma olarak 42 plaktan aldığı sesleri birleştirerek bunu

manyetik bir banda kaydeder ve bandı kesip parçalayarak tekrar birleştirir. Cage, üçüncü performansı olan 4'33'' adlı eserini ressam ve performans sanatçısı olan arkadaşı Robert Rauschenberg'in *Beyaz Boyamalar* adlı eserinden ilham alarak gerçekleştirmiştir. Cage'e ilham olan bu eser, tamamen beyaz yedi adet parçadan oluşmaktadır. Tek bir notanın bile çalınmadığı Cage'in 4'33'' adlı eseri, 4 dakika 33 saniye olarak 29 Ağustos 1952'de sahnelenmiştir. Eserin altında yatan fikir, sessizliğin de müziğin bir parçası olduğunun vurgulanmasıdır (Şahiner, 2008:52).



Resim 1: John Cage, 4'33'' (1952)

<https://www.sfcv.org/article/john-cage-influencer-memories-and-anecdotes>

John Cage, 1938'de sıra dışı eserleri üretmek amacıyla yaptığı ve deneysel anlamda bestelediği kompozisyonunda tanımlanamayan bir müzik türü geliştirmiştir. Bu tavır, modernizmin kabile ve oryantal kültür olarak tabir edilen diğer kültürlerin keşfine olanak sağlamasıyla gerçekleşmiştir. Besteci John Cage, kompozisyonlarında Doğu felsefesinden ve Zen Budizminden etkilenmiştir (Şahiner, 2008:53).

Birinci Dünya Savaşı'nın insan kıyımına karşı geliştirilen nihilist bir tepki olarak başladığı söylenebilecek olan Dadaizm, modernizmin öncü sanatçılarından Kurt Schwitters (1887-1948) 'in *Merz* resimleri ve *Merz* şiirleri (Visual Poetry), oluşturduğu garip ve yeni bir alfabe ile döküntüleri toplayıp bir araya getirilmesiyle

oluşturduğu çevre düzenlemeleri daha sonra her çeşit Post-modern yapının da temelinde yer alacaktır. Otomatizmi serbest bırakan ve bilinçaltına yaratıcı bir şekilde ulaşmaya zemin hazırlayan tavrı ile tüm geleneksel sanat kurallarının dışlandığı Dadaist tavrı bütün bu sebepler dolayısı ile önemlidir (Apignesi, 1996:33).



Resim 2: Kurt Schwitters, *Merz Sütunu* (1923)

<http://soundartarchive.net/WORKS-details.php?recordID=4449>



Resim 3: Kurt Schwitters, Ursonate (1922-1932)

http://www.todayszaman.com/arts-culture_uk-show-puts-schwitters-rubbish-art-back-in-frame_306037.html

Dadaizm'in modernizme ve ekonomik işleyiş içerisinde sanatın metalaştırılmasına olan karşı duruşu, Dadaist anlayışın bir karşı sanat tavrı olduğunun altını çizmektedir. Tüm sanat hareket ve akımlarının çıkış noktası olan bazen de efektif olarak, yapılaştırılmasından sonraki dönemlerinde onu etkileyen, tetikleyen sosyo-politik durum, Dadaizm'in politikayla olan bağının varlığına da işaret eder. Bu politik bağ, Fluxus'un içerisinde de yer alır. Fluxus'un varlığı da düzene ve buna bağlı tüm sistemlere bir karşı çıkıştır. Müzik, resim ve edebiyat alanında da görülen bu karşı çıkış, öncelikle sanat yaratıcısının bir kahraman olarak algılanmasına, sanat dalları arasında bulunan geleneksel sınırların kaldırılmasına ve sanatsal anlamlandırma ve yorumların muhakkak bir öğretiye ve öğrenime dayalı olması gerektiği kuralına da karşı çıkmaktadır (Fischer, 1990 :44).

Alman mimar Walter Gropius (1883-1969) tarafından 1919 yılında Almanya Weimar'da kurulan Bauhaus, ütöpik bir zanaat loncası olarak nitelendirilebilecek yapısıyla, mimarlık, resim ve heykeli birleştirerek aynı çatının altında topladı. Bauhaus kavramının çekirdeğini tüm sanatların birliğiyle maddi dünyanın yeniden şekillendirilmesi oluşturmaktaydı. Bauhaus'un müfredatı, tasarımcılar ve zanaatkarların yeni sisteme uygun yaratma kapasitesine dayalı bir taban üzerine inşa edilmişti. Bauhaus hem tasarım hem de güzel sanatları oluşturan elemanları

birleştirek yeni bir öğretim sistemi oluşturdu ve bu bağlamda daha özel çalışmalar çıkarılabileceğine inandı (http://www.metmuseum.org/toah/hd/bauh/hd_bauh.htm).

Bauhaus, tümel bir görsel sanatlar anlayışını içerisinde barındıran kimliğiyle, tiyatro gibi sahne sanatlarının da yapısına da indi ve böylelikle Bauhaus'da bir tiyatro atölyesi açıldı. Bauhaus'da yeni bir bakış açısıyla sahnenin kendisinin de bir anlatım aracı olarak kullanılabileceği fikriyle tiyatroya uyarlanabilecek bir mimari tekniğin geliştirildiği ve sahneyi ses, ışık, uzay, biçim ve devinimin etkin yoğunlaşması olarak ele alındığı görülür. Gropius, herhangi bir getirisi olmadığına inandığı ve maddi sıkıntılar nedeniyle tiyatro atölyesini kapatmaya karar vermiş, fakat ilerleyen zamanlarda bir şekilde maddi olanakların güçlenmesiyle tiyatro atölyesi yeniden açılmıştır. Önce sahne sonra da dans ve tiyatronun da Bauhaus kuralları içerisinde incelenme ve yapılandırma süreci devam etmiştir (Droste, 2002:158).

Bauhaus tiyatro çalışmalarında tüm göreneksel natüralist öykünmecî sanat tekniklerinden uzaklaşarak, sahnedeki sanatçıların izleyiciyle bütünleşmesini sağlamak adına, izleyicilerin yerini yeniden ele alınmış, klasik *çerçeve* sahnenin yerine *alan sahne* ile *çember sahne* getirilmiştir. Böylelikle, tümel tiyatro yapısına elverişli, üç ayrı sahne türünü içinde barındıran bir yapı tarzı oluşturulmuştur. Bauhaus okulu koreografi olan Oscar Schlemmer (1888-1943), tarafından yaratılan yeni sistemle, kübik sahne uzayı içinde uzay-beden diyalektiği yakalanmaya, biçim-renk-uzay üçlüsünü oluşturulmaya, geometrideki küre, küp ve koniyi sahnenin yükseklik, derinlik ve genişlik boyutlarıyla karşılanmaya çalışılarak, oyuncu, sahnede "devingen uzaysal plastik" anlatımın ögesi olarak algılanmaya başlanmıştır (http://www.tiyatrotarihi.com/tiyatro_terimleri/bauhaus_tiyatrosu__nedir.html)

Beden performans sanatını ve Bauhaus'u destekleyen bale ve dans okulunun açılması 1933 yılına rastlar. Okul, North Carolina'da bulunan Black Mountain College'da açılır. John Andrew Jr. Rice (1888-1968) tarafından kurulan okul, ünlü eğitim kuramcısı ve filozof olan John Dewey (1859-1952) ilkelerine dayalı bir dans ve bale eğitim okuludur. Okula Nazi Almanyası'ndan kaçan sanatçı Josef Albers (1888-1976) 'de eşi baskı resim ve tekstil sanatının önemli isimlerinden olan Anni Albers (1899-1994) ile katılır. Bu iki sanatçının da katılımıyla dans okulunda Bauhaus deneyimlenmeye başlar. 1936'da ise görsel tiyatronun en önemli yazarlarından olan Xanti Schawinsky (1904-1979) okula davet edilir ve böylece

Bauhaus'un etkisi kuvvetlenir. 1948 yılında Dadaist müziğin en özgün yorumcusu olan John Cage (1912-1992) ile Amerikalı tasarımcı, mimar ve sistem teorisyeni olan Buckminster Fuller (1895-1983) ve Hollandalı ressam Willem de Kooning (1904-1997)'de Black Mountain College'in kadrosuna katılırlar. Buckminster Fuller 1948-1949 yılları arasında okulun Summer Institut departmanında yönetici müdür olarak çalışmış, bu konuma gelmesinde ona inanan öğrencileri ve diğer meslektaşları destek olmuştur. Fuller, burada onu ünlü yapacak olan projesine başlar. *Jeodezik Kubbe* adlı bu proje kendisinden otuz yıl önce Alman mühendis Dr. Walther Bauersfeld (879-1959) tarafından yapılmış da olsa, Amerika tarafından bu projenin patenti Buckminster Fuller'e verilir. Tüm bu akademisyenlerin yanı sıra hepsinden daha da önemlisi okula balet, dansçı ve aynı zamanda koreograf Merce Cunningham (1919-209)'da katılır (<http://www.blackmountaincollege.org/programs/other-bmc-projects/153-the-ruse-of-medusa-recital-of-works-by-erik-satie>).

1948 yılı yazında 20. yüzyılın en parlak sanatçılarından bir araya gelmesiyle oluşan bu sıra dışı grup, yoğun çalışma ve işbirliğiyle Erik Satie (1866-1925)'nin *The Ruse of Medusa* isimli sürrealist resitalini Black Mountain College' da sahneye koydu. Müzik, tiyatro, dans disiplini ve görsel sanatları aynı anda içeren bu sürrealist ve tek perdelik sanat gösterisi, Dadaist hareketin öncül ve ilk örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Gösterinin 13 Ağustos 1948 tarihli prodüksiyonunda müzikler Erik Satie tarafından bestelendi ve John Cage tarafından piyano ile seslendirildi. Koreografi Merce Cunningham tarafından yapıldı, Arthur Penn (1922-2010) tarafından yönetildi ve sahne tasarımı William de Kooning ve eşi Elaine de Kooning (1918-1989) tarafından gerçekleştirildi. Kostümlerin tasarımı ise Buckminster Fuller tarafından yapıldı. Ayrıca oyunun başkahramanı olan Baron Medusa, yine Buckminster Fuller tarafından canlandırıldı (<http://www.blackmountaincollege.org/programs/other-bmc-projects/153-the-ruse-of-medusa-recital-of-works-by-erik-satie>).



Resim 4: Black Mountain College, The Ruse of Medusa oyuncularını (1948)

<http://radical-pedagogies.com/search-cases/a21-black-mountain-college/>

Dada hareketiyle birlikte bu tür gösteriler avangard deneyimlerin içerisinde devam etti. Cabaret Voltaire'de İsveçli sanatçı, heykeltıraş ve dansçı Sophie Taeuber (1889-1943) ve Alman dansçı, koreograf Mary Wigman (1886-1943), akşamları düzenledikleri dans koreografileriyle futurist akımın altını çiziyorlardı. Fransız heykeltıraş, ressam ve şair Jean Arp (1886-1966) bu gösterileri şöyle anlatır: *“Taverna görünümüne bürünen sahnede gerçekleştirilen kalabalık ve çok renkli ve gürültülü bu oyunlarda müzik, kahkahalar ve çığlıklar içerisinde okunan manifestoya pandomim de eşlik ederdi. Tristan Tzara oriental bir dansçı gibi danseder, Marcel Janco görünmez bir kemanı çalar gibi hareket eder ve kemanın sesini ağzıyla taklit ederek miyavlar gibi sesler çıkartırdı. Aynı zamanda bir baterist olan Richard Huelsenbeck elindeki kocaman davulla, sahnede piyano çalan ve yüzü tamamen beyaza boyanmış halde bir hayaleti andırır görünümüyle Hugo Ball'a eşlik eder, Madame Henings ise bu gürültüye Meryem'i andıran yüz ifadesiyle yaptığı splitlerle sahnede dansıyla katılırdı. Bu haliyle tüm gösteri sanki nihilizme övgü gibiydi”* (Gualdoni, 2007 :11).

Dadacı şair Hugo Ball (1886-1927) ise günlüğünde bu performanslardan şöyle bahseder: “*Bacaklarım parlak mavi kartondan bir silindirin içindeydi, silindir kalçalarımın hizasına geliyordu ve bu halimle bir dikili taşla benziyordum.(...) Üzerine, yakası kartondan, içi kırmızı dışıysa altın renginde, uzun bir palto giymiştim. (...) Kafamda da, çok gösterişli, mavi beyaz bir büyücü hekim şapkası vardı*”. Hugo Ball performans sırasında önünde bulunan müzik sehпасı üzerindeki anlamsız kelimeleri ciddi bir görüntüyle okumaktaydı:

gadji beri bimba

glandridi laudi lonni cadori

gadjama bim beri glassala...

(Hopkins, 2006: 56).

Yine 20. yüzyıl sanat akımlarından olan Fluxus, 1961 yıllarında filizlenmeye başlasa da 1962 yılında varlığını ilan eder ve bir akım kimliği kazanır. Fluxus’un kaynağını *hareket* kavramı oluşturur. Neo-Dadaist bir tavrı içerisinde barındıran bu akım, kısacası sanatın ticari meta haline getirilmesine, piyasa olgusuna karşı çıkıyor ve bu olguların tümünün karşısına çıkarılıp koyulabilecek yeni bir tavrın geliştirilip ortaya konulması gerektiğini savunuyordu. Tüm avangard çıkışların kökünde olan durağanlık, donukluk ve kalıcılık kavramlarına karşı çıkış ve akım olma anlayışını reddetme, Fluxus hareketinde de görülmektedir (Hopkins, 2006 : 18).

Modernizmin çıkışında ve sonraki zamanlarında modernite tavrına karşı çıkanların da modernite içerisine dahil edilmeleri durumu Fluxus hareketi için de geçerliliğini korumuştur. Fluxusun bu başarısızlığı bir bakıma hareketin başarısı olarak da görülmüştür (Hopkins, 2006 : 18).

Her türlü sanatsal üretimin, filmlerin, yayınların, gösterilerin, şenliklerin ve olayların birlikte kullanıldığı Fluxus hareketinin sanatçıları, sanatta alternatif bir yaklaşımın kahramanları ve savunucuları olmuşlardır. Günümüzde de varlığını sürdürmekte olan bu akım en güzel örneklerini verdikleri ve en etkin oldukları dönem olarak 1962 – 1978 yılları arası gösterilebilir (Atakan, 2008: 66).

1 Eylül 1962 yılında o zamanların Batı Almanyası’nda Weisbaden’de ilk Fluxus şenliği düzenlenir ve şenlik dört hafta sürer. Fluxus hareketinin kurucusu ve koordinatörü olan ayrıca adını kendi çalışmalarının bir antolojisinin isminden alan

fluxus teriminin isim babası Litvanya asıllı, Amerika'da doğan mimar- mühendis George Macuinas (1931-1978), İngiliz besteci, şair ve erken dönem Fluxus sanatçılarından olan Dick Higgins (1938-1998) ve Amerikalı şair, sanatçı Emmett Williams (1925-2007)' in ortak amaçları sanatlar arasındaki mevcut bariyerlerin, formların ve materyallerin sınırlandırmalarını kaldırmaktır. Fluxus grubunun yarattığı bu uyarım, ilerleyen yıllarda yaratıcı ifadenin temelini oluşturacak ve sanatçılara beden sanatı konusunda ufuk açıcı bir örnek teşkil edecektir (Savoca, 1999: 14).

Fluxus Uluslararası En İyi Müzik Şenliği, adı altında gerçekleşen ondört dinletide; Dick Higgins, Nam June Paik (1932-2006), Amerikalı besteci ve müzisyen La Monte Young (1935-), George Brecht (1926-2008), George Maciunas, Fransız film yapımcısı, heykeltıraş ve şair Robert Fillou (1926-1987), Amerikalı sanatçı Alison Knowles (1933-), Emmett Williams, Amerikalı şair ve performans sanatçısı Jackson Mac Low (1922-2004), John Cage, besteci Pierre Mercure (1927-1966), Karlheinz Stockhausen (1928-2007), Amerikalı müzisyen Philip Corner (1933-) ve diğer başka sanatçıların eserleri de çalınır (Atakan, 2008 : 67).

Uluslararası kimliğiyle; Amerikalı, Alman, Japon, Koreli, Fransız, Hollandalı, Danimarkalı, İsveçli ve İtalyan sanatçıları bünyesinde barındıran fluxus hareketi, dört hafta süren Fluxus şenliğinde müzikal dinletilerden sonra ilginç gösterilere de sahne olmuştur. Bunlardan birincisinde, parçalara ayrılmış bir kuyruklu piyano, Philip Corner'in *Piyano Etkinlikleri* isimli gösterisinde açık arttırma usulüyle satılmış, diğerinde ise, Amerikalı besteci ve müzisyen La Monte Young, *Zen For Head* (Baş için Zen) adlı gösterisinde Nam June Paik'in başını domates suyu ve mürekkebe batırıp yerdeki bir rulo kağıt üzerine sürmüştür (Atakan, 2008 : 67).



Resim 5: La Monte Young ve Nam June Paik, *Zen For Head* (1961)

<http://www.medienkunstnetz.de/works/zen-for-head/>

Şenlik gösterileri Kopenhag, Paris ve Düsseldorf'ta da *Festum Fluxorum* adıyla devam etmiş, Amsterdam'daki *Fluxus Şenliği*, Lahey'deki *Fluxus Tümel Sanat Şenliği* ve Nice'teki *Davranış* ile sona ermiştir. Takip eden 1963 yılında Joseph Beuys, Düsseldorf 'da *İki Müzisyen İçin Kompozisyon* adlı eserinde sahnede kurgulu müzikli oyuncakların zembereklerini çalıştırıp her birinin farklı aralıklarda durmasını sahnelemiş, yine aynı şenliğin ikinci gecesi *Sibiryaya Senfonisi* adını taşıyan gösterisinde kucağında ölü tavşanla sahneye çıkmış, kara tahta, piyano, elektrik

telleri ve benzer nesnelere karıştırarak bir performans sergilemiştir. Fakat Beuys'un adı bu performansından sonra Maciunas'ın yayımladığı hiçbir programda yer almamıştır (Atakan, 2008 : 67).



Resim 6: Joseph Beuys, Sibiryaya Senfonisi (1963)

<http://pankurios-templeovarts.tumblr.com/post/84300907272/works-by-joseph-beuys-1921-1986-his-works-are>

Dansların, gösterilerin ve müzikal dinletilerin şekillendirdiği fluxus hareketi, düzenlenen bu ilk festival ile Avrupa'da fluxus adına nitelikli bir deneyim yaşanmıştır. Maciunas, yağ lekesi gibi hızla yayılan Fluxus hareketinin koordinatörü ve temsilcisi olarak, sanatçılar arasında bulaşıcı etki gösteren bu hararetli salgının yayılımını gerçekleştirmiştir. Böylece müzik, dans ve tiyatro da dâhil olmak üzere diğer sanat dallarının da insan bedenini bir yaratım ve sanat objesi olarak kullanımını sağlamış, yeni ve belirgin bir sanat öznesi haline getirmeyi başarmıştır (Gualdoni, 2007:17).

Dadaist ve Gerçeküstücülük fikirleriyle Duchamp'tan, batı dışı düşünme ve üretim tavrıyla, Cage'in yaratımlarından da etkilenen bu sıra dışı grup, Maciunas'ın

ana hareketleri belirleyen taslaklarının varlığına rağmen, yine de deneysel, bireysel ve her zaman yenilikçi tavrıyla çalışmalarını sürdürmüştür (Atakan, 2008 : 67).

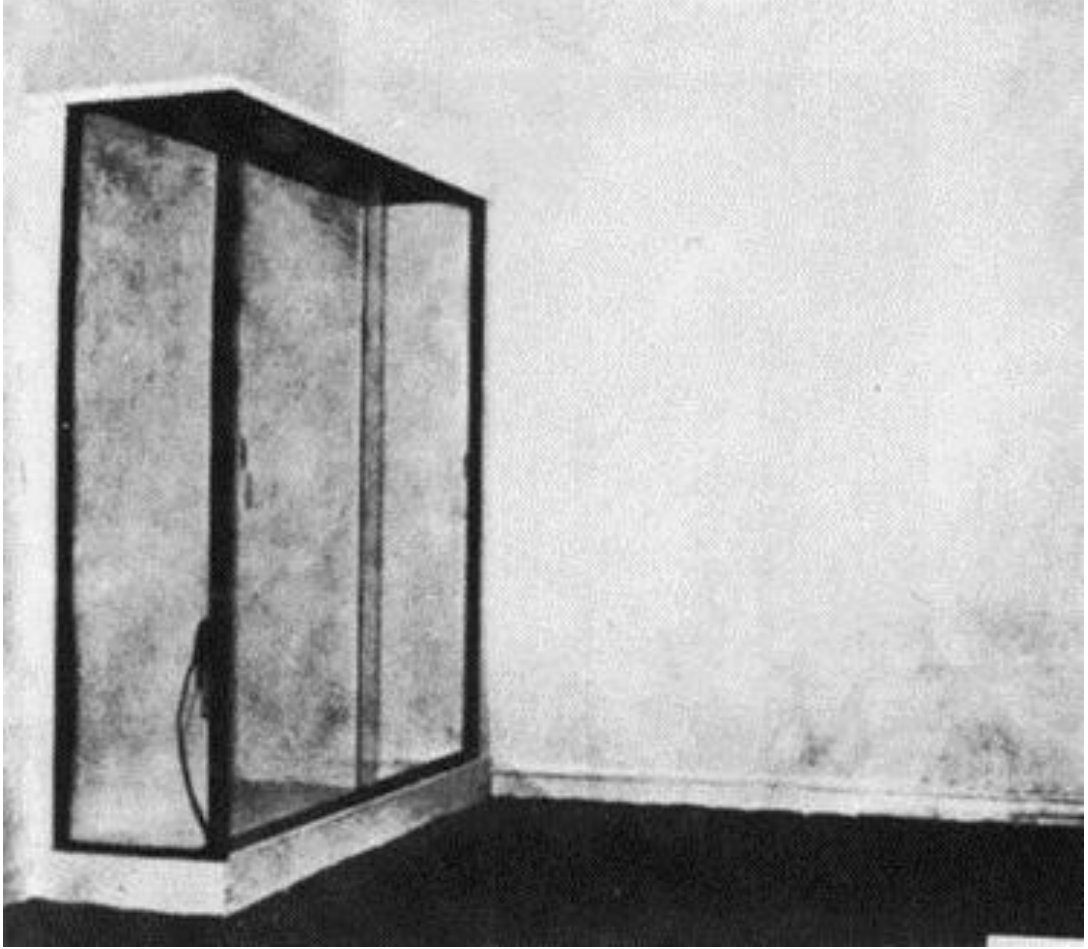
Grup, hem şimdiki zaman odaklı, hem kısa süreli, hem de sanatçıları nesne üretiminden uzaklaştıran gerçek zaman süreçleri ve eylemlerine dayalı oyunculuğu gösterilerinde vurgulamıştır (Atakan, 2008 : 67).

Fluxus grubu ilerleyen zamanlarda, basılı yayın ve diğer sanatsal çalışmalarını çoğaltarak mevcut sanat piyasasını elinde tutan ve yönlendiren *elitist* galeri ve müzeleri dışlamıştır. Maciuas'ın açtığı bir dizi *Fluxshop* adını taşıyan dükkânlarla ve *Fluxus Mail-Order Warehouse* sistemi aracılığıyla mektupla abonelik sağlayarak sipariş yöntemiyle fluxus takipçilerine ulaşmıştır. Fluxus grubu işlerinde hedeflenen seri üretimin sağlanması amacıyla eylemler kimliksizleştirilerek ender ve eşsiz nesne üretiminden tamamen uzak durulmuş, böylece ortak çalışma ortamının sağlanmasına çalışılmıştır (Atakan, 2008 : 67).

Performans sanatı Avrupa ve Amerika'da 1950'lerin sonunda sanatçının bir ifade aracı olarak gelişmeye başlar. İkinci Dünya Savaşından on yıl sonra çoğu sanatçının, Soyut Dışavurumculuğun özündeki apolitik içeriği reddetmeye başladığı görülür. Sanatçılar bunu, siyasetin ve politik oyunların yarattığı gerçek sorunların karşısında kendilerini stüdyolarına kapatıp, her şeye sırtlarını dönerek ve kayıtsız kalarak bir şeyler üretmeye devam etmeyi bir nevi geri çekilmek olarak tanımladılar. Sanatçılar arasında bu vicdani uyanış duygusu 1960'lı yılların başındaki aktivizmi harekete teşvik eder. Avrupa'nın büyük kentlerinde Fluxus tarzı birçok sanatsal gösteriler gerçekleşir. Halkla birlikte paylaşılan bu deneyimler, halkla birlikte aynı enerjiyi yakalama ve bir nevi uyanışa hizmet etme amacıyla kuvvetli bir katalizör oluşturdular. Hem de sanatçılar olarak kendi sanatsal deneyimlerini arttırdılar. Bu tavrın üç gurur verici ve taşıyıcı büyük ismi: Yves Klein, Piero Manzoni ve Joseph Beuys'tur (Savoca, 1999: 30).

1928 yılında Nice'te doğan Yves Klein'in sanatı tamamen yaşama ait çalışmalardı. Hiçbir zaman kendisini tuvaler ve fırçalar arasında stüdyoya kapatmak istemedi. Hayata yönelik sanat üretme çabalarının ilkini mavi rengi baz alarak yarattığı monokromatik çalışmalarında görürüz. Paris'te, 1957 yılında 1001 balonu gökyüzüne bıraktığı *Aerostatik Heykel* adlı çalışması, manevi dünyaya ait olarak nitelendirdiği Iris Clert Galeri'de gerçekleşen *Le Vide* (Boşluk) adlı sergisi gibi.

Klein, *Le Vide* sergisinin açılış töreninde bir beden performansı olduğu açıkça görülen bu eylemiyle seyircilerini bu boş odada karşılar. Sanatçı, galerinin içerisinde kendi yarattığı fakat galeri ortamından tamamen izole küçük bir kabin ve onun haricinde etrafta hiçbir şey olmaksızın seyirciye gezmesi için tamamıyla boş bir alan bırakır. Klein bu sergisi hakkında şunları söyler. “ *Benim tamamıyla görünmez olan eserlerimi net ve olumlu tüm ayrıntılarıyla izleyici ile paylaşmak istiyorum*” (Savoca, 1999: 31).

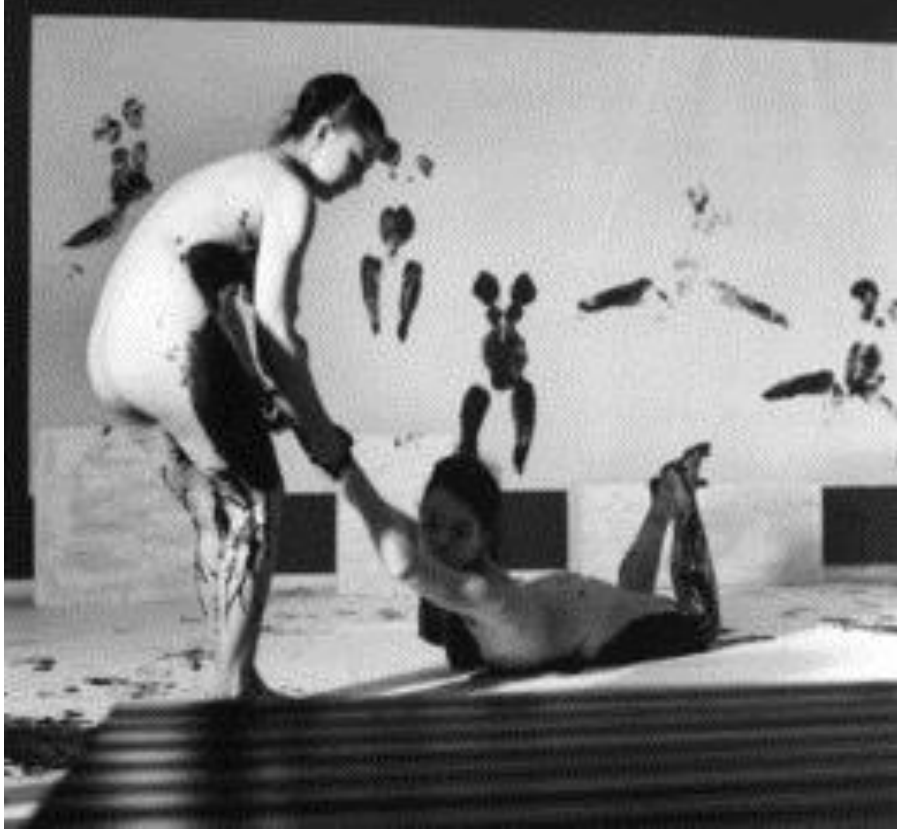


Resim 7: Yves Klein, *Le Vide* (1958)

https://en.wikipedia.org/wiki/Yves_Klein#/media/File:Le_Vide.jpg

Klein, 1958 yılında sanat eserleri yaratımında kullanılan modellerin daha farklı bir kullanım içerisine dâhil edilebilirliği olasılığından yola çıkarak, modelleri fırça yerine kullanmak fikrini geliştirdi. 1960 yılında sanatta Antropometri’yi kullanabileceğini fark eden Klein, bu fikirden yola çıkarak yine aynı yıl *canlı fırçalar* adını verdiği modellerle bir performans sergiledi. Performans sırasında gayet şık bir kıyafetle ve sadece bir notanın kullanımıyla müziği de dâhil ederek, *Monoton*

Senfonisi adını verdiği 20 dakikalık bir sessizlikte modellerin bedenlerini kullandığı *Anthropometries of the Blue Period* adlı performansını, Paris Uluslararası Güncel Sanat Galerisi'nde gerçekleştirdi. Bu performansta modeller kendileri bedenlerini maviye boyayıp tuvallere bedenlerinin izlerini çıkartırken, Klein şık elbisesinin içerisinde boyaya ve modellere dokunmadı (Savoca, 1999: 31).



Resim 8: Yves Klein, *Anthropometries* (1960)

<https://www.artsy.net/artwork/yves-klein-performance-anthropometries-of-the-blue-epoch>

Bedenin yalın olarak anlatım diline dönüştüğü, performans sanatında vücut amaçtır. Beden hem anatomik hem de canlı yönüyle algılanır (Fontana, Frangione, Rossini, 2015:92).

Beden sanatı bedeni esas medyum olarak kullanır. Beden hem anlatım nesnesi hem üretim alanı hem de uygulama merkezi olarak performansın bel kemiğini oluşturur. Sanatçının yaratımıyla bağlantılı olarak beden tamamen ya da kısmen çıplak olarak sergilenir. Bedenin çıplak olarak sunumuyla, beden üzerinden yapılan performans, en doğal ve en kendiliğinden anlatım yolunu açar (Fontana, Frangione, Rossini, 2015: 94). Beden tamamen nesneselleşir.

Bedenin obje veya süje konumundaki kullanım durumu bazı sanatçılarda ileri boyutlara taşınarak kendine zarar verme, aşırı ve sert hareketlerin yapımı ile gerçekleşen performanslar, anlatımın asıl alanı olan beden üzerinden algılamayı daha da güçlendirir. Bedenin zaten bir keşif objesi olarak da sanatçı tarafından tanınması, gerçekleştirilen performanslarda sanatçının da kendi sınırlarını tanımasına, izleyicinin de buna tanıklık etmesine de yarar (Fontana, Frangione, Rossini, 2015: 94).

Özellikle 1970'li yıllarda Gina Pane, Vito Acconci ve Marina Abramovic'in performansları olarak nitelendirebileceğimiz body art tarzı çalışmalarda beden üzerinde gerçekleştirilen şiddet uygulamalarıyla bedenin sınırları zorlanarak bedenin özgürleştirilmesinin yolları aranır (Fontana, Frangione, Rossini, 2015: 94).

Toplumun önceden belirlediği stabil erkek ve kadın sınırlarının ve genel sınırların içerisinde kalan cinsiyet kimliği ile ilgili zorunlu gerekliliklerin yıkılmaya başladığı ve feminizmin tohumlarının atıldığı dönem, Birinci Dünya Savaşı sonuna rastlar. Savaş sonrasında kadınlar kıyafet konusunda baskıyı reddetmeye, peruk ya da külotlu çorap giymemeye, erkekler silindir şapka takmayı bırakmaya, kısacası hareketlerini kısıtlayan her türlü giysi ve alışkanlıktan yavaş yavaş uzak durmaya başlarlar (Baldacci ve Vettese, 2012:5).

Bu eğilim aynı zamanda dinamizm ve rahatlamayı teşvik eden bir dönüm noktası haline de gelir: 1950 yılında Gregory Pincus (1903-1967) adlı Amerikalı bilim adamı doğum kontrol hapını icat etti ve iki cinsiyet arasındaki uçurumu derinden değiştiren bir yazgıya imza attı 1964 yılında İngiliz stilist Mary Quant (1934-), ilk mini eteği tasarladı. 1950'lerin divası Marilyn Monroe (1926-1962) daha çok kalçaları gözler önüne seren, yine kalçalardan başlayıp aşağıya doğru genişleyerek inen elbisesiyle anaç ve doğurganlığa övgü halinde bir görüntü sergiliyordu. Fakat kısa bir süre sonra Brigitte Bardot (1934-), daha ince bir görünümle ortaya çıktı. 1960'lı yılların ikonu haline gelen Twiggy (1949-), daha devrimci bir hareketle sıksa denilecek kadar ince ve *aseksüel* bir görüntüyle belirdi. Gündelik giyimde özellikle rahatlığı ön plana alan ve kot pantolon üzerine kurulmuş unisex bir fikir ortaya atıldı. 1969 yılının ağustos ayında düzenlenen Woodstock festivali geniş kitle yığını toplayarak bir sosyal kategori yarattı. Ortaya adına *özgür seks* denilen ve açıkça hafifmeşreplik, önüne gelenle yatma olarak kodlanabilecek, özellikle gençleri etkileyen bir kitle oluştu. Bu da, sanat ve beden arasındaki asıl

ilişkinin nasıl doğduğuna dair ana ve esaslı bir bağlantı noktasını meydana getirmekteydi (Baldacci ve Vettese, 2012:5).

1960'lı yılların sonuna doğru çıkan feminizm dalgasıyla birlikte kadın sanatçılar da kendi kimliklerinin yüzyıllardır maruz kaldığı ezici etkiye başkaldırıp, ataerkil algıyı ters çevirme niyetiyle pasif konumda bulunan beden varlığını performans sanatını kullanarak sanatsal kültürün ataerkilliğinden de kurtarma çabasına giriştiler (Savoca, 1999: 47).

Sanat tarihinde temsiliyet bağlamında beden, çıplaklık ve kadın imgeleri hakkında bazı genellemeler yapılmasını mümkün kılar. Çıplaklık ortaçağda saflık ve dünyevi hazlardan uzaklaşma veya şiddet ve cehennem işkencelerini temsil etmek üzere kullanılmaktadır. Rönesansla birlikte insan bedeni mükemmelleştirilmiş bir tasvirle sanat tarihindeki yerini almaya başlamaktadır. Erkek bedeninin fiziksel gücünün yüceltildiği ya da tinsel biçimde pasif İsa ve acılar içerisindeki aziz figürleriyle bütünleştirildiği görülmektedir. Kadın bedenlerine bakıldığında ise edilgen, içine kapalı olarak ya da şehvet ve günah içerisinde ya da izleyicisini fark etmeyen bir narsizimle bütünleştirilerek tasvir edildikleri görülmektedir (Aydoğan, 2006:4).

Realizmle birlikte daha önce idealize edilmeye alışılmış olan bedenler özellikle kadın bedenleri daha gerçekçi ve daha birey olarak tasvir edilmeye başlanmış ve bireysel bir kimliğe dönüşmüşlerdir (O'Reilly, 2009: 16).

20.yüzyılla birlikte sanatın insan bedeni olan ilişkisinde radikal bir takım değişiklikler meydana gelmiş böylelikle beden yalnızca bir *optik fenomen* ve *statik* bir yapı olmaktan çıkarak bir dinamiğe dönüşmüş, sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkinin de radikal anlamda yenilenmiş ve beden tek başına bir sanat eseri olarak sanatta yerini almaya başlamıştır (O'Reilly, 2009: 17).

Performans sanatında mesaj verme ve işaret etme gibi eğilimler en saf ve formalist yönelimleriyle feminist eğilimli performans sanatında en çarpıcı ve parlak haliyle görülür (Carlson,2013: 223).

Şiddet unsuru feminist beden pratiklerinde öne çıkan bir yabancılaşma biçiminin beden üzerinden okunmasıdır. Kadın bedeninin tarih boyunca şiddetin kaynağı ve uygulama alanı olarak görülmesi feminist sanatçıları beden yapısının sınırlarını zorlamaya götürür. Kimi performanslarda izleyicinin katılımcı olarak yer alması,

sanatçının izleyici katılımcı olmaksızın gerçekleştirdiği öz yaralamayı ortadan kaldırarak şiddetin ve yaralanmanın katılımcı tarafından gerçekleştirilmesini sağlar. Böylece sanatçı her iki türlü yabancılaşmış bedenine yaklaşmakta ve bedenini yeniden tanımaktadır. Feminist sanatta bedene uygulanan her türlü müdahale modernleşmeyle ve iktidar yapılarıyla kendi doğasından uzaklaştırılmış ya da tabu haline getirilerek yabancılaştırılmış olan bedenin tekrar geri kazanımını ve duyumsanmasını sağlamaktadır şeklinde düşünülebilir. Feminist sanatta yabancılaştırılmış beden tekrar ele geçirilir ve gerçekleştirilen müdahalelerle sorgulanarak sınırları araştırılır (Alp, 2014:348-349).

Kadın ve erkek arasındaki cinsiyet eşitliği kadınların kendi bedenlerinin kontrolü ve özgürlüğü amacıyla kadınla uzun ve zor mücadelelerden geçmek zorunda kalmışlardır. Kadın özgürlüğüne ve haklarının elde edilmesine dair bu hareketlilik ancak 1970'lerdeki kadın hareketiyle başlayacaktır. İdealize edilen ve daha çok erkek gözlemine hizmet eden kadın bedenleri hala bugün de pornografi ve reklam sektöründe de kullanılmaktadır. Kadın sanatçılar sanatta bedenlerini medyum ve anlatım aracı olarak kullanırlarken çıplak bedenlerini bu amaç dışında tutarlar ve buradaki çıplaklık sanatçının kökleşmiş kurallara meydan okuma ihtiyacından gelmektedir (O'Reilly, 2009:17)

Feminist sanatçılar, kendi bedenlerini ve cinsiyetlerini merkeze koyarak sanatta bir metodolojiyi hayata geçirdiler. Kendi sorunlarını ve toplum içerisindeki konumlarını da sorgulayıp sorgulattıkları bu dönemde, erkek egemenliği altındaki sanata da meydan okudular. Sanat ve siyasi sorgulama birlikteliği feminist sanat ideolojisi içerisinde kadın hareketiyle farklı bir anlam kazandı. Feminist sanat, kolektif bir kadın çığılığıyla kendini ilan edip ilerledi (O'Reilly, 2009: 17).

