



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

BEDENİN İÇ-DİŞ DİYALEKTİĞİNİN DOĞADAKİ PERFORMATİF İMGESİ

Şeyma AL

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2023



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

BEDENİN İÇ-DIŞ DİYALEKTİĞİNİN DOĞADAKİ PERFORMATİF İMGESİ

Şeyma AL

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2023

BEDENİN İÇ-DIŞ DİYALEKTİĞİNİN DOĞADAKİ PERFORMATİF İMGESİ

Danışman: Doç. Dr.Ozan BİLGİNER

Yazar: Şeyma AL

ÖZ

Biyolojik ve fenomenel açıdan bedenin ne olduğunu ve doğa ile ilişkisini irdelemek ve açıklamak üzerine ele alınan “Bedenin İç-Dış Diyalektiğinin Doğadaki Performatif İmgesi” başlıklı bu tez incelemesi, iki yönlü esas üzerinden incelenmiştir.

İlk olarak, Maurice Merleau Ponty’in “Algının Fenomonolojisi” (2020) başlıklı kitabında fenomenolojik olarak bedenin iç algısının, dış algı olmadan mümkün olamayacağını, fenomenel bağlantılarla dünya yaşamının kendi bilincimizde öncelendiği tezi ele alınmıştır. İkinci olarak, insanın doğa içindeki bütünlüğü ve beden - tin ilişkisi, Descartes’in zihin-beden ilişkisinin ontolojik indirgemeleri ile ele alınmıştır.

Bu iki temel esasa bağlantılı olarak, "beden-doğa" ilişkisinin kendi gerçekliğiyle olan ilişkisi bu tezin ele alınmasına dâhil edilmiş, öznel ve nesnel analizler yapılmıştır. Bedenin doğadaki performatif imgesi, hem metinsel hem de “Uygulamalar” başlıklı bölümde görsel olarak da ifade edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar sözcükler: beden, doğa, zihin, fenomenoloji, performatif, iç-dış, tin

THE PERFORMATIVE IMAGE IN NATURE, OF THE INSIDE-OUTER DIALECTIC OF THE BODY

Supervisor: Doç. Dr. Ozan BİLGİNER

Author: Şeyma AL

ABSTRACT

This thesis, titled "The Performative Image of the Body's Internal-External Dialectic in Nature", which examines and explains what the body is from a biological and phenomenal perspective and its relationship with nature, is examined on a two-way principle.

Firstly, the thesis that the internal perception of the body is not phenomenologically possible without external perception and that world life is prioritized in our own consciousness through phenomenal connections is discussed in Maurice Merleau Ponty's book titled "Phenomonology of Perception" (2020). Secondly, the integrity of human in nature and the body-spirit relationship were discussed with Descartes' ontological reductions of the mind-body relationship.

In connection with these two basic principles, the relationship of the "body-nature" relationship with my own reality is included in the discussion of this thesis, and subjective and objective analyzes are made. The performative image of the body in nature is tried to be expressed both textually and visually in the section titled "Applications".

Keywords: body, nature, mind, phenomenology, performative, inside-outside, spirit.

TEŞEKKÜR

Bu tez çalıőmasında sűreci birlikte yűrűtműő olduėumuz kıymetli danıőman hocam Doç. Ozan Bilginer'e sűre içerisinde karőılaőtıėımız sıkıntılarda gűsterdiėi emek, destek ve uzun motivasyon konuőmaları için teőekkűrlerimi sunuyorum. Tıkandıėım yerde benden bilgisini, yardımını esirgemeyen canım abim Doç. Emre Bahadır Al'a, uzakta ve yakında çalıőmalar hakkında birlikte tartıőabildiėim ve beni destekleyen sevgili arkadaőım Ramazan Ertuėrul'a ve son olarak her tűrlű stresimi tolere edip gűzel dualarıyla bana ilham olan anneciėime teőekkűrlerimi sunuyorum.

GÖRSEL DİZİNİ

| | |
|--|----|
| Görsel 1. Robert Rauschenberg, İsimli, [Portal Formlu Siyah Tablo], 1952-53, tuval üzerine yağlı boya, emaye ve gazete, 139,38 x 131,45 cm, Robert Rauschenberg Vakfı/Vaga, New York..... | 12 |
| Görsel 2. Llyod Newson, DV8 Fiziksel Tiyatro'sundan, 2014, Brighton, İngiltere | 13 |
| Görsel 3. Joseph Beuys, Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni (Performans), 1974, New York, ABD | 14 |
| Görsel 4. Francis Alys, Paradox of Praxis, 1997, 9 saat boyunca buz bloğunu itti, Meksika, ABD..... | 16 |
| Görsel 5. Trisha Brown, WalkingontheWall,1971 | 16 |
| Görsel 6. Tehching Hsieh, Bir yıllık Performans, 1981-1982, New York, ABD | 17 |
| Görsel 7. Rachel Rosenthal, Rachel Rosenthal'ın Portresi, 1990, Fotoğraf: Steven Arnold, Steven Arnold Müzesi, Los | 18 |
| Görsel 8. Rachel Rosenthal, Anında Tiyatro, Performans, 1961-62, Kaliforniya, ABD.. | 19 |
| Görsel 9. Marina Abramoviç, Rhythm-0, Performans, (1974) Napoli, İtalya | 19 |
| Görsel 10. Marina Abramoviç, Balkan Baroğu, Performans,1997, Venedik Bienali, İtalya | 20 |
| Görsel 11. Marina Abramoviç, Balkan Baroğu, Performans,1997, Detay 1 | 20 |
| Görsel 12. Marina Abramoviç, Balkan Baroğu, Performans,1997, Detay 2 | 21 |
| Görsel 13. Hermann Nitsch, Orgien Mysterien Tiyatrosu-1998..... | 22 |
| Görsel 14. Hermann Nitsch, Orgien Mysterien Tiyatrosu-1998..... | 23 |
| Görsel 15. Die Tagen von Sodom, 2015 | 23 |
| Görsel 16. Şeyma Al, Temporal Lob,15x10.5 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara | 42 |
| Görsel 17. Şeyma Al, Kan,15x10.5 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara.. | 43 |
| Görsel 18. Şeyma Al, Beyincik,21 x 15 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara | 43 |
| Görsel 19. Şeyma Al, Takotsubo sendromu,21 x15 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara..... | 44 |
| Görsel 20. Şeyma Al, Plesenta, 15 x 10.5 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara | 44 |

| | |
|---|----|
| Görsel 21. Şeyma Al, Rahim,15 x10.5 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara | 45 |
| Görsel 22. Şeyma Al, Gezgin vagus siniri, 15 x10.5 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara..... | 45 |
| Görsel 23. Şeyma Al, Hollık,17 x15 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara | 46 |
| Görsel 24. Şeyma Al, Badem çiçeği ve kemikler, 21 x15 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara | 46 |
| Görsel 25. Şeyma Al, Pelvis,21 x15 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara | 47 |
| Görsel 26. Şeyma Al, Damar,21 x15 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara | 47 |
| Görsel 27. Şeyma Al, Kalp, 21 x15 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara.. | 48 |
| Görsel 28. Şeyma Al, Talus, 21 x15 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara. | 48 |
| Görsel 29. Şeyma Al, Sperm, 15 x15,5 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara | 49 |
| Görsel 30. Şeyma Al, Yeşillenme, 21 x15 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara | 49 |
| Görsel 31. Şeyma Al, Badem gölgesi, 21 x15 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara | 50 |
| Görsel 32. Şeyma Al, Serotonin ile dans, 21 x15 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara | 50 |
| Görsel 33. Şeyma Al, Bir küçük parça, 42 x30 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara | 51 |
| Görsel 34. Şeyma Al, Retina, 21 x15 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara | 52 |
| Görsel 35. Şeyma Al, Deri-n, 15 x10 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara | 52 |
| Görsel 36. Şeyma Al, Japon küpü, 21 x15 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara | 53 |
| Görsel 37. Şeyma Al, Embriyo, 21 x15 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara | 53 |
| Görsel 38. Şeyma Al, Nereden bakıyorsun?, 14 x10,5 cm. 2022, Kağıt üzerine tükenmez kalem, Ankara..... | 54 |
| Görsel 39. Şeyma Al, Hipotalamus ve hipofiz bezleri, 15 x10,5 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara | 54 |
| Görsel 40. Şeyma Al, gömme dolapta amigdala, 21 x15 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara..... | 55 |

| | |
|--|----|
| Görsel 41. Şeyma Al, Sen gidince kucağına uzandım, 21 x15 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara | 55 |
| Görsel 42. Şeyma Al, Bent içerisinde en küçük dönüşüm, 40 x 30 cm. 2023, Tuval üzerine yağlı boya, Elazığ | 56 |
| Görsel 43. Şeyma Al, Her şeyi burada sakladım, 40 x 30 cm. 2023, Tuval üzerine yağlı boya, Elâzığ | 56 |
| Görsel 44. Şeyma Al, Kaydediyorum, 40 x 30 cm. 2023, Tuval üzerine yağlı boya, Elâzığ | 57 |
| Görsel 45. Şeyma Al, Kalıcı olmayan tek şey sen misin plasenta?, 40 x 30 cm. 2023, Tuval üzerine yağlı boya, Elâzığ | 58 |
| Görsel 46. Şeyma Al, Bedensel Adamlar, 40 x 30 cm. 2023, Tuval üzerine yağlı boya, Elâzığ..... | 58 |
| Görsel 47. Şeyma Al, Takotsubo imiş, 50 x 70 cm. 2023, Kağıt üzerine serigrafi baskı, Ankara | 59 |
| Görsel 48. Şeyma Al, İlk iletişim 50 x 70 cm. 2023, Kağıt üzerine serigrafi baskı, Ankara | 59 |
| Görsel 49. Şeyma Al, İçimde dünya saklı, 50 x 70 cm. 2023, Kağıt üzerine serigrafi baskı, Ankara | 60 |
| Görsel 50. Şeyma Al, Buradaydı, 50 x 70 cm. 2023, Kağıt üzerine serigrafi baskı, Ankara | 60 |
| Görsel 51. Şeyma Al, Bizden geriye ne kalır, 50 x 70 cm. 2023, Kağıt üzerine serigrafi baskı, Ankara | 61 |
| Görsel 52. Şeyma Al, Kırık kalpler (deneme), 50 x 70 cm. 2023, Kağıt üzerine serigrafi baskı, Elazığ..... | 61 |

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

| | |
|---|-----------|
| ÖZ | i |
| ABSTRACT | ii |
| TEŞEKKÜR..... | iii |
| GÖRSEL DİZİNİ | iv |
| İÇİNDEKİLER DİZİNİ | 1 |
| GİRİŞ..... | 2 |
| 1.BÖLÜM: PERFORMATİF EDİNİM | 4 |
| <i>1.1.Performatif Beden.....</i> | <i>7</i> |
| <i>1.2.Performans</i> | <i>11</i> |
| 2.BÖLÜM: BEDEN..... | 24 |
| <i>2.1.İç Beden.....</i> | <i>28</i> |
| <i>2.2.Dış Beden.....</i> | <i>35</i> |
| 3.BÖLÜM: UYGULAMALAR | 41 |
| SONUÇ..... | 62 |
| KAYNAKLAR..... | 65 |
| Etik Beyanı..... | 68 |
| Yüksek Lisans Tezi Orijinallik Raporu | 69 |
| Master's Thesis/ Art Work Originality Report..... | 70 |

GİRİŞ

Tarihsel açıdan beden ne olduğunu irdelemek ve açıklamak öncelikli olarak onu maddi uygarlığın merkezindeki eylemselliği ile ele almaktır. Bedenin hissetme biçimlerini, üretim tekniklerini, doğaya ve kendi öz gerçekliği ile olan ilişkisinin gözlemlenmesine dayalı yapılan somut analizler, bize beden tarihselliğine dair bilgiler sunmaktadır. Bu bilgiler ışığında hem fenomenolojik hem de ontolojik düşünceler içerisinde değerlendirilen bedenin gerçekliğine dair bilgiler, bize bedenin asli görüntüsünü resmetmektedir. Bu resmin ışığında “*Bedenin İç-Dış Diyalektiliğinin Doğadaki Performatif İmgesi*” başlıklı bu tez, bedenin gerçekliğine dair ortaya atılan fenomenolojik incelemeleri ele almaktadır. Bedenin; yansıma, davranış, psikolojik ve fizyolojik gibi fenomenal yanı ele alınırken, ontolojik olarak bedenin ilahı göstergesi olan “*Ruh*” ve bunun tecelli kıldığı “*Akıllı*” varoluş ile bedenin “*İç-Dış*” diyalektiğini ele alarak bedenin doğadaki imgesini resmetmeye çalışmaktadır. Buradaki bütünü oluşturduğu form, bütünlüğünün üzerinde gerçekleşecek olguların zihinsel yansımalarını açığa çıkararak, yorumlanan ve betimlenen bedenin külliyatına dair yeni alanlar kazandırmaktadır.

Aynı zamanda özelleştirilen normlar karşısında içselleştirilen, derinlere gömülen beden, hem tüm bunların biriktiği yer hem de bir aktör olarak var olabilmektedir. Bu nedenle içgüdüsellikten ve kendiliğindenlikten sürecinde bilincin yansıttığı durum, gündelik hayatın akışındaki düşüncenin toplumsallaşma sürecine karşılık gelmektedir. Bu da insani olanı aynı zamanda kendinde doğallaştırarak içe dönük bir ilerleme sağlar. İlerlemenin kattığı yeni anlam ve biçimsel değerler aynı zamanda doğanın bedenle kurduğu ilişkiyi de yansıtmaktadır.

Doğa, Tanrı'nın dünyayı yaratma ve yönetme sanatına verdiğimiz addır” der Hobbes Leviathan’da. Tanrı tarafından buyrulmuş olan doğa yasalarını yine Tanrı'nın bize verdiği akıl sayesinde biliriz. Ama doğayı ve yasayı bilmek, insanların doğal halde nasıl yaşadıklarını bilip anlamamıza yetmez. Doğal hali anlayabilmek için insanın doğasının ne olduğunu bilimsel olarak belirlemek gerekir (Direk, 2013, s.88).

Nitekim toplumsallaşma sürecinde beden-doğa ilişkisinin diyalektiği, bedensel eylemlerdeki düşüncenin hissiyatında açığa çıkmaktadır. Doğanın içinde mevcudiyet kazanan bedensel düşünce, bilinç ve ruh ancak bedenselleşmenin iç-dış diyalektiğine dönük eşzamanlı yaşatılan

hallerde var olabilmektedir. Dolayısıyla “Akıl” ve “Ruh” varoluş ile “Beden-Doğa” diyalektiğinde, bedenin olayları ve durumları okuyabilmenin bir ifade biçimi olarak belirmektedir. Bu ifadenin koşullarına bağlı olarak bedenin doğadaki ifadesi bedenin yüzeylerde yok olmayacak izlerini oluşturur. Bu yüzeylerin barındırdığı düşünce, “Bu bakmanıza ve görmenize izin veren, bakmadan görmenize izin vermeyen bir körlük biçimidir” (Baudrillard, 2019, 76) sözünde bizim bakışımızla doğanın görünür kıldığı düşüncenin barındırdığı diyalektik, bedenin nesnel bütünlüğü olmuştur. Dolayısıyla “beden-doğa” diyalektiği, resimlerde ele alınan bedensel olay ve durumlar arasındaki pek çok değişken tanımlamalara açıklık verirken aynı zamanda bedenin içinde içselleşen doğa mefhumunu açıklamaktadır. Doğadaki performatif beden imajı argümanı, yeni kazanımlar, fenomenolojik değerlerle tartışılan rasyonel değerler dikkate alınarak, insanın yeni benlik imajına dayanan modern düşünce ve olgular bağlamında “*Uygulamalar*” bölümünde görsel olarak da anlatılmaya çalışılmıştır.

1.BÖLÜM: PERFORMATİF EDİNİM

20. yüzyılda Avrupa kültürü performatif dönüşümün, 60'lı ve 70'li yıllarda doğan performans kültüründen önce, ritüel ve teatral çalışmalarla doğduğu ileri sürülebilir John L, Austin performatif kavramını, 1962 yılında derslerinde "Söylemek ve Yapmak" adlı eserinde geliştirdiği söz edimleri kuramları bağlamında bahsetmiştir. Austin, performatif kavramını oluştururken, "performatory" (edici) kelimesinden türeterek daha kısa ve geleneksel bir yapısı olduğundan ötürü "performative" (edimsel) terimini kullanmıştır. "Perform"daki etmek fiilinden türeyen performatif terimi Austin'e göre;" belirttiği şey de, sözcelemi üretmenin bir eylemde bulunmak olduğudur. " Ayrıca Austin, dilsel sözcelemlerin sadece söylenmiş olanı betimlemek ya da yapmakta olunanı belirtmek olmadığı, sözcelemlerle eylemlerin gerçekleştiğini (Edimsel sözcelemler) vurgulamaktadır (Austin, 2009, s. 43-44). Ancak Austin, sözcelemlerin bir eylemde bulunduğunu ve bu eylemlerin gerçekleştirilmesinin yetmeyeceğini aynı zamanda dilsel olmayan sosyal ve kurumsal koşulların da yerine getirilmesi gerektiğine vurgu yapmıştır. Austin, "sözcelemi üretmenin bir eylemde bulunduğu" görüşü ile bizlere sunduğu edimsellerin örnekleri ile kavramların tanımlarını yapmaktan ziyade, onların kullanım ve etki alanları gibi durumları incelemiştir. Buna göre; bireysel niyet ve söz edimlerinin ifade ettiği anlamlar, önceden belirlenmiş kural ve bağlamlar arasındaki ilişkiyi göstermektedir. Dolayısıyla Austin'in bir şey söylemenin aynı zamanda bir şey yapmak olduğu söylemini dile getirdiği performatif tutumu, dilin doğası ile yapılabilen bir adlandırmaya da dikkat çekmektedir. Austin, söz edimlerinin başarı koşullarını, onları başarısız kılan durumları ("karavanalar" ile "suiistimaller") ortaya koyarak temellendirmeye çalışır (Austin, 2009, s. 17).

Dolayısıyla Austin'in söz edimleri ayrımı, kültürel ve performatif edimsözlerin "performatif" ve "belirleyici sözler" doktrini ile de bağlantılı olduğunu göstermektedir. Bu da bizlere bir eylemin gerçekleştiği anda açığa çıkan performatif edimselliği göstermektedir.

