



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Heykel Anasanat Dalı

PERFORMATİF İMALAR VE BEDEN

Gamze BOZDEMİR

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2019



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Heykel Anasanat Dalı

PERFORMATİF İMALAR VE BEDEN

Gamze BOZDEMİR

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2019

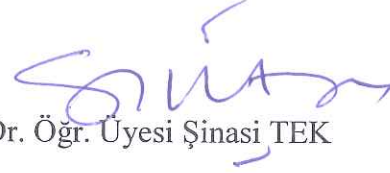
KABUL VE ONAY

Gamze BOZDEMİR tarafından hazırlanan “*Performatif İmalat ve Beden*” başlıklı bu çalışma 29.08.2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Heykel Anasanat Dalı’nda Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı


Dr. Öğr. Üyesi Seval ŞENER

Jüri Üyesi (Danışman)


Dr. Öğr. Üyesi Şinasi TEK

Jüri üyesi


Doç. Dr. H. Esra OSKAY MALICKİ

Bu çalışma, Hacettepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

Prof. Dr. Pelin YILDIZ

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

PERFORMATİF İMALAR VE BEDEN

ÖZ

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Şinasi TEK

Yazar: Gamze BOZDEMİR

Bu çalışmada bedenın sınırlarını zorlayan acı çekme ya da işkence benzeri konularla ilgilenmek yerine; görünenin ve söylenenin ötesini keşfetmek amaçlanmıştır. Arka planda kalan, görmezden gelinen ve bilinçdışını rahatsız eden edimlerin görünür hale gelmesi, daha önce var olan fakat zamanla yitip giden duyguların tekrar ortaya çıkması performatiflik kapsamında mercek altına alınacaktır. Gündelik hayat dâhilinde var olan fakat unutulmuş edimlerin açığa çıkarılması performatiflik konusu dâhilinde, beden ve bedenle birlikte oluşturulan nesnelere üzerinden yaratılan imalar kapsamında incelenecektir. Bilinçdışında var olan dürtülerin açığa çıkması, nesnenin bilinç simgesine dönüşümü ve dürtünün nevrozu açığa çıkarması, arzuya neden olan nesnenin tekrar işleve açılması, özne-ben'in karşıtı olma niteliğine sahip olan *iğrenç*'in verdiği rahatsız edicilik deneyimleri yoluyla oluşan edimlerde kendini göstermektedir. Deneyimlemeyle öğrenme ve deneyimi gerçekleştiren beden ve bedenın sınırı olan ten, performatif alanda incelenerek bedensel dilin çözümlenmesi ve bu dilin oluşturduğu imalar kapsamında yapılan deneysel/sanatsal çalışmaların bilinçdışının düşünsel izleği üzerinden okunarak incelenmesi hedeflenmektedir. İlişkisel psikanalitik kuramın performatiflik kapsamındaki etkisi irdelenmiş olup, psikanalitik yaklaşımla sanatsal performatif pratik ilişkilendirilmiştir. Sanatçının deneyimlediği eylemin izleyici üzerinde sağlayabileceği etkiye ilişkin pek çok performans gerçekleştirilmesine karşın, bu raporda sanatçı performansı ve bu performansa dâhil olan izleyicinin gerçekleştirdiği eylemlerle ilgili çalışmalar ontolojik açıdan yaratılan performatif imalar incelenecektir. Birinci bölümde, Austin, Searle ve Derrida'nın geliştirdiği Performatiflik terimi karşılaştırmalı olarak incelenirken, Butler'ın sözcelemlerin eyleme dönüşmesini toplumsal cinsiyet kapsamında bedene aktarmasına ilişkin bilgiler içerir. İkinci bölümde sanatçıların deneyimleri ışığında performatif imalar incelenmiştir. Üçüncü bölümde ise yapılan uygulamalarla edinilen performatif pratikler geliştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: performatif, beden, ten, algı, iğrençlik, özne, nesne, izleyici, imalar.

PERFORMATIVE IMPLICATIONS AND BODY

ABSTRACT

Supervisor: Asts. Prof. Şinasi TEK

Author: Gamze BOZDEMİR

In this study, instead of dealing with issues such as suffering or torture that push the limits of the body; it is intended to explore beyond what is seen and said. In the context of performativity, the repercussions of the existing, ignored and disturbing unconscious acts and the loss of emotions that have existed but disappear with time will be examined. The revelation of existing but forgotten acts in daily life will be examined within the scope of performativity, within the implications of the body and the objects created with the body. The emergence of unconscious impulses, the transformation of the object into the symbol of consciousness and the release of the neurosis of the impulse, the reopening of the object that causes the desire, is manifested in the acts created by the disgusting experiences of the subject-self. The flesh, which is the boundary of the body and the body that realizes learning and experiencing, is analyzed in the performative field and the physical language is analyzed and the experimental / artistic works performed within the scope of this language are aimed to be read and examined on the intellectual track of the unconscious. The effect of relational psychoanalytic theory on performativity is examined and artistic performative practice is associated with psychoanalytic approach. Although many performances have been made regarding the effect that the artist's experience can have on the audience, this report will examine the performative implications created ontologically from the artist's performance and the actions of the audience involved in this performance. In the first part, the term of Performativity, which Austin, Searle and Derrida developed, is examined comparatively, but it contains information about Butler's transposition of utterances into action within the body of gender. In the second part, performative implications are examined in the light of the experiences of the artists. In the third chapter, the performative practices obtained with the applications are developed.

Keywords: performative, body, skin, perception, disgust, subject, object, audience, implications.

TEŞEKKÜR

Bu alıőmada emeği byk olan, değerli grőleri ve mhim fikirleriyle bana yol gösteren kıymetli danışmanım Dr. ğr. yesi, Şinasi TEK'e rehberliğinden, sabrı ve anlayıőından tr teőekkr bir bor biliyor ve Őükranlarımı sunuyorum. Her konuda bana destek olan, cesaretlendiren, güler yüzüyle hayatıma ışık tutan ve ne yaparsam yapayım hep yanımda olan biricik eőim Oğuz Bozdemir'e çok teşekkür ederim. Uzun eğitim hayatımda desteklerini esirgemeyen yoktan var edip bugünlere gelmemi sağlayan aileme sonsuz minnetlerimi sunarım. Ayrıca gurur duyacağım iki üniversiteden mezun olmuş ve yüksek lisansımı tamamlamıő olmakla birlikte mutlu, uzun ve başarılı eğitim hayatıma aŐađıdan bakan ve asla hayallerinin peőinden gitmemiő insanların imalı konuŐmalarına cevaben; daha bitmediğini, asla da bitmeyeceğini söylemenin gururunu yaŐıyorum.

Gamze BOZDEMİR

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	iv
GÖRSEL DİZİNİ	vi
GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 1: PERFORMATİF İMGELEM	4
1.1. Özne-Kimlik İnşası.....	6
1.2. Bakış: Görmezden Gelineni Gösteren Bedenler.....	8
1.3. Toplumsal Cinsiyet: Başıbozuk Cinsiyetler Olarak Beden	10
1.4. Gündelik Yaşamın Tezahürleri: Bedenin Hafızası ve Bedensel Algı (Bir Hatırlatma Aracı Olarak Beden).....	13
1.5. Görünenin ve Söylenenin Ötesinde Sembolik Bir Sistem Olan Bilinçdışının Bedensel Söylemleri: Arzu, Haz Ve Dürtü.....	15
1.6. Bedenin Sınırı Ontolojik Kumaşı “ <i>Ten</i> ” ve Abject	16
BÖLÜM 2: PERFORMATİF İMALAR	19
BÖLÜM 3: UYGULAMALAR	41
3.1. Yastığın Dönüşümlü Geçmişi.....	42
3.2. Peçe.....	44
3.3. Esneme	45
3.4. Bıyığın Sürekliliği	47
3.5. Süt-Yem.....	51

3.6. İnsan(sız)laştırma.....	53
SONUÇ.....	64
KAYNAKLAR.....	67
ETİK BEYANI.....	73
ORİJİNALLİK RAPORU	74
ORİJİNALLİK RAPORU	75
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	76

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Francis Bacon, 1970, <i>Tiriptik- İnsan Bedeni Çalışmaları/ Triptych - Studies of the Human Body</i> , Fotoğraf: Maris Hutchinson. Courtesy of Ordovas Gallery, New York. 20	
Görsel 2. Cindy Sherman, 1977, <i>İsimsiz Film Karesi #2/Untitled Film Still #2</i> 23	
Görsel 3. Dennis Oppenheim, 1971, <i>İki Aşamalı Aktarım Çizimi /Two Stage Transfer Drawing</i> 26	
Görsel 4. Vito Acconci. 1970, <i>El ve Ağız/ Hand and Mouth</i> . 3' loop. 28	
Görsel 5. Nicola Fornoni, 2017, <i>Fazlalık gün/ Overshoot Day</i> , Performance Video by Stefano Resciniti. 29	
Görsel 6. Nicola Fornoni, 2017, <i>Fazlalık gün/ Overshoot Day</i> , Performance Video by Stefano Resciniti. 29	
Görsel 7. Marcel Duchamp, 1942, <i>Bir Mil İplik/ Mile Of String</i> . "Gerçeküstücülüğün İlk Belgeleri" Sergisinden Görüntü, New York. 31	
Görsel 8. Bruce Nauman, 1970, <i>Yeşil Işık Koridoru/ Green Light Corridor</i> . c. 120 x 12 x 1219 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, Panza Collection. 33	
Görsel 9. Dan Graham, 1974, <i>Şimdiki Zaman Geçmişi/ Present Continuous Past(s)</i> , Marian Goodman Gallery. 34	
Görsel 10. Dan Graham, 1974, <i>Şimdiki Zaman Geçmişi/ Present Continuous Past(s)</i> , Marian Goodman Gallery. 34	
Görsel 11. Tania Bruguera, 2008, <i>Tatlin's Whisper #5</i> , Tate Modern. 37	
Görsel 12. Tania Bruguera, 2008, <i>Tatlin's Whisper #5</i> , Tate Modern. 37	
Görsel 13. Mehtap Baydu, 2017, <i>Die Lippen der schönen Dame, Kiss</i> . From Rodin to Bob Dylan, Berlin, Bröhan-Museum. 38	
Görsel 14. Mehtap Baydu, 2017, <i>Die Lippen der schönen Dame, Kiss</i> . From Rodin to Bob Dylan, Berlin, Bröhan-Museum. 39	
Görsel 15. Gamze Bozdemir, 2017, <i>Yastığın Dönüşümlü Geçmişi/ Pillow's Alternating History</i> , Performans Video, c. 7'37'' loop. 42	
Görsel 16. Gamze Bozdemir, 2017, <i>Yastığın Dönüşümlü Geçmişi/ Pillow's Alternating History</i> , Performans Video, yastık üzerine projeksiyonla yansıtma, c. 3'24'' loop. 43	
Görsel 17. Gamze Bozdemir, 2017, <i>Peçe/ Veil</i> , Performans Video, 6'40'' loop. 44	
Görsel 18. Gamze Bozdemir, 2017, <i>Esneme/ Oscitation</i> , Performans Video, 6'35'' loop 46	

Görsel 19. Gamze Bozdemir, 2017, <i>Bıyığın Sürekliliği/ Mustache Continuity</i> , Performans Video, c. 3'24'' loop.	49
Görsel 20. Gamze Bozdemir, 2017, <i>Bıyığın Sürekliliği/ Mustache Continuity</i> , Performans Video, c. 3'24'' loop.	50
Görsel 21. Gamze Bozdemir, 2017, <i>Süt-Yem/ Milk- Bait</i> , Performatif Video, c. 5' 02'' loop.	51
Görsel 22. Gamze Bozdemir, 2017, <i>Süt-Yem/ Milk- Bait</i> , Performatif Video, c. 5' 02'' loop.	53
Görsel 23. Gamze Bozdemir, 2018, <i>İnsan(sız)laştırma/ De- Humanisation</i> , Performans, c. 2 sa.	54
Görsel 24. Gamze Bozdemir, 2018, <i>İnsan(sız)laştırma/ De- Humanisation</i> , Performans, c. 2 sa.	54
Görsel 25. Gamze Bozdemir, 2018, <i>İnsan(sız)laştırma/ De- Humanisation</i> , Performans, c. 2 sa.	55
Görsel 26. Gamze Bozdemir, 2018, <i>Sarmal Serisi/ Spiral Serial</i>	56
Görsel 27. Gamze Bozdemir, 2018, <i>Oturamayasicalar/ Can't Sit</i>	58
Görsel 28. Gamze Bozdemir, 2018, <i>İnsan(sız)laştırma/ De- Humanisation</i> , Performans, c. 2 sa.	59
Görsel 29. Gamze Bozdemir, 2018, <i>İnsan(sız)laştırma/ De- Humanisation</i> , Performans, c. 2 sa.	61
Görsel 30. Gamze Bozdemir, 2018, <i>İnsan(sız)laştırma/ De- Humanisation</i> , Performans, c. 2 sa.	62
Görsel 31. Gamze Bozdemir, 2018, <i>İnsan(sız)laştırma/ De- Humanisation</i> , Performans, c. 2 sa.	63

GİRİŞ

Modernizm toplumsal bağlamı, bireysel deha veya deney üzerine kurulu Kartezyen düşünceyi kabul eder. Tüm kültürel pratiklerin ve nesnelerin toplumda var olduğunun farkına varmayı reddeder. Bedenin bastırılması, Modernizm'in tüm kültürel pratiklerin ve nesnelerin topluma gömülü olduğunun farkına varmayı reddettiğini işaret eder; zira bu konu özünü kendine ya da toplumsal çevreye acımasızca bağlar. Modernizm'in felsefi yapısı, Descartes'ın varlık felsefesine dayanarak eril beden, evrensel öznesi veya aşkın, ruhani cogito olduğu iddiası bedenin gizil güçlerine engel teşkil etmiştir. İdeolojik ve pratik olarak üretilen ve sürdürülen sömürgecilik, ırkçı tavırlar ve karşı çıktıkları transseksüel ilişki, ataerkil yapılar ile bağlantılıdır. Bedenin bir ifade aracı olarak seçilmesi esasen bastırılmış bir düşünceyle başa çıkma girişimidir ve bu da görsel sanatın ne olduğu anlayışında şiddetli bir dönüşüme işaret ederken, aynı zamanda görsel sanat yapıtlarının toplumsal öğelere göre üretildiği ve deneyimlendiği işlevselliğinin sorgulanmasına yol açmaktadır. Beden, modernizmin *fobik nesnesi* olmaya katlanamayacak duruma geldiğinde, modernizmi, Kartezyen düşünceyi baltalamak ve hatta onu dişileştirmekle tehdit etmiştir. 1960'lara kadar örtünmek zorunda kalmış olan beden, 1960'lar sonrası kendine ait bir mekân olarak, kamu alanının özelle buluştuğu, sosyalin müzakere edildiği yer olarak daha da saldırgan bir şekilde yeniden üretilmiştir.

Radikalleşen sanatçının vücudu, etkileyici ve hareketli bir takım eylemlerle ifade aracı haline gelir; bazen saldırgan (protesto hareketleriyle) tavırlarla bazen de biçimini bozmadan ona bambaşka bir içerik vererek, içerik ve biçim arasındaki karşıtlıktan eleştirel etki yaratan bir organ halini alır. Tüm bunlar sadece sanata, felsefeye ya da ataerkil bir yapıya karşı duruş değildir; aynı zamanda bir birey olarak varlığın ortaya çıkması için gösterilen bir eylem ve dik duruştur. Artık varoluşçu sanatsal benlik tüm aşırı duygusallığıyla kendi içine dönmüş ve beden bir nevi aynaya bakma ihtiyacı hissetmiştir.

1960'lardaki performatif süreç abartılı cinsel faaliyetlerin yanı sıra şiddet ve aşırılık içermektedir. Sanatçılar saldırgan öz benliklerini temel alarak, Modernizm'in sanatçının bedenini kendine özgü feminist beden önermelerinin baskı altına almasını müzakere etmişlerdir. Bazı sanatçılar teatral eylemlerle pasif bir izleyici kitlesine hitap eden performanslarını sahnelerken, bazı sanatçılar benlik algısını nesneleştirir ve hatta

fetişleştirir. Beden/benlik kavramları yabancılaştırılır, metalaştırılmış unsurlar biçiminde karakterize edilerek abartılı söylemler ve deneyimler ortaya çıkar.

Nitekim beden sanatına karşı olumsuz yaklaşımlar da olmuştur. 1970'lere gelindiğinde Lacancı psikanalitik yaklaşımın odak noktası olmasından mütevellit Merleau-Ponty'nin söylemleri askıya alınmıştır. Oluşturulan feminist söylemde, Jacques Lacan'ın psikanalitik kuramı fenomenolojik boyuttan arındırılarak oluşturulan karşı çıkışlar bedenin sanat aracılığıyla kullanımında, bedeni nesne olmaktan uzak tutmaktan çok (özellikle kadın bedenini) onu nesnelleştirdiklerini ve fetişist yapıları yineledikleri vurgulanmıştır. Amelia Jones *Beden Sanatı: Özneyi Sahnelemek* adlı makalesinde post-yapısalcı felsefenin keşiflerini sanat söylemine inandırıcı bir tarzda uygulamak adına kendi kişisel görüşünü şu sözlerle ifade eder; "Bence beden sanatı öznenin (beden/benlik olarak) dağılmasını ve tikelleştirilmesini sağlaması ve sanatı üretme/izleme süreçlerini öznel arası arzulara ve özdeşleşmelere açması bakımından bunun ortaya konmasını teşvik ediyor." (Jones, 2012, s. 306).

Beden/benlik kavramlarının ısrarla nesnelleştirilmesi ve fetişleştirilmesiyle birlikte bedeni metalaştırma eğiliminin eleştirmek yerine abartılması, bu kavramlara ilişkin karşıt görüşleri beslese de Merleau-Ponty gibi kuramcılara daha yakından bakmamıza sebep olmaktadır. Merleau-Ponty 1945 yılında yazdığı "Algının Fenomenolojisi" adlı eserinde kendi bedenine dönük yaklaşımı ile bedenin nesne olması konusunda şöyle bir çıkarımda bulunur; "demek ki beden bir nesne değildir.[...] Söz konusu olan ister benim bedenim ister başkasının bedeni olsun, insan bedenini tanımanın tek yolu onu yaşamaktır.", ayrıca kişinin kendi bedeninin deneyimi hakkında da şunları söylemektedir; "nesneyi öznenen, özneyi de nesneden ayıran ve bize bedenin deneyimini veya gerçekteki bedeni değil de sadece bedenin düşüncesini veya ide olarak bedeni veren refleksif harekete ters düşer." (Merleau-Ponty, 2017, s. 277).

Şiddet ve ızdırap, normatif öznelliğe uymayan diğer sanatçılar tarafından farklı şekillerde sahnelenir. Sanatçılar sanat eserleri yaratmak yerine, sanatçının giderek daha fazla içine dâhil olduğu bedensel bir mekân yaratmışlardır. Merleau-Ponty'nin görüşünde olduğu gibi *özne-olarak-ben*'in ön plana çıkmasıyla sanatçının birebir dâhil olduğu ve kendi bedenini mekânsallaştırdığı bir etki alanı görülmektedir. Ayrıca pasif olan izleyici de pasif olmaktan çıkıp, oluşturulan bu sanatsal eylemin bir parçası haline gelmiş ve hatta sanatçının

gerçekleştirdiği olaylar dizisine müdahil olmuştur. Böylece performatiflik kavramına yön verilmiş ve daha fazla tartışılıp araştırılması gereken bir başlık halini almıştır.

Birinci bölümde performatifliğin tanımına yer verilirken Özne-Kimlik İnşası, Bakış: Görmezden Gelineyi Gösteren Bedenler, Toplumsal Cinsiyet: Başbozuk Cinsiyetler Olarak Beden, Gündelik Yaşamın Tezahürleri: Bedenin Hafızası ve Bedensel Algı (Bir Hatırlatma Aracı Olarak Beden), Görünenin ve Söylenenin Ötesinde Sembolik Bir Sistem Olan Bilinçdışının Bedensel Söylemleri: Arzu, Haz ve Dürtü, Bedenin Sınırı Ontolojik Kumaşı “Ten” ve Abject başlıkları altında performatifliğe etkiyen faktörler ve beden sanat bağlamında incelenmiştir. Birinci bölüm, Austin, Searle ve Derrida’nın geliştirdiği Performatiflik terimine ilişkin karşılaştırmalar ve bilgiler verilirken Butler’ın sözcelemlerin eyleme dönüşmesini toplumsal cinsiyet kapsamında bedene aktarmasına ilişkin bilgiler içerir. Aynı zamanda Merleau-Ponty, Lacan, Simon De Beauvoir, Sartre gibi düşünürlerin bedenle alakalı ontolojik söylemleri dikkate alınarak, Kristeva’nın oluşturduğu Abject kavramına ilişkin bilgiler verilerek performatifliğin inşası sağlanmıştır. Sözcelemlerin ya da yaratılan olayın oluşturduğu Performatif imalar ikinci bölümde seçilen sanatçıların belirli eserlerinin incelenmesi performatiflik ve performans kavramları arasında ayırım oluşturulmuştur. Üçüncü bölümde ise Performatif imalar ve beden kapsamında yapılan uygulamalara yer verilmiştir.

BÖLÜM 1: PERFORMATİF İMGELEM

1962 yılında John L. Austin, derslerinden derlenen “Söylemek ve Yapmak” isimli önemli eserinde geliştirdiği söz edimleri kuramından bahseder. Austin, *Performatiflik* kavramını oluştururken, “performatory” (edici) kelimesinden türetilip daha kısa ve kulağa daha az tuhaf geldiği ve geleneksel bir yapısı olduğu için “*performative*” (edimsel) terimini kullanmıştır. “*Perform*”dan, yani “*etmek*” fiilinden türetilmiş olan *performative* sözcüğünün J. L. Austin’e göre; “belirttiği şey de, sözcelemi üretmenin bir eylemde bulunmak olduğudur.” Austin, dilsel sözcelemlerin (linguistic utterances) yalnızca söylenmiş olanı *betimlemek*, ya da *yapmakta olunanı bildirmek* olmadığı, sözcelemlerle eylemlerin gerçekleştirildiğini (edimsel sözcelemler) vurgulamaktadır (Austin, 2009, s. 43-44).

Austin, sözcelemin bir eylemde bulunduğunu örneklerken, sözcelemlerin eylemleri gerçekleştirmesinin yetmeyeceğini aynı zamanda dilsel olmayan koşulların¹, kurumsal ve sosyal koşulların da yerine getirilmesi gerektiğini vurgular. Austin, “sözcelemi üretmenin bir eylemde bulunduğu” görüşünden yola çıkarak verdiği edimsellerin örneklemeleriyle kavramların tanımlarını yapmak yerine, onların kullanım koşulları, etki alanları gibi durumları inceler. John R. Searle söz edimleri kuramını daha da genişleterek söz edimlerinin kurgusal söylemlerine ve niyetliliğe dikkat çekmiştir. Ayrıca “Zihin durumlarının *yönelmişliği*, ya da kısaca “*yönelmişlik kavramı*” Searle’ün söz edimleri kuramının bittiği, zihin kuramının başladığı noktayı gösteren sınır kavramdır.” (Searle, 2000, s. 59).

¹ Yerine getirilmesi gerekli koşullar;

(A.1) Ortada, belirli bir uyuşumsal [*conventional*] etkisi olan kabul görmüş uyuşumsal bir işlem olmalı, bu işlem de belirli koşullarda belirli kişiler tarafından belirli sözlerin sözcelemenmesini içermelidir ve ayrıca,

(A.2) Belirli bir durumda her bir kişi ve koşul, sözü edilen o belirli işleme başvurmaya uygun kişiler ve koşullar olmalıdır.

(B.1) İşlem, işleme katılan bütün kişilerce hem hatasız

(B.2) hem de eksiksiz bir biçimde yürütülmüş olmalıdır.