1960'lı yıllardaki sanat hareketlerine erkeklerin hâkimiyeti, Fluxus hareketiyle birlikte değişmeye başlar ve sanat hareketlerine kadınların da büyük ölçüde katılımı görülür (<http://www.artsconnected.org/collection/118487/art-in-the-1960s?print=true>).

Bir kadın sanatçı olarak Yoko Ono (1933-) fluxus hareketinin en önemli ismidir. *Cut Piece* adlı performansı kadının çağdaş toplumdaki yeri ve durumuna getirilen sosyal bir yorum olması açısından önemlidir.

Performans sanatı, şiir, müzik ve kavramsal sanatla ilgilenen Japon sanatçı ve müzisyen Yoko Ono ilk olarak Temmuz 1964'te Japonya Kyoto'da ve ardından

ağustos ayında Tokyo’da sunduğu *Cut Piece* adlı bu performansında izleyicilerden performansa katılımcı olmalarını ve kendilerine verilen makasla elbisesinden çıplak kalana kadar bir parça kesip beraberlerinde götürebileceklerini söylemiştir. Performans katılımcıların nazik hareketlerle elbiseden parçalar kesip sanatçıyı çıplak kalana kadar geçen süre yaklaşık altı saat sürmüştür (<http://www.reactfeminism.org/entry.php?id=121&e=>).

Yoko Ono aynı performansını sırasıyla Mart 1965’te New York Carnegie Reciatl Hall’de, Eylül 1966 African Centre Londra’da ve 2003 yılında da Paris Theatre Le Ranelagh’da sergilemiştir (<http://www.reactfeminism.org/entry.php?id=121&e=>).



Resim 9: Yoko Ono, *Cut Piece* Kyoto, Japonya (1964)

http://www.learn.columbia.edu/courses/fa/htm/fa_ck_ono_1.htm

Performans boyunca kendisini neredeyse hiç kıpırdamadan kaldığı pozisyonuyla katılımcı izleyicilere kendisini teslim eden sanatçı, izleyici ve sanatçı arasında kurulan bu ilişkide de kadınlığın toplum tarafından bir zayıflık olarak görülmekte olduğunu göstermektedir. Yoko Ono, kadın kimliği ve pasif konumuyla

seyircinin giderek belirgin hale gelen şiddet ve yıkıcı arzuyla dolu tepkilerine maruz kalmıştır (<http://www.reactfeminism.org/entry.php?id=121&e=>).

Yoko Ono'nun performansı Japonya'da katılımcı izleyicilerle altı saatlik bir sürede tamamlanırken Londra'daki gösteride çok kısa bir süre içerisinde sona erer. Londra performansında elbiseleri izleyici katılımcılar tarafından çok kısa bir süre içerisinde kesilerek sanatçı tamamen çıplak bırakılmış ve katılımcılar sanatçının elbisesinden giderken yanlarında götürmek amacıyla adeta birbirlerini ezmişlerdir. Sanatçının sunumu seyircinin giderek şiddete dönüşen tepkisi bağlamında bir performans deneyimine dönüşmüştür (Kavrakoğlu:2014).



Resim 10: Yoko Ono, *Cut Piece* Carnegie Recital Hall, (1965)

<http://www.simskultur.net/kunsthalle-krems/programm/yoko-ono-half-a-wind-show>

Bedenlerin boya ile birlikte hareket halinde sunumu Jackson Pollock'un *Action Painting*'i ile başlar. Eylem resmi olarak da çevirebileceğimiz Action Paintingte sanatçı eserini boyaları rastgele beden hareketlerine bağlı olarak sıçratıp ya da damlatıp yaratır. Beden el ve kol hareketleri gibi jestlerle ya da danslarla resmin içerisine dâhil olur. Böylelikle sanatçı bedeni sanat yaratımının bir parçası

haline gelir. Bu enerjik damlalar Jackson Pollock'un action paintinglerinde yere serilen tuvalde kendine yer bulur. Action painting tuvaleri yerde olmalarıyla sanatçıyı boyaya daha yakın kılarken, tuvalin dört yanında yürüyebilmek de sanatçının bedenini yaratımda esere dâhil eder. Resmin dört yanında yürümek aslında resmin içerisinde yer almaya karşılık gelir (<http://www.webexhibits.org/colorart/abstract-expressionism.html>).

Yves Klein ve Manzoni'nin performanslarında yer alan boyalı bedenlerin beden performans pratiğine girmesine Pollock'un Action Paintingleri referans olmuştur denilebilir.

Carolee Scheneeman'ın performanslarından bazılarının yine action painting bazlı olduğu görülmektedir.



Resim 11: Jackson Pollock, *Action Painting* (1947)

<http://tremenda-ciofeca.blogspot.com.tr/>

Feminist sanatçı Carolee Schneeman'ın performansları da beden ve boyanın bulunduğu performanslar olmaları açısından önemlidir.

Sanat hayatına figüratif ekspresyonist resim çalışmaları ile başlayan Amerikalı sanatçı Carolee Schneemann (1939-), 1950'li yıllarda galerilerin hiyerarşik ideallerini, erkek eğitimcilerin kadın öğrencilere karşı baskıcı ve sanat tarihinden uzaklaştırmaya yönelik baskıcı tutumlarını eleştirmek amacıyla sanatında, yazılarında feminist bakış açısını geliştirdi. Kadın bedeni, Schneeman'ın performanslarında biçimsel bir figür olmaktan kurtularak tabulaştırılan kadın cinselliğinin özgürleştirilmesi adına bir özel bir sorgulama alanına dönüştü. Schneeman'ın tamamen çıplak olarak gösterdiği kadın bedeni, erkek egemen topluma muhalif anlamda geliştirdiği bir temsildir (<http://www.theartstory.org/artist-schneemann-carolee.htm>).

1963 yılında gerçekleştirdiği *Eye Body* performansı sanatçının *Transformative Actions* serisinden, *Action Camera* çalışmasının bir parçasıdır. *Eye Body*, A. Artaud'un yazılarından esinlenerek gerçekleştirilmiştir (Savoca, 1999: 47).



Resim 12: Carolee Schneeman, *Eye Body* (1963)

<http://www.caroleeschneemann.com/eyebody.html>

İzlandalı bir fotoğraf sanatçısı tarafından fotoğraflanıp 35mm siyah-beyaz film formatında da kaydedilmiş olan bu performansta sanatçının bedeni boyayla

buluşur. Schneemann: “Kendi bedenimi yaratımın hem malzemesi hem de yaratım merkezi halinde sundum. Ben imajın hem yaratıcısı hem de imajın ta kendisiyim. Beden hem arzu eden, hem arzu edilen hem de erotik bir parça olarak kalabilir. Bunun yanı sıra aynı zamanda üzerine metinler yazılmış, çizilmiş haliyle benim kadın tarafımın bir maksadı olarak da kalabilir” der (<http://www.caroleeschneemann.com/eyebody.html>).

1964 yılında gerçekleştirdiği *Meat Joy* adlı performansını, kendisinin de içersinde bulunduğu kadınlı erkekli bir dans grubu ile sunar. akıllara Fluxus grubunun yaratılarını getiren bu performansta, kadınlar ve erkekler birbirlerine sarılır, danseder haldedirler, üzerlerinde sadece mayo benzeri kıyafetler bunmaktadır. Bir süre sonra üzerlerine çiğ tavuklar ve çiğ balıklar serpilir, hareket devam etmektedir. Boyalı bedenler, çiğ balık ve tavuklar kadın ve erkek bedenlerin sevişmeleri sırasında erotik eylemin bir parçası haline gelirler. Performans, baskı kültürüne karşı yapılan etten bir kutlamadır (Savoca, 1999: 54).



Resim 13: Carolee Schneemann, *Meat Joy* (1964)

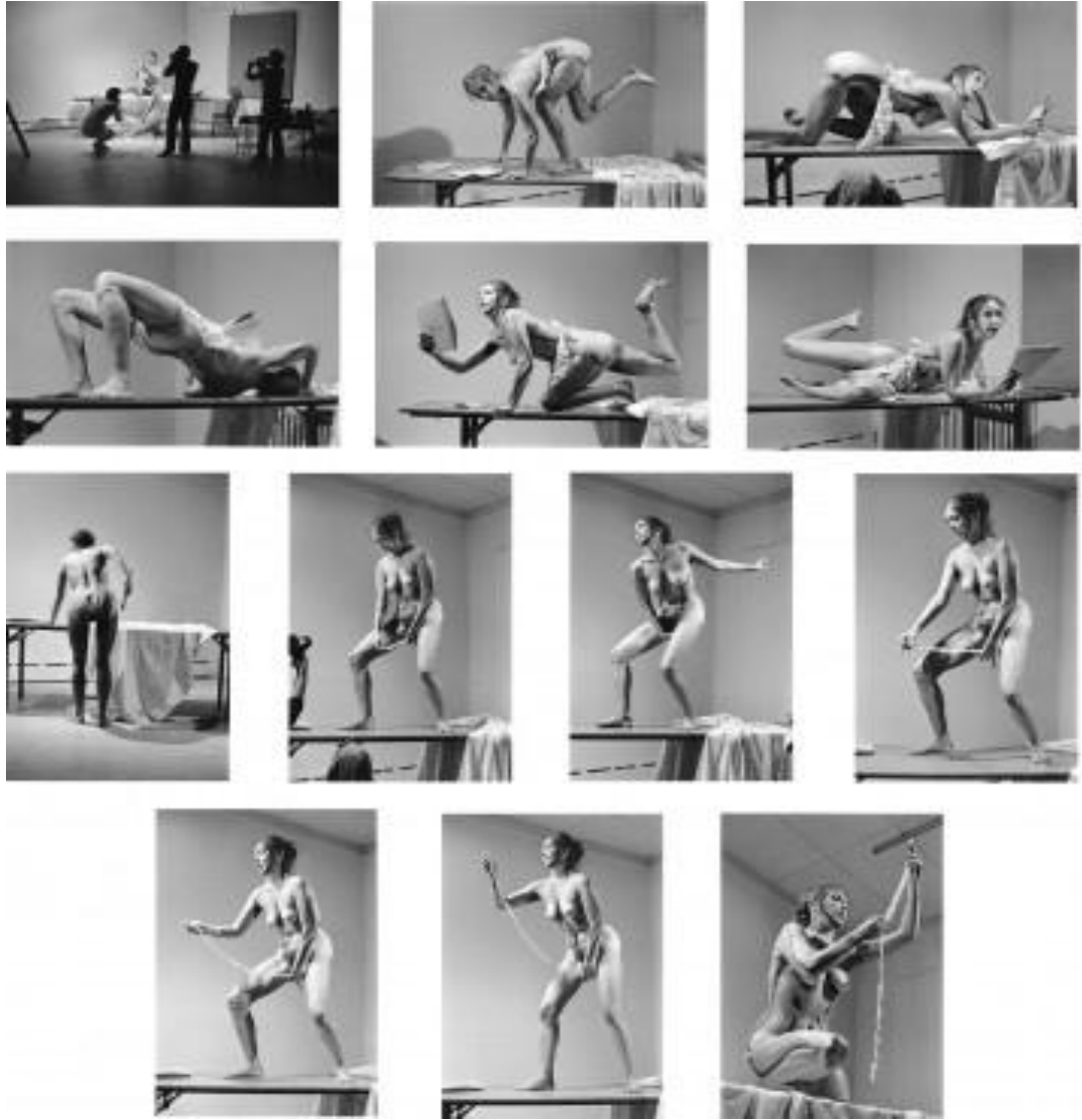
<http://arttattler.com/archivemayaderen.html>

29 Ağustos 1975 yılında Birleşmiş Milletler Dünya Kadınlar Yılı onuruna New York'ta düzenlenen ve kadın sanatçıların çoğunlukta olduğu *Women Here and Now* adlı sergiye katılan Schneemann, *Interior Scroll/ Cezanne, She Was a Great Painter* adlı performansını sunar. Kadın sanatçılardan oluşan bir izleyici kitlesinin önünde üzerine sardığı beyaz bir çarşafı çıkar. İzleyicilere kendi yazdığı Cezanne, She Was a Great Painter adlı kitabından okumalar yapacağını söyleyen sanatçı masanın üzerine çıkar ve güzel sanatlarda desen derslerinde yer alan modellerin pozisyonlarında durarak kitabından sayfaları okumaya başlar. Yüzünü siyah boyayla boyar ve üzerindeki çarşafı kaldırarak vajinasından bir kâğıt rulo çıkarmaya başlar (<http://hyperallergic.com/232342/forty-years-of-carolee-schneemanns-interior-scroll/>).

Üzerinde “*Cezanne büyük bir (kadın) ressamdır.*” Yazan bu ruloyu yüksek sesle okumaya başlar. Schneemann'a göre kadın bedeni, -özellikle kadın vajinası-, hem erotik hem de dinamik bir alandır (Savoca, 1999: 54).

Bir fetiş objesi ve kirliliği *Pandora kutusu* olarak görülen, fiziksel olarak savunmasız olan kadın bedeni ve tabulaştırılan kadın cinselliğinin yıkılması adına yapılan bu performanslarla sözde eksik olarak kabul edilen kadın cinsiyetinin üzerine geliştirilen fikirlerin yıkılması ve kadın gerçekliğinin toplumla yüzleşmesi açısından önemlidir

(<http://hyperallergic.com/232342/forty-years-of-carolee-schneemanns-interior-scroll/>).



Resim 14: Carolee Schneemann, *Interior Scroll/Cezanne, She Was a Great Painter* (1975)

<http://www.carolinanitsch.com/projects/carolee-schneemann/>

1960'lı yılların feminizm dalgasından etkilenen ve performanslarını bedeni üzerinde şiddet uygulayarak gerçekleştiren sanatçı Gina Pane (1939-1990), lezbiyen ve ateist kimliğiyle beden performans sanatını en iyi temsil eden ilk kadın sanatçılardan biri olarak kabul edilir (Savoca, 1999: 47).

İtalyan kökenli Fransız sanatçı Gina Pane, beden ile yaptığı çalışmalarına 1968 yılında başlar. Performanslarının film ve fotoğraf olarak dokümantasyonu profesyonel fotoğrafçı François Masson tarafından gerçekleştirilir. Kendi bedenini

yaraladığı performansı olan ve 1973 yılında gerçekleştirdiği *Sentimental Action* (Duygusal Eylem)'da Gina Pane bedeninden kan akana kadar kendisine acı verir. Performansları daha sonra izleyici ile buluşan Gina Pane yine şiddet içeren performansı *Sentimental Action*'ı bu kez sadece kadın seyircilerin yer aldığı Galerie Diagramma'da 1973 yılında sunar.

Çalışmalarının dayanak noktası olarak *tehlike*'yi kendisine baz aldığını söyleyen sanatçı, "*Tehlike*'yi baz aldığım çalışmalarında, seyircilerin önünde genellikle aşırılığın sınırlarına dayandım ve seyirciye dayanabilirlik limitimi ve tehlikeyi sundum. Sonuçlar hiçbir zaman tehlikeli bir boyuta dayanmadı fakat strüktür olarak yarattığım şey tehlikenin ta kendisiydi. Yarattığım strüktür, seyircide bir tür şok etkisi ve tehlikenin karşısında bir savunmasızlık etkisi uyandırdı. Tehlike ve savunmasızlık seyircinin içerisinde kocaman bir boşluk etkisi uyandırdı ve izleyici o büyük boşlukta tek başına kalma duygusunu yaşadı. Çalışmalarındaki acı hissi de aynı mesajı taşımaktadır. Kendimi kestiğim, bedenime acı verdiğim aşırı acı duygusu karşısında bedenimin sınırlarına dayanıp, bedenimin daha fazla acıyı kaldıramayacağı noktaya geldim. Bana göre acı kaldırmak ve dayanmak zorunda olduğum kişisel bir mesele değil, bir anlatım dili meselesidir. Beden kendi başına idelerin aktarım aracı iken, performanslarımda idenin kendisi haline dönüştü. Beden benim için acı ve aşırılık anlamında her türlü araştırmanın ve çalışmanın yapılacağı geniş bir bölgeyi ifade eder. Beden üzerinden başka alanlara da girebilirsiniz, sanattan hayata geçersiniz, beden artık bir temsil aracı olmaktan çıkarak, bir dönüşüm aracı haline gelir" der (Miglietti, 2008 :29).



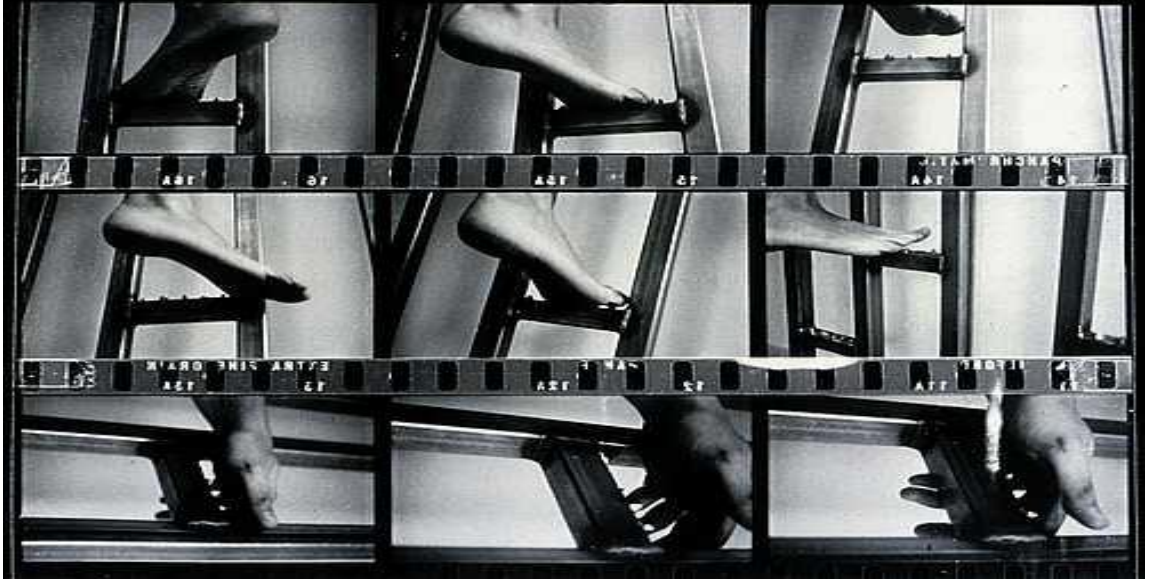
Resim 15: Gina Pane, *Sentimental Action* (1973)

<http://arh346.blogspot.com.tr/2007/02/gina-panes-sentimental-action-1973.html>

Gina Pane performanslarında genellikle beyaz giyinir. Yüzünü ve dudaklarını usturayla doğrar, çivileri bedenine saplar, kendini yumruklar ve kusana kadar çürük et yiyerek limitleri zorlar. Pane, performanslarında, kendinden emin, duruma hakim, soğukkanlı ve inanılmaz sakin görünür. Giydiği beyaz elbiseler üzerine damlayan, sıçrayan kan lekeleri, görsel bir kontrast oluşturur. Acı, içerisinde; kimliğin kaybını, bedensel isyanı ve adeta sessiz bir küfrü barındır. Pane'nin performanslarında deliliğin çeşitliliği ve reddetme duygusu, bedenine uyguladığı kesme ve şiddet yoluyla açtığı yaralarla bedenin temsilden, gerçeğe geçişini simgeler. Bir imha tutumu içerisinde beden, temsilden öteye taşınarak bir anlatım ve dönüşüm aracı haline gelir. Et, kan ve kesiklerle bedenin dönüşümüne dair gerçekleşen performans, sanatçının kendi celladı olarak yer aldığı, izleyicilerin de varlığıyla bir ritüele dönüşür. (Miglietti, 2008 :30). Şiddet olgusu burada bedenin toplum normlarından, din ya da diğer bağlayıcı etkilerden bedenin kurtuluşuna dair gelişen bir uygulama biçimi olarak görülür. Bu özgürleştirme, bedeni bir protesto alanına da dönüştürmektedir.

Gina Pane 1971 yılında gerçekleştirdiği performansı olan *Escaledge*'da üzerinde kesici metallerin yer aldığı bir merdivene çıplak ayaklarıyla tırmanır. Performans, ayaklarını kesen metallerin acısı dayanılmaz oluncaya kadar devam

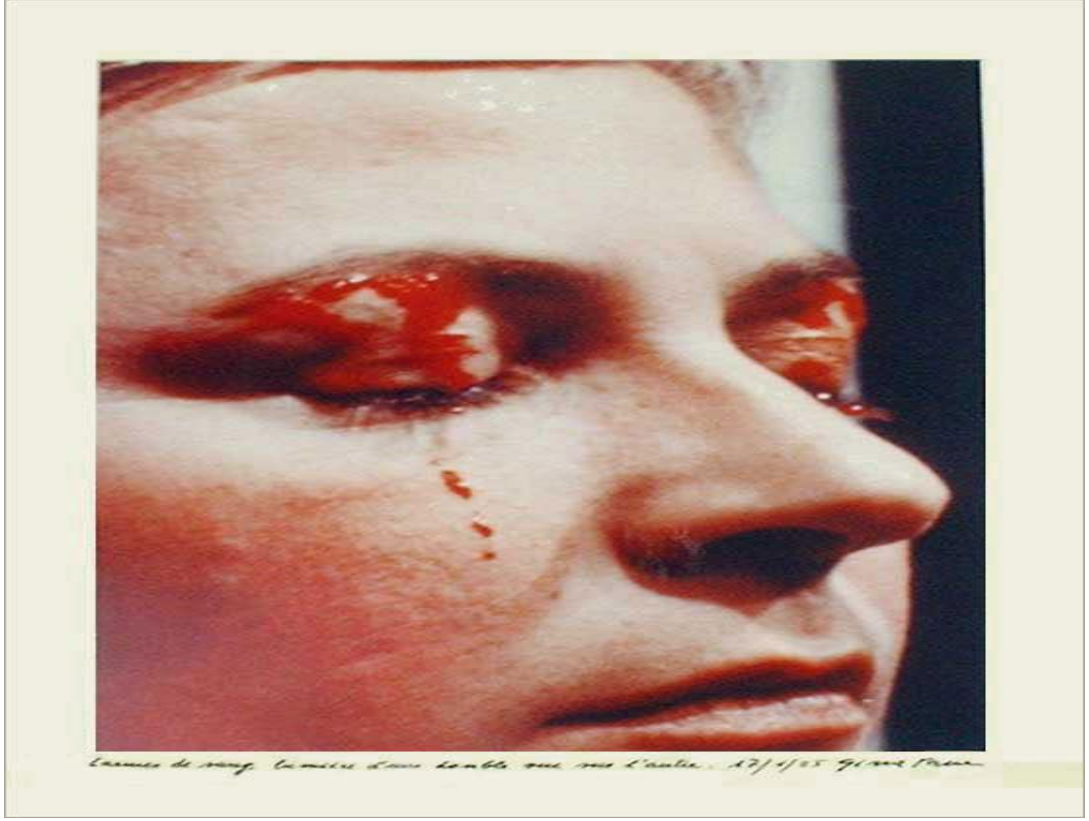
eder. Vietnam Savaşı'na eleştirel ve protest yaklaşımı içeren bu performansı Paris'teki stüdyosunda gerçekleştirir.



Resim 16: Gina Pane, Escalade (1971)

<http://www.artandpoliticsnow.com/wp-content/uploads/2014/04/Pane-detail-.jpg>

Gina Pane 1974 yılında *Psyche* adlı performansını sunar. Performansın adı iki farklı şekilde yorumlanmaktadır. Birincisi *ruh*, diğeri de Yunan mitolojisinde adı geçen Girit Kralı'nın kelebek kanatlarıyla tasvir edilen kızının adıdır. Pane aynanın önünde yüzüne jiletle yüzünü yaralamaya başlar, kan tıpkı gözyaşları gibi yanaklarından süzülür. Daha sonra göbeline jiletle çizikler atar. Elindeki tenis toplarıyla oynar, Psyche'nin kanatlarına yorulan tüylerle bedenini okşar (<http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/gina-pane/psyche/474>).



Resim 17: Gina Pane, *Psyche* (1974)

<http://archives.carre.pagesperso-orange.fr/Pane%20Gina.html>

Kadın bedeni üzerinden feminist bakış açısıyla, erkek tarafından izlenen kadın bedeni ve tek başına kadın bedeni arasındaki ilişkileri araştıran performans çalışmalarında sanatçı Valie Export (1940-)'un önemli bir yeri vardır (Savoca, 1999: 51).

Feminist hareketi kendine konu edinen bireysel çalışmaları üzerinde yoğunlaşan Export, 1968 yılında *Touch Cinema* adlı performansında bir kutuyu bedeninin üst kısmına Kadın bedeni üzerinden feminist bakış açısıyla, erkek tarafından izlenen kadın bedeni ve tek başına kadın bedeni arasındaki ilişkileri araştıran performans çalışmalarında sanatçı Valie Export (1940-)'un önemli bir yeri vardır (Savoca, 1999: 51).

Feminist hareketi kendine konu edinen bireysel çalışmaları üzerinde yoğunlaşan Export, 1968 yılında *Touch Cinema* adlı performansında bir kutuyu bedeninin üst kısmına geçirip, göğüs kısmına gelen bölgesini açıkta bırakacak şekilde giydi. Kutunun geçirip, göğüs kısmına gelen bölgesini açıkta bırakacak şekilde giydi. Kutunun açık kısmına raptiyelerle gerdiği örtü, dışarıdan bakıldığında

çıplak olan göğsünün görünmesini engelliyordu. Valie, izleyicilerin ellerini kutunun içerisine sokup göğüslerine dokunmalarına izin veriyor ve dokunan her kişiye tam 13 saniyelik bir dokunma süresi sınırı getiriyordu. Feminist ve sosyolojik boyutlar içeren bu performansta Export, optik yerine dokunsal bir filmi sahnelemeyi deneyimliyor ve insan derisi ve sinema ekranı arasında doğrudan bir analogi kuruyordu. Valie Export bu performansını tanımlarken : *“Her ne kadar devlet pornografye izin vermiyorsa da, burada kendinizi deneyimlemek adına özgür hissedebilirsiniz. Ama o da sadece 13 saniye için. Ancak bu yaptığımız herkes tarafından görülecektir.”* der. 1971 yılında gerçekleştirdiği performansında bacaklarına erkek dünyasının klasik erotik sembolü olan jartiyer dövmesi yaptıran Export, bu performansında sadece sembollere anlamların yüklenmesinin yanında erkeklerin cinsellik mülkiyetini yönetimini de vurgulamaktadır. *“Bedenimi hem bir deri hem de bir kâğıt gibi gördüm ve kendi bedenime bana ait olan bir deseni çizdim. Benim sayfam-bedenim- ancak ben öldüğümde bitecek-kapanacak.”* der (Savoca, 1999:51).



Resim 18: Valie Export, *Touch Cinema* (1968)

<http://sites.psu.edu/contemporarywomenartists/2014/10/26/valie-export/>

Ana Mendieta (1948-1985)'nin performanslarına kadın bedeni, şiddet, aile içi şiddet ve erkek arasındaki ilişki irdelenir. Küba asıllı sanatçı bazı politik sebepler yüzünden Amerika Birleşik Devletleri'ne sürgüne gönderilmiş ve ölümüne kadar

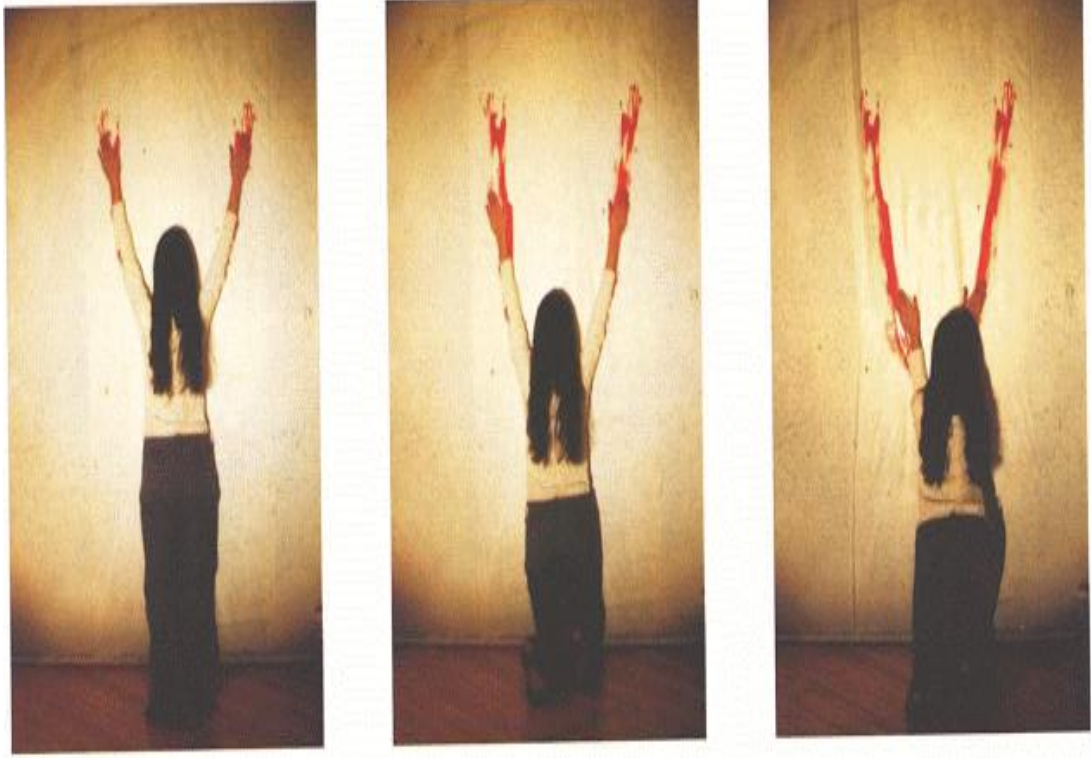
orada yaşamıştır. 1973 yılında gerçekleştirdiği en başarılı performansı olan *Rape Scene*, aile içi tecavüz üzerine bir anlatımdır. Mendieta, performansını sergileyeceği yer olarak kendi dairesini seçer. İzleyicileri dairesine davet eder. İzleyiciler kendilerini şoke eden bir manzara içerisinde bulurlar. Evin tamamen altı üstüne getirilmiştir. Her yerde kan lekeleri vardır. Her şey tam bir kargaşa içerisinde. Sanatçı mutfakta masanın altında ellerinden halatla masanın bacağına bağlıdır. Üzerindeki pantolonu ayak bileklerine kadar aşağıya sıyrılmıştır (Savoca, 1999: 53)



Resim 19: Ana Mendieta, *Rape Scene* (1973)

<http://artblart.com/2014/07/03/>

1974 yılında gerçekleştirdiği 1 dakika on saniye süren *Body Tracks* performansında Mendieta elleri ve kolları kana bulanmış ve yüzü duvara dönük halde durur. Ellerinin uzanabildiği en üst noktadan başlayarak tuvale sürünür ve yavaş yavaş dizlerinin üzerine çökene kadar aşağıya doğru inerek ellerinin kanlı izini tuvalin üzerine bırakır. Yves Klein'in boyalı bedenlerini anımsatan ama aslında farklı olan bu performans, Klein'in erkek egosundan ve baskınlığından uzak oluşu ve bedenini kendi isteği ile kullanmış olmasıdır (http://www.drainmag.com/contentNOVEMBER/REVIEWS_INTERVIEWS/Ana_Mendieta_Review.htm)



Resim 20: Ana Mendieta, *Body Tracks* (1974)

<http://www.strawberige.com/2013/03/earth-body.html>

Ne yazık ki şiddet sadece Ana Mendieta'nın sanatına konu olmakla kalmamış, şiddet kendi özel hayatında da varlığını sürdürmüştür. Mendieta, aile içi şiddet yüzünden 36 yaşında oturduğu apartman dairesinin penceresinden 1985 yılında kocası tarafından itilerek öldürülmüştür. Cinayetin ispat edilememesi nedeniyle bu trajik ölüm kayıtlara intihar olarak geçmiştir (Savoca, 1999: 53).

Aile içi şiddet, kendisini aile olarak nitelendiren grup içerisinde, aşağılama, öfke boşaltma, cezalandırma ve zorlama amacıyla bireylerden birinin diğerine yönelttiği her türlü şiddet davranışı olarak tanımlanmakta bugün de dünyada ve ülkemizde beden ve ruh sağlığı üzerinde ciddi tehdit oluşturan bir sorundur. Şiddet müdahale edilmedikçe artan ve ilişki sürdükçe tırmanış gösteren bir durum olarak seyrederek büyük oranda kuşaktan kuşağa geçer. Aile içinde uygulanan şiddet sonucu sadece şiddet gören kişi etkilenmekle kalmaz aile grubunun diğer üyeleri de şiddetin yarattığı kötü psikolojik durumdan özellikle aile içerisindeki çocuklar çokça etkilenirler. Eşler, çocuklar kardeşler, yaşlılar, bakıma gereksinim duyan özürsüzlüler aile içi şiddetin hedefidirler. Ancak şiddet en yaygın olarak, kocadan karıya ve anababandan çocuğa yönelmektedir (Vahip, 2014:85)

“Birleşmiş Milletler kadına karşı şiddeti diğer şiddet türlerinden ayırt etmek için şu şekilde tanımlamıştır: Kadınlara fiziksel, cinsel ve psikolojik zarar ve acı vermeyle sonuçlanan veya sonuçlanma olasılığı bulunan, cinsiyet temelli olarak oluşan herhangi bir eylemdir”

Toplumlarda kadına yönelik uygulanan şiddet toplumsal bir sorun olarak ele alınmayarak aile içerisinde çözümlenmesi gereken bir sorun olarak kabul edilmiştir. Kadına yapılan şiddetin iletişim araçları kanalıyla ve şiddet gören kadınların öykülerine yer verilmesi ve onların korunması için feminist örgütlerin ve onlara destek veren diğer grupların protesto eylemleriyle kamuoyunu harekete geçirmeleri ile şiddetin aile içerisine gözülmeye başlanması gereken bir sorun olarak görülmesine son vererek konuyu toplumun bir sorunsalı haline getirilmiştir. 1960’lı yıllara bakıldığında aile içi şiddetle ilgili çalışmaların sınırlı olduğu görülmektedir. *Journal of Marriage and the Family* adlı bilimsel derginin 1971 yılında aile içi şiddeti konu eden bir ek sayı hazırlar ve o yıllardan itibaren aile içi şiddeti konu alan araştırmaların arttığı görülür (Vahip, 2014:86).

Toplumsal normlara uygunluk bireylerin daha kendinden emin yaşayabileceği bir ortam sunar. Dış görünümde yapılan değişiklik, aslında yeni bir benlik yaratımını da beraberinde getirerek kendi görünüm ve benliğinden iki farklı yüzey üreterek kişiyi toplumun kabul ettiği asal yapıya uyumlar. 1970’lerdeki feminist hareket kadınlık kavramı ve kadın kimliğine dair ipucu veren dış elementlerin (makyaj, kozmetik, kadın giysileri ve saç stilleri gibi) sorgulamasını da üstlenir (Carlson, 2015: 225).

Kadın sanatçıların canlı beden performanslarında bedeninin yerleşik yasa ve mantık kurallarına karşı duruşu bazıları tarafından diğerlerine göre daha fazla çalışma konusu haline getirilmiş, aşırı tutum içerisinde yine bu kuralların dışına çıkılarak yerleşik olan yasa ve mantık kuralları eleştirilmiştir. Medyanın, halkı uyuşturmak ve gerçeklerden uzak tutmak üzere uyguladığı taktik ve çarpıtılmış gerçekler de yine bu tür performansların konusu olmuştur. 1974 doğumlu Guatemalalı performans sanatçısı Regina José Galindo, Guatemalaların uğradığı dehşet ve mağduriyeti anlatmak üzere 2003 yılında gerçekleştirdiği *Who Can Erase the Traces* adlı performansında, ayaklarını yanında bulunan içerisinde insan kanı bulunan kaba sokarak Guatemala Anayasa Mahkemesi binasından eski Ulusal Saray’a kadar yürüyerek kanlı ayak izlerini bırakmıştır. Bu kısa ömürlü geçici fakat

güçlü izler, Guatemala'da otuz altı yıl süren iç savaşta ordu tarafından öldürülen sivil halkın anısına dair bırakılmıştır (http://repository.usfca.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1040&context=artsci_stu).



Resim 21: Regina Jose Galindo, *Who Can Erase the Traces* (2003)

<http://www.art-bus.com/specters.html>

Kendini post-kavramsal olarak tanımlayan diğer bir feminizm odaklı performans sanatçısı da Eleanor Antin (1965-)'dir. Antin, insanın gerçekliğinin doğası ve özellikle de benliği dönüşümsel doğasıyla ilgilenmekteydi. Çalışmaları daha çok eril beden ile ilgili olan Antin, yönelimleri ve ele aldığı meselelerden dolayı performansları feminist eğilimler gösterir. Antin'in 1971 yılında gerçekleştirdiği film dokümantasyon formatındaki *Representational Painting* adlı performansında kamera önünde üç köşeli bir açıyla konumlandırılmış bir iskemlenin üzerinde oturur. Üzerinde sadece iç çamaşırları vardır. Sanatçı, kamerayı ayna olarak kullanır. Sigara içer ve aynada yüzünü yer yer inceler. Performans Antin'in saçlarını fırçalamasıyla başlar. Evrensel ve kutsal bir ritüeli çağrıştıran yavaş ve hassas hareketler bütünüyle kendini bu ritüelin parçası haline getirir. Her hareket kendi içerisinde bir öneme sahiptir, giderek yüzün değişimi (makyaj) de buna katılır. Makyaj ve saçların yapımı,

güzelliği esas alan ve savunan toplumlarda yer alan tüm kadınların yaptığı ve asırlardan asırlara taşınan harekettir ve gerçekliği olmayan bir yanılsama oluşturarak güzelliği yeniden inşa eder. Eleanor Antin makyajına gözlerinden başlar. Parmağını aplikatör yerine kullanarak zaman zaman sakar hareketlerle göz makyajını uygulamaya girer. Sakarlığı yüzünden göz boyasını burnuna bulaştırır (<http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=150000000060566&lg=GBR>).