Austin'in performatif kavramını sözcelem/sözedinimi eylemler teorisi ile ele alırken Judith Butler, 1988 yılında kaleme aldığı "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory" adlı denemesinde cinsiyete bağlı kimlik oluşumuna dikkat çeker ve "kişi kendi bedenini yaratır" olgusundan yola çıkarak "cinsiyet, bedenin stilize

edilmesi yoluyla" bir bedensel performatif formülasyonu oluşturur. Bu da bedenin kendisine ait maddeselliğini açıklarken, kişinin "kendi akranlarından farklı olmakla birlikte önceki nesilleri de kapsar" ifadesiyle etnik, cinsel, kültürel eylemlerin kimliği oluşturan performatif eylemler oluştuğuna dikkat çeker (Butler, 1990, s. 270-273).

Performatif Estetik kitabında Judith Butler 'ın da performatif kavramını cinsiyet, kimlik ve beden üzerinden ele aldığıyla ilgili bir bölümde şunu ifade eder:

Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory" isimli denemesinde, Austin'e doğrudan bir referans vermeden edimsellik terimini kültür felsefesine tanıtmıştır. Bu çalışmada cinsiyete bağlı kimliğin (gender) -ya da genel anlamda kimliğin- önceden verili ontolojik ya da biyolojik kategorilerle değil, özgül kültürel yapılanmalar sonucu ortaya çıktığını kanıtlamaya çalışmaktadır: "Bu açıdan cinsiyet hiçbir şekilde değişmez bir kimlik ya da çeşitli eylemleri gerçekleştiren bir birim değildir; o daha çok hareketlerin belli bir biçimde tekrarlanmasıyla kurulan bir kimliktir." Butler bu eylemleri "dramatik ve göndergesiz biçiminde çift anlam taşıyan 'edimseller' "olarak adlandırmaktadır. Edimsellik kavramının bu şekilde tanımlanması ilk bakışta Austin'in tanımından farklıymış gibi gözükse de, daha yakından bakıldığında bu farklılıklar azalmaktadır. Butler bu kavramı söz edimlerinden çok bedensel eylemler için kullandığı için aradaki farkın çok daha büyük olduğu düşünülmüştür. (Lichte,2016, s.41)

Butler, sözedimi performatif eylemlerin içinde barındırdığı bedensel performativiteden bahsederek aynı zamanda "tekil ve kasti bir 'edim' olarak değil, aksine, yineleyici ve atıfsal bir pratik olarak anlaşılmalıdır ki bu pratik sayesinde söylem etkileri üretir" (Butler, 2014, s. 8). Butler 'ın bedensel performatif edimselliği, bedensel hareketin icra ettiği her bir edimi performatif kılmaktadır. Bu tür performatif edinim, bedenin iç ve dış edimsel işaretlerin sürdürülmesi ile üretilmektedir. Dolayısıyla, bedensel hareketlerin gerçekleştirdiği eylemlerin tümüne performatif diyebiliriz.

Performatif çalışmalarla bilinen Viyana Aksiyonizminin önde gelen isimlerinden Hermann Nitsch'in sahneleme anlayışı Austin ve Butler 'ın performans kavramlarının ötesine geçerek performans üzerinden kurulan özne/nesne ve edimsellik/performatiflik ilişkilerini açıkça değiştirmiştir. Ancak Hermann üretim sürecinde ortaya çıkan anlamları yeterince açıklayamadığı için bunların gerisinde kalmıştır. Bununla birlikte çalışma bağlamında

Hermann'ın sahneleme anlayışı diğerlerinin çok ilerisindedir ve büyük umut vaat etmektedir çünkü her ne kadar bu süreçte çıkabilecek dönüşümleri incelemese de estetik süreçleri dikkate alarak sanat yapıtından olay kavramına geçişe işaret etmiştir. Dolayısıyla performatif estetiğin bir bütün olarak üretim anlayışına dayalı olarak geliştirilmesi burada çok faydalı bir girişim olmuştur.

Erika Fischer Lichte 'ın "Performatif Estetik" adlı kitabında, performatifin sanat ve yaşam arasındaki bağlantıda oluşturduğu bütünlüğe soru sorarak değinmiştir:

Mevcudiyeti algılama düzeninin oluşturduğu anlamları, daha çok bedensel bir şekilde açığa çıkan ve fizyolojik, etkileyici, enerjetik ve motorik tepkiler olarak başkaları tarafından algılanabilen duygular, hisler veya tasarımlar olarak düşünmek mümkün müdür? Benzer şekilde temsiliyeti algılama düzeni içerisinde daha çok kendini içsel bir şekilde açığa vuran ve algılayan kişiyle, algılanan şeyle aradaki mesafeyi kaybetmeyecek şekilde etkisi altına alan düşünceler, duygular ve hisler söz konusu olabilir mi? (s.253)

Performatif kavramıyla bu tezde ele alınan esas çağrışımlar düşüncelerle, duygularla ve bunların eylemin gerçekleşmesindeki etkisi ile ilgilenilmiştir. Anılar yeni anlamlar şeklinde bilinç düzeyinde kalırlar, söz konusu kişi kendi düşüncesinin yaratıcılığından dolayı paniğe kapılmadıkça; örneğin kalp atışları artmadıkça, motorik bir huzursuzluk meydana çıkmadıkça, hareketlenip terlemeye başlamadıkça ve bu huzursuz, panik durum düşüncelerini kaybetmesine sebep olmadıkça bu durum geçerlidir. Fiziksel olarak gözlemlenebilecek ve başkaları tarafından gözlemlenebilecek aktiviteler burada örnek bir zihin-beden algısında ele alınan anıların kaydedilmesiyle ya da nasıl kayıt alındığıyla ilgilenilirken bu gibi yoğun duygu durumlarının gerçekleşmesini sağlayan fenomenleri de performatif kavramı üzerinden ele alabiliriz. Bu süreçte ortaya çıkan duygu ve hisler doğrudan görülebilir ve başkaları tarafından fiziksel olarak algılanabilir, örneğin titreme, hıçkırık veya hareket bozuklukları vb. diğer dinleyiciler tarafından görüldüğünde, duyulduğunda, koklandığında ve hissedildiğinde otomatik bir geri bildirim döngüsünün parçası haline gelirler. Anlamlar bedensel olarak ortaya çıkar ve başkaları tarafından algılanan fiziksel reaksiyonlara da neden olur. Bu nedenle, otomatik geri bildirim döngüsünün yapısına doğrudan katılırlar, öznenin bilincinde algılanan nesnelere karşılık gelen gösterenler olarak görünürler birbirinin aynası olarak.

1.1.Performatif Beden

İnsan bedeninin kendisidir, yani o beden öznedir. Beden her zaman “derisi” aracılığıyla dünyaya bağlıdır. İnsanın dünyayla teması her zaman somut bedeni aracılığıyla gerçekleşir. Bedeni süreç-tarihsel bir fikir olarak değil, aynı zamanda sürekli güncel olan bir olasılıklar dizisi, diğer bir deyişle "belirli kültürel ve tarihsel olasılıkları bünyesinde barındıran aktif bir süreç" olarak tanımlayabiliriz. Austin, edimsellik kavramını yalnızca söz edimleri bağlamında kullanmıştır. Ancak hiçbir şey bizi bu kavramı bedensel eylemlere uygulamaktan alıkoyamaz. Tam tersine böyle bir uygulama neredeyse gereklidir. Performatif çalışmaların örneklerinde de olduğu gibi, söz konusu olan, doğası gereği kendine gönderme yapan ve gerçeklik yaratan eylemdir ve bu şekilde, farklılıklar gösterse de hem icra eden hem de seyredende dönüşümlere yol açması mümkündür.

Ponty'nin ilk kitabı *The Structure of Behavior*'da söylediği gibi, “psişik, bedeninin içindeki motor ilke değildir. Doğa dediğimiz şey zaten doğa bilincidir; hayat dediğimiz şey zaten hayat bilincidir”. Gelenek, ruhun önce bedenden bağımsız düşündüğünü ve sonra bedeni buna göre harekete geçirdiğini varsayar. Ama birinci şahıs deneyimin başka bir deyişle her tür algının merkezi olan kendi bedenimiz, ruhumuz ve düşünme yetimiz arasında neredeyse hiçbir fark hissedilmemektedir.

Bir doktorun mahareti, konuştuğu tıbbi gerçeklerden değil, eliyle yaptığı doğru tedaviden anlaşılır. Zeki eylemlerin zorunlu olarak zihinsel etkinliğin bir sonucu olduğunu düşünmek bir hata olacaktır. Pratik uygulama zekâyâ ilişkin bir eylemdir. Ancak, bu akıl ile aynı şey değildir.

Ponty, biçim kavramını ‘algılamış bir anlamlandırma’ olarak ele alır ve bize klasik davranışçılığın sorunlarından kaçınmak için yeni bir çözüm önerir. “Davranış biçim ise, onda içsel ve dışsal koşullar ayrı ayrı gösterilemez” (Ponty, 1945, s.197). Organizmanın tepkileri, sadece bedendeki kas hareketleri olarak değil, belirli bir ortama yönelik gerçek veya sanal

eylemler olarak düşünülürse anlaşılabilir. Felsefe tarihinin önemli bir bölümünde hareketin bedene değil ruha ait olduğuna inanıldığı için beden nesne olarak görülmeye zorlanmıştır.

Ponty, vücudun dünya içindeki varlık olması, başka bir deyişle dünyada ikamet etmesi olgusuyla öz bilinç ile dünyanın bilgisi arasında ideal önceliğe dayanan tartışmanın artık sürdürülemeyeceğini öne sürer. Dünyanın artık 'düşünüyorum' üzerinde temellendiği düşünülemez. Ben neyim? Ben sadece bir uzaklıktayım, şuradayım, bu bedendeyim, bu karakterim, şu düşüncelerim? Soruları, düşünmekle birlikte sorgulandığını ve beden dışında da bir yer bulma arayışı içinde olduğunu ifade etmektedir.

Bedenimizle gerçek dünyada konumlanmış olduğumuza inanırız, kendi bedenleri tarafından konumlandırılan diğer insanların arasında yer almaktayız. Bizimle aynı dünyayı gördüklerini ve onların dünyasını görenlerden olduğumuzu düşünürüz. "Yansıma yolunu izleyebilirim çünkü öncelikle kendimin dışında, dünyanın içindeyim, diğerlerinin arasındayım, benim yansımam sürekli olarak bunu besleyen de zaten bu deneyimdir." Felsefenin açıklaması gereken şey biraz da budur.

Görünür ile Görünmez'deki ten ontolojisinde Ponty bedenin dünyadaki varlığı konusunu, bedenin görünürdeki varlığı fikrine genişletir. Ponty, 1960 yılının Aralık ayında, bedeninin görünürün içinde olmasının, onun sadece görünürün bir parçası olacağı anlamına gelmediğini beyan eder. Bu, zaman içinde ifade edeceğimiz şekliyle, daha çok bedenin görünür tarafından çevrili ve onunla iç içe olmasına gönderme yapmıştır. Bedenin görünürün içinde olması, kendisini gören bir görünür olması demektir. "Bedenim görünürün içindedir. Burada sadece benim bedenim görünürün bir parçasıdır, orada

görünür vardır ve burada (oranın bir varyantı olarak) benim bedenim vardır demek istemiyoruz. Beden görünürle çevrilmiştir.

İçinde yaşanan kanlı canlı beden, bireyselliğin taşıyıcısıdır. Benlik dediğimiz şey, bilincin bedende somutlaşmasından başka bir şey değildir. Bu yüzden bedeni sadece bir nesne olarak değil, aynı zamanda bir özne olarak da düşünmek gerekmektedir.

Nesne, doğası gereği her zaman bir özne karşısında yer alır ve her zaman bir bilinç için nesne olmuştur. Ancak, bedenimizin karşımızda durduğunu iddia edememekteyiz. Bu yüzden kendi bedenimiz, bizim için sadece bir nesne olmamıştır. Aynı zamanda kişi ve bedeni dünyadaki varlığını oluşturur. Bu da bize doğru yargılarımızın bile silmek istediği farkı korur gibi görünmektedir. Beden, dünyada olmanın aracı olamaz düşüncesi, “araçla yapılan iş bedenin yaptığı iş değildir” şeklindedir. Aracı başka bir nesneyle değiştirebilirken, bedenimizi başka bir nesneyle değiştirememekteyiz. Kesilen kolumuzu protezle değiştirebildiğimizde bedenimizin bir parçası olduğu için o artık uzamsallığımızdır. Bununla birlikte, bedenimizi hem bir öznellik hem de bir araçsallık olarak ele alabiliriz.

Descartes’ın gördüğü gibi, gerçek ben, maddi bedenim değil, uzamsal olmayan; ama düşünen bir töz, maddi bedenimden tamamen ayrı, bölünmez bir zihinsel şey birimidir. Fiziksel olmayan bu zihin bedenimle sistematik bir nedensel etkileşim içindedir. Örneğin, bedenimin duyu organlarının fiziksel durumu, zihnimde görsel/işitsel/dokunsal deneyimlere neden olur. Fiziksel olmayan zihnimin arzuları ve kararları da bedenimin amaçlı davranmasına neden olur. Onun zihnimle olan nedensel bağlantıları, bedenimi bir başkasının değil, benim kılan şeydir (Churchland, 2012, s.29).

Bedenimiz, kendimiz olarak adlandırdığımız nesne her neyse, ona karşılık gelse bile, bize en yabancı olmaya mahkûmdur. Ayrıca dili, kendi bedenimizi ötekileştirici bir şekilde kullanmaya günlük yaşantımızda sıkça devam ederiz. Bu, zararsız görünen “başım ağrıyor”, “ayaklarımı uzattım”, “elim kanyor” gibi ifadelerde görülebilir. Aslında ağrıyan, uzattığım, kanayan tekil organlar değil, bedenin kendisidir.

Dünya sadece dokunularak değil görülerek de hissedilir. Her duyunun dünyaya yaydığı dokunma ağrı vardır ve dünya ile bir varoluş ortaya çıkmaktadır. Vücudun ten yüzeyinde gerçekleşen beden ile dünya arasındaki iletişim, dünyanın bedene, bedenin bedenle birlikte

dünyaya verdiği şeydir. Bedenin dünyadan çaldığı şey, yüzeyinde bıraktığı izden daha derindir. Çünkü görünen sadece yüzeydir ama yüzey görünmeyeni içerir ve bedenle sınırlıdır. Yalnızca görünür olan, derinliğin yüzeyi, muazzam yapıların enine kesitidir.

Beden belirsiz bir varlıktır; bu bir şey ama kişiye ait olan ya da ben olduğu bir şeydir. Beden, mekânının her noktasında hissedilebilir ve duyuşal olarak birbirine karıştırılabilir. Özne ve nesnenin rolleri sürekli değişip iç içe geçebilir. Beden en çok bize ait ve aynı zamanda en az bize ait olandır. Dış bedenın faaliyeti, sınırlar vasıtasıyla beyinde hareketlere neden olur ve ruh, bu bedenlerin farklı niteliklerini, beyinde sebep oldukları farklı hareketleri hissedebilir. Bu nedensellik, düşünce ve mekân arasındaki farkı aşmaya gücü olan Tanrıda yerini bulur. Beynimizde bulunan hipofiz bezine erişen davranışlar, doğa tarafından beyin böyle hislere sahip olması şeklinde kodlanmıştır.

Benlik kavramı, bedenın altta yatan "benim" deneyimimle iç içe geçtiği anlamına gelmez. Bunun yerine, 'Ben'in var olduğu ve beden biçiminde cisimleştiği anlamına gelmektedir. Dolayısıyla bedenın bize ait olması bizimle aynı olduğu anlamına gelmektedir. Kendilik-beden deneyimi, olma ve sahip olma seçiminin ötesindedir.

Eylem halindeki sosyal statü ve insan ilişkilerine bakan Sartre, yanıt için şu soruları sorar: Eylemlerinden arınıp niteliklerinden yoksun bırakıldığında insanın amacı ne olur, nesne nedir? Vesalius, insan bedenının tek doğru metin olduğuna inanmıştır ancak kendi varsayımına dayanarak, "İnsan vücudu yalan söylemeyen bir kitaptır, "diye bitirmiştir. Rembrandt, ölüm korkusunun ruhu ve bedeni birleştirdiğini savunmuştur. Descartes ise beden ve ruhun birlikte çalıştığını vurgulayarak ölümün onları ayırdığını açıklamaya

çalışmıştır. Beden Sanatı kitabı, Leonardo da Vinci'nin Marcantonio de La Torre'yi izledikten sonra insan hakkında yazmış olduğu kitaptan bahseder:

Ona göre dünyanın kerameti bilginin sınırlarında gizliydi ve doğanın tamamı onun ilgi alanı içindeydi. Kendisini bilimi öğrenmeye adanmıştı; her şeyi gözlemliyor, araştırıyor ve düşünüyordu. Gökteki güneşten yerdeki böceğe, onun için hiçbir şey körü körüne kabulleneceği kadar büyük ya da gözünden kaçacak kadar küçük değildi. Ölçüp tartarak,

deneyler yaparak, nesnelerin iç gerçekliğine ulaşmak için derinlere daldı. Bedendeki iç organları çizmek için yıllarını harcamış, diğer yılları da mühendisler için planlar çizmekle geçmişti. Resim yaparken onu büyüleyen tek şey vardı: Ruh. (Soyşekerci, 2015, s.191)

1.2.Performans

Son yüzyılda çeşitli coğrafyalarda çeşitli süreçlerden geçen performans, kesin bir tanımı olmasa da kendine bir dil oluşturmuştur. Toplumsal ve politik zorluklar karşısında yüksek sanat üretimine direnen performans sanatçıları sanatın bakış açısını genişleterek onu hantallıktan kurtararak göçebe bir hale getirdi. 20. yüzyılın başlarındaki öncü sanatçı sergilerinden günümüze kadar geçen, geçmiş dönemlerin ruhuyla şekillenen uzun geçmişine bakılarak; disiplinler arası yapısı, net bir temelden yoksunluğu ve asiliğiyle izleyicinin sınırlarını zorlayan örneklerle zaman zaman rastlıyoruz. İzleyicileri bugün bile tetikte tutuyor. Yaşayan bir sanat formu olarak bu konumu hedeflemektedir. Bundan yüz yıl önce, sanatın her alanında eş zamanlı başlayan geçmişle hesaplaşma bilinci, performansın kaderini belirleyen temel faktörlerden biri niteliğindedir.

I. Ve II. Dünya Savaşı, takip eden yıllardaki toplumsal, ekonomik ve siyasal kimi açmazlar, performans sanatının varoluşunu güçlendiren noktaları. Kadın hareketleri, sol hareket, özellikle Avrupa'da hükümetlere duyulan tepki gibi geniş kitleleri ilgilendiren olaylar, yayılmasını hızlandırdı. Koşut bir biçimde, sanatçıların sanatı özgürleştirme çabaları ve onu alınan satılan bir mal olmaktan kurtarma istekleri, sanatın alanını genişletti (Gürcan, 2015, s.9).