(Γ.1) İşlemin, belirli düşüncelerle duygulara sahip kişilerce kullanılmak üzere ya da işleme katılanlardan herhangi birinin belli bir biçimde davranmasını sağlamak üzere tasarlanmış olduğu bir durum söz konusuysa (ki sık sık olur), işleme katılıp ona başvuran bir kimse gerçekten de o duyguları ya da düşünceleri taşımaktadır; işleme katılanlar söz konusu davranış şeklini sergileme niyetinde olmalıdır ve ayrıca,

(Γ.2) müteakip olarak gerçekten de o davranış şeklini sergilemelidir.

(Austin, John Langshaw. (2009). *Söylemek ve Yapmak- Harvard Üniversitesi 1955 William James Dersleri* (R.L. Aysever, Çev.). İstanbul: Metis Yay., s. 51-52.)

Jacques Derrida, *Signature Event Context* adlı makalesinde, Austin'in sözcelemin eylemi modelinde sözcelemin eyleme dönüşmesi için kurulan “iletişim (*communication*)”den yola çıkarak “‘iletişim’ kelimesinin veya ileten kişinin –yani eyleyicinin– belirleyici bir içerik, tanımlanabilir bir anlam veya değer iletip ilemediğini” sorgular yani iletilenin yalnızca bir sözcük öbeği olmadığından bahseder (Derrida, 1988, s. 1). Derrida'nın geliştirdiği performatiflik eyleyiciye göre oluşan ya da kasti yapılan bir edim değil, “yinelenebilir (*iterability*)” ve “gönderge (*referent*)” sayesinde mevcut iletişimin yanında gerçek anlamlandırmanın amacını oluşturan bir pratiktir (Derrida, 1988, s. 9). Böylece Derrida, Austin'in oluşturduğu sözcelemlerin eyleme dönüşmesi modelinde yaratılan sözcelemlerin dil kurallarına ve bağlamsal sorunlarına dikkat çekmiştir.

Austin, edimsellerin başarı koşullarını, onları başarısız kılan durumları (“*karavanalar*” ile “*suistimalleri*”) ortaya koyarak temellendirmeye çalışır (Austin, 2009, s. 17). Erica Fischer-Lichte, dil felsefesindeki söz edimleri kuramı ile beraberinde gelen kültür felsefesi ve kültürel çalışmalarla birlikte “kültürün bu zamana kadar göz ardı edilen performatif unsurları ön plana çıkmıştır.” ifadesiyle “performans olarak kültür” metaforunun öne çıktığını savunur (Fischer-Lichte, 2016, s. 40). Böylece kültürler arası etkileşimler ve kültürel olgular birimlerine ayrılarak dilsel ve yapısal anlamda tekrar okunup daha önce göz ardı edilen unsurlar ön plana çıkarılmaya çalışılmıştır. Konuşmanın bir eyleme dönüştüğü söz edimleri kuramı ile birlikte *edimsel (performative)* kavramı bedensel eylemleri de içine alarak tekrar sorgulanmıştır.

Butler 1988 yılında yazdığı “*Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*” isimli denemesinde cinsiyete bağlı kimlik (*gender*) oluşumuna dikkat çeker ve “kişi kendi bedenini yaratır” olgusundan yola çıkarak “cinsiyet, bedenin stilize edilmesi yoluyla” bir formülasyon oluşturur. Bedenin kendine özgü maddeselliğini açıklarken kişinin, “kendi akranlarından farklı olmakla birlikte önceki nesilleri de kapsar.” söylemiyle cinsel, etnik, kültürel eylemlerinin kimliği oluşturan performatif eylemlerle oluştuğuna dikkat çeker (Butler, 1990, s. 270-273).

Judith Butler bedensel eylemleri içinde barındıran bir performativiteden bahseder. Butler'a göre performatiflik; “tekil ve kasti bir ‘edim’ olarak değil, aksine, yineleyici ve atıfsal bir pratik olarak anlaşılmalıdır ki bu pratik sayesinde söylem etkileri üretir” (Butler, 2014a, s. 8). Edimler bedensel hareketler ve arzu bir iç nüve veya töz etkisini üretir, ama bunu bedenin yüzeyinde, kimliğin düzenleyici ilkesine işaret etse de onu asla açıktan

göstermeyen imleyici yoklukların oyunu vasıtasıyla üretir. Bu tür edim, bedensel hareket ve icralar genellikle performatiftirler, yani dışa vuruyormuş gibi yaptıkları öz veya kimlik aslında bedensel işaretler ve diğer söylemsel yollarla üretilen ve sürdürülen üretimlerdir.

O halde performativiteden bahsederken, yalnızca sanatçının bedeninin sahnelenmesinden bahsetmek yerine, ona etken kavramlardan da bahsetmek gerekir. Bedenselleştirilmiş sanat yapıtlarında, yalnızca sanatçının bedeninin dâhil olduğunu söylemek yanıltıcı olur. Sanatçının bedeni dâhil olmasa da izleyicinin bedeni ya da bedensel hareketin gerçekleştiği –yani nesnelere ve eylemlere doğrudan etki ettiği– kurgusal bir algı yaratıldığı eylemlerin tümünü içeren olaylara performatiftir denilebilir.

1.1.Özne-Kimlik İnşası

Simone De Beauvoir'ın “insan kadın doğmaz: sonradan olur.” söylemi Butler'ın cinseyete bağlı kimlik (gender) oluşumu formülasyonuna destek verir niteliktedir. Simone De Beauvoir'a göre insanlar çocukluk evrelerinde “evreni cinsel organlarıyla değil, elleriyle, gözleriyle kavrarlar.”, fakat “başkasının araya girişi bir bireyi Öteki varlık haline getirebilir.” (De Beauvoir, 1993, s. 231). Buradan da anlaşılmalıdır ki kimlik oluşumuna etkiyen cinsiyet faktörü, kimliğin değişmez ögesi ya da eylemlerin gerçekleştirilmesini sağlayan faktör değildir, bir yanılısamadır. De Beauvoir'ın paradigması, erkeklerin kendi ötekiliklerini (kendi varlıkları ve şarta bağlı fiziksel yapıları) kadınlara yansıtarak, bedenlerini aşmasıyla oluşan, ertelenmiş eril projeyi yansıtır.

Jean-Paul Sartre bedenini, *kendi-için-varlık* ve *başkası-için-varlık* olarak incelenmesi gerektiğini düşünür ve *kendi-için-varlık*'ın bütünüyle beden ve bilinç olmak zorunluluğunu şöyle açıklar; “bir bedenle *birleştirilmiş* olamaz. Aynı şekilde başkası-için-varlık da bütünüyle bedendir; burada bedenle birleştirilecek ‘psişik fenomenler’ yoktur; beden *arkasında* hiçbir şey yoktur. Ama beden bütünüyle ‘psişik’tir.” (Sartre, 2010, s. 405). Sartre bilincin vücudun ötesinde bir anlam ifade ettiğini ileri sürer. Ancak *Kadın “İkinci Cins”*: *Genç Kızlık Çağı* adlı eserinde *Varlık- Öteki Varlık* ikilemesini ortaya koyarak cinsiyete özgü açıklamaları ortaya koyan Simone De Beauvoir'dur. De Beauvoir modernizmin genel eleştirisini genişletir ve onu dışlayıcı erkeksi boyuttan kurtarır. De Beauvoir, Sartre'ın geliştirdiği (Merleau-Ponty ve Lacan tarafından da şekillendirilen) ben ile öteki arasındaki diyalektik gücü, ataerkilliğin cinsiyetine göre haritalama bilinci olarak yeniden işler.

Performatif sanatın bedeni bir ifade aracı olarak (özne/öteki ya da özne/nesne bağlamı açısından) kullanımında dağılmış olan ve farklı konulara kaymasında merkezi olmayan post-yapısalcı anlayışın merkeze gelmesinde etkiyen faktörlerini incelerken, fenomenolojik ve entelektüel tarihi izlemek icap etmektedir. Kartezyen algının radikal eleştirisini yapan Simone De Beauvoir, toplumsal öznenin varoluşçu ve fenomenolojik teorisini feminist bağlamda ele alarak yeniden düşünmeye zorlar. Merleau-Ponty ise bu argümanları fenomenolojik açıdan inceleyerek performatif öznelğin feminist post-yapısalcı modellerine bağlar.

Sartre bakmakta olan gözün kendisini göremeyeceği bir olgudan yola çıkar: “yani bizim-kendimizin de şeyler üzerinde duyulur bir bakış açısıyla donatılmışlığımızı (...) ben ile teşrih uyguladığım gözün arasına, bizatihi belirişimle görünür kıldığım, baştan sona dünya girmektedir.” söylemiyle bakma (göz) ile bakış arasında ayrım yapar ve bedeni hem bir bakış açısı hem de bir başlangıç noktası olarak ele alır (Sartre, 2010, s. 410).

Descartes’in öne sürdüğü Cogito’nun varoluşu tanımlarken “öznenin var oluşunu, öznenin kendi var oluşu hakkındaki düşüncesi ile” tanımlanmadığını söyleyen Merleau-Ponty varlık söylemini dünyaya taşır. Ayrıca Merleau-Ponty; “düşüncemin ta kendisini, vazgeçilmez bir olgu olarak tanır ve beni ‘dünyada-varlık’ olarak keşfederek, her türlü idealizmi dışarıda bırakır” söylemiyle kendi varoluşunu ele alarak dünyaya olan fiili bağlılığı, deneyimler yoluyla bir bireye dönüştürmektedir (Merleau-Ponty, 2017, s. 17).

Benlik/öteki, özne/nesne, efendi/köle ilişkileri birbiri ardına somutlaşmış anlayışlar postyapısalcılık ve feminizm üzerine genişletilmiş ve radikalleştirilmiştir. Böylece sanatsal faaliyetlerde tartışılmaya başlanarak, açık bir şekilde Kartezyen karşıt teorisi oluşturulmuştur. Bedene içkin eylemleri yeniden düşünmeye zorlayan ve bu eylemlerin beden vasıtasıyla sanata aktarımını performatif bağlamda ele alan sanatçılar, bireysel benliklerini ve öteki bakışları da ele alarak özne kavramını biçimlendirmişlerdir. Kartezyen düşünce yapı bozumuna uğratarak yeniden ele alan ve karşıt görüşü felsefe ve psikanaliz yoluyla kuranların en kuvvetli öncüleri Merleau-Ponty ve Lacan’dır. Merleau-Ponty’nin benlik/ötekinin ihtimal ve müteabiliyetine ilişkin gözlemleri ve özne/nesne ilişkilerini kutuplaştıracak ileri görüşlü teorileri vurgulayan eleştirisi, müteallik olarak Sartre ve katı muhaliflerinin ötesine geçmektedir.

Lacan ideal ben ve ben ideali üzerine yazdığı yazıda şunları ifade eder; “özne kendini Ötekinde ideal olarak oluşturur; ben ya da ideal ben olarak gelen –ben ideali olmayan– şeyin ayarını yapmak durumundadır; yani kendini kendi imgesel gerçekliğinde oluşturması gerekir.” (Lacan, 2014, s. 152). Amelia Jones *Beden Sanatı: Özneyi Sahnelemek* adlı makalesinde; “Beden sanatı, Lacancılığa yönelmiş Oeidipal özne kuramlarına yanıt olarak üretilmiş, neredeyse kaçınılmaz olarak metalaştırılan durağan işlerden farklı olarak, yorumlama *yapılarının* daha derinine iner, böylece tüm siyasi ve estetik yargıların kesin ve nesnel değil değer yüklü ve tikel olduğunu görmemizi sağlar” söylemiyle Lacan’ın benlik anlayışının önemini vurgular (Jones, 2012, s. 303). Analitik deneyimin ortaya çıkardığı Oidipus olgusunun gerekli kıldığı düzlemde Lacan şunu vurgular; “insanın erkek ya da kadın olarak ne yapması gerektiğini hep en başından Ötekinden öğrenmesi icap eder.” (Lacan, 2014, s. 216).

Erving Goffman, 1959 yılında yazdığı “Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu” adlı kitabında, benlik “ortaya konulan sahnenin nedeni değil ürünüdür.” tanımını yapar ve bu bağlamda yaptığı “canlandırılan bir karakter olarak benlik, belli bir yeri olan esas kaderi doğmak, büyümek ve ölmek olan organik bir şey değildir; sergilenen bir sahneden dağınık olarak doğan bir dramatik etkidir ve tipik sorun, asıl kaygı, inandırıcı olup olmayacağıdır.” çıkarımıyla benliğin ve beden sanatının teorik araştırmalarını birbirine bağlamamıza yardımcı olur (Goffman, 2014b, s. 235). Merleau-Ponty’nin yazılarından bir hayli etkilenen Goffman sosyal ve kültürel alanlardaki değişimlerin bilincinde olup performans kavramını somut bir şekilde ele almıştır. Performatif sanatlar kapsamında gerçekleştirilen aktivist hareketler öznelarası ve fenomenolojik kapsamda ortaya konmuştur.

Tüm bedensel deneyimlerin kaçınılmaz olarak toplumsal bir yön taşıdığı ve tüm siyasi katılımın kaçınılmaz olarak bedensel bir bileşeni olduğu bir gerçektir. Bu anlamda, neredeyse herhangi bir beden sanatçısının, özneyi politik olarak tanımladığı söylenebilir. Beden/benlik ötekine açık bir iletişim aracı olarak üretilir. Bununla birlikte söylenmemiş olanın beden aracılığıyla –söylemekten ziyade yaparak– teşhir edilmesi insanların itirafçı benliklerine dokunmaktadır.

1.2. Bakış: Görmezden Gelineyi Gösteren Bedenler

Austin’in *edimsel sözcelem* kuramında bahsedilen sözcelemlerin eyleme dönüşmesi gibi *görüşel edimler* anlam verici edimlere yönelimi sağlamaktadır. Emmanuel Levinas *Görü*

Teorisi'ni anlatırken; “Görünün, nesnesini hedefleyen saf ve basit bir yönelimi edim haline getirdiğini söylemek, bizim eriştiğimiz nesneyle doğrudan bağ kurduğumuz yerin görü olduğunu söylemektir.” ifadesinde “bir şeyi görmekle ona erişmek” arasındaki farkı göstermektedir (Levinas, 2016, s. 97).

Görü Teorisi'nden oldukça etkilenen ve kimi yerlerde Husserl felsefesine karşı duran isimlerden biri de Merleau-Ponty'dir. Dünyaya dair bilinmesi gereken tüm bilgileri, öncelikle bu dünya deneyimini canlandırılması gerektiğine inanan Merleau-Ponty, aynaya bakmadığı sürece kendinde gördüğü en yakın yer, burnu ve yanaklarının bir kısmıdır. Böylece kendi/beden ilişkisi kurarak bakış kavramını açıklamaya çalışmıştır. Merleau-Ponty şu sonuca varır; “nesneye ulaşmanın bir biçimi olan ‘bakış’tır [...] nesnelere öyle bir sistem oluştururlar ki içlerinden biri, diğerlerini saklamadan kendini gösteremez.” (Merleau-Ponty, 2017, s. 108-109). Böylece önce kendi bedenini bakış yoluyla kavramaya çalışırken diğer nesnelere de etkileşimini inceler. Bir nesneye sabit bir şekilde bakabilmek, onu ayrıntısıyla kavrayabilmek ve anlamlandırabilmek için diğer nesnelere bulanıklığını sorgular ve şöyle der; “bir nesneye bakmak, gelip onda ikamet etmektir ve tüm şeyleri oradan itibaren, bu nesneye doğru döndükleri yüzlerine göre yakalamaktır.” (Merleau-Ponty, 2017, s. 110).

Beden/benlik ilişkisi, özne/öteki ilişkisi, görme ve algılama yoluyla işbirliği içerisinde anlamlandırabilinen edimsel ilişkilerdir. Beden/benlik aynı anda hem özne hem de nesne olarak iç içe geçmiş ortak yapılarıdır. Lacan, göz ile bakışın işlevlerinin birbirinden ayrı tutulması gerektiğini sorgular ve bu bağlamda “leke'nin işlevi” örneğiyle şu sonuca varır; “Leke ve bakışın işlevi hem bakışa en gizli şekilde hükmeder, hem de bilinçli olduğunu hayal edip kendinden hoşnut kalan o görme biçimine yakalanmayı başarır.”. Merleau-Ponty'nin görüşüne karşılık öznenin deneyimlediği alanların sınırlılıklarından bahsederken, bakış ve görme arasındaki ayrımı yaparken şuna dikkat çeker; “iğdiş edilme kaygısını yaratan eksikliği simgeler.” (Lacan, 2014 s. 81-82). Lacan'ın bakışı, rüya örnekleriyle desteklenirken, gerçek ile sanal arasındaki görü ediminin yarattığı boşluğa dikkat çekmiştir.

Bedensel organların en derinine inen sanatçı yalnızca görüş açısına girmeyen noktalara işaret etmemiştir, arzunun işlevine, beden varlığına ve görünür derinliğin algısıyla oluşan bedensel mekânı gerçekliğin alanına da dikkat çekmiştir. Aynı zamanda özne olarak beden

–yani sanatçı – öteki bakışlar altında performatif sahnelemelerle edimsel süreci tamamlar. Öteki-bakış dediğimiz kavram ise izleyicinin baktığı “göz”dür.

O’Doherty “izleyici ve züppe kuzeni Göz” ayrımını yaparken izleyicinin bakışlarını bedeninden ayrı tutarak görmek ile gördüğünü algılamak arasındaki farkları göstermektedir. Sanatçının çalışma sürecine izleyicinin de dâhil edilmesi ile birlikte pasif olan izleyici, artık aktif halde sanat yapıtına dâhil edilirken, kimi zaman sanat yapıtının kendisine dönüşmüştür. O’Doherty’nin “İzleyici, kendi imgesinin çeşitli mecralar tarafından parçalara ayrıştırılıp yeniden kullanılır hale getirilişini izler.” söylemiyle izleyicinin rolü hakkında değişen ipuçlarını bize verirken aynı zamanda izleyiciyi tabiri caizse “sahte aktör” olarak nitelendirerek, sanat yapıtına olan katkısını ve sanat yapıtının gerçek anlamını belirlediğine dair ikna edebileceğine işaret eder (O’Doherty, 2016, s. 59-60). Fischer- Lichte ise, “Sanat eserleri yaratmak yerine, sanatçılar giderek daha çok sadece kendilerinin değil, alıcıların, seyircilerin, dinleyicilerin de içine dâhil edildiği olaylar yaratmaktadırlar” der (Fischer- Lichte, 2016, s. 32).

İzleyicinin aktif hale geldiği performatif sanatlarda bazen de izleyici, mekânı dolduran bedenler kapsamında ele alınır. Sonuçta izleyicinin öteki olarak konumlandırılması, onunda bir bedeni olduğu gerçeğini değiştirmez. Henri Lefebvre’ye göre; “her canlı beden bir mekândır ve kendine ait bir mekânı vardır: orada kendini ve mekânı üretir.” (Lefebvre, 2016, s. 188). Dolayısıyla üretilen nesnelere, izleyici ile birlikte kendini yeniden üretebiliyorsa ve mekânı işgal etmenin ötesine geçip, oluşturduğu edimlerle nesnelere farklı anlamlar yükleyebiliyorsa, sanatçı-olarak-beden yerine, izleyici-olarak-beden gelir ve izleyici öteki konumundan sıyrılarak nesneye müdahil olur. Böylece izleyici-olarak-beden artık özne konumuna terfi eder ve oluşturulan edimler sayesinde yeniden üretilen nesne performatiflik kapsamında incelenir.

1.3.Toplumsal Cinsiyet: Başıbozuk Cinsiyetler Olarak Beden

Performatif çalışmalarda farklılık yaratan paradigmlar, özgürlük arayışları biyolojik farklılıkların politik değerlendirme sınırlarını ortadan kaldırma girişimini, toplumsal cinsiyet bağlamında incelemek bu farklılıklara etkiyen olguları gözler önüne sermekte yardımcı bir unsurdur. Toplumun dışlanmış figürlerinin öne çıkmasını etkiyen bu toplu ayaklanmayla, toplumsal cinsiyet sanatın tartışma konusu haline gelmiştir. Connell’e göre;

1960'lar ve 1970'lerin radikal hareketleri, biyolojik ve toplumsal cinsiyetle bağlantılı olan cinselliğin dışavurum biçimlerinden ekonomik eşitsizliğe, polisin eşcinsellere karşı şiddet kullanmasından tecavüze kadar çeşitlilik gösteren bir dizi pratik konu hakkında tartışmalar başladı. Yeni feminist ve eşcinsel politika da, bu konuları adlandırarak bazı teorik sorular ortaya attı ve teorik bir dil oluşturmaya başladı: "Cinsel politika", "baskı", "ataerkillik" (Connell, 2017, s. 9).

Eril düzenin toplumlarda açtığı yara cinsiyet rollerinin sorgulanmasına yol açmıştır. Fakat bu rollerin çözümü cinsiyet farklılaşmasına ilintili bir hal almaya başlamıştır. Bu bakımdan kadınlar ve eşcinseller heteroseksist baskının içerisinde kendilerini kapatma eylemi göstermek yerine eril düzene ortak rol arayışına girmişlerdir. Eril düzenin ön plana çıktığı politik yapıda insanlarda bunun *doğal* olduğu algısı yaratılmıştır. Dişil ve eril rollerin tartışılmasının yanı sıra eşcinsel olmanın bir hastalık ve/veya bir suç olduğu dışlanmışlık sorunu ortaya çıkmıştır.

Freud "Cinsiyet Üzerine" adlı denemesinde; "belirgin fetişizm biçimlerine dönüş –normal ya da sapık cinsel amaçtan vazgeçiş– amaca varmak için, cinsel nesneden fetişist karakterler (belirli saç rengi, bazı giysiler, hatta bazı fiziksel noksanlıklar) tarafından sağlanır." ifadesiyle, cinsel nesneye ilişkin bilgiler vermiştir ve yaşanmışlıkların cinsel etkilerini inceleyerek psikanalizin kapılarını açmıştır (Freud, 2015a, s. 44). Ayrıca Freud; "Kadının, yitmiş penisine bir karşılık bulmak için çabaları, çok sayıda sapıklığın doğmasında büyük bir rol oynar." kadındaki bu penis yokluğu fallusa yakın olan nesnenin fetiş-nesneye dönüşeceğini söylemektedir (Freud, 2015a, s. 81).

Freud'un üzerinde durduğu fetiş-nesnesi moda, reklam gibi medyatik kanallar aracılığı ile insanlara sunulmuştur. Baudrillard "Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm" kitabında vücudun güncel tarihi üzerine saptamalarını yaparken bedeninin "saf bir cinsel göstergeye" dönüşümünün altını çizmektedir;

"Vücudun güncel tarihi demek, onu denetlemeye çalışan, parçalara bölen, farklılığı ve sahip olduğu çelişkili konumunu değiştirip yadsıyarak yapısal bir gösterge/değiş tokuş malzemesi şeklinde örgütleyen iz ve göstergelerden oluşan bir ağın tarihi demektir. Tıpkı göstergeler evreninde (cinsellikle birbirine karışmayan) simgesel değiş tokuş ve oyun sürecine gücül düzeyde son verilerek, belirleyici bir süreç olarak algılanmaya başlanan cinsellik gibi. Bu fallik süreç tamamen her şeyin eşdeğeri olarak görülen fallusun fetişleştirilmesi üzerine oturtulmuştur. İşte bu anlamda, yani "özgürlük" adı altında, işleyiş ve stratejisi ekonomi politiğe özgü bir süreci andıran vücut saf bir cinsel göstergeye dönüşmüştür." (Baudrillard, 2016b, s. 176).