Kamera ve video kayıt cihazları da performans sanatında yerlerini alırlar. Performans videosu ve video performansı birbirlerinden farklıdır. Video performansı özellikle kayıt edilmeye yönelik bir performans çalışmasıdır. Performans videosu ise, gerçekleştirilen performansın o anki izleyici gurubunun dışına çıkarak gösterinin daha çok izleyiciye ulaşması için gerçekleştirilen kayıttır (Fontana, Frangione ve Rossini, 2015: 94).

Çoğu performans sanatçısı, canlı performansları sırasında video kaydına da başvururlar. Canlı performans ve video kaydı olan bu iki unsur birbirini tamamlar. Performans böylelikle video kayıt olarak tekrar izlenebilir ve yorumlanabilir. Bir nevi daha geniş bir fikir aktarımı sağlar. Video kaydının tekrar izlenmesiyle sanatçı bir nevi sınırlandırmanın dışına çıkar. Ve gerçekleştirdiği performansın video kaydı sayesinde sunduğu fikrinin altı bir kez daha çizilmiş olur. Video, bazı performanslarda bir atmosfer görevi yaratma işleviyle arka planda basit bir rol alır. En başarılı sonuçlar sanatçının bu her iki unsur arasında bir mutlak denge sağlamasıyla elde edilir. Birbiri içerisine katılan bu iki unsur sayesinde muhakkak ve belirgin bir denge etkiyi daha başarılı bir hale getirir. Modern teknoloji değerinin böylelikle performansla eklenmesiyle klasik anlatım sorununa da modern bir anlatım dili ekleyerek çözüm sağlar (Fontana, Frangione ve Rossini, 2015: 94).

Esasen popüler eğlenceyle ilişkilendirilen film, sanatçılar tarafından sanat eseri olma potansiyeli taşıyan bir ortam olarak da görülmüş ve değerlendirilmiştir. Hastane bekleme salonlarında ve hava alanlarında karşımıza çıkan televizyonlar, 1960'lı yılların başında bazı sanatçıların da ilgi göstermesiyle ve neo-avangard fluxus grubuyla bunu ilişkilendirmeleriyle birlikte Wolf Vostell ve Nam June Paik tarafından sanatsal boyutuyla ele alınmıştır (Whitham ve Pooke, 2013:131).

Sanat eleştirmeni Rosalind Kraus'a göre sanatçının kendi bedenini videoya kaydetmesi, videonun bir narsizm aracı olduğunu gösterir. Yine Kraus'a göre, performanslarda eşzamanlı kayıt ve görüntünün yayınlanması ya da insan ruhunun kanal olarak kullanılması gibi çalışmalar ile video sanatının artık insan vücudunun ana malzemesi olarak kullanılmaya başlanması, video sanatının varlığını kısa bir sürede sürede ortaya çıkarmıştır. Çekim için de kimin bedeni seçilirse seçilsin sürekli var olan daha ileri bir durum vardır. Diğer görsel sanatla karşın video, aynı zamanda kayıt eder ve yayımlar. Beden, bu yüzden bir parantezin açılan ve kapanan iki ayracı arasında merkezlenmiş gibidir (Yılmaz, 2012:234).



Resim 22: Eleanor Antin, *Representational Painting* (1971)

<http://blogs.getty.edu/pacificstandardtime/explore-the-era/people/eleanor-antin/>

Video kayıtlarında hareketler arasında sinematografik müdahalelerle yumuşak geçişlerin sağlandığı bu dokümanter performansında Antin, kendisini makyaj uygulayarak içerisinde bulunduğu toplumun güzellik normlarına uyan bir yapı inşa ederek, dünyayla yüzleşebileceği yeni bir görünüme bürür (Carlson, 2015: 225).

Eleanor Antin bu performansında buna değindiği gibi, makyajın hammaddesi olan boyanın da karakteristiğine inerek onun dış dünya ve benlik arasında

uygulanabilecek suni bir yaratım dili ve medyumunu olarak ele alır. Feminist bakış açısıyla altında herhangi bir yazılı metin, senaryo bulunmayan bu performanslarla kadın sanatçılar kendi benliklerini ortaya koymak ve kadın kimliklerinin altını çizmekle uğraştılar. Fakat performansların izleyicileri yine geleneksel ve normların yarattığı izleyicilerdi ve sanatçıların performanslarını sadece kendilerini betimleyen bir sunum olarak algılamaktaydılar. Aslında durum bunun çok ötesindeydi. Kendisi de bir performans sanatçısı olan Catherine Elwes durumu şöyle anlatır: “ *Bir kadın performans geleneği içinde söz aldığı anda, kendi algılarını, kendi fantezilerini ve kendi analizini yürüttüğü düşünülüyor. Aslında, aktif yazarlığı ve akla zarar araçları bir araya getirerek yok sayılmaz mevcudiyetini (feminist bir eylem olarak) düşman bir çevrenin (ataerkil sistem) önüne sürüyor*” (Carlson, 2015: 225).

Sanatta bedenin ele alınışı *Absent Bodies* yok bedenler ile de kendini gösterir. Yok bedenlerden kasıt sanatçıların bedeni maddi anlamda ortadan kaldırıp, bedeni bedene ait izlerle tasvir etmeleridir. Bu izler bedene ait sıvılar, bedenin artıkları, izleri ya da bedenin orada olduğunun, varlığının ipuçlarını veren bırakılan kırışıklık (drapeler)le ele alınır. Bedenin yokluğu hayatın fani oluşuna dair dokunaklı bir hatırlatmadır. Yok bedenler beden olmaksızın hareket duygusunu ve bedenin varlığını işler (Warr, 2012:275).

Feminist sanatçı Tracey Emin’in *My Bed* (1998) çalışması ise *Absent Bodies* Yok Bedenler’e dair performatif bir çalışmadır ve bedenin varlığının alternatif sunumudur.



Resim 23: Tracey Emin, My Bed, (1988)

<http://www.telegraph.co.uk/culture/art/11499618/Tracey-Emins-Bed-is-now-exactly-where-it-belongs.html>

Kıbrıslı Türk ve Çingene kökenli İngiliz sanatçı Tracey Kerime Emin (1963-) provokatif ve müstehcen yapıtlarıyla tanınır. Varlıklı olan babasının iflasıyla sorunlu bir çocukluk ve ergenlik dönemi geçiren Emin'in 13 yaşındayken uğradığı tecavüz ve 18 yaşındayken hamileliğini sonlandırdığı kürtaj onun sanatını da derinden etkiler (<http://www.biography.com/people/tracey-emin-20891535#later-work>).

Bedenin semiyotik anlamda çözümlenmesinin bedenin kendisinden daha önemli olduğunu belirten sanatçının *My Bed* çalışması mutsuz bir ilişki sonucunda girdiği dört günlük bir depresyonunun kanıtlarıdır. *“Geçirdiğim depresyon yüzünden dört gün boyunca yatakta kaldım, sonunda susuzluğumu gidermek üzere yataktan kalkıp mutfağa yöneldiğimde her şeyin ve her yerin kamaşa içerisinde sağa sola atılmış dağınık haliyle karşılaştım. Tüm bu dağınıklık içerisinde kendime mutfağa*

gidene kadar geçecek bir yer açmak zorunda kaldım Kirli çamaşırlar, kirli bir banyo ve her yer gerçekten içler acısıydı. Tüm bu manzaranın karşısında şunu düşündüm: Ya ölürsem ve beni burada bulurlarsa?” diye anlattığı bu depresyon sonrası durum, Emin’i yatağını bir sanat objesi olarak sunmasına yöneltir.

My Bed çalışmasında darmadağın duran yatakta idrar bulaşmış çarşaflar, kirli çamaşırla bulunmakta, yerde yatağın çevresinde içki şişeleri, kondomlar, hamilelik testleri, sigara ve tepsi durmaktadır. Kişisel eşyalar bu çalışmada medya üzerinden halka sunulup teşhir edilerek bir sanat eserine dönüşmüş, Emin’in yok bedenleri simgeleyen en şiddetli işi haline gelmiştir. Günlük ve rutin hayata dair objelerin sanat galerilerinde bir yüksek sanat objesi halinde sergilenmeleri Duchamp’ın *ready-madelerini* çağırıştırır (Weghe,2009:1).

Bedenin radikal anlamda kullanımının primitif bir ayini andıran *kanlı* kullanım ilk kez Avusturya’da yine İkinci Dünya Savaşı sonrasına denk gelir. Bu radikal devrimin mimarları Viyana Aksiyonistleri grubu sanatçıları olan Günter Brus (1938-), Otto Muehl (1925-2013), Herman Nitsch (1938-) ve Rudolf Schwarzkoger (1940-1969) ‘dir. 1962 yılında Wiener Festwochen (Viyana Festivali)’de Herman Nitsch, Otto Muehl ve Adolf Frohner (1934-) tarafından *Die Blutorgel* (Kanlı Organ) adlı performans gerçekleştirildi. Bu bir günden fazla süren etkinlikte yer alan bu gösteri çok fazla tepkiye neden olmuştur. Gösteride dışkı, idrar içme, eziyet, kan, sadomazoşizm, ilkel kabile ritüellerine benzeyen ve pagan ayinlerini andıran eylemler gerçekleştirilmiştir. Performansın gelişimi süresince kullanılan kesici aletler görüntüyü daha da vurgulamaya ve sınırların aşılmasına aracı olmuştur. Bandajlar, penseler, jiletler, bıçak, ve süregelen performansta ortaya çıkan kan, kızarıklık, ağlama ve gözyaşları, görüntüyü iyiden iyiye dramatikleştirilmiş ve duyguları oldukça yükseğe taşımıştır (Miglietti, 2008:26).

Fransız performans sanatçısı Orlan (1947-)’in performansları bedeninin ve kimliğin sorgulandığı ve acının uyuşturucu yoluyla bedenden uzaklaştırılarak, acı olmaksızın cerrahi müdahale ile steril ameliyathanelerde gerçekleşir. Orlan’ın çalışmaları cerrahi müdahalelerin de performans sanatı olarak kullanılmasına dair çalışmalardır. Orlan “ *Kendime ait olan ne varsa A’dan Z’ye değiştirmek niyetindeyim. Yarattığım görüntümle anneme olan benzer yönlerimi ve babamın adını da değişen görüntümle de yok etmek istiyorum. Bedenimde gerçekleştirdiğim her türlü cerrahi müdahale kaynaklı değişiklik ise kendi psikoanalizimin beden*

haline geçmesi durumudur.” Orlan’a göre bedenimizin müdahaleden önceki ve kolektif algıların şekillendirdiği halini değiştirmek üzere cerrahi müdahalelerde bulunmak hakkına sahibizdir. Böylelikle özgür irademizi kullanarak kendi gerçek kimliğimizi de yaratırız. Teknoloji ve teori işbirliği ile kimliğin yaratımı yeniden sağlanabilir. Böylelikle ayrıca kütesel kodlar krizinden fiziksel, seksüel hem de psikoanalitik anlamda hayvan olmaktan da kaçıp kurtulunabilir (Miglietti, 2008 : 72).

Orlan’ın performanslarında güzellik kavramı erkek iktidarın gözünden eleştirilir. Modern batı toplumlarına kadın öznesinin durumunu ve kuruluşun performanslarında uyguladığı/uygulattığı estetik operasyonlarla vücudunu ve yüzünü yeniden biçimlendirirken bu yerleşik algıyı da değiştirmeyi hedefler. Yerleşik algıda kadınların güzelleşmek uğruna medikal teknolojinin güzellik endüstrisine sunduğu estetik operasyonları Orlan bedenini kendi algısına göre değiştirip yeniden biçimlendirmek üzere kullanır. Kısacası güzellik kavramını yeniden yaratır. Barbara Rose, toplumun iki yüzünü, kadın bedenini bir yandan Madonna’nın temizliği ve saflığıyla tanımlarken, diğer yandan kadını fahişe olarak değerlendirmesiyle açıklar. Rose, Orlan’ın Operasyon Tiyatrosu adını verdiği performanslarını sanatın sanat olmayandan ayırt eden iki kriterin varlığını görür. Bunlar kasıtlılık ve dönüşümdür. Orlan’ın performans stüdyosu steril ameliyathanelerdir. Burada uygulanan güzelliğin yeniden yaratımı ve yerleşik eleştirisinin altında yatan ciddi sorunların çözüme kavuşturulmasına yönelik bir kasıtlı müdahaledir. Dolayısıyla bu performanslar patolojik olarak değil, bir estetik olarak algılanmalıdır. Orlan bedenini sadece performanslarının medyumunu olarak kullanmaz, beden Orlan’ın estetik otoritelerin yarattığı stereotiplerine karşı direnişine hizmet eden bir metaforudur (Akman:2005).

Orlan’a göre, bilinçsiz beden bir bakıma kendi bedenini istemektedir ve kendisini teknolojinin yardımıyla ya da tek başına yapacağı yaralarla, kanla ve tenle kendini yeniden inşa etmenin haklı çabasıdır. Mutasyon sanatçının çalışmalarında fiziksel metamorfozla kimliğe geçiş bir slogan ve düstur haline gelmiştir. Kimliğin beden halindeki yansımasını oluşturma ve kendi gerçek kimliğini ortaya çıkarma adına bu mutasyonu yine kendi arzusuyla gerçekleştirme sanatçının çalışmalarının altında yatan mantığı oluşturur. Sanat dünyayı değiştirmek zorundadır. Bu sanatın varoluş gerçeğidir. Sanat işlerin ve oluşumların altında yatanı yüzeye çıkarmak zorunluluğu taşımalıdır. Alışkanlıklar ve gelenekleri değiştirmelidir. Sanat, geleceği

hazırlamak adına bir sosyal girişim olmalıdır. Sanatçı da, bize kendimize ait olanı sunarak, bizleri kesinlik kazanmış kalıp önyargılardan çıkmamızı sağlamakla yükümlüdür. Geniş anlamıyla sanatın tüm bunları gerçekleştirmek için önünde herhangi bir engel bulunmamaktadır (Miglietti, 2008 : 72).

30 Mayıs 1990 yılında, o yıllarda batıda baskın olan kültürel düşünceler sistemine aykırı olarak radikal anlamda bir cerrahi performansla yüzünü değiştirme projesi olan *The Reincarnation of Saint Orlan*'a başlar. Cerrahi müdahalenin olduğu performansta Orlan kendisine eşsiz bir yüz yapılması konusunda ısrar ederek, tüm sınırlayıcı dış etkenlerden ayırıştırıcı bir kimlik yaratımını ister. Bu perspektiften yeni milenyumda göz kırpmak için kendisinde ırkların genetik bilgisinin ve kültürlerinin karışımı olan bir multi-etnik görünümü tercih eder. Organların değişimi ve sonsuz değişkenliği, beden yüzeyini farklı kültür ve ırkların bir araya gelebileceği ve birbirleriyle yüzleşebileceği bir ortak alan haline gelir. Bu interzonal mutasyon, sanatçının sanat adına ilginç ve üretken bakış açısını bir kimlik ve bilişsel bir süreçte beden üzerinde toplayarak, performans sanatının en ilginç ve şok edici etkiye sahip kahramanlarından biri haline getirmiştir. Orlan, kimliği çevreleyen bedeninin organik parmaklıklarını bedeninin yüzeyinde uygulanan cerrahi müdahalelerin sonucunda oluşturulan yeni görünümle kırarak, bedeni hybrid –melez- bir alana çıkararak sürekli yenilenen ve sınırsız değişikliklerin yapılabileceği bir estetik çalışma alanı haline getirmektedir. Her vücut dönüşümü evrenin keşfedilmemiş bir boyutunu sergilemekte, bir mobil beden üzerinden yine bir mobil kimlik oluşturmaktadır. Bu yüzden Orlan, çalışmalarını bir nevi *work in progress* olarak tanımlar (Miglietti, 2008 : 111).



Resim 24: Orlan, *Reincarnation of Saint Orlan* (1990-1993)

<http://www.medienkunstnetz.de/works/reincarnation/images/3/>

Orlan'ın performanslarında dini ve mitolojik sembollerin kullanımı 1970'li yılların sonlarına rastlar. Orlan'ın *Santa Orlan* kimliğinin doğumu 1970 yılında gerçekleşir. Orlan 1980'de gerçekleştirdiği *Le Drapé-le Baroque* adlı çalışmasında belirsiz bir kimlik sunar. Burada görünüm ve iç gerçekliğin farkına dair bir sunum vardır. Siyah vinyl drapeler veya beyaz sahte deri kumaşlar içerisindeki Orlan görüntüsü *Azize ve Fahişe* arasında gidip gelir. Bu görüntüsüyle Orlan, Kutsal kitaplarda geçen Kadın kimliğiyle, erkek dünyasında kadın kimliğine yapıştırılan etiketlerin arasında bir belirsizlik üzerinde yükselir. Aynı yıllarda Orlan, bir belgesel çalışma olan *Head of Medusa*'ya başlar. Orlan mavi renge boyanmış olan pubik kıllarını büyük bir büyütecin altında menstrüasyon hali boyunca sergiler. Asılı olan monitörlerde zaman zaman izleyicilerin yüzleri belirip kaybolur. Çıkışta da bir Medusa başının üzerinde Freud'un sözleri yer alır: "*Vulva'yı görünce şeytan bile kaçar*" (Miglietti, 2008 : 113).



Resim 25: Orlan, *Le Drapé-le Baroque* (1980)

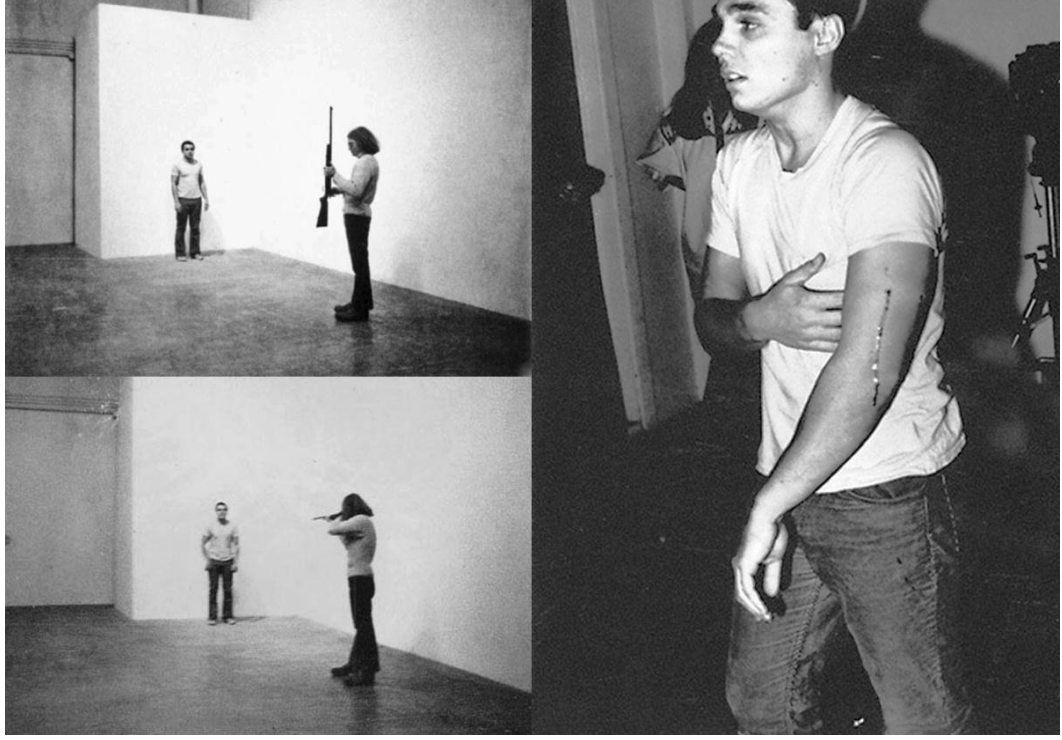
<https://www.flickr.com/photos/slagheap/2905569683>

“Orlan’ın çalışmalarında vücut, değiştirilemezlik ya da kabul gören stile değiştirilebilirlik özelliğini kaybeder. Bu bağlamda, Kathy Davis’in de belirttiği gibi , Orlan’ın projesi farklı kmlikleri deneyimlemek için bedenin cerrahi yollarla değiştirilmesidir. O, Irk ve cinsiyet sınırlarını aşar ve “ben transseksüel kadın hareketinden yana br kadını der. Ne var ki Davis’e göre gerçekleştirilen bu cerrahi dmnüşümler kalıcı olmadığı için cinsiyet değiştirme operasyonu olmaktan uzaktır. Bu projeyi kimlik üzerine postmodern feminist teoriye bir katkı ve kimliğin parçalanmışlığı, bölünmüşlüğü, çokluğu ve inişli çıkışlılığı ile ilgili postmodern bir kutlama olarak görmek daha yerinde bir yaklaşım olabilir. Bu amaca hizmet edecek bir plastik cerrahi, kadınlara bedenlerinin kontrolünü yeniden kazandırabilecek bir yoldur ve Orlan’ın projesi feminist ütopyanın, üzerine inşa edildiği “ada”nın bizatihi bedenin kendisi olduğu örneği olarak görülebilir” Davis (Aktaran Akman:2005) .

Sanatçılara göre, sanat disiplinlerinde bedene yüklenen acı, sanatın beden üzerinden varlığına haklılık getirir. Bedenin acı çeker durumu sanatı daha da güçlü bir anlatım diline kavuşturur (Vergine, 2000:8).

Amerikalı performans sanatçısı Chris Burden (1946-2015), 19 Kasım 1971'de F Space, Santa Ana California'da *Shoot* adlı performansını gerçekleştirdi. Arkadaşı ve aynı zamanda asistanı olan kişi, elinde 22'lik bir tüfekle aralarında 5 metrelik bir mesafe ile karşılıklı durdular. Gerçek tüfek ve gerçek mermi kullanılarak gerçekleştirilen performansta asistanı Burden'i sol kolundan yaraladı. Chris Burden'in performans anlayışında 1970'li yılların kavramsal sanatına zemin olan Vietnam Savaşı algısı görülür. Chris Burden yaptığı performansta, acının gerçekliğini tasvir etmeye çalışmakta, insanların medya ve televizyonda gördükleri Amerikalı yaralı ve ölü askerlerin görüntülerine olan kayıtsızlıklarını ve vurdumduymazlıklarını tersine çevirmek amacındadır. Chris Burden performanslarının ardında yatan nedenlerden bir diğerinin de bir sanatçı olarak kendini ve sanatını sorgulaması olduğundan bahseder. Burden, sanatçının ne derece ileri gidebileceğini, izleyicisine ne derece yön verebilip, liderlik edebileceğini, insanlığa hizmet olarak izleyiciyi ne kadar derinlere götürebileceği ve yanıt alabileceği sorularına performanslarında gösterdiği meydan okuma ile yanıt arar. Burden, *Shoot* adlı performansında şüphe götürmez tehlikeli bir durum sergilemiş, daha da korkuncu, 5 metrelik mesafeden hedefin insan bedeni olması, riski daha da arttırmıştır. Burden bu performans sonrası bazı çevrelerce yanlış anlaşılmiş ve kendisini medyatik yapmak uğruna böyle bir eyleme kalkıştığı şeklinde suçlamalara maruz kalmıştır. Burden performans sonrası tedavi ve pansuman için gittiği hastanede kolunda kurşun yarası olması sebebiyle hakkında polis tarafından da soruşturma açılmıştır (Savoca, 1999:38).

Chris Burden, *Shoot* adlı performansına yorum yaparken şunu söyler: "*Kurşunlanmak son derece gerçektir... hiçbir yapmacıklık ya da sahtelik içermez.*" Gerçek zamanlı bir etkinlik olan *kurşunlanma*, izleyiciye gerçeğe ait bir şeyi hatırlatmak üzere değil, gerçeğin kendisini iletmek amacıyla yapılmıştır. Tehlikeye ve riske maruz kalmış olan Burden'in bedeni, bunu yaşayana zihinsel bir takım yaratmak amacıyla gerçekleştirilmiş bir şiddet eylemidir. Eylemin amacı var olan şiddetin sanatçı tarafından izleyici ile arasındaki boşluk boyunca fırlatmak isteğini taşımaktadır (Lentriccia ve McAuliffe, 2004:25).



Resim 26: Chris Burden, *Shoot* (1971)

<http://www.openculture.com/2015/05/watch-chris-burden-get-shot-for-the-sake-of-art-1971.html>

New York Bronx'ta doğan İtalyan kökenli sanatçı Amerikalı sanatçı Vito Acconci (1940-), 13-14 yaşlarında kısa öyküler ve şiirler yazmaya başlar. Amerika'da doğmasına karşın tamamen İtalyan kültürüyle büyür. İlerleyen zamanlarda da şiir ve öykü yazmayı bırakır. Kısıtlayıcı ve kuralcı her türlü apıyı reddeden Acconci, performans sanatının sınırsızlığını ve anlatım özgürlüğünü benimseyerek bu sanatın kendisini kurallara bağlanmadan ve ham haliyle kabul edeceğini bilerek performans sanatına yönelir. Performans sanatı duyguların her türlüşünün anlatımına açık en geniş alanını kaplar. Acconci performansın anlatım ve ifade sınırsızlığında bazen kendi bedenini de feda edecek kadar duygularını anlatmak üzere kullanacaktır (http://people.wcsu.edu/mccarneyh/fva/A/VAconci_bio.html).

Beden sanatının amacı vücudu sergilemek demek değil, mevcut bir durumu belirtme, bir duygunun anlatımına işaret etmek amacıyla sergilenen bir tavidir. Tenin ısırılarak ya da kesilerek bedende iz bırakılması bedenın mutlak mevcudiyetinin altını çizer. Et, kan, nefes nefese kalmak gibi tepkiler ise insanın aşağılanmasına karşı verilen bir duygu ifadesinin anlatımıdır. Bedene uygulanan aşırı

kuvvet ise başkaldırının tüyler ürperten dışa vurumu olarak tanımlanır (Miglietti,2008:27).

Vito Acconci'ye göre aslında bedenın dili spontandır ve ayrıntılı değildir. Bedenin dili şiddet içeren ham ve kaba bir yapıya sahiptir. Okutularak öğretilen arınık dilin aksine bedenın kendi doğal diline bağlı bir olumlama geliştirilmelidir. Bedenin ve onun tüm deneyimsel anlatılarının kullanılması ideolojik ve sosyal değerlendirmeler içerir. Popüler bir dil seçkin bir dile meydan okumaktadır (<http://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2012/10/27/the-physical-language-of-vito-acconci.html>).

Vito Acconci'nin performanslarında bedenın maddi ve doğal yönü direkt ve güçlü bir şekilde vurgulanır. 1971 yılındaki *Waterways* performans videosunda ağızda salyasını biriktirir. Performans boyunca ağızda biriken salyasını dışarı taşmaması için kontrol etmeye çalışır. Kamera Acconci'nin ağızının üzerinde yakın çekim yaparak izleyicinin dikkat yoğunluğunu burada tutmayı hedefler. Sanatçı salya ve benzeri beden sıvılarını sanat yaratım materyallerine dönüştürmeye ve beden sanatının anti –estetik yönünü zorlayarak kendi radikal ekstrem sanatını yaratır (<http://www.medienkunstnetz.de/works/waterways/>).



Resim 27: Vito Acconci, *Waterways* (1971)

<http://www.medienkunstnetz.de/works/waterways/>

1976 yılında gerçekleştirdiği *Rubbing Piece* adlı performansında kolunda seçtiği bir noktayı orada bir yara oluşturana kadar ovuşturur. *Rubbing Piece*

performansı New York'da bir restoranda gerçekleşir. Bu özel performansla restorandakilerin tepkilerini ölçmek ister.



Resim 28: Vito Acconci, *Rubbing Piece* (1976)

http://pacemacgill.com/art_details.php?exhibition_tag=128&exhibition_order=16

Acconci'nin performanslarında beden salgıları bedenini ta kendisinin yönlerini ve kullanımı içerir. Bu da bedenin sosyal söylemlerinin, ideolojisinin, bağımsızlığının ifadesidir. Bedenin ter üretimi, refleksleri, morarması ya da kızarması bedenin anlatım dilini güçlendirir ve bu tür eğilimlerin üzerine korkusuzca gidilmelidir (Auslander, 1997: 90-92-93).

1970 *Runoff* performansında iki saat koşuttan sonra terli bedeniyle yeni boyanmış bir duvara yaslanır. Ter izlerini duvarda bırakırken duvardan boya kalıntıları da bedenine bulaşır.



Resim 29: Vito Acconci, *Runoff* (1970)

<http://creativetime.org/programs/archive/2007/benefit/auction.html>

Acconci bu performansında Yves Klein'ın *Anthropometry*'lerini parodileştirir. Acconci yeni boyanmış henüz ıslak duvara kendisinin erkek bedenini sürerken Klein'ın *Anthropometry* performansında kadın bedenler üzerine uyguladığı cinsiyetçi kontrolü ironik bir şekilde tersine çevirir. Beden boyanmamış haliyle tuval, tuval (burada duvar) ise boyanmış haliyle Yves Klein'ın tersine yer değiştirir. Bu performans ayrıca tuvalin üzerinde spontane hareket edip, resme dahil olmaya işaret eden Jackson Pollock'un *Action Painting*ine de gönderme yapar (Hutcheon, 2000:13).

Vito Acconci çalışmalarında, sanatçının bedenini, ısırıklar, sigara yanıkları ve diğer ısı kaynakları ile diğer acı veren tüm varyasyonları ve hazzı denediği bir *olay mahalli* olarak görmüştür. Ağrı ve sızının insan bedeninde yarattığı biyolojik etkiyi, bazen ritmi ve tüm bunların ruh sağlığına olan etkilerini, yaptığı performanslarında kendine konu olarak belirlemiştir. Vito Acconci'nin bir yıl arayla iki versiyon olarak, 1971 ve 1972 yıllarında gerçekleştirdiği *Conversions* adlı performansında, elinde yanar halde tuttuğu mumla önce göğsünde ve üst bedenindeki tüyleri yakar, göğüs uçlarını çekiştirir. Penisini bacaklarının arasına gizler pozisyonda oturmak, dans etmek ve koşmak gibi bir seri hareket sergiler. Arkasında dizleri üzerine çökmüş genç bir kadın, Acconci'nin bacaklarının arasında bulunan penisini ağzının içerisine alır. İzleyici bu eylemi açık ve net olarak görmez ve fakat kadının ne yaptığından

haberdardır. Vicconci buradaki performansında bedene uygulanan acı veren durumların izlerini izleyici ile paylaşır. Erkek kimliğini bacaklarının arasına gizleyip bir yapay kadın görünümüne bürünerek ise erkek bedeninden kadın bedenine dönüşümü sergiler. Kadının Vicconci'nin arkasında gerçekleştirdiği ise bedenin diğer bir beden içerisinde yer alması ile tek bir bedene iki kimlik ve iki bedenin buluşarak yeni bir beden oluşumunu deneyimler. Tüm bu görünür eylemleri içeren performansın yanı sıra 1972 yılında New York Sonnabend Gallery'de gerçekleştirdiği *Seedbed* adlı performansında bir rampanın altına gizlenip yatarak mastürbasyon yapar. Aynı anda mastürbasyon yaparken çıkardığı sesler galerinin içerisinde güçlü hoparlörler ile yansıtılır. İzleyici Acconci'nin ne yaptığını net görememekte fakat sesleri duymaktadır. Vito Acconci başyapıt olarak kabul edilen bu performansında sadece seslerle ultra bir farkındalık yaratmaktadır (Miglietti, 2008: 28).



Resim 30: Vito Acconci Conversions (1972)

<http://www.castellodirivoli.org/en/collezione-video/artista/vito-acconci-2/>

Marina Abramovic'in 1974 yılında Napoli Studio Morra'da gerçekleştirdiği *Rhythm Zero* adlı performansında sanatçı kendi bedeni üzerine giden, ağrı ve şiddete kendisinin verdiği zararla katlanan bedenini bu kez izleyicinin sanatçının bedenine uygulayacağı şiddeti ne kadar ileri götüreceğine dair bir deneme olarak sergiler. Burada yine bedenin dayanıklılık sınırları zorlanmakta, merkezde sanatçının bedeni dışarıdan, başka bedenlerden gelen acılara maruz kalmaktadır. Sanatçının bedeni bu performansta izleyicinin ne isterse yapabileceği bir nesneye dönüşmektedir. Performansa bir masanın üzerine sıralanmış bir takım objeler de izleyicinin kullanımı amacıyla yerleştirilmiştir. Objeler arasında güller, bir parça ekmek, parfüm, üzüm, şarap, makaslar, çiviler, jilet, metal çubuk, bir silah ve bir de silaha uyan bir mermi bulunmaktadır. Abramovic izleyicilerden birinin mermiyi silahın içerisine koyup onu öldürebileceği riskini de almıştır. Altı saat süren bu performansın başına izleyiciler, Abramovic'e masadaki güllerden vermiş, ona sevgiyle sarılıp öpmüşler fakat performansın ilerleyen süresinde daha vahşi ve acımasız bir tavır almışlardır. Performansa katılan izleyiciler, masada duran jiletle önce boynunu kesmişler, bacaklarından ve kollarından tutarak bedenini salonda gezdirmişler ve nihayetinde objelerin yer aldığı masaya yatırarak onu zincirleyip bıçağı bacaklarının arasından masaya saplamışlardır. Tekrar ayağa kaldırdıkları Abramovic'in yanına gelen bir izleyici mermiyi silahın içerisine yerleştirerek onun tepkisini ölçmek istemiş, galeri sahibinin araya girmesiyle silah izleyicinin elinden alınmış ve etkisiz hale getirilmiştir. Performans süresince kendisini izleyicinin eline bırakan Abramovic, izleyicinin elinde bir oyuncak halindeyken performans bitiminde kendisine geldiğini söyler, performansın bitiminin galerici tarafından ilan edilmesiyle kendisi ile performansa katılan izleyiciler bir anda dağılmış, birkaç dakika öncesine kadar acı verdikleri nesne halindeki beden artık bir *kimlik* ve kişiliğe dönüşmüştür. Acı ve işkencenin bedeni üzerinde yarattığı etkiyi betimleyen Abramovic, performansını sunduğu galeriden kaldığı otele döndüğünde aynada başında kocaman bir parça saçın beyazlamış olduğunu söyler (Poli, Corgnati, Bertolino ve Bonami, 2012: 446).



Resim 31: Marina Abramovic, Rhythm Zero (1974)

<https://multimediacperformance13.blogs.lincoln.ac.uk/2013/04/30/marina-abramovic-and-rhythm-0/>

Bu performansta Abramovic'in bedeni merkezde ama pasif konumdadır. Performansta bu kez aktif olan izleyicidir ve sanatçı izleyicinin bedenini manipüle etmesine izin verir. Altı saat süren performansta izleyiciye sunulan 72 çeşit nesne (tüy, gül, bal, makas, bir kırbaç, bir neşter, bir silah ve silaha uyan tek bir mermi) bulunmaktadır. Nesnelerin bir masa üzerinde özenle ve izleyicinin kullanımına açık olarak sunuluyor olması, izleyici katılımcıların bu nesnelerin hangisini kullanacağı ve ne şekilde kullanacakları tamamen kendi isteklerine bıraktığı göstermektedir

(<https://multimediacperformance13.blogs.lincoln.ac.uk/2013/04/30/marina-abramovic-and-rhythm-0/>)



Resim 32: Marina Abramovic, Rhythm Zero (1974)

<https://minyilee.files.wordpress.com/2013/02/20130220-225305.jpg>

Performans izleyicisi bazı performanslarda sadece duygulanım olarak etkilenen bir konumda bulunurken, bazı performanslara da bizzat katılarak eylemin ve gösterinin bir parçası haline gelirler. Abramovic'in bu performansında izleyicinin hem duygulanım hem de eylem anlamında performansa dâhil olduğu görülmektedir.

Abramovic'in kadın kimliği ve bedeniyle izleyici karşısında savunmasız bir konumda ve katılımcı izleyiciye verilen bir uygulama lanı olarak yer alması performansın bel kemiğini oluşturur. Abramovic'in bedeni Foucault'un iktidar tanımında bahsettiği doğasından uzaklaştırılıp nesne haline getirilen bedene ve performans izleyicisi de yine Foucault'un tanımlamasıyla iktidara dönüşür.

İzleyicinin başta yumuşak ve insancıl hareketlerle bedene yaklaşımı şiddetin alt noktasından bedenın ölüm riskine kadar uzanan yüksek şiddete kadar tırmanır. İzleyici kitlenin iktidara dönüşümüyle başlayan şiddet yine başka bir iktidarın (izleyicinin silahı elinden alan kişinin) varlığıyla sonlanır.

Beden ve iktidar ilişkisinin gözlemlendiği bu performans, 1961 yılında sosyal psikolog Stanley Milgram (1933-1984)'ın Yale Üniversitesi'nde gerçekleştirdiği Milgram Deneyi (Milgram Experiment) 'ni ve 1971 yılında da Stanford Üniversitesi'nde psikolog olan Philip Zimbardo (1933-) 'nun yine aynı üniversitede gerçekleştirdiği Stanford Hapishane Deneyi (SPE –Stanford Prison Experiment)'ni hatırlatır.

Stanley Milgram, bu deneyde bir güç (iktidar) figürünün diğer bir güç (beden) üzerine uyguladığı şiddetle bedenın izni olmaksızın üzerinde kurduğu (iktidarın yasallaştırdığı) ama yasal ve etik olmayan tahakkümü inceler (Jackson:2014:7).

İktidar- beden- şiddet arasındaki ilişkinin araştırılmasına dair yapılan bu iki deneyden ilki olan Milgram Deneyi (Milgram Experiment), güç odaklarına uyan ve onların emirlerini yerine getiren hizmet mekanizmasının da psikolojik yönlerini incelediği bu deneyde Milgram, hem deneyi yapan hem de yöneten olarak yer alır.