Performans, ayrı bir dil olarak sanat tarihinde tuttuğu alanı genişletmeye başlamıştı. Hazırlanmış piyanosuyla deneysel çalışmalar yapan müzisyen John Cage, 1940'lı yıllardan itibaren sanat dünyasını etkilemeye başlamıştır. Birçok sanatçıyı bir araya getirerek performanslar yapan Robert Rauschenberg ile de çalışmıştır. (Görsel 1) Siyah ve beyaz resimleri, ambalajları ile bilinen Rauschenberg, çok yönlü bir sanatçıdır. İşlerinde var olma-yok olma, var etme- yok etme, başlangıç ve bitişi vurgulayarak zaman, kalıcılık ve geçicilik kavramlarını ön plana çıkarmıştır. (s.29)



Görsel 1. Robert Rauschenberg, İsimli, [Portal Formlu Siyah Tablo], 1952-53, tuval üzerine yağlı boya, emaye ve gazete, 139,38 x 131,45 cm, Robert Rauschenberg Vakfı/Vaga, New York

Sanatçı hareketleri ve çalışmalarına Happening, Fluxus, Body Art gibi isimler verilmiş olsa da tüm eylemlerin hepsi birer performanstır. Goldberg şöyle aktarır;

Performans çalışmaları tek başına veya grup ile sunulabilir, sanatçı veya birlikte çalıştığı grup tarafından müzik yapılabilir veya görsel materyal kullanılabilir, ışıklandırma olabilir. Gösterilerde mekânlar, müzeler veya sanat galerilerinden ‘alternatif mekân’ olarak tiyatro, cafe, bar veya sokak köşelerine kaymıştır. Ancak tiyatrodakinin aksine performe eden sanatçı olmuş, nadiren oyuncu bulunmuş ve içerik nadiren metinsel bir bağlılık gerektirmiştir (Gürcan, 2015, s. 31).

Performans, sanatı hem cesur hem de alçakgönüllü hale getirmiştir; onu sokakta sunmuş ya da sanatın sanat izleyicisine sunduğu mekânların dışında yeni alanlar bulmuştur. Dolayısıyla sokak gösterileri kendi izleyici kitlesini yaratmıştır. Eserler bir galeride sanat izleyicisinin beğenisine sunulabilse de, izleyiciyi sanattan uzaklaştırabilmiştir, hatta beklentilerini aşan yerlerde tiksinti oluşturabilmiştir.

Performans siyasetle en yakından ilişkili sanat formudur. Performans siyasetle en yakından ilişkili sanat formudur. Doğuştan isyankârdır. Her zaman isyan düzeyinde olmayan bu başkaldırı, bazen sadece kamuoyuna gösteren bir rol üstlenmiştir. Dizinin böyle bir ihtiyacı ya da zorunluluğu olmasa da tarihsel geçmişi ve isyanı da eklenmiştir. Tarihe, politikaya, hayata ya da her şeye karşılık gelmiştir. Dolayısıyla toplumsal ve siyasal olaylar onun yüzünü

çevirdiği yöndedir. Örneğin; Demir Perde'nin yıkılmasından önce komünist rejimlerin kontrolü altındaki ülkelerde ilk varlığını sürdürebilmiş ve büyük ölçüde yaşamın bu kısmından kaynaklanmıştır. Bu paradoks gösterinin nedenlerinden biri olmuştur. Bazen Japonya'da ya da Çin'de idari tepkilerle karşılaşmış ve saklandığı yerlerde varlığını sürdürmüştür. Performans girdiği her coğrafyada yaşadı, ona uyum sağlamış ve gerçeğine sadık kalmıştır. Aynı zamanda uyumlu ve asi bir tavır da sergilemiştir.

Butoh ile özdeşleşen Pina Bausch'un dans ve tiyatronun farklı unsurlarını bir arada kullandığı Tanztheater'ın koreografileri de tamamen insanın iç dünyasına odaklanan çalışmalardır. 1980'lerin sonlarında Pina Bausch'tan etkilenen Hareket Tiyatrosu'nu da kuran Lloyd Newson, beden hareketlerinin son derece 2), performanslarında sıklıkla temas ve doğaçlamayı kullanmış ve oyuncunun sahnede kendini yaratmasını beklemiştir. Wim Vandekeybus ve Anne Teresa de Keersmaeker, Newson gibi Bausch'tan etkilenen ve beden merkezli çalışmalar yaratmak için dans ve tiyatroyu birleştiren diğer koreograflardır. İzleyiciyi zorlayan ve doğaçlamayı öne çıkaran parçalarda, her oyuncu ve dansçı çoğu zaman sahnede bir sanatçı gibidir. Beden ise cinsel bir nesne, heybetli bir nesne ya da üreme bedeni değil, sürekli bir keşif alanı haline geldiği için bir özgürleşme aracı haline gelmiştir.önemli olduğunu düşünmüştür. Bausch gibi dans ve tiyatroyu birleştiren Newson (Görsel



Görsel 2. Lloyd Newson, DV8 Fiziksel Tiyatro'sundan, 2014, Brighton, İngiltere

Eylemsel içerikli resimler, eserin yaratılmasında vücudunun aktif kullanımını gösterirken, birçok eser bedeni bir tuval veya kendisinin bir parçası, bazen de yaşayan heykeller olarak ortaya koymuştur. Klein'in 1960 yılında tamamladığı Anthropometries serisi, sanatçı-eseri, nesne-izleyici kavramlarının sergi boyunca dolaştığı seri çalışmalardır. Galeriye davet edilen sanat izleyicileri, geleneksel sanat eserlerinin değiştiği, parçalandığı performanslar görmüşlerdir. Bu performans serisinde Klein, sanat tarihinde iyi bilinen çıplak kadın bedenlerini kullanmıştır. Yüzyıllardır sanat objesi olan kadınlar bu kez canlı olarak sahneye çıkmış, yere yerleştirilen ve duvarlara asılan eserlerin yüzeylerine boyayla yaydıkları bedenlerinin şekillerini çizmişlerdir, yerleri sürükleyerek birbirlerine boya sürmüşlerdir.

Klein'in talimatlarını uygulayan çıplak bedenler iki boyutlu sanat nesnesinden üç boyutlu sanat malzemesine ve durağan yapısına –kelimenin anlamıyla- can vermiştir. Ancak bu, izleyici açısından alışıl gelmedik bir yapıt sürecidir. (s.38) Fluxus hareketi içinde bir süre bulunan Beuys, (Görsel 3) zamanının en etkili performanslarına imza atan sanatçılardandır. Beuys, yaşama ve sanata izini bırakırken kendinde var olan yolu izlemiştir. Beuys 'un bütün işlerinde doğaya dönüşe vurgu vardır fakat anlatmak istedikleri hem çok açık hem de kadim bir bilgi yumağı kadar gizlidir.



Görsel 3. Joseph Beuys, Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni (Performans), 1974, New York, ABD

Bir yandan tanımlanmayı amaçlayan performans, 1970'li yıllarda büyümüşür savunucularıyla ve sanatçuların sıklıkla kullandığı bir dil olarak var olmuş, diğer yandan bu coşkuyla birlikte en marjinal örnekleri üretmeye başlamıştır. İnsanlığın geçmiş yıllarda yaşadığı sosyal, tarihi, politik ve sanatsal olay ve değişimlerle şekillenmiş ve varlığını tehdit edecek bir tanıma ulaşmamıştır. 1970'lerdeki tanımlama çabaları, diğer tüm tanımlar gibi tarihseldir. Anı tam olarak yansıtmaması ile de ilgili çatışmalar vardır. Aslında en büyük performans sorunu da budur çünkü genellemeye çalıştığımız her cümlede çelişkilerle karşılaşırız. Mesela kayıt konusunu gündeme getirebiliriz; anın yakalandığında doğanın dışına çıktığını söyleyebiliriz. Daha sonra fotoğraf veya video sunumlarını nasıl adlandırmamız gerektiğini düşünebiliriz. Ayrıca kayıt olayını her konuştuğumuzda alanı daraltmak zorunda kalırız. İzleyici yapılır derken, izleyici için yapılmayan pek çok performans sanatı örneği olduğunu hatırlayabiliriz.

İzleyicinin var olduğu ancak müdahale etmediği pek çok performans sanatı örneği de vardır. İzleyicinin adeta eserin kendisi olduğu örnekler de bu düşünceyi taşımaktadır. Performans, sanat dilleri arasında tanımına en çok ihanet eden dildir. Her türlü tanım, performansı baskılar ve doğasına aykırı bir şekilde özgürlüğü sınırlandırır. Kısacası performans sanatı artık dünyanın döndüğü her yerdedir. En akıcı ve dinamik sanat biçimi olarak beslendiği temel, estetize edilmemiş bir yaşam ile başlangıcından bu yana aynı kalmıştır. Bununla birlikte seyirciyi her zaman tedirgin etmeyi başarmıştır. Öngörülemeyen yanı ise kendisi olurken bile seyirciyi daha aktif kılmanın yollarını aramasıdır. Dolayısıyla performans, sanatçuların bedenleri, gösteren bedenler ve izleyiciler ile canlı bir dil oluşturarak ve zamanın ruhuna uygun enerjiyle akışını sürdürmektedir.

Performansların çoğu yapıldığı anda var olup bitse bile izleri kalır. Kendi sürdüğü izlerden ilham alıp kendi bıraktığı izlerle yaşamını sürdürür. 1990'lı yıllarda başladığı performanslarının çoğunluğunu Mexico City'de yapan Francis Alys, (Görsel 4) kısa süreli ve görünen izler bırakmayı seven bir performans sanatçısıdır. Performanslarının hepsi birbirinden farklı kavramlarla yapılsa da sanatçı yürüyor, bir şeyleri taşıyor, sürüklüyor ya da yerini değiştiriyor. İnsanların yaşayış biçimleri, koşulları, koşulların coğrafyalara göre belirlenmesi durumu sanatçının ilgilendiği alanlardır. Alys, belirliliği işlerken değişen ve göçebe olana değinir.



Görsel 4. Francis Alys, Paradox of Praxis, 1997, 9 saat boyunca buz bloğunu itti, Meksika, ABD

Trisha Brown performansında mekânın ve bazen yer çekiminin sınırlarına meydan okuyup bedenini ve temel yaşamsal hatlarına uzanarak esnetir (Görsel5). Sanatçı performanslarında bedeninin duygusal durumlarından kaynaklanan sınırlamaları değil, mekân ve zamanın bedenle olan ilişkisini vurgulamaktadır. Brown'ın uzay ve cisim anlayışı, klasik fiziği alt üst eden görelilikteki kütle-enerji ve uzay-zaman problemine benzer.



Görsel 5. Trisha Brown, Walking on the Wall, 1971

Bedenin maddeyle ve dünyayla ilişkisi, kişinin bulunduğu yerden başlayarak dönüşüme uğrar. Brown eserlerinde bedenin mekânla olan gergin ilişkisini vurgulamaktadır. Beden (birey) kütleyi kontrol edebilir. Bazen teknik araçlarla desteklenen bu hâkimiyet, dansçının/ sanatçının bunu benimsemesi durumunda hayatın normal bir akışı olarak görülebilmektedir. “Akıl, bilinç ve sezgi denge içindedir.” (Gürcan, 2015, s.65) sözlerini anımsarken kastedilen dengenin başka açılardan dengesizlik olarak da anlaşılabilceğine değinebiliriz.

Mekân ile kurulan ilişki, yaşam ile kurulan ilişkinin bir yansımasıdır. Tehching Hsieh, (Görsel 5), performanslarının birinde bir yıl boyunca kapalı bir alana girmemiş, uyku tulumu ve sırt çantasıyla açık alanlarda zaman geçirmiştir. Performansında bedeni, mekâna açıkça direnmektedir. (s.66)



Görsel 6. Tehching Hsieh, Bir yıllık Performans, 1981-1982, New York, ABD

Öncü örneklerini vermeye başladığı günden bugüne değin yaşamın biçimlendirdiği performans, 2000’li yıllara gelindiğinde 1970’lere benzeyen ancak farkındalığı görece yüksek olan bir ruhla şekillenir. Konuları çok çeşitli olsa da 1970’lerde genellikle sanat tarihsel ve toplumsal tespitler yapmıştır. Yoğun bir hesaplaşma ve başkaldırı performansların çoğunda hâkimdir. 20. yüzyılın başında sanatın kendisiyle başlattığı yüzleşme devam ediyor ve yenileri ilave edilmektedir. Böylece ve zamanla akıp giden performans, bugün görünür kılma isteğinin yanında, değişim için de kolları sıvayan örnekler vermektedir. Birer aktiviste dönüşebilen performansçılar, başkaldırıcı, kararlı bir biçimde olması gerekene doğru yönlendirmişlerdir.

Sanat hayatına başladığı yıllarda Merce Cunningham gibi doğaçlamaya ağırlık veren sanatçılarla çalışmalar yapan Rachel Rosenthal, 1970'li yıllardan itibaren feminist sanat ile kuramsal olarak da ilgilenmiştir. (Görsel 6), (Görsel 7) Danstan tiyatroya kadar pek çok disiplinle temas halinde olan sanatçı, sanat ve hayatın sıkı birlikteliğini çalışmalarıyla gözler önüne sermiştir. Hatta onun sanatı, hayatın ta kendisi haline gelmiştir. Sanatçının çalışmaları, feminizm özelinde devam etmiyor insanlığa geniş bir pencereden bakmaktadır. Performanslarında, yeryüzü (toprak ana gaia), insanların yaşayış biçimleri ve düşünce sistemleri, hayvanlarla olan iletişim biçimleri, hayvanların yaşam hakları gibi konuları, tiyatro, dans, müzik ve diğer disiplinlerin birlikteliğinde işlemektedir. Görsel efekt, kostüm ve diğer unsurlar, sanatçının etkileyici anlatımı yanında adeta birer detay olarak kalmıştır. Performansları hiç rahatsız etmeyen uyarılar gibi. Sadece izleyene değil, tüm insanlığa ve hatta kendisine de uyarılarda bulunan Rosenthal, dengesini kaybeden yeryüzünün gittikçe azalan zamanını vurgulamaktadır.



Görsel 7. Rachel Rosenthal, Rachel Rosenthal'ın Portresi, 1990, Fotoğraf: Steven Arnold, Steven Arnold Müzesi, Los



Görsel 8. Rachel Rosenthal, *Anında Tiyatro, Performans, 1961-62, Kaliforniya, ABD*

Kapital ile işleyen bir kurum çok fazla gösteri sanatını destekliorsa seçici olabilir. Bir faaliyet, sermaye üzerinde faaliyet gösteren bir kurumun etkisi altına girdiğinde konusunu dikkatli seçmesi ve akıştan uzaklaşması gerekebilir. Çünkü performans doğası gereği kısıtlamalardan hoşlanmayan özgür bir sanattır. Marina Abramoviç'in (Görsel 8) "Rhythm-0" adlı performansı bunun en iyi örneğini oluşturmaktadır.



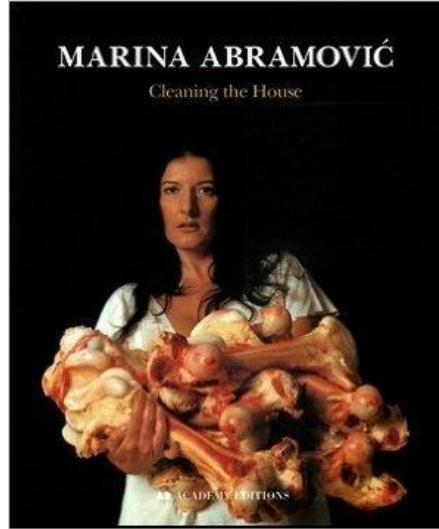
Görsel 9. Marina Abramoviç, *Rhythm-0, Performans, (1974) Napoli, İtalya*

Abramoviç'in performansı, içinde barındırdığı çeşitli envanterdeki objeler ile hem insanlığın ne derece vahşileşebileceğini hem de performansın sanatının ulaştığı zirveyi sunan önemli performanslarından biri olmuştur. Bunun bir diğer örneği (Görsel 9) 'da bizlere sunmaktadır.



Görsel 10. Marina Abramoviç, *Balkan Baroğu*, Performans, 1997, Venedik Bienali, İtalya

Marina Abramoviç'in 1995 yılında New York'taki Sean Kelly Galerisi'nde gerçekleştirdiği *Cleaning the House* isimli performansı vardır. O, taze sığır kemiklerinden oluşan bir yığın ortasında küçük bir taburenin üzerine oturdu. Abramoviç her bir kemiğe tek tek dokunarak kemiklerden etleri temizledi ve onları yıkadı, Sanatçı, kemikleri işledikten sonra hayvanın canlılığını hatırlatacak her türlü et parçasını da onlardan ayıkladı ve sonuç olarak onları bir nesneye, materyale, esere çevirdi. (Lichte, 2016, s.182)



Görsel 11. Marina Abramoviç, *Balkan Baroğu*, Performans, 1997, Detay 1



Görsel 12. Marina Abramoviç, Balkan Baroğu, Performans, 1997, Detay 2

Performans, ortaya çıkışıyla ve varoluşuyla sosyal, tarihsel ve politik etkileşime direnemeyen bir sanat formu olduğundan, açık alanlarda sunulduğunda son derece uyarıcı görünümü ve odak noktasıyla iktidardakilerin dikkatini çekebilmektedir, bu durum başka riskler de yaratabilir. Özellikle bazı ülkelerde izinsiz sokak gösterileri her zaman yetkililerin otoritesiyle karşı karşıya kalma riskini taşımaktadır. Tüm bu risklerin bilincinde olarak performans, sanatın yaşatma gücünden ve yaşamın içinde olmasından vazgeçmemektedir.



Görsel 13. Hermann Nitsch, Orgien Mysterien Tiyatrosu-1998.

Viyanalı sanatçı Hermann Nitsch, performans sanatının ilk adı ve dolayısıyla Viyana Aksiyonistlerinin de başta gelen isimlerinden olarak bilinmektedir. Resimlerinin yanı sıra performans sanatının sınırlarını zorlayan, hatta aşan performansları da onu önemli kılmaktadır. Kurban ritüelleri bağlamında öldürülen hayvanlar ve bir yerlerdeki iğrenç kan görüntüleri diğer sanatçılara da örnek teşkil ediyor. Bu durumu resimlerine aktararak çerçevede ortaya çıkan bir görüntü oluşturmaktadır. Gizemli Âlem Tiyatrosu'nda aynı sahneyi paylaşan profesyonel ve amatör oyuncular ile izleyiciler aynı seviyededir. Gösteride kullanılan ve yayılan kırmızı sıvı gerçek kandır. Etkinlikler bazen 24 saat, bazen 3 gün, bazen de 1 hafta sürmektedir (Sakoils, 2010, s. 20). Nitsch'ın en ünlü 80. Eylem Aksiyonunda (Şekil 12-13), Meryem Ana gibi beyaz bir elbiseyle saflığı ve iffeti simgeleyen sanatçı, aynı renk bantla kapatılıp ve sembolik olarak çarmıha gerilmiştir. Asistanları ineği seyircilerin önünde öldürerek, sanki bir ritüeldeymiş gibi yavaş yavaş ve teker teker bağırsaklarını boşaltmışlardır ve ortaya çıkan kanı sanatçının haçına dökmüşlerdir. Bu etkinlik üç gün sürmüştür.

