



**T.C.
İZMİR KÂTİP ÇELEBİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI**

**MAURICE MERLEAU-PONTY
FENOMENOLOJİSİNDE VE PERFORMANS
SANATLARINDA 'BEDEN': MARİNA
ABRAMOVİC**

Yüksek Lisans Tezi

HANİFE NUR SÜMER

İZMİR-2020

**T.C.
İZMİR KÂTİP ÇELEBİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI**

**MAURICE MERLEAU-PONTY
FENOMENOLOJİSİNDE VE PERFORMANS
SANATLARINDA ‘BEDEN’: MARİNA
ABRAMOVİC**

Yüksek Lisans Tezi

HANİFE NUR SÜMER

DANIŞMAN: DOÇ. DR. ÖZCAN YILMAZ SÜTCÜ

İZMİR-2020

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Maurice Merleau-Ponty Fenomenolojisinde ve Performans Sanatlarında ‘Beden’: Marina Abramovic” adlı çalışmanın tarafımdan akademik kurallara ve etik değerlere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.../.../2020

Hanife Nur SÜMER

İmza



TS EN
ISO9001:2015

T.C.
İZMİR KÂTİP ÇELEBİ ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü



TEZ SINAVI TUTANAK FORMU

Dok. No:FR/604/21

İlk Yayın Tar.:03.10.2017

Rev. No/Tar.:00/..

Sayfa 1 / 1

GÖNDEREN :Felsefe Anabilim Dalı Başkanlığı
GÖNDERİLEN : Sosyal Bilimler Enstitüsü

Anabilim Dalımız Yüksek Lisans Programı öğrencisi Hanife Nur SÜMER ile ilgili Tez Sınav Tutanağı aşağıdadır.

Tarih:
Sayı :

Felsefe Anabilim Dalı Başkanı

İmza

Prof. Dr. Aydın
İmza

SINAV TUTANAĞI

Tez Sınav Jürimiz tarafından incelenen "*Maurice Merleau-Ponty Fenomolojisi'nde ve Performans Sanatlarında Beden: Maria Abromovic*" başlıklı tezli yüksek lisans tezi ile ilgili olarak jürimiz 22.06.2020 tarihinde toplanmış ve adı geçen öğrenciyi Tez Sınavına tabi tutmuştur. Sınav sonucunda adayın tezi hakkında OYBİRLİĞİ/ÇOKLUĞU ile aşağıdaki karar verilmiştir.

KABUL

Kabul Edilen Tezli Yüksek Lisans tezi:

- i) Bilime yenilik getirmiştir
ii) Yeni bir bilimsel yöntem geliştirmiştir
iii) Bilinen bir yöntemi yeni bir alana uygulamıştır
iv) Uygulama yapmıştır (sadece Yüksek Lisans'ta geçerlidir)

RED

DÜZELTME *

Tez Sınav Jürisi	Unvanı ve Adı Soyadı	İmza
Tez Danışmanı	Doç. Dr. Özcan Yılmaz SÜTÇÜ	
Üye	Dr. Öğr. Üyesi Özgür SOYSAL	
Üye	Dr. Öğr. Üyesi Pakize ARIKAN SANDIKÇIOĞLU	
Üye		
Üye		

Eki : Tez Değerlendirme Formu (Her bir jüri için).

* Tez sınavında düzeltme kararı verilmesi halinde jüri tarafından öngörülen düzeltmelere ilişkin bir jüri raporu eklenmelidir. Düzeltmeler için Ek süre her defasında en fazla yüksek lisans öğrencileri için 3 ay, doktora öğrencileri için 6 aydır.