Deneyde otoriteye itaat eden ve ondan emir alanların, otoritenin kendi içerisinde yasallaştırdığı ve görev olarak sunduğu şiddet eğilimlerini gerçekleştirirken, kendi ahlak etikleri çerçevesinde çelişkiye düşen durumlarını inceler.

Milgram'ın deneyleri, bir Nazi Savaş suçlusı olan Adolf Eichmann'ın Kudüs'te yargılanmaya başlandığı tarihi izleyen üç ay sonrasında başlar. Milgram bu psikolojik araştırmasını özellikle toplumun Eichmann'ın yargılanmasına dikkatini çevirdiği ve dönem itibarıyla güncelliğini sürdürdüğü için bu zamana özellikle denk getirmiştir.

Milgram, Eichman ve bir milyona yakın işbirlikçisi için *“Yahudi soykırımında (Holocaust) acaba sadece iktidarın emirlerini yerine getiren ve komutanlarını takip eden kişiler midir? Ya da Eichman ve işbirlikçileri asıl suçlunun ta kendisi midir? sorularına cevap arar* (Jacksonn, 2014:37).

Milgram deneyinde denek olarak yer alacak kişileri gazete ilanı ile bulur ve onlara 4 dolar saat ücreti vereceğini söyler. Deneyde bir yöneten, iki de denek vardır. Deneklerden biri yöneticinin işbirlikçisidir ve diğer deneğin bundan haberi yoktur. Gazete ilanına başvuran denek ve işbirlikçiden biri öğretmen diğeri de öğrenci olacaktır. Kimin öğretmen kimin öğrenci olacağını belirlemek için bir kura çekilir. Kura kâğıtlarının her ikisinde de öğretmen yazmaktadır ve deneğin böylece her koşulda öğretmen olması sağlanır. Öğretmen deneğe, öğrenciye vereceği her kelimenin karşısında yanlış cevap vermesi halinde 15 volttan 450 volta kadar giden elektrik şoku verecek, her yanlış cevapta akım şiddeti yükselecektir. İşbirlikçi deneye aslından deneyde elektrik şoku verilmemekte fakat öğretmen deney bu bilgiden yoksun tutulmaktadır. İşbirlikçi deneyin çığlıkları önceden kaydedilen kayıt cihazından giderek yükselen sesler olarak öğretmen deneye dinletilmektedir (<http://max2c.com/obedience-research-milgram-experiment/>).

Öğretmen olan deneğe deney başlamadan akım hakkında fikri olması için 45 voltluk bir elektrik akımı verilir ve deney başlar. Öğretmen denek her yanlış cevapta elektrik şoku vermeye devam ederken bazen kendi özel etiğiyle çelişkiye düşer. Denek, kendisiyle aynı odada farklı bir masada oturan yöneticiye devam edemeyeceğini dile getirdiğinde yöneticiden: devam “*etmelisiniz, deneyin devamı gerekmekte, deneye devam edin*” şeklinde uyarılar gelmektedir ve öğretmen deneğe eylem sürekli olarak “*devam*” ikazıyla devam ettirilir (<http://max2c.com/obedience-research-milgram-experiment/>).

Zimbardo'nun yönetiminde yapılan mahkûm ve gardiyan olmanın psikolojik etkilerinin incelendiği deney, Amerika Donanma Araştırma Ofisi tarafından finanse edilmiştir. Stanford Üniversitesi Psikoloji Bölümü binasının bodrum katında simüle edilen bir hapishanede 24 üniversite öğrencisinin katılımıyla gerçekleştirilen bu deneyde öğrenciler mahkum ve gardiyan olarak iki gruba ayrılırlar (<http://www.holah.karoo.net/zimbardostudy.htm>).

Kurgu hapishanenin içerisinde oluşturulan ve mahkûmların kalacağı 3 küçük hücrede her mahkûm için birer yatak, yastık ve battaniye bulundurulmaktaydı. Deneyde hücre hapsine mahkûm edilecekler için daha küçük ve ışiksiz bir başka hücre, görüşme odası, gardiyanların dinlenmesi için bir başka oda, baş gardiyan-yönetici Zimbardo'nun odası ve başka kapalı bir odada hapishane bahçesi oluşturuldu. Deneklerin davranışlarını gözlemek için tüm bu düzenek video kayıt cihazlarıyla donatıldı (<http://www.holah.karoo.net/zimbardostudy.htm>).

İki hafta sürmesi planlanan deneye katılan gönüllülere günde 15 dolar verilecekti. Katılımcılar deneye başlamadan yeterli beslenme ve tıbbi bakım ve temel ihtiyaçlarının karşılanacağı garantisini içeren bir sözleşme imzalatıldı. Deneyde sivil hakların da tanınacağına dair madde olmasına rağmen gizlilik hakları video görüntü cihazlarının varlığıyla ihlal edilmiş oldu. Deneye katılanlara kurgu hapishanede nasıl davranacakları ya da onları burada neler beklediğine dair herhangi bir bilgi de verilmedi (<http://www.holah.karoo.net/zimbardostudy.htm>).

Grupların kimliğinin altının çizilmesi için mahkum ve gardiyan grubuna ayrı kostümler de tasarlandı. Gardiyanlara haki renkte bir gömlek, düz bir pantolon giydirildi. Mahkûmlarla göz temasını kesmek üzere reflekte gözlük ayrıca sopa ve düdük verildi. Tüm bu aksesuarlar görüntü olarak da gardiyanları birer güç sembolüne dönüştürmekteydi (<http://www.holah.karoo.net/zimbardostudy.htm>).



Resim 34: Stanford Hapishane Deneyi, Gardiyan ve deneye katılacak gönüllüleri bulmak amacıyla gazeteye verilen ilan görseli (1971)

http://thelede.blogs.nytimes.com/2007/01/16/stanford-experiment-revisited-could-it-be-replicated-today/?_r=0

Her iki grup da rollerini çok çabuk benimseyip adapte olmuşlar, fakat iki hafta sürmesi planlanan deney, gardiyan rolündeki katılımcıların şiddet eğilimlerinin sadizme varmasıyla altı gün içerisinde sonlandırılmıştır.

Milgram'ın deneyinde deney yöneticisi tarafından yaratılan bir otorite figürüne ve onun gücüne inandırılan sıradan insanların deneklere elektroşokla acı çektirmeleri, Stanford deneyinde ise çok fazla otoriter güç verilen sıradan insanların acımasız zalimlere nasıl dönüştükleri gözlenmektedir (<http://www.newyorker.com/science/maria-konnikova/the-real-lesson-of-the-stanford-prison-experiment>).

Abramovic'in performansına katılan izleyiciler, sanatçının sunduğu savunmasız bedeninin karşısında, masada kendilerinin kullanması için ayrılmış aletlerin de sunulmasıyla kendilerini bir bakıma iktidar olarak görmüş, gül ve ekmekle bir kutsama halinde başlayan performans izleyici tarafından kısa süre içerisinde hayati tehlike yaratacak şiddete ulaşmıştır.

Vücut tüm duyuların anlatımını yansıtan bir organik-beden ekranıdır. Acıları, sevinci ve insana ait olan tüm duyguların kesintisiz ve en saf haliyle anlatımı ancak beden ve ona bağlı olan organlarla gerçekleşir. Ağrının, sızılarının ve vücut tarafından hissedilen he türlü dış etkinin de varlığı yine beden üzerinde bıraktığı izler yoluyla anlaşılır. Bedenin çocukluktan itibaren değişip yeniden kendisini yaratması, bedenin kendisini özne, dışarıyı da nesne olarak kabul etmesiyle, özne ve nesne arasındaki mesafeyi daraltmaya yönelik eylemdir. Beden çevreden gelen etkilere başkaldırının tek ve asıl karşı koyma mekanizmasıdır. Sanatta ise beden, izleyici ve sanatçı için tıpkı özne ve nesne arasındaki ilişkiyi sanat ve izleyici arasındaki ilişkiye uyarlar (Miglietti, 2008:27).

2.2. Çağdaş Sanat vs Güncel Sanat Tartışması ve Türk Performans

Sanati ve Sanatçıları

Sanatın dönemleri ile ilgili olarak ortaya çıkan terimlerin ve çalışmaların sorunlu olmasının nedeni sanatçıların eserleri değerlendirilirken hiçbir dönemin önceden belirlenen tanımlara uymamasına bağlanabilir. Fakat sanatın bu karmaşıklığının çözülmesi adına sanat yapıtlarının biçim ve stil benzerlik ve farklılıklarına bakılarak, onların dönemlere ve bağlamlara yerleştirilmesine çalışılmıştır. Güncel Sanat terimi de 1980 sonrası üretilen eserlerin modern sanattan ayrılması için de kullanılmaya başlanmıştır. Modern sanatın genellikle 1860 ve 1960 arasındaki dönemi kapsadığı düşünülür. 1980 sonrasına rastlayan çalışmalar için geç modernizm ve postmodernizm tanımlamalarının da kullanılmasına rağmen, güncel kelimesi son dönemi ima ediyor olduğu için diğerlerinden daha doğru kabul edilir. Kendi içerisinde çağdaş sanat da diğer dönemler gibi sorunludur. Teorik olarak yakın geçmişe ait çalışmaları ifade eden çağdaş sanat terimi, uygulama ve yaratım sürecindeki fikirlerin geleneksel ve alışılmadık olduklarından yola çıkılarak kullanılmaktadır (Whitham ve Pooke, 2013:9).

Sanat hakkındaki hüküm ve fikirler, tarihsel ve kültürel koşullara göre değişir (Whitham ve Pooke, 2013:11). Güncel sanat kendiliğinden ortaya çıkmamış, sanat eseri yaratımının anlam ve amaçlarının geniş kapsamlı olarak ele alınarak tartışılmasıyla, geçmiş sanat biçimlerine oluşturulan bir anlamda karşı tepki anlamında işlerin oluşturulmasıyla başlamıştır. Düşün ve fikirlerin devinimiyle sanat da sürekli evrimleşir. Güncel sanatta kullanılan medyum ve oluşumlar onu diğer sanat anlayışlarından ayırarak üst ve ileri bir noktaya taşır. Güncel sanatın evrimi açısından en önemli nokta, sosyopolitik anlamda modernist düşünceye olan karşı çıkışıdır (Whitham ve Pooke, 2013:25).

Türkçe’de *Çağdaş* ve *Güncel* terimlerinin terimlerinin TDK’ya göre karşılıklarına bakıldığında iki ayrı tanımlama görülür. *Çağdaş* sözcüğü; sıfat anlamıyla aynı çağda yaşayan, çağcıl, asri muasır ve *Bulunan çağın anlayışına, şartlarına uygun olan, çağcıl, uygarca, asri ve modern* şeklinde tanımlanmıştır. *Güncel* ise yine TDK’ya göre; , *Günün konusu olan, şimdiki, bugünkü, (haber, olay vb.), aktüel* olarak karşılığını bulur. Bu noktada Güncel ve Çağdaş’ın sadece Türkçe’ye çeviri olanaklarına göre tanımlandığı var sayıldığında ve *Sanat*’ta karşılığı arandığında Güncel Sanat teriminin aslında Çağdaş Sanat’a mı karşılık geldiği ya da Güncel Sanat ile Çağdaş Sanat’ın aslında aynı şey midir? Sorusu karşımıza çıkar. 1990’lardan beri Türkiye’de sanatçılar, eleştirmenler ve küratörler arasında iki ayrı kutuplaşmaya yol açan Çağdaş mı Güncel mi konusunda küratör Vasıf Kortun(1958-) *Çağdaş Sanattan “Modern Cumhuriyet projesini sürükleyen sanattır.”* Şeklinde bahseder. Yine Vasıf Kortun’a göre Çağdaş Sanat bir bakıma ideolojiyle ilişkilidir ve bir nevi gelecek tasarlama ile uğraşır. Güncel Sanatçı ise gelecek oluşturma kaygısı tasarlamakla uğraşmaz, burada ve şimdiyle ilgilenir. Küratör Ali Akay (1957-)’a göre ise Çağdaş sanat; *1960’lı yıllardan itibaren Pop Art’la birlikte kullanılmaya başlanan bir tanımdır.* Beral Madra (1942-), İngilizceden gelen *Contemporary Art* terimi için Türkçe’de “*Hemzaman Sanat*”olarak kullanımının doğru olacağına değinir. Çünkü Beral Madra’ya göre *Hemzaman Sanat* içerisinde günümüze ait ve geçici çağrışımlarını barındırır. Çağdaş Sanat denildiğinde ise sınırlar daha da genişler (<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=236333>).

Mehmet Yılmaz (2012)’a göre çağdaş ya da güncel sanat arasındaki fark, öncelikle çeviri tercihi gibi görünmektedir. Sanat kavramının önüne konan *çağdaş* ve *güncel* sözcükleri, İngilizcede *contemporary* sözcüğüne karşılık olarak önerilmiştir.

Yabancı bir sözcüğe eğer iki sözcük karşılık öneriliyorsa algıda bir çatallaşmanın meydana gelmesi doğaldır. (Yılmaz, 2012:37) “*Contemporary, güncel diye mi çevirilmeli, çağdaş diye mi? Sözlüklerde ‘contemporary’nin anlamı ‘çağdaş’, aynı zaman dilminden olan’, ‘yaşıt’ ve ‘bugüne özgü’ şeklinde veriliyor. Sözcük tanımı, ister istemez ‘modern kavramını getiriyor aklımıza. Modern sözcüğüne verilen anlamsa şöyle: ‘Yeni’, ‘çağcıl’, ‘çağdaş’, ‘ilerlemeden yana olan’.* Görüldüğü üzere, çağdaşlık ve bugüne özgülük bağlamında kesişiyorlar. Aralarındaki temel fark, modern’e yüklenen ‘yeni’ ve ‘ilerleme’ vurgusu” (Yılmaz, 2012:40).

Yılmaz, çağdaş ve güncel terimlerinin Türkçe’de kullanılırken yarattığı algı çatışmasının, Türkçeden İngilizce’ye çevirilen metinlerde yine tek sözcükle yani ‘*contemporary*’ olarak kullanıldığını söyler. “Türkçeden İngilizceye çevrilmiş metinde geçen contemporary kavramını gören biri, onun yazarın niyetine göre mi, yoksa kendi bildiğine göre mi okur, algılar?” sorusunu sorar. Ona göre kavramlar üzerinde bir şekilde uzlaşma sağlanmalıdır, aksi halde iletişim kurmak ve konuyu tartışmak olanaksızlaşır (Yılmaz, 2012:43) .

Türk güncel sanatçıları arasında radikal anlamda beden performansı üzerine işler yapanlara bakıldığında Şükran Moral (1962-)’ in performansları göze çarpar. Türkiye’de kadın kimliğine olan bakış açısını çalışmalarında sert ve aykırı bir dille eleştiren Moral, neredeyse taşları yerine oturtur. Erkek gözüyle kadının portresinin sınırlandırılmış, sert ve bağlayıcı eleştiriler üzerinden giderek, seyircinin de içerisinde bulunduğu çalışmalar üretir. Moral’a göre Türkiye’de kadın ister başarılı bir yazar isterse farklı bir alanda kendini su yüzeyine çıkartmış olsa da toplumsal vurgu, kadının ne kadar iyi yemek pişirebildiği ya da ne kadar iyi bir anne olduğu üzerine yapılır. Dolayısı ile bu sert sınırlar içerisinde kadın kimliğinin yaratıcılığının ne kadar olabileceği açısından negatif bir yaklaşımla sorgulanır. Aslında sorunun cevabı negatif manada zaten sorunun içerisinde gizlidir. Kadın cinayetleri, tecavüzler ve şiddetin sorgulanmasının yanı sıra cinsel kimlik ve cinsel kimliğin satılıp alınabilirliği ile ilgili çalışmalar da üreten Moral, 1997 yılında gerçekleştirdiği *Genelev* adlı performansında gerçek bir genel evde yine gerçek seks işçileriyle çalışır. Bu performansı için Moral: “*Genelev’deki işim aslında Türkiye’nin otoportresi diyebiliriz. Orada yaşanan dram, bizim gibi erkek egemen güce tapan, o güçle iktidarını yürüten ikiyüzlü bir duruşun aynası.*” İşlerinde seyircinin önemine yer veren Moral, *İzleyici pasif değil asla, duygusal ve düşünsel olarak çok aktif.*

Görmek istemediği gerçeğin karşısına getirilmiş ve orada gözgöze gelmek istemeyen bir seyirci tabii ki bu işi yapan sanatçıya öfkeleniyor. Toplum kendi marjinalliğini görmek istemiyor, çocuksu bir inatla buna karşı çıkarak sanki o gerçeği yok edebileceğini sanıyor. Buradaki karşı durma, tabu yıkma yine izleyici ile mümkün. Tabuların karnına jilet vurmaktır önemli olan, tabuları yıkmak direnmenin ve saldırmanın en etkileyici yolu bence. Toplum için skandal, bir kadının orada çalışması, bir adamın seks satın alması değil, sanatçının bunun deşifre etmesi. Ve deşifre ederken de yine toplumun kendisini merkez alması.” dır der (<http://www.5harfliler.com/sukran-moralla-roportaj-sanat-tarihine-girmek-mi-onemli-bulasiklari-yikamak-mi/>).



Resim 35: Şükran Moral, Genelev (1997)

<http://www.milliyetsanat.com/yazar-detay/ozge-yilmaz/sukran-moral-uzerine/1609>

Şükran Moral, 2009 yılında gerçekleştirdiği *Aşk ve Şiddet* adlı performansında kadınların cinsel kimliğinin haz alma duygusu üzerine bu kez din ve baskıcı toplumsal etik üzerine yürür. Moral bu performansında üzerinde siyah türban ve çarşafı görünür. Sahnede masanın üzerinde gerçek çocuk boyutlarında üzerinde çiçekli elbisesiyle bir oyuncak bebek bulunmaktadır. Şükran Moral bebeği alır ve elbisesinin etekliğini sıyrarak bebeğin klitorisini bir jiletle keser. Bebeğe yine kendi

üzerindeki gibi çarşaf ve türban giydirir ve başına gelin duvağı takar. Performans sırasında fonda 2007’de onbir yaşlarında bir kız çocuğunun kırklı yaşlardaki bir Afgan erkeğiyle evliliğinin görüntülediği fotoğraf bulunmaktadır. Şükran Moral önce bebeği sonra da kendini kırbaçlar ve “*biz kadınlar da suçluyuz*” der (<http://www.spiegel.de/fotostrecke/photo-gallery-the-art-of-suekran-moral-fotostrecke-49005-6.html>).



Resim 36: Şükran Moral, *Aşk ve Şiddet* (2009)

<http://www.spiegel.de/fotostrecke/photo-gallery-the-art-of-suekran-moral-fotostrecke-49005-6.html>

1995-1998 yılları arasında İstanbul’da düzenlenen ve her başvuran projenin yer aldığı *Genç Etkinlik Projesi*’nde dizisindyer alan sergilerin sonuncusunda Jujin adlı kadın sanatçının *Sehe Mehe* adlı projesi akıllara kazınır. Ender Kosova: ‘*Jujin*’ *takma ismiyle katılan ve sonrasında da başka iş üretmeyen sanatçı belki de yakın geçmişteki en radikal performansı gerçekleştirmişti. Çeşitli ilaçlarla reglini uzun süre erteleyen Jujin, açılış gecesinde kendine ayrılan kabinin köşesinde çıplak biçimde büzülmüş ve fiziksel acıyla, direnişle geciktirdiği kanını köşeye boşaltmıştı.*” *Performansa bağlam kazandıran unsur ‘Jujin’ sözcüğüydü aslında; Kürtçe ‘dişi kirpi’ anlamına geliyordu.*” Vasıf Kortun da bu performans hakkında şunları söyler:

“Kadın bedeninin daha önceden sözünü ettiğimiz bütünselliğindeki en radikal çatlağı ‘Jujin’ açtı, erkeklerin de aşamayacakları ve parçası olamayacakları bir cüretle. Bu 90’ların en şiddetli işiydi” Ender Kosova ve Vasıf Kortun’un 2007’de diyalog olarak kendi Ofsayt ama Gol! Adlı bloglarında paylaştıkları bu anlatımın dışında, Performansı gerçekleştiren kadın sanatçı Jujin hakkında her hangi bir başka bilgiye de rastlanmamaktadır”(http://www.timeoutistanbul.com/istanbulunritmi/2051/jujin-neredesin/).



Resim 37: Jujin, Sehe-Mehe (1998)

<http://www.timeoutistanbul.com/istanbulunritmi/2051/jujin-neredesin/>

İnteraktif çalışmalar yapan ilk Türk sanatçısı olma özelliğiyle 1965 yılından beri Paris’te yaşayan ve çalışmalarını yine burada sürdüren Nil Yalter (1938-), insan hakları ve feminizm üzerine gerçekleştirdiği çalışmalarında video, performans, belgeleme ve videodan faydalanmıştır. Yalter, ilk video işi olan *Başsız Kadın ya da Göbek Dansı*’nı 1974 yılında yapmıştır. Bu çalışmasında kadın durumunu ele alan sanatçı kendi bedenini kullanmış, yaklaşık bir saat boyunca kalçasına ve göbeğine

Etrafına bir duvar örülerek ölüme mahkum edilen Azize Cecilia'nın tanrıya olan sarsılmaz inancı sayesinde duvardan ve ölümden kurtuluşunu gösteren bu resmi performansında ele alan sanatçı, Azize Cecilia'nın etrafına örülen duvarın benzerini performansında alçı malzemesi kullanarak gerçekleştirir. Elinde bir çekiç ve keskiyle kendisini çevreleyen koza formundaki alçıdan kurtarmaya çalışır. Burada sanatçının kurtuluşu konu edilir. *Acaba inanç sanatçıyı özgür kılmaya yeterli midir?* Diğer bir noktada ise insanın hayatta kalma mücadelesi işlenir (<http://ekici.aeroplastics.net/index.php?title=blind>).



Resim 39: Nezaket Ekici, Blind (2007)

<http://ekici.aeroplastics.net/index.php?id=4&img=2>



Resim 40: Nezaket Ekici, *Blind* (2007)

<http://ekici.aeroplastics.net/index.php?id=4&img=3>

Nezaket Ekici, 2006 yılında İki parçalı bir video performans olan *National Anthems* adlı çalışmasının bir parçasında Alman Milli Marşı'nı Türk Milli Marşı'nın melodisiyle söylerken, diğer parçada da Türk Milli Marşının melodisiyle Alman Milli Marşı'nı söylerken görülür. Sanatçı bu performansın “*iki dil arasında kalmış olmanın yansıması*” olduğunu söyler (<http://dagmedya.net/2015/04/05/nezaket-ekici-performans-sanatcisinin-sadece-bedeni-degil-zihni-de-malzemesidir/>).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İTALYA

3.1. İtalya ve Faşizm

Faşist iktidar yapıları, iktidarın, beden üzerindeki tahakkümü ve iktidarın içerisinden doğup ona hizmet eden yardımcı organların da varlığıyla, en ayrıntılı ve en şiddetli yapılardır. Faşizm, demokratik yöntemlerle egemenliklerini sürdüremeyen sermayeci, kapitalist sistemin kaba güç kullanarak gerçekleştirdiği ezme rejimi ve geniş anlamıyla kaba güce dayanan totaliter ve gerici düzenlerin bileşkesidir. Faşizm, çeşitli biçimler (ırkçılık, liberal milliyetçilik, seksizm, Yahudi düşmanlığı, anti-komünizm) gibi alabilen, demogojiye, demagojik yığın propagandasına gereksinimi vardır. Halka karşı uyguladığı kaba kuvvetin yanı sıra, onu mümkünse yüzlerine gülüp ikna ederek, değilse zorla, faşist örgütlere üye yapmak ve davasına kazandırmak için elinden gelen çabayı harcar. Togliatti'ni Ekim 1934 yazısında: *“Faşist diktatörlüğün emekçi yığınlarla ilişkilerinde en önemli özellik, işte bu kaba kuvvet ve terör yöntemlerini, yığınlara faşistçe yaratılmış bir örgüt içerisinde toplamaya yönelik daha az zorlayıcı yöntemlerle birleştirmektir.”* der (Togliatti,1979:8).

Yüzyılımız tarihinin ayrılmaz bir parçası olan faşizm, bütün büyük ideolojiler içerisinde 20. Yüzyılın başlarında ortaya çıkmış olan tek ideoloji olma özelliğini taşır. Faşizm teknolojik ve entelektüel devrimin 20.yüzyılın başındaki Avrupa toplumunun önüne koyduğu sorunlara farklı bir bakış çözüm önerisiyle Liberalizm ve Marksist sosyalizm arasında üçüncü bir yoldur (Togliatti,1979:13).

Faşist iktidar, sadece işçi kesime değil, orta tabakayı oluşturan halkın çıkarlarına da saldıran bir yönetim biçimidir. Halk yığınlarına ihtiyaç duyan her iktidar gibi faşizm de insanı merkeze koyar ve sürekliliğini onun üzerinden gerçekleştirir. Foucault (2012)'nun iktidar tanımında belirttiği gibi iktidarın amacı bedeni yaşatmaktır. Faşist iktidar bu bağlamda halkın çıkarlarına bir yandan saldırırken bir yandan da halkı kazanmaya çalışır (Togliatti, 1979:8).

Başta Almanya olmak üzere, İtalya, Japonya, İngiltere ve Belçika'da da başka adlarla yerini bulan sömürgeci, baskıcı ve şiddete dayalı bu yönetim biçimine göre

her şey devlet içindir. İlkeleri de; İnanmak, itaat etmek ve savaşmaktır (Hançerlioğlu, 1979:145).

Faşizm sözcüğünün kaynağı İtalyancada *Fascio* dur ve demet ya da tomar anlamında kullanılır. Faşizm sözcüğü köklerine gidildiğinde Latince *Fasces* i çağrıştırır. *Fasces*, Roma'da devlet otoritesinin altını çizmek amacıyla, geçit törenlerinde hâkimlerin önünde bir kılıf içerisinde taşınan birçok sıyrıktan meydana gelmiş bir balta sembolüdür. Bu sembolün 1914 yılından önce Roma'da Sol hareket tarafından sahiplenildiği görülür (Hançerlioğlu, 1979:145).

Fascio terimi ise 19. Yüzyılın ikinci yarısında İtalyan devrimciler tarafından adanmış militanların dayanışmasını hatırlatmak için kullanıldığı görülmektedir. 5 Ekim 1914 yılında Salone di Arte Moderna di Milano'da toplanan Fütüristlerin, sendikacıların ve devrimcilerin oluşturduğu sol milliyetçiler, İtalya'yı Birinci Dünya Savaşı'na sokmak adına bir seferberlik ilan ettiler ve seferberliğe de *Fascio Rivoluzionario d'Azione Interventista* (Devrimci Müdahaleci Eylem Birliği) adını verdiler.

(<http://www.ilprimatonazionale.it/cultura/centanni-fa-nasceva-fascio-dazione-rivoluzionaria-interventista-11473/>)

Faşizm ve Almanya'daki aşırı ırkçılığın karşılığı olan Nazizm doğal hayatı egemen kararların örnek ve birincil nesnesi yapan biyo-siyasal hareketler olarak tanımlanabilir. Bu iki ideoloji, çıplak hayatın belirlenmesini siyasetin ana ilkesi haline dönüştürür (Agamben,2013:19-155).

Faşizmin İtalya'daki kuruluş ve işleyiş süreci ile Almanya'daki durumu birbirinden farklıdır. Bu farklılık İtalya tarafından incelendiğinde sebeplerinin ancak 1880'lerde başlayan gecikmiş sanayi süreci, ülkenin siyasal anlamdaki dağınıklığı, güneydeki toplumsal düzenin feodalleşmiş yapısı karşısında yine feodal yapı sayesinde zenginleşmiş burjuva sınıfına karşı tarım işçilerinin direnişleri ve yabancı işgaller yüzünden oluşan yıkımların kalıcı etkileri olduğu görülür (Poulantzas, 1980:29).

Sanayinin geç başlaması ve İtalya'nın iç ve dış pazarlardan yoksunluğu ve savaş sonrası oluşan korkunç boyutlardaki dış borçlanma yine savaş sonrasında sanayiye tekrar canlandırmaya gücü yetemeyecek bir ülke durumuna gelmesiyle dar

bir hareket alanı oluşmuş dış ticaret ve bütçe açıkları büyümüştür (Poulantzas, 1980:29).

İtalya, 1800'lerin başında diğer Avrupa ülkeleri ile kıyaslandığında ekonomik refah ve toplumsallaşma oranının düşük olduğu görülmektedir. Bunun sebebi ise İtalya'nın krallıkla birlikte birçok alanda gerçekleşen birlik örgütlenme sorunlarını bir türlü aşamasından kaynaklanmakta olduğu söylenebilir (Poulantzas, 1980:29).

Sadece tarım ve taşınmaz mallarından aldıkları gelirle zenginleşen burjuva gurubuna oy kullanma hakkı tanıyan ve böylece seçmen sayısını düşüren parlamenter sistemler, *Mezzogiorno* olarak da anılan ve feodal bir yapıya sahip olan Güney İtalya ile Kuzey İtalya arasında giderek derinleşen uçurum, yanlış dış siyaset ve ekonomik yapıyı çıkmaza sürükleyen gelişmeler, ülkede ekonomik ve sosyal anlamda sıkıntılara ve çok uzun yıllar bir kaos ortamı yaşamasına sebep olmuştur (Mandel,2008 :84-85)

Mezzogiorno'da toprak sahiplerine karşı ortaya çıkan ve devam eden köylü ayaklanmaları da bu istikrarsızlık ve burjuva grubunun ekonomik anlamda varlığını destekleyen siyasal yapı bozukluğu sonucu özellikle Sicilya'da başlayan köylü ayaklanmalarının nedenidir. İtalya'daki işçi ve köylü sınıfının oluşturduğu köylü hareketi, diğer Avrupa ülkelerinde görülenlerden farklı olarak sağlam bir birlik içerisinde gelişir. Feodal sistem karşıtı bu hareket *fasci* adı altında ortaya çıkar. Hareketin en önemlisi olan *Fasci Siciliani* hareketi, toprak sahiplerine karşı direnen Sicilyalı çiftçilerin hareketidir ve 1893- 1894 yılları arasında gerçekleşir (Guichonet, 1998:14).

1800'lü yılların sonu İtalya için modernleşmenin başladığı yıllar olarak kabul edilir. Avrupa'yı saran tarım bunalımı İtalya'da toprak çalışanlarının ve tarım üretim güçlerini yapı sanayine ve ağır sanayiye yöneltmiş, Solun yanlış yönetimiyle Fransa ve İtalya arasında imzalanmış olan ağır gümrük şartlarının varlığı da hammadde ve üretim ihtiyacındaki gelişen İtalyan ağır sanayisine darbe vurmuştur. Bankaların iflası ve ekonomik skandallara yol açan bu ekonomik ve sosyal hezeyanla birlikte İtalya'dan yurtdışına başlayan göç dalgası da ekonomik sıkıntıyı durdurmaya yetmemiş ve bu çöküş 1896 yılına kadar sürmüştür (Guichonet, 1998:14).

1850'li yıllarda İtalya'daki tekstil sanayi köylü ve yerel zanaatkârlardan oluşmakta, yılda 150 iş günü çalışan yaklaşık 300 bin köylü kadın keten ve kenevir

eğirme ile uğraşmaktaydı. Elde edilen 1.2 milyon kentallik tekstil hammaddesinin 900binlik kısmı İtalya'da tüketiliyor, 300bini ihraç ediliyor ve kalan kısım ise mekanize sanayi ve yerel üretimde kullanılıyordu. Yerel pamuk sanayi 1850 ve 1860'lı yıllara egemen olmuş, yerel dokumacılık İtalya'da 1800'lü yıllarda da sanayi dokumacılığını geçmiştir. İpek sanayinde ve büyük ölçekli sanayi iplik eğrimde yaşanan patlama 1870'lerde başlamış, ipek sanayinin tamamlanması ancak yüzyılın sonunda gerçekleşmiştir. 1870'lerde başlayan dokumacılık ise ancak on yıl sonra gelişmesini tamamlamıştır. İtalya'da yaşanan tüm bu sanayileşme süresinde yabancı sermayenin bir rol oynamadığı görülmektedir (Mandel,2008:84-85).

1885 yılında kaldırılan *Liretin* zorunlu kuru ile birlikte İtalyan sermayesine Alman sermaye girdisinin gerçekleştiği görülür. *Terni Yüksek Fırınları*'nın Banca Generale ve Crediteo Mobiliare Italiana tarafından kurulmasıyla birlikte İtalya çelik üreticisi bir ülkeye dönüşür. 1902 yılından sonra çelik alanında tröstler yoluyla ve 1910 yılında Fiat'ın kurulmasıyla birlikte otomobil sanayinde yüksek ve hızlı bir gelişme yaşanmaya başlanır. Fakat italya'da hala imalat sanayinin istatistiksel olarak varlığının devam ediyor olması bu hızlı sanayileşme ve doğurduğu borçlanmanın zamanından önce yapılmış bir hamle olduğu gerçeğini ortaya çıkarır. Dolayısıyla gelişen metal sanayi ve buna bağlı üretim savaş ertesini İtalya'da ciddi bir bunalıma yol açarak İtalyan toplumsal formasyonunda baştan beri bulunan çatlakların sadece çapını genişletir. Kısacası İtalya'nın sanayileşmesinde çok büyük bir katkı payı sağlayan Alman sermaye girdisi ülkede zamansız tekelleşmeye yol açar ve İtalya giderek derinleşen bir borçlar döngüsüne girer (Poulantzas, 1980:29).

“İtalya yakın zamanda kurulmuş ulusal bir varlıktır. Savoy Krai 1. Viktor Emmanuel ülkenin sosyal,siyasi ve kültürel açıdan farklı bölgelerini 1870'de iltihak ettiği zaman birleşmiştir. O zamana kadar Kuzeyi Avusturya'nın yönetimi altındaydı. Merkezi Papa yönetiyordu, Güneyde de Burbon monarşisi hâkimdi. Ataerkil bir düzen içerisinde kadınlar anne ve ev kadını rollerinde kısıtlı idiler. Papa bu anlayışın ülkeye yerleşmesinde çok büyük bir etkiye sahipti. Ülkenin birleşmesi de bu durumufazla değiştirmedir”(Calabrini, 1999:74).

İtalya'nın kuzeyinde oluşan ve gelişmeye başlayan sanayi ile birlikte Mezzogiorno'dan Kuzeye göçlerin başladığı ve kadın işçilerin de yüksek sayıda iş gücüne dâhil oldukları görülmektedir. Kadınların iş gücüne dâhil olmalarıyla birlikte ülkede kadın örgütlerinin de kurulmaya başlar. 1866 yılında kadınlar çalışma

saatlerinin azaltılması ve ücretlerin yükseltilmesi için mücadele etmeye başlarlar. Yine 1886 yılında Cristina di Bergiolo *Scritto Sulla Condizione della Donna* (Kadınların Durumu Hakkında Yazılar)'ını yayımlar. Koyu Milliyetçi olarak adlandırılabilir Sarah Nathan, Carlotta Benettini, Anita Garibaldi feminist fikirlerini paylaştıkları toplantılar düzenlerler. 1889 yılında *Societa della Sorelle del Lavoro*, tekstil sanayinde çalışan işçi kadınlar tarafından kurulur. Bu örgütler kadınların çalışma saatlerinin düzenlenmesi amacıyla kurulmuşlar aynı zamanda kadınlar bu örgütlerle siyasi hayata da aynı anda adım atmışlardır. İtalya'da bu dönem boyunca hem kadın entelektüeller, hem aristokrat kadınlar hem de kadın işçilerin toplumun en çok ezilen kesimi olan kadınların güçlenmesi için birlikte savaşımlardır. İtalya'da Rinascimento olarak adlandırılan İtalyan Birliğinin Kurulması döneminde kadınların da aktif olarak rol aldığı görülmektedir. Kadınların en etkin olduğu işçi hareketleri, faşizmin yaygınlaşması ile Mussolini tarafından engellenmiştir

(<http://www.journals.istanbul.edu.tr/iukad/article/viewFile/1023012421/1023011653> 9).

Cinsiyet, siyasi unsurlara katılmayı engelleyen unsurlardan biridir. Toplumlara yerleşen kadın ve erkek cinsiyeti arasındaki farklar da siyasi katılımı da rol oynarlar. Siyasi katılım sadece seçimlerde değil siyasi katılımın her düzeyinde görülmektedir. Katılımın düşük olması kadın ve erkek arasındaki anatomik ve fizyolojik yapı farkından kaynaklanmamaktadır. Kadının rolü hakkında toplumsal yaşanan imaj onların siyasal davranışlarındaki farklılığa yol açmaktadır. Bu imaja göre “siyaset erkek işidir” Lane (Aktaran Çadır, 2011:18). Bunun sebepleri arasında kadınların seçim haklarını geç alınmalarının yattığı söylenebilir. Başta siyaset olmak üzere her türlü kamusal alan ve yapıda yer alan “iktidar ilişkileri” ve kalıplaşmış kadın ve erkek rollerinin de etkisiyle siyaset “erkeklere bırakılması” gereken bir alan olarak görülmektedir Baykal (Aktaran Çadır, 2011:18). Kadınlar daha çok ev ve aile hayatındaki rolleri üstlenmekte, iş hayatında öğretmenlik ve hemşirelik gibi mesleklere yönelmektedirler. Erkek ise bu rollerin ve evin dışında aktif halde bulunmaktadır. Bu kalıplaşmış roller dolayısı ile erkek, dışarıda bulunan iktidara kadına oranla daha yakın durur (Çadır, 2011:19).

Birinci Dünya Savaşı sonrasında İtalya'da yaşanan ekonomik buhranla birlikte, işsizlik yüksek oranda artar. Bu ortamda ortaya çıkan toplumsalcılık fikrini

kapitalist sermaye sahiplerinin yararına bastırmak üzere ortaya çıkan faşizm bu yönüyle bütün liberal partilerin de desteğini kazanır. Görünüşte *lonca* sistemine dayalıymış gibi görünen Faşizmin gerçeği, ekonomik düzeni, anamalcılığı emekçi sınıfın zararına geliştirmektir (Hançerlioğlu, 1979:145).