Hayvan bedeninin içini dışına çıkararak ve insanlarda korku yaratacak olan çalışmalarında yoğun olarak kullanmış olduğu kan, Nitsch'ın görsel olarak çalışmalarını ele alıp incelememize sebep olmuştur.



Görsel 14. Hermann Nitsch, Orgien Mysterien Tiyatrosu-1998.



Görsel 15. Die Tagen von Sodom, 2015

2.BÖLÜM: BEDEN

İnsan bedeni doğası gereği bir ritim içerisinde; doğan, büyüyen, ölen ve birbirleri ile ilişkili bir yaşam örüntüsüne sahiptir. Dolayısıyla yaşam olarak atfedilen bu süreci oluşturan bedenin mevcudiyeti sahip olduğu niteliksel değerleri ile bizlere hem varlığına dair söylemlerde bulunurken aynı zamanda duyuşsal bir izlenim olarak sahip olduğu değerleri ile de bizlere bir deneyim alanı sunmaktadır.

Bedenin bizlere sunduğu bu iki izlenim yarasını oluşturan düşünce ve his mefhumu, beden-doğa, beden-ruh ve beden-ölüm ilişkilerine ışık tutmaktadır. Doğum, yaşam ve ölüm yarası ortak deneyimlerin ana unsurlarını oluşturmaktadır. Bu nedenle yaşayan ve bu unsurları tekrarlayan her organizmanın bedenselliği insan bedeni gibi bir formda olmasa da doğanın içinde taşıdığı diğer bütün canlılar gibi bir beden formu taşır. Doğa yaşamı bunun en iyi örneğini oluşturmaktadır. Ait olduğumuz bedeni doğadaki bir ağaç, çiçek, fidan veya bir yaprağın yaşamsal döngüsü ile karşılaştırdığımızda ortak bir takım fenomenler görürüz. Bir fidan dikilir, yeşerir, büyür, ağaç olur, çürür ve ölür. Hangimizin daha özgür bir bedene sahip olduğu ise başka tartışma konusudur. Hangi bedende yaşam daha iyi deneyimlenir diye sorgulanırken, Nazım'ın : “Yaşamak, bir ağaç gibi tek ve hür ve bir orman gibi kardeşçesine...” dizelerini anımsanır.

Beden Sosyolojisinin Soy kütüğü, Toplumbilim Beden Sosyolojisi dergisi özel sayısında yer alan ‘Beden ve Ötesi’ makalesinde, Cihan Camcı: “ Bir şeyin kendisini değil de kavramını kullanmak demek, o şeyin oluşunu, mevcudiyetini (present) değil, o şeyin yokluğunda yerine geçen ve o şey varmış gibi onu temsil eden (re-present) bir simgeyi kullanmak demektir" (Camcı, 2009, s. 70) ifadeleriyle, bedenin bıraktığı izlerle varlığını belirttiğini ve bize kendisini hatırlattığını öne sürmektedir.

Diğer canlı bedenleri temsil eden izlerin bile asıl varlıkları yerine geçtiğini söyleyebiliriz. Var olanı anlamak onu asıl oluşuyla değil, simgesiyle, bir hayal olarak anlamaktır. Dolayısıyla bir beden olarak doğa ve diğer organik bedenlerle bir iletişim kurabilir ve düşünsel yetimizle bu sınırlılığı aşabiliriz.

Doğadaki var olan diğer canlılardan farklı olarak, bedenimiz, beden-doğa unsurlarının kesiştiği noktayı belirlemektedir. Bu kesişim alanının epistemolojik bir yaklaşımı olarak ruh, zihin, bilişsel yapı, aşkınlık, iç mekân, içyapı, saf zihin ve diğer varoluş biçimlerine dair doğru bilgiler elde edilerek bedenin salt gerçekliği tanımlanabilir. Eğer gerçeklik varoluşsa, bedenlerimizin fizik yasalarına bağlı olmasıyla başlayan, ancak var olanı değiştirmek, temsil etmek, karakterize etmek ve varmış gibi yapmak için bir fırsat olan bir hikâyeye ihtiyacımız olacaktır. Örneğin, beden mefhumunun tarihsel süreçte evrenle birlikte özdeşleştirildiğini özellikle Hint mitolojisinde görebilmekteyiz. Bu mitolojide beden, ev - evren - insan bedeni özdeşliği şeklinde kullanılmıştır. Kutsallaştırdıkları hayvanlarla insan bedeni üzerinde birleşim noktaları kurarak doğayı da kutsamışlardır. Destanlarda, hikâyelerde bedenle ilgili benzetmeler, gökteki ve yerdeki kutsal varlıklara yaklaştırılarak yapılmıştır. Bunlar hem evrensel unsurlara hem sosyal hayata hem de yaşam tarzına bağlı olan hayvanlara dayalı benzetmelerdir. Özellikle yeryüzündeki kutsal ana / ata sayılan hayvanların bu benzetmelerde önemli yeri vardır.

Vurgulanması gereken, insan bedeninin diğer maddeler gibi istenildiği zaman işlenip şekillendirilebilen bir madde değil, sürekli bir oluşum ve dönüşüm sürecinde olan canlı bir organizma olduğudur. İnsan bedeninde “olma” durumu yoktur; her zaman bir oluş, süreç ve değişim halindedir. Her göz kırpışında, her nefeste, her harekette kendini yeniden yaratır, başka bir şeye dönüşür ve sonra bedene geri döner. Bu nedenle bedene gerçekten sahip olunamaz. Dünyadaki maddi varoluşa ters düşen bir “oluş” biçimi vardır bir yapıt gibi var olma biçimi yerine. Belki de insan bedeni ancak çürüyüp öldüğünde ve bir ceset haline geldiğinde bir olmuşluk, eser niteliği taşıyabilir. İnsanın, yaşamın içindeyken varlığını sorgulaması ve bedeninin süreci üzerine düşünmesi üzerine eğilirken, Performatif Estetik kitabındaki bir bölümü bir bağlaç olarak burada ve yerinde örnekleyebiliriz:

İnsan kendini başka biri olarak (yeniden) bulmak istiyorsa, o zaman onun – kendisine temel bir uzaklıkta olan- aşılması gereken eşiklerden geçmesi gereklidir. Bilinç sahibi canlı bir organizma veya vücut bulmuş tin olarak düşünülen insan, yalnızca kendini sürekli olarak yeniden yarattığı ve değiştirdiği sürece, yani durmadan eşiklerden geçtiği zaman gerçekten kendisi olabilir. (S.346)

Birey, bağımsız hareket eden, kendini belirleyen, toplumun ve dolayısıyla tarihin yaratıcısı olan aktif bir özne midir? Etkisiz ürün, kişisel iş, sınıf, toplum vb. ya da en azından amacını, yani varlığını etkileyen bir varlık mıdır? Bu durumlar tartışma platformlarında, sosyolojiden felsefeye, dinden tıbbı, pozitif bilimden metafiziğe, teknolojiden sanata ve hatta gündelik pratiğe kadar pek çok alanda cereyan etmektedir. Tüm bunların ortak noktası ise bedenın tartışmanın merkezini oluşturmasıdır. İhmal edilen, bazen aşağılanan, kutsallaştırılan beden aslında ana temadır.

Onu ne kadar karartmaya ve önemsizleştirmeye çalışırsanız, o kadar önemli hale gelmektedir. Bu şekilde bedenın tarihi, insanlık tarihi ile paralellik göstermiştir. Gönül Demez, (2009) "Beden Sosyolojisinin Soykütüğünde" yer alan makalesinde bedeni ele alırken bunları ifade etmiştir:

Akıl – beden – bilim ilişkisi, ruh – beden ilişkisi, bedenın sadece bir kalıp, ruhın taşıyıcısı olduğu düşüncesinden, kirlı, aşağılanan, zaafı olan, bu zaafılarıyla birer zincir gibi bireyleri bağlayan bir durumdan yaşayan, yaşamın merkezine yerleşen, aktifleşen bir beden anlayışına geçildi. Bu süreçte, düşünce ve inanışlar beden üzerinde somutlaştıklarından bedene karşı takınılan tavır da önemli hale gelmektedir. Çünkü özgür olmak, esir olmak, bedenimizin bize ya da başka birine, başka bir otoriteye ait olmasına ilişkin somut uygulamalar beden üzerinden cisimleşmektedir. Bu nedenle toplum içindeki bedene ilişkin çalışmalar ve müdahaleler politik ve ekonomiktir. Çünkü beden büyük bir endüstri ve gelir kaynağının odağına yerleşir. Sınırları belirlenir, denetim altına alınır, itaatın ya da isyanın sembolü olarak ya da bu sembollerin üzerinde taşındığı bir alan olarak karşımıza çıkar. Beden bu anlamda iktidarların da kendilerini ifade ettikleri, üzerinde somutlaştıkları alandır. Yani bu çerçeveden bakıldığında “beden” bir mekân, bir zemin olarak ele alınabilir. (Demez, 2009, s. 9 - 10)

İçinde bulunmuş olduğu koşullar, toplum, iktidar, coğrafya bedenın değişebilirliği üzerinde etkili birçok faktörü bizlere göstermiştir. Buna karşın Antonin Artaud, bedeni maddesel sıradanlık üreten bir makine güdümünden kurtarmayı hedefler. Dadaistlerin sanat eseri hakkında özümstedikleri yıkım odaklı aksiyonlarının bedene uyarlanmasına, dönüştürülmesine dair benzer bir tutum sergilenmiştir.

17. yüzyılın başlamasıyla birlikte insan bedeni ruhuyla birlikte ele alınmaya başlanmıştır. Antik dönemde ise ruhun ölümsüz olduğunu ilk söyleyen kişinin Thales olduğunu söylerler.

Beden ve ruh arasındaki ilişkilerde, Foucault'nun (1975) " Surveiller et Punir" kitabında ele aldığı üzere tıbbi bir bütünlüğün içinden gelen ruhu, bedeninin hapishanesinde tutulan bir tutsak olarak gösterdiği metaforundan da anlaşılabilir gibi hapishaneler ve tımarhaneler tıpkı okullar ve garnizonların gibi bedenleri, uysallaştırmak amacıyla kapalı alanlarda tutmaya mahkûm etmişlerdir. Ruh ve beden birçok yerden buluşup birçok yerden ayrıştırılabilir. Ruh, eylemlerimizin sorumlusu mudur? Eylemde bulunmayı sağlayan ruh mudur, eylemi tetikleyen midir ya da etkisiz midir? Soruları beden ve ruhun birbirini üzerindeki etkisini ayrı ve ya da bütün olarak ele alıp incelememize sebep olabilir.

Ruh, eylem noktasına geçerken bedeni kullanmış olabilir mi? Beden eylemi gerçekleştirdiği noktada devreye girip sorumluluğun hepsini yüklenen maddesel bir etken olabilir mi? Bedeni et ve kemik yığını olarak değil her şeyin bütünleştiği yer olarak düşündüğümüzde, düşünen de, hisseden de, eyleme geçen, gerçekleştiren ve sonuçlarını üstlenen de bedeninin kendisi midir? Bu noktada ruh bedenle bütün ve birbirinden ayrı iki parça olarak defalarca ele alınmıştır.

Rönesans döneminde günahkâr kabul edilen beden olmuştur. Beden "ruhun iğrenç giysisi" imajı oluşturan reform karşıtı Barok döneminde de yerini bu imajla almıştır. Bedenin ötesindeki cinsel arzuların, şehvetli ilişkilerin, tenin dürtüleriyle bedeninin odak noktası, olarak eti görülmektedir. Sadece din adına çalışanlar ve düşünürler değil aynı zamanda bilim insanları da inanç kültüründen miras sözcüklerle "ruh"un peşine düşmüşlerdir. Sonsuzla müjdeledikleri ruh ise, saf bir aydınlıkta mıdır ? Ruh ile beden aynı zamanda mı yok olur ya da yaşamsal alanı terk eden ruh mudur, beden midir? Yoksa ikisi birlikte mi? Martin Heidegger'in (2002) 'Sanat Eserinin Kökeni' adlı kitabında yer alan "ağır ağır terk eder, köke yakın olan mekân" (Heidegger, 2007, s. 74) sözleri rasyonel bir açıdan da ele aldığımızda ruh ve bedeninin yaşamsal alandaki varlığı üzerine düşündürür.

Batı medeniyeti beden ve zihin ikiliğine dayanmaktadır. Kişinin bedenini ruhun kontrolü altına alması, ruhu bedenden ayırması ve fiziksel varoluşa dayalı koşullardan arınması durumunda bu sürecin daha başarılı olduğu söylenmektedir. Bu sürecin

sonunda beden tamamen ruha karışır ve böylece dualiteleri ortadan kalkar gibi bir görüşü de öne sürülebilir.

İnsan bedeni vücut bulmuş bir tindir. İnsan sadece bedenine veya sadece tinine indirgenemez ve o olarak tanımlanamaz. Tin beden olmadan var olamaz; o sadece bedende ve bedenle açılabilir. Bu durumda birbiriyle bir bütün olduğu görüşüyle birlikte beden, iç beden ve dış beden başlıkları altında ele alınırken sadece birbirinden ayırıcı değil birbirini tamamlayıcı olgular olarak irdelenmiştir.

2.1.İç Beden

İç bedenle ele almaya çalıştığımız duygular, geri bildirim döngüsündeki otomatik aktiviteye başka bir şekilde müdahale edebilir. Fakat son nörobiyolojik araştırmaların gösterdiği gibi, eylemlerimizi sessiz tefekküre veya dünya inşasının temel varsayımlarına veya diğer inançlara dayanarak belirleyemeyiz. Bunun yerine harekete geçme ve davranma motivasyonumuzu belirleyen asıl şey duygularımızdır ve bu duyguları eylemselliğe dönüştüren içselliği de ele almaktayız. Beden ve ruh arasında her zaman bir bağlantı vardır. Onlara ayrı ayrı baktığımızda, birbirleri üzerindeki etkilerini görebiliriz. Pouchet 'ye göre ruhun beden üzerinde büyük bir etkisi vardır ve bunu ispat için de onu istediği gibi sevk etmelidir. Burada sevk eden de sahibi olan da her zaman ruh olmuştur. Ancak, önemli olan ikisi arasındaki ilişkidir. Bedenin ruhtan ayrılamayacağı düşünülür. İnsanın zihinsel durumu fiziksel bedenle çok yakından ilişkilidir. Bedensel güzelliğin tamamlayıcı unsuru olan ruhun mevcudiyeti bizlere farklı bir bedensel anlayış da sunmaktadır.

Evrensel bir değerlendirme içgözleme dayalı argümandır. Gerçek şu ki, dikkatinizi bilincinizin içeriklerine yönelttiğinizde elektrokimyasal etkinliklerde bulunan bir nöron ağını açıkça kavrayamazsınız: Bunun yerine düşüncelerin, duyuların, arzuların ve duyguların akışını fark edersiniz. Sanki içgözlemde açığa çıktığı halleriyle zihinsel durumlar ve nitelikler, fiziksel durumlar ve niteliklerden çok farklı değilmiş gibidir. İçgözleme dayalı yargı bu yüzden düalizmin bir biçimine, en azından nitelik düalizmine, çok daha yakın görünmektedir (Churchland, 2012, s.36).

Searle'ün zihin felsefesinin çıkış noktasını oluşturan en büyük iddiası, zihnin fiziksel olamayacağı şeklindeki geleneksel varsayımın yanlışlığı vurgulamasıdır. Bu çığır açıcı iddiayı ortaya koymak, düalist ve materyalist bakış açılarından bütüncül bir mücadeleyi gerektirmektedir. Ayrıca zihin felsefesinin, çözülemez olduğu düşünülen zihin-beden problemlerine güçlü çözümler sağlamak için bu iki ana akımın ötesine geçmesi gerekmektedir. Bilinç, beynin hem zihinsel hem de fiziksel bir özelliğini oluşturmaktadır. Aslında, Searle argümanına devam ederken, Descartes'ın "Ben düşünen bir varlığım ve bu nedenle fiziksel bir varlığım" özdeyişinde hiçbir sakınca görmemiştir.

Her insan bireyinin tamamen fiziksel kökenlerine görünüşte fiziksel yaradılışına bakabiliriz. İnsan bireyi, genetik olarak programlanmış tek hücreli bir molekül örgütlenmesi (döllenen yumurta) halinde ortaya çıkar ve hücre çekirdeğindeki DNA moleküllerinde kodlu bulunan bilgi tarafından yapısı ve katılma biçimi kontrol edilen başka moleküllerin eklenmesiyle gelişir. Böyle bir işlemin sonucunda, davranışı içsel işlemlerden ve fiziksel dünyanın geri kalanıyla girdiği etkileşimlerden doğan tamamen fiziksel bir sistem ortaya çıkar (Churchland, 2012, s.36).

Searle'e göre düalizm birçok insan için çekici haldedir. Çünkü yanlış varsayımlara rağmen insanlar her zaman içsel deneyimlerinin ve dış dünyadan farklı olduklarını ve aynı zamanda da duygu ve düşüncelerimizin farkındadırlar. Bu düalizmi çekici kılmakla kalmaz, aslında bizi ölümden sonra yok olma korkusundan kurtarmaktadır. Searle'ün belirttiği gibi; "Düalizm sadece bizim deneyimlerimizin en açık yorumlarıyla bağdaşmakla kalmaz, aynı zamanda hayatta kalmak için sahip olduğumuz çok derin bir dürtüyü de tatmin eder" (Searle, 2006, s. 59). Bedenlerimiz öldüğünde tamamen yok olacağımızı düşünmek herkes için ürkütücü ya da sevdiğimiz öldüğünde onların sonsuza dek yok olduklarını düşünmek, göremeyecek olmak büyük bir acıdır ve Searle'e göre düalizm bizim yok olmama isteğimizi karşılamaktadır.

Bu durumda bedeninin öldükten sonra da bir şekilde varlığını sürdürdüğünü ya da bir zamanlar var olduğu durumunu, değişim ve dönüşümünü performatif açıdan ele alabilir ve bedeninin yok olurken bile dönüşümünü tamamladığını örneklerle de destekleyebiliriz. Kollarımızı kaldırmamız bir nedensellik gerektirmektedir. Fiziksel ve zihinsel olmak üzere iki nedeni vardır bu eylemin ve nedensel bir işlev olmadan, tesadüfi fenomenlere düşmekteyiz. Bu nedenle epifenomenalizm, zihinsel olayların beyindeki fiziksel olaylardan kaynaklandığını ancak zihinsel olayların bu fiziksel olaylarla nedensel bir ilişkisi olmadığını savunmaktadır.