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

**MAURİCE MERLEAU-PONTY FENOMENOLOJİSİNDE VE
PERFORMANS SANATLARINDA BEDEN: MARİNA ABRAMOVİC**

Hanife Nur SÜMER

İzmir Katip Çelebi Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Felsefe Anabilim Dalı

Bu çalışmanın amacı, Merleau-Ponty'nin özellikle *Algının Fenomenolojisi* adlı eserinde üzerinde durduğu 'beden' kavramının algı açısından önemini ve yerini incelemektir. Ardından bedenin sanatla ilişkisi bağlamında edindiği yeri ortaya koymak iddiasında performans sanatlarına başvurulacaktır. Performans sanatlarında bedenin sınırlarını zorlayarak anlamını yeniden keşfetmeye çalışan Marina Abramovic, bunun en iyi örneğidir. Çalışmamızın temel noktası, beden kavramının felsefi düşüncede edindiği yer ve bu yerin performans sanatlarında nasıl temellendiğini ortaya koymaktır. Modern felsefe geleneğinin bir eleştirisi olarak Merleau-Ponty'nin fenomenolojik anlayışı; Descartes'in yarattığı zihin-beden düalizmini ve Rasyonalist gelenek ile Empirist geleneğin yarattığı problemleri aşmak üzerine kurulmuştur. Merleau-Ponty'e göre; Rasyonalizm Varlığı, algılayan öznenin zihnine, Empirizm ise "gizli bir hakikat" olarak nesnel gerçekliğe hapsedmiştir. Beden-zihin, madde-form, özne-nesne, görünüş-gerçeklik gibi ayrımlarda sıkışan görüşler, Varlığın bütününe bakmakta geç kalmışlardır. Husserl'in "yönelimsellik ilkesi"nden ve Heidegger'in "dünya-içinde-olmak" kavramından etkilenecek oluşan Merleau-Ponty'nin felsefi anlayışı, algılamanın ilk momentinin beden olduğu fikrinden hareket eder. Algının farklı konum alışlarını inceleyen bu düşünce, bedenin 'oluş' içerisindeki anlamına dikkat çeker. Yalnızca 'burada' ve 'şimdide' gerçekleşen performans sanatları da, sanatın 'oluş' esnasında gerçekleştiğini vurgular. Beden sanatçılarının eylem anında oluşan sanat düşüncesi, yıllar boyunca estetik, etik, toplum, cinsiyet gibi birçok

kavramı dönüşüme uğratar. Performans sanatlarının en önemli temsilcilerinden Marina Abramovic, bedenın sınırlarını keşfetmek üzerine gerçekleştirdiği performanslarında bedenın anlamını bize yeniden sorgular. Eylemlerinde bedenın bir sanat eseri olma özelliğini ön plana çıkartarak her türlü araçsallaştırmaya karşı gelir. Ancak Abramovic için beden yalnızca bir eser olarak değil, performans esnasında ‘olma’, ‘oluş’ içerisindeki haliyle ontolojik bir anlama sahiptir. Abramovic’in performanslarında bedenın ‘tekhne’ kavramıyla kurulan ilişkisi içerisinde bedenın yeri, yaratım sürecinin merkezidir. Bedeni yalnızca kendi anlamı içerisinde düşünmemiz için bize bir yol sunan Marina Abramovic’in performansları, Merleau-Ponty’nin beden sorgulamasının cisimleştirdiği sanat alanı olarak karşımıza çıkar.

Anahtar Kelimeler: Merleau-Ponty, Algı, Fenomenoloji, Beden, Performans Sanatları, Marina Abramovic

ABSTRACT

Master Thesis

‘BODY’ IN MAURICE MERLEAU-PONTY PHENOMENOLOGY AND PERFORMING ARTS: MARINA ABRAMOVIC

Hanife Nur Sümer

İzmir Katip Çelebi Üniuersity

Graduate School of Social Sciences

Department of Philosophy Program

The purpose of this research is to examine the place and importance of the concept of ‘body’ that Merleau-Ponty emphasizes particularly in his work ‘Phenomenology of Perception’. Then, performing arts will be referred to reveal the place that the body acquires in the context of its relationship with art. Marina Abramovic, who tries to rediscover the meaning of the body by pushing its limits in performing arts, is the best example of this. The main purpose of our study is to reveal the place of the body in philosophical thought and how this place is based on performing arts. The phenomenological understanding of Merleau-Ponty as a critique of the modern philosophical tradition is based on overcoming the mind-body dualism created by Descartes and the problems created by the Rationalist tradition and the Empirist tradition. According to Merleau-Ponty; empiricism and rationalism imprisoned the Being in the mind of the perceiving subject, or fell into a “search for a hidden truth” in the world of objective reality. Opinions stuck in discriminations such as body-mind, matter-form, subject-object, appearance-reality were too late to look at the whole Being. Merleau-Ponty’s criticism of the philosophical tradition is based on a phenomenological view. Merleau-Ponty’s philosophical understanding, which is influenced by Husserl's idea of intentionality and Heidegger's concept of being-in-the-world, moves from the idea that the first moment of perception is the body. This thought which examines the different positions of perception, draws attention to the meaning of the body in ‘becoming’. Performing arts only ‘here’ and ‘now’ also emphasizes that art takes place during ‘becoming’. The idea of art that occurred during