İtalyan milliyetçiliğe dayalı bir diktatörlük rejimi olan Faşizm, Benito Mussoli'nin (1883-1945) 1922 yılında iktidara gelmesiyle İtalya'nın resmi ideolojisi haline gelir. İtalya'da iktidar hâkimiyetini kazanan faşizm, ülke içerisindeki tüm toplumsal alanları kontrol altına almak üzere adımlar atmıştır. Ayrıca totaliter bir rejim niteliğinde de olan faşizm, izlediği sert ve saldırgan dış politika yüzünden ülkenin uluslararası anlamda olumsuz bir imaja sahip olmuştur (Çelikçi ve Kakışım, 2013:83-84).

Mussolini, iktidara gelmesinin ardından toplumun her alanını kontrol etme isteğinde olan faşist diktatörlüğün adımlarını atmaya başlar. Kolluk kuvvetlerini yetkilerini genişleten Mussolini İtalya'yı bir polis devleti haline getirir. 1925 ve 1926 yılları arasında çıkarmış olduğu yasalarla hükümete geniş yetkiler veren Mussolini kendisini palamentodan soyutlayıp sadece krala sorumlu bir lider duruma getirdi. Faşist partinin oylarını arttırması için de seçim kanununda değişikliklere giden Mussolini kontrolü tamamen eline almaya başladı. Basına ve kitaplara uygulanan sansür ve yasaklamalar, ülkeden yurt dışına göçlerin yasaklanması ve daha önce göç edenlerin vatandaşlıktan çıkarılmasına dair getirilen düzenlemeler ve rejim karşıtı kişilerin yargılanıp idamla cezalandırılması amacıyla kurduğu özel mahkemeler Mussolini'nin faşist diktatörlüğünün kontrolü eline almak için gerçekleştirdiği en şiddetli müdahaleler olmuştur (Çelikçi ve Kakışım, 2013:89).

Faşist yapı toplumların büyük kesiminden destek görür. İçerisinde bedenin kontrolü ve iktidara övgü bulunan yönüyle faşizm devlet ideolojileri de dâhil olmak üzere en basit toplumu oluşturan bireyler arasındaki iktidar yapılarına benzerlik gösterir. Toplumun büyük bir kesimini oluşturan kadınlar iktidar ilişkileri içinde toplumun en zayıf halkasıdır. Kadınlar toplumsal sınıfı yatay bir biçimde kesen bir kategori olarak, faşizm altında, Yahudilerden sonra en fazla baskıyı gören toplumsal kesimdir (Tekeli, 2011:416).

Alman Faşizminin Yahudi düşmanlığı biyo determinizm ile Yahudi bedeninin yok edilmesine odaklanmıştır. Faşist yapılardaki kadın düşmanlığı bundan farklı

olarak üzerlerinde kurulan sosyo-politik baskıyla ve kapitalist sisteme kadınların dahil olmasıyla başlayan süreçle çalışma hayatına katılan kadın emekçi gurubunun sömürü ve ezimesiyle gerçekleşir (Tekeli, 2011: 416). Mussolini 1932 yılında kadınların çalışması hakkında şunları söyler: *“Kadın boyun eğmelidir... Bir analiz gücü varsa da sentez gücü yoktur onun. Hiçbir zaman bir mimariyayı ortaya koymuş mudur? ... Bir kulübe yapmasını isteyin, kadınlar üstesinden gelemeyecektir. Kadın, bütün sanatların sentezi olan mimariye yabancısıdır ve kaderi de bu noktada düğümlenmektedir”*...Bazı kadınların günümüzde, bazı ekonomik zorlukların baskısıyla, evinin dışında çalışmaya başladığını biliyorum. Ama modern toplumda kadının gerçek yeri, geçmişte olduğu gibi aile ocağıdır.” Mussolini, 1934 yılında yazdığı bir yazıda makine ve kadın arasında bir benzetmeye giderek şunları söyler: *“Günümüzde makine ve kadın, işsizliğin iki büyük nedenidir. Özel planda bakarsak, çalışan kadın, çoğunca bir aileyi, ya da kendini bir noktada kurtarmaktadır; ancak genel çerçevede içinde, onun çalışması bir siyasal, ahlaki acılar kaynağıdır. . Kadınları çalışma ortamından sürülüşünün bir sürü aile üzerinde ekonomik yansımaları olacaktır elbet. Ama erkekler ordusu da aşağılanmış alınlarını yukarı kaldıracak, sayıca yüz kat fazla yeni aile de bir çırpıda ulusal yaşama girecektir. İnan getirmek gerekir ki, çalışma, kadında kadınlık niteliklerinin yitirilmesine yol açmakta, erkekte ise çok güçlü bir fizik ve ahlaki erkeklik gücü yaratmaktadır. Makinanın da bu gücü arttırması gerekir”*der (Tekeli, 2011:418).

1938 yılında İtalyancada bulunan ve selamlaşmada kullanılan üçüncü şahs zamiri *lei* 'nin kadınsı ve uşaklık belirtisi sayıldığı belirtilerek kaldırılması ve yerine *tu* ya da *voi*'nin kullanılması için bir kampanya başlatılır (Guichonet, 1998: 89).

Böylesine ayrımcı, baskıcı ve şiddeti meşrulaştıran yapısıyla bu rejimin bir de iyi bir yanı vardı. Mussolini uyguladığı ekonomik politikalarla İtalya'da sanayinin canlanmasını ve ülkede işsizliğin azalmasını sağlamıştır. Bu durum halkın faşizme sempati duyup onu desteklemesini sağlayan böylelikle de Mussolini'nin popülaritesini arttıran bir sebep olmuştur (Çelikçi ve Kakışım, 2013:90).

Etrafında etkin halk kitleleri toplamak üzere hemen hemen her yola başvuran Mussolini, kendisini *Duçe* (lider) olarak adlandırıp bir lider kültü yaratmıştır (Çelikçi ve Kakışım, 2013:90).

Faşistler kendi ideolojilerini, öğretisel kurallardan bağımsız işleyen eylem ve tutku ileklerine bağlılık olarak tanımlarlar. Fransız faşist Robert Brasillach'a göre faşizm, bir teori değil, inanç ve duygunun şiiridir. Mussolini kendisinin bir devlet adamından çok çılgın bir olduğunu söyler, Adolf Hitler 9 Kasım 1923'teki askeri darbe girişiminin başarısız olması sonucu Landsberg Kalesine hapsedildiğinde yazmaya başladığı *Mein Kampf* adlı kitabında liderin ihtiyacı olan kitleleri toplaması ve harekete geçirmesi için açıklama ve talimatların yetmeyeceğini yazar. “(kitlelere) ilham veren her zaman bir tür kendini adayıştır ve (onları) harekete geçiren de genellikle bir çeşit isteridir.” “Faşist propaganda nadiren bir maddi konfor vaat etmiş ve kapitalist yaşamın maddiyatçılığını içten duygular, fiziğe verilen önem ve ortak bir ulus ruhuyla yeniden bütünleşen bireylere dayalı bir dünyayla değiştireceğini ileri sürmüştür (Clark, 2011:58)

Faşist partiler ürettikleri semboller ve üniformalarla gücü destekleyen görünüşe önem vermişler, geçitlerin, yürüyüşlerin ve kitlesel miting içeren halk gösterilerinin debdebeli bir tören havasında olmasına özellikle dikkat etmişlerdir. Böylelikle topluluklar duygusal olarak yönlendirilebilecek, bir aidiyet duygusu ve bir grup kimliği kazanacaklardır. Törenlerde topluluğa hitap eden liderler konuşmalarını bedenleri de kullanarak el kol hareketleriyle desteklemişler, Hitler özellikle hitabet konusu ve beden hareketleri için bir oyuncudan dersler almış, hatta parti üyelerinin de ders almaları istediğinden 1928 yılında bir okul açtırmıştır. 1940 yılında Nazi yönetiminden kaçma çabası zonuçsuz kalınca intihar eden Walter Benjamin, Hitler'in kitleleri harekete geçirmek için kullandığı teatral gösterilerden dolayı faşizmi *estetite edilmiş bir politika* olarak tanımlamıştır. İtalyan faşist lider Mussolini, kalabalık halka hitaben yaptığı konuşmaların en geridekilerin bile görebilmeleri için kendine özgü bir beden dili ve geliştirmiştir. İtalya'da Mussolini yönetimi propaganda ve sansür yaygın olarak kullanılmış, İtalyan faşistler kendilerini sanatsal rönesansın kurucuları olarak nitelendirmişlerdir. Alessandro Bruschetti (1910-1981) *Faşist Sentez* adlı fütürist resimde eski ve yeninin dinamik bir şekilde birleştirildiği faşist bir evreni resimler. Tabloda eski yapıların yanında modern elektrik direkleri, kılıçlar ve makinalı tüfekler bir arada durmakta Mussolini'nin ruhani varlığıyla birlikte kontrol altına alınmış ve büyük bircoşkuyla harekete geçmiş olarak betimlenmektedir (Clark,2011:59-70).



Resim 41: Alessandro Bruschetti, Faşist Sentez (1935)

<https://www.studyblue.com/notes/note/n/test-2/deck/10443237>

Faşist rejimlerin, yüksek kültürün değişmediği varsayılan değerleri, iktidar ve ayrımcılığı meşrulaştırmak için kullandıkları görülür. Elit bir müze ortamında bir işçinin göreceği bir sanat yapıtı onu iktidara hem yabancılaştıracak hem de düşmanlaştıracaktır. Faşist rejimler bunu önlemek için iki yola başvururlar. Bunlardan birincisi orijinal yüksek kültüre resimlerinin kopyalarını yapılarak kamu alanlarında paylaşılması, ikincisi de bir tablonun film afişi ya da poster olarak bastırılmasıdır. Böylece kitlesel bir kültür yaratılır. Kitlesel kültür tüketimi için yaratılan bu sanata *kitsch* sanat denir (Clark, 2011:71).

Faşist ideolojide liderler etkin halk kitlelerinin yaratımı için beden dilini özellikle önemsediklerini, bir ortak gurup bilincinin yaratımı için mitinglerde ve törenlerde jest ve mimiklere ağırlık verdiklerini belirtmiştik. Beden, faşist ideolojilerde ayrıca devletin tanımı için de kullanılan bir model olmuştur (Clark, 2011:71).

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

hastalıklara karşı bağışıklık kazanmış olduğundan saftır. Organik bütünlük kavramı, Batı siyasi düşüncesinde yüzyıllardır yer almasına rağmen faşizm için özel bir önem taşımıştır. Faşist sanatta insan bedeninin her temsilinde amaç, bu metaforun önemini vurgulamak olmuştur” (Clark, 2011:71).

Bir nevi diktatörlük ve demokrasi mücadelesi olarak görülen 2. Dünya Savaşı sonunda Faşizm ve Nazizm yıkılmış, fakat yarattığı hezeyan toplumun her kesiminde etkisini göstermeye devam etmiştir.

2. Dünya Savaşı'na rastlayan dönemde gelişmiş sanayi toplumlarıyla birlikte İtalya'da da bir takım hareketlilikler görülür. Sağlık, emeklilik ve işsizlik gibi konularda özellikle bölgesel idarelerin artan stratejik önemiyle birlikte iyileştirmelere gittikleri görülür. İtalya'nın savaş sonrası dönemde kuzeyde artan sanayileşme ile birlikte yoğun kentleşmenin varlığı da görülür. Bunun nedeni Mezzogiorno'dan ülkenin kuzeyine yönelen yeni bir işçi sınıfının varlığıdır (https://www.academia.edu/2107996/%C4%B0TALYAN_KENTLER%C4%B0NDE_SOLA_Y%C3%96NEL%C4%B0%C5%9E_VE_KENTSEL_KAMU_POL%C4%B0T%C4%B0KALARI).

Kırsal ve Katolik bir ulustan kensel ve sanayileşmiş bir toplum yapısına dönüşmeye başlayan ülkede Katolik kilisesinin de zayıfladığı görülmektedir. Kilisenin zayıflamasıyla birlikte İtalya'da kilisenin yasak ve denetim gücü de yavaş yavaş etkisini yitirir ve medeni kanundaki gelişmelerle birlikte dini evliliklerde bir azalma görülür. Özellikle 1974 yılındaki boşanma referandumu İtalya'nın laikleşen yüzünün sembolü olmuş ve katkıda bulunmuştur (https://www.academia.edu/2107996/%C4%B0TALYAN_KENTLER%C4%B0NDE_SOLA_Y%C3%96NEL%C4%B0%C5%9E_VE_KENTSEL_KAMU_POL%C4%B0T%C4%B0KALARI).

3.2. İtalya'da Kültür, Toplum ve Sanat Hareketleri

İtalya'da sanat hareketleri içerisinde en önemlilerinden biri olup modernizmle birlikte gelişen Fütürizm aynı zamanda hayatın geçmişle olan tüm ilgisini bir bakıma bozmaya çalışan hareketi olma özelliğini taşır. 1909 ve 1916 yılları arasında gelişen bu sanat akımında sanatçılar, resimde birden fazla görüntüyü üst üste pozlamayla tuvalde modern yaşamın hızını ve enerjisini göstermeye çalışmışlardır. Fütüristlere

göre enerji ve hız modern hayatın en önemli göstergeleridir. Edebiyatta da etkisini gösteren Fütürizm, şiirde ve yazında gelenekselin dışına çıkarak sözcüklere özgürlüğü benimsemiş ve fütüristler sayısız manifestolar yayınlamışlardır (<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2009/futurism/>).

İtalya'da Filippo Tommaso Marinetti'nin öncülüğünde ilk olarak resimde ortaya çıkan Fütürist hareket, kısa sürede yaygınlık kazanır. Marinetti tarafından yazılan Fütürist manifestonun ilk bildirgesi *Manifesto du Futurisme* adıyla 1909 yılında hem İtalya'da *La Poesia* dergisinin şubat-mart sayısında hem de Fransa'da *Le Figaro* gazetesinin Şubat 1909 sayısında yayımlanır (Gür ve Küçük, 2010:8).



Resim 42: Filippo Tommaso Marinetti, Fütürist Manifesto (1909)

<http://arttattler.com/commentaryfuturismanniversary.html>

Marinetti'nin başlattığı Fütürist hareket içerisinde savaşa olan hayranlığı, teknolojiye tapan yanı ile yıkıcı bir kimlik taşır. Marinetti sanatta devrimin *fütürist kosmosun* inşa edilmesiyle sağlanabileceğini söyler. Bu da Fütürizmin homojen bir estetik olarak algılanmasına engel teşkil eder ve Marinetti'nin de Fütürizmin de faşist olarak yargılanmasına yol açar (Artun,2010:17-18).

KAYNAK: Manifesto, Avangart Sanat ve Eleştirel Düşünce, Sanat Manifestoları, Avangart ve Direniş Sunuş Metni, Ali Artun, İstanbul, İletişim 2010 sf: 17-18

1911 ve 1914 yılları arasında İtalyan Fütüristlerin şiirleri gürültü olarak nitelendirilebilecek kadar yüksek sesli manifestoları, bilinen ve yerleşmiş olan değerleri hedef alarak gösterdikleri kışkırtıcı ve saldırgan eğilimleri kapsıyordu. Aslında sanat karşıtı olmayan bu eylemler sadece modernizmi ve *geleceğin sanatını* isteyen bir bilinci taşımaktaydı (Shiner, 2013: 338).

İlk fütürist manifestonun yayınlanmasından birkaç ay sonra Marinetti, Nisan 1909'da, Alfred Jarry (1873-1907)'nin 1896'da *Ubu Roi* oyununu sahneye koyduğu Théâtre de l'Ouvre'de *Roi Bombance* adlı kendi oyununu sahneler. Hicivsel Trajedi formatında dört perdelik provokatif tiyatro örneği bir oyun olan *Le Roi Bombance* çocuk kukla oyunları ve vodvil tiyatrosunun çarpaz geçişli durumunu seyirciye kışkırtıcı ve heyecan uyandıran bir şekilde sunar. Bu oyun görsel sanatlar ve tiyatro arasında gidip gelen çarpıcı bir oyundur.



Resim 43: Filippo Tommaso Marinetti, *Le Roi Bombance* (1909)

<http://artsinsocietyfuturismmovement.blogspot.com.tr/2014/08/examples-of-futurist-theatre-play.html>

Action Poetry adı verilen bu tarz performans gösterilerinde, performans sunumunun içerisinde beden dili, jestler, görsel efektler bir arada deneyimlenebilmesi mümkündür. Bedenin jest yoğunluğu sesin gelişimine ve anlam içeriğine destek verir. Bu tür performansların ilk örnekleri olarak Fütürist gösterilerde kullanılan şiirler, yapılan konuşmalar, Yeni Avangard içerisinde yer alan görsel şiirlerin okunması verilebilir. *Action Poetry*, fikirleri, duyguları izleyiciye iletmek için kullanılan en etkili yöntemlerden biridir. Bu performanslarda *şair* konumundaki sanatçı performansın merkezinde ve katalizör olarak yer alır (Fontana, Frangione ve Rossini, 2015: 94).

12 Ocak 1910'da Politeama Rosetti di Trieste'de ilk Fütürist döngü gerçekleşir. Kamuya açık performanslar, sahnedekilerin ve sahnede olanların açıkça ve belirgin bir şekilde izleyiciyi provoke ediyor olması, tam da fütüristlerin daimi olarak ihtiyaç duydukları şeydir. En genç gelecekçi şair olan Alberto Viviani (1894-1970), birkaç yıl sonra 1913'de Teatro Verdi'de gerçekleşen diğer bir fütürist gösteriyi şöyle anlatır:

“ Filippo Tommaso Marinetti, Francesco Cangiullo, Umberto Boccioni, Carlo Carra, Ardengo Soffici, Giovanni Papini, Italo Tavolato ve Filiberto Scarpelli, ışıkları sonuna kadar açılmış olan sahnede feryatlar arasında ve gürültülü bir atmosferde, uğultularla karışık olağanüstü gerilimle ve zaman zaman da sessizlikle birleşen korkuyla coşkulu bir şekilde gösterilerine başladılar. Gösteri esnasında seyirciler sahneye bir anda hemen hemen tümü isabetli atışlarla makarna, ampul, nohut, elma, yumurta, havuç, irice soğanlar ve patatesler atmaya başladılar. Gösteri akşamının ortasında gözüne isabet eden irice bir patates yüzünden oluşan kocaman bir morlukla Marinetti gözüme çarptı. Francesco Cangiullo ise sahneye fırlatılan şeyleri bir yandan seyircilere geri atıyor, bir yandan da kaba Napoliten bir şive ile bir şeyler de söylüyordu” (Gualdoni, 2007:10).

Bu gösterilerde müzik, söylenen tüm sözcükler, okunan manifesto, şiirler ve danslar, gösteriye izleyici olarak katılan halkla tamamen zıt bir ilişki içerisindeydi. Fütürist fotoğrafçı ve sinemacı Anton Giulio Bragaglia (1890-1960)'nın çalışmaları sayesinde fotoğrafın gösterileri belgeleyen bir dokümana dönüşmesi sağlandı. Kısaca fotoğraf sahnedeki dinamikleri belirleyen önemli bir özellik haline geldi. Sinema filmleri ve fotoğrafçılık üzerine çalışan İngiliz Eadweard Muybridge (1830-1904) ile

fotoğraf araştırmalarında hayvanların ve insanların hareketlerini belgelemek üzere yaptığı çalışmalarıyla bilinen Fransız *Étienne-Jules Marey (1830-1904)* bu işin öncülüğünü yaptılar (Gualdoni, 2007:10).

1917 ile birlikte ve Marinetti'nin *Fütürist Manifesto Dansında* yer alan Isadora Duncan (1877-1927), Loie Fuller (1862-1928) ve Sergei Diaghilev (1872-1929) gibi dansçıların gösterileri Rus Avangardı ve Fütürizm arasında bir köprü kurulmuş oldu (Gualdoni, 2007:10).

İtalya'da yaşanan ve fütüristlerin başlattığı bu ortam daha sonra, İkinci Dünya Savaşı sırasında Dadaizm'le birlikte yine alevlenir. Her tür sanat dalından toplanan şair, yazar, ressam, filmciler ile diğer sanat insanlarının bir araya gelerek oluşturdukları ve sürekli hareket halinde bulunan Dadaist hareketin Zürih'ten başlayarak Amerika ve Arjantin'e kadar süren yolculuğu dünya savaşlarının öncesi, sırası ve sonrasında kargaşa ve kaos ortamlarıyla anarşik bir yapı olarak betimlenen hareketi, günümüzden bakıldığında sadece hesapsız yerleşik dogma ve gelenekçiliğin ilerici sanat isteyen olduğu ve zaten kendi ilerlemesini yok etme haliyle daha da kalkındırıp büyüten, sonunu aslında büyümesinin ve gelişimin modernizmin esası olan yıkımın yapılandırılması tanımına uygun olduğuna işaret eder (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1979:120).

2. Dünya Savaşı'nın ertesinde yaşadıkları toparlanma süreci içerisinde savaştan mağlup ayrılan ölkelerde toplum üzerinde faşist ideolojilerin bıraktığı izler genç kuşaklar tarafından köklü bir biçimde tartışılmaya başlanır. Yüzleşme pratiğinin kültürel alana yerleşmesinin daha ağır bir şekilde ilerlediği ve 1968 döneminde yoğunlaştığı göz önüne alındığında İtalya'daki kültürel ifade alanlarının, siyasi alandaki gelişmelere benzer bir tepki verdiği söylenebilir. Faşist İdeolojinin düşüşünde aktif rol oynayan komünist hareket, savaş sonrası hükümetlerde – koalisyon ortağı olarak yer almamış olsa da- ortanın solunda yer alan partilere verdiği destekle birlikte aktif bir rol üstlenir hale geldi. Bu dönemdeki pozitif özdeşleme gereksinimi karşılamak üzere işisınfının yaşamını öne çıkaran *Nuovo Realismo* (Yeni Gerçekçilik) akımı sinema alanında küresel ölçekte bir avangard pozisyonun oluşmasını sağladı. Bu arada Stalinist denetim altından çıkma sancıları ölkede en şiddetli biçimiyle yaşanmaktaydı. Sovyet yayılcılığına karşı eleştirel ve bağımsız bir konum oluşurmaya çalışan ve Avrupa Marxizmi başlığı altında ilerleyen pek çok otonomist hareket (Operaismo), mekanik sınıf analizini toplumsal

yaşamın diğer kompartmanlarına da --toplumsal cinsiyet konularını da içeren bir şekilde- yayan bir çizgiye doğru ilerledi.

İtalya'da ortaya çıkan demokratik toplum oluşturma bilincine o devir yazarları ve edebiyatçıların da bu yeni oluşum içerisinde bir rol üstlendikleri de görülür. Böylelikle ulusun sorunlarına özgürlükçü ve aktif bir kültür oluşumu yolu da açılmış olmaktadır. Yeni ve gerçekçi bir kültürün oluşması için edebiyat bir araç olarak algılanmış, böylelikle de aristokrat ve yalnız edebiyatçı figürü yerini sosyal içerikli yazılar yazan ve toplum gerçeklerine eğilen ve bu bağlamda üretken olabilecek edebiyatçılara bırakmaya başlamıştı. Özgürlükçü yanı sıra sömürülen ve ezilen kesimin kurtuluşunu hedefleyen bu ideolojinin önderleri İtalyan düşünür ve sosyalist kuramcı olan Antonio Gramsci (1891-1913) ve İtalyan gazeteci ve entelektüel Piero Gobetti (1901-1926)'dir (<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/1008/12223.pdf>).

Oluşan bu zengin ifade alanını takiben pek çok yönetmen 1960'ların sonlarına doğru geldiğinde faşist estetiği sorgulayan; faşist ideolojinin cinsellik, beden, cinsiyet üzerinde kurduğu hiyerarşik ve tahakkümcü ilişkileri didikleleyen yapıtlar üretmeye giriştiler. Luchino Visconti'nin *La Caduta Degli Dei* (Lanetliler, The Damned, 1969), Bernardo Bertolucci'nin *Il Conformista* (Konformist, 1970), Pier Paolo Pasolini'nin *Salo o le 120 Giornate di Sodoma* (Salo ya da Sodome'nin 120 Günü, 1975) başlıklı yapıtları bu yönelime örnek olan başyapıtlar olarak sayılabilir.

Pier Paolo Pasolini (1922-1975)'nin 1975 tarihli son filmi olan *Salo, Marquis de Sade (1740-1814)'ın Salo Ou Les 120 Journées de Sodome* (Sodom'un 120 günü) adlı kitabından filme uyarlanmıştır. Pasolini'nin filminde Sade'nin Sodom'u Mussolini'nin doğduğu yer olan Salo'ile yer değiştirir. Film, ağırlıkla Dante'nin *Inferno*'sundan etkilenmiş ve Cehenneme Giriş, Çılgınlık Çemberi, Dışkı Çemberi ve Kan Çemberi olarak dört segmente bölünmüştür. Filmin konusu çöken Mussolini iktidarı sonrası dört yozlaşmış kişinin şehirden onsekiz genç ve güzel kişiyi kaçırarak bir villaya kapatması ve onlar üzerinde uyguladıkları psikolojik, cinsel ve bedensel şiddeti anlatmak üzerinedir. Film, bedenleri üzerine kurulmak istenen her türlü egemenliğin özellikle faşizmin ve faşist ideolojinin bir eleştirisidir. Dört faşist tarafından hapisneden bozma ve cehenneme benzer bir villaya kapatılan kişiler villada şu sözlerle karşılaşılır:

“Siz yazgıları zevklerimize uşaklık etmek olan zavallılar, buraya kapatıldığınız andan itibaren bizim her türlü zevkimizi yerine getirmektir. Dış dünyadan da artık tamamen izole edildiğiniz bu yerde asla özgürlük beklemeyin. Burada olduğunuzu da bilen olmadığına göre artık siz zaten çoktan ölüsünüz” (Pasolini,1975) (<http://criticallegalthinking.com/2012/11/29/pasolinis-salo-torture-is-political/>)

Hapishane villada yine esirleri karşılamada kullanılan aşağılayıcı dil kendisini tekrar eder. Bireyler şiddetin her türlüşünü villada yaşam kuralları olarak sunarken, Foucault'nun iktidarın insan bedenini ve uzamını ele geçirmek konusunda söyledikleriyle örtüşür (Erdoğan, 2013:18)

İtalyan yeni gerçekçiliği konularını dönemin işçi ve orta sınıfının günlük yaşantısından almaktadır. Tamamen savaş sonrası toplumun gerçekliğine odaklanan yeni gerçekçilik, savaş sonrası ve faşizm ertesi İtalyan toplumunun çökmüş ahlaki değerler sistemini, yoksulluğunu, umutsuzluğunu ve yıkılmışlık hissini işlemekteydi. Toplum sorunlarının gerçeği yansıtan bir aynası olarak tanımlayabileceğimiz İtalyan yeni gerçekçiliği yaşanan dramların sinema perdesine hümanist ve duygulara vurgu yapan bakış açısını yansıtıyordu (Bayol 2013:42).

Carla Lonzi (1931-1982), ölümünün üzerinden otuz yıldan fazla geçmiş olmasına rağmen, hem İtalyan feminizminin en önemli figürü olarak nitelendirilir hem de kitapları ve araştırmaları halen geçerliliğini korumaktadır. Carla Lonzi, yaşadığı dönemde İtalya'da toplum yapısının oldukça tutucu olmasına rağmen hayat ve yazın arasında alternatif ilişkiler üretir.

O yıllar feminist düşüncenin de doğmaya başladığı yıllardır. Carla Lonzi 1960'lardan 1970'li yıllardaki feminist harekete kadar olan yıllarda İtalya'nın önemli sanat eleştirmeni kimliğini taşır. 1970'lerden ölümüne kadar olan zamanda feminist aktivist kimliği ve yazar olarak bilinir. Yazdığı kitaplarla İtalya'daki kadın kimliği ve feminist düşünceye güçlü yaklaşımlarda bulunur. *Sputiamo su Hegel* (1970) adlı kitabında yapısöküm işine girer. *La Donna Clitoridea e la Donna Vaginale e Altri Scritti* (1974) adlı kitabı ise ataerkil aile düzenine karşı çıkan sert bir dille yazılmıştır. *Taci, Anzi Parla Diario di Una Femminista* (1978) ve 1980'de yazdığı *Vai pure, dialogo con Pietro Consagra* kitabı erkek arkadaşı Pietro Consagra ile yaptığı uzun diyaloglar üzerine kuruludur. Tüm bu kitaplar yaratıcı ve deneysel bir

yaklaşımına yaratılmış kitaplardır. Yazılarında dışa vurumcu bir tavır sergileyen Lonzi, dil olarak yüksek entelektüel bir dili kullanmaz ve bu tarz yazıyla avangard bir kimlik de kazanır. 1969 yılında sanat eleştirmeni olduğu yıllarda yazdığı *Autoritratto* adlı kitabı feminist düşüncesi ve sanat eleştirisi hakkında yazılmıştır. 1970'lerde sanat eleştirisi yazmayı bırakan Lonzi, *Rivolta Femminile* hareketini başlatır
(https://www.academia.edu/11807895/Carla_Lonzi_la_creativita_del_femminismo).

1960'lı yılların ikinci yarısında doğan kavramsal sanat, sanat yaratımının üzerinde zihinsel ve felsefi yapıyı inşa eder ve bu yapının sanat eseri üzerinde mutlak hâkimiyetini savunur. Bir İngiliz sanat grubu olan ve 1967 yılında kurulan Art&Language'ın sanat dünyasına kazandırdığı bu terim, Amerika'da geliştirilmiştir ve Joseph Kosuth (1945-), kavramsal sanatın ana kahramanı sayılmaktadır (Tavola, 2010: 22).

1965 yılında yaptığı *One and Three Chairs* adlı çalışmasında Kosuth, bir iskemleyi üç ayrı formda sunar. Birincisi ahşap olan iskemlenin kendisi, diğeri aynı iskemlenin fotoğrafı ve üçüncüsü de sözlükte *iskemle* sözcüğüne karşılık gelen tanımın kopyasıdır. İskemle objesi böylelikle obje, imaj ve kelimelerle kurulan bir enstelasyon çalışmasıyla sergilenir. Bu çalışmasında akla iskemleyi bu kadar önemli kılan nedir? Ya da bu sanat mıdır şeklinde soruları akla getiren Kosuth'un tam da istediği budur. Yani; "*Bir objeden yola çıkarak objenin varlığı ve bu üç alternatif iskemle sunumunun bir tartışma ve düşün nesnesi haline dönüşümü sağlamak, böylelikle yaratılan bu platformda yeni anlamların inşasını yaratacak zemini hazırlamak.*" (https://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965).

Alman sanat tarihçisi Benjamin H. D. Buchloh (1941-)'a göre, kavramsal sanat zamanının en radikal sanatıdır. Kavramsal sanatın alışılmış görsellik değerlerine karşı çıkışı onu fenomenolojik ve bilimsel sorunların ötesine taşımış ve yepyeni alımlama ve üretme koşullarını devreye sokmuştur. Sanat, kavramsalın merkeze yerleşmesiyle tamamen beceriden arındırılmış ve en uç biçimlere kavuşturulmuştur (Artun ve Örgü, 2013: 29).

Kavramsal sanatın yükselmeye başlamasıyla tekrarı mümkün olmayan eşsiz ve benzersiz sanat yaratımlarıyla geleneksel sanat tarihinin çöküşü, hayat ve sanat kavramları arasındaki sınırları da çökertir ve bu arada İtalya’da 1960’lı yılların ortasında *Arte Povera* adında militan bir sanat görüşü ortaya çıkar. Sanat tarihçi, eleştirmen ve küratör Germano Celant (1940-) başlattığı bu akıma ismi yine kendisi vermiş, ismi verirken de, Polonyalı Tiyatro kuramcısı Jerzy Grotowski (1933-1999)’nin geliştirdiği, gösteri toplumuna meydan okuyan *Yoksul Tiyatro*’dan esinlendiğini söylemiştir. *Arte Povera*, sanatta kullanılan geleneksel malzeme kullanımını reddederek, hurda, tahta parçaları, tekstil çaputları, endüstriyel artıklar, toprak gibi malzemelerin kullanımıyla *semantik*, özgün eserlerin yaratımı çabasına girmiştir. Germano Celant’ın bu ismi ayrıca Assisi’li San Fransua’nın yoksulluğu ile ilişkilendirdiği söylenir (Fontana, Frangione, Rossini, 2015:162).

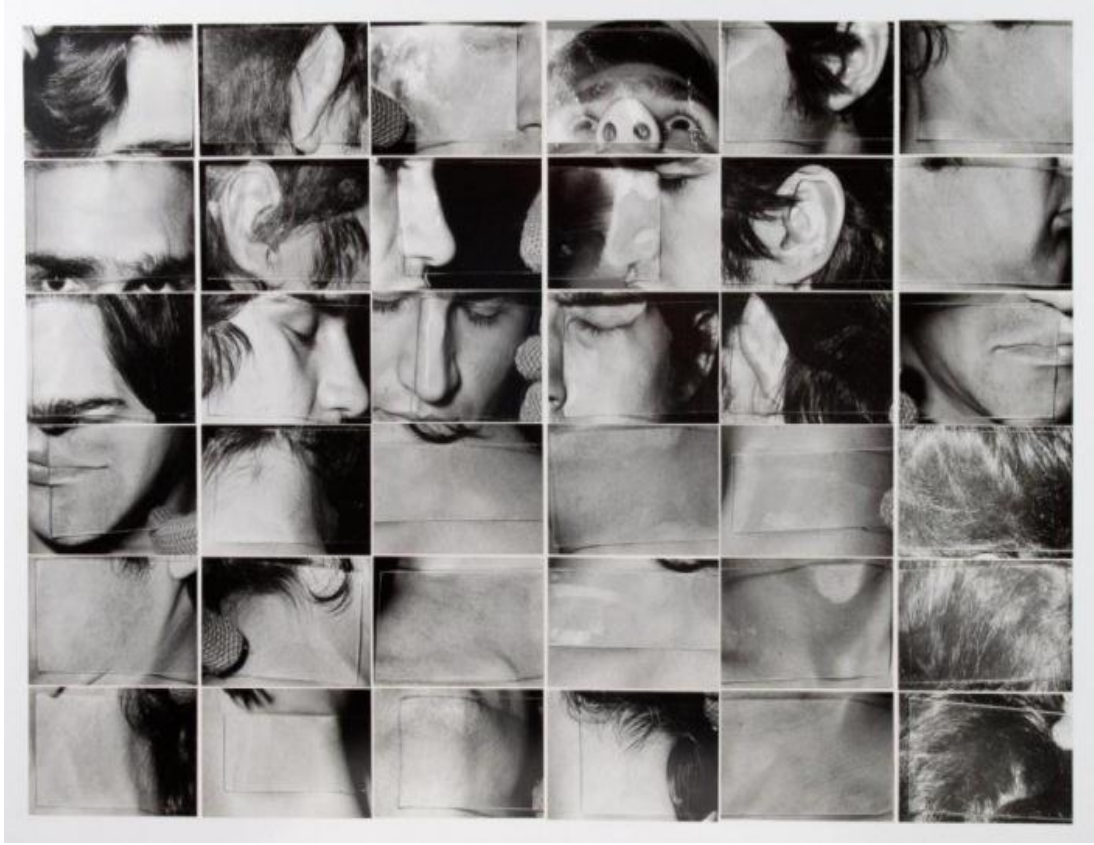
Yoksul sanatın varlığının merkezinde radikal anlamda sanat süreçlerinin analizi de yatmaktadır. Çalışmalarında tıpkı fluxus sanatçılarının da etkilendiği Zen Budizminin de etkileri görülür. Ayrıca bu sanatçılar Amerikan minimalizmi, anti-formal sanat, land art ve kavramsal sanattan da etkilenmişlerdir. İçerisinde anarşik bir anlatım ve yine anarşik bir görselliğin barındığı ve yaratım açısından yüksek özgürlük içeren bir sanat durumu olarak da karşımıza çıkar. *Arte povera* hareketi, açık karakteri ve sanatçının ona yüklediği deneysel ve siyasi diliyle, sanatçının kendi dilini ve karakterini ayrıcalıklı önemiyle vurgulayan bir anlatım dilidir. Doğal malzemelerin kullanımıyla doğal ve edimsel bir eylem içerisinde ironi kullanılarak oluşturulan ciddi ve yeni bir kavramsal dilin varlığı da *Arte Povera*’da dikkat çeker (Fontana, Frangione, Rossini, 2015:170).

Arte Povera sanatçıları; duygusal, hisli ve duyarlıdırlar ve duyum konusuna özellikle önem verirler. Çevre bilincine önem verirler ve doğaya saygı gösterirler. Böylelikle yapıtlarını yaratırken derin düşünce ve derin hislenmeye ulaşırlar. *Arte Povera* sanatçıları John Dewey’den etkilenmişler, Dewey’in düşünceleri *Arte Povera* düşüncesine hem uymuş hem de katkı sağlamıştır. “*Dewey’in felsefesi, yaşamın ulaşması gereken en üst çizgi olarak bir deneyin gerçekleştirilmesini sağladığı, birey, eylem, eylemin gerçekleştirildiği ortam ve eylemi gerçekleştirmek için düzenli olarak kullandığı araçlar uyum ve yetkinliğe ulaşmaya kadar bütünleşmeyi, o da tüm boyutlarıyla biliniyorsa, sürdürdüğü insanın doğa ile bütünleşmesinin felsefesidir*” Eco (Aktaran Eroğlu, 2014:14-15).

Arte Povera sanatçıları sanatı din dışı bir kozmos içerisinde ele alır ve bir ifade etme tavrıdır. Arte Povera, Nietzsche'nin sanat ve yaşam bağıntısı da Arte Povera'nın öz noktalarından biridir. Göz ve Tin ilişkisi de Arte Povera'nın tavrında önemli yer tutar. O yüzden Arte Povera'cılar Merleau-Ponty'den de etkilenmişlerdir (Eroğlu, 2014:14-15).

Arte Povera sanatçısı kendisini ilkel bir insan olarak addeder ve bir sil baştan algısıyla sanata girer. Yaşamda yeniden başlangıçlar olması Arte Povera sanatçısına göre yaşamın daha da dinamikleştirir. Povera'nın yeniyaşam inşası endüstri çıkışlı yaşam düşüncesiyle ters düşer. Bu sanat şimdiye kadar öğrenilen her şeyden, kendinden önceki her şeyden sıyrılmak, vazgeçmek üzere yıkıp yeniden inşa etmek arzusundadır (Eroğlu, 2014:27).