Epifenomenalizm. Söylemesi güç olmakla birlikte bu terimin anlamı aslında basittir. Yunanca ön-ek “epi-“, “ötesi”, “dışı” anlamlarına gelir ve söz konusu tutum zihinsel fenomenlerin, nihayetinde eylemlerimizi ve davranışlarımızı belirleyen, beyindeki fiziksel fenomenlerin bir parçası olmadıklarını, bunun yerine onun ‘ötesinde’ , ‘dışında’ yer aldıklarını savunur. Zihinsel fenomenler bu yüzden epifenomenlerdir. Bunların, gelişen beynin belirli bir karmaşıklık düzeyini aşmasıyla birlikte belirdiği veya ortaya çıktığı kabul edilir (Churchland, 2012, S.32).

Epifenomenalizm, bedenden zihne tek yönlü bir neden-sonuç ilişkisi olduğunu kabul etmektedir. Dolayısıyla zihindeki her şey fiziksel aktivitenin bir ürünüdür. “Beyin süreçleri bilince neden olur, fakat bilincin kendisi, beynin bir özelliğidir.” çıkarımı Searle’e göre zihin-beden problemi için bir çözümdür" (Searle, 2018, s. 236). Zihin ve beden problemi felsefeyi de içine alan ve felsefede en temel problemlerden biridir. İnsanın zihinsel ve ruhsal yönünün bedensel boyutuyla nasıl bir birlikteliğe sahip olduğunu sorgular.

Antik dönemden beri, zihin ve bedenin ne şekilde iletişime geçtiği, ikisinin ayrı mı yoksa tek bir varlık mı olduğu eğer iki ayrı varlıksa nasıl bir araya gelebildiği ve en temelde bunların doğada nasıl bir karşılığı olduğu sorularına cevaplar aranmaktadır. Antik dönemde ruhun ölümsüz olduğunu ilk söyleyen kişinin Thales’tir. Bununla birlikte dönemin ilk filozoflarından Platon da ruh ile bedenin birbirinden ayrı olduğunu, beden devamlılığını yitirse de ruhun var olmaya devam edeceğini ifade etmiştir. Böylece ruhu bedenden ayırarak daha belirleyici bir kavram olarak ele almışlardır. Daha spesifik olarak, Searle’ün yaklaşımı, bilinç gibi şeylerin tamamen öznel olduğu, nesnel bir doğa dünyada olma paradoksunun üstesinden nasıl gelebileceğimizi sormaktadır. Bilinç problemini zihin-beden probleminin doğrudan bir yansıması olarak şu şekilde formüle ediyor:

"Nasıl olur da mekanik olan bu evren, amaçlı insanları içerir? Nasıl olur da temelde anlamsız (nötr) bir dünyada anlamlar bulunabilir"? (Searle, 1984, s. 13). Düşündüğümüz bütün şeyler; parçacıklar, sistemler, organizmalar vb. tamamen nesnel varlıklar olmalarına rağmen nasıl var olabilirler? Bu biyolojik sistemlerden bazılarının bilinçli olduğu ve bilincin doğası gereği öznel olduğu göz önüne alındığında, bilincin öznelliğini ele alırken tam olarak neyi düşünmemiz gerekiyor?

Descartes'in görüşüne göre bilinç, doğal dünyanın bir parçası değildir. Tanrı, ruh ve ölümsüzlük anlayışına dayalı felsefi bir gelenektir. Bu fikir, bilincin bedenini veya beynin bir özelliği olamayacağını savunmaktadır. Bilinç sadece ruhun özelliğidir. Descartes zihin-beden ilişkisinde ontolojik bir ikiliği kabul ederek bedenin veya beynin bilinçli olamayacağını, sadece ruhun olabileceğini savunmaktadır.

Searle, bilinçte düalist ve materyalist yaklaşımları kabul etmemekle birlikte bilinci bilimsel olarak ele almanın yolunun onu öznel deneyimlerin nörobiyolojik nedenleri anlamına gelecek şekilde tanımlamayla olacağını ifade eder. Bu tanımın öznel deneyimden ziyade nörobiyolojik nedenlere odaklanması, öznel bilimsel bir çerçevede tüm boyutlarıyla gözlemlenebilir kılmakta, öznel bir dizi fizyolojik sürece indirgemektedir. Bilincin bilimsel bir nesne olmayı haklı çıkaramayacağı inancını ortaya koymaktadır. Searle'ün davranışa yüklediği özellikler ve anlamlar, davranışın iki boyutluluğunu göstermektedir; içe dönüklük ve dışa dönüklük. Olay örgüsünün dışsallığı, dış dünyanın dinamiklerine sahip olduğunu göstermektedir. Davranışın içselliği, bireyin öznel bilinciyle ilgilidir. Bu içsellik ve dışsallık eylemin anlamını yaratmaktadır. Bu durum birey ile doğa arasında bir ilişki oluşturur ve eylemsellik bunun gerçekleşmesidir. Bilimsel bir nesne olarak doğrulayamayacağı inancını ortaya koymaktadır.

Davranışın veya gözlemlenebilir davranışın nedenselliğinin veya açıklamasının bir parçası olarak bilinçli öncülleri reddeden 19.yüzyıl doktrini olarak ifade edilebilecek epifenomenalizm, zihinsel herhangi bir olayın hiçbir zaman fiziksel bir olguya neden olamayacağını ve daha spesifik olarak zihinsel olayların, ancak tüm fiziksel olayların beyinde gerçekleştiğini, bunun olayları etkilemediğini savunur.

Buna göre, "zihinsel veya fiziksel davranış, kaslar sinir uyarıları alıp kasıldığında meydana gelir ve sinir uyarıları, diğer nöronlardan veya duyu organlarından gelen girdilerle üretilir." Epifenomenalist görüş; zihinsel ya da zihinsel olayların sinirleri, kasları ve bunlar arasında meydana gelen hareketliliği içeren süreçlerde nedensel ilişkiler oynamadığını vurgulamaktadır.

Yapay zekânın insan zekâsını yansıtamaması, dilin sadece birçok yönüyle değil, aynı zamanda "işlevsel" yönüyle de ilgilidir. Bu bakımdan davranışçılık, görünen davranışın ardındaki hazırlık unsurlarını ve bilinçli süreçleri de içermelidir. Eylemi mümkün kılan görünmeyen duygusal zihinsel durumlar/bilinç, dış boyutta gerçekleşen eylem ve davranışların temelini oluşturur ve görünüşe göre bunların bir parçasıdır. Eylemin görünür boyutu insan davranışını tanımlamaya yönelik herhangi insani bir girişim, bu davranışı mümkün kılan duyusal olmayan bazı bilinç hareketlerini inceleyerek ve göz ardı ederek, her zaman kusurlu bir süreçle sonuçlanmaktadır.

“İnsan dünyayı düşünmeden önce onda ikamet eden, algılayan bir organizmadır.” (Ponty, 2017, s.19) Organizmanın davranışında bir tür pozitif aktivite kendini gösterir. Sanki organizma bazı temel koşullara yönelmiş, bu temel koşullara aşına, "organizmanın bir a priori"sine sahip ve belli tutumlar hâkim olmakta ve belirli bir iç denge, organizmayı daha baştan çevresiyle belirli bir ilişki kurmaya yönlendirmektedir. Beyin bölgeleri teorisinin modern biçimi, destek altyapısı ile işlev arasındaki bağlantılarda büyük değişikliklere yol açmıştır. Teoride atıfta bulunulan koordinasyon merkezi artık beyin izleri için toplama noktaları olarak görülmemektedir. Bu merkezlerin işlevleri, uyandırılan renk nüansları ve kavranan algısal yapılara göre niteliksel olarak farklılık gösterdiğinden, bu merkezlerin işlevleri, algılanan bağlantıların katıksız inceliğini ve çeşitliliğini yansıtmaktadır. Bu nedenle, Descartes'ın deyimiyle hissedebilen varlıklar, ruh ve beden bir karışımı olduklarını ileri sürerler. Yüksek tutumlar, organizmanın yaşamına yeni bir anlam vermektedir. Ancak, zihnin elindeki özgürlük, yine de kontrol altındaki özgürlüktür.

Zihin ayrıca kalıcı olarak bir organizmanın içine gömülüdür ve burada kendini fiilen gerçekleştirmek için daha basit faaliyetlere ihtiyaç duymaktadır. Algı tutumları, durumlara ve ortamlara karşı bu ilişkileri yüzeye çıkarır. Bu ilişkiler saf konuya atfedilememektedir. Modern psikoloji ve psikopatolojiye göre beden, kopuk zihnin karşısına çıkan dünyadaki sıradan nesnelere biri değil, dünyaya bakış açımızdır. Onunla ve onun içinden dünyaya bakarız.

Kendimizle olan ilişkimiz dünya ile kurduğumuz ilişkiyle aynı zamanda gerçekleşmektedir. Ponty'e göre düşünümsel felsefe, varoluşu gözden kaçırmaya, onu nesnelere indirgemeye ve fiziksel dışsallık ile zihinsel içselliğin yerini alan "şeyler arasında geçiş ilişkisi" kurmamıza neden olmaktadır. Dünyayı bir tiyatro seyircisi gibi dışarıdan değil, kendi bakış açınızdan görürüz. İç gözlemsel felsefelerin teşvik ettiğinin aksine, dünyayı bir bütün olarak görememekteyiz.

1907'de Dr. Duncan Macdougall, ruhun bedeni terk etmesiyle ilgili inanılmaz bir biyolojik ve teolojik çalışmaya başlamıştır. Bir ruhun ağırlığını ölçmek için, Macdougall'ın kliniğinde ölmekte olan altı hasta, 4 ila 5 gramlık bir farkı ölçebilecek kadar hassas bir teraziye yerleştirilmiş özel bir yatağa yatırılmıştır. Böylece, bir kişinin ölümden önceki ve sonraki ağırlığı karşılaştırılmıştır. Ruhun madde kadar ağırlığının da olduğu kanıtlanmıştır.

Ponty, ilk kitabı olan "Structures of Behavior"da algılayıcıları dışarıdan gözlemleyerek deneysel çalışmaların felsefi sonuçlarını ele alırken, ikinci kitabı olan "Phenomenology of Perception"da konuya içeriden bakmış ve algı yoluyla kazanılan anlayış ile beden ve dünya arasındaki ilişkiyi tanımlayacak yeni bir bilinç ve yansıma teorisi peşinde koşmuştur. Ponty, cogito ve dünya arasında kurduğu bağımlılık ve tezahür etmeye dayalı karşılıklı ilişkiyi önce dünyadan bilince sonra bilinçten dünyaya doğru ele almıştır.

Davranışın gerçekliğini nedensellik ve içkinlik açısından açıklamanın zorluğu, Fransız filozof için aşılması gereken bir engeldir. Ponty'e göre ne yansıma ne de fiziksel düşünme davranışın yapısını ortaya koyamaz. Davranış, psikolojik ve fizyolojik ayrımlara karşı tarafsızdır ve onları yeniden tanımlamamıza izin vermektedir.

Görünen her şey, sonsuz bir anlam zenginliğine karşılık gelen görünmez boyutlar içermektedir. Vücut bulmuş özneliğimiz, duyuşsal veya mental organlarımız ve pratik arzularımız kaçınılmaz olarak dünyanın bize nasıl görüldüğünü etkilemektedir. Dolayısıyla,

dünyayı anlamak için kendimizi anlamamız gerekmektedir. Öz-farkındalık sırasında ortaya çıkan benlik, hiçbir zaman gerçek öz-farkındalık ile tam olarak aynı olmamaktadır. Benlik, kendinden çıkış hareketi ile kendine dönüş hareketinin bütünüdür. Fakat belki de beden, bütünlüğü olmayan parçadır.

Ponty, her biri ancak öteki olarak kendi olan, gören ve görünen, gösterge ve anlam, içeri ve dışarı gibi genellikle ayrı olarak kabul edilen terimlerin özdeşliğini veya ayrılığını değil de ayrılık içinde özdeşliğini veya tersine birliğini düşünmeye çalıştığı her seferinde kesişme kavramını kullanmıştır. Kesişme, iç içe geçme ve tersine çevrilebilirlik, Alginın Fenomenolojisi'nde özetlenen ancak yansımanın karşıtlıklarının özne-nesne; iç-dış; ben ve öteki vb. eleştirisi radikalleştiğinde ve felsefenin diyalektik ihtiyacı formüle edildiğinde gerçekten temalaştırılan ontolojik bir yapıyı işaret etmektedir.

Ponty içeriden dışarıya doğru ve dışarıdan içeriye karşılıklı geçişten veya benliği terk edip benliğe dönmenin karşılıklı hareketinden ibaret olan ontolojik bir yapı kurmuştur. Yansıma ve yansımanın eksikliği yaşantımızda bir araya gelmektedir. Bu yüzden iki koşuldan birini dışlamadan aralarındaki bağlantıyı görmenin bir yolu olmalıdır. Ponty'ye göre diyalektik felsefe, bu soyut ikiliği aşmanın ve yansımanın eksikliğini yani düşünüm eksikliğini yansımanın bir momenti olarak sunarken yansımayı da düşünülmemişin bir tezahürü olarak ortaya koymaktadır. Diyalektik felsefeye göre her iki bakış açısının da hakikati onların dışındadır ve ancak diğerine doğru hareket ederek kendisi olmaktadır. Bu bağlamda olumsuzlama iki pozisyonun tersine çevrilmesi olarak değil, içeriğin bir hareketi olarak anlaşılmalıdır. Böylece kendinde ve kendi içinde ayrımı ortadan kalkmaktadır. Kendinde olan ancak ötekiyle, kendi içinin aracılığıyla kendisi olmaktadır. Artık her bir terimin özdeşliği, kendi hareketleri ile çakıştıkları için ancak kendileri fark ile tanımlanır. Dolayısıyla düşünce bu oluştan, hareketten ayrı olamaz, o her bir terimi kendisi yapan fiili hareketle örtüşür. Hareket hakkında düşünmenin tek yolu onu yapmaktır.

Felsefede ve özelde fenomenoloji, çoğunlukla varlığı anlama teşebbüsündeki şeylerin kendisine bakıp gölgelerini görmezden gelirken, Ponty, görünürün iç zırhı olarak tanımladığı

görünmezine bakmayı önermektedir. Anlam görünmezdir ancak görünmez, görünürün zıttı değildir. Görünürün kendisi görünmez bir içsel çerçeveye sahiptir. Görünmez, görünürün gizli ortağıdır ancak orada görünür. Dünyanın içinden değil de oradan görme gayretleri onu ortadan kaybeder. Görünmez, görünürün sınırındadır görsel odağıdır ve onun içine kaydolur. Görünür, görünmezle doludur.

Beden, dünyanın ontolojik dokusundan yapıldığı gibi, bedeninin fenomenal dokusundan da yapılmıştır. Bu nedenle dışımızın içimizle bir ilişkisi varsa o zaman içimizin dışımızla ilişkisi arasında, duyuşumuzun duyuşumun fenomenallığı ile arasında bir ilişkisi de vardır.

2.2.Dış Beden

Eylemlerimiz bizi tanımlar ve yalnızca bedenlerimiz aracılığıyla düşüncelerimizi eyleme geçirebiliriz. Kesişim, simetrinin gerektirdiği terimlerle ters ilişkileri olan dört terim içeren stilistik bir diyagramdır. Ponty, kimliği kimlik ya da farklılıktan ziyade ayrılık içinde düşünmeye çalıştığında kesişme kavramını ortaya atmaktadır. Bu, çoğu zaman ayrı görülen bir kavramdı. Örneğin; her biri diğerinin kendisi gibi olmak, görmek ve görünmek, işaretler, yani içerisi ve dışarıyı gibi alanları kapsamaktadır. Bunları ayrı ayrı ele almayı reddeden bu kavram, içsel ve dışsal varoluşun anlamı arasındaki ayrımın fenomenolojik hakikatini bünyesinde barındırmaktadır.

Bilindiği üzere Platoncu metaforların karanlık ve ışık karşıtlığına dayalı simgesel temsilinde gölge, fiziksel ve algısal olanı ifade eder. Aydınlik, entelektüel ve kavramsal olanı temsil eder. Mutlak bilgi, ancak Mutlak Varlık'ın bilgisi ile elde edilebilir. Bu nedenle bedenimizin zamansal yönünü terk etmek esas olacaktır. Bu nedenle filozof başını ışığa çevirmeli ve gölgeyi geride bırakmalıdır. Görünür dünya akışkan ve değişkendir ve bize kesin olarak rehberlik etmemektedir. Görünür alan bu nedenle gerçeklerden uzaklaşmaktadır. Gölgenin hakikati olmadığı gibi görünürlük sahası da hakikati ifade etmez. Bu nedenle filozofun hakikate ulaşmak için mağaradan çıkarken gölgeye sırtını dönmesi, gölgeyi geride bırakması zorunludur.

Duyusal ve bedensel olan terk edilerek mutlak bilgiye (gölgesiz olana) ulaşılabilir mi? Duyusal, bedensel, sanatsal olandan arındırılmış Platoncu kesin ve akli bilgiyle hakikate ulaşmak mümkün müdür?

Toplumsal hayatımızın ve kişisel varlığımızın kaynağı olan bedenlerimiz, bir dünyamız olduğunu iddia etmemizin tek sebebidir. Bedenlerimiz arasındaki varoluş, toplumsal hayatın çekirdeğini oluşturur. Bu anlamda beden aynı zamanda tarihsel ve kültürel bir alandır. Her şeyden önce bizi başkalarına görünür kılan fiziksel varlığımızdır. Bununla birlikte dünyamızın bedenimize bağlı olduğu için var olduğunu anlamamız çok zordur fakat siyaset ve ideolojinin beden aracılığıyla işlediğini görmek kolaydır. Aslında beden anlayışımız, varoluş anlayışımızın bir özeti gibidir. Bedenlerimizi nasıl yarattığımız, dünyamızı nasıl yarattığımızı belirlemektedir. Dünyamız yok olmaktadır çünkü bedenlerimiz de yok olmaktadır. Bu sadece kişinin kendi bedeniyle ilgili olarak değil aynı zamanda diğer bedenlerle ilgili olarak da düşünülmesi gereken bir durumdur.

Bedensel değişkenlikte etkili olan güzellik anlayışı da yüzyıllar boyunca değişmiştir. Bu, öncelikle kadın bedeni üzerinde gerçekleştirilen estetik algı yoluyla cinselliğin kaynağını oluşturmuştur. Vücut çirkinliğinin insanları mutsuz ettiğine inanan 19. yüzyıl estetik cerrahları, insanları cerrahi operasyonlarla güzel hale getirmenin insanları mutlu edebileceğine inanmışlardır. Bu cerrahlar, Rönesans döneminde yüz estetiği sanatı ile gelişen bir güzellik anlayışından yararlanmışlardır. Çirkin olanı aşağılamaya ve normalliği ilk sıraya koymaya yönelik modernist yaklaşım, ideolojik baskıdan daha fazlasını yaratmıştır.