Eril düzene karşı oluşturulan feminist çalışmalar, sosyal öznellik bakımından toplumsal ilişkiler içinde bedeninin (özellikle kadın bedeninin) varlığı ve nesneliliğinin ortadan kaldırılmasını müzakere etmektedir. Baudrillard'ın "Kötülüğün Şeffaflığı" adlı kitabında; "Sanat pazarındaki spekülasyon fetişizm de sanatın şeffaflığı ayınının bir parçasıdır."

söylemiyle de görülüyor ki, ırk ve cinsiyet ayrımının yarattığı travmaların kapsamında fetişleştirilmiş ve metalaştırılmış nesne olarak görülen beden, artık protesto niteliği kazanmış bedene dönüşmüştür (Baudrillard, 2016a, s. 24).

Michel Foucault'nun; "Haz ve iktidar birbirini götürmez; biri öbürüne karşı çıkmaz; birbirlerini izler, birbirlerine karışır ve birbirlerini kışkırtırlar; karmaşık ve olgusal uyarma ve kışkırtma mekanizmalarıyla birbirlerine bağlanırlar." söylemiyle, toplumların cinsellik açısından artan baskılar mekanizması sayesinde "özgül hazların ve uyumsuz cinselliklerin" çoğaldığı görüşünde olduğunu açıkça ortaya koyar (Foucault, 2017, s. 42). Feminist düzlemde ise, "kadın da tıpkı erkek gibi bir vücut'tur: ama vücudu, kendisinden başka bir şeydir." açıklamasıyla De Beauvoir bedeninin cinsiyet rolünü içkin-kadın rolünü, aşkın-erkek tarafına sürükler (De Beauvoir, 1993, s. 41). Böylece yaratılan mutlak algı, eril rolden çıkarılarak dışlanan kadın tarafına çekilmiştir.

Cinsiyet rollerinin bölünmesinde rol oynayan toplumsal cinsiyet belirlenen yasalar kapsamında ele alındığında eskiden "biyoloji kaderdir" sabitlemesiyle formüle edilen cinsiyet Butler'a göre; "Bu sefer biyoloji değil kültür kader oluyor." (Butler, 2014b, s. 53).

Bedenin yalnızca biyolojik ve cinsel farklılıklara göre ayırt edilen bir yapı olmadığı, aynı zamanda sembolik bir yapı olduğu görüşünde olan Holmes'a göre; "Toplumsal cinsiyet altta yatan cinsiyeti dışsal özellikler üzerinden belirten kuvvetli bir koddur; yokluğunda, benim kim olduğuma ya da herhangi birimizin kim olduğuna dair çok az şey söylenebilir. Irk, engellilik vb. gibi atfedilen statüler bile kişinin toplumsal cinsiyetinin üzerine biner." (Holmes, 2011, s. 104). Böylece toplumsal cinsiyetin cinsler arası rollerinin yalnızca cinsel farklılıklar anlamında değil, daha geniş kapsamlarda kullanılan bir ifade aracı olduğunu vurgular.

Bu anlamda *toplumsal cinsiyet* bir isim olmadığı gibi bir yüzergezer nitelikler kümesi de değildir, çünkü gördüğümüz gibi toplumsal cinsiyetin tözel etkisi performatif olarak üretilmiş ve toplumsal cinsiyeti tutarlı kılan düzenleyici pratikler gereği zorla var edilmiştir. Dolayısıyla miras aldığımız töz metafiziği söylemi için de toplumsal cinsiyetin performatif olduğu ortaya çıkar, yani o imiş gibi yaptığı kimliği kuruyordur. Bu bakımdan toplumsal cinsiyet her zaman bir yapma edimidir, ama yapılandan önce var olduğu söylenebilecek bir özneye ait değildir. Toplumsal cinsiyet ifadelerinin ardında bir toplumsal cinsiyet kimliği yatmaz; o kimlik, tam da kendisinin birer sonucu olduğu

söylenen “dışavurumlar”, “ifadeler” tarafından performatif olarak kurulur (Butler, 2014b, s. 77).

Bedenin, bireyden dönüşen kolektif siyasal katılımın göstergesi olarak, hizmet ettiği eylemci deneyimlerde, zihinlerde var olan *nesne-olarak-beden* algısı tekrar oluşturularak, *özne-olarak-beden* algısının oturtulmak istendiği karşıt eylemler gerçekleştirilmiştir. Öznenin ötekileştirildiği, var olan düzene karşı, cinsel dürtünün, nesnel organları benliğin eylemine ve iktidara direndiği bir ortam yaratılmıştır. Bedene yapılan cinsel ve biyolojik farklarla bireyin yabancılaştırılması, ötekileştirilmesiyle gerçekleştirilen güç gösterisi, beden içinde oluşturulan iktidar mücadeleleriyle ve gerçekleştirilen performatif çalışmalar ışığında dönüşüme uğramış olması beklense de hala yerinde saymaktadır. Dönüşüme uğrayan algıların üzeri her defasında kapatılmaya mahkûm olmuştur ve olmaya da devam etmektedir.

1.4. Gündelik Yaşamın Tezahürleri: Bedenin Hafızası ve Bedensel Algı (Bir Hatırlatma Aracı Olarak Beden)

Hafıza, yalnızca geçmişte yaşanan anıları kapsamaz aynı zamanda kişinin mevcut deneyimleri ve davranışlarını dolaylı olarak etkileyen edinilmiş eğilimler ve birikimler bütünü olup, becerileri ve alışkanlıkları da içerir. Bu örtük bellek – yani yaşadığımız şeyleri farkında olmadan kaydetmek– işlevsel olarak bedenin yaşanmış anların alışılmış yapısına dayanır. Merleau-Ponty beden ve bilincin bütünlüğünü şöyle açıklar; “(...) bazı hareketleri bedensel mekaniğe diğerlerini bilince bağlayamayız, beden ve bilinç birbirlerini sınırlandırmazlar, ancak birbirlerine paralel olabilirler.” (Merleau-Ponty, 2017, s. 181). Örneğin; bir dansçı yeni bir dans figürü öğrendiğinde, bütün çalışmalardan sonra ritmik hareketleri kasıtlı olarak onları yönlendirmek zorunda kalmadan beden hafızasının etkilerinden ve vücudun birikimlerinden faydalanır.

Merleau-Ponty algıyı tanımlarken; “(...) dünyada-var-olmak dediğimiz bir nesnellik öncesi görüşün kipleridir.” aynı zamanda “algılayan şey, bedenimizdir” ifadesiyle, Heidegger’in “Varlık hep bir varolanın varlığıdır.” felsefesiyle bağlantılı olarak ilerlediği görülmektedir (Merleau- Ponty, 2017, s. 124; Merleau-Ponty, 2017, s. 157; Heidegger, 2011, s. 9). Heidegger’in Dasein’in² “dünya- içinde- varolma” anlayışı ile Merleau-Ponty’nin “kendi

² “Dasein öteki varolanlar arasında yer alan bir var olan değildir sadece varlığını icra ederken bizatihi kendi varlığını mesele etmesinden kaynaklanır. (...) Yani Dasein öyle bir varolandır ki, varlığın kendisi Dasein’a kendi varlığı içinde ve kendi varlığı sayesinde açılır. Bir başka deyişle, bizatihi varlık anlayışına sahip

bedenim” anlayışı örtüşmektedir. Fakat Heidegger bedene ilişkin yeterli açıklamaları yapmaz burada Merleau-Ponty devreye girmektedir. Merleau-Ponty algı merkezine bedeni alarak bir bedensel algı mekanizması kurmuştur.

Öte yandan yaşanan acı, ağrı ve travmatik olaylar da beden hafızasına kaydedilen anılardır. Beden hafızasına kaydedilen tüm olgular kendilik ve kimlik deneyimlerinin temelini oluşturmaktadır. Sanatçı kendi deneyimlerini, dış dünyaya aktarmakta ve öteki bedenleri de yarattığı dünyayı göstermek için evirdiği bir dizi deneyimin içine almaktadır. Sanatçı olarak beden, öteki bedenlerin bakışlarında kendi bedenlerini deneyimlerken öteki beden bakışlarında tekrar bir deneyim kazanıp vücut bulmaktadır. Böylece ben ve öteki diyalektiği karşılıklı oklar halinde birbirlerine yönelmektedirler. İnsanların empati dünyasına açılan bir kapı misali oluşturulan eser, sanatçının yaratım sürecini kapsamakla birlikte edindiği deneyimlerin hepsini aynı anda ortaya dökmektedir. Performatif sanatta bu etkiler en üst düzeyde gösterilebilir. Zira performatiflikte beden ön plana çıkar ve beden hafızasını tetikleyecek pek çok unsurdan faydalanılır.

Algıyı, bir beyin fonksiyonu olarak tanımlamak yanlış olacaktır, çünkü beyin de bedenin bir parçasını kapsamaktadır. Bergson’a göre; “(...) beynin algılarımızda açıkladığı şey, bizim başlanmış, hazırlanmış ya da esinlenilmiş eylemlerimizdir; yoksa algılarımızın kendisi değildir.” (Bergson, 2007, s. 165). Dolayısıyla yalnızca beyin algılamada işlevsel olarak etken diyemeyiz bu sebeple bedensel algı mefhumu daha uygun olacaktır.

Bedenin ön planda olması, gerçekleşen eylemde kullanılan farklı nesnelere arka planda kaldığı anlama gelmemelidir. Nesnelere vasıtasıyla beden, eylem yetisi kazanmaktadır. Bergson; “Bedenimi çevreleyen nesnelere, bedenimin onlar üzerindeki olası etkisini yansıtırlar.” çıkarımında bulunur (Bergson, 2007, s. 18). Nesnelere öteki bedenler üzerinde geçmişte kalmış pek çok anıyı veya travmatik deneyimi canlandırabilir ya da yeni deneyimlere kucak açabilir.

Nesnelere beden üzerinde bıraktığı etkiler ya da bedenin nesne üzerinde bıraktığı etkiler sayesinde bir eylem gerçekleşir. Fakat bazı durumlarda nesne olmadan hareketlerle de bir eylem gerçekleşebilir. Bu şekilde pek çok olasılık farklı deneyimleri gözler önüne sererek öteki bedenlerin hafızasında bir yer edinir ya da var olan bir bilinci ortaya çıkarabilir.

olmak, Dasein’in bir varlık belirlenimidir. (...) Dasein kendini daima kendi varoluşundan hareketle anlar: yani kendine özgü olan, bizatihi kendi olmak ya da olmamak imkânıyla.” (Heidegger, 2011, s. 12).

Bütün olasılıklar göz önüne alındığında yalnızca fiziksel olarak beden algılanmamalıdır. Görme, dokunma, hareket etme, algılama, hissetme, acı çekme vb. bedensel kapasiteleri gündelik alışkanlıklar ve yaşam süreleri boyunca geliştirilen eğilimlerle birleştirerek alışılmışın dışında bir performatiflikle ötekinin beden hafızasına kaydetmesi ya da beden hafızasında saklı olanı dışarı çıkarma gücünü algılamak elzemdir.

1.5. Görünenin ve Söylenenin Ötesinde Sembolik Bir Sistem Olan Bilinçdışının Bedensel Söylemleri: Arzu, Haz Ve Dürtü

Bir şeyi görünür kılmak, onu ön plana çıkarabilmek, diğer her şeyi geride bırakmak demektir. Genellikle geride bırakılanı sorgulamak yerine, öne çıkanı yani görünür olanı sorgulamak tercih edilir. Bir takım olguları öne çıkarabilmek için mutlak suretle diğer olguları geride bırakmak gerekecektir. İşte tam da bu noktada, dışlanmış olanı incelemek ve onu görünür kılmak farklı bir noktaya işaret etmektedir.

Görünmeyen ve söylenmeyen dikkatleri üzerine çekmesi, Lacan'ın psikanalitik yaklaşımına atıfta bulunmak demektir. Görünenin ve söylenenin ötesinde olan bilinçdışı sembolik bir sistem içinde ele alan ve özneyi rahatsız eden bilinçdışı dürtülerin özneyi ifade ettiğini düşünen Lacan; "arzu nesnesi arzunun nedenidir, arzunun nedeni olan bu nesne ise dürtünün nesnesidir — yani, dürtünün etrafında döndüğü nesne." ifadesiyle Freud söylemini tekrar düşünmeye sevk eder (Lacan, 2013, s. 257). Lacan, bilinçdışının görmezden gelinenin yarattığı eksikliği *boşluk (béance)* olarak tanımlar ve *boşluğun* kapatılması ya da doldurulması yerine açığa çıkarılması gerektiği açıklar.

Bilinçdışının yarattığı boşluklar insan ilişkilerinin dayanak noktasını oluşturur. İnsan olarak konuşan "ben" yani özne beden ve zihin ile doğanın ilişkisi bağlamında varlığını sürdürür. Öznenin bilinçdışı arzu, dürtüler, haz oluşturur. Sanat pratiği harap olmuş iç dünyanın ve öznenin yeniden yaratılması sürecini oluşturur.

Artık sanatçının duyguları kadar izleyicinin duyguları da önem kazanmaya başlar. Sanatçılar izleyicilerin bilinçdışı nevrotik istekleri ve gizli kalan duygularını açığa çıkarmak için izleyicinin sınırlarını zorlayan sanat yapıtları üretme girişiminde bulunurlar. Psikanalitik travma yaratan, arzuyu ve dürtüyü ortaya çıkaran yollar izlenir. Bilinçdışının yarattığı boşluğu ortaya çıkarabilecek, duyguların sınırlarını zorlayacak en etkili silah ise bedendir. İzleyicinin daha önceki deneyimlediği duyguları, yaşantısındaki ezberi bozarak, insan psikolojisinin derinlikli noktalarına beden aracılığı ile değinen sanatçı, aynı zamanda

kendi bedenini ve zamanı birlikte deneyimler. Görmezden gelinen boşluklar birer birer ortaya çıkarıldığı vakit açığa çıkan diğer boşluklar gözler önüne serilir ve kaşınıtı bitmek bilmeyen bir haz istemiyle devam eder. Boşluk açığa çıktıkça yeni söylemler, yeni yöntem ve teknikler ortaya çıkmaya başlar.

Modern dünyanın kapitalist arzuyu tetikleyecek pek çok etmeni insanlara sunması ne kadar rahatsız ediciyse de, bir o kadar içine de çekmektedir. Kapitalist arzuyu metalaştıran bir çevreye sahip olmaya teşvik eden pek çok unsur bulunmaktadır. Bu durumda beden hem bir meta olarak kullanılırken hem de oluşturulan metaya karşı çıkış alanı olarak kullanılmaktadır. Bu kimi zaman bir takım çelişiklere yol açsa da büyük ölçüde oluşturulan arzu nesnesinin gücüne karşı direniş sağlamaktadır. Böylece beden iktidar ilişkisini oluştururken aynı zamanda oluşan iktidara direnen yegâne güç kaynağı haline gelmektedir. Geliştirilen her yeni arzu, haz ve dürtü, baskılar ve kısıtlamalara rağmen gün yüzüne çıkmaktadır. Beden ise haklı savaşını verirken sürekli olarak yeni direnişler ve yeni teknikler keşfetmeye açık bir alan yaratmaktadır.

1.6.Bedenin Sınırı Ontolojik Kumaşı “Ten” ve Abject

Sanatta beden mefhumu; algı, mekân, bellek, özne, nesne, haz, dürtü, arzu, ben, öteki tarafından belirlenen yaşayan bedendir. Bütün bunlar göz önüne alındığında bedene yalnızca *ifade aracı* demek de eksik bir tanımlama olur, çünkü beden ifade aracından ziyade ifadenin kendisidir. Aynı zamanda onu oluşturan, yönlendiren ve ifadeyi algılayandır.

Zeynep Direk’e göre; yaşayan beden kavramını merkeze alan Merleau-Ponty “nesne-beden ve özne-beden” ayrımını yaparken “ben ve öteki aynı ontolojik tene açılır” söylemiyle ten kavramından yola çıktığının altını çizmiştir (Direk, 2017, s. 173). Zira Merleau-Ponty; “vücudum (...) dünyanın dokusunda tutunmuştur. Ama mademki görmekte ve hareket etmektedir, (...) onlar kendisinin bir eki ya da bir uzantısıdır, onun tenine geçmişlerdir, onun bütüncül tanımına dâhildirler ve dünya vücudun kumaşından yapılmıştır.” söylemiyle beden ve nesnelere aynı ontolojik ten mefhumunda toplandığını açıkça belirtmiştir (Merleau-Ponty, 2016, s. 34).

Kuşkusuz beden bir bütün olarak ele alınması ile birlikte beden toplumsal bir yapının ürünü ve sebebi olması, yaşanan deneyimler, algılar, oluşumlar ve söylemler tek bir çatı

altında sanatta toplanmıştır. Artık beden aracı nesnelere olmaksızın bir temsil olarak karşımıza çıkmaktadır.

Buraya kadar karşımıza çıkan *beden* kavramına yalnızca sanatçı bedeni olarak bakılmamalıdır. Mühim olan onun bedeni değil, asıl mühim olan “kendi bedenimde ne hissettim?” sorusunu sormaktır. Sanatçı kendi bedenini sorgularken, izleyici de bağlantılı aynı eylem ve deneyimin içinde olan bir beden olarak kendi deneyimleri sayesinde bedensel hafızası ve oluşan bedensel algısı sayesinde bu soruya rahatlıkla cevap bulacaktır. Merleau-Ponty; “Söz konusu olan ister benim bedenim ister başkasının bedeni olsun, insan bedenini tanımamın tek yolu onu yaşamaktır, yani onu kateden dramayı kendi hesabıma devralıp onunla iç içe geçmemdir.” der (Merleau-Ponty, 2017, s. 277).

Nitekim beden, dünyanın teninde toplanmış bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. İzleyicinin bedeni, sanatçının bedeni ve öteki bedenlerde yaşayan tüm insanlar için geçerli olan *benim bedenim*, *benim tenim* kavramları olarak okumak önemlidir. Sanatçı da bu bağlamda performans eylemini gerçekleştirirken, olayı yalnız kendi bedeni olarak görmemelidir. Çünkü orada yaşanan deneyimi *yaşayan bedenler* kapsamında bütün bedenler yaşamıştır. Bunu sanatçı kendisiyle sınırlamamalıdır, zira yaşanan deneyimi orada varlığını sürdüren öteki bedenler de yaşamış olacaktır. Performatiflikte sanatçı-izleyici ayrımı yapılmamalıdır, aksine birbirleriyle ilişkilendirilmeli ve birbirlerini deneyimlemelidirler.

Diyalektik olarak bilinci oluşturan bir başka olgu da kirlenmişlik mefhumudur. Bedenin sınırı dediğimiz ten aslında dışarıyı oluşturur. *Abject* kavramı bu noktada devreye girer. 1963 yılında Erving Goffman *Damga* isimli kitabında; “Böyle bir sıfat, özellikle de itibarsızlaştırıcı etkisi çok kapsamlıysa bir damgadır; zaman zaman buna başarısızlık, kifayetsizlik veya engel de denir. Bu durum varsayılan ve fiili toplumsal kimlik arasında özel bir uyumsuzluk teşkil eder” vurgusunda bulunarak, gözden düşen itibarsızlaşan dışlanmış ve normalden ayrı tutulan bir damga mefhumunu bir bakış açısı olarak tanımlar (Goffman, 2014a, s. 31). 1980 yılında ise Kristeva’nın yazdığı *abject* kavramı üzerine bir deneme niteliğinde “Korkunun Güçleri” kitabı, psikanaliz ve felsefeye aşinalık getiren teorik olarak zorlu bir kitap olsa da, olağanüstü geniş bir etkiye sahiptir. Kristeva, *abject* kavramını ne özne ne de nesne olarak tanımlar, ona göre; “Varlığın kuralsız zıvanadan çıkmış bir içeriden ya da dışarıdan kaynaklandığını sandığı, tahammül veya tahayyül edilebilir olasılığın dışına defedilmiş bir tehdide karşı o şiddetli, karanlık isyanlardan biridir iğrenme.” (Kristeva, 2014, s. 13).

Kristeva *abject* kavramını açıklarken iç-dış muhakemesi yoluyla oluşanı ve dışlanmışlığı ortaya koyar “iğrenç dışarıdır” der ve için dışa çıkmasını örnekler (Kristeva, 2014, s. 14). *İğrençlik*; içeride kalanların (organlar, kan vs.) oluşturduğu atıkların bedendeki deliklerle bağlantılı olarak dışarı atılması – yani ten sınırının ihlali- sonucu dışkısalsal- atıksal nesnelere yoluyla oluşur. Kristeva’ya göre bu “atıkların en tiksindiricisi olan ceset, her şeyi kuşatan bir sınırdır.” (Kristeva, 2014, s. 16). Böylece sanatın muhalif öznelliğini ifade etmek için *abject* kavramı güçlü bir araç haline gelmiştir. Toplumsal ve sosyal kısıtlamalar ve baskılar sanatçıların süreçleri içerisine girerken, sanatçılar bedensel anlamda bu kısıtlamalara karşı çıktılar. Sanatçılar, bedenlerini sık sık aşırı deneyimlere maruz bırakarak temsil sınırlarını zorladılar ve bedenin mülkiyetini aşan sosyal, fiziksel ve psikolojik durumlarını dile getirdiler.

BÖLÜM 2: PERFORMATİF İMALAR

John Langshaw Austin, “performatif” kavramıyla oluşturduğu teoriyi geliştirmesiyle dilbilimciler arasında yeni bir alan yaratmıştır. Söylenenin ötesinde dilin yarattığı etkilere dikkat çeken Austin oluşturulan sözcelemlerle belirli koşullar altında, gerçeklik üreterek bir eylemin gerçekleştirilebileceğine dikkat çekmiştir. Bir evlilik töreni sırasında söylenen “evet (X’i karım olarak kabul ediyorum)” söyleminden sonra, artık karı koca ilan edilmeleri sözcelemin gerçekleştirdiği bir eyleme örnek verilebilir (Austin, 2009, s. 43). Nitekim performatifliğin performans sanatına açılan kapısı, eylemcinin sözleri ve gerçekleştirdiği eylemler arasındaki karşılıklı ilişki sayesinde aralanmıştır. Austin “performatif” terimini oluşturduktan sonra, söz edimleri kuramını John R. Searle, Jacques Derrida ve Judith Butler geliştirmiştir.

Austin günlük hayatta kullanılan sıradan dilin ayrıntılarına dikkat çekerek sözcüklerin önemine işaret etmiştir. Butler, performatifliği “dilsel” olarak mı yoksa “teatral” bir şey olarak mı göstermenin doğru olacağını kendi içinde tartışırken sonuç olarak “ikisinin kesinlikle ilişkili” olduğuna kanaat getirdiğini açıklar. Ayrıca Butler, “Söz edimlerine dair dilsel bir kuramın bedensel hareketlerle” ilişkisini “konuşmayı belli dilsel sonuçları olan bedensel bir edim olarak” düşünülmesi gerektiğini vurgular (Butler, 2014b, s. 31).

Performatif imalarda, “ima” kelimesinde kastedilene açıklamak için öncelikle; Deleuze’ün Francis Bacon üzerinden açıkladığı *duyumsamanın mantığı* kavramını incelemekte fayda vardır. Estetik söylemde oluşturulan fragman yapı, Deleuze’ün “*duyumsama*”, “*organsız beden*” ve “*arzulama-makineleri*” kavramlarıyla estetiğin deneysel yapıya dönüşümünü gözler önüne sermektedir. Deleuze duyumsamayı şu şekilde tanımlar; “Figüre giden yola basit bir ad verir: duyumsama. Figür duyumsamayla ilişkili duyulur biçimdir; doğrudan doğruya sinir sistemine etki eder, yani tene” (Deleuze, 2009, s. 40). Francis Bacon’ın eserlerinde resmedilen bedenler için “beden, tümüyle canlı olsa da organik değildir.” ifadesini kullanır. Artaud’un parçalı anlatımlarından esinlenen “organsız beden (OsB)” mefhumunu Bacon eserlerinde hayat veren Deleuze, Bacon eserlerindeki figürler için “tam olarak organsız bedendir (...); organsız beden ten ve sinirdir.” der (Görsel). Elbette ki OsB, organizmanın içinde *organların bulunmaması durumu* değildir daha çok “yoğunlaştırılmış bir beden”dir (Deleuze, 2009, s. 40). Ayrıca “bedenle veya bedeninin bir imgesiyle herhangi

bir ilgisi yoktur”, çünkü OsB Deleuze ve Guattari’ye göre “İmgesi olmayan bedendir.” (Deleuze, Guattari, 2004, s. 22). Başka bir deyişle OsB bedenin “organik geçerliliğini tanıyan sanal tarafıdır.”, yani “Organ gerçek biçimli bir bireydir, organsız beden ise onun varsaydığı güç ilişkisidir.” (Sauvagnargues, 2010, s. 72).