Arte Povera'da bedenin varlığına önem verilir ve beden sanat eseri içerisinde yer almaya başlar. Bu bağlamda özellikle iki isim dikkati çeker. Bunlar Giuseppe Penone ve Michelangelo Pistoletto'dur. Giuseppe Panone (1947-) çalışmalarında bedeni ana tema olarak ele alır. Bedeni land art içerisinde düşünür. Böylece beden sanatına girer. 1971 yılında yaptığı *Svolgere la Propria Pelle* (To Unroll One's Skin) adlı çalışması sanatçının içi ve dünya arasında bir diyalogdur. Bedenin yüzeyini görme ve dokuma arasındaki ilişkiyi araştırmak için kullanır (<http://www.tate.org.uk/art/artists/giuseppe-penone-1754>).



Resim 44: Giuseppe Penone, To Untoll One's Skin (1971)

<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2001.165a-g>

1979'da gerçekleştirdiği *Soffio di Foglie* performansında yerdeki yaprak yığınının üzerine yüz aşağı uzanır. Bu çalışma beden izlerine örnektir. Penone'ye göre beden doğadan ayrılmamalıdır. *Soffio di Foglie*'de bedenin izi ve nefes malzemenin kendisidir, beden kendi ait olduğu yerdedir ve bu performans bedenin doğal eyleminin bir yaratısıdır (<http://www.mambo-bologna.org/mostre/mostra-6/>).



Resim 45: Giuseppe Penone, Soffio di Foglie (1979)

<https://artbreath.files.wordpress.com/2008/09/penone2.jpg>

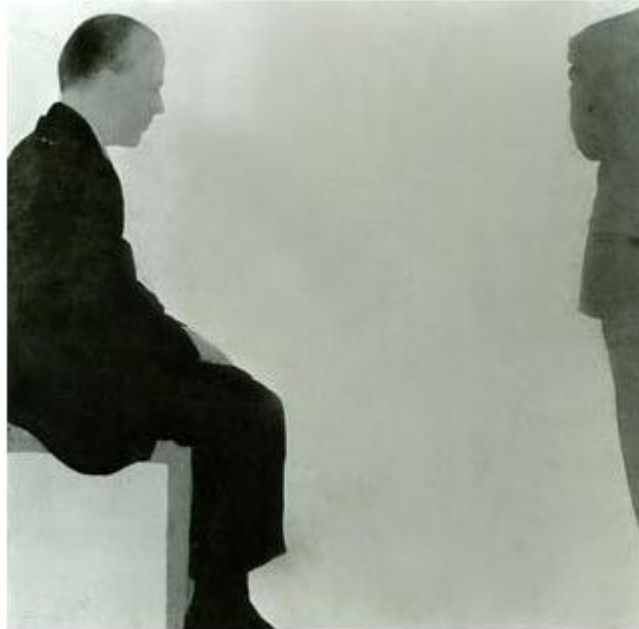
Giovanni Pistoletto (1933-) Arte Povera'nın önemli bir diğer ismidir. 1950'li yıllarda yaptığı yalnızlaştırılmış insan portrelerin ikonu ettiği resimlerine Ayna Resimler'le devam eder (Eroğlu, 2014: 94).

Ayna insana birebir varlığını verirken, sanat yapıtı da entelektüel varlığını öne koymuştur. Buradaki iki varlık boyutu onu ikiye ayırmış ve sanatçıyı onları birleştirmeye çağırmıştır. Burada bir dünya ve varlık sorunu sorgulanmaktadır. Çünkü yansıyan imgenin üzerine resmedilen bir imge bindirilmiştir. Ayna resimler insan fotoğraflarının parlak yüzeylere kes-yapıştır uygulanmasıyla oluşturulur. Yapıtlar özellikle izleyici ile ilişki bağlamında yüzey ve yansıyan imge gerçekleri üzerine yoğunlaştırılmıştır. İnsan ayna olgusuyla kendisini tanıma çabasına artılar ekler. Bu insan hayatındaki ilk halüsinasyonlardan biridir. İnsan zihni sürekli kendisini çoğaltmak düşüncesindedir. Kendisini çoğaltmak isteyen insan daha sonra dünyayı da çoğaltmanın peşine düşecek, böylece insanların halüsinasyonları daha da zenginleşecektir. “Pistoletto, sanatın da böylesine, ayna olgusunun aracılık etmesiyle bir temsil değeri kazandığını dile getirir” (Eroğlu, 2014: 94).



Resim 46: Michelangelo Pistoletto, Uomo Seduto (1962)

<http://www.pistoletto.it/eng/gallerie/qs01.htm>



Resim 47: Michelangelo Pistoletto, Particolare di Persone (1962)

<http://www.pistoletto.it/eng/gallerie/qs01.htm>

Arte Povera grubunda sadece tek bir kadın sanatçı bulunmaktadır.1931 yılında Torino’da doğan Marisa Merz, her türlü metal malzemeyi eğip bükerek şeklini değiştirip kullanan sanatçı metalin ışığı yansıtan özelliğinden dolayı yaptığı metal heykelleri canlı bedenlere benzettir. 1968 yılında gerçekleştirdiği *Finger Print*, beden (parmak) izinin sorgulamasıdır. Arte Povera sanatçılarının tavrı yaşamdan sanata varmakken Merz’de bunun tersi görülür. Merz, sanattan yaşama giden bir yol izler. Bu da Arte Povera sanatçılarının hem aynı yönde sorgulanması hem de sorgulanmaması açısından iki yönlü bir olanak sağlar (Eroğlu, 2014:76).

1967’lerden itibaren İtalya’nın çeşitli yerlerinde sergiler açan Arte Povera sanatçılarının her türlü malzeme ve sanatsal tavra açık olan uygulamaları ve deneysel tavırları, Arte Povera’nın belli başlı akımlardan biri sayılmasının başlıca nedeni olmuştur. Belirgin ortak özelliklerinin bu anlamda sınırlandırılabilceği Arte Povera sanatçıları, resim, heykel, enstalasyon ve performans arasında herhangi bir ayrıma gitmeden ve varolan ayrımları da dışlayarak sanat yapıtlarını oluşturdukları görülmektedir (Antmen, 2012: 215).

“Arte Povera akımı Germano Celant’ın dediği gibi, doğal unsurların olağanüstü değerinin ve büyümlü varoluşunun sanat aracılığıyla keşfi ve sunumudur: Bir bitkinin büyümesi, bir mineralin kimyasal tepkimesi, bir nehrin akışı, kar yağışı, otların ve toprağın hali, bir ağarlığın yere düşüşü..” Bunların hepsinde, doğal varoluş yasalarının sırrı saklıdır. Arte Povera, piyasada satılmayacak kadar elle tutulamaz olan bu sırrın peşinde olan bir grup genç İtalyan sanatçının sanat tarihine mirasıdır (Antmen, 2012: 216).

3.3. İtalyan Performans Sanatı ve Sanatçıları

1950’li yılların sonunda ve 1960’ların başında savaş sonrası durumun da etkileriyle özellikle diğer Avrupa kentleri ve Amerika’da yaşanmaya başlayan toplu sanat hareketleri, felsefi söylemler, happeningler, action paintingler, İtalya’da da ulusal deneyimlenmelere kapı açar. Aslında teorik olarak rastlanabilecek bazı hareketlenmelerin de olduğu İtalya’da, bu durum ile birlikte pratik anlamda araştırma ve uygulamalara başlanır. Başta resmi destekleyen ve besleyen bu eğilimde; Gestalt teorisi, Avangard, Post Bauhaus ve politik anlamda da Neo-realizm etkiler gözlenir. Resimde Lucio Fontana, uyguladığı teknikle bilincin olmadığı, içerisinde hayata dair tüm görüntülerin ve duyguların bir *alacakaranlık kuşağında* kaldığı bir

metafor yaratır. Bu metafor bir anlamıyla, insanın dünyadaki varlığına derinlemesine bakan halinin tahlilidir. İnsanın içeriden dışarıya, dışarıdan içeriye baktığı, karşılaştırmalı duyguların yer aldığı bir metafordur. Endüstriyel resmin yaratıcısı sayılan Sitüasyonist Enternasyonal'in kurucu üyesi ve ressam Giuseppe-Pinot Gallizio (1902-1964), informal resimlerini rulolar halinde kumaşların üzerine yapıp metreler halinde satmaya ve bir takım enstelasyonlar yapmaya başlar. Piero Manzoni'nin araştırmalarıyla birlikte de nesnelerin sanatsal değeri üzerine yapılan tartışmalar da yeni bir boyut kazanır (Fontana, Frangione, Rossini, 2015:162).

Boyalı (tablo) bedenlerle ve beden izleri çalışmalarıyla birlikte birlikte Avrupa'da Yves Klein'in de dâhil olduğu neo-avangard'ın teorik ve pratik alandaki çalışmalarına dahil olan Piero Manzoni (1933-1963), *Fiato d'Artista* (1960) (sanatçının nefesi) , *Merda d'Artista* (1961) (sanatçının dışkı), parmak izlerini bıraktığı eserler ve beden boyama ve imzalama gibi performanslarıyla tanınmıştır. Özellikle, 1961 yılında bedenler üzerine yaptığı çalışmalarıyla, sanatçının, bedeni kutsal bir metafora dönüştürmeye başladığı görülür (Fontana, Frangione, Rossini, 2015:162).



Resim 48: Piero Manzoni, Merda d'Artista (1961)

<http://cultura.biografieonline.it/merda-d-artista-piero-manzoni/>

Kendisi de Yves Klein gibi ressam olan ve Yves Klein'dan etkilenen sanatçı sanata ironik yaklaşımıyla tanınır. Manzoni, 21 Temmuz 1960'ta *Halk ve Dinamik Sanatın Buluşması* adlı bir sanat gecesi düzenler ve halkı bu geceye davet eder. Manzoni, geceye gelecek olanların, imzalı haşlanmış yumurta yiyebilecekleri söyleyerek bir nevi paradoksal ayin düzenleyeceğini açıklar. Haşlanmış her yumurtanın üzerinde Manzoni'nin parmak izleri bulunmaktadır. Gecede halka bedava olarak dağıtılan yumurtala Manzoni'nin kavramsal anlamda sanat eseri ve bedeni buluşturan bir gösterisi haline dönüşür. Halk Manzoni'nin parmak izli yumurtalarına dokunarak sanat eseriyle birebir iletişime geçer, yumurtayı yiyerek de dokundukları sanat eserlerini bedenlerine dahil ederler. Yani metaforik olarak sanat eseri izleyici tarafından sindirilmiş olur. Dinamik sanat buluşması toplam yetmiş dakika sürer. Bu eylemle izleyiciler hem gösteriye aktif olarak katılır, hem de

bedenleri Manzoni'nin yenilebilir sanat eserinin bir parçası olurlar (<http://www.undo.net/it/magazines/1178660405>).



Resim 49: Piero Manzoni, Parmak İzi (1960)

<http://www.undo.net/it/magazines/1178660405>

22 Nisan 1961 yılında Yves Klein gibi Antropometriyi uygulamaya koyan Manzoni bu performanslarında canlı modellerin çıplak bedenlerini imzalamaya ve boyamaya başlar. Manzoni'nin *Canlı Heykeller* adını verdiği bu uygulama sanat tarihinde kullanılan canlı model formları ile insan bedeninin doğal yaşam gerçeği formu arasındaki farkın kısa devrede anlatımını amaçlıyordu (Gualdoni, 2007: 17).

Bedenlerini boyadığı modellere ya da performansa katılan izleyicilere üzerinde kendi yazısı ve imzasının olduğu sertifikalar veren Manzoni, imzalı, sertifikalı ve parmak izli belgeyle kişiyi "*Manzoni tarafından yapılan geçici sanat eseri*" olarak ilan eder (Fontana, Frangione, Rossini, 2015:162).



Resim 50: Piero Manzoni, Anthropometries (1961)

http://www.settemuse.it/pittori_scultori_italiani/piero_manzoni.htm

Manzoni'nin eserlerine bakıldığında Klein'la benzer hassasiyetler üzerine kurulduğu görülmektedir. Her iki sanatçı da beden yüzeyine resimsel uygulama ve estetikleri yüklerler. Manzoni bedenin daha çok gerçek günlük işlevlerini, formlarını ve kişiliğini odak noktası haline getirir. Yves Klein performanslarında bedeni tuval üzerinde kullanırken, Manzoni işlerinde tuvali tamamen ortadan kaldırarak, bedenin kendisini bir sanat eseri haline dönüştürür (Savoca, 1999:32).

İtalyan sanatçı Ketty La Rocca (1938- 1976)'nın çalışmaları uzun yıllar gölgede kalmış, fakat son zamanlarda İtalyan performans sanatında aktüel açıdan güncel bir yere konmuştur. Bunun sebebi ise dilde kimlik ve eleştiriye olan yaklaşımıdır. Ketty La Rocca'nın çalışmaları da kendisi gibi toplumundan özgür ve bağımsızdır. Sanatçı İtalyan güncel sanatında 1960 ve 1970'li yılların önemli bir figürü olarak kabul edilir. Dil ve kodları üzerine çalışmalarını sürdüren La Rocca'nın çalışmaları felsefe ağırlıklı ve kendine özgüdür ve deneysel çalışmalara yer vermez. Çalışmalarının temelini kültürel ve felsefi sorgulamalar oluşturmaktadır. Başlangıçta dil ve kodları üzerine araştırmalar yapan sanatçı 1960'ların ortasında *Gruppo 70*'ya dâhil olur. Aktivist sanatçılardan oluşan bu grubun diğer isimleri Eugenio Miccini (1925-2007) ve Lamberto Pignotti (1926-)'dir. *Gruppo 70*, kolaj ve şiirsel kompozisyonlarla eserlerini yaratmaktadırlar. Yapıtlarını galerilerde sergilemeyen bu

grup yazdıkları şiir ve yarattıkları kolaj kompozisyonlarını el ilanları boyutlarında düzenleyip kalabalığa dağıtmaktaydılar. Ketty La Rocca bu eserlerde kendi feminist kimliğini de yansıtmakta ve bunun yanı sıra güçlü ve karşıcı tavrıyla medyanın ve toplumun yarattığı kadın imajı dışında bir kontör çizmekteydi. Farklı işler yapmak üzere grupta yollarını ayıran La Rocca kısa süre sonra kansere yakalanır ve bu sebeple sanata bakış açısı değişir ve bir kadın sanatçı kimliğiyle daha çok öne çıkar. Gruptan ayrılmasında aktivist olmaktan vazgeçmesi gerçeği de yatar. Böylelikle iletişim analizleri üzerine yoğunlaşmaya başlayan sanatçı, ilk çalışmalarının çıkış noktasına geri döner (<http://www.flashartonline.it/article/ketty-la-rocca/>).

Ketty La Rocca bedeni parçalara ayırarak özellikle eller üzerinde durur. 1972 yılında 36.Venedik Bienali'nde bir performans videosu olan *Appendice Per Una Supplica* gösterilir. Alman galerici Gerry Schum (1938-1973)'un küratörlüğünü üstlendiği bu çalışma ellerin tanrıya uzanan yönünü inceler. Dolayısıyla dinsel öğelere gönderme yapar. Eller hem tanrıyla aramızda iletişimi kurar hem de toplumda iletişimi sağlar. Video 3 bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm La Rocca'nın serbest hareketlerle ellerini hareketini içerir. Elin iç ve dış kısımlarını seyirciye gösterir. İkinci bölümde La Rocca'nın ellerinin yanında bir çift el daha görünür. Bu eller yumruk şeklinde kapanıp açılırlar. Üçüncü bölümde çocukların parmakla sayı saymalarına benzer şekilde bir elin parmakları diğer elle kavranır ve her parmak için hareket devam eder (<http://www2.stile.it/cultura-e-spettacoli/arte/appendice-per-una-supplica/>).



Resim 51: Ketty La Rocca, *Appendice Per Una Supplica* (1972)

<http://nientedavederetuttodavivere.blogspot.com.tr/2010/08/niente-da-vedere-tutto-da-vivere-evento.html>

İtalyan performans sanatçısı Luigi Ontani (1943-)'nin performansları, sanat tarihinin analiz edildiği yegâne bir *fragmanı* andırır. Klasik resimden Neo Klasiğe kadar yapılan resimlerde konu olan kahramanları betimler. Buna örnek olarak, 1970 yılında ressam Guido Reni (1575-1642)'nin 1615 ve 1616 yılları arasında yaptığı *San Sebastian* adlı tablosunu 1970 yılında, yine aynı ressamın 1605'te yapmış olduğu *David With the Head of Goliath* adlı tablosunu da 1977'deki performanslarında canlandırmıştır. (Savoca, 1999: 37).



Resim 52: Luigi Ontani, San Sebastiano (1970)

<http://www.gamec.it/it/mostre/luigi-ontani-er-simulacrum-amo?language=it>

İtalyan sanatçı Ugo La Pietra (1938-), 1970 yılında gerçekleştirdiği *Il Communicatore* adlı performansı, kentsel mekân üzerine yaptığı bir araştırmadır. La Pietra, birbirine sırt sırta yaslanmış halde iki adet tahtanın modüler kullanımıyla bir açı yaratmış, tahtalara yaslandığında izleyiciye dünyaya farklı bakış açılarıyla bakmayı vaat ederek, bedeni şifreleri çözme ve önerilerin aracı olarak kullanma şeklinde tanımlamıştır. Sanatın birçok disipliniyle uğraşan Ugo la Pietra'nın performansının kaynağı yazılı ya da kuraları belirlenmişliğin karşısında duyduğu sıkıntının ve rahatsızlığın varlığıdır (Fontana, Frangione, Rossini, 2015:164).



Resim 53: Ugo La Pietra, Il Commutatore (1970)

<http://www.ugolapietra.com/commutatore.htm?c=70>

Fabio Mauri (1926-2009) 1971 yılında Venedik'te Galleria Barozzi 'de gerçekleştirdiği *Ebrea* adlı performansını başka bir beden üzerinden gerçekleştirir. Bir genç kız, üzerine Davut'un yıldızının çizili olduğu bir aynanın karşısında durur. Yüzünü dikkatle inceleyen genç kız aynanın önünde duran makasla saçlarını kesmeye başlar. Saçıdan kestiği her tutamı şeffaf yapıştırıcı yardımıyla aynanın üzerine belli bir düzen içerisinde yapıştırmaya başlar ve aynada Davut'un yıldızını oluşturur. Bu performansta sıra dışı bir nesnenin kullanılmasıyla oluşturulan bir yaratım ortaya çıkar. Performans, Yahudi karşıtı ırkçılığı baz alarak genel anlamdaki ırkçılığı eleştirir. Mauri bu performansı için şöyle der. “ *Ebrea, geçmişte olan ve şu an kapanan bir konuya bugün hala ödenen bir bedeldir denilebilir*” (Vergine, 2000:156).



Resim 54: Fabio Mauri, Ebrei (1971)

<http://www.fabiomauri.com/it/performance/ebrei.html>

İtalyan küratör Dora Aceto, Mauri'nin performansını şöyle yorumlar: “*İnsan kaynaklı simülasyonların (saç, tırnak ve deri gibi) kullanıldığı Bu tür eserler, korkunç ve göz ardı edilen gerçeklerin sanatsal ifadelerle yeniden uyandırılmasını içeren performanslardır. Ebrei adlı performans, esrarengiz ve gizemli anlatım diliyle, güçlü ve sarıh bir ideoloji üzerinden hareket ederek olumsuz bir olgunun gerçekliğini tüm gücüyle vurgular. Performanstaki tarihsel analiz, sadece Nazi Almanyası'nda değil global anlamda ırkçılığı eleştirir*” (<http://www.fabiomauri.com/it/performance/ebrei.html>).

Bazı performans çeşitlerinde enstelasyon formunda ilginç benzerlikler de yer alır. Bu tür performanslarda sanatçı kendi bedenini performans aracı olarak ortaya koymaz, başka *objeler* üzerinden eylemini gerçekleştirir. Örnek olarak 1972 yılında, Venedik Bienali'nde Gino de Dominicis (1947-1998) bir performans sergiler. Performansında Paolo Rosa adlı Down Sendromlu bir genç üzerinden sunum yapar. (Fontana, Frangione ve Rossini, 2015: 94).



Resim 55: Gino de Dominicis, Paolo Rosa (1972)

http://www.flashartonline.it/interno.php?pagina=articolo_det&id_art=245&det=ok

Genç, yüzü seyirciye dönük bir şekilde köşede bir iskemlede oturmaktadır, ne sanatçı ne de izleyici tarafından rahatsız edilmemektedir, salona derin bir huzur ve sessizlik hâkimdir. Gencin önünde görünmez bir küpün yere temas eden tarafını simgeleyen beyazla çizilmiş bir kare, bir plastik top ve bir kaya parçası yer alır. Beyaz sınırlarla belirtilmiş alan dünyaya atıverilmişlik ve sorgulamaya kapalı katı hayat kurallarını, plastik top çocukluğu ve kaya parçası da olaylar karşısında insanın yerleşik soğukkanlılığını tanımlamaktadır. Seyirci bu performansı sorgulamaya ve ne anlama geldiğini çözmeye çalışırken şikayet üzerine salon polis tarafından basılır (http://www.flashartonline.it/interno.php?pagina=articolo_det&id_art=245&det=ok).

İtalya Bari’de doğan oyun yazarı, mimar ve ressam olan sanatçı Vettor Pisani (1934-2011), 1973 yılında beş gün süren bir sanat eylemi gerçekleştirir. *La Natura Non Ama La Natura* adlı bu performansta bir kadın demirden yapılmış bir masada oturmakta ve bulunduğu odanın içerisi fare kaynamaktadır. Bu performansta Vettor Pisani, doğanın doğaya ve ana eylemin konuya olan tezatını irdeler. İki ayrı doğanın birbiri karşısında gerçekleştirdiği iletişime ait verileri toplar. Burada fareler kirliliği ve kaosu simgeler. Hızlı hareket etmeleri ise kendi doğalarından ayrılmış olup başka

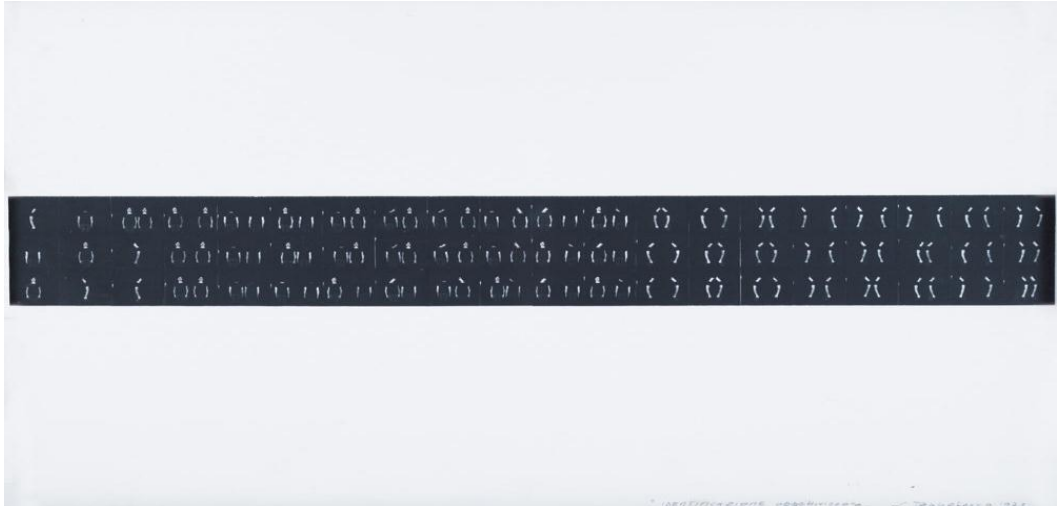
ve kendilerine ait olmayan bir mekâna mahkûm edilmenin verdiği benlik yokluğunun göstergesidir. Alışıldık mekânlardan diğer mekânlara taşınan canlılarda asimile olma duygusu öne çıkarak farklı bir benlik oluşumu meydana getirir ve davranış değişikliğine yol açar. Fransız filozof Gaston Bachelard (1884-1962) hayvanların sadizmin işaretlerini, parçalamaya ve yutmaya hazır keskin dişlerine yükler. Bu performansta her iki canlı türü için aynı ortamı paylaşmak ölüm korkusu ve karanlığın derin sularını ifade eder. Her iki tür de aynı ortamda buldukları için birbirlerinden son derece rahatsızlardır. Masanın üzerindeki kadın kendisini doğal yapıdan uzaklaştırma çabası içersindedir. Kadının elinde bulunan davul zili şeklindeki iki levha fareden doğası gereği daha üst bir yapıda olan insanın iktidar silahları ve kendini ortamdaki arıtma gücüdür. Zillerin yuvarlak yapısı güneşi andırırçasına ışığı yansıtır. Çıkardığı seslerler gök gürültüsünü andırır. Yine Bachelard bununla ilgi olarak obsessif kompulsif bozukluk üzerinden bir tahlil yapar. Kadının hareketleri korku ve fareler tarafından kendisine yapılacak ısırma vb gibi saldırılar yüzünden saplantı içersindedir. Bu hareket kadının bilinçaltında yatan sanrılarına karşı geliştirmesinin zorunlu hale geldiği bir harekettir. Kadının kendisinden hacim olarak küçük hayvanların üzerinde elinde bulunan iktidar göstergeleriyle *Gullivervari* bir üstünlük sergiler. Kadının üstünlük ve iktidar çabasını destekleyen elemanların varlığıyla ve zorunlu olduğuna inandığı için sergilediği hareketlerle kendi doğalsını aşarak bir nevi kendi *naturasına* ihanet eder. Karanlığa karşı savaşmaya çalışan bir kahraman figürüne dönüşür (Vergine, 2000: 213).

Kadın bedeninin iktidar düzlemindeki *eril* varlığını Fransız hekim ve simyacı Pierre-Jean Fabre 1636'da *L'Abrégé Des Secrets Chimiques* adlı çalışmasında erkek ve kız çocuklarının doğumu konusundaki kuramını ısı ve ateşle özdeşleştirir. Dölyatağında bölünen yumurta eğer sağa yerleşirse erkek çocuğunun doğumuna işaretler. Çünkü bedenin sağ tarafı daha sıcak ve etkilidir. Bedenin sol tarafı ise daha soğuktur. Sola yerleşen dölün canlılığı azalır. Bölünmede sola yerleşen yumurta kız çocuğunun doğacağını işaret eder. Ama kız da başlangıçta erkektir. Yine Fabre, güç, yüreklilik şevk ve eril gibi nitelikleri de yine ateşle hacimlendirir. "*Bu nemli ve soğuk yapılarından dolayı kadınlar erkeklerden daha az güçlü ve çekingendirler. Bunun nedeni güç ve eylemin ateşten ve havadan gelmesidir., bunlar da eylemli*

ögelerdir. Bu nedenle ateş ve havaya erkek, su ve toprağa dişi ögeler denir” (Bachelard, 2007: 62-63).

İtalya'nın kuzeybatısında Legnano'da doğan sanatçı Aldo Tagliaferro (1936-)’nun, eserlerinde algılama ve algılama sürecinin ile kimlikler ve bellek üzerine yüklenen anlamların analizini yapar. Sanatçının performansları da bu yolla altında yatan gerçekliğin incelenmesi üzerine kuruludur (Vergine, 2000: 245).

Kişinin dışında kalan şeylerin benliği ve kişinin kendi içersindeki benliği birleşerek kimliği oluşturur. Tagliaferro, 1973 yılında gerçekleştirdiği *Identificazione* adlı çalışmasında bellek ve kimliğin analizine dair bir araştırma yapar. Bu çalışmasında kimlik üzerine negatif bir yaklaşımda bulunarak kimliğin kaybına yönelik bir analiz gerçekleştirmek ister. Çalışmasında beden olarak ikizleri kullanır ve onları yan yana getirir. Tagliaferro, bazen yanana bazen de karşılıklı ve yüzleri birbirine bakar halde duran ikizlerin zaten kimlik yitimi ve kendi bedenini yanlış algılama durumunu gerçekleştirmeye başladığını söyler. İkizlerin verdiği pozlarla kimliklerin birbirinin yerini alması ve birbirini yedeklemesi ve ritmik bir nesne yaratımı gerçekleşir. Bu çalışma bize iki okuma alanı sunar. Birincisi, bireylerin birbiri ile benzerlik gösteren görüntülerinin temsiline dair, diğeri de daha global anlamda bedenlerin, temsili kişilik kaybına dair analiz anlamında bir görsel okumaya ve yazına yönelten bir okumadır (Vergine, 2000: 245).



Resim 56: Aldo Tagliaferro, *Identificazione* (1973)

<http://www.mutualart.com/Artwork/Identificazione-oggettivizzata/6A5B68F8BFC186CC>

Büyük İtalyan sanatçıları arasında 1960'lı ve 1970'li yıllarda hayat ve sanat arasındaki gergin ilişkiyi en kuvvetli anlatım olarak sunan sanatçı Maurizio Cattelan (1960-)'ın çalışmalarında beden ya bir hayvana ya da bir yapaya dönüşür. Aşırılık yüklenir. Kararsızlık kendini belli eder. Şiirsel bir anlatım ve sadizm görülür. Kavramsal eğilimler gösteren performanslarında işlevselliği olan ya da olmayan objeler üzerine yine işlevsel olmayan kavramlar yükler. Hiçbir sanat eğitimi almamış olan Maurizio Cattelan, New York'ta 1994 yılında gerçekleştirdiği performansta galeriye canlı bir eşek getirir. Parlak avizelerin duvarları pırıl pırıl aydınlattığı galeride eşek için bir alan oluşturur. Ve izleyiciye eserin *kavrama talimatını* sunar. Cattelan'ın performansı adını bu talimatta yazılı olan satırlardan alır: *Warning! Enter at your own risk. Do not touch, do not feed, no smoking, no photographs, no dogs, thank you!* (Dikkat, giriş kendi sorumluluğunuzdadır! Dokunmayın, yiyecek vermeyin, sigara içmek yasaktır, fotoğraf çekmek yasaktır, köpekle girilmez. Teşekkürler.) Kinayeli, saldırgan ve ironik anlatımları da kullanan sanatçı, performanslarında önce oluşturduğu heykellerle seyirciyi şaşırtacak olan uygun bir *aksiyon alanı* oluşturur (Poli, Corgnati, Bertolino, Del Drago, Bernardelli, Bonami, 2012:754).



Resim 57: Maurizio Cattelan, Warning! Enter at your own risk. Do not touch, do not feed, no smoking, no photographs, no dogs, thank you! (1994)

https://www.perrotin.com/Maurizio_Cattelan-works-oeuvres-1428-2.html

Cattelan, 1997’de gerçekleştirdiği *Charlie Non Fa Il Surf* adlı çalışmasında televizyon şovlarıyla hayatları yönlendirilen Amerikan gençliğine eleştiri getirmektedir. Çalışmada, bir okul sırasına yüzü pencereye dönüş şekilde oturtulmuş genç bir erkek çocuk mankenin elleri kalemle sıraya saplanmış bir şekilde sabitlenmiştir. 1996 yılında gerçekleştirdiği *Andreas e Mattia* adlı sunumunda insan bedeni formuna getirilerek balyalanmış paçavralardan oluşan figür yine eski elbiseler giydirilerek bir sokağın köşesinde oturur haliyle görülmektedir. Burada ele alınan konu, her metropolde karşımıza çıkan evsiz ve muhtaç insanlardır (Savoca, 1999: 177).



Resim 58: Maurizio Cattelan, *Charlie Non Fa Il Surf* (1997)

http://mauriziocattelan.altervista.org/charlie_don_t_surf3__1997_.JPG

Cattelan çalışmalarında görüntülerin tekrar inşası ile uğraşmaz. Sanat estetiğini işin içerisine katarak, gerçeklerin temsiline çalışır. Eserlerinin yaratımında güncel olayları kendisine referans alır (Savoca, 1999: 177).

1957 yılında l’instituto Statale d’Arte Adolfo Apolloni’den mezun olduktan sonra, doğduğu Fano’dan, sanatsal ve kültürel deneyimlerini ilerletmek için Venedik’e giden İtalyan sanatçı Giancarlo Pucci (1936-), böylelikle bir bakıma Venedik’te sanatı adına ileriki zamanlarda alacağı yolu da belirlemiş olur. Grande Canal’da yaşayan sanat kolektörü Peggy Guggenheim ile de tanışan Pucci, henüz çok

genç yaşına rağmen güçlü çalışmalarıyla güncel sanatın önemli isimleri tarafından hayranlıkla izlenmiştir. Kendisini İtalyan güncel sanatında en öne çıkaran çalışmalarını 1966 yılından itibaren gerçekleştirmeye başlamıştır (Fontana, Frangione, Rossini, 2015:328).

İtalyan sanat eleştirmeni Gabriele Tinti, Giancarlo Pucci'nin performanslarını şöyle anlatır: *“Giancarlo Pucci'nin çalışmaları Avangard'dan, özellikle Dada, Sürrealizm ve Beden Performansı temalarından beslenir ve güç alır. 2003 yılında içersinde Dada ve Fluxus'un iğneleyici ve alaycı tavrını barındıran Zerotre movimento per l'arte effimera grubunu kurar. Pucci'nin sanat yapıtlarında, dillerin karışımının yaratıcı bir yaklaşımla kullanıldığı ve maksimum özgürlüğün yer aldığı tiyatral bir etki hâkimdir.”* Sanatçı, beden performansı yanında tuval üzerine resim ve kolaj çalışmaları da yapmıştır (Fontana, Frangione, Rossini, 2015:328).



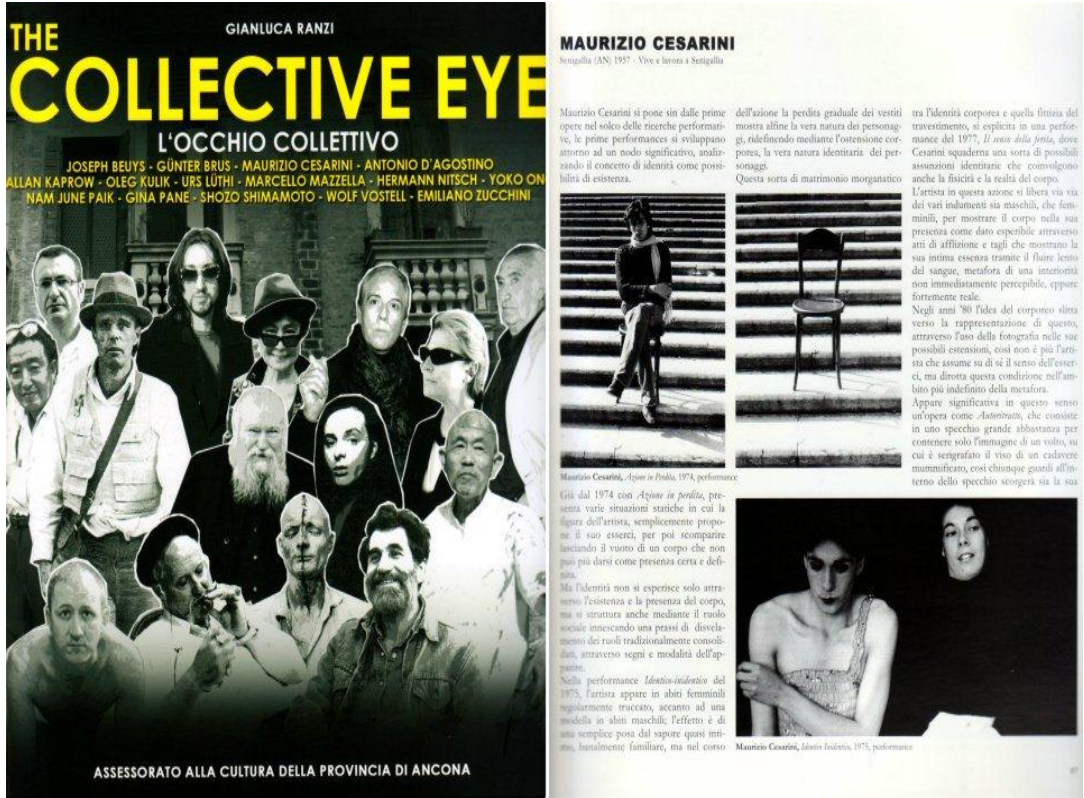
Resim 59: Giancarlo Pucci, Poesia performativa e multimediale per Pianeta Poesia (2007)

http://www.literary.it/occhio/dati/ugolini/rossella_e_giancarlo_pucci.html

17 Kasım 2012'de Venedik Galleria 3D'de farklı disiplinlerden gelen sanatçılardan oluşan karma sergide yer alan Pucci'nin tuval üzerine, geometrik soyutlamaya çok yakın bir yaklaşımla oluşturduğu, çok ince bir işçilikle yapılmış ve primitif öğeler taşıyan *“Alice è Cresciuta”* adlı seri çalışmaları yer almıştır. Serginin

teması 'da Lewis Carroll'un *Aynadaki Alice*' inden esinlenilmiştir (<http://sarasist.org/geography-alice-iconologica/#6>).

İtalyan performans sanatçıları arasında yer alan ve yaşayan en etkili performans sanatçılarından biri de Maurizio Cesarini (1957-)'dir. Beuys'tan sonra beden performans sanatçıları arasında İtalya'da ve uluslararası anlamda *kahramanlardan* biri olarak nitelendirilen sanatçı Cesarini, beden performans çalışmasının yanı sıra video-art ve dijital kolajlarıyla da tanınmaktadır. 2008 yılında Torino Kitap Fuarı'nda tanıtılan ve dijital fotoğraflarından oluşan kitabıyla da İtalya'da performans sanatçılarının en önemlileri arasında yerini almıştır. Accademia di Belle Art idi Urbino'da güzel sanatlar eğitimi alan Cesarini, İtalya'nın pek çok üniversitesinde profesör ünvanı ile de dersler vermiştir¹.