Chicago'da 1911'den 1974'e kadar yürürlükte olan Çirkinlik Yasası, toplum içinde “çirkin ve iğrenç” olan kişilerin para cezasına çarptırılmasını şart koşturmuştur. Nazi Almanya'sı ve Mussolini İtalya'sında çok çirkin subaylar, çirkinliğin cezai ve yasal bir sorun haline gelmesinden ötürü yüz estetik ameliyatı geçirmek zorunda kalmışlardır. Freud (1930) tarihli ‘Uygarlığın Huzursuzluğu’ adlı kitabında; güzellik, temizlik ve düzenden uygarlığın temel standartları olarak söz etmiştir.

Başkalarının bedeni üzerinde söz sahibi olanlar, bedeni piyasanın ve başka bedenlerin kölesi olarak sunarken, bedenin değişkenliğini yüzeysel ve görünür bir açıdan ele alıp değerlendirmişlerdir. Michael Marzano'nun “ Beden kraldır çünkü onun aracılığıyla başkalarına nasıl bir insan olduğumuzu gösterebiliriz; beden köledir çünkü değişken ve yeterince tatmin olmayan arzularımız doğrultusunda uysal ve biçim değiştiren bir cisimdir” (Michael, 2006, s.7) sözleri bu düşünceyi destekler niteliktedir.

Balzac, para ve tutku gibi görünür güçleri adlandırdığında ve bunların nasıl hareket ettiklerini net bir şekilde anladığında, nereye yöneldiğini, arkalarındaki güdünün ne olduğunu, örneğin; Avrupa'nın “bilinmeyen bir uygarlık gizemine yönelmiş” olmasının ne anlama geldiğini merak etmiştir. Kısacası, dünyayı bir bütün olarak ele almak ve görünür formlara dönüşen içsel gücün ne olduğunu anlamak istemiştir. Sanatçı, insanların gerçekten göremediği bir görüntüyü yakalayıp onların arasında en insan olanlara gösteren kişidir.

Ponty'nin erken dönem çalışmaları, kökleri felsefe tarihine uzanan ve özellikle sosyal bilimlerin gelişmesinde kendini gösteren temel bir soruyu ele alır: İnsanın bilinç veya yansıma ile öz görüşü ve zaten bağlı olduğu dış faktörlerin davranışlarına etkisiyle oluşan bakışı arasındaki uyumsuzlukları çözümler. O, insanı neredeyse şartlanmış bir nesne olarak betimlemeye kadar giden bir tanımlamayla, insanın fiziksel, organik ve sosyal çevreye olan bağımlılığını yeniden tesis etmektedir. Böylece, mutlak öncelik dışsallığa birbirlerine dışsal ve nedensellik bağlarıyla örülü görüntülerin çokluğu anlamında dünyaya atfedebilmektedir.

Bu durumda, bilincin tanıklığını reddetmek, ondan tüm gerçeği çıkarmak olacaktır. Bunun yerine, nihai bilgiyi inşa etmek için kendi düşüncelerimize erişmek ve içsel değerlerini anladığımızdan emin olmalıyız. Çünkü tüm bilgiler Cogito'nun ilk gerçeğini varsaymaktadır. Öte yandan, öz-farkındalık, kendi hayatımızın doğrudan sorgulamasıyla ve sosyal varlığımıza dair dışsal bilgilerden gelmektedir. İnsanın aynı anda nasıl özne ve nesne, mutlak irade ve dışa bağımlı olduğunu anlamak gerekmektedir.

Ponty'nin projesi sadece algıyı düşünmek değil, algıya göre de düşünmektir. Canlı bedene verilen temel önem bu şekilde anlaşılabilir. Algı, ölü özelliklerin değil aktif özelliklerin verildiği bir deneyimi tanımlar ve bu kişinin dış özelliklerin pasif bir alıcısı değil vücut bulmuş, algılayan bir öznedir. Bu nedenle, duyuşsal özellikler dünyayla olan ilişkimizde kurulmaktadır.

Parçalar bütünden önce var olamaz ve özelliklerini bütünün yapısından almaktadır. Çünkü parçanın bütün ile ilişkisi mutlakdır. Davranış analizi bir temsile sahip olmaya değil Ponty'nin diliyle bir varoluşa, dünya içinde olmaya, bir mevcudiyet ilişkisine işaret etmektedir. Dolayısıyla, Davranışın Yapısı'nın son cümlesinde denildiği gibi; "doğal 'şey', organizma, başkasının davranışı ve benim davranışım sadece anlamlarıyla var olur, ama onlardan yayılan mana henüz Kantçı anlamda bir nesne değildir. Altta yatan bilinçli hayat henüz bir fikir değildir ve sunduğu içgörüler henüz anlaşılmamıştır". (Ponty, 2017, s.69)

Aynanın hayaleti, teni dışarı sürükler ve böylece beden bütün görünmez gördüğü diğer bedenleri örtebilir. Artık beden başkalarının bedenlerinden alınan parçaları giyebilir. Böylece bedenin özü onlara geçer. İnsan, insana aynadır. Ayna ise, şeyleri gösterilere, gösterileri şeylere, beni bir başkasına ve başkasını da bana dönüştüren evrensel bir sihrin aracıdır. Ressamlar genellikle aynalarla düş kurmuşlardır çünkü bu mekanik nesnenin altında, perspektifin altında olduğu gibi görenin ve görünür olanın dönüşümünü tanımışlardır. Bu tenimizin ve onların istidadının tanımıdır. Çoğunlukla kendilerini resim yaparken göstermeyi sevmiş olmaları da bu nedenledir.

Ponty, bilincin sadece içsellikle ve bedenin sadece dışsallıkla ilişkili olduğunu düşünmemektedir. Bedenin bir işlevi olarak bilinç içseldir. Ancak, dış dünyaya bağlıdır. Çünkü dış dünya yalnızca bilinç yoluyla öğrenilebilir. Dolayısıyla bu durum fiziksel bedenle özdeşleştirilmiştir. Bedeni yalnızca uzamsallık açısından tanımlamak, bedenin içselliğinin olmadığı ve tamamen dışsallığın alanına dâhil olduğu anlamına gelmektedir. Bedenin hareketini Descartes, bedeni yer kaplamaya indirgeyerek, aynı zamanda yaşayan insan

bedenini de sadece kendi doğasından kaynaklanmadığı ve dışarıdan nedensellik kanunlarına bağlı olarak gerçekleştiği için, hareketsiz bir nesneden farkı kalmayacağını dile getirmiştir.

Dolayısıyla nesnel tarafa yerleştirilen beden hiçbir zaman özneliğin taşıyıcısı olarak görülmemiş ve beden için varsayılan her özellik bir dışsallıkla ilişkilendirilmiştir. Bu bağlamda Ponty, düşünce ve varlık, varoluş ve anlamı, dış dünyanın tekbenciliği ve ötekinin varlığı gibi yüzyıllarca süren temel metafizik soruların cevabının tam olarak bedenselliğin doğru anlaşılmasından geçtiğini görebilmiştir. Bu sorular ruh tarafından değil beden tarafından cevaplanmaktadır görüşünü öne sürmüştür.

Kişi kendi imgesi de dâhil, herhangi bir nesnenin görüntüsünü görebilmek için ondan biraz uzaklaşması gerekmektedir. Ancak bu mesafe, nesnelere bizim için bilinmez kılmamaktadır. Onları görüyorsak bu onlarla aramızdaki mesafeye rağmen bu mesafe sayesinde gerçekleşmektedir.

Ponty, bedenin dünyayla ilişkisini ontolojik bir ortaklık olarak değerlendirmiş ve bireyselliğini anonimlik ile ilişkilendirerek bedenin dışsallıkla bağı kurmuştur. Bu hareket, bedenin içkinliğini egonun mutlak içkinliğinden ayırmaktadır. Anonimlik düşüncesi, bedenin varlığının egonun varlığıyla karıştırılmamasını sağlar. Dermatoloji, hem özneliği hem de anonimliği birleştirir ve bedeni öznellik ile maddesellik arasındaki karmaşadan kurtarırken, Descartes'ın epistemik kaygılarına da düşmekten kaçınır. Böylece bedenin dışsallığı, dünyanın içselliği olmaktadır. Beden ne içsel bir özne ne de tamamen dışsal bir deneyim nesnesidir. Yaşayan bir bedeni ve maddi bir nesneyi düşündüğümüzde, aramızdaki fark görünürlükten değil, görüyor olmanın kendisinden kaynaklanır.

Ponty, ayna görüntüsüyle dışsallığı ve fizikselliği ve kendi nesneliğimizi yakaladığımızı iddia eder. Kendimize bir nesneymişiz gibi dokunarak, bizi bir başkasının gözünden görerek veya aynadaki yansımamıza bakarak gerçekten kendimizden uzaklaşabilir miyiz? Oysa bu üç durumda da kavradığımız sadece buradalıktır, asla kendimizi orada olarak kavrayamamaktayız.

Çevre ile organizma, uyarıcı ile tepkinin kendisi arasındaki ayrımın terk edilmesi gerekmektedir. Yasal olarak bile davranış dediğimiz bu bütünün ortasında uyarıcıyla tepki arasına bir çizgi çekmek imkânsızdır. Öz beden kendisini bu felsefenin içinde önlenemez biçimde içselleştirilmiş ve böylece bir beden olarak, beden oluşuyla içinde bulunduğu dünyayla karşıtlık içinde kaldığı bir yere yerleştirilmiş halde bulur. Bu nedenle öz beden dışsallığı için yeniden bir girişimde bulunmak gerekmektedir. Amaç artık bir beden sahipliğinin dışsallığı nasıl tehlikeye atmayabileceğini anlamak değil, dünyaya ait olmanın bir sahipliğe nasıl olanak tanıyabileceğini anlamaktır.

Bedenin performatif hareket duyuları belirli bir yere sahip oluşları, konumlanmış hislerle birincil biçimden sürekli olarak birbirleriyle iç içe geçişe borçludurlar. Bu birincil konumlanma dokunmayla ilgilidir. Çünkü dokunma duyumu, dikkatin yönüne bağılı olarak iki farklı anlayışa yol açabilir: Dışsal bir nesnenin tipik bir özelliğı olarak yani dokunsal özellikler kisvesi altında da anlaşılabilir ve “öz beden nesnenin duyumu” olarak da dikkate alınabilir.

Ten bir beden değildir. Yer kaplaması, konumlandırıldığı anlamına gelmez; tam tersine, konumlandığı için daha doğrusu, varlığı konum olduğu için parçaları bir mekânı kaplayabilir ve kendisi de yer değiştirerek bir yerleri kaplayabilir.

Beden dünyanın yüzeyinde, ek parçalar düzeyinde eklenmiş değildir, dünyanın kalbindedir. Öz beden, nesnelere önüne veya yanına yerleştirilmez; nesnelere tabanıdadır. Ayrıca Ponty, dünya ile beden arasındaki ilişkiden bahsederken, dünyanın “içiyile benim dışım arasındaki bağlantı” olduğunu yazabilmiştir. Beden olan bu dışsallık, dünyanın kendi içselliğinden, orijinal derinliğinden, dünyevi varoluşundan başka bir şey değildir. “Görünür olanın yüzeyindeki ince film, sadece benim görüşüm ve bedenim içindir. O yüzeyin altındaki derinlik benim bedenimi ve dolayısıyla görüşümü içerir”. (Barbaros, 2017, s.188)

3.BÖLÜM: UYGULAMALAR

Hayatı ve kendimi deneyimlerken, aktif yönlendirici gücün ne olduğuyla ilgili sorular ve fenomenol alanların ortak bir doğasını bulma çabası bu çalışmaları uzun düşünsel ve deneysel süreçler sonucunda ortaya çıkarmıştır.

Düşünsel bir süreç içerisindeyken izlemiş olduğum insan anatomisini anlatan bir belgesel dizisinde, acı çekerken insanın kalbinin bir bölümünde şekil değişikliği olduğunu ve bu şekli “japon küpü” dedikleri “takotsubo”ya benzettiklerini öğrendim ve kendimle ilişki kurdum. Her zaman insanın deneyimlediği, acı çektiği zamanların bedenimize doğal olarak görünür bir iz bırakabileceğini düşünürdüm. Sonrasında bedenin performatifliğini ele alarak; acı, sevinç, heyecan, aşk, korku gibi hissetmiş olduğumuz duyguların iç bedende nasıl bir değişiklik yarattığını incelemeye başladım ve böylelikle ruhsal ızdırıp dediğimiz şeyin sadece ruh ile hissedilen ve bedenden ayrı bir fenomen olmadığını gördüm. Duygusal olarak hissetmiş olduğumuz şeylerin sadece ruhsal bir deneyim olmadığını, psikolojinin de, kalbin de, beynin içindeki parçaların da, kan akışının, vücut ısısının kısacası bedenin bütün parçalarının birlikte üretmiş olduğunu, işlemiş olduğunu inceleyerek üretimlerde buldum. Bedeni iç ve dış diye ayırırken özellikle Merleau Ponty’in performatif beden anlayışından, fenomenolojik algı biçiminden ve Descartes’in ontolojik yaklaşımından faydalanarak çıkarımlarda buldum.

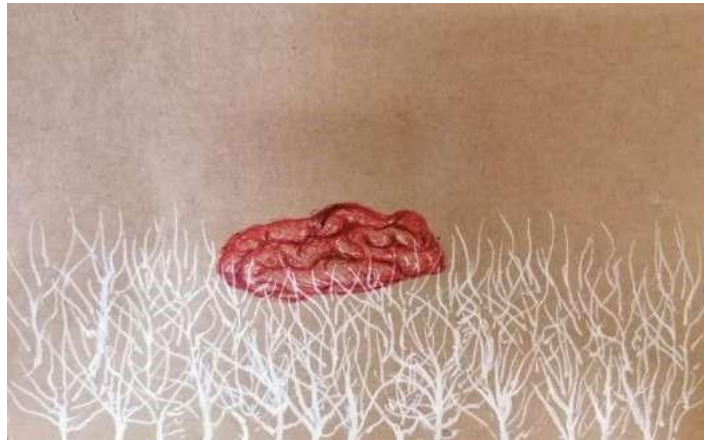
Bedenin doğal değişimleri iç-dış algısında doğadaki varlığımızla birlikte diğer canlı bedenlerle özümşenen bir bütünlük oluşturdu. Doğa ile değişen bedeni, geçirilen süreçler, bedenin dışında doğanın içinde olma durumuyla birlikte felsefi ve sanatsal açılarından irdelemiş oldum.

Ankara’da yaşamış olduğum bir kış döneminde her sabah işe gidip gelirken çeşitli ağaçların ve yerdeki bitkilerin üzerindeki karlarla oluşturdukları şekilleri incelerdim ve sürekli gözümle aralarına resimler çizer, bir şeyler yerleştirirdim. Bazen oluşturdukları şekilleri insan formuna, beyne, kalbe, damarlara benzetirdim. Bir gün gözüme takılan bitkilerin önünde durup gözlerimle üzerinde kar yığını olan bitkilerin içine kanlı bir kalp yerleştirdim ve ilk çalışmam böyle başladı. Tertemiz bir beyazlık içinde onu kirletebilecek kanlı bir kalp. Hem form olarak

hem de bütünü parçaları olarak birbirilerini benim gözümde tamamlıyorlardı. Hem estetik, hem de ürkütücüydü. Bir gün karlı bir yolda yürürken çalılardan içinde kanlı bir kalbin tek başına olduğunu görmüş olsaydık nasıl bir tepkiselliğe sebep olurdu? Doğanın içinde de atan bir kalp var zaten ama onu görmüyor ya da belki de bunu hissetmiyor, düşünmüyorduk. Doğayla birlikte kendimizi var edebiliyor, sınırlı varlığımızı onun sınırlılığını düşünmeden ama ona dâhil olarak devam ettiriyorduk.

Bedenin içinden çıkarılarak ele alınan parçalar, doğanın içinde varlığını devam ettirerek konuyu işleyen resimlerimle birlikte kişiye kendini hissettiren, yaptırımda bulunan içsel parçalarımızı dışarıdan bir gözle görülür kılıyor. Anı hafızası olarak beynimizde yer alan ve küçük bademe benzeyen amigdala, mutluluk ve heyecan hormonlarını salgılayan hipofiz bezleri, ilk mekânsallaştırdığımız rahim ve bütünü diğer parçaları... Her yönüyle her bir parçamız doğada bir nevi kendi yankısını arayıp bulmaktadır.

Performatif beden kavramıyla bedenin değişebilirliğinden ziyade edimsel beden olgusuyla ilgilenilmiştir bu tezde. Bedeni iç ve dış diye ayırarak ele alırken, doğa da bir beden formunda ele alınmıştır ve kendi bedenimizin dışıyla doğanın içindeki bir parça olduğumuzu hissediyoruz.



Görsel 16.Şeyma Al, Temporal Lob, 15x10.5 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara

Duyu belleği olarak da bilinen temporal lob, beynin içerisindeki bir bölümdür ve dışarı çıkardığımızda kan ile beden kavramının akışkanlığını, sıcaklığını, işleyişini bize yansıtabilecek bir fenomendir.



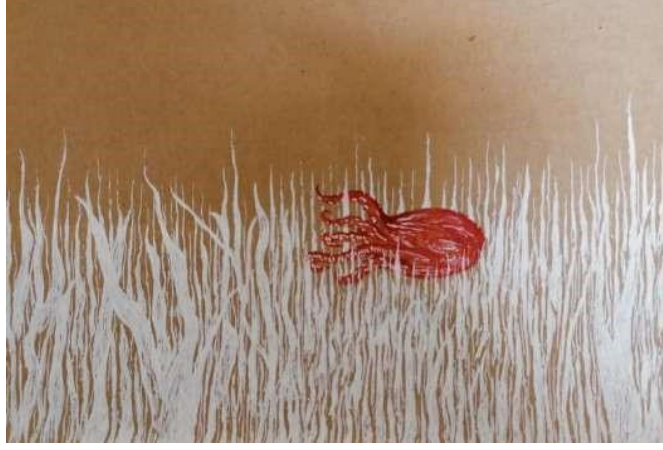
Görsel 17.Şeyma Al, Kan,15x10.5 cm. 2022, Kğit zerine tükenmez kalem, Ankara

Kan bizim bu dünya ile aramızda oluşan ilk bağdır. Bu kadar gerçek ve samimi bir açıklaması olmasına karşın bir kan biriktisiyle karşılaştığımızda ürpertir ve endişeye sebep olur.



Görsel 18.Şeyma Al, Beyincik,21 x 15 cm. 2022, Kğit zerine tükenmez kalem, Ankara

Bedenin komut merkezi. Karlarla bütünleşen bitki örüntülerinin beyin Őekillerine benzetilmesiyle bedenin temel yaşamsal öğelerinden olan beyini kanlı canlı bir Şekilde içine alarak bütünleşmesi ele alınmıştır.