Slavoj Žižek, Deleuze’ün mücadele ettiği şeyin “organ” değil, “ORGANİZMA” olduğunu vurgular ve Lacan ile Deleuze karşılaştırması yapar “Deleuze’ün kendi ifadeleriyle söyleyecek olursak, onun arzu akışı organsız bir bedenken (OsB), Lacan’ın dürtüsü bedensiz bir organdır (BsO). Arzu kısmi bir nesne, dürtünün olduğu şey değildir.” (Žižek, 2015, s. 17). Performatifliğin fenomenolojik önemini vurgulamak için bedenin kendisini bir fragman gibi düşünerek bedenin tüketimi ve “arzulama-makinelerine” dönüşümü organsız beden kavramıyla açıklanır.

Küreselleşme, medya ve internet dâhilinde özellikle sosyal medyanın varlığının ortaya çıkardığı beden tüketiminin etkilerinin yarattığı sosyal faktörlerin araştırılmasında, Deleuze ve Guattari’nin “arzulama-makineleri” ve “organsız beden” kavramları özneliğin özneteliğini araştırmada yardımcı kavramlardır.



Görsel 1. Francis Bacon, 1970, *Triptik- İnsan Bedeni Çalışmaları/ Triptych - Studies of the Human Body*, Fotoğraf: Maris Hutchinson. Courtesy of Ordovas Gallery, New York. Fineartmultiple Art. Erişim: 28 Temmuz 2019.

Çağdaş postmodern uygulamalarda modernin sunduğu, parçalanma yoluyla bozma eğilimi Kübist ve Fütürist sanatçıların geçmişine dayanır. Fotoğraf makinesinin gelişimiyle birlikte anlık görüntüler fragman anlatımlarının gelişimine olanak tanımıştır. Sanat kübist sanatçıların uygulamalarından bu yana deneysel boyut kazanmıştır. Başta sanat atölyelerinin değişimiyle sanatın deneysel boyutu, deneyimin öne çıkmasına olanak tanımıştır. Sanatçıların oluşturdukları parçalanmış figürlerin bütünlüğü ve oluşturulan parçaların yorumlanması edebiyat ve felsefede de kendini göstermiştir. Zihnin parçaların içinde bir bütünlük araması sanatta ve edebiyatta fragman görüntülerin ve metinlerin yorumlanmasında rol oynamışlardır. Roland Barthes'ın "Ara Olaylar"ı, Felix Guattari'nin "Nakaratlar"ı, Bilge Karasu'nun "Gece"si veya "Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı" parçalı metinlerin örüntüsünden oluşan tek anlamlılıktan sıyrılan bir dizi fragman içeren kitaplara örnek verilebilir. Metinlerin okumaları yapılırken parçaların bütüne bağlanacağını düşünen okur için bu metinlerde yaratılan parçalı öyküler, anlamlı fragmanlar halini almıştır. Metinlerde yaratılan bu etkiyle okur, kendisine sunulan tek anlamlılık ve yazarın kafasında kurguladığı ana fikre ulaşma çabasından sıyrılmıştır. Parçalı metinlerle birlikte okur ön plana çıkmıştır. Artık okur, son söze odaklanarak öncekini anlamlandırmaya ve yazarla ilişki kurmaya çalışmak yerine, metinlerin arasında özgürce dolaşmaya başlamıştır. Barthes, bahsettiği modern yazman "Tanrı-Yazar"ın (yani modern toplumun yarattığı yazar figürünün) ölümüyle ve onun uygulamalarından sıyrılarak, "okur"a (veya izleyiciye) dikkat çeker, ancak bu şekilde yazının bütün varlığının açığa çıkabileceğini savunur (Barthes, 1968, s. 44). Barthes'a göre; "Artık yüksek sosyetenin tam da dışladığı, yok saydığı, umursamadığı, parçaladığı veya yok ettiği şeyler lehine kibir dolu karşıtlayıcı suçlamalarla bizi enayi yerine koyduğuna ayılmaya başlıyoruz; yazıya, geleceğini iade etmek için miti tersine çevirmemiz gerektiğini biliyoruz: okurun doğuşunun bedeli Yazar'ın ölümü olmalıdır." (Barthes, 1968, s. 45). Metinlerde yaratılan bu etki sanat alanındaki gelişmelerle doğrudan ilişkilidir. *Okurun önem kazanması ve yazarın ölümü*, sanat alanında da izleyicinin önem kazanmasına ve sanatçı deneyiminden izleyici deneyimine kayan sürecin yaşanmasına benzerlik gösterir. *Sanatın sonunu* getiren modern etkiler yerini, yaratılan *postmodern durumlara* bırakmıştır.

Geleneksel olan estetik formların altüst edilmesi olumlayıcı diyalektiğin negatifine işaret eder. Temelde çelişki üzerine kurulu olan diyalektik "çelişkiler aracılığıyla farklı olana yönelir." (Adorno, 2016, s. 147). *Negatif Diyalektik* üzerine yazdığı denemede Adorno şöyle söyler; "Diyalektik bilginin nesnelliği mutad bilimsel idealle keskin bir karşıtlık

içinde öznenin daha az değil daha çok katılımını gerektirir. Aksi takdirde felsefi deneyim sönmülenir.” (Adorno, 2016, s. 47). Buradan hareketle seçilen sanatçıların performanslarında ima edilen performatiflikte yaratılan çelişkiler, *negatif diyalektik* üzerinden düşünsel olarak incelenmiştir.

Modernitenin oluşturduğu bütünsel olan düşünceye karşılık, postmodern durumda anlık görüntüler sunan parçalılık ve metinlerde yaratılan süreksizliğin oluşturduğu dilde ve estetikte çeşitlilik yaratmıştır. Aynı zamanda estetik söylemde dilin ve düşüncenin ön plana çıkarılması, deneysel atölyelerde gerçekleştirilen deneyimler doğrultusunda üretilen eserlerde parçaların yeniden yapılandırılmasına olanak tanımıştır. Habermas; “Modernizmin güçleri sayesinde, sınırsız bir kendini ortaya koyma (self-realization), otantik bir kendini duyumlama deneyimi (self-experience) isteği, aşırı uyarılmış bir duygusallığın öznelciliği hâkim olmaya başlamıştır.” söylemiyle modernist kültürde yaşanan değişimlerin gündelik hayattaki etkilerini ve insanlarda deneyim arzusunun ortaya çıkışını sorgulamıştır (Habermas, 1994, s. 34). Modern dönemde geliştirilen parçalı yapının yerini postmodern dönemde denemelerin aldığı Lyotard şöyle açıklar; “Parça (Athaneum-Alman romantiklerinin dergisi) modernken, bana, deneme (Montaigne) postmodern gözükmetedir.” (Lyotard, 1997, s. 158).

Cindy Sherman’ın *İsimsiz Film Kareleri Serisi*, Lyotard’ın “deneme (Montaigne)” tanımına oldukça uygun bir örnektir. Sherman’ın *İsimsiz Film Kareleri Serisi* özellikle Hollywood filmlerinde izlenen kadın kahramanları çağrıştıran çeşitli rollere, görünümlere, kimliklere büründüğü siyah- beyaz fotoğraflardan oluşur. Film kültürünün ve medyanın kadın kimliğini şekillenmesindeki işlevini irdeleyen Sherman her fotoğrafta bir başka görünüme bürünerek aslında sınırları muğlak bir şekil olarak kimliğin (kimliklerin) kültürel inşasına işaret etmektedir (Antmen, 2012, s. 285).

Bedenin sanatsal eylemlerde kullanımında göze çarpan ilk deneyimler bedenin fiziksel şiddete maruz bırakılmasıdır. Bedenin dayanaklılığı, çektiği ıstırapı, bedene verilen fiziksel zararın en uç noktalarını sanatçılar deneyimlenmiştir ve hala bunun uğraşını veren pek çok sanatçı bulunmaktadır. Belki de tek eksik kalan herkesin gözleri önünde birini vurmak olurdu fakat o da Chris Burden tarafından yapıldı daha da uç noktası elbette ölüm olurdu. Marina Abramović, Ron Athey, Orlan, Hannah Wilke, Gina Pane, Stelarc vb. marjinalleşmiş sanat dünyasının beden/benlik kavramlarını kendi bedenlerinde yarattıkları fiziksel ve ruhsal aktiviteleri deneyimlemişlerdir.

Fiziksel şiddetin ruhsal boyutlarda açtığı yaralar gözle görülmektedir. Fakat toplumsal olarak oluşturulan algılarda açılan ruhsal buhranlar da göz ardı edilmemelidir. Toplumsal sınıf farklılıklarının moda kültürünün oluşmasında büyük katkıları olmuştur. Giyinmek bedensel üşümeye engel olmak ya da yarattığı opaklık sayesinde bedeni kapatmak dışında artık karakteri ortaya koyma, bir düşünceye sahip olma, parasal güç, markalaşma vb. gibi olgular halini almıştır. Karakter oluşturmak için imaj yaratma dayatması sayesinde oluşturulan markalar kişiliği okumak için kullanılan bir yapı halini aldı. Elbette giyilen kıyafetler kişilik özelliklerini bedene teyellemez, insanların başkası olma arzusuna kucak açan Cindy Sherman yaratılan trajediye dikkat çekmektedir. Sherman'ın yarattığı kadınlar aşırı abartmalarla pekiştirerek oluşturduğu yeni bir sanat dünyasını karakterize etmektedir.



Görsel 2. Cindy Sherman, 1977, *İsimsiz Film Karesi #2/Untitled Film Still #2*.

Kunstmuseum Wolfsburg. Erişim: 24.12.2018.

Lacan bakışı şöyle tanımlar; “Şeylerle olan ilişkimizin görme yoluyla oluşan ve temsillere ait figürlerle düzenlendiği haliyle, bu ilişkide bir şey bir evreden ötekine kayar, geçer, aktarılır ve hep bir dereceye kadar elden kaçırılır — bakış dediğimiz şey budur.” (Lacan, 2014, s. 81). Lacan'ın bakış denkleminde göre Sherman'ın *İsimsiz Film Karesi #2/ Untitled Film Still #2* (Görsel 2) çalışması incelenirse fotoğrafa bakan göz Sherman'ın aynadaki

yansımasına kayar. Sherman'ın aynadaki yansıması makyajlı bir kadının dergi kapağına verdiği pozları anımsatır. Fakat gerçek görüntüye bakıldığında ev haliyle bir banyoda kendi kendine poz verdiği anlaşılır. Aynadaki görüntü temsil ettiği özne iken gerçek bütün çıplaklığıyla ortadadır. Hal Foster, Sherman'ın yarattığı hayali bedenler ve gerçek bedenler arasındaki boşluğu şöyle yorumlar; “Burada Sherman kadın öznelerini kendi kendilerini gözetliyor olarak gösterir, ama bir tür görüngüsel düşünümsellik durumunda (‘Kendimi kendimi görürken görüyorum’) değil, bir psikolojik alışkanlığı kırma koşulunda (‘Olduğumu zannettiğim şey değilim’) gösterir.” (Foster, 2017, s. 16).

Sherman'ın bu fotoğrafı moda endüstrisinin yarattığı dış görünüşün ideal özne/benlik anlayışına dayattığı imajın görseli niteliğindedir. Sherman'ın yarattığı *İsimsiz Film Kareleri* serisi kendini yeniden üretmesine olanak sağlamaktadır. Bilince etkiyen ideal vücuda karşılık gelen gerçek bedenın gösterimi ideal tip olma çabasında olan insanlara karşı can sıkıcı etkileri olan ve acımasız bedenlere bürünen Sherman, sanatsal konunun sosyal alanda yaptığı çalışmalar yoluyla *bedensel simülakr*³ yaratmıştır. Yarattığı kadın görüntüleri ‘nesne-olarak-kadın’ ve ‘sanatçı-olarak-kadın’ diyalektiğindeki çözülmez çatışmayı açıkça ortaya koymaktadır.

Performatiflik terimi, sözcelemin bir eylemi ima etmesi ve o eylemi gerçekleştirmesi sanatsal imaların sahnelenmesi ve eylemlerin imalar yoluyla gerçekleştirilmesiyle doğrudan ilişkilidir. Yani sanatçı yalnızca gerçekleştirdiği eyleme eklenen bir kurgudur, esas önemli olan gerçekleşen eylemler ve yarattığı imalar dizisidir. Gerçekleşen eylemler imaların oluşturduğu ötekinin de dâhil olduğu bedensel deneyimler tarafından performatif olarak kurulur. Bu noktada performans ve performatiflik arasındaki farkı söylemekte fayda vardır. Butler performans ve performatiflik arasındaki farkı kısaca şöyle açıklar; “Performans bir özneyi varsayar, oysa performatiflik tam da bu özne mefhumuna itiraz eder” (akt. Bolt, 2016, s. 134).

Ötekinin dâhil olduğu bedensel deneyimin sorgulamasını yapan sanatçılardan Dennis Oppenheim oğlu ile gerçekleştirdiği *İki Aşamalı Aktarım Çizimi /Two Stage Transfer* performansında bedenın sınırını oluşturan *ten* aracılığıyla algı mekanizmasının farklı bir noktasına değinmiştir. *Dokunma* eylemi *tende* oluşan algının ve algılananın somut,

³ Baudrillard simülakr'ı şöyle tanımlar; “Bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm” (Baudrillard, 2011, s. 7). O halde fiziksel açıdan beden görünümünü gerçek olarak yansıtmak ve bu yansımayı bir gerçeklik olarak algılanması durumu bedensel simülakr olarak tanımlanabilir. Cindy Sherman'ın yarattığı kadın figürleride bu tanıma çok uygun bir örnek teşkil eder.

duyumsanır nitelikte bir mevcudiyeti vardır. Merleau-Ponty dokunma eyleminin yaşayan özünde yarattığı etkiyi önce ‘kendine dokunmak’ olarak deneyimler (Merleau-Ponty, 2017, s. 141). Böylece Merleau-Ponty hem *dokunan beden* hem de *dokunulan bedeni* kendi bünyesinde sorgulama fırsatı bulmuştur. Fakat kendini deneyimlerken gördükleri yalnızca gözlerinin ulaşabileceği yerlerdir. Merleau-Ponty, “görsel bedenim kafa seviyesinde geniş bir boşluk barındırır.” diyerek aslında ‘*kendi bedenim*’de burun ucunu ve yanakların bir kısmından başka bir şey göremediğini ve kendini görebilmek için *Ötekinin* varlığına ihtiyaç duyduğunu kabul eder (Merleau-Ponty, 2017, 143). Lacan, “ne yapması gerektiğini hep en başından Ötekinden öğrenmesi icap eder.” derken, Merleau-Ponty’nin bu söylemini destekler (Lacan, 2014, s. 216).

Günümüzde pek çok sanatçı, çeşitli duyuşlar sayesinde, uyanan algılarda bilinçdışında anıların gün yüzüne çıktığı gerçeğine dayanarak, koku ve tattan dokunmaya kadar duyuşal unsurlarla çalışıyor. Dahası, bu sanatçılar izleyicinin duyuşlarını aktif olarak kullanarak ya da ele alarak sinestetik deneyimler yaratmayı araştırıyorlar. Tamamen görsel çekicilikten uzaklaşarak, duyuşların faaliyete geçmesiyle birlikte gerçekleşen dokunsal aktarım, duyuşal tecrübe ve duyuşal tahmine dayalı bir aktarımdır.

Dennis Oppenheim’in oğlu ile gerçekleştirdiği *İki Aşamalı Aktarım Çizimi /Two Stage Transfer* performansında dolaylı deneyimleme ten aracılığıyla oluşan algı, oluşturulan çizimin aktarılması ile son bulmaktadır (Görsel 3). Baba ve çocuk arasında kinestetik bir geri besleme döngüsü oluşturulur ve bu da bir dizi çizime neden olur. Görmek, bakmak yerine hissetmek önemlidir. Aktarım öteki yoluyla ve ötekinin yarattığı çizim sayesinde oluşur. Burada cinsellik üzerine bir dokunmadan söz edilemez daha çok bedensel algı ve deneyim yoluyla yaratılan bir dokunmadan söz edilir.



Görsel 3. Dennis Oppenheim, 1971, *İki Aşamalı Aktarım Çizimi /Two Stage Transfer Drawing.*

Huffpost. Erişim: 31.05.2017

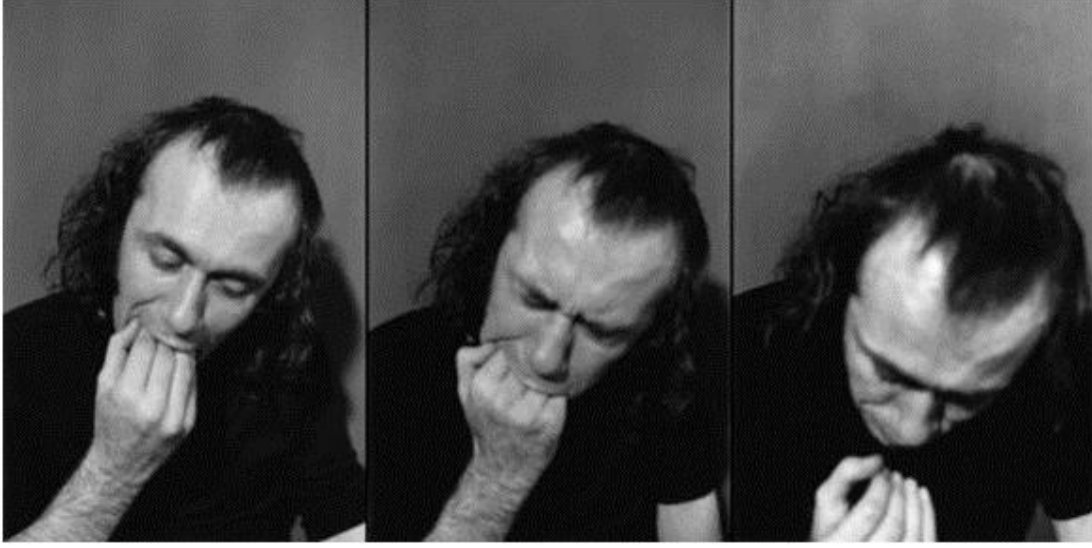
Performatifliğin tanımı gereği bedene ilişkin verilerin nesneye aktarımı ve bedenin işlevini gerçekleştirilmesi durumu ise bedeni ten ile sınırlandırmayıp nesnelere bedensel söylemi yaratılarak performansı sahne ile sınırlandırmaktan farklı bir noktaya taşımıştır. Performatiflik gündelik yaşamın hiç de dikkat çekmeyen unsurlarını dikkat çekici hale getirmiştir. Bu sayede, “bunu ben de yaparım! Zaten her gün yaptığım bir şey sanat olur mu?”, “gündelik yaşamında aynı eylemleri gerçekleştiren herkes sanat mı yapmış olur?”, “aynı eylemin gerçekleştircisi olan herhangi biri performans sanatçısı olabilir mi?” gibi soruların sorulması kaçınılmaz olmuştur.

Sıradan nesnelere sanat nesnesine dönüştürülüyorsa sıradan bir eylem neden sanatsal bir eyleme dönüşmesin? Bu sorunun yanıtını Vito Acconci hayata geçirmiştir. Kusma eylemi mide bulantısından kaynaklı bir eylemdir. Bazı durumlarda kusmak için elin boğaza kadar sokulması eylemi gerçekleştirilebilir. Örneğin; çok yemek yedikten sonra rahatlamak isteyen insanlar, kusarak zayıflamaya çalışan anoreksiya hastaları vb. ellerini boğazlarına kadar sokarak kusma eylemini gerçekleştirirler. Acconci, 1970’te kaydettiği *Three Adaptation Studies (Üç Adaptasyon Çalışması)* üç dakika süren sessiz, siyah beyaz çalışmasının üçüncü parçası olan *Hand and Mouth* çalışmasında elini ağzına sokmaktadır, elini çok fazla içeri soktuğu için kusma refleksi harekete geçer, boğulur ve öksürür tam o sırada elini çekiyor ve tekrar elini içeri sokar ve her seferinde aynı tekrar bir öncekinden daha da zor gibi görünür (Görsel 4). Bedeni kusma refleksini kaldıramayacak duruma gelene kadar devam eder. Acconci’nin bu tavrı gündelik hayatta olağan bir durumdur ve her bedende en az bir kez yaşanmış bu olay sayesinde yarattığı bu hamle insanda tikslenme ve bulantıyı tekrar hatırlatıp *bedensel hafızayı* tetiklemektedir.

Lacan; “*öznenin direnci*, edimde tekrar halini alır.” der (Lacan, 2014, s. 58). Bedeni tarafsız, nesnel, evrensel bir sistem olarak düşünürsek Acconci’nin kendini kusmaya zorlama edimini tekrarlaması sisteme dış baskı uygulaması demektir. Sistem elbet nihayete erecektir, fakat oluşturulan tekrarlar sayesinde sistemin kapatılması engellenmektedir. *Öznenin direnci* sayesinde oluşan *edim* izleyicide kendi deneyimlerini hatırlamasına sebep olur. İzleyici, Acconci’nin yavaş yavaş tükenişini izlerken aynı zamanda, kendi tükenişini bedeninde hatırlama yoluyla –yani *bedensel algı* ve *beden hafızası* yoluyla– kendi bedeninde deneyimler.

Acconci, Nauman ve Burden gibi sanatçılar bedenlerini laboratuvar gibi kullanarak deneysel yansımalar ve deneyimleme yoluyla kullanıp oluşan varyasyonlara ve algı

yöntemlerine ilişkin davranışlara odaklanırlar. Bedenlerini kendini keşfetme aracı olarak kullanmışlardır.



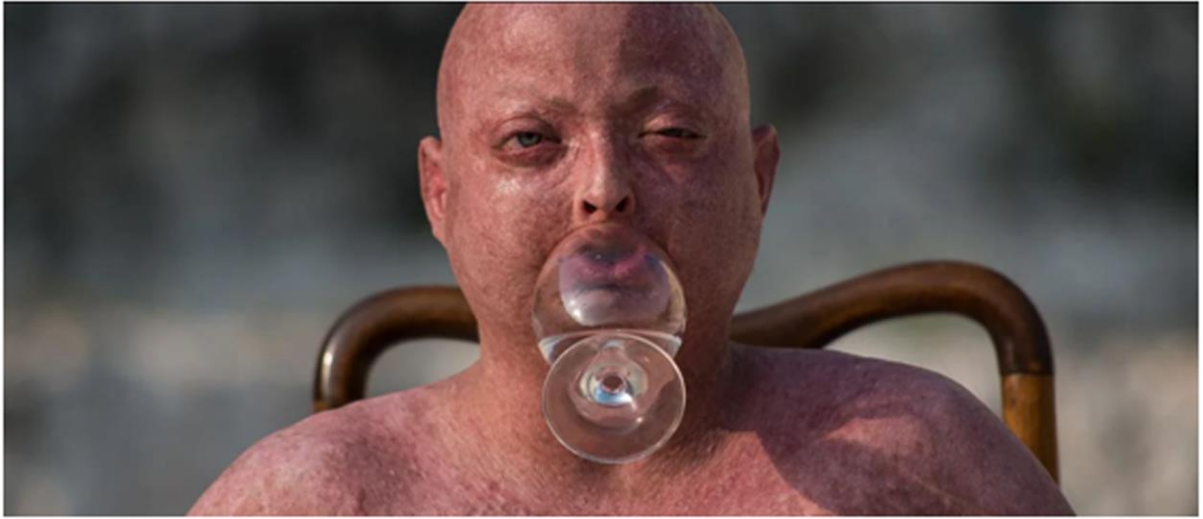
Görsel 4. Vito Acconci. 1970, *El ve Ağız/ Hand and Mouth*. 3' loop.
Yale Books Unbound. Erişim: 31.05.2017.