the action of body artists has transformed many concepts such as aesthetics, ethics, society and gender over the years. Marina Abramovic, one of the most important representatives of performance arts, re-questions the meaning of the body to us in her performances on discovering the limits of the body. In her actions, she opposes all kinds of instrumentalization by emphasizing the feature of the body as a work of art. However, for Abramovic, the body has an ontological meaning, not only as a work, but as it is in 'being', 'becoming' during performance. In Abramovic's performances, the place of the body in relation to the concept of "tekhne" is the center of the creation process. The performances of Marina Abramovic, which gives us a way to think of the body only within its own meaning, emerges as the art area where Merleau-Ponty's body questioning is embodied.

Keywords: Merleau-Ponty, Perception, Phenomenology, Body, Performing Arts, Marina Abramovic.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TEZ SAVUNMA TUTANAK FORMU	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	x
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM: MERLEAU-PONTY VE FELSEFE

1.1.Merleau-Ponty Felsefesinin Temelleri.....	6
1.2.Merleau-Ponty'nin Rasyonalizm ve Empirizm Eleştirisi.....	15
1.2.1.Rasyonalizm Eleştirisi.....	15
1.2.2.Empirizm Eleştirisi.....	18
1.2.3.Algının Fenomenolojik Anlamı.....	21
1.3.Merleau-Ponty'de Bedenin Yeri ve Önemi.....	24
1.3.1.Bedenin Tanımlanması.....	24
1.3.2.Bedenin Önemi.....	31

İKİNCİ BÖLÜM: PERFORMANS SANATLARINDA 'BEDEN' KAVRAMI

2.1.Bedenin Tarihi.....	37
2.2.Performans Sanatlarının Oluşumu.....	40
2.3.Performansın Felsefi Statüsü ve Bedenin Yeri.....	42

**ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: MARİNA ABRAMOVİC'İN PERFORMANSLARINDA
'BEDEN'**

3.1.Bir 'Bedenin' Serüveni Olarak Marina Abramovic.....	52
3.2.Marina Abramovic'in Performanslarına Merleau-Ponty'nin Gözünden Bakmak.....	56
SONUÇ.....	69
KAYNAKÇA.....	75

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın hedefi, Fransız filozof Maurice Merleau-Ponty'nin fenomenolojik anlayışında ve performans sanatlarında 'beden'in yerini ortaya koymaktır. Çalışmanın esas sorgulaması, beden kavramının felsefe ve sanat açısından yerinin ne olduğu üzerinedir. Bu doğrultuda Merleau-Ponty'nin felsefesinden hareketle performans sanatlarının felsefi statüsü değerlendirilecektir. Performans sanatının önemli temsilcilerinden Marina Abramovic'in performansları, sorgulamamızda temel başvuru kaynağımız olacaktır.

Çalışmam süresi boyunca her zaman yardım ve ilgisiyle büyük destek sunan değerli tez danışmanım Doc. Dr. Özcan Yılmaz SÜTCÜ'ye, bütün süreç boyunca beni daima cesaretlendiren, gerek maddi gerek manevi desteklerini sunan öncelikli olarak babam Ömer SÜMER'e, daha sonra anneme ve bütün aileme ve arkadaşlarıma yardımlarından dolayı teşekkürlerimi sunarım.

Hanife Nur SÜMER

İzmir-2020

GİRİŞ

Sanatın ne olduğuna dair düşünceler, sanatı yüzyıllardır insan yaşamının kendisinden ayrı tutmuştur. Sanatın her daim bize ‘burada’ olmayan bir şey, daha yüce, daha hakiki olana dair bir sunum