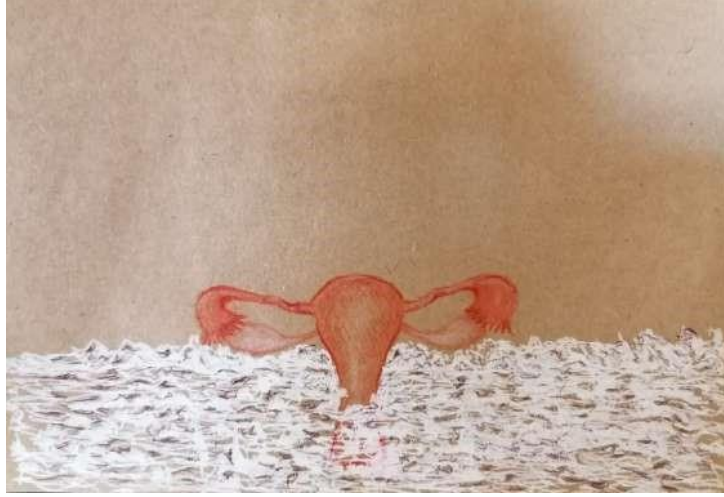


Görsel 19.Şeyma Al, Takotsubo sendromu, 21 x 15 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara

Duygusal olarak acı çekilen dönemlerde kalbin bir bölümünün şekil değiştirerek “Takotsubo” denilen japon küpüne benzetilmesine dayanarak kalbi birçok yere yerleştirdik. Burada da ahtapotları yakalamak için kullanılan japon küpü ile kalp fenomeni bir arada ele alınmıştır. Yosunlara benzeyen bitkilerin içinde ahtapotlaşan kalp, “Kırık kalp sendromu” ile ifade edilmiştir.

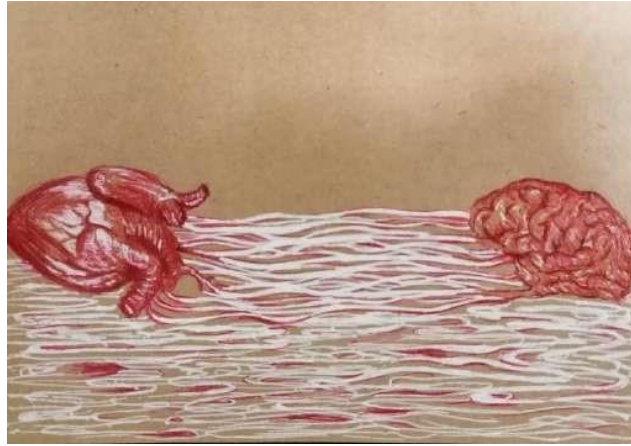


Görsel 20.Şeyma Al, Plesenta, 15 x 10.5 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara



Görsel 21.Şeyma Al, *Rahim*, 15 x10.5 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara

İnsan bedenindeki en güçlü organ; rahim. Bedenimizin zayıflıkları kadar güçlü olan yanlarını da bize hatırlatmaktadır. Üretimi, verimi ve değişkenliğiyle “ana” diye adlandırdığımız toprak ile iç içe geçmiş bir şekilde resmedilmiştir.



Görsel 22.Şeyma Al, *Gezgin vagus siniri*, 15 x10.5 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara

Asıl olarak kalp ve beyin arasındaki iletişimi sağlayan vagus sinirinde bazen bir iletişim bozukluğu mu oluyor acaba? Bazen hissettiğimiz bir şeyi aklımıza uyduramayız bazen de mantıklı bulduğumuz şeyi kalbimizle onaylayamayız.



Görsel 23.Şeyma Al, Hollık,17 x15 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara

Annemin yaşayıp büyümüş olduğu Beroj köyünde hayvanlardan elde edilen besinler ağaçlarla korunaklı hale getirilmiş ve adına “hollık” denilen yerde, serin tutularak tüketilecek kıvama gelene kadar saklanır. Takotsuboya dönüşerek bir şekil bozukluğu oluşmuş kalbi orada saklarsak belki kıvamı değişir ya da o korunaklı alanda kalarak iyileşir.



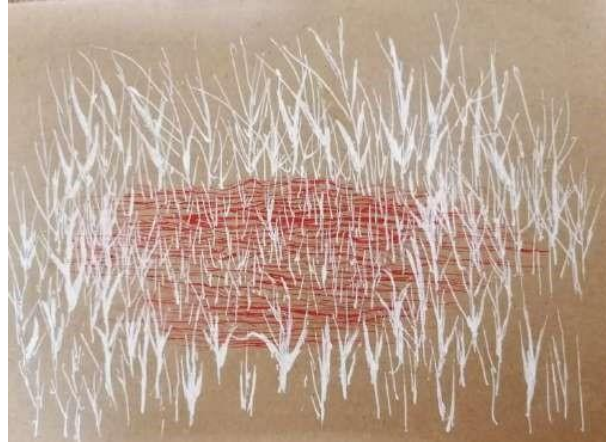
Görsel 24.Şeyma Al, Badem çiçeği ve kemikler, 21 x15 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara

Bedenimizi ayakta tutan kemiklerimiz hayatımız sona erdiğinde bizden geriye kalacak olan parçalarımızdır. Sevgili babacığımın ektiği badem ağacı bugün kemiklerinin üzerine dökülen pembe badem yapraklarıyla karışarak, bedenin yokluğu ve bıraktığı yaşamsal izleri bize göstermektedir.



Görsel 25. Şeyma Al, Pelvis, 21 x15 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara

Taze çimenlerin üzerine oturup serilerek oradan yaşamın tazeliğini hissettiğimiz anlar vardır. Sonrasında bazı anlar da olur ki bizim tanıklık edemediğimiz ama o oturduğumuz kalça kemiklerinin o anları hiç yaşanmamış gibi devam ettirdiği.

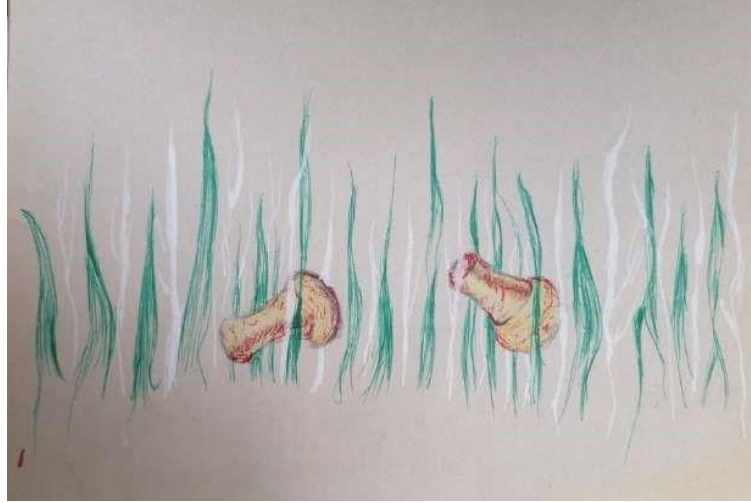


Görsel 26. Şeyma Al, Damar, 21 x15 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara



Görsel 27.Şeyma Al, *Kalp*, 21 x15 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara

Bütün çalışmalarımın başlangıç noktası, insanların da yaşam için başlangıç noktasıdır. İlk oluşan organımız ve tüm yaşamsal faaliyetlerimizi sürdürmemizi sağlayan mihenk taşı. Karlı bir yoldan geçiyoruz ve o bembeyaz çalılıkların içinde sıcacık kanlı ve o beyazlığı kirletmiş ya da arasında parlamış hala atıyor olduğunu gördüğümüz bir kalp.



Görsel 28.Şeyma Al, *Talus*, 21 x15 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara

Çocukluğumun içinde geçmiş olduğu kocaman yeşil bahçede en fazla izleri olan babaannemdi. O bizlerle birlikte o bahçeyi terkedince gitmek diye bir şey geldi ve bahçenin yeşilliğinde oturdu. Talus kemiği yürümemizi sağlayan ayak kemiğidir.



Görsel 29.Şeyma Al, *Sperm*, 15 x15,5 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara

İnsan bedeninde herşeyin bir eni var. Sperm ise en küçük insan hücrelidir. Sperm hücresi ise ancak rahimde bir varlığa dönüşür.



Görsel 30.Şeyma Al, *Yeşillenme*, 21 x15 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara

Bazen mezarlıkların üzerine çiçek ekeriz ya da kendiliğinden oluşur ve büyür, belki de o kemiklerden alınan hücreleri taşır. Belki yok olan insan bedeni başka bir formla hayata karışır.



Görsel 31.Şeyma Al, Badem gölgesi, 21 x15 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara

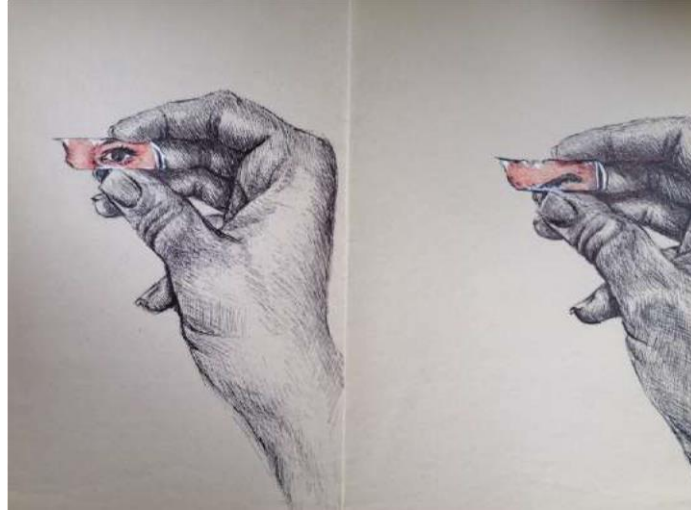
Badem ağacının gölgesinde dinlenilen bir uzaklık. Bizden geriye kalanların tortusu.



Görsel 32.Şeyma Al, Serotonin ile dans, 21 x15 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara

Sesler kokulara benzetilebilir. Çünkü algılanan nesneyi çevreler ve onun bedenine nüfuz ederler. Vücudun duyduğu sesler yankılanır ve vücut bu seslerle titreşir; Bazı sesler vücutta sınırlandırılmış olabilecek fiziksel acıya bile neden olur. Seyirciler ancak kulaklarını kapatarak kendilerini seslerden koruyabilirler. Genel olarak kokulara olduğu kadar seslere de duyarlıdır. Benzer şekilde sesler de bedenın sınırlarına nüfuz eder.

Sesler/sesler/müzik, dinleyicinin/dinleyicinin bedeninde bir yankı odası oluşturuyorsa, göğsünden yankılanıyorsa, dinleyiciyi fiziksel olarak yaralıyorsa, tüylerini diken diken ediyorsa ya da bağırsaklarını hareket ettiriyorsa duyamaz, bunları kulaklarının dışından gelen bir şeymiş gibi algırlar, daha ziyade vücudun içsel bir işlevi olarak görürler. Sesler aracılığıyla atmosfer izleyicinin bedenine nüfuz ederek onları atmosfere açık hale getirir. Bu atmosfer ile salgılanan hormonları ele aldığımızda hepsinin döngüsel olarak birbirini tamamlamasıyla ortaya çıkabilecek hormonların görünür ya da görünmez yarattığı etkiler ele alınmıştır.



Görsel 33.Şeyma Al, *Bir küçük parça*, 42 x30 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara

Kırık ayna parçalarıyla deneme çalışmaları. Parçalar bütünü ele verir. O göz ile geride kalan mevcudiyeti hayal ile bütünleştiririz.



Görsel 34.Şeyma Al, Retina, 21 x15 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara

Yuvasından çıkmış bir göz. Belki bir yerde görsek iğrenç ya da ürkütücü bulabiliriz ama bizim hayatı algılarkenki en önemli parçalarımızdan biridir.

Son dönem görsel sanatlarda insanın idealeştirilmiş figürlerinin vücut imajı ve formunun güçlülük temsili kontrolünü kaybetmiştir. Vücutlar yaralanmış, çürümüş, beden dışı güzelliğini terk ederek kanamış ve iç organları görülmüştür. Bedenin iç organları tiksiniç olarak kabul edilir. (Akkol, 2018, s.1357)



Görsel 35.Şeyma Al, Deri-n, 15 x10 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara

İnsanlar ışığı sadece gözleriyle değil derileriyle de algırlarlar. Bir anlamda ışık deriden geçerek insan vücuduna girer. İnsan vücudu ışığa çok duyarlı tepki verir, bu nedenle sürekli değişen bir ortamda izleyicinin yönelimi sık sık ve beklenmedik bir şekilde

değişebilir ve bırakın kontrol etmeyi, bu durum bilinçli olarak bile fark edilemeyebilir. Birçok açıdan özdeşim kurulabileceği yaklaşımıyla insan derisi ile ağaç kabuğu birbirinin içine geçmiş metaforlar olarak ele alınmıştır.



Görsel 36.Şeyma Al, Japon küpü, 21 x15 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara

Japon küpleri suyun altında ahtapotları bekliyor. Kalbin japon küpü Takotsubo ile birleşimi.



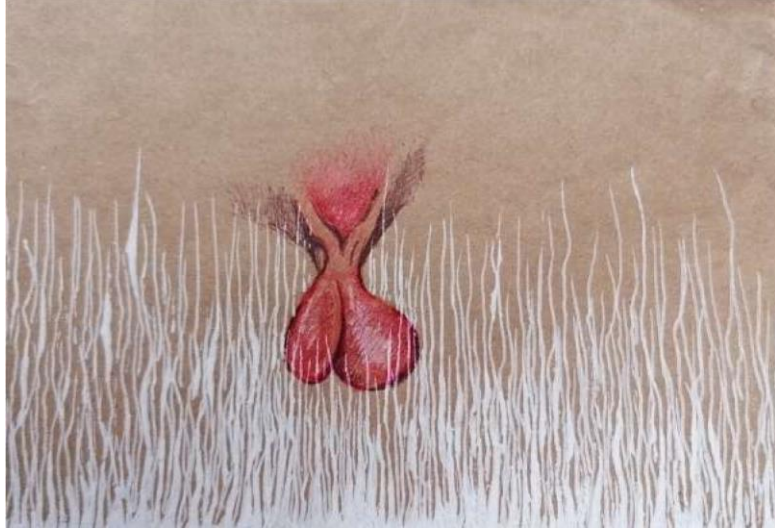
Görsel 37.Şeyma Al, Embriyo, 21 x15 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara

Rahimdeki ilk tutunma çabaları, ilk oluşumlar, anne karnına alışma süreciyle dünya yaşamına gelmeye hazırlık.



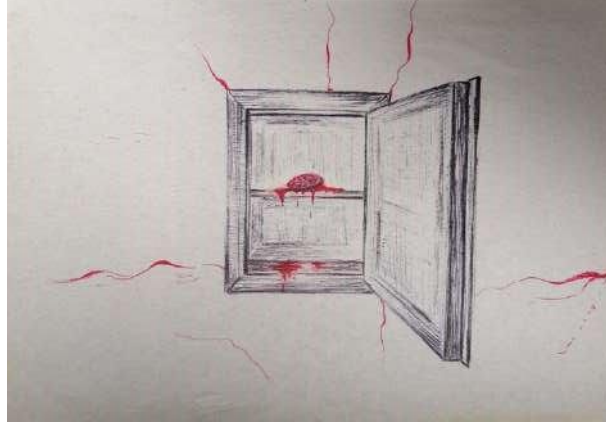
Görsel 38.Şeyma Al, Nereden bakıyorsun?, 14 x10,5 cm. 2022, Kağıt üzerine tükenmez kalem, Ankara

Nereye baktığımız kadar nereden baktığımız da önemlidir fakat bu bakış bir yönden değil geçmişten gelen bir bakıştır.



Görsel 39.Şeyma Al, Hipotalamus ve hipofiz bezleri, 15 x10,5 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara

Görsele bakınca anatomik bir bilğimiz yoksa ilişki kuramayacağımız bir bölüm. En çok ihtiyaç duyduğumuz ve bedenimizde üretimi için yaşamsal dengemizi sağlamaya dikkat ettiğimiz oksitosin ve dopamin hormonlarının salgılanmasını sağlayan beyindeki bölüm.



Görsel 40.Şeyma Al, gömme dolapta amigdala, 21 x15 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara

Babaannem, evinde bulunan gömme dolaplarda önemseydiği şeyleri saklar ve kimsenin dolapları açmasına izin vermezdi. Anı hafızası olan amigdala tıpkı babaannemin gömme dolapları gibi korunaklı.



Görsel 41.Şeyma Al, Sen gidince kucağına uzandım, 21 x15 cm. 2022, Kâğıt üzerine tükenmez kalem, Ankara

Mezarlığın üzerinde uyuma isteği. Henüz yaşamsal varlığını devam ettiren beden ve sonrası.



Görsel 42.Şeyma Al, Bent içerisinde en küçük dönüşüm, 40 x 30 cm. 2023, Tuval üzerine yağlı boya, Elazığ

Eskiden içerisinde arpa buğday gibi tahılları dövdükleri bu taş oyukta, yiyecekleri yenilir duruma getirmek için dönüştürülür. Bir dönüştürücü görevi vardır bu taş oyuğun. “Bent” dedikleri taş oyuğa her baktığımda “rahim” olarak bir metafor oluşturdum. En küçük hücre yapısı sperm ise oraya girip işlendiğinde başka bir dönüşüm olabilir.



Görsel 43.Şeyma Al, Her şeyi burada sakladım, 40 x 30 cm. 2023, Tuval üzerine yağlı boya, Elazığ

Bir şeyin kokusunu aldığımızda, içimizde bu duyguyu ya da kokuyu açığa çıkaran nesneyi merkezimize ya da içimizin derinliklerine çekeriz ve sözde nefes alma süreci

sayesinde, onu öyle bir şekilde emeriz ki, onu yemediğimiz sürece başka hiçbir duyuyla algılamayız. Bir insanın atmosferini koklamak, onu en mahrem ve en içten şekilde algılamak demektir. Havadaki formlarıyla duygusallığımızın ve içselliğimizin en yoğun kısmına nüfuz eder. Amigdala bir koku hafızası olmakla birlikte bütün anıları da depolayan bir bademcik parçasıdır. Bütün yaşanmış ve hissedilmiş herşeyin saklandığı küçük bir alandır.



Görsel 44.Şeyma Al, Kaydediyorum, 40 x 30 cm. 2023, Tuval üzerine yağlı boya, Elâzığ

Küçük kırık bir ayna parçası. Onun doğada bir yere yerleştirilmesi doğanın gözü gibi mi algılanır bakıldığında, yoksa bizden ayrı bir parça gibi mi yoksa gerçek anlamıyla kendi aksimiz mi? Biz oraya baktığımızda göreceğimiz şey tam olarak ne olur acaba?