Bazı sanatçılar ise bedeni, yaşam ve sosyal meseleler ile ilgili temalar hakkındaki söylemlerle ve imalarla kullanır. Bu sanatçılardan biri de Nicola Farnoni'dir. Farnoni bedenindeki hasarın, hastalığın bedeninde verdiği deformasyondan kaynaklı değil aslında insanların gözlerinden ve bakışlarından kaynaklandığını savunurcasına bedenini teşhir eder.

Farnoni kurak bir mermer ocağında Fazlalık gün/ Overshoot Day isimli iki saatlik bir performans gerçekleştirmiştir (Görsel 5). Drone ile çekilen video performansta havanın sıcaklığı ve kuruluğu dolayısıyla Farnoni'nin teninde yaşanan değişim dikkatleri çekmektedir. Bu kuraklığa ve mermer ocağından kaynaklı toza ve kire rağmen Farnoni ağız kasları ve nefesi sayesinde sabitlediği içinde su bulunan bardakla büyük bir mücadele vermektedir (Görsel 6). Suyu içerse ağız kaslarını kullanmak zorunda kalır, eğer ağız kaslarını kullanırsa vakum işlevi gören nefesi bu işlevi bırakarak bardağın düşmesine sebep olabilir. Farnoni kendi nefesini bardağın içindeki suyu içmek yerine onu sabitleyerek kullanmıştır. Yaşanan sıcaklık ve kuraklığın etkisiyle sanatçının cildi mermer ocağından farksız hale gelmiştir. Sanatçının cildi, yaşamı sürdürmek için gerekli doğal kaynakların eksikliğine işaret etmektedir.



Görsel 5. Nicola Fornoni, 2017, *Fazlalık gün/ Overshoot Day*, Performance Video by Stefano Resciniti.
Nicola Fornoni. Erişim: 24.12.2018.



Görsel 6. Nicola Fornoni, 2017, *Fazlalık gün/ Overshoot Day*, Performance Video by Stefano Resciniti.
Nicola Fornoni. Erişim: 24.12.2018.

Yaşanılan deneyimlerin öteki yoluyla gerçekleşmesine ilişkin söylemler izleyiciyi, izleyen göz olmaktan kurtarıp performansa dâhil edilmesine olanak tanımıştır. Sanatçının bu tavrı Barthes'in "yazarın ölümü"ne benzer şekilde sanatçının izleyiciyi yönlendirmesiyle onların

performansın tam ortasında olmasını sağlaması performatiflik yaratır ve sanatçı deneyimin (izleyicinin deneyimleri) deneyimini (kendi deneyimleri) deneyimlemiştir. Böylelikle yalnızca sanatçının deneyimlediği daha çok teatral, anlatı performansları yerini, ötekinin yaratacağı performatifliğin merakına bırakmıştır. Performatif imalar, en temelde paylaşılan gündelik hayatta var olan eylemleri içermektedir. Bunlar; yeme, içme, barınma, cinsellik, cinsiyet, yürüme, eğilme, kusma, esneme, hapşırma vb. ihtiyaçlar örnek verilebileceği gibi, insanların birbirleriyle olan etkileşimi için fiziksel ve psikolojik ihtiyaçlar; bireysel korkular, sevinçler, endişeler, kaygılar vb. duygulanımların oluşturduğu eylemlerdir. İnsan davranışlarının kendine özgü ifadelerini kontrollü bir biçimde ortaya koyan sanatçıların oluşturduğu performatif imalar, bazen rahatsız edici eylemlere dönüşerek düşünmeye zorlar, bazen de yaşamda gelişen ya da işaret edilmeye değer bulunmayan eylemlere sahne olur. Sanatçı ve izleyici arasında gidip gelen deneyimler, günlük yaşamdan sahnelerin sınırlarını zorlayan, hatta ihlal eden, kural tanımaz eylemlere dönüşmüştür. Sanatçı bedensel deneyimi yerine başka bedenlerdeki deneyimleri deneysel olarak inceleme fırsatı yakalamıştır. Yani sanatçı bir nevi deneyimin deneyimine tanıklık etmektedir.

Bahsi geçen kural tanımazlık en çok Marcel Duchamp'a yakışacağından ilk olarak, Duchamp'ın "*Bir Mil İplik*" isimli çalışmasını örneklemek yerinde olacaktır. 551 Madison Avnué'de açılan Gerçeküstücülüğün İlk Belgeleri isimli karma bir sergide Duchamp, "*Bir Mil İplik*" isimli mekân düzenlemesiyle sergiye katılmıştır (Görsel 7). Sergide diğer sanatçıların galeri duvarlarına özenle astıkları resimleri yerle yeksan eden Duchamp sergiyi dolaşılacak duruma getirene kadar boydan boya karmaşık bir düzenle ipe dolamıştır. İzleyiciler sergiyi dolaşamadıkları gibi sergideki diğer çalışmaları görebilmek için "boyunlarını oraya buraya horoz gibi uzatmak zorunda" kalmışlardır (O'Doherty, 2016, s. 92). Sergideki diğer sanatçıların ve izleyicilerin bu şekilde taciz edilmesi hiç beklenmedik bir durum niteliği taşımakla birlikte aynı zamanda "izleyiciyle sanat arasında bir mesafe koyan ip sergiden hatırlanabilecek tek unsur haline gelmiştir. Dolayısıyla bu eylem bir müdahale olmaktan çıkmış izleyici ile sanat arasında yeni bir tür sanat haline gelmiştir." (O'Doherty, 2016, s. 92). Yetişkinlerin sergiye girememesi iplere müdahale edemediğini gösterir. İzleyici ilk defa karşılaştığı bu durum karşısında yapıta dâhil olamamış olmasına rağmen, O'Doherty "iki küçük çocuğun iplerin arasında epey gürültü çıkartarak oyun oynadıklarına" dikkat çekmiştir. Yetişkinlerin oynamaya cesaret edemediği "bir mil iplik" isimli çalışmada Duchamp ipi yarattığı etkiyle "mekânı elle tutulur hale getirerek gerçek kılmıştır." (O'Doherty, 2016, s. 94).



Görsel 7. Marcel Duchamp, 1942, *Bir Mil İplik/ Mile Of String*. “Gerçeküstücülüğün İlk Belgeleri” Sergisinden Görüntü, New York.

Curatorial Experiments. Erişim: 30.05.2017.

Nauman'ın 1970 yılında yaptığı *Yeşil ışık Koridoru/ Green Light Corridor* yapıtında daha az estetik ve daha az görsel bir sanat eseriyle mimari bir yapıyla izleyiciyi karşı karşıya bırakmaktadır. Oluşturulan koridor pek davetkâr olmasa da bu mimari yapıyla, sanatı deyimleme biçimini tamamen değiştirmektedir. Galeriye gelen bedenler gönüllü olarak koridora girmektedirler. Daracık koridorun yarattığı klostrrofobiye rağmen içeri girmeye gönüllü bedenler dışarı çıkmakta da özgürdürler. Nauman “*Green Light Corridor*” isimli bu çalışmasında mekânın algısal ve fiziksel deneyimi arasındaki zıtlığı vurgular. Koridordaki parlak yeşil ışığı izlemek, koridorun dar sınırları içinde dolaşmaktan çok farklı fenomenolojik deneyime yol açmaktadır. Gizemli, erişilemez hissi uyandıran ve açıkça deneyimlenebilecek kavramsal bir eylem ve bir alan yaratılmıştır (Spector, 2018).

Nauman, heykel ve teçhizatlarındaki mekânın algısal ve fiziksel deneyimi arasındaki zıtlığı uygular. *Green Light Corridor*'dan (1970) çıkan parlak renge bakmak, dar sınırları içinde manevra yapmaktan çok farklı bir fenomenolojik deneyime yol açar. Işıklı Performans Kutusu (1969) başka bir deneyimsel durumu da kışkırtıyor. Dikdörtgen bir sütun olarak, özlü üniter Minimalist heykele benziyor, ancak tavana süzülen lambadan tavana dökülen

ışık karesi, bir eserin okumasını değiştiriyor: gizemli, ulaşılamaz bir alan hissi; , çağrıldı. Bu nedenle, başlıkta belirtilen performans, izleyiciler izleyenleri bu ima edilen iç mekâna zihinsel olarak yansıtmaya çalıştıklarında başlatılan özel, kavramsal bir eylemdir.

Bu mimari yapıdaki en önemli etmenlerden biri de Nauman'ın bu eylemle ilgili sınırlayıcı ya da yönlendirici bir talimat vermemiş olmasıdır. Buna rağmen izleyicinin tek yapması gereken şey sınırsız görünen bu koridorun içine girmektir. Burada koridora girmeyi daha da imkânsız hale getirebilmek için koridorun genişliği dar olmakla birlikte, içeri girildiğinde iyice daralmaktadır, bu da koridorun ürkütücü özelliğini arttırmaktadır.

Nauman, izleyiciyi dar bir koridordan geçmeye zorlarken aynı zamanda yeşil ışığın tende ortaya çıkardığı lekeler yaşlılık ve ölüm algısı yaratır. Kristeva iğrenmeyi; “Varlığın kuralsız, zıvanadan çıkmış bir içeriden ya da dışarıdan kaynaklandığını sandığı, tahammül ve tahayyül edilebilir olasılığın dışına defedilmiş bir tehdide karşı o şiddetli, karanlık isyanlarından biridir” ifadesiyle tanımlarken “Kültürüme doğru atılan ilk adımlardır.” diyerek babaya ve yasaya atıfta bulunur. İğrenmenin en temel ve en arkaik biçimini yiyecekten tikslenme duygusu oluştursa da iğrençliğin zirvesini ceset olarak gösteren Kristeva'ya göre; “Atıklar yaşayabilmem için atılır, bu atılma atıla atıla bana geriye hiçbir şeyin kalmadığı ve bedenimin tamamen sınır ötesine geçtiği, ölüye, cesede dönüştüğü ana kadar devam eder... Artık dışarıya atan ben değilim, ‘ben’ dışarı atılanım.” diyerek iğrençliğin aslında kirlilik ya da hastalıktan ziyade, bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız eden bir şey olarak görür (Kristeva, 2014, s. 13-16). Konuşan ve yaşayan “ben”i yani özneyi artık cesede dönüştürerek, ölüm ile yüz yüze getirir. İğrençtir, özneyi kendinden tiksindirirken (benlikten iğrenme) dar koridor oradan çıkma isteği uyandırır (Görsel 8).



Görsel 8. Bruce Nauman, 1970, *Yeşil Işık Koridoru/ Green Light Corridor*. c. 120 x 12 x 1219 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, Panza Collection.

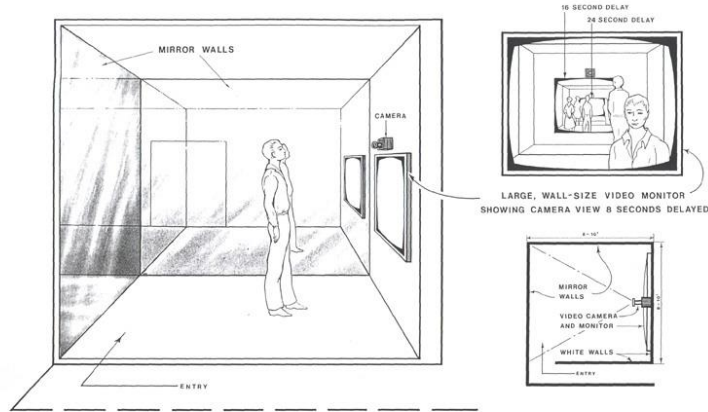
The Milanese. Erişim: 31.05.2017.

Dan Graham, 1974 yılında *Şimdiki Zaman Geçmiş/ Present Continuous Past(s)* isimli performansında (Görsel 9) görüntüleme teknolojisinden faydalanan sanatçılardan biridir. Oluşturulan eylem, duvarda boydan boya aynalar, kamera ve altında monitörden oluşan bir sistem içinde gerçekleşir. Aynalar oda duvarları boyunca ve monitöre dik açılarda yerleştirilmiştir. Dışarıdan bakan göz aynada şimdiki zamanını görür. Video kamera hemen önünde olanı ve aynanın karşısındaki duvara yansımayı kaydeder. Kamera tarafından çekilen görüntü odada yaşanan her şeyi yansıtır fakat çekilen video monitörde sekiz saniye sonra görüntü vermektedir (Görsel 10).



Görsel 9. Dan Graham, 1974, *Şimdiki Zaman Geçmişi/ Present Continuous Past(s)*, Marian Goodman Gallery. Artspace. Erişim: 24.12.2018.

Monitöre bakan göz, sekiz saniye önceki zaman dilimindeki görüntüsünü ve aynada yansıyan sekiz saniye önceki yansıyanın yansıma görüntüsü ile karşılaşır. Geçmişte yaşanmış on altı saniye, önceki sekiz saniyelik eylem ve bunun aynaya yansması ile birlikte gözün izleme süresini kapsamaktadır. Süreli süreklilik içinde sonsuz ve aynı zamanda saniyelik bir yaşam döngüsü ve de gerilemesi görülmektedir.



Görsel 10. Dan Graham, 1974, *Şimdiki Zaman Geçmişi/ Present Continuous Past(s)*, Marian Goodman Gallery. New Media Encyclopedia. Erişim: 24.12.2018.

Graham bedenini aynalar ve monitör arasında yansıtarak kendini açığa çıkarır. Graham'ı ve diğer bakan gözlemcileri çerçevesi nesnelere haline dönüştürdüğü için, görüntüleme makinesi bir tür "özne" haline gelir. İzleyiciler, ilk performansta kendilerini ayna olarak 'resim' olarak algılar ve daha sonra ortaya çıkan videokasetinde kendi gözlemsel

bakışlarının nesnelere olarak algılanır. Burada *özne-olarak-ben* kavramını görüntüleme cihazı sayesinde yaratılan zaman algısı ile birlikte nesneye dönüştüren sanatçı şeffaflık, değersizleştirme ve önemsizlik duygusu aşılar.

Gerçek imge yani beden öznenin bütün görüntülerini birleştirerek temel bir bütünleşik yapıyı zaman algısında oturtmaya ve algılamaya çalışır. Bu tıpkı bir çocuğun ilk defa ayna ile karşılaşmasına benzer. Lacan, ayna evresinde “bakma ile bakılma arasındaki diyalektik ilişkiyi” açığa çıkarır (Lacan, 2014, s. 25). Graham’ın video çalışmasında insanların, sanki bir çocuğun ilk defa ayna ile karşılaşması gibi davranışlar sergiledikleri görülmektedir. Kendiyle karşılaşan izleyici aynı zamanda performansı gerçekleştirendir. Sartre’nin, bir röntgencinin anahtar deliğinden yasak manzaranın tadını çıkarmakta iken başka biri tarafından görüldüğünü anladığındaki ahlaki değerlendirmesi bir yana tıpkı Lacan’ın ayna evresinde olduğu gibi bu keşfin felsefi yapısını Danto şöyle yorumlar, “Kendi nesne olmağımı başkasını özne olarak tanıdığımda fark ederim.” (Danto, 2012, s. 29). Graham’ın teknolojiyi kullanarak kurduğu düzen, duyuşal ve sinestetik bir deneyim oluşturduğu gibi aynı zamanda zaman algısı ile oynayarak insanların davranışlarını gözlemleme fırsatı yaratmıştır.

Küba sanatçısı Tania Bruguera Tatlin’s Whisper serisinde gerçekleşen beşinci eylemi doğrudan izleyicinin katılımını kapsayan bir izleyici deneyimidir. Gösteri, üniformalı iki atlı polis memurunun (polis memurlarından biri beyaz at üstünde, diğer polis memuru siyah at üstünde) sergi alanına getirilmesiyle başlar (Görsel 11). Atlı polisler, sergi alanında bulunan izleyicileri yönlendirir ve nerede durmaları gerektiği konusunda onlara talimat vererek kontrol etmektedirler. Galeri giriş ve çıkışlarının kontrolünü sağlayan atlı polisler atların hareketleriyle izleyiciyi kolayca kontrol altına almayı başarmaktadır. İzleyici ise atlı polislerin oluşturduğu gruplara dâhil olmak zorunda bırakılmaktadır. Atlı polisler oluşturdukları grup veya grupları belirli noktalara çekerek veya sıkıştırarak atla izleyiciyi politik bir olayla yüzleştiren eylemleri gerçekleştirmişlerdir. Polis, akademide öğrenilen isyan ve kalabalık kontrol yöntemlerini kullanarak izleyicinin hareketlerini yönetmiştir. İzleyiciler, atlarının bedensel gücü tarafından sözlü veya fiziksel olarak, polis memurları tarafından yapılan çeşitli komutlara uymak zorunda kalmışlardır. Sanatçının dâhil olmadığı bu performansta, izleyicinin bu sürece maruz bırakılmasıyla performatif eylem gerçekleştirilmiştir (Tate Galleries, 2008).

Galeriye gelen ziyaretçilerin çoğu durumdan habersiz olmalarına karşın, göstericinin rahatsız ediciliği gözlerden kaçmamaktadır (Görsel 12). Tatlin's Wishper #5 ile Tate Modern, insanların gruplara ayrılarak örgütleştirildiği bir alan haline gelmiştir. Sanatsal bir kurumda baskıcı bir düzen hâkim olmuştur. İzleyicide oluşan davranışsal tepkiler çalışma, izleyicileri bir otorite figürü ile karşı karşıya kaldıklarında tepkilerini, önyargılarını yeniden değerlendirmeye teşvik etmiştir. Sanatçının kendini deneyimlemek yerine izleyiciye yaşattığı deneyim kimilerine göre rahatsız edici olsa da etkileyici bir performatif deneyim olmuştur. Bahtin kendini deneyimleme ve öteki insanları deneyimleme arasındaki ayırt ediciliği şöyle açıklar;

Dolayısıyla ya *kendini* deneyimlemenin ayırt ediciliği, öteki insanları deneyimlemenin etkisiyle azalır ya da *ötekini* deneyimlemenin ayırt ediciliği, *kendini* deneyimlemenin etkisiyle ve *kendini* deneyimleme uğruna azalır. Burada yalnızca değer-kuramsal açıdan belirlenmiş bir öge olarak iki öğeden birinin üstünlüğüyle ilgileniyoruz elbette; bunula birlikte, her ikisinin de bir insan bütünü'nün bir parçası olduğu unutulmamalıdır (Bahtin, 2005, s. 74).

Atlı polislerin, günlük hayatta uyguladığı yöntemleri galeriye taşıyan Bruguera, televizyonda haberlerde gösterilen bir fotoğraf karesini adeta izleyiciye yaşatmıştır. Oluşturulan performatif eylem, politik halk eylemleriyle örtüşür niteliktedir. Siyasi durumlara karşı duruşuyla tanınan Bruguera'ya göre; "Siyasi sanata hegemonik bir "etiket" verme fikrini ortadan kaldırmak için cesurca mücadele etmek gerekir. Bu, politik bir sanatçının ilk hareketi olmalı." (Bruguera, 2010). Bruguera atlı polislerin izleyiciyi iki gruba ayırmasıyla onları kontrol alması durumunu, yaşanan politik eylemleri izleyiciye empoze etmez. Oluşturulan eylem bir deneyimden çok bir imge halini alır, izleyicinin duygu alanına giren bir eylem yaratılır. "Tatlin's Wishper" Politik açıdan rahatsız edici toplumsal olayların bir ön gösterimi niteliğini taşır.



Görsel 11. Tania Bruguera, 2008, *Tatlin's Whisper #5*, Tate Modern.
Tate Galleries. Erişim: 29.07.2019.



Görsel 12. Tania Bruguera, 2008, *Tatlin's Whisper #5*, Tate Modern.
Tate Galleries. Erişim: 29.07.2019.

Yiyecek ve yeme eylemi, bedeninin yaşamsal açıdan ihtiyaç duyduğu faktördür. Yiyecekler aynı zamanda kültürel bir yapıya da sahiptir. Bu kültürel yapı oluşumunda sosyal deneyimler, yöresel farklılıklar ve psikolojik davranışlar oldukça önem taşımaktadır. Oluşan kültürel yapı bazı durumlarda ırka bağlı olarak belirleyici bağlantılar oluşturmaktadır. Birçok sanatçı bu belirleyici yönleri öne çıkararak performatif imalar oluştururken gıda metaforlarına yer vermeleri oldukça sık rastlanılan bir durumdur. Kristeva yeme eylemini –iğrenme üzerinden– şöyle açıklar; “Doğa ve kültür, insan ve insan-olmayan arasındaki sınır. (...) Bu anlamda besin, insanın toplumsal durumuna karşıt olan ve temiz bedene giren (doğal) ötekini betimler.” (Kristeva, 2014, s. 96-97).

Kültürel etkileşim, aileyi bir araya getiren, dini ritüellerde kullanılan tanrısal araç, kurban, adak, kutsal olan gibi daha pek çok anlamı barındıran yeme eylemini araştıran ve deneyimleyen sanatçılardan biri de Mehtap Baydu’dur. Mehtap Baydu’nun “Kiss. From Rodin to Bob Dylan” adlı sergide “Die Lippen der schönen Dame” (Dilber Dudağı) isimli performansında sanatçı yiyecek olarak helvayı seçmiştir (Saha, 2018). Farklı ırk ve kültür yapısına sahip kadınların dudaklarının kalıbı alınarak üretilen kaşıklar sayesinde, helva tabağa aktarılırken dudak şeklini almaktadır (Görsel 13).



Görsel 13. Mehtap Baydu, 2017, Die Lippen der schönen Dame, Kiss. From Rodin to Bob Dylan, Berlin, Bröhan-Museum.
Saha. Erişim: 24.12.2018.

İzleyicilerin gönüllü katılımı ile gerçekleşen bu eylemde seçilen *helva tatlısının* Orta Asya Şaman kültüründe *ölü aşısı* kabul edilen bir göreneğe dayanan bir geçmişi vardır ve

günümüzde bu görenek devamlılığını sürdürmektedir. Sergi salonunda izleyicilere dağıtılan bu tatlı ile törensel bir etki yaratılmıştır. Oluşturulan dudak kalıplarındaki kaşıkların kadınlara ait olması ise feminist bir söyleme işaret etmektedir. Dudağı lezzet ile pekiştiren bir bağlantı kurarak, yaratılan nesneyi izleyiciye sunmaktadır (Görsel 14).

Sanat eserini yaratma süreci aynı anda bir eylemi gerektirir. Bu yaratma süreci sanatçının zihin durumlarını, mekânın bilincini ve sanatçının bedenini eylemleriyle iç içe geçerek sanat yapıtını oluşturur. Bunun yanında üretilen sanat yapıtının, mekân üzerindeki etkisi ve izleyici üzerindeki etkisi de sorgulanması gereken unsurlardır. Sanat yapıtının izleyici üzerindeki etkisi her zaman tahmin edilen düzlemde ilerlemeyebilir. Deney ve deneyim odaklı sanat çalışmaları bu sebeple önem taşımaktadır. Sanat alanında algı ve fenomenolojik deneyimin araştırılması, sanatın düşünce ve deneyimin doğası üzerine bir araştırma konusu haline almasıyla sanat yapıtında farklı olanakların keşfedilmesinin önü açılmıştır.



Görsel 14. Mehtap Baydu, 2017, Die Lippen der schönen Dame, Kiss. From Rodin to Bob Dylan, Berlin, Bröhan-Museum.
Saha. Erişim: 24.12.2018.