Resim 60: The Collective Eye

Sanatçı Maurizio Cesarini performanslarında kullandığı dijital ve kamera kayıtları elemanlarının kendisi için bir ressamın fırçaları kadar önemli olduğunun

¹ Maurizio Cesarini ile kişisel iletişim. 21.05.2015

altını çizer. Cesarini, saydam ve akışkan bir dünyada yaşar, ona göre dünyanın güçlü ve sınırlayıcı tekdüzeliğini ortadan kaldırmak ve kadın erkek kimlikleri arasındaki sınırları yoketmek için de böyle bir dünyada yaşamak gereklidir. Kadın ve erkek kimliklerinin arasından kalkan katı sınırlar, sınırlar, klasik ve belirleyicilikten doğan sıkıntılı çerçeveye haz ve heyecan getirerek onları bu mutasyon efektle daha renkli ve cazip bir tanımlamaya büründürür. Bedenin görünen yüzeyi böylelikle sonsuz bir zevk alanına dönüşür. Cesarini'nin tanımlamasına göre insanoğlu, içerisinde ayrı ayrı tuhaflıklarını sakladığı, görünenden çok daha başka bir şeydir. Kimliklerin araştırılması ve keşifleri hakkında konuşmak gerekirse, bedenin içersinde saklanan kimliğe ulaşmak, tenin altında gizlenen benliğin ortaya çıkarılması için kendini keserek acı vermek, reel gerçekliğe ulaşmak adına yapılmış riskli bir keşiftir. Maurizio Cesarini gerçekleştirdiği performanslarda bir kurgudan öte, kendi yaşam gerçeği alanını kullanır. Kimliğin hassas formu sadece kimliğin ait olduğu kişinin bedeni üzerinden yürütülmesi gereken, diğer beden kimlikleriyle değerlendirilmemesi esasıyla beden, üzerinde keşif yapılacak ve her zaman kendisiyle yarış halinde olan keşiflerin sürdüğü, engin, geniş ve sürekli bir alan bütünüdür. Nietzsche'nin deyimiyile, *“Her bir üst yapının temelinde bir derinlik yatar.”* tanımlaması bu düşüncenin varlığının altını çizer (Ranzi, 2010:52).

Maurizio Cesarini 2013 yılında röportaj verdiği *Il Muro Magazine* sanat dergisinde kimlik, kimlikler arasındaki kırılma yapı ve mutasyon hali hakkında şunları söyler: *“Beden kaygan ve akışkan bir yapıdır. Kendi içerisindeki sistematiği ile kimlik ve kavramsal anlamıyla irdelenen sosyal bir konu haline gelen beden, morfolojik, antropolojik ve mutasyon haliyle de değerlendirilmektedir. Beden üzerine olan her anlamda sanatsal çalışmalar 1970'li yıllarda ortaya çıkan sosyal ve toplumsal olay ve kırılmalarla kendini daha belirginleştirmiştir. Bedenin kimliğine yönelik araştırmalarda uygulanan kimlikler arası geçişin en büyük görsel simgesi olan makyajın uygulanırılığı erkek ve kadın kimlikleri arasındaki akışkan geçişin kolay yollarından biri gibi gözükse de makyajın sanatsal bir metodoloji ile uygulanması gerekliliği kabul edilmelidir. Uygulanan maske vari ağır teatral makyajlar bedenin morfolojik yapısını değiştirmeden likit geçişi sağlar. Makyajla istenilen yer neresiyse orası kolaylıkla vurgulanabilir. Beden üzerine yapılan uygulamalar da tasarım ve form gibi aşamaları içeren çalışmalardan geçmelidir. Yani kuramsal bir alt metnin varlığı transmisyonu hedeflenen yere taşır. Teknolojinin*

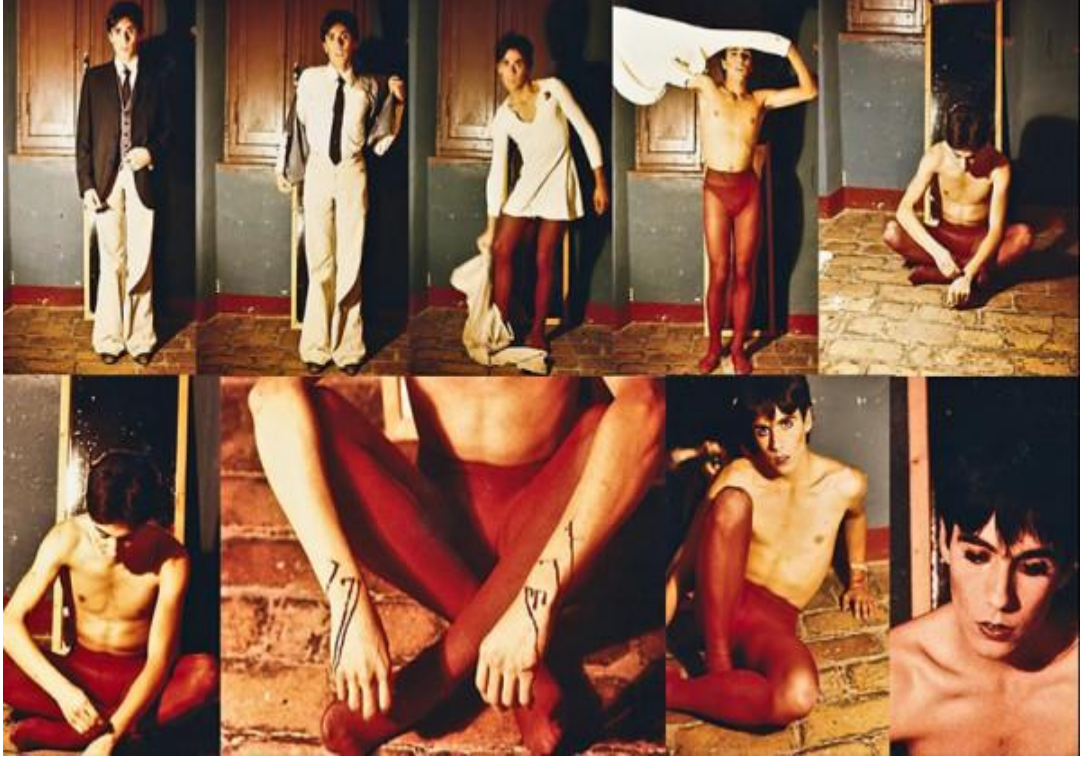
varlığıyla da bu likit geçişler video ve fotoğraf üzerinde efektler aracılığıyla da uygulanabilirler”(http://www.ilmuomag.it/intervista-maurizio-cesarini-si-racconta/).

Akışkanlığı olan formların kalıcılığı ve sürdürülebilirliği konusuna açık ve net bir tanımlama yapılması beklenemez. Beden ve kimlik için de bu tanım geçerliliğini korur. Cesarini ve onun gibi çalışan sanatçılar için Alman filozoflarının da dediği gibi derine inmek ayrıntıları yakalamak için kaçınılmazdır. Derinliklerde saklı labirentlerde dolaşmak zaman zaman sanat sahnesinde takılan maske ile oynanan oyunun varlığını beden yüzeyinde sonsuz zevki bir hale dönüştürür (Ranzi, 2010:52).

Maurizio Cesarini için performans sanatında beden kimliğinin araştırılması için girilen çalışmalarda çok da fazla derine inmek asıl bulunması ve izleyiciye aktarılması adına önceliği olandan uzaklaşmaya da neden olabilir. Ayrıca gerekli de değildir. O yüzden kendi performanslarında bunu hassas bir dengeye oturtur. Ona göre derinlemesine inmeden beden üzerinden gerçekleştirilen çalışmalar yaşam için gerekli olan bir incelemedir. Bir metamorfozun aydınlatılması üzerine bir denemedir. Bir gezgin olarak düşün adamının, sanatçının, kimliğine ev sahipliği yapan ve her bir gölgesi dahi güvenli bir alan olan bedene dair tartışmaya yer bırakmayacak şekilde meraklı sorgulamasıdır. Tıpkı Nietzsche'nin yaklaşımıyla: “*Hey sen, merak ettim ne dersin? Lütfen bana bir maske daha ver! Bir ikinci maske!*” Kimliklerin araştırılması dünyadan güvenli bir kaçıştan öte, giyilen maskelerle yeni bakış açılarının keşfine işaret eder. İşte bu tam da Maurizio Cesarini'nin performanslarının amacıdır. Dünya ve bireyin arasındaki ilişki, herhangi bir şeye karşı duruşun yarattığı huzursuzluk hali, yüzleşmeler ya da diğer ilişkiler Cesarini'nin performanslarında yerlerini heyecanlı bir anlatıma bırakır. Edgar Allan Poe'nun “*Bütün gördüğümüz ve gördüğümüz yalnızca bir düşün içinde bir düş.*” Mısraı, Maurizio Cesari'nin çalışmalarına şiirsel bir perspektif sunar (Ranzi, 2010:52).

Cesarini'nin 1977'de gerçekleştirdiği *Il Senso della Ferita* (Yaranın Duygusu) adlı performansında sanatçı hem erkek hem de kadın giysileri giyer. Sahneye erkek kıyafeti ile çıkar. Performans süresince yavaş yavaş soyunur, erkek kıyafetinin içerisine giydiği beyaz kadın elbisesiyle görünür. Üzerinde sadece kırmızı külotlu naylon kadın çoraplarıyla kalana kadar üzerindekiyi çıkartır. Cesarini yere oturur ve önünde sıraladığı jiletlerle kollarını bileklerinden başlayarak yaralar.

Kesiklerle oluşturulmuş yaralar bedenın asıl somut varlığını bu temsille ortaya çıkartır. Yaralardan gelen yavaş kan akışı, erkek bedeninden kadın bedenine geçişin derin metaforu olarak görölmektedir. Burada belirtmek istenen ise cinsiyetin dışarıdan bakan gözler tarafından bedenın görünen tarafına yöneltilen cinsiyet belirleyicilik takdirinin anlaşılmadan yapılmasıdır. Asıl gerçeklik hemen hoşı giden ve anlaşılabilir bir şey değil, içerisine benliğin de girdiği derin anlamın varlığıdır (Ranzi, 2010:52).



Resim 61: Maurizio Cesarini, *Il Senso Della Ferita* (1977)

(<http://www.artperformance.org/article-il-senso-della-ferita-the-sense-of-the-wound>)

Maurizio Cesarini, 1980 yılında gerçekleştirdiği *Il Buio Della Notte* adlı performansında hapishane hücresi görünömlü kurgusal mekânda gözlerini bağlar ve mutlak karanlığın içerisinde yürür. Bu performansta kimlik ve bizi saran çevrenin patolojisine iner. Varoluş paradigmasına temellendirilen bu performansta bedenın sınırlı mekânıyla duvarlarla sınırlandırılmış başka bir iç mekân arasında bir *mahkum* kimliğiyle karanlık bir yolculuğa çıkar (Ranzi, 2010:52).

Maurizio Cesarini'ye göre, kadın ve erkek kimliğinin tanımı toplum tarafından bölünmüş sosyal bir tanımlama olup, gerçek kimliğin teşhisinde kullanılamayacak kadar zayıf kalır. Bedeni kendisi üzerinden bazen de teknolojik efektler yardımı ile –

fotoğraf ve video- beden kavramsal kapasitelerini araştırma üzerine çalışmalarını sürdüren Cesarini, gerçekte bir türlü çözülemeyen ve hala mevcut varlığını devam ettiren bedenlere yüklenmiş statik kadın erkek kimlik tanımının, sanatsal bağlamda performans ya da fotoğraf veya video üretimlerinde bir şekilde yer alması iki beden formu arasındaki likit akışın sisteme karşı duruşa dik bir başkaldırıdan çok canlı bir hareketlilik ve gerçeklik getirdiğini söyler. Bugünün şartlarında bedenler arası geçişin operasyonlarla sağlanabileceği tıbbi anlamda, bir modern teknolojik kolaylık da bulunmaktadır. Fakat performans sırasında beden gerçek kimliğinin araştırılmasında yaralama ve acı yoluyla dökülen gözyaşları toplum kurallarının belirlediği yapay kimlik gerçekliğinin yanında çok daha gerçek ve asıl durmaktadır (Fontana, Frangione, Rossini, 2015: 252).

Maurizio Cesarini 2012 yılında gerçekleştirdiği *Doppelganger* adlı çalışmasında teknolojik efektlerin de yardımıyla kendisinden bir çift yaratarak dökümantasyon fotoğraflarına dönüştürür. Almanca bir kelime olan Doppelganger, İngilizce çevirisiyle, *lookalike* Türkçe’de *benzer, kopya, ikiz* anlamlarına gelir. Doppelganger, edebiyatta ve efsanelerde ruh anlamında da kullanılmaktadır. Doppelganger asla kaybolmaz, şekil değiştirir ve ölümsüzdür. Doppelganger’de geçicinin de kalıcılığı varlığı görülür. Kelime iki heceye bölünüp İtalyanca’ya çevrildiğinde ise *Doppel* çift anlamına gelirken *Gangen* ise geçen, giden anlamlarına karşılık gelir. Cesarini’nin bu çalışmasında beden kendi cinsel kimliğini koruyarak bu kez esas kimliğinin içerisinden geçer. Yine sanatçının diğer çalışmalarında olduğu gibi yumuşak kimlikler arası geçiş bu kez kendi kimliği içerisinde transparan ve likit akışkan hale dönüşür (<http://www.tribenet.it/read.php?read=16055-maurizio-cesarini-doppelgnger>).



Resim 62: Maurizio Cesarini, Doppelganger (2012)

<http://www.tribenet.it/read.php?read=16055-maurizio-cesarini-doppelgnger>

İtalyan performans sanatçısı ve sanat eleştirmeni Roberto Rossini (1950-), 1970 yılı ortalarında çalışmalarına başlamıştır. Rossini, 1980 yılının başlarında kurulan Centro UH!'un kurucularındandır. Performans sanatçısı olmasının yanı sıra RAI için deneysel radyo-dramaları da yöneten sanatçı, video çalışmaları ve UH! Magazin'in de yöneticiliğini yapmaktadır. Görsel sanatlar ve bilinç dışı süreçler konulu işler üreten Roberto Rossini, uluslararası festivallere de katılmış, multimedya iletişimi üzerine konferanslar vermiştir. Museo delle Culture del Mondo di Genova'da performans teorisi üzerine öğretim projeleri ve performans teorisi profesörü olan sanatçı, Monza, Art Action International Performance Art Festival'inin sanat yönetimi üyesidir. Milano ED Avrupa Tasarım Enstitüsü'nde müze tasarımı ve sergi sistemleri üzerine de ders vermektedir. Performansın antropolojik kökenlerinin araştırılması ve geleneksel sanatların kültürle olan bağlantısı konusunda da çalışmalar yapmıştır (Fontana, Frangione, Rossini, 2015,338).

La Performance Tra Arte, Mito, Rito e Gioco adlı kitabı da 2012 yılında Utopia Productions tarafından yayınlanan Roberto Rossini, 2006 yılında başlayan *Zeitgeist* (azioniestetico-rituali) adlı projesi 2014 yılına kadar sürmüştür. Çalışmasını bir *Progetto in Progress* olarak tanımlayan sanatçı, projesinin alt metnini kısaca şöyle özetler. “Zaman, içerisinde yaşanan ve geçen haliyle bir yansımadır” (Fontana, Frangione, Rossini, 2015,338).

Roberto Rossini, performanslarını gerçekleştirmek üzere endüstriyel bölgeler, tarihi yerler, ibadet yerleri, bakım merkezleri ve kentsel alanlarda *işlevsizleştirilmiş* mekânlar gibi *atipik* mekânları seçmiştir (<http://i24181.wix.com/ontheground>).

Roberto Rossini'nin *Zeitgeist* (Zamanın Ruhü) performanslarının alt yapısı zaman kavramının içerisinde geçtiğimiz zaman ve içinde yaşadığımız zamanın yansıması vardır fikri üzerine kuruludur. Rossini'ye göre *zaman ruhu olan bir araçtır*. Sanatçının performansları mitolojik çağrışımlar sağlayan bir anti- teknik üzerine kuruludur. Bu yapı performanslarda şiirsel bir eylemin yapılmasına izin verir. Bu sayede efsanevi bir zaman vizyonu ve mit takip edilerek, şimdiki zaman durdurulur (<http://www.infraction.info/archives/infraction-4/artistes/roberto-rossini-italie.html>).



Resim 63: Roberto Rossini, *Zeitgeist* 2007

(<http://www.infraction.info/archives/infraction-4/artistes/roberto-rossini-italie.html>)



Resim 64: Roberto Rossini

http://www.celestprize.com/index_en.php?p=opera&l=eng&ido=163625

Performans sanatında bedenler kodlar üretmek bir söyleme dönüşürler. Böylelikle bedenin maddi kısmı, ideolojik, tarihi ve kültürel bir yapıyı anlatma iddiasına girer. 1960'lı yıllardan bu yana canlı performans sanatının geleneksel medya için bir meydan okuma durumu olarak ilişkilendirilmiş ve sanat nesnelere metalastırılmasına bir karşı duruş olarak betimlenmiştir. Bazı sanatçılar bu yolda ilerlerken bazıları da ticari ve medyatik çerçeveyi esas alarak çalışmalarını bu çatı üzerine kurmuşlardır. Beden, tıpkı giyim modasında çalışanların takıntısı haline gelen beden, güncel sanatçılar için de takıntılı bir obje olarak sanat anlatım dili olarak kullanılır. Giyimdeki son provanın beden üzerinde yarattığı değişim gibi, güncel sanatta da beden yüzeyinin kontrolü üzerinden performanslar da yüzeyin değişimini kullanır (Savoca, 1999:177).

İtalyan sanatçı Vanessa Beecroft bu tarz performanslara örnek teşkil eden yapısıyla göze çarpar. Beecroft "Girls" adlı çalışmasında izleyiciye gerçek mekân ve zaman içerisinde idealize edilmiş yeni bir güzellik ve görünüm sunar. İlerleyen zaman içerisinde Beecroft bu tarz çalışmalarını moda ve güzellik pazarının içerisinde yerini alır (O'Reilly, 2009:42).



Resim 65: Vanessa Beecroft, Girls

<http://www.vogue.it/en/magazine/daily-news/2015/04/vanessa-beecroft-visionaryworld>

1960'lı yılların sonu ve 1970'li yıllara kadar olan on yıllık devre incelendiğinde sanat açısından 60'lı yılların şiirselliğinin hayat ve sanat arasındaki en önemli element olduğunun görülmesine rağmen 1970'li yılların mutlak totaliter tavrı

ve kapitalizmin kuluçka devri olması açısından sanat yaratımında geçen en zor on yıl olarak tanımlayabiliriz. Hayat ve sanat arasındaki ilişki bu yıllarda yerini sanat ve bilgiye, sanat ve didaktiğe ve sanat ve psikolojik sorunsallara bırakır (Fontana, Frangione, Rossini, 2015:170).

İtalya'da beden üzerinden sanatsal yaratımların tasarlanma fikri, Amerika'da beden dilinin kullanılmasının yaygın olmasına rağmen burada daha konservatif sunumlara yer verilmesi yine de muhafazakâr eleştirmenlerden olumsuz eleştirilere ve karşı çıkışları engelleyememiştir (Fontana, Frangione, Rossini, 2015:170).

1972 yılında sanat eleştirmeni, yazar ve akademisyen Achille Bonito Olivia (1939-), Roma'da *Contemporanea* adlı sergiyi düzenler. O yıllarda Avangart sanatçılara ait bilinen en iyi eserleri toplayarak oluşturduğu bu sergi/etkinlik çok ses getirir. Bu sergide ayrıca performans sanatçılarına da yer veren Achille Bonito Olivia'nın amacı, izleyicilerin performans sanatı ile de tanışmalarını sağlamaktır. Dolayısı ile bu sergi sayesinde halk performans sanatıyla da tanışır. Davet edilen performans sanatçıları gösterilerini kendilerine ayrılan alanda sergilerler. Bonito'nun düzenlediği etkinlikte yer alan performatif gösteriler, sanat eleştirmenleri tarafından *Teatro Contemporaneo Italiano* (İtalyan Güncel Sanat Tiyatrosu olarak adlandırılır (Fontana, Frangione, Rossini, 2015:168).

1970'li yılların ortalarında performatif sunumlar hakkında yazılar yazan sanat eleştirmenleri ve galericiler arasında bir kırılma gerçekleşir. 1970'ler İtalya'da totaliter kapitalizmin kuluçka devresinde olduğu, ekonominin bireyi iyice metalaştırdığı ve sınıfsal ayrımın dorukta olduğu yıllardır. Ve bu sosyo ekonomik hezeyandan sanatçıların yaratılarını sunduğu sanat galerileri ve sergi alanları da nasibini alır (Fontana, Frangione, Rossini, 2015:168).

O ana kadar geçimlerini ve ayakta kalmalarını sanat eseri satışlarıyla devam ettiren galeriler performans sanatının nakde dönüştürülemeyen ve diğer sanat eserleri gibi satışı mümkün olmayan durumu dolayısı ile bu sanata soğuk bakmaya ve galerilerinde yer vermemeye başladılar (Fontana, Frangione, Rossini, 2015:168).

Dolayısı ile para getirmeyen bir sanat için eleştirmenlerin yazı yazmasını gereksiz bulan galericiler ve sanat eleştirmenlerinin aralarında gerçekleşen kırılmanın sebebi de budur. Galericiye göre ancak satış elde edilebilecek sanatın eleştirisinin yapılması uygun düşmektedir (Fontana, Frangione, Rossini, 2015:168).

Yaşanan bu durumun performans sanatını iki şekilde etkilediği görülmektedir: Birincisi, performans sanatının sunumuna yer vermek istemeyen büyük çoğunluktaki galeri sayısının yanında performans sanatını destekleyen ve sanatçılara performanslarını sergilemeler için mekân temin eden birkaç galeri ortaya çıktığı görülür. Herhangi bir mali destek ya da sponsor almayan bu galeriler yine maddi imkansızlıktan kısa zamanda kapanmaya başlarlar. İkincisi ise, büyük galerilerin reddine uğrayan ve küçük galerilerin ardı ardına kapanmasıyla performans sanatçıları bir nevi yer altına iner, performanslarını kendi maddi destekleriyle stüdyolarında devam ettirmeye çalışırlar. Performans sanatçıları açısından hayal kırıklığı yaratan bu gerçeklik, performans anlatım dilinin tanınması için yeni bir uluslar arası ağ gelişmesini sağlar. Düzenlenmeye başlanan festivallerle İtalyan performans sanatçıları hem kendi performanslarını sunmaya hem de uluslar arası performans sanatçıları ülkeye gelmeye başlarlar (Fontana, Frangione, Rossini, 2015:168).

1976 ve 1977 yılları arasında düzenlenen *Festival Internazionale della Performance*, Rosanna Chinessi tarafından Cavriago'da gerçekleştirilir. Yine 1973'den 1976'ya kadar olan devrede gerçekleştirilen *Action Poetry and Performance Art* İtalyan sanat organizatörü Nicola Frangione (1953-) tarafından Monza Kent Galerisi'nde düzenlendi. 1972'den 1988'e kadar süren bu tür performans haftaları ve festivaller İtalya'da performans sanatının önem kazanmasında belirleyici bir etken oldu (Fontana, Frangione, Rossini, 2015:172).

1970'lerin sonu ve 80'lerin başında performans sanatı İtalya'da yine bir kesintiye uğrar. Bu yıllarda Avangart sanatın ve kavramsal sanatın yoğunluğu sanatçılara yeni yollar bulmaya yöneltir. Galeriler de aynı fikirdedirler ve bu yıllarda İtalya'da yeni bir sanat akımı ortaya çıkar. *Transavanguardia* adı verilen bu akımla sanatçılar figüratif anlamda heykel ve resimler üretmeye başlarlar. Neo-Ekspresyonizmin bir nevi İtalyan versiyonu da diyebileceğimiz bu sanat, olan kavramsal sanat patlamasına karşı verilen bir yanıt niteliğindedir (Fontana, Frangione, Rossini, 2015:172).

Kavramsal sanat ilkelerini reddeden İtalyan eleştirmen Achille Bonito Oliva'nın öncülüğünü yaptığı *Transavanguardia*, İtalyan sanatçılarından da olumlu yönde tepkiler aldı. Figüratif olmasını yanında mistik öğeler de taşıyan bu akıma

ayrıca sanat çevreleri de olumlu tepkiler gösterdi (Fontana, Frangione, Rossini, 2015:172).

Achille Bonito Olivia'nın icadı olan bu terim, ve sanatsal hareket, İtalyan galericiler tarafından da çok olumlu karşılanır. Çünkü nihayet artık sanat eseri satışı yapılabilecektir. Sanatta Transavanguardia eğiliminin İtalya'da zaten az sayıda olan performans sanatçılarına ve performans sanatına yer bırakmaz. (Fontana, Frangione, Rossini, 2015:172).

1980'li yıllarda ve sonrasında yine performans sanatı İtalya'da az konuşulmaktadır. Sebebi sanatta galericilerin sanatta büyük çapta yaptırım güçlerinin olması ve söz sahibi olmalarıdır. Böylece sanat izleyicileri ve alıcı kesim kavramsal sanata daha az değer vermeye ve tercihlerini yine maddi değeri olan çalışmalardan yana kullanmaya başlarlar. İsmi neredeyse hiç anılmamaya başlayan performans sanatı ve sanatçıları yaratılarını gerçekleştirmek ve sunmak üzere tamamen yer altına inerler (Fontana, Frangione, Rossini, 2015:172).

UYGULAMA

PERFORMANS UYGULAMALARI

MADDE 438.

Yaklaşık 2 dakika civarında bir süreyi kapsayan bu performans iç mekânda profesyonel kayıt cihazıyla çekilmiş bir performans videosudur. Duvara projeksiyonla yansıtılan görsellerin altında tuval bezi bulunmakta, performans tuvalin üzerinde gerçekleşmekte ve sanatçı tuval üzerine yansıtılmış olan görüntüyü esas alarak performansını gerçekleştirmektedir. Anlatımın konseptine uyan ve onu şiddetli hale getiren kan gerçek olmayıp, akrilik boya ve medikal bir ilaç olan Kontil karıştırılarak kan efekti veren bir solüsyon oluşturulmuştur. Kayıt, tezin yanında sunulmak ve tezi desteklemek üzere çoğaltılmıştır.

Performansın konusu 1889 yılı İtalyan *Zanardelli Yasası*'nın 1 Mart 1926'da Türkiye Millet Meclisi'nde kabulüyle Türk Ceza Kanunu'na giren 438. Madde ile ilgilidir.

Şiddeti meşrulaştırdığı için İtalya'nın Faşist dönemine ait olduğu sanılan fakat olmayan bu yasanın 438. Maddesi aşağıdadır:

“Madde 438.- Irza geçmek ve kaçırmak fiilleri fuhuşu kendine meslek edinen bir kadın hakkında irtikâp olunmuş ise, ait olduğu maddelerde yazılı cezaların üçte ikisine kadarı indirilir.”

1986 yılında gündüz saatlerinde dört erkek tarafından kaçırılarak tecavüz edilmiş olan Nazire Tarhan, fuhuşu kendine meslek edinen bir seks işçisi olduğu için 438. Madde kapsamında tecavüzcülerin cezası 2/3 oranında indirilmiştir. Dava Antalya Ağır Ceza Hakimi, bu maddenin Türk Ceza Kanunundan kaldırılması için Anayasa Mahkemesi'ne başvurur fakat hakimin isteği fuhuşu kendisine meslek edinen bir kadının namuslu bir kadınla aynı tutulamayacağı gerekçesiyle iptal istemi reddedilir. Kamuoyunda büyük yankı bulan bu olay ahlaklı ve ahlaksız olarak kadın kimliklerin yaratılmak istenmesidir. Bu durum kadın dernekleri, feministler, insan hakları dernekleri, hukukçular ve seks işçileri tarafından hararetli bir şekilde protesto edilir.

Anayasa Mahkemesi tarafından reddeilen dava gerekçesi şudur: *Kaçırma suçu ile, bu suçun mağdurunun şahsi hürriyeti, şahsigüvenliği, cinsel hak ve hürriyeti*

ihlal edilmiş olur. Bu hak ve hürriyetleri ihlal edilmiş kadınlardan fuhuşu kendine meslek edinenlerin daha az himayeye layık oldukları binnetince bu nitelikte kadınları kaçırarak sanıkların kısmen mazur görülme düşüncesi; hem mağdurların haklarının korunması ve hem de sanıkların kısmen mazur görülme düşüncesi; hem mağdurların haklarının korunması hem de sanıkların tecziyeleri bakımından kanun önünde eşitlik ilkesine aykırıdır. Fuhuşu meslek edinen kadınları kaçırarak sanıklara, bu niteliği bulunmayan kadınları kaçırarak failere göre daha az ceza verilmesi eşitsizliğe yol açmaktadır. Fahişe sürdürdüğü kötü hayata rağmen, vücudunda vücudunda dilediği gibi tasarruf etmek hürriyetinden vazgeçmemiştir ve zor kullananları cezalandıran yasanın korunması herkes içindir. Fakat öte yandan, fahişenin haysiyeti, maruz kaldığı zorla kaçırma ve cinsel ilişki dolayısıyla, namuslu bir kadının bütün hayatı süresince karşı bulunacağı kadar ihlal edilmiş olmaz. Ayrıca fuhuşu meslek edinenin gösterdiği direnç, suçişleyen kişi tarafından haklı olarak sanılmayabilir.” (<http://sinikmen.blogspot.com.tr/2011/07/degistirilen-tcknn-438-maddesi-ve.html>)

Yoğun protestolar sonucu Türk Ceza Kanunu'nun 438.maddesi, Sosyal Demokrat Halkçı Parti ve Anavatan Partisi'nin hazırladığı iptal önergesi ile Türk Ceza Kanunu'ndan 1990 yılı Kasım ayında kaldırılır. (<http://t24.com.tr/haber/hayat-kadininin-tecavuze-ugramasi-beden-ve-ruh-sagligini-bozmaz,158212>)

Performansta ayrıca Türk Ceza Kanunu'nun *İyi Hal İndirimi* (62.) maddesine de gönderme yapılmıştır. İzlenen medot slâytların arasında serpiştirilmiş fotoğraflarla taciz mağduru kadınların medyaya taşınan dramına yer verilmiştir.

Türk Ceza Kanunundaki iyi hal indirimi ile ilgili madde:

İyi hal:

Türk Ceza Kanunu bu kurumu 62.maddesinde düzenlenmiştir.

Madde 62 – (1) Fail yararına cezayı hafifletecek takdiri nedenlerin varlığı hâlinde, ağırlaştırılmış müebbet hapis cezası yerine, müebbet hapis; müebbet hapis cezası yerine, yirmibeş yıl hapis cezası verilir. Diğer cezaların altıda birine kadarı indirilir.

(2) Takdiri indirim nedeni olarak, failin geçmişi, sosyal ilişkileri, fiilden sonraki ve yargılama sürecindeki davranışları, cezanın failin geleceği üzerindeki olası etkileri gibi hususlar göz önünde bulundurulabilir. Takdiri indirim nedenleri kararda gösterilir. (<http://avbilaldos.com/davalarda-uygulanan-iyi-hal-indirimi/>)

Performans tuvalin üzerine projeksionla yansıtılan slaytın başlamasıyla başlar. Kabın içerisindeki kan benzeri kırmızı sıvıyı fırçe veya eldiven kullanmadan 438. Maddeyi sadece rakamla yazar. Çıplak ele bulaşan boya aslında sanatçının kadın kimliği ile kurbanın dramına ortak olmak şeklinde yorumlanmasına açıktır. Ceza indirim yasaları, ya da tacize uğrayan kadın kurbanın hamileliğini sonlandırmasına karşı çıkan iktidarın varlığıyla tahakküm altına alınıp sahiplenilen beden. Yasaların da varlığı çerçevesinde yeniden şekillendirilerek yapılandırılır.

Toplumun kurallarına göre rasyonalize olan bedenler her zaman toplımdan kabul görme isteğiyle hareket etmektedirler. Rasyonelleşen bedenler medenileşmeyle birlikte hayatımıza giren krallarla birlikte toplumda yerleşik hallerini alırlar. Özellikle kadınların ataerki toplum yapıları tarafından ötekileştirilen ve yabancılaştırılan bedeni 18 ve 19. yüzyıllarda bilimsel araştırmalarla açıklanmaya çalışılmış ve her defasında erkek cinsiyetinin zıddı olarak sunulmuştur. Kadınların bedensel özellikleri onların şiddetle ilişkilendirilmelerini kolaylaştırmış, özellikle ilkel toplumlarda kadınların adet kanı; kadın bedeni, ölüm ve şiddet ilişkisinin kurulmasına yol açıp hem bu ilişkiyi doğallaştırmış hem de ileriki dönemlerde gelişip daha da yerleşmesine yardımcı olmuştur. İkel toplumlarda günahla ilişkilendirilen kadın bedeninin günahla yaşamaması gerektiğine inanılır. Yine ilkel toplumlarda günah erkekler için doğal kabul edilirken kadınların ise günahla yüklü bedenlerinden kurtulmaları ancak ölüm yoluyla mümkün olacaktır. Dolayısıyla kadının kirli kabul edilen kanı hem günaha yol açmakta hem de günahı temizlemektedir. Kadının kanı kadının aklanması içindir. Bu yüzden de ölmesi gerekir. Bu ölüm de bir feda anlamı içermelidir. Feda olunacak şey ise toplum kurallarının korunması ve toplum düzenidir. (Belkıs, 2010:58)

Günümüzde toplumun ahlak kurallarının işleyişdüzen kadının üzerinde giderek artan baskıya da neden olmaktadır. Kadınlara karşı işlenen suçlar karşısında toplumun ve hukuk mercilerinin adil davranması da yine bu yüzden göz ardı edilmektedir (İnceoğlu ve Kar, 2010: 17).

Erkek egemen toplumda özellikle namus ve bekaret kavramları kadın bedenlerinin elinden tüm özgürlükleri almakta ve onu olabildiğince erkeğin sıkı denetimi altında tutarak metalaştırmaktadır. Dolayısı ile kadınların yaşama hakları tehdit altındadır. Kız çocukları veya kadınlar tecavüze uğradıklarında zaten kirli olan bedenleri değil esasında ailenin namusu kirlenmiştir. Böylece mağdurlar da çareyi

evden kaçıp izini kaybettirmekte bulmakta, ya intihar etmeye zorlanmakta ya da aileleri tarafından öldürülmektedirler (İnceoğlu ve Kar, 2010: 19).

“Namus, kişilerin toplumsal cinsiyeti, yaşı, yaşamını geçirdiği yerleşim yeri, eğitimi, aşiret ve akrabalık ilişkileri gibi çeşitli faktörlerin etkisi altında algılanıp, yaşamlarının bir yerine oturtulmaktadır. Özellikle kırsal kökenli, aşiret ve akrabalık ilişkileri güçlü, kente göç etmiş olsalar bile çevreleri fazla değişmemiş, ait oldukları aile ve topluluğun yaşamlarında öncelikli bir yere sahip olduğu gözlenen kişilerde namusun, insanların uğruna öldürebileceği çok büyük bir şey, yaşamın anlamı ve amacı olduğu görülmektedir. Öte yandan, tüm kentlerde, kişiler arasındaki farklı algılamalara karşın, en güçlü eğilimin namusu kadın, kadın bedeni, cinselliği ve kadınların kontrol edilmesi biçiminde ele alış olduğu söylenebilir. Bu çerçevede namus, bir erkeğin karısı, yani “helal”idir, kız kardeşidir, annesidir, ailedeki diğer kadınlar, hatta yakın çevredeki kadınlardır. Erkek, bunların hepsine göz kulak olmak durumundadır. Böyle bir anlayış, kadınları, sadece kendi babaları, ağabeyleri ve evli oldukları durumunda eşlerinin değil, aynı zamanda yakın çevredeki erkeklerin de gözetimi altına sokmaktadır. Erkeklerin sorumluluk alanları genişlerken, kadınlar üzerindeki baskıda artmış olmaktadır. Hele, aşiret ve akrabalık bağlarının güçlü olduğu koşullarda ya da toplumsal baskının daha fazla hissedildiği daha dar ve yüz yüze ilişkiler içinde yaşanan çevreler de bu baskı daha da yoğunlaşmaktadır” ((Birleşmiş Milletler Kalkınma Programı ve Birleşmiş Milletler Nüfus Fonu, “Türkiye’deki Namus Cinayetlerinin Dinamikleri Eylem Programı için Öneriler Sonuç Raporu”, 2005:62–63) (İnci, 2013:286)

Ülkemizde kadınlar bir yandan töre ve namus cinayetleriyle ailelerinin namusları için katledilmekte, bir yandan da erkek egemen toplumun metalaştırdığı bedenler tecavüzlerle kirletilmektedir. Kadın bedenlerinin namuslu ve namussuz olarak ayrımcılığa tabi tutulması toplumda kadın ve erkek arasında var olan uçurumu daha da derinleştirmektedir.

Kadınların korunmasına yönelik yasaların azlığı ve tacizcilerin yasalar karşısında pişmanlık, iyi hal ya da kadının kendisini giyesileriyle tahrik ettiği ya da erkek yönüne dokunduğu yönünde verdiği beyanlarla yasalar karşısında hafifleyen cezaları kadınların onurlarını ve zaten ellerinden alınmış özgürlüklerini daha da aşağılamaktadır.

1886 yılı Zanardelli yasasından Türk Ceza Kanunu'na geçen 438. Maddenin 64 yıl boyunca kaldıktan sonra kaldırılması tecavüz mağduru ya da öldürülen kadınları geri getirmeyecektir. Bunun yanında halen uygulanan, tahrik, iyi hal ya da pişmanlık gibi indirimlerin bulunması ya da tecavüz mağdurlarının kürtaj haklarının ellerinden alınıp doğuma zorlanmaları kadınların toplum içerisindeki yerlerinin iktidarların elinde olduğunu göstermektedir.