Görsel 45.Şeyma Al, Kalıcı olmayan tek şey sen misin plasenta?, 40 x 30 cm. 2023, Tuval üzerine yağlı boya, Elâzığ

İnsan bedenindeki kalıcı olmayan tek organ plasentadır ve bize bedenimizle, duygularımızla ve bağ kurduğumuz her şey ile ilgili kalıcılığı sorgulatmaktadır.



Görsel 46.Şeyma Al, Bedensel Adamlar, 40 x 30 cm. 2023, Tuval üzerine yağlı boya, Elâzığ

Var olma formunun bedensel olarak başlangıç dönemleridir ve bunun ilk oluşumu anne karnındaki altıncı haftayla başlar. Bedenselleşen embriyo.



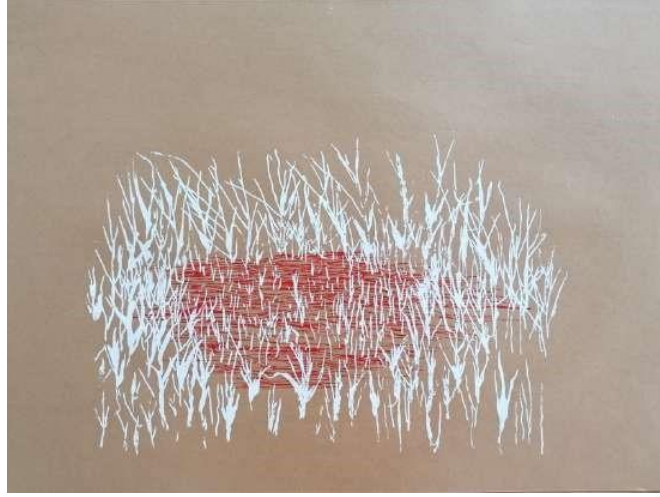
Görsel 47.Şeyma Al, Takotsubo imiş, 50 x 70 cm. 2023, Kağıt üzerine serigrafi baskı, Ankara

Takotsubo çalışmalarının serigrafi baskı çalışmaları örneği. Her yerde bir takotsubo örneği olduğunu hatırlatıyor.



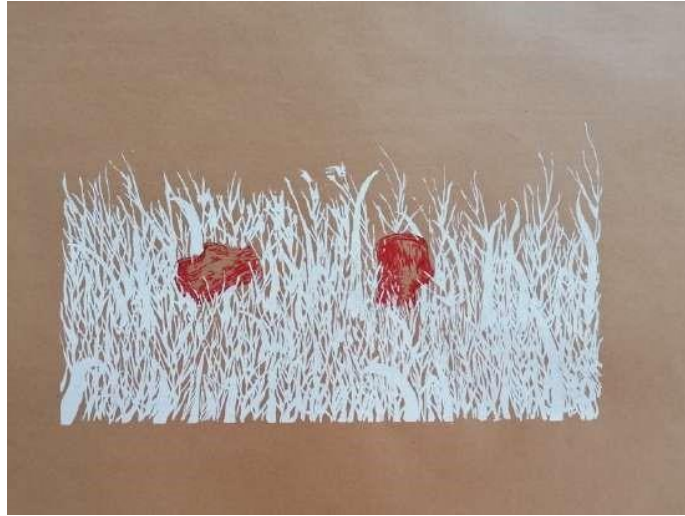
Görsel 48.Şeyma Al, İlk iletişim 50 x 70 cm. 2023, Kağıt üzerine serigrafi baskı, Ankara

Anneyle ve dolayısıyla hayatla kurulan ilk iletişim aracı kandır. Bizim bedenimizin içindeki akıcılığın doğanın içine akması, birleşen içselliğimiz.



Görsel 49.Şeyma Al, İçimde dünya saklı, 50 x 70 cm. 2023, Kağıt üzerine serigrafi baskı, Ankara

Bedenimizdeki bütün damarları birbirine eklesek dünyayı üç kez dönebileceği bilgisi sanki dünyayı içimizde taşıyormuşuz hissi yaratır bazen. Öylece çalılıkların arasına serpiştirdiğimizde ise birkaç kan izi gibi kalır.



Görsel 50.Şeyma Al, Buradaydı, 50 x 70 cm. 2023, Kağıt üzerine serigrafi baskı, Ankara

Varlık ve yokluk, izler, bizden geriye kalanlar... Bedenimiz yok olurken bir parçası burada kalmış olsaydı belki de o çimenlerin içinde oturmamızı sağlayan kalça kemiği olurdu.



Görsel 51.Şeyma Al, *Bizden geriye ne kalır*, 50 x 70 cm. 2023, Kağıt üzerine serigrafi baskı, Ankara

Bedenlerimiz yaşamsal faaliyetlerini bitirdiklerinde, geriye toprağa karışmış birkaç kemik yığını kalır. Bir zamanlar var olduğumuzun bir kanıtıdır.



Görsel 52.Şeyma Al, *Kırık kalpler (deneme)*, 50 x 70 cm. 2023, Kağıt üzerine serigrafi baskı, Elazığ

SONUÇ

Onlarca yıldır sanatçılar, pek çok bilim insanının üzerinde düşünmediği, kabul etmediği veya uzun süredir tartıştığı şeyleri sezgisel olarak algılamış ve eserlerini bu anlayışa göre oluşturmuştur. Sanatçılar etkinliklerinde, performanslarında, enstalasyonlarında ve diğer üretimlerinde hem kendileri hem de izleyiciler için bu gizemli belirsizliğin ardındaki bilgiyi yaratmışlardır.

Performatif estetikte, dünyanın yeniden düzenlenmesi esas olarak kendine göndermeyi vurgulayarak deneyimsel ve canlı hale gelir. Ancak bu aydınlanma karşıtı bir eğilim olarak anlaşılmalıdır.

Sonuç odaklı estetik, insanların bedenlenmiş ruhlar olarak tezahür etmesine izin vererek dünyayı ikili değerler halinde tanımlamaya ve kontrol etmeye çalışırken aydınlanma düşüncesinin sınırlarını göstermektedir. Böylece kendisini "yeni" aydınlanmanın bir etkisi olarak sunar: İnsanları kendi doğalarını veya çevrelerindeki doğayı kontrol etmeye davet etmiyor, onları kendileriyle ve dünyayla yeni bir ilişkiye teşvik ediyor. Bu ilişki, ayrılıktan ziyade birliktelik ilkesiyle birliktelik ilkesiyle belirlenir: İnsanın kendisini yaşamda bir sahnede olarak sahnelemesi.

Bu tez çalışmasında beden bu kez bütünlüğüyle birlikte parçalarıyla, içsel ve işlevsel parçalarıyla da sahneye alınmıştır. Ruh - beden ve zihin - beden algısı, düalist düşünce ile birbirinden ayrılıp aynı zamanda bir bütün olarak ele alınmıştır. Ruh, beden ile birlikte yok olma düşüncesiyle ele alındığında, beden varlık sahasından çekilmesiyle geride bıraktığı izleri sürdürülebilir. Bu izler beden varlığını simgeleyerek aslında "buradaydı" der. Ruhun bedenden sonra varlığını devam ettireceği inancı sonsuzluk isteği ile birlikte insanları yok olma korkusundan kurtarır.

Bu tezin ortaya çıkmasını sağlayan bazı sorular vardı ve burada o sorular hem yöneltildi hem de kaynaklar referans alınarak yorumlandı. Eylemlerin nasıl gerçekleşebildiği, beynin bu

sinyali nasıl aldığı ve diğer organlarla nasıl bir etkileşim kurduğu üzerinde çalışıldı. Âşık olduğun biriyle karşılaştığında kan akışının hızlanmasının, salgılanan hormonların, dış etkenlerin içeride (nöronlar, hormonlar) nasıl algılandığının ve bunların bedensel olarak eyleme nasıl yansıdığı üzerinde duruldu. Hissedilen bir duyguyu, gerçekleşen bir eylemi, duygusal ve düşünsel durumların iç bedende yarattığı değişimi, beden ya da ruh tek başına sağlıyor olabilir miydi yoksa bu ikilik birbirinden ayrı düşünülemez bir bütün müydü diye birçok filozof, sanatçı ve kuramsal çalışmalarda bulunanlardan yararlanıldı. En temelde ruh ve beden doğanın içinde buluşarak birbirini tamamlıyor ve belki de sonsuzluk noktasında birbirinden ayrılıyorlardı. Doğadaki varlık sürecini tamamlayan beden ruhu mu terk ediyordu? sorusu belki de bu tez ile üzerine düşülmesini istenen olgulardandır. Diğer taraftan ruh, kalıcılığını ilan ederken bedenle vedalaşmamız gerektiği düşüncesi, ruh dediğimiz olgunun bedenin bir parçası olarak belki de içimizde taşıdığımız spesifik duygular bütünü olabilir. Ruh devamlılığı sağlasa hissedilebilirliği ancak bir beden giysisi aracılığıyla sağlanabilir.

İçe dönüklük ve dışa dönüklük, dış dünyanın dinamikliği ve davranışın içselliğinin öznel bilinciyle ilgilidir, eylemi yaratan da bu içsellik ve dışsallıktır. Kendi iç dünyamızla kurduğumuz ilişki dışarıdaki dünyayla ve doğayla kurduğumuz ilişkiyle aynı zamanda gerçekleşir. Beden - ruh kendi doğal dönüşümünü doğanın bir parçası olarak içinde tamamlar. Dünya ile birlikte bedenlerimiz de yok olmaktadır, diğer canlı bedenlerle ortak bir varoluş ve yokoluş hikâyesi olduğu düşünülebilir. Biz kendi bedenimizin dışsallığıyla dünyanın içselliğini deneyimlemekteyiz. Bu deneyimle maddi olan ve olmayan arasındaki fark görünüş değil görüyor olmaktan kaynaklıdır.

Ruh, beden olmadan var olamaz; yalnızca beden içinde ve onun aracılığıyla ortaya çıkarılabilir. Birbirleriyle bir bütün oluşturmaları anlamında iç beden ve dış beden, beden başlıkları altında ele alınmış ve sadece ayrı değil aynı zamanda tamamlayıcı olgular olarak ele sunulmuştur.

Ruh ve beden ancak başka bir varlık karşısında ontolojik olarak kendisini sunma ve kanıtlanma şansını deneyimler. İnsan, insanın aynasıdır sözüyle Mevlana, bedenle birlikte ruhun yansımasının bulunabileceğine ve tıpkı bir aynadaki gibi aksiyile karşılaşabilme durumuna

değınmiştir. Bedenin aynası maddi bir nesne, ruhun aynası tinsel bir fenomenallikte bulunmaktadır. Bu düşünce biçimi tasavvufi açıdan ele alındığında bir yer bulabildiğı gibi ruhu bedenden ayırma noktalarında Descartes'in ontolojik düşüncesinde de yer bulabilmektedir.

Bu tez sürecinde okuyup birçok görüş ve fikirden yararlanarak, ilham kaynağı olan doğa ve insan fenomelleri üzerinden resimsel çalışmalar üretmek, öğrenme ve üretme süreci oluşturuldu. Yazarak da deneyimlenen bu süreçte, mekân ile kurulan ilişkinin yaşam ile kurulan ilişkinin performatif bir sonucu olduğu fikri özümsemiştir. Kendi bedenimizin ilk mekânımız olduğuna ve dünyanın içindeki, kendimizin dışındaki herşeyle ve eylemlerimizle, performansımızı sergilediğimiz bir sahnede bulunduğumuz olgusuna yaslanılmıştır.

KAYNAKLAR

- Akkol, Nuray. (2018), *Abject Art Olarak Kadın Bedeni ve Performans Sanatındaki Kışkırtıcılığı*. Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 6, sayı 29, Ankara.
- Balkır, Nur. (2018), *Bir Ana Mendieta Varmış, Bir Ana Mendieta Yokmuş*, Derleme, Sanat Tarihi Dergisi.
- Bozdemir, Gamze. (2018), *Performatif İmalatlar ve Beden*, Yüksek Lisans Çalışması Raporu, Ankara.
- Camcı, Cihan. (2009), *Beden ve Ötesi : Antropolojik Mütevazılık mı, Epistemolojik Kendini Beğenmişlik mi?*, Makale. *Beden Sosyolojisinin Soykütüğü*, Toplumbilim Beden Sosyolojisi Özel Sayısı, Sayı 24.
- Can, Eren. (2016), *Anlam Arayışında Derrida'nın Yinelenebilirlik ve Différance Söylemi*. Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi. Sayı 27.
- Çelebi, Vedat. (2014), *Gündelik Dil Felsefesi ve Austin'in Söz Edimleri Kuramı*. Beytulhikme Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, ISSN: 1303-8303
- Demiral, Akın. (2014), *20. Ve 21 yy'de Sanatta Malzeme olarak Beden; Performans sanatı*. Sanat ve Tasarım dergisi 6 (6), 180-201.
- Derin, Özlem.(2021), *Yontulmuş Bedenden Performatif Bedene: Sanat ve İktidar Gerilimi / Araştırma Makalesi*.
- DERRIDA, Jacques (1988) *Signature Event Context, Limited inc.'ın içinde*, Çev: Samuel Weber, Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Demez, Gönül. (2009), "Sınıfsal ve Bireysel Kimlik Oluşturmada Beden Sorunu: Habitus", *Toplumbilim Beden Sosyolojisi Özel sayısı*, Sayı 24.
- Doğan, Mehtap. (2018), *Biyolojik Doğalcılık Ekseninde John Searle ve Zihin-Beden Problemi*. *Metazihin Yapay Zeka ve Zihin Felsefesi Dergisi*, Cilt 1, Sayı 2.
- Esenyel, Zeynep Zafer. (2019), *Doğal Dünyanın Logos' undan Estetik Dünyanın Lagos'una: Cezanne'nın Dinleyen Gözleri*. Felsefe Arkivi, sayı 50.

- Foucault, Michel. (2013), “Cinsellik ve Yalnızlık”: Öznellik, Hakikat ve Cinsellik, Çeviren: Elçin Gen. Skopbülten.
- Haşlakoğlu, Oğuz. (2009), Uçurum Konak: Ben/ Beden, Makale. Beden Sosyolojisinin Soykütüğü, Toplumbilim Beden Sosyolojisi Özel Sayısı. Sayı 24.
- Kaya, Muharrem. (2009), Destandan Halk Hikayesine Değişen Beden Tasvirleri. Beden Sosyolojisinin Soykütüğü, Toplumbilim Beden Sosyolojisi Özel Sayısı, Sayı 24.
- Kunak, Göksü. (2012), Sen Sustukça Bedenin Konuş(t)ur(ulur), Skopbülten.
- Kunak, Göksü. (2013), Hem İç Hem Dış Hem Parça Hem Tekrar, Skopbülten.
- Kınağ, Mustafa. (2020), Dilin Oluşumu Bağlamında John Searle’ün Doğal Bilinç Kuramı Üzerine. Metazihin Yapay Zeka ve Zihin Felsefesi Dergisi, Cilt 3, Sayı 2.
- Nuyan, Nihat. (2021), Organsız Bedenden Bedensiz Organa: Dijital Beden ve (De)formasyonu. Birilkim Dergisi, İstanbul.
- Nazlı, Aylın. (2009), Sosyolojik Bakışın Eşiğindeki Beden, Makale. Beden Sosyolojisinin Soykütüğü, Toplumbilim Beden Sosyolojisi Özel Sayısı, 61-68.
- Özdemir, Derya. (2016), Feminist Eleştiri Bağlamında Kadın Sanatçıların Eserlerinde “Beden İmgesi”. Sanat Dergisi (29).
- Özsan, Gül. (2009), Nikbin Olunuz: Ruh ile Beden Arasındaki Muvazene. Beden Sosyolojisinin Soykütüğü, Toplumbilim Beden Sosyolojisi Özel Sayısı, Sayı 24.
- Ponty, Maurice Merleau. (2020), Algının Fenomenolojisi. Çev, Emine Sarıkartal, Eylem Hacımuratoğlu İthaki Yayınları, İstanbul.
- Rızvanoğlu, Eren. (2014), Derrida’nın İletişim Anlayışında Yinelenebilirlik ve İmza Kavramları. Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi. Sayı18.
- Soyşekerci Serhat. (2015), Beden Sanatı, Rembrandt ve anatomi dersleri. DoğuBatı yayınları, İstanbul.
- Şan, Emre. (2015), Merleau Pouny, (Görünür ile Görünmez, Algının Fenomonolojisi, Göz ve Tin). Say Yayıncılık, İstanbul.

Timurturkan Glkaya, Meral. (2009), “Güzellik İdeali Etrafında ‘Biçimlenen ve Biçimlendirilen’ Bedenler”. *Beden Sosyolojisinin Soykütüğü, Toplumbilim Beden Sosyolojisi Özel Sayısı, Sayı 24.*

Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez Yazım Yönergesi 'ne uygun olarak hazırladığım bu Tezde,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- Bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı beyan ederim.

16/02/2024
(İmza)

Şeyma AL

Yüksek Lisans Tezi Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ Güzel

Sanatlar

Enstitüsü

Tez Başlığı: Bedenin İç-Dış Diyalektiğinin Doğadaki Performatif İmgesi

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

| Raporlama Tarihi | Sayfa Sayısı | Karakter Sayısı | Savunma Tarihi | Benzerlik Oranı (%) | Gönderim Numarası |
|------------------|--------------|-----------------|----------------|---------------------|-------------------|
| 16.02.2024 | 66 | 98.357 | 18.12.2023 | 16 | 2296244636 |

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (tarih 16/02/2024)

İmza
Şeyma AL

Öğrenci No.: N18132551

Anasanat Dalı: Resim

Program (işaretleyiniz):

| Yüksek Lisans | Sanatta Yeterlik | Doktora | Bütünleşik Doktora |
|---------------|------------------|---------|--------------------|
| X | | | |

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

(Doç. Dr., Ozan BİLGİNER, İmza)

Master's Thesis/ Art Work Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY Institute of Fine

Arts

Title: The Performative Image in Nature, of the Inside-Outer Dialectic of the Body

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options.

According to the originality report, obtained data are as follows.

| Date Submitted | Page Count | Character Count | Date of Thesis Defence | Similarity Index (%) | Submission ID |
|----------------|------------|-----------------|------------------------|----------------------|---------------|
| 16.02.2024 | 66 | 98.357 | 18.12.2023 | 16 | 2296244636 |

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (date 16/02/2024)

Signature

Şeyma AL

Student No.: N18132551

Department: Art

Program/Degree (please mark):

| Master's | Proficiency in Art | PhD | Joint Phd |
|----------|--------------------|-----|-----------|
| X | | | |

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED.

(Doç. Dr. Ozan BİLGİNER, Signature)

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporunun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihinden itibaren ... yıl ertelenmiştir. (1)

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihinden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

...../...../....
.... (İmza)

Öğrencinin Adı SOYADI

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metodların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