Bedensel dünyanın deneyimlenmesi fikrinden yola çıkan beden sanatı, deneyimin yaşanmışlığı, eylemin gerçekliği ve hissiyatı beden varlığına ilişkin bilgiler sunmuştur. Edimi gerçekleştiren sanatçıya bakan gözlere, ima edilen edimlerle yaratılan gerçeklik fragmanlar halinde sahnelenmiştir ve sonrasında fragmanlar deneylere/denemelere dönüşmüştür.

Sanat yapıtının pragmatik olarak etkili olabileceği performatif imaları oluşturmanın; izleyici, sanatçı ve mekan arasındaki etkileşimi oluşturulan diyaloglar, duyular ve deneyimler yoluyla etkinliği oldukça önem taşır. Eyleyicinin ürettiği imalarda bedene ilişkin bilgiler mekân, katılımcı ve deneyimsel olarak yarattığı etki sanat pratiği açısından değerlendirilmiştir. Seçilen sanatçıların eylemleri, dilin işleyişinde yaratılan eylemin bedensel söylemde gerçekleştiği performatif estetiğin, özne yoluyla ötekine aktarılan eylemlerin oluşturduğu özneler arası değişimi, oluşan işbirliği sosyal ve psikolojik etkilerle üretimi araştırılmıştır.

Her sanat yapıtı bir gerçeklik üretir. Bu bağlamda beden sanatı yaratılan gerçekliği sahneler ve yaratılan gerçeklik eyleme dönüşür. Oluşturulan sanatsal deneyimde, eylemin yarattığı durum, izleyicinin eylemdeki rolü, izleyicinin eylem üzerine etkisi, sanatçının eylem üzerindeki etkisi, eylemin sanatçı üzerinde etkisi, izleyicinin sanatçı üzerindeki etkisi, sanatçının izleyici üzerindeki etkisi, eylemde kullanılan gereçlerin etkisi, eylemin mekâna yayılışı ve mekân üzerindeki etkisi gibi yaratılan durumlar sorgulanır. Oluşturulan performatif yapı ve dil özelliklerinin yanı sıra eylemin yarattığı anlamlar ve ilişkiler incelenir. Tartışılmak istenilen sanatsal kavramların işaret ettiği şey bir süre sonra deneyimlerin üretimine dönüşür. Deneyimlerin sanatsal üretime dönüşmesi temelde, nesnenin anlamını deneyimleme ve nesne üzerine geliştirilen söylemlerin deneyimlenmesine dayanır. Deneyimlerin ürettiği anlamlar ise dil oyunlarının yarattığı imalar doğrultusunda incelenir. Lyotard; “bizim işimizin gerçekliği arzetmek değil, algılanabilen ancak sunulamayan imaları keşfetmek olduğu açığa çıkmalıdır.” söylemiyle “sunulamayana tanıklık etme” çağrısında bulunarak, sunulamayan sunumlarının ileri bir adım olacağını savunmaktadır (Lyotard, 1997, s. 158-159).

BÖLÜM 3: UYGULAMALAR

Performatif imalar ve bedenın eylemlerle ilişkisi kapsamında yapılan araştırmanın dinamiklerini bu bölümde, verilerden elde edilen çıkarımların uygulanan performatif çalışmalarda incelenmesi hedeflenmektedir. Birinci bölümde bahsi geçen kavramların eylemlerde uygulanmasıyla izleyicilerde oluşan bireysel, sosyal ve psikolojik etkiler incelenmiştir.

Yapılan uygulamalarda, estetik deneyimi, gündelik hayatta yaşanan deneyimlerden ayıran niteliksel farklar araştırılmıştır. Bilinç durumlarını etkileyen uyarıcı nesnelere, seslerin veya yalnızca hareketlerin –yani imaların– eylemlerde kullanımı, imaların yarattığı sembolik gerçekliğin ve katılımcıları uyarıcı özneliği barındırması, uygulanan edimler için performatif estetiğin değerlendirilmesinde önemli rol oynar. Yapılan uygulamalarda katılımcıların edimsel süreçte deneyimlerinde etken unsurlar; gündelik deneyimlerinde algısal-bilişsel ve duygusal açıdan yaşadıkları deneyimler ile kurulan ilişki, uyarıcı nesne, ses ya da eylemlerin dikkat çekici estetik unsurları keşfetme çabası, deneyimin semantik yönlerinin anlamlandırılması olarak düşünülebilir. Deneyimin fiziksel yönünden çok bilişsel yönüne odaklanması gibi, yaratılan performatif süreci değerlendirme aşaması olarak gözlemlenip belirlenmiştir.

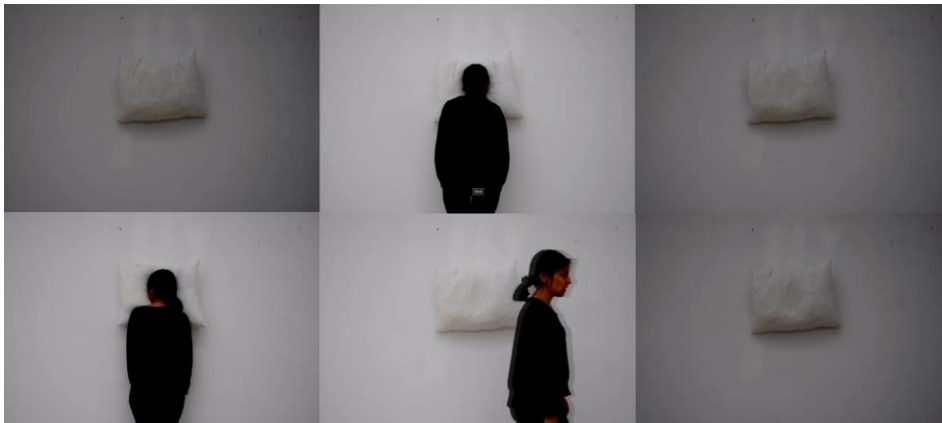
Üretilen performatif imalarda oluşturulan tekrarlar, yaratılan algının ihlaline yol açar. Bu tıpkı aynı kelimenin artarda sürekli tekrarıyla algısal olarak anlamın yitmesine benzetilebilir. Deleuze'e göre; "Tekrar eğer varsa, aynı anda genele karşı bir tekillik, tikele karşı bir mellik, sıradanlığa karşı bir istisna, varyasyona karşı bir enstantane kalıcılığa karşı bir ebediyet ifade eder." (Deleuze, 2017, s. 21). Tekrarın oluşturulmasıyla deneyimin sürekliliği araştırılmıştır.

Ayrıca yapılan uygulamalarda izleyici-sanatçı deneyimiyle oluşturulan topluluk deneyiminde birbirine etkileyen bedenlerin deneyimi kaydedilmiştir. Yaratılan performatif bedenın imalarına deneysel yolla yaklaşmıştır. Bu sayede ima edilen ile anlaşılın imalar arasında oluşan bilişsel farklılıklar deneyimin bilinmeyen koşullarını ortaya çıkarmıştır. Oluşturulan deneysel Performatif eylemlerle yaratılan imalar bedenın kendi varlığının maddesi ontolojik olarak tende buluşmuştur.

3.1.Yastığın Dönüşümlü Geçmişi

Yastığın Dönüşümlü Geçmişi isimli bu çalışmada bir yastığın üzerine video yansıtılmıştır (Görsel 15). Bu videoda geçmişte yastığın bulunduğu konuma uygulanan bir eylem gerçekleşmiştir. Bu eylemde giriş noktasında beliren eylemci yastığa ilerler ve yastığa başını dayamak suretiyle bastırır ve çıkış noktasına yönelir. Görüntüden çıkan eylemci giriş noktasında tekrar belirir ve eylem kendini sürekli olarak tekrar eder.

Kendisi bir kaynak olacakken *öteki bedenler* kapsamında beden artık ‘görülebilir, yönetilebilir, kullanılabilir şeyler’e dönüşmüştür. Baudrillard’a göre vücut modeli olarak, işlevsel anlamda kullanılabilirlik, duygu ve cinsellik yoksunluğu açısından bakıldığında; “Ekonomi politik açısından ideal vücut tipi *robottur.*” (Baudrillard, 2016b, s. 203). Bu sebeple düşünemeyen konuşamayan, yalnızca önüne verilen işleri yapan insan modeli yaratılması ekonomi politik açısından istenilen önemli bir unsurdur. Robotlaşmış bedenler yaratabilmek için teknoloji kullanılmaktadır. 1960'lardan beri pek çok sanatçı, robotlaşmış insan bedenlerini ve insan iletişimde yarattığı uzaklığı keşfetmek ve teknolojik olarak robot haline getirilmiş bedenleri gözler önüne serebilmek için, fiziksel nitelikte çalışmalarını, görüntüleme teknolojileri kullanarak yapmışlardır. *Yastığın Dönüşümlü Geçmişi* isimli bu çalışmada bahsedilen robotik yaşantının benzeri yansıtılmaktadır (Görsel 16). Periyodik tekrarlardan oluşan yaşantılarda gün yastıkla başlayıp yastıkla sonlandığına göre aynı yaşantının sürekli tekrarının temsili bu çalışmada görülmektedir.



Görsel 15. Gamze Bozdemir, 2017, *Yastığın Dönüşümlü Geçmişi/ Pillow's Alternating History*, Performans Video, c. 7'37'' loop.

(Gamze Bozdemir Kişisel Arşiv).

Temsil edilen yastığın geçmişinde yaşanan bu eylemle oluşturulan “*Yastığın Dönüşümlü Geçmişi*” isimli video çalışmasında, gerçek yastığın üzerine yansıtılarak bir dönüşüm gerçekleştirmek amaçlanmıştır. Bedenin uyguladığı kuvvet yastığın içeri çökmesine sebep olmaktadır. Yastıkta oluşan bu kısa süreli değişim, gerçek yastığın üzerine yansıtılan video tekrarları yastığın çökme eylemini yansıtmaktadır, bedenin ise geçmişteki varlığı şimdiki zamandaki yastığın üzerini örtmektedir. Var olan yastığın üzerine yansıtılan video, geçmiş eylemi şimdiki zamana aktarılan bir bütünü oluşturmaktadır. Tekrarla sağlanan görüntü ise hafızada tahmini bir dönüşlü gelecek algısı oluşturmaktadır.



Görsel 16. Gamze Bozdemir, 2017, *Yastığın Dönüşümlü Geçmişi/ Pillow's Alternating History*, Performans Video, yastık üzerine projeksiyonla yansıtma, c. 3'24'' loop. (Gamze Bozdemir Kişisel Arşiv).

3.2. Peçe



Görsel 17. Gamze Bozdemir, 2017, *Peçe/ Veil*, Performans Video, 6'40'' loop

(Gamze Bozdemir Kişisel Arşiv).

Kristeva'nın "kirlilik" mefhumu aynı zamanda bedendeki deri hastalığı ile de bağlantılıdır. Deride aşınma ya da çizilme sonucu oluşan hasar, kızarma ve ardından kabarma eğilimi göstermektedir. Bu kabarma eğiliminin, bedenin sınırı olan deri yüzeyinde kimliğin tehdidi boyutunda bıraktığı hasar bedendeki kirliliğin bir başka temsili olarak gösterilebilir. Kristeva; "Beden doğa karşısındaki borcunun hiçbir izini taşımamalıdır: Tamamen simgesel olabilmek için temiz olmalıdır." der ve bu savı Levililer'in ayetleri ile pekiştirir. Ancak ayetlerin doğruluğunu savunmaz, halk üzerindeki etkisini inceler ve kutsal olan ile olmayanın ayrımını yaparak kirliliği aktarır. Bu durumda kirliliği açıklamak için temiz olmanın gereksinimlerini; "üzerinde cinsel ayrımın ve/veya anneden ayrılmanın işareti olan sünnetten başka bir iz taşımamalıdır." söylemiyle açıklar (Kristeva, 2014, s. 127). Bu durumda sünnet dışında herhangi bir iz kirliye, ayrılmamış olana, simgesel olmayana, kutsal olmayana bir aidiyet göstergesi olarak yorumlanır.

Nitekim deri üzerinde hasara neden olan aşınma ve çiziklerin bedende yarattığı bir acı söz konusudur. Bu acı ve beraberinde yarattığı kaşıntı, bedenin yarattığı tepki olarak oluşan kabarmalar, bakışlarda huzursuzluğa neden olurken içerisi ve dışarısı arasındaki sınırın belirsizleştiği simgesel alana geçişi sağlar. Yapılan *Peçe* (2017) isimli performatif

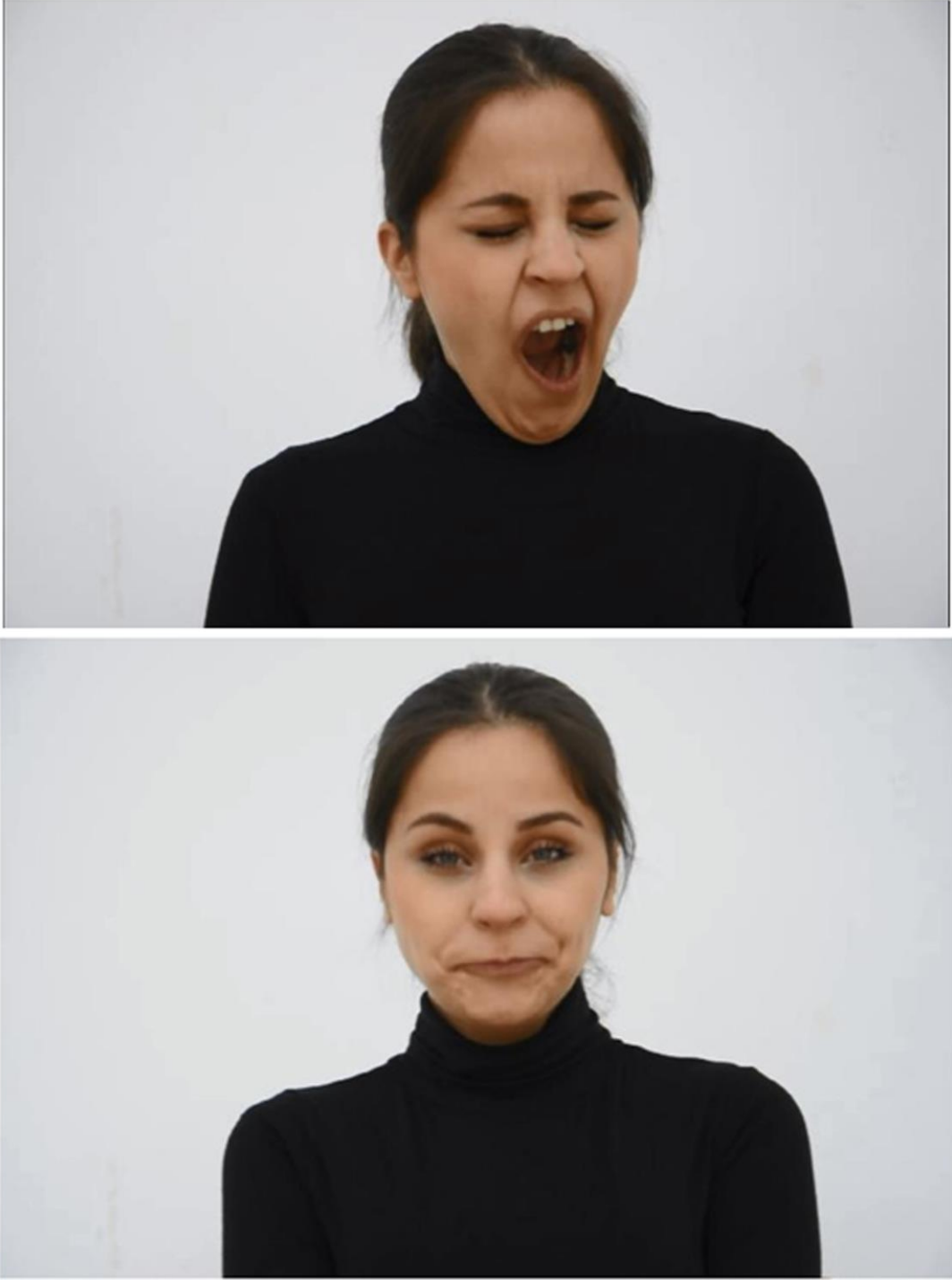
deneyimde *tende* kabarmalarla oluşan yapısal farklılaşmayla ima edilen peçe, işaretler halinde gün yüzüne çıkmaya başlar. Vaktiyle tanıdık olanın yabancılaşması sıradan olanı ürkütücü ve şaşırtıcı hale getirir. “Peçe” çalışmasında, peçenin kadın bedeni üzerinde yarattığı kimliksizleşme duygusu ele alınmıştır. Peçenin kapattığı sınır olan gözler kadının tanınmasında ve görünmesinde bir engel teşkil etmezken, diğer kısımların kapalı olması tanınmayı engeller ve kişiyi kimliksizleştirip aynılaştırmasını sağlamaktadır. Yüzde yaratılan bu sınır duygusu, çizilen çizgi ile belirlenmiştir. Kimliğin ve cinsiyetin belirlendiği bu alan şiddeti ifşa ederek özellikle bu şiddete maruz kalmayanlar için görünmez kalan (kimlik temelli) hiyerarşik yapıları görünür hale getirir.

Bedenin sınırı olan deri üzerindeki simgesel alan gizlenen bir takım imaları gün yüzüne çıkarırken, açığa çıkan izler zamansal süreçte kaybolarak başlangıç noktasına geri dönmektedir. Bedenin oluşturduğu izler bedenin hafızasını oluşturmaktadır. Gerçeğe özgü oluşturulan imalar, toplumsal düzene özgü simgesel şiddetin gerçek şiddete dönüştüğü bir hakikat düzenini gözler önüne sermektedir (Görsel 17).

3.3. Esneme

Genellikle yorgunluk, can sıkıntısı ya da uyku haliyle ilişkilendirilen esneme eylemi bulaşıcı bir reflekstir. Esneme sırasında yaşanan rahatlamaya ilişkin bilişsel empatinin karşı tarafa geçmesiyle bağlantı kurulur ve karşı tarafın da esnemesine sebep olur. “Esneme” isimli performatif süreçte çoklu empatik işlevin döngüsel etkisini gözlemlemek amaçlanmıştır (Görsel 18).

Lacan Uluslararası Psikanaliz Kongresinde sunduğu *Özne Benliği Oluşturan Olarak Ayna Evresi* başlıklı konuşmasında *özdeşleşme (identification)* kavramını şöyle tanımlar “öznedeki, bir imgeyi benimsediği zaman meydana gelen dönüşüm”, fakat sözü edilen dönüşüm benliğin ilk evrelerinde kendi yansıyan imgesinin kabullenilişiyle mümkün olur (Lacan, 1949, s. 150). Söz konusu olan sosyal bir dönüşümdür. Esneme olayında da – sosyal bir dönüşümden söz edilmese de– benzer bir özdeşleşme söz konusudur. Beden refleksif olarak ötekinde benimsediği esneme olayı ile aynı eylemi yansıtmaktadır. Yansıyan eylem başka bir ötekine yansır ve bu şekilde döngü oluşur. Esnemenin yarattığı rahatlama ve uyku durumu yaratması açısından bir dönüşüm gerçekleşir yani özdeşleşme meydana gelir. O halde burada sözü edilen özdeşleşme, *refleksif özdeşleşme*dir diye tanımlanabilir.



Görsel 18. Gamze Bozdemir, 2017, *Esneme/ Oscitation* , Performans Video, 6'35'' loop (Gamze Bozdemir Kişisel Arşiv).

Performatif sanat faaliyetlerinde sanatçı deneyimi kadar izleyicinin de deneyimleri önem arz eder. Sanatçı ve izleyici birbirine bağlı halde ilerleyen bir performans esnasında en çok gözlemlenen genellikle faal durumdaki sanatçının performanslarıdır. Bu yönüyle izleyici gözlem yoluyla deneyim kazanmıştır denilebilir, fakat kazanılan deneyim yalnızca *tahmini bir deneyimdir*. *Esneme* isimli performatif deneyiminde ise sanatçı ve izleyici birbirine

bağlı halde bulaşma yoluyla eylemin taklidi gerçekleşir. İçgüdüsel olarak var olan bir eylemi izleyici de tekrarlar. Oluşturulan tekrar bir başkasına aktarılır ve sonuçta esneme döngüsü yaratılmış olur. Bu döngüyü başlatan sanatçıdır ancak döngüyü yaratacak olan izleyicidir. Böylece gerçekleşen ortak faaliyet ve yaratılan deneyim karşılıklı olarak deneyimlenmiş olur.

Gündelik hayatta uyku halini yansıtan bir eylem olan *esneme* eyleminin seçilmesi, yaratılmış kurgusal performatifliğin yerine, oluşan esneme döngüsüyle birlikte izleyicilerin de gerçekleştirdiği bir eylem halini alarak farklı bir performatif durumun tartışılmasının yolunu açmıştır. Oluşturulan performatif ima, sanatçı-izleyici ilişkisi bağlamında esneme yoluyla oluşan iletişimsel döngü, mimetik etki yaratan durumsal süreçleri ve refleksif olarak uygulanabilir koşulları dikkate almak oldukça önem taşır. Bu durum, sanatçı-izleyici ikili ayrımını ortadan kaldırarak simbiyotik bir ilişki kurulmasını sağlar.

3.4. Bıyığın Sürekliliği

Her insanın biyolojik olarak sahip olduğu vücut kılları, ısı dengesi sağlamak, cilt sağlığını bazı dış etmenlerden korumak gibi işlevlere sahiptirler. Vücut kılları özellikle kadınlarda bir “sorun” niteliği taşıdığı için kılların tercihen alınması ve ortadan kaldırılması bir gereklilik gibi görülmektedir. Beden kılları çoğu insanda iğrenme hissi uyandırmaktadır. Kılların çeşitli yöntemlerle alınması “temizliği” sembolize etmektedir. Bedende bulunan kıllar hem erkek hem de kadında var olmasına karşın kadının kıllı olma durumu erkeksi olma durumuyla eşdeğerdir. Çünkü kıllarının yarattığı cinsiyetsizleştirme durumunu ortadan kaldırmak için “iğrenç” , “abject” sayılanı da ortadan kaldırmak gerektiği düşüncesini doğurur. Günümüzde kadın olduğunun belirleyicisi olarak beden kıllarının alınması, cinsiyet belirleyici bir gereklilik olarak görülmektedir. Kadın bedeninde kılların olması iğrenme ve tiksinti yaratan bir durumdur. Bu sebeple kadın bedeninden kılları uzaklaştırmak için çeşitli teknikler geliştirilmiştir. Oluşturulan teknikler sayesinde çıkan kılların bedenden uzaklaştırılması bir “ritüel” halini almıştır. İşkenceyi gerektiren bu ritüeller her ay belki de her hafta yaşanmasına beden maruz bırakılmaktadır. Kılız bedeninin güzelliği, kılız bedeninin iğrençliğe itilmesine sebebiyet vererek, kılız olan bedeni tabulaştırmıştır. Freud’a göre tabu “korkunç, tehlikeli, yasak, kirli” sayılan kutsallaştırılmışlıktan başka ikincil bir anlam taşıdığına göre, kadınlarda yaşanan kılız bedeninin tabu haline geldiğini söylemek yanlış olmayacaktır (Freud, 2015b, s. 36).

Erkeklerde ise durum tam tersidir. Kıllı erkek makbule geçerken kılısız erkek gelişmemişliğin bir göstergesi olarak kabul edilmiştir. Bu ikili karşıtlığı talep edeninse yine karşı cinsler olması da ilginçtir. Cinsel çekiciliğin ilk belirleyicisi olan yüzde en belirgin nokta ise bıyık kabul edilir. Kadınlarda bıyık olması iğrenç, çirkin, kirli ve erkeksi görünürken, erkeklerde gür bıyık güç ve çekicilik simgesi olarak görülebilmektedir. Dikkat çekilmek istenen bu noktada deneyimlenen “*Bıyığın Sürekliliği*” isimli uygulamada, başlangıçta bir kadının iple bıyık alma tekniği ifşa edilmiştir (Görsel 19). Kadınların ritüeli haline gelen bıyık alma acılı bir süreçtir. Bu acılı süreç sonucunda yüzdeki bıyıklar gitmiştir fakat kılların çekilmesi eylemiyle bedende yaşanan bazı değişimler gözlemlenmiştir. Bünyede var olan cilt hastalığının etkisi ile meydana gelen kabarmalar, ipin kılları çekişinde oluşturduğu izler olup tıpkı bir bıyık şeklini almıştır. Yani bıyık alınmış olmasına karşın dönüşümlü olarak yeni bir bıyığın oluşmasına sebep olmuştur.