MADDE 438. PERFORMANS GÖRSELLERİ:

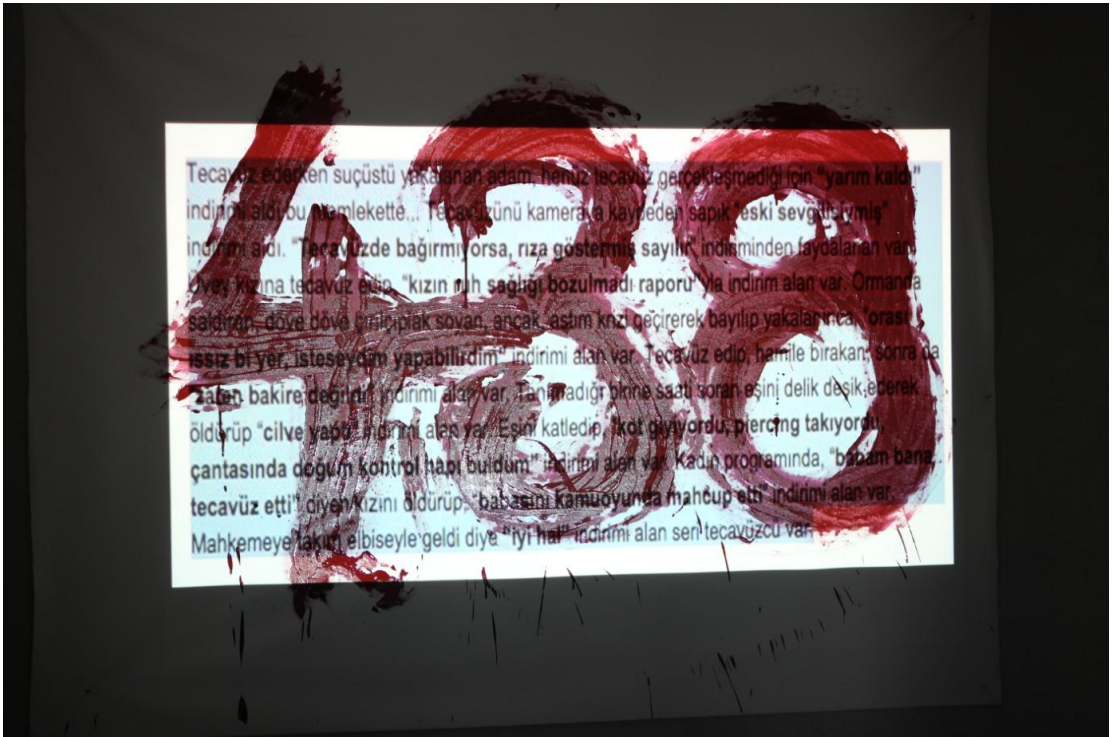
1)



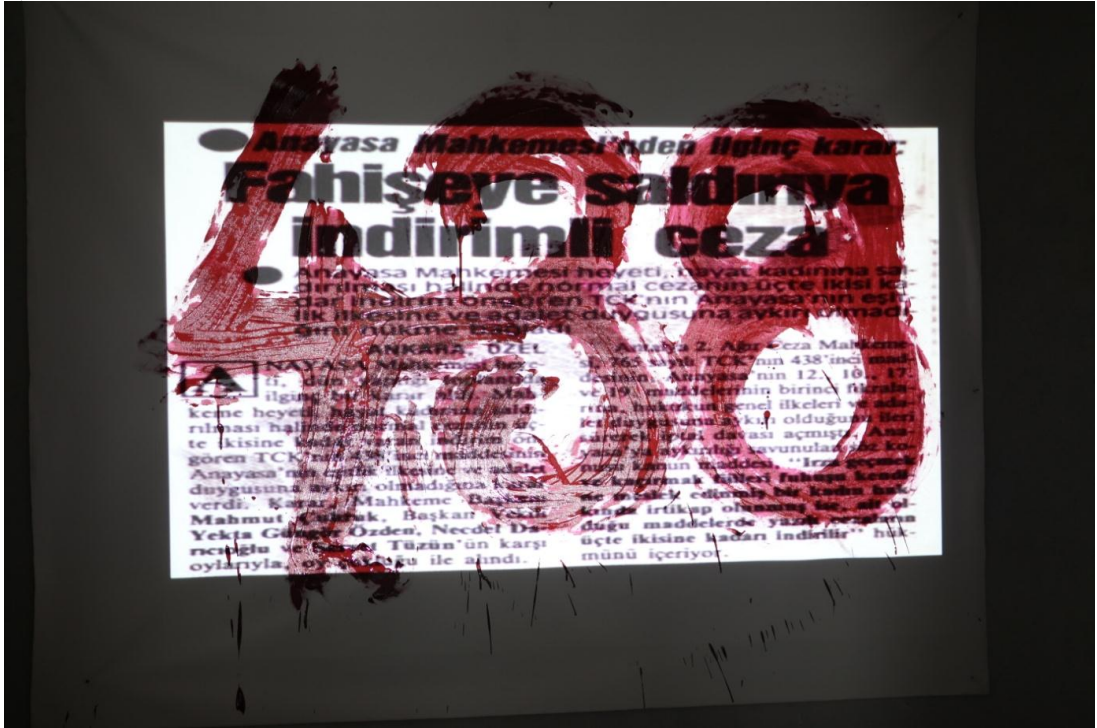
2)



3)



4)



5)



PERFORMANS 2)

Bu performansın süresi yaklaşık iki dakikadır. Kayıt iç mekânda profesyonel kamera ile kaydedilmiş bir performans videosudur. Performansın konusu kapitalizmin kadına estetik ve güzellik adına dayattığı stereotipin eleştirisidir.

Performansta ayna ve makyaj malzemeleri kullanılmıştır.

Bireyler kendileriyle ilgili algılarını, kimliklerini, söylemlerini, daha iyi bir vücuda sahip olma yolundaki çabalarını toplumsal ve sosyal yapı içerisinde diğer bireylere göre belirlerler. Kapitalizm içerisinde bedenın yeniden keşfi yapılırken, tüm bunlar bireylere bir kutsallaştırma şeklinde sunulmaktadır.

Bireylerin moda, kozmetik, bakımlar ve rejimlerle ve gençleşme tutkusıyla ilgili saplantıları, reklamlar, medya ve diğer iletişim araçlarıyla sundukları ve bireylerin saplantılarına hitab eden sunumlarla bedenleri görünüşte bir kurtuluş nesnesine dönüştürmektedirler. Kadınların mutlulukları da bedenlerini bu bağlamda özgürleştirilmesiyle mümkün olacaktır. Çizilen ideal tipe ve görünüme yaklaştıkça kadınların özgürlüğü ve ona doğru orantılı olarak da mutlulukları artacaktır. Ancak kadınların mutluluk ve özgürlükleri her hangi bir ideal görüntüyle sabit kalmayarak sürekli değiştirilecek ve mutluluk ve özgürleşme her defasında yenilenecek, kadınların her defasında bu değerlerin peşinde koşması sağlanacaktır. Dolayısı ile kadın bunların peşinden koşmazsa mutluluk ve özgürlüğü yakalayamayacaktır (İnceoğlu ve Kar, 2010:69).

Toplumun medenileşmesiyle rasyonelleşen bedenler tüketim toplumunda rasyonel estetik bir varlık olan tüketiciye dönüşürler. Artık bireyin derdi tamamen nasıl görüneceği ve görüntüsüyle kimliğini nasıl ve ne kadar destekleyebileceği ve bundan elde edeceği zevki düşünmektir. Tüketicinin mutluluğu için vaat edilen her şey bir yanılsama ve gerçekleşen her şey sadece bir kitlesel anestezidir (Bilgin, 2015:310).

Özellikle kadın bedenine ilişkin olan beden anlayışı tüketim toplumundaki beden anlayışı ile örtüşmektedir. Bunun nedeni, kapitalist düzenin bireylerin görünüm ve imaj olarak eğitilip disipline edilerek kapitalist piyasanın kadın bedenini hedef almasıyla gerçekleşir. Kapitalizm özellikle kadın bedenine estetik ve cinsel ağırlıklı yüklemeler yapar. Kadınların diğer kadın bireyler arasında olumsuz bakışlara maruz kalmaları onları mutsuz kılar ve kendi bedenlerine karşı olumsuz

tavırlar içerisine girerler. Kadınlar kapitalizmin belirttiği ideal bedenden uzaklaştıkça mutsuz, huzursuz ve sürekli arayış içerisinde bir ruh haline bürünürler. Burada önemliolan kapitalist düzenin birey bedenlerden ziyade sosyal bedenler yaratma anlayışı ve hedefidir. Dolayısıyla vaddettiği ve gerçekleştirdiği her şey bir ifade sunmak değil, yüksek düzeyde bir görünürlüktür (Bilgin, 2015: 312).

Bu performansta yüze makyaj uygulaması yapılmakta, makyaj aşırılaştırıldıktan sonra yüze bulanarak silinmektedir. Aynanın kırılmasıyla beden birey olmak istemekte ve yüklenmek istenen görüntüyü reddetmektedir.

1)



2)



PERFORMANS 3)

Bu performansın süresi yaklaşık iki dakikadır. İç mekanda profesyonel kayıt cihazıyla çekilmiş bir performans videosudur.

Performansta ayna ve siyah kapatıcı akrilik boya kullanılmıştır.

Aynada bedeninin ve dış dünyanın sureti vardır. Bize yüklenenler ve bizim diğerlerine bakarak kendimize yüklediklerimiz aynada bize görünür.

“İnsanlar yüze müdahale etmekte ve onu değiştirmekte, onda gördüğü eksik parçaları tamamlamaya ona bir hikaye kurgulamaya çalışmaktadır. Yüze “yalan”, “hayal” veya Merlau-Ponty’nin ifadesiyle “varlık olmayan” bulaşmıştır. Yüzüne “varlık-olmayan” bulaşmış insan, aynı kalamaz. Olan yüzünü, olmasını istediği yüze çevirmeye çalışır. Bu bağlamda tahayyül eden insandan’dan veya kurmacalar yaratan hayvandan bahsedebiliriz”(Kocabıyık, 2014:263).

Performans aynada görünen yüzün yalan veya hayal bulaşmış halinden, kendi hikayesine doğru giden yeniden yaratımı canlandırır. Siyah boya daha önce kurgulanana silerek kendi gerçeğine giden yolda yer açar.

1)



SONUÇ

Bedenin tarih boyunca aldığı yol, aslında insanın yazgısının yeniden biçimlenmiş halidir. Canlı organik yapısıyla beden önce hastalıkların teşhis ve tedavisi için tıp biliminin konusu ve inceleme alanı oldu. Ortaçağda hastalıkların kaynağı ve ruhun hapishanesi, aydınlanma çağında duygu, akıl ve ruhun varlığıyla kompleks bir yapı olarak ele alındı ve sosyoloji ve felsefenin konusu oldu. Medenileşmeyle birlikte önce kendi kendini kontrol etmeye başlayan bedenler, sonrasında da her türlü iktidar ilişkilerinde, özellikle politik iktidar yapılarının belirlediği her türlü yaptırımın da ana hedefi ve yaşam kaynağı haline geldi.

Sanatın içerisinde her disipline konu olan beden, 20.yüzyılla birlikte ortaya çıkan Beden ve Performans sanatıyla kendisini merkeze aldı ve insanlığa ait tüm söylemlerin üzerinden gerçekleştiği bir sanat eseri haline gelerek kendi varlığının altını çizdi.

Fütürizm, Dada, Bauhaus ve Fluxus hareketleri, Beden ve Performans sanatının ortaya çıkışı ve gelişiminde rol oynar. Fütüristlerin önce resim odaklı başlayan hareketi, sahne ve teatral gösterilerle bedenin aktif rolünü üstlendiği ilk hareket oldu. Birinci Dünya Savaşı'na karşı ortaya çıkan nihilist hareket Dada ile sözcüklerin ve bedenin özgürlüğünün bir kez daha altı çizildi. Fluxus hareketiyle sanatın erkek egemenliğinde olan yapısı kadınların da sanatta kendilerini ilan etmelerine olanak tanıdı ve feminist anlamda beden ve performans yaratıları böylece sanatta yerini almaya başladı.

Sosyalliğin ve kalabalıklar içerisinde yaşamının insanı kendisini kontrol altına almasına neden olan gerek toplum, gerek cinsiyet, gerek din ve gerekse iktidar duvarlarıyla kuşatılmış sınırlar, moderne ve gelişmişliğe doğru planlarını biçen insanın kendi bedenine, benliğine ve varlığına yabancılaşmasına ve yalnızlığına yol açtı.

Şiddeti meşru kılan ve özellikle bedeni hedefleyen iktidar yapıları içerisinde faşist iktidar bedenin kendi doğasından çok uzaklara sürülerek oluşturulan sınırlar içinde yeniden yapılandırıldı.

İtalyan toplumunun da uzun yıllar yönetimi ve etkisi altında kaldığı Faşist iktidar düzeni, zaten Katolik yapısıyla konservatif bir toplum olan İtalya'da büyük

toplum düzenlemelerine ve hareketlerine neden oldu ve ülkede toplumun her tabakasını etkiledi.

Görsel sanatlarda kuşkusuz faşist estetiğin özgüllüğü içerisinde ayrı bir odaklanma ile ele alınmasını gerektiren ve Avangard hareketinin içinde yer edinmiş olan bir damar var: Fütürizm. Her ne kadar Fütürizme bağlanan sanatçıların ideolojik konumlanmaları sol ile sağın radikal versiyonları arasında gezinmiş olsa da, üretilen yapıtları söylem içine yerleştirmiş olan şair Filippo Tommaso Marinetti'nin siyasal düşünceleri akım içerisinde belirleyici ton olmuştu.

Eril bedeninin mekanik gücünü kutsayan ve bu gücü modernitenin dönüştürücü potansiyeli ile özdeşleştiren bu anlayış Mussolini'ye iktidarı verecek olan siyasal dönüşümün de hazırlayıcısı olmuştu. Dolayısıyla bedeni sadece mekanik işlevi değil farklı boyutlarıyla ele alan, ataerkil önyargıları yoğun bir eleştiriye tabi tutan feminizmin ikinci dalgasının özellikle Carla Lonzi'nin kurduğu Rivolta Femminile hareketiyle birlikte yerleşiklik kazandığı bir dönemde insan bedenini odağına alan performans yönündeki arayışların bu faşist geçmişle cebelleşmesi kaçınılmaz olmuştu.

İtalyan toplumunun kuruluşundan beri geçirdiği evrelere bakıldığında Mezzogiorno'dan Kuzeye göçler, devlet desteğiyle yurtdışına göçler, Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarının bıraktığı izler ve faşizmin ağırlığı her alanda görülmekteydi.

Faşizmin yıkılmasıyla yeni gerçekçilik altında ele alınmaya başlanan toplumun çıplak gerçekliği, faşizmin bıraktığı izleri de yalın haliyle beyaz perdeye taşıdı. Luchino Visconti, Bernardo Bertolucci ve Pier Paolo Pasolini'nin yapıtlarında *Telefoni Bianchi* (Beyaz Telefon) adı verilen Mussolini'nin toplumu paralize etmek üzere desteklediği Hollywoodvari filmlerin aksine halktan insanlara yer verildi.

Endüstrileşme ve medenileşme öğretilerini reddeden ve bedeni yeniden doğmuşçasına görüp gözlem ve keşifle dünya algısının esas olduğunu ileri sürüp benimseyen Arte Povera akımı 1967'de İtalya'da sanata başka bir kapı araladı. Geçmiş tüm öğretilerin yanında bildik sanat yaratım malzemelerini de reddeden Arte Povera'cılar malzeme olarak da kendilerine kullanılmayan eşyaları, atıkları seçtiler. Michelangelo Pistoletti'nin ayna üzerine yaptığı kolajlarla, izleyicinin bedeni ayna (sanat eseri) yüzeyinde yansyarak yerini aldı. Giuseppe Penone'nin bedeninin

bölümlerini fotoğrafladığı, alçı üzerinde bırakılan beden izleri, Land Art eğilimli çalışmalarından devamla gerçekleştirdiği beden izleri, sanata Arte Povera'cılarla birlikte girdi.

Grubun tek kadın sanatçısı olan Marisa Merz'in parlatılmış metal heykelleri üzerinden yansıyan ışıkla şekil değiştiriyor ve hareket ediyor gibi göründükleri için çalışmalarına Yaşayan Heykeller adını vermesiyle, Arte Povera sanatçıları sayesinde İtalya'da kavramsal ağırlıklı bir sanat yaratım biçim ve teorik açıdan bir zenginlik meydana geldi.

Kavramsal zenginlik İtalyan galericileri arasında yine ekonomik sebepler yüzünden alıcı bulamadı. Sanat piyasasının yeniden canlanması için figüratif sanata dönmek nerdeyse kaçınılmaz oldu.

Yine Achille Bonito Oliva'nın 1970'li yılların sonunda galerileri ekonomik açıdan yüzünü güldürecek olan Transavanguardia akımına öncülük etti. Tuval yüzeylerinde figüratif sanatın tekrar belirmeye başlaması hem sanatçılar hem de sanat çevrelerince çok olumlu tepkiler aldı. Eleştirmenler sonunda bildikleri konuda yazmaya ve galericiler tarafından desteklenmeye başladılar.

Anglo sakson kökenli bir sözcük olan Performance (performans) sözcüğünün İtalyanca bir karşılığı bulunmadığı görülmektedir. İtalya'da küratör Achille Bonito Oliva'nın katkılarıyla 1972 yılında İtalyan toplumuna avangard sanatın tüm eserlerinin topladığı büyük bir sergide ilk sunumu yapılan performans sanatı örnekleri yer aldı. Sergide yer alan performatif gösteriler Achille Bonito Oliva ve diğer sanat eleştirmenleri tarafından Güncel İtalyan Tiyatrosu olarak adlandırılması, İtalyan toplumunda o ana kadar adı bile duyulmamış bir sanata beden hareketlerinin varlığıyla yapılan bir teatral gösteriyle aynı görüldüğü konusunda bize bir fikir vermektedir. Bunun diğer nedenlerinden biri İtalya'da özellikle fütürizmde beden performanslarının bir teatral gösteri olarak sunulması da sayılabilir.

Galericilerin satış odaklı geleneksel tutumu dolayısı ile bir marketing ağı içerisinde her zaman görülmeye alışılmış olan sanat ortamı alınıp satılamayan bu sanatın da varlığını reddetti. Marketing ağı içerisinde sergi tanıtımını satışları yükseltmek için eleştirmenlere galericiler tarafından sağlanan maddi destek de böylelikle kesilince performans sanatının teorik açıdan da ilerlemesi sağlanamadı

bunun getirisi olarak da İtalya’da performans sanatı üzerine yazacak ya da eleştirel bağlamda her hangi bir fikir üretebilecek eleştirmenlerin de yolu kapanmış oldu.

Dolayısı ile tezimizde özellikle İtalyan performans sanatının araştırılması açısından kullanılan İtalyanca kaynaklarda çoğunlukla uluslararası performans sanatçılarının varlığı ve genel anlamda performans sanatı hakkında bilgilendirme yapıldığı görülmektedir. Bu yüzden var olan kaynaklar da daha çok birbirini tekrar niteliğindedir.

İtalyan performans sanatçılarına gene olarak bakıldığında özellikle geç dönemlere kadar olanların sadece performans sanatıyla uğraşmadıkları görülmektedir ve geçmişlerinde performans sanatı eğitimleri yoktur. Ugo La Pietra mimar, Piero Manzoni ressamdır.

İtalyan beden ve performans sanatı Avrupa ve Amerika örneklerinde olduğu gibi salt bedeni merkeze almaz ve onu enstelasyon ve diğer disiplinlerle beraber sunar. Bunun sebebi olarak da Arte Povera’nın bedeni daha çok kavramsal bağlamda ele alış geleneği de gösterilebilir.

İtalyan asıllı beden ve performans sanatçıları Gina Pane ve 1800’lerde göç dalgasıyla Amerika’ya yerleşen Bronx doğumlu Vito Acconci’nin beden ve performans alanında bedeni merkeze alarak ve salt beden üzerinden söylemlerini gerçekleştirmelerinin nedeni bu iki sanatçının İtalya dışında bu sanata dâhil olmuş olmalarıdır denilebilir.

Beden yaşam kaynağıdır, ruhun evidir ve iyi bakılması gerekir. Beden sanat ışığında ve sanatçı duyarlılığıyla sınırların sorgulanıp, politik bir dile, anarşist bir söyleme, protesto ve araştırma alanına dönüştüğünde artık milyonlarca yıllık yazgısını kendi gerçeğine doğru yeniden yazmaya başlar. Artık bütün büyük protesto alanları yaşayan haliyle canlı bedende en konsantre haline evrilmiş ve kendisine beden ve performans sanatıyla sanatın en özgün dilini seçmiştir.

Performans sanatı özellikle bedenlerin yaşamlarını sürdürdükleri toplum normlarının geleneksel yapısını eleştirmeyi kendisine hedef olarak seçer. Bireysel sancuların kolektifleştiği beden hafızasının somut sunumu olan performans sanatının dramaturjisi, protesto ruhunun aynısıdır. Bedenlerin toplumları oluşturan yapılar oldukları gerçeğinden yola çıkıldığında, yaşadığımız sürece beden ve performans

sanatı bizleri gerçek ve hak ettiğimiz yere taŐıyacak olan en etkili kurtuluş m¼cadelesinin sanatsal ve estetik bir sunumu olmaya devam edecektir.

KAYNAKÇA

- Agamben, G (2013) Kutsal İnsan (Çev: İ. Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Alp, K.Ö (2014) Feminist Sanatta Beden ve Yabancılaşma Süleyman Demirel Üniversitesi Hakemli Dergisi. Kasım Aralık,s:14
- Apignanesi, R. & Garratt, C. & Sardar, Z. & Curry, P. (1996). Postmodernizm. (Çev. D. Şahiner). İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Artaud, A. S, Beckett. H.Lecossois (2009). Bdeni Sarsmak. (Çev. M.S.Çeliker)
- Atakan, N. (2008). Sanatta Alternatif Arayışlar. (Çev. Z. Rona). İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Aydoğan, M.Ö, (2006) Kadın Bedeni Kurguları ve Temsiliyet: 1970 sonrası Batı Sanatında Bedenlerini Kullanan Kadın Sanatçılar.
- Bachelard, G.(2007). Ateşin Tin Çözümlemesi,- La Psychanalyse du Feu- (Çev.N. Bezel). İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Baldacci, C. & Vettese, A. (2012). Arte Del Corpo dall’Autoritratto Alla Body Art. İtalya: Guinti Editore.
- Barrett, T. (2012). Sanatı Eleştirmek Günceli Anlamak. (Çev. G. Metin). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Carlson, M. (2013). Performans Eleştirel Bir Giriş. (Çev: B. Güçbilmez). Ankara: Dost Yayınevi.
- Deleuze,G. & Guattari, F. (2014). Anti Ödipus Kapitalizm ve Şizofreni 1. (Çev. F.Ege, H. Erdoğan, M. Yiğitalp). Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Deleuze, G. (1997). Lewis Carroll in Critical and Clinical Translated from French by:D. Smith & M. Greco. Minneapolis, ABD: Minnesota University, Minnesota Press.
- Derbender, F. (2007). Platon ve Aristoteles’te Ruh ve beden problemi ve karşılaştırılması.
- Di Stefano, E. (2006). Munch. İtalya: Guinti Editore.

- Direk, Z.(2014). Cinsiyetli Olmak: Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar.İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Droste, M. (2002) . Bauhaus Archiv. Taschen. Berlin Germany
- Eroğlu, Ö. (2014) . Arte Povera. Tekhne Yayınları, İstanbul
- Eraldemir, B. (2010). Sanat Hayata Nasıl Bakar? Antony Gormley’ın Eserleri Üzerinden Bir Açıklama. Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 19, Sayı 1, 2010,
- Ertürk, Y.(2006). Bedenin İki Yansıması: Bedenle iletişim ,İletişimde Beden İstanbul Üniversitesi iletişim fakültesi hakemli dergisi sy:24
- Faure, P. (1992). Rönesans, (Çev. H. Boysan) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Fischer, E. (1990). Sanatın Gerekliliği. (Çev. C. Çapan). Ankara: İmge Kitabevi.
- Fontana, G. Frangione, N. Rossini, R. (2015). Italian Performance Art, Percorsi e Protagonisti della Action Art Italiana. İtalya: Sagep Editori.
- Fordyce, R. & Marelllo, C. Semiotics and Linguistic in Alice’s World. Almanya: The Gruyter.
- Foucault, M. (2013). Kelimeler ve Şeyler İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi. (Çev. M.A. Kılıçbay). Ankara: İmge Kitabevi.
- Foucault, M. (2012) İktidarın Gözü, Seçme Yazılar. İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Galimberti, U. (2005). Il Corpo. İtalya, Milano: Feltrinelli Editore.
- Giddens, A. (2014). Modernite ve Bireysel Kimlik: Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum. (Çev. Ü. Tatlıcan). İstanbul: Say Yayınları.
- Gualdoni, F. Performance Body Art (2007). İtalya: Corriere Della Sera, Skira Editore.
- Guichonnet, P. Mussolini ve Faşim 1998, Çev. Gökçöl T. İstanbul: İletişim Yayınları
- Guillaume, L. & Hughes, J. (2011). Deleuze Connections, Deleuze and the Body. Edinburgh University Press.
- Hançerlioğlu, O. (1979) Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi

Hopkins, D. (2006). Dada ve Gerçeküstüçülük. (Çev. S.K. Angı). Ankara: Dost Yayınevi.

Hutcheon, L. (2000). The Theory of Parody The Teaching of Twentieth Century Art Forms. University of Illinois Press. USA

Işık, E. (1998). Beden ve Toplum Kuramı. Bağlam Yayınları:İstanbul

İnceoğlu, Y., Kar, A. (2010). Dişilik, Güzellik ve Şiddet Sarmalında Kadın ve Bedeni. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

İpşiroğlu, N. & İpşiroğlu, M. (1979). Sanatta Devrim. İstanbul: Ada Yayınları.

Jackson, Philip.(2014) Milgram Experiment 75 Success Secrets- 75 Most Asked Questions on Milgram Experiment –What Do You Need to Know, Philip Jackson Emeereo Publishing, Australia

Kaplan, M.A (2011) Çağdaş Sanatta İfade Aracı Olarak Beden. Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek lisans tezi.

Kavrakoğlu F. (2014) Çağdaş Sanata Varış, Fluxus, Yoko Ono, Posta Sanatı (12 Ekim 2015) <http://blog.kavrakoglu.com/tag/yoko-ono/>

Kocabıyık, E (2014) Herşey ve Hiçbirşey Olarak Yüz Aynadaki Narkissos, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi. İstanbul

Lentricchia, F. & McAuliffe, J. (2004). Katiller, Sanatçılar ve Teröristler. (Çev. B. Yıldırım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Mandel, E. (2008) Geç Kapitalizm. (Çev:Candan Badem) İstanbul: Versus Yayınevi.

Marques, P. Eleanor Antin, Representational Painting (10Kasım 2015) <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=150000000060566&lg=GBR>

Miglietti, F. A. (2008). Identita Mutanti. İtalya, Milano: Bruno Mondadori.

Moreland, Q (2015). Forty Years of Carolee Schneemann's Interior Scroll (10 Kasım 2015) <http://hyperallergic.com/232342/forty-years-of-carolee-schneemanns-interior-scroll/>

Dziedzic Eric. Ana Mendieta: Earth Body Sculpture and Performance (10 Kasım 2015)
http://www.drainmag.com/contentNOVEMBER/REVIEWS_INTERVIEWS/Ana_Mendieta_Review.htm

Okumuş, E (2009). Bedene Müdahalenin Sosyolojisi, Şarkiyat İlmî Araştırmalar Dergisi, Sayı 11 . 2009

O'Reilly, S. (2009). The Body in Contemporary Art (World of Art). Thames&Hudson UK.

Pagnes, A. (2010). Body Issues in Performance Art. Between Theory and Praxis <http://www.artandeducation.net/paper/body-issues-in-performance-art-between-theory-and-praxis/> (17 Kasım 2015)

Poli, F. & Corgnati, M. & Bertolino, G. & Del Drago, E. & Bernardelli, F. & Bonami, F. Contemporanea Arte dal 1950 a Oggi. (2012). İtalya Milano: Mondadori Electra S.p.A.

Poulantzas, N. (1980). Faşizm ve Diktatörlük. (Çev.Ahmet İnsel). İstanbul: Birikim Yayınları.

Ranzi, G. (2010). L'occhio Collettivo. İtalya: Artecom Editore.

Rahimli, Ali 10 Kasım2015) Kafka'nın Dönüşüm'ün Analizi.
<http://sosyalistfeministkolektif.org/component/content/archive?year=2012&month=04>

Savoca, G. (1999). Arte Estrema. İtalya, Castalvecchi.

Seymen, E. (2010). Bob Flanagan Örneği Üzerinden Sanatçının Acısının Gerçekliği. İstanbul.

Sauvagnargues, A. (2010). Deleuze ve Sanat. (Çev. N. Sarıca). Ankara: DE Kİ Basım Yayım.

Shiner, L. (2013). Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi. (Çev.İ. Türkmen) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Steinman, L. (1995). The Knowing Body. Berkeley, California USA: North Atlantic Books.

- Şahiner, R. (2008). Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Şişman, A. (2011). Sanata ve Sanat Kavramlarına Giriş. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Taban, B.(2012). (10 Kasım 2015) Bir Eylem Alanı Olarak Beden ve Dans
<http://sosyalistfeministkolektif.org/component/content/archive?year=2012&month=04>
- Timurkan, M.(2008). Felsefe ve Toplum Bilimlerde Diyaloglar. Ethos. Temmuz 2008 sy:1/4
- Togliatti, P. (1979). Faşizm Üzerine Dersler. (Çev: Yalçın Ş., Dermirekler Y.)İstanbul: Bilim ve Sosyalizm Yay.
- Toscano, G.(2010). Body Performance, Tesi Dottorale (10 Eylül 2015)
- Tekeli, Ş. (2011)TEKELİ, Şirin. Faşizm ve Kadınlar. İktisat Fakültesi Mecmuası, [S.1.], v. 38, n. 3-4, oct. 2011. ISSN 1304-0235. Erişim Adresi: <<http://www.journals.istanbul.edu.tr/iuifm/article/view/1023007556>>. Erişim Tarihi: 16 Nov. 2015
- Vergine, L (2000). Body Art e Stori e Simili. Il Corpo Come Linguaggio. İtalya, Milano: Skira Editore.
- Weghe, A.C (2009). Making My Bed Tracey Emin's hysterical confessions of the abject. Master of Arts, Ryerson University.
- Whitham,G. Pooke, G. (2013). Çağdaş Sanatı Anlamak. (Çev. T. Göbekçin). İstanbul, Optimist Yayın-Dağıtım.
- Yılmaz, M. (2012). Sanatın Günceli, Güncelin Sanatı. Ankara: Ütopya
- Yılmaz, Z. (2004). İkinciDünya Savaşı Sonrasında Çağdaşları Arasında Giorgio Bassani. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi 44,1 (2004) 53-64 (17 Kasım 2015)
- Yumul, A. (2000). Bitmemiş Bir Proje Olarak Beden. Toplum ve Bilim dergisi, 84.sayı
- Zourabichvili, F. (2011). Deleuze Sözlüğü. (Çev. A. U. Kılıç). İstanbul: Say Yayınları.

Sarasist 3D Gallery “Geography, Alice!” Iconologia. (2 Ağustos 2015).<http://sarasist.org/geography-alice-iconologica/#6>

Yazıcı, M. (21 Ekim 2007). Çağdaş mı, Güncel mi? (Radikal. 2 Ağustos 2015) <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=236333>

Özbek. Ç. (5Eylül 2013). 5Harfliler. Sanat. Şükran Moral ile Röportaj “Sanat tarihine girmek mi önemli, bulaşıkları yıkamak mı?” (2 Ağustos 2015).<http://www.5harfliler.com/sukran-moralla-roportaj-sanat-tarihine-girmek-mi-onemli-bulasiklari-yikamak-mi/>

Color Vision &Art American Abstract Expressionism:Painting Action and Colorfields (10 Kasım 2015)<http://www.webexhibits.org/colorart/abstract-expressionism.html>

Art in 1960’s (Ağustos 2015)
<http://www.artsconnected.org/collection/118487/art-in-the-1960s?print=true>

Yoko Ono, Cut Piece Reart Feminism (10 Kasım 2015)
<http://www.reactfeminism.org/entry.php?id=121&e=>

Ward, J. (27 Kasım 2009). Spiegel Online, Photo Gallery, “The Art of Sükran Moral”. (2 Ağustos 2015).<http://www.spiegel.de/fotostrecke/photo-gallery-the-art-of-suekran-moral-fotostrecke-49005-6.html>

Arkunlar, M. (08 Mart, 2014). Time Out İstanbul. Kültür&Sanat. “Jujin Neredesin?” (2 Ağustos 2015).
<http://www.timeoutistanbul.com/istanbulunritmi/2051/jujin-neredesin/>

Tüketim Kültüründe Kadın Bedeninin Cinsel Kurgu Olarak Konumlandırılması ve Sunumu (2015) (13 Kasım 2015)
http://www.jasstudies.com/Makaleler/1884400004_22-Yrd.%20Do%C3%A7.%20Dr.%20R%C4%B1fat%20B%C4%B0LG%C4%B0N.pdf

Tiyatro Tarihi, Tiyatro terimleri ve anlamları “Bauhaus”. (2 Ağustos 2015).
http://www.tiyatrotarihi.com/tyatro_terimleri/bauhaus_tiyatrosu__nedir.html

Blackmounth College. (2005) “The Ruse of Medusa + Recital of Works by Erik Satie.” (2 Ağustos 2015).
<http://www.blackmountaincollege.org/programs/other-bmc-projects/153-the-ruse-of-medusa-recital-of-works-by-erik-satie>

- Butler, A.M. The Art Story. "Performance Art." (2 Ağustos 2015).
<http://www.theartstory.org/movement-performance-art.htm>
- Schneeman, C. "Eyebody: 36 Transformative Actions 1963" (2 Ağustos 2015) <http://www.caroleeschneemann.com/eyebody.html>
- Cherubini, L. (2007). Flashart Online no:270. "L'opera di Gino de Dominicis" (2 Ağustos 2015).
http://www.flashartonline.it/interno.php?pagina=articolo_det&id_art=245&det=ok
- Mauri, F. Performance. "Ebreia (1971)" (2 Ağustos 2015).<http://www.fabiomauri.com/it/performance/ebrea.html>
- Ficca, L. (8 Temmuz 2013). Il Muro Mag. "Intervista: Maurizio Cesarini Si Racconta" (2 Ağustos 2015).<http://www.ilmuromag.it/intervista-maurizio-cesarini-si-racconta/>
- Tribeart, Maurizio Cesarini, (15 Ağustos 2015)
<http://www.tribenet.it/read.php?read=16055-maurizio-cesarini-doppelgnger>
- Roberto Rossini, Ontheground (15 Ağustos 2015)
<http://i24181.wix.com/ontheground>
- Infraction, Roberto Rossini Italie (15 Ağustos 2015)<http://www.infraction.info/archives/infraction-4/artistes/roberto-rossini-italie.html>
- Goethe Institut, Art Up! (2015). "Nezaket Ekici. Biyografi" (2 Ağustos 2015).<http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/kue/trk/nek/trindex.htm>
- Aeroplastics. Contemporary. Nezaket Ekici (2 Ağustos 2015).<http://ekici.aeroplastics.net/index.php?title=blind>
- Tüzün, M. (5 Nisan 2014). "Performans sanatçısının sadece bedeni değil, zihni de malzemesidir." (2 Ağustos 2015).<http://dagmedya.net/2015/04/05/nezaket-ekici-performans-sanatcisinin-sadece-bedeni-degil-zihni-de-malzemesidir/>
- Peter Harrington Rare Books (10 Kasım 2015)
<http://www.peterharrington.co.uk/rare-books/association-copies/the-metamorphosis-3/>

Tracey Emin Biography (10 Kasım 2015)

<http://www.biography.com/people/tracey-emin-20891535#later-work>

Orlan'ın Suretleri ,İzinsiz Gösteri Akman.K (2005) (10 Kasım 2015)

Marina Abramovic and Rythm Zero Glover. E. (2013) (10 Kasım 2015)

<https://multimediacperformance13.blogs.lincoln.ac.uk/2013/04/30/marina-abramovic-and-rhythm-0/>

Obedience Res: Milgram Experiment (10 Kasım 2015)

<http://max2c.com/obedience-research-milgram-experiment/>

Philip Zimbardo https://www.ted.com/speakers/philip_zimbardo (10 Kasım 2015)

The New Yorker The Real Lesson Of The Stanfor Prison Experiment. Maria Konnikova (2015) (10 Kasım 2015) . <http://www.newyorker.com/science/maria-konnikova/the-real-lesson-of-the-stanford-prison-experiment>

İtalyan Kentlerinde Sola Yöneliş ve Kentsel Kamu Politikaları. Michael Aiken, Guido Martinotti. (Çev: Tuncer M.) İtalya University of Wisconsin & University of Pavia.

https://www.academia.edu/2107996/%C4%B0TALYAN_KENTLER%C4%B0NDE_SOLA_Y%C3%96NEL%C4%B0C5%9E_VE_KENTSEL_KAMU_POL%C4%B0T%C4%B0KALARI (17Kasım 2015)

3D “Geography, Alice!” Iconologica <http://sarasist.org/geography-alice-iconologica/#6> 10 Kasım 2015)

Lea Ficca (2013). Intervista: Maurizio Cesarini si racconta (10 Kasım 2015) <http://www.ilmuomag.it/intervista-maurizio-cesarini-si-racconta/>

Tribear Maurizio Cesarini Doppelganer (10 Kasım2015) <http://www.tribenet.it/read.php?read=16055-maurizio-cesarini-doppelgnger>

Basında yer alan töre cinayetlerinin sosyolojik analizi Ülkü İnci (2013) (13 Kasım 2015) file:///C:/Users/Win8/Downloads/273-1304-2-PB.pdf

<http://t24.com.tr/haber/hayat-kadininin-tecavuze-ugramasi-beden-ve-ruh-sagligini-bozmaz,158212> (13Kasım 2015)

Sinikmen (2011) Değiştirilen TCK'nın 438.maddesi

<http://sinikmen.blogspot.com.tr/2011/07/degistirilen-tcknn-438-maddesi-ve.html>

Turkish Studies, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 5/2 Spring 2010 Alim Gür, Sena Küçük (13 Kasım 2015)

Bologna Musei Mambo. Giuseppe Penone <http://www.mambo-bologna.org/mostre/mostra-6/> (17Kasım 2015).

Arte Conpemporanea 2/7 2007 Piero Manzoni, a cura di Germano Celant. Maurizio Cesarini (17Kasım 2015)

Flash Art Italia. Ketty La Rocca, Rossella Moratto (2012) 298 <http://www.flashartonline.it/article/ketty-la-rocca/> (17 Kasım 2015)

Stile.it, Cultura e Spettacoli Arte, Appendice per una supplica, Cecilia Passa (2004) <http://www2.stile.it/cultura-e-spettacoli/arte/appendice-per-una-supplica/>(17Kasım 2015)

Giovanna Zapperi Carla Lonzi: La Creativita del femminismo Studi Culturali 12/1 2015 (17Kasım 2015)https://www.academia.edu/11807895/Carla_Lonzi_la_creativit%C3%A0_del_femminismo