Kristeva'nın bahsettiği “ilk bastırmanın sınırı”, evrensel eril ve dişil bedenlerdeki sınırların göstergelere atfedilen tiksinti, bulantı ve iğrenme; “Arzudan değil, tahammül edilemez bir anlamlamadan [*signifiance*] kaynaklanan ve anlam-olmayana ve imkânsız gerçeğe doğru evrilen, ama (olmayan) ‘ben’e rağmen yine de bir tiksinti olarak ortaya çıkan nesnenin ve göstergenin uçuculuğu.” sayesinde murdar olanın kadına ithaf edilmesi durumunu açıklar (Kristeva, 2014, s. 24). Bahsedilen nesnenin ve göstergenin uçuculuğu, nesne arayışından kaynaklıdır ve bu arayış kültürü ve dili oluşturur. Kültüre ve dile yansıyan iğrenç, tiksinti ve bulantı durumlarının kadına yansıtılması kadının bıyıklı olmamasını ya da vücut kıllarının olmamasını bir gereklilik kabul ederek, kadında kılın iğreti durduğunu savunarak ikincil bastırma ile oluşan sınıra iter. Yapılan uygulamada bıyığın alınması ve bedenin tepkisel olarak tekrar bıyık oluşturmasıyla, eril ve dişil bedenlerdeki sınırın aşılması ve hatta birleştirilmesi durumu yaratılmıştır (Görsel 20). Yalnızca bıyıkla birlikte, kadınlarda varlığı, erkeklerde yokluğu artık bir tabu haline gelmiş normların oluşturulduğuna dikkat çekilen bu uygulamayla, güçlü bir transgresyonel kurgu yaratılmıştır.



Görsel 19. Gamze Bozdemir, 2017, *Bıyığın Sürekliliği/ Mustache Continuity*, Performans Video, c. 3'24'' loop.
(Gamze Bozdemir Kişisel Arşiv).



Görsel 20. Gamze Bozdemir, 2017, *Bıyığın Sürekliliği/ Mustache Continuity*, Performans Video, c. 3'24'' loop.
(Gamze Bozdemir Kişisel Arşiv).

3.5. Süt-Yem

Cinsel ahlak ve sofr ahlakında yaşanan doyum ve haz, insanların asla yapmayacakları şeyleri yapmalarını sağlayabilen en güçlü tetikleyici deneyimlerdir. Michel Foucault cinsel ahlakla sofr ahlakının birbirleriyle ilişkisini eski kültürlerde araştırarak aralarındaki yakınlığa dikkat çekmektedir. Foucault'ya göre; "Cinsel etkinliğin doğa tarafından belirlenmiş ama suiistimale uygun bir güçler oyunu içerisinde yer alması, onu besin ve besinin ortaya çıkardığı ahlaksal sorunlarla yakınlıştırır." (Foucault, 2017, s. 151).

Her iki iştahın da tatmin edilmemeleri durumunda topluma ciddi zararlar verebilirler. Bu yüzden bütün uygarlıklarda iktidarın kontrol altında tutulduğu cinsellik ve yemek iştahı, bazı kuralları bünyesinde barındıran perhizlere maruz bırakılmıştır. Örneğin, eşlerin sadakat yükümlülüğünü bozması, yani zina yapması hem dini hem hukuki açıdan bir suçtur ve cezai işlem uygulanır. Bu bazı toplumlarda ölümle sonuçlanabilen bir suç sayılmaktadır. Besin kuralları bu kadar katı olmamakla birlikte besinin azalması, kıtlık gibi durumların yaşanmaması için, herkesin payına düşeni veren, besinlerin yönetilmesine bağlı bir takım kurallar doğmuştur. Müslümanlıkta oruç tutarken yapılan cinsel perhiz de cinsellik ve yemek ilişkisine verilecek başka bir örnek olarak gösterilebilir.



Görsel 21. Gamze Bozdemir, 2017, *Süt-Yem/ Milk- Bait*, Performatif Video, c. 5' 02'' loop.
(Gamze Bozdemir Kişisel Arşiv).

Cinsellik ve yemek iştahının sınırlandırılmasında korku faktörü çokça etkili olmuştur. Cinsel yollarla bulaşan hastalıkların korkusu, zinadan doğan boşanma sonucu nafaka verme korkusu, zina sonucu recm cezasının uygulanması korkusu, dinin de kısıtlama getirmesiyle cehenneme gitme korkusu vb. korkular cinsel iştahı engellerken, mali durumun yeterliliği doğrultusunda, parasal sıkıntı yaşayan insanların yiyecek hırsızlığı yapmasından kaynaklı suçun hapiste sonuçlanması ile desteklenen hapsedilme korkusu, sağlığını yitirme korkusu, a gözlölüğü günah sayan dini inanışa sahip toplumlarda cehenneme gitme korkusu, aşırı şişmanlama korkusu ve aşırı şişmanlamanın sonucu olarak görülen toplumdan dışlanma korkusu vb. yemek iştahını engelleyen korkular olarak sayılabilir.

Bu iki iştahın kısıtlanmadan ve hiçbir korkuya maruz bırakılmadan tüketilmesi veya uygulanması durumu ancak bebeklik döneminde gerçekleşmektedir. Freud'a göre emzirme döneminde bir anne bebeğine meme verdiğinde bebek cinsel doyumunu, "cinsel dürtü nesnesini dışarıda, annenin memesini emmede" bulmaktadır yani bebek ilk cinsel deneyimini annenin sütünü emerken yaşamaktadır (Freud, 2015a, s. 109). Bu sebeple uygulanan *Süt-Yem* adlı çalışmada bebeğin emme refleksine benzer biçimde sütyen biçimli oluşturulan kaplarda kullanılan sırsız seramiğin, zamanla sütü emmesi olayı gözlemlenmiştir (Görsel 21).

Performatiflikte beden kullanımı önemlidir ancak, başka bir önemli etmen; bedensel eylemlerin nesnelere aktarılmasıdır. Bebeğin emme eyleminin eyleyicisi olarak sırsız seramik bu işlevi görmektedir. Yeterince uzun süre beklendiğinde seramik kapların sütü az da olsa altındaki kumaşa transfer ettiği gözlemlenmiştir. Kumaş seçiminde özellikle leke tutan bir kumaş türü tercih edilmiştir. Leke tutan kumaşın seçilmesinin sebebi, kumaş üzerinde her seferinde kalıntı bırakan süt lekelerinin üzerine katmanlar halinde yenilerinin eklenmesiyle, emme olayında sütün sızmasını daha net bir şekilde gözlemlemektir. Yapılan *Süt-Yem* adlı bu uygulamada cinsel ahlak ve yeme ahlakı arasında var olan ilişkiye dikkat çekilmeye çalışılmıştır (Görsel 22).



Görsel 22. Gamze Bozdemir, 2017, *Süt-Yem/ Milk- Bait*, Performatif Video, c. 5' 02'' loop.
(Gamze Bozdemir Kişisel Arşiv).

3.6. İnsan(sız)laştırma

Bu performansın metodolojisinde, izleyici katılımının yarattığı etkiye ve estetik deneyimine odaklanılmaktadır. Yapılan uygulama, katılımcıların yalnızca *Göz* olarak orda bulunmasından ziyade bedensel eylemlerini, sanatsal nesnenin bedenlerinde oluşturduğu etkinin incelenmesine olanak sunduğu, performatif olarak mekanlarını oluşturmalarını içerir. Performatif estetiğin imalarını oluşturan nesnenin, izleyiciler üzerindeki maddi değişimleri ve üzerlerinde yaratılan otopoietik geribildirim yarattığı doğal etkileşimin ötesine geçilebilecek *izleyici-olarak-beden imaları* tanımlamasını oluşturan farklı bir yöntem irdelenmiştir.

İnsan(sız)laştırma isimli performatif sürecin başlangıcında metal hakem düdüğü kullanılarak yüksek sesli bir çağrı oluşturulmuştur (Görsel 23). Rahatsız edici bu çağrı aynı zamanda merak uyandırıcıdır. Düdük kullanımıyla izleyicinin dikkati çekilerek, onları yönlendirmek amaçlanmıştır. Katılımcılar kapıdan girmeden önce kapıda bir kaide üzerinde elinde sarılı ip ve makas ile bekleyen sanatçı ile karşılaşmaktadırlar (Görsel 24).

Bu eylem insanları başta ürkütmüştür fakat cesaretli bir insanın içeriye girmekte istekli olması, başka insanları da cesaretlendirmiştir.



Görsel 23. Gamze Bozdemir, 2018, *İnsan(sız)laştırma/ De- Humanisation*, Performans, c. 2 sa.
Artsürem Sanat Galerisi, Ankara (Gamze Bozdemir Kişisel Arşiv).



Görsel 24. Gamze Bozdemir, 2018, *İnsan(sız)laştırma/ De- Humanisation*, Performans, c. 2 sa.
Artsürem Sanat Galerisi, Ankara (Gamze Bozdemir Kişisel Arşiv).

Kapı girişine konularak düdükle içeri davet edilen her bir katılımcı içeri girmeden önce, ele yumak halinde dolanmış kırmızı ipe önce kafa ölçüsü alınmış, ardından kafa ölçüsüne uygun kesilen ip, katılımcının boynuna bağlanmıştır (Görsel 25).



Görsel 25. Gamze Bozdemir, 2018, *İnsan(sız)laştırma/ De- Humanisation*, Performans, c. 2 sa.

Artsürem Sanat Galerisi, Ankara (Gamze Bozdemir Kişisel Arşiv).



Görsel 26. Gamze Bozdemir, 2018, *Sarmal Serisi/ Spiral Serial*. Artsürem Sanat Galerisi, Ankara (Gamze Bozdemir Kişisel Arşiv).

İzleyici deneyimi performansın merkezinde yer alsa da, izleyicilerin yorumları, tepkileri ve performansın sanat unsuru arasında yerini alan ip parçasının boyunlarındaki varlığı sonrasında oluşturdukları eylemleri, gösterinin bir parçası haline geldiğinden, katılımcı çalışmanın çok önemli bir estetik bileşeni haline gelmiştir.

Performans eylemlerinde genellikle, eyleyici olarak sanatçı performansı kendi bedensel deneyimini gerçekleştirirken, izleyici göz olarak oradadır. Oysaki izleyici önemli bir unsurdur ve estetik katılımları göz ardı edilmemelidir. Yapılan bu performansda katılımcılar bireysel davranışlara cevap verirken, performans bir bütün olarak sanatçı

tarafından oluşturulan değişkenler içerisinde sürdürölmektedir. Bu performatif süreçte katılımcıların bireysel olarak alınan baş ölçüsü ile kesilen ipin tekrar boyunlarına bağlanması değişken unsurdur. Performans sırasında içeri alınan katılımcılar ipi kendine bağlayan sanatçı durumlarını gösteren “*Sarmal Serisi*” isimli dört resim (Görsel 26) ve galeri salonunda zaten varolan koltukların “Oturamayasıcalar” isimli ayrı bir yapıt haline dönüştürölmesiyle katılımcılara sunulmuştur (Görsel 27).

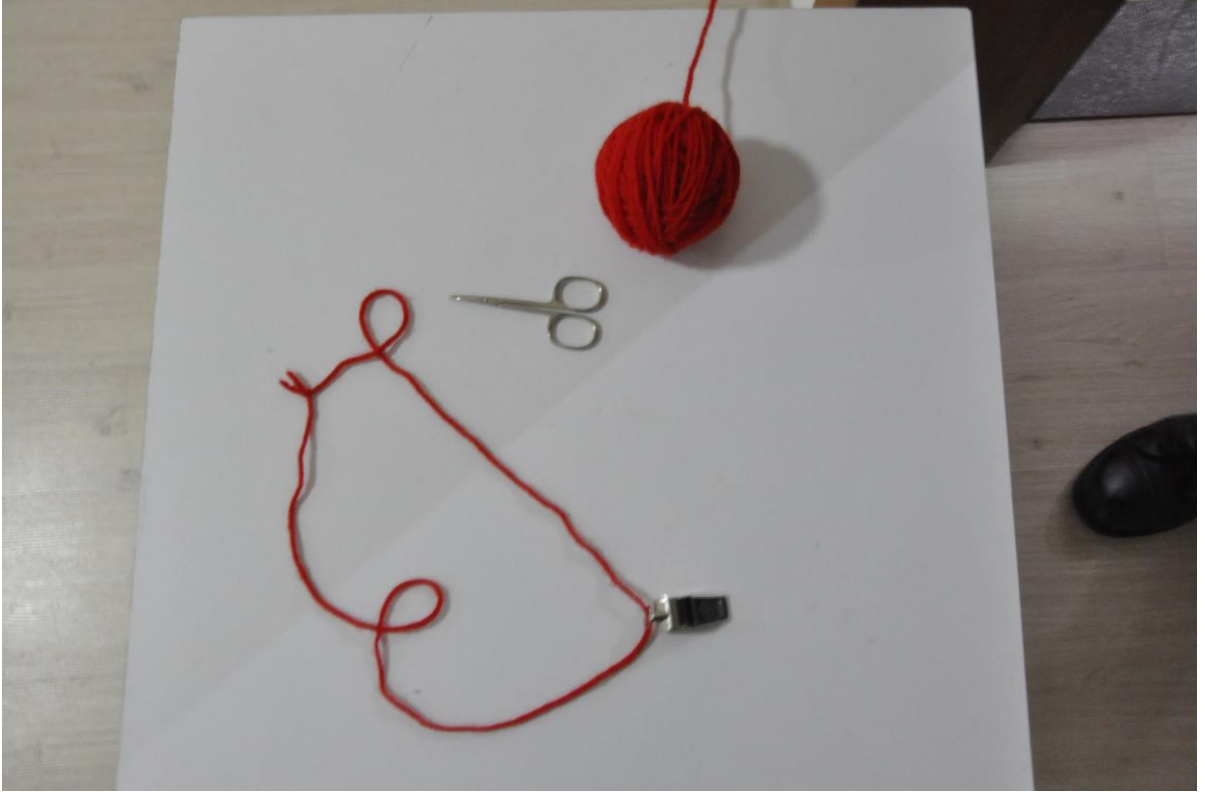
Performatif süreç boyunca insanlara eylemin neden yapıldığına dair bilgi veren bir yazı dağıtılmamış ya da konuya ilişkin bir konuşma yapılmamıştır. Bu sayede performans, katılımcıların verdiği tepki ve yorumlar sayesinde farklı anlamlara bürünmüştür. Örneğin küçük bir çocuk bu performansını “içeri giriş biletimiz” şeklinde yorumlarken, yetişkin bir katılımcı “damgalama” olarak yorumlamıştır. Nazilerin soykırımında yahudileri damgalaması ve Alman ırkının farklılığının ortaya koymak için kafa ölçüsünün alındığı göz önüne alınırsa, bu süreçte gerçekleştirilen eylemin “damgalama” olarak yorumlamak tabii bir olaydır. Bazı katılımcılar ise kendilerini “kurbanlık koyun”lara benzetirken, bazı katılımcılar “aksesuar dağıtılıyor galiba” yorumunda bulunarak performansını renklendirmişlerdir. Performansın kapı eşiğinde gerçekleşmesi ve ipe alınan kafa ölçüsünün boyunlarına bağlanması eylemini gerçekleştirirken izleyicilerin teker teker içeri alınması sonucu oluşan kuyruğa girip sabırla insanların içeri girmesi bazı izleyiciler tarafından “eskiden girilen ekmek, gaz, yağ kuyrukları”na benzetmelerine neden olmuştur. Bütün bu yorumlar katılımcıların yaratıcı katkılarını performans eylemine dahil ettiğinin göstergesi kabul edilmiştir. Ayrıca performatif süreç sırasında ve sonrasında izleyicilerin boyunlarına bağlanan kafa ölçüsündeki ipleri hiç çıkarmadıkları sosyal paylaşımlar doğrultusunda gözlemlenmiştir.



Görsel 27. Gamze Bozdemir, 2018, *Oturamayacaklar/ Can't Sit*. Artsürem Sanat Galerisi, Ankara (Gamze Bozdemir Kişisel Arşiv).

Gerçekleştirilen performansın performatif eylemi içerisinde kırmızı ipe başın ölçünü alıp boyunlarına geçirmek suretiyle yaratılan ima aslında ırklar ayrımında yapılan uygulamaları hatırlatmaktadır. İnsanların sözde ırksal farklılıkları belirlemek için birim ölçü olarak kafa çevresinin ölçüsü alınması –bilimsel bir gerçekliği bulunmamasına rağmen– insanları sınıflandırmak için özellikle ondokuzuncu yüzyılda önemli bir unsur kabul edilmiştir. Irkların kökeni araştırmak istenirken ırk sınıflandırmalarının yapılması, insanlar arasında yapılan ayrımcılığın ortaya çıkarmıştır. “*İnsan(sız)laştırma*” isimli performansda sergiye gelen katılımcıların, kafa ölçülerinin alınmasıyla birlikte ölçüyü belirleyen kırmızı ipin boyunlarına bağlanması, kendi ırkını boynuna geçirmek suretiyle o topluluğa ait olduğunu gösteren bir nevi damgalamadır. Kırmızı ip ırkların yaşadığı kanlı geçmişi ima eder. Yani sergi boyunca kapıdan giren izleyici belirli bir topluluğa mensup sayılıp, sergide

bulduğunu kanıtlar nitelikte boyunlarında kırmızı ipi taşımışlardır. Kullanılan düdük ise izleyicileri yönlendiren politik bir nesne olarak seçilmiştir. Düdük sesi, izleyiciyi içeri davet ederken, aynı zamanda “dur” uyarısında bulunarak kontrolü sağlamıştır. Performatif eylem boyunca yalnızca insanları yönlendirme ve onları gözlemlemeye yönelik fenomenolojik olguları ve katılımcıların bedensel hafızalarını da yoklamak ve çağrışımları ortaya çıkarmaya yönelik bir yöntem uygulanmıştır. Denemeler dahilinde sanatçının imalarına binaen oluşturulan değişkenler, izleyici üzerinde oluşturduğu bağ sonrasında, her izleyici kendi performansını sanatçının değişkenleri vasıtasıyla sergi boyunca gerçekleştirmiştir (Görsel 28).



Görsel 28. Gamze Bozdemir, 2018, *İnsan(sız)laştırma/ De- Humanisation*, Performans, c. 2 sa.

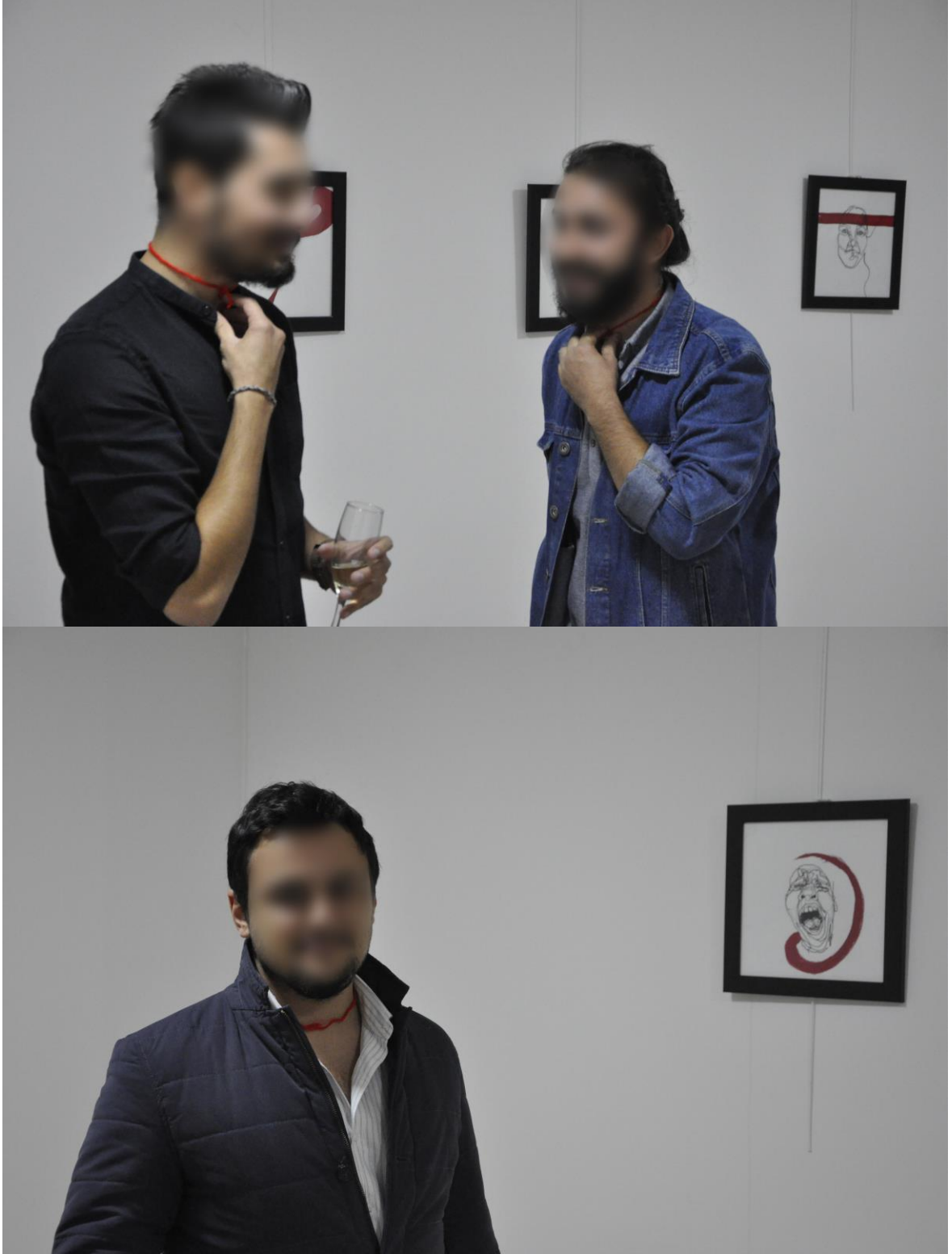
Artsürem Sanat Galerisi, Ankara (Gamze Bozdemir Kişisel Arşiv).

Sonuç olarak, beden yalnızca kendi varlığıyla orada konumlanmış öteki bedenlerin varlığı kendi varlığını benimsemesi için bir gerekliliktir. Ben'in varlığını görülebilen açıdan tanımlarken, görülemeyen açılar öteki yoluyla keşfedilir. *İnsan(sız)laştırma* performansında bedensel bir aradalığın hareketi ve ötekilerin eylemi vurgulanmıştır

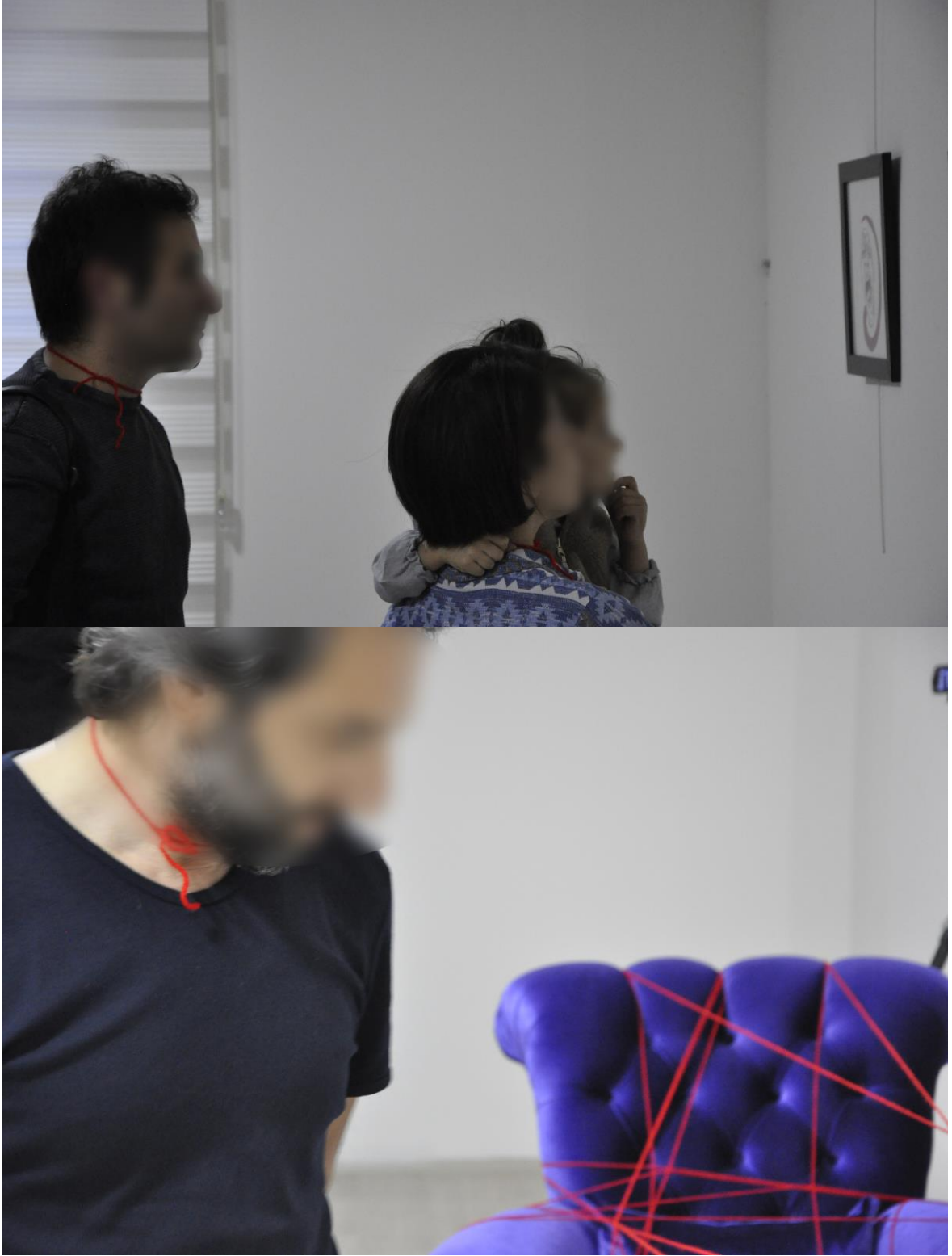
(Görsel 29). Arendt'in; "beden öncelikle mekânda konumlanmaz; başka bedenlerle birlikte yeni bir mekân yaratır." fikrinden ilham alan Judith Butler'ın da dediği gibi; "Tezahür sahası tek bir beden tesis etmez; bu eylem, bu performatif egzersiz yalnızca bedenler 'arasında', kendi bedenimle bir başkasınıki arasındaki boşluğu oluşturan uzamda gerçekleşir." vurgusunu yapar (Butler, 2012, s. 32). Bütün bedenlerin bir aradalığını sağlayansa yalnızca boyunlarına iliştirilen bir parça iptir (Görsel 30). Bu ipi boyunlarında göremeyen kişiler, başta korktukları eylemi içlerinde tekrar değerlendirmişler ve ona sahip olmak istemişlerdir ve çoğunluğun sahip olduğu o ipi kendi boyunlarında görebilmek için sıraya girmişlerdir. İzleyici artık herkesin boynunda görülen ve popüler sayılan nesneye karşı duyarlılığını, arzu edilen nesneye dönüştürerek göstermişlerdir. Girard'ın, "Tüketilen nesnenin değeri yalnızca Öteki'nin bakışına bağlıdır. Yalnızca Öteki'nin arzusu arzuyu doğurabilir." düşüncesi, arzunun mimetik doğasını vurgular niteliktedir (Girard, 2013, s. 182). Girard arzuların tamamen özneye ait, özgün olmadığını savunarak arzunun taklitle dayalı doğasını vurgular. Bu performansa dâhil olan katılımcıların boyunlarına bağlanan kırmızı ip, sergiye henüz katılmamış kişileri cezbeder. Sergiye henüz katılmamış insanlar kırmızı ipin varlığını sorgulayarak, herkeste gördükleri bu ipi –sebebini bilmeden– boyunlarında görmek istemişlerdir ve kırmızı ip böylece öteki yoluyla arzu nesnesine dönüşmüştür. Eyleyicinin sağladığı değişkenlerle oluşturulan tezahür sahası, bedenler arası gerçekleşen eylemler ve sözcelemler yoluyla performatif alan yaratılmıştır (Görsel 31).



Görsel 29. Gamze Bozdemir, 2018, *İnsan(sız)laştırma/ De- Humanisation*, Performans, c. 2 sa. Artsürem Sanat Galerisi, Ankara (Gamze Bozdemir Kişisel Arşiv).



Görsel 30. Gamze Bozdemir, 2018, *İnsan(sız)laştırma/ De- Humanisation*, Performans, c. 2 sa.
Artsürem Sanat Galerisi, Ankara (Gamze Bozdemir Kişisel Arşiv).



Görsel 31. Gamze Bozdemir, 2018, *İnsan(sız)laştırma/ De- Humanisation*, Performans, c. 2 sa.
Artsürem Sanat Galerisi, Ankara (Gamze Bozdemir Kişisel Arşiv).

SONUÇ

Performatiflik kavramı başlangıçta J.L. Austin'in sözcük eylemleri teorisiyle, eylemin dilde şekillendiğine dikkat çekerken Derrida, *iletişim (communication)* kavramından yola çıkarak bağlamın rolüne, dilin konvansiyonel durumuna ve niyetin bilinçli varlığını göz önünde bulunduran farklı bir bakış açısına dikkat çekmiştir. Bu da anlamsal bir içeriğin naklinde hayati önem taşımaktadır. John R. Searle söz edimleri kuramını daha da genişleterek söz edimlerinin kurgusal söylemlerine ve niyetliliğe dikkat çekmiştir. Ayrıca zihin durumlarının *yönelmişliği*, ya da kısaca "*yönelmişlik kavramı*" Searle'ün söz edimleri kuramının bittiği, zihin kuramının başladığı noktayı gösteren sınır kavram niteliği taşımaktadır.

Austin, Derrida ve Searle'ün çalışmalarını, farklı bağlamlarda birleştiren Butler *toplumsal cinsiyet* kavramıyla bedende bir araya getirmiştir. Böylelikle dil ile gelişen performatifliğin bedenle bütünlüğü sanat alanında da araştırma konusu yaratmıştır. Cinsiyetin performatifliğe aktarımı ile cinsiyet ayırımına ilişkin eylemlerin de önünü açılmıştır. Sözcük eylemlerinin eylemlere etkisi, cinsiyetin eylemlere etkisine evrilmiştir. Toplumsal cinsiyetin performatifliği günlük yaşamda her alanda karşılaşılabılır bir eylemler dizisi oluşturur. Dolayısıyla cinsiyete basitleştirilmiş bir toplumsal rol olarak bakılmamalıdır, kimliklere, davranışlara hayatta karşılaşılan her alana etkiyen deneyimleri oluşturan bir dayatma olarak bakılmalıdır. Butler, performansın bir özneyi varsaydığını, performatifliğine tamda bu özne kavramına itiraz ettiğini vurgulamıştır.

Bedenin sanat alanında yerini almasıyla bedene ilişkin bilgileri ve verileri dikkatle inceleyen sanatçılar eylemsel olarak farklı bedensel imalar sunmuşlardır. Performatif sanatta önemli olan, eyleyicinin uyguladığı eylem veya olaydır söylemi yeterli değildir. Bazı sanatçılar kendi deneyimlerinden feyz alınmasını katılımcılardan beklerken, bazı sanatçılar katılımcıların deneyimlerini önemsemektedir. Sanat yapıtının pragmatik olarak etkili olabileceği performatif imaları oluşturmanın; izleyici, sanatçı ve mekan arasındaki etkileşimi oluşturulan diyaloglar, duyular ve deneyimler yoluyla etkinliği oldukça önem taşır. Eyleyicinin ürettiği imalarda bedene ilişkin bilgiler mekân, katılımcı ve deneyimsel olarak yarattığı etki sanat pratiği açısından değerlendirilmiştir. Seçilen sanatçıların eylemleri, dilin işleyişinde yaratılan eylemin bedensel söylemde gerçekleştiği performatif

estetikğin, özne yoluyla ötekine aktarılan eylemlerin oluşturduğu özneler arası değişimi, oluşan işbirliği sosyal ve psikolojik etkilerle üretimi araştırılmıştır.

Her sanat yapıtı bir gerçeklik üretir. Bu bağlamda beden sanatı yaratılan gerçekliği sahneler ve yaratılan gerçeklik eyleme dönüşür. Oluşturulan sanatsal deneyimde, eylemin yarattığı durum, izleyicinin eylemdeki rolü, izleyicinin eylem üzerine etkisi, sanatçının eylem üzerindeki etkisi, eylemin sanatçı üzerinde etkisi, izleyicinin sanatçı üzerindeki etkisi, sanatçının izleyici üzerindeki etkisi, eylemde kullanılan gereçlerin etkisi, eylemin mekâna yayılışı ve mekân üzerindeki etkisi gibi yaratılan durumlar sorgulanır. Oluşturulan performatif yapı ve dil özelliklerinin yanı sıra eylemin yarattığı anlamlar ve ilişkiler incelenir. Tartışılmak istenilen sanatsal kavramların işaret ettiği şey bir süre sonra deneyimlerin üretimine dönüşür. Deneyimlerin sanatsal üretime dönüşmesi temelde, nesnenin anlamını deneyimleme ve nesne üzerine geliştirilen söylemlerin deneyimlenmesine dayanır. Deneyimlerin ürettiği anlamlar ise dil oyunlarının yarattığı imalar doğrultusunda incelenir. Bu imalar sunulamayanı sunan performatif imaların bedendeki eylemlerine tekabül etmektedir.

İzleyici-sanatçı deneyimi ilişkisiyle oluşturulan deneyim, meta-iletişimsel bir analizden kaynaklanan bir performans ontolojisi üretme girişiminin özünü oluşturmaktadır. Bir yapıtın izleyici üzerindeki etkileri ve yarattığı duygulanımla ilgili endişe, 1960'lardan bu yana çağdaş sanatın baskın bir özelliği haline gelmiştir. Günümüzde deneyimlerin üretimine dayalı bir düşünce sistemi olduğu görülmektedir.

Performatifliğin mekânsal ve söylemsel bağlamda oluşturduğu gösterge nosyonları ile oluşturulan edimler, izleyici ve söylem ile oluşturduğu deneyimler ve sanatçının oluşturduğu koşullu etki alanına bağlı gerçekleşir. Deneyimlerin yaratılması ve biçimlendirilmesi sanat alanında önemli bir etki alanı yaratmıştır. Teknolojinin gelişmesiyle bedensel işlevlerin yerini alan hazır üretimler ve yapay zekânın oluşturduğu nesnelere başına akıllı ibaresinin yerleşmesiyle deneyimleme güdüsünün gelişiminin önüne geçmesi, yeniden tartışma konusu halini alarak sanat alanına yerleşmesinde öncü sayılmış olabilir. İnsanların iletişim dünyasında iletişimsizleşmesi ve geçmiş deneyimlerin yerini alan meşguliyetler bedensel deneyimi geri getirme güdüsü yaratmış da olabilir. İnsanlar artık şeyleri deneyimlemek istemekte, deneyimlerini kayda alıp her dakika paylaşımında bulunmaktadırlar, yani deneyimler üretime dönüşmektedir.

İnsan davranışlarının kendine özgü ifadelerini kontrollü bir biçimde ortaya koyan sanatçıların oluşturduğu performatif imalar, bazen rahatsız edici eylemlere dönüşerek düşünmeye zorlar, bazen de yaşamda gelişen ya da işaret edilmeye değer bulunmayan eylemlere sahne olur. Sanatçı ve izleyici arasında gidip gelen deneyimler, günlük yaşamdan sahnelerin sınırlarını zorlayan, hatta ihlal eden, kural tanımaz eylemlere dönüşmüştür. Sanatçı bedensel deneyimi yerine başka bedenlerdeki deneyimleri deneysel olarak inceleme fırsatı yakalamıştır. Yani sanatçı bir nevi deneyimin deneyimine tanıklık etmektedir.

Performatif imaların bedensel söylemi, toplumsal gerçeklikteki değişimleri etkileme kapasitesi ve bu etkilerin eylemsel dönüşümleriyle doğrudan ilişkilidir. Yaratılan performatif eylemlerde söylemsel olarak görülen eksikler ve dikkate alınması gereken hususların altı çizilmiş ve performatifliğe etkiyen faktörler mercek altına alınmıştır. Oluşturulan sanatsal pratikler, deneysel olarak uygulanmış çalışmaları içermektedir.

KAYNAKLAR

Adorno, Theodor W. (2016). *Negatif Diyalektik* (Ş. Öztürk). İstanbul: Metis Yayınları.

Antmen, Ahu. (2012). *Sanat Ve Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Artspace. Erişim: 24.12.2018,
https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/dan-graham-art-school-53148

Austin, John Langshaw. (2009). *Söylemek ve Yapmak- Harvard Üniversitesi 1955 William James Dersleri* (R. L. Aysever, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Bahtin, Mihail. (2005). *Sanat ve Sorumluluk* (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Barthes, Roland. (1968). The Death of the Author. Claire Bishop (Ed.). *Participation Documents of Contemporary Art*, s. 41-45. London: Whitechapel Gallery.

Bergson, Henri. (2007). *Madde ve Bellek: Beden-Tin İlişkisi Üzerine* (I. Ergüden, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Bolt, Barbara. (2016). Artistic Research: A Performative Paradigm?. *Parse Journal*, 3, s. 129-142.

Butler, Judith. (1990). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. Sue- Ellen Case (Ed.). *Performing Feminism: Feminist Critical Theory and Theatre*, s. 270-282. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Butler, Judith. (2005). *İktidarın Psikik Yaşamı: Tabiyet Üzerine Teoriler* (F. Tütüncü, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Butler, Judith. (2012). Müttelik Bedenler ve Sokağın Siyaseti (B.Kovulmaz, Çev.). *Cogito: Dostluk*. Sayı: 68-69. s. 28-51.

Butler, Judith. (2014a). *Bela Bedenler* (C. Çakırlar, Z. Talay, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Butler, Judith. (2014b). *Cinsiyet Belası- Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi* (B. Ertür, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Baudrillard, Jean. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon* (O. Adanır, Çev.). Ankara: Doğubatı Yayınları.

Baudrillard, Jean. (2016a). *Kötülüğün Şeffaflığı: Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme* (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baudrillard, Jean. (2016b). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm* (O. Adanır, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Bourdieu, Pierre. (2016). *Eril Tahakküm* (B. Yıldız, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Bozdemir, Gamze. (2017). *Esneme/ Oscitation*, Performatif video, 6'35'' loop, Ankara, Kişisel Arşiv (Görsel 18).

Bozdemir, Gamze. (2017). *Peçe/ Veil*, Performatif video, 6'40'' loop, Ankara, Kişisel Arşiv (Görsel 17).

Bozdemir, Gamze. (2017). *Yastığın Dönüşümlü Geçmişi/ Pillow's Alternating History*, performatif video, c. 7'37'' loop, Ankara, Kişisel Arşiv (Görsel 15-16).

Bozdemir, Gamze. (2018). *Bıyığın Sürekliliği*, performatif video, c. 3'24'' loop, Ankara, Kişisel Arşiv (Görsel 19-20).

Bozdemir, Gamze. (2018). *İnsan(sız)laştırma/ De- Humanisation*, performans, c. 2 sa, Artsürem Sanat Galerisi, Ankara, Kişisel Arşiv (Görsel 23, 24, 25, 28, 29, 30, 31).

Bozdemir, Gamze. (2018). *Sarmal Serisi/ Spiral Serial*, Artsürem Sanat Galerisi, Ankara, Kişisel Arşiv (Görsel 26).

Bozdemir, Gamze. (2018). *Süt-Yem*, performatif video, c. 5' 02'' loop, Ankara, Kişisel Arşiv (Görsel 21-22).

Bozdemir, Gamze. (2018). Oturamayasicalar/ Can't Sit, Artsürem Sanat Galerisi, Ankara, Kişisel Arşiv (Görsel 27).

Bruguera, Tania. (2010). *Political Art Statement*. Erişim: 29.07.2019 <http://www.taniabruquera.com/cms/388-0-Political+Art+Statement.htm>

Connell, Raewyn. (2017). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Toplum, Kişi ve Cinsel Politika* (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Curatorial Experiments. Erişim: 30.05.2017, <https://curatorialexperiments.wordpress.com/category/sources/>

Danto, Arthur C. (2012). *Sıradan Olanın Başkalaşımı* (E. Berktaş ve Ö. Ejder, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

De Beauvoir, Simone. (1993). *Kadın "İkinci Cins": Genç Kızlık Çağı* (B. Onaran, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.

Deleuze, Gilles. (2009). *Francis Bacon- Duyumsamanın Mantiği* (C. Batukan, E. Erbay, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Deleuze, G., Guattari, F. (2014). *Anti-Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni* (F. Ege, H. Erdoğan ve M. Yiğitalp, Çev.). Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.

Deleuze, Gilles. (2017). *Fark ve Tekrar* (B. Yalım, E. Koyuncu, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Derrida, Jacques. (1988). Signature Event Context. Gerald Graff (Ed.) *Limited Inc*, s. 1-23. Evanston, IL: Northwestern University Press.

Direk, Zeynep. (2017). *Dünyanın Teni- Merleau- Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler*. İstanbul: Metis Yayınları.

Fineartmultiple Art. Erişim: 28 Temmuz 2019, <https://fineartmultiple.com/blog/francis-bacon-women/>

Fischer-Lichte, Erika. (2016). *Performatif Estetik* (T. Acil, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foster, Hal. (2017). *Yeni Kötü Günler: Sanat, Eleştiri, Acil Durum* (F. B. Aydar, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Foucault, Michel. (2017). *Cinselliğin Tarihi* (H. U. Tanrıöver, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Freud, Sigmund. (2015a). *Cinsiyet Üzerine* (A. A. Öneş, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Freud, Sigmund. (2015b). *Totem ve Tabu: Büyü, Gelenek, Korku ve Yasak* (C. Karakaya, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Girard, René. (2013). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki* (A.E. İldem, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Goffman, Erving. (2014a). *Damga: Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar* (L. Ş. Geniş, S. N. Ünsaldı, Çev.). Ankara: Heretik Yayıncılık.

Goffman, Erving. (2014b). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu* (B. Cezar, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Habermas, Jürgen. (1994). Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje (G. G. Naliş, Çev.). Necmi Zekâ (Haz.). *Postmodernizm: F. Jameson, J.-F. Lyotard, J. Habermas*, s. 31-44. İstanbul: Kıyı Yayınları.

Heidegger, Martin. (2011). *Varlık ve Zaman* (K. H. Ökten, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Holmes, Morgan. (2011). İnterseks: Tehlikeli Bir Farklılık (B. Günay, Çev.). *Cogito: Cinsel Yönelimler Ve Queer Kuram*. Sayı: 65-66. s.99-123.

Huffpost. Erişim: 31.05.2017, https://www.huffpost.com/entry/dennis-oppenheim-neurolog_b_812685

Jones, Amelia. (2012). *Beden Sanatı: Özneyi Sahnelemek*. Ahu Antmen (Ed.). *Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, s. 299-314. İstanbul: İletişim Yayınları.

Lacan, Jacques. (1949). *Psikanaliz Deneyiminin Ortaya Koyduğu Biçimiyle "Özne-Ben" in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi* (N. Kuyaş, Çev.). Selahattin Hilav (Haz.). *Felsefe Yazıları*, 1. Kitap/1982, Yazko Yayınları. s. 149-156.

Lacan, Jacques. (2014). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı* (N. Erdem, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Lefebvre, Henri. (2014). *Mekânın Üretimi* (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Levinas, Emmanuel. (2016). *Husserl Fenomenolojisinde Görü Teorisi* (Y. C. Uslu, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Liotard, Jean-François. (1997). *Postmodern Durum* (A. Çiğdem, Çev.) Ankara: Vadi Yayınları.

Kristeva, Julia. (2014). *Korkunun Güçleri- İğrençlik Üzerine Deneme* (N. Tural, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kunstmuseum Wolfsburg. Erişim: 24.12.2018, <https://www.kunstmuseum-wolfsburg.de/collection/cindy-sherman/untitled-film-still-2-en-us/>

Merleau-Ponty, Maurice. (2016). *Göz ve Tin* (A. Soysal, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Merleau-Ponty, Maurice. (2017). *Algının Fenomenolojisi* (E. Sarıkartal ve E. Hacımuratoğlu, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

New Media Encyclopedia. Erişim: 24.12.2018, <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=150000000020624&lg=GBR>

Nicola Fornoni. Erişim: 24.12.2018, <https://www.nicolafornoni.com/overshoot-day>

O'Doherty, Brian. (2016). *Beyaz Küpün İçinde- Galeri Mekânının İdeolojisi* (A. Antmen, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Saha. Erişim: 24.12.2018. <http://www.saha.org.tr/projeler/proje/mehtap-baydu>

Sartre, Jean-Paul. (2010). *Varlık ve Hiçlik: Fenomenolojik Ontoloji Denemesi* (T. Ilgaz ve G. Ç. Eksen, Çev.). İstanbul: İthaki Yayıncılık.

Sauvagnargues, Anne. (2010). *Deleuze ve Sanat* (N. Sarıca, Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayım.

Searle, John R. (2000). *Söz Edimleri: Bir Dil Felsefesi Denemesi* (R. L. Aysever, Çev.). Ankara: Ayraç Yayınevi.

Spektor, Nancy. (2018). *Bruce Nauman- Green Light Corridor*. Erişim: 01. 09. 2019 <https://www.guggenheim.org/artwork/3166>

Tate Galleries. (2008). *Tania Bruguera: Tatlin's Whisper #5*. Erişim: 28. 07. 2019 <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bruguera-tatlins-whisper-5-t12989>

The Milanese. Erişim: 31.05.2017, <http://www.themilanese.com/?p=1464>

Yale Books Unbound. Erişim: 31.05.2017, <http://blogstaging.yupnet.org/2016/10/05/vito-acconci-and-the-body-as-medium/>

Žižek, Slavoj. (2015). *Bedensiz Organlar: Deleuze ve Neticeler Üstüne* (U. Y. Kara, Çev.). İstanbul: MonoKL Yayınları.

ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- 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 yararlanılması 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.

...06...09...2019

Gamze BOZDEMİR

ORİJİNALLİK RAPORU

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanat Çalışması Raporu Başlığı: Performatif İmalat ve Beden

Yukarıda başlığı verilen Sanat Çalışması Raporunun 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
05.09.2019	76	127215	29.08.2019	<1.8	1167620060

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 06/09/2019)

Gamze BOZDEMİR

Öğrenci No: N16125348

Anasanat/Anabilim Dalı: Heykel Anasanat Dalı

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
✓			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Dr. Öğr. Üyesi Şinasi TEK



ORIGINALITY REPORT

Master's Art Work Report Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Title :

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
05.09.2017	76	127215	29.08.2019	7.8	1167620060

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 06/09/2019)

Gamze BOZDEMİR

Student No.: N16125348
Department: Sculpture Department
Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
✓			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED
Asts. Prof. Şinasi TEK



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 fikri 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 tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

...06/09/2017

(İmza)

Gamze BOZDEMİR

*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 metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internette 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 ay 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 teze 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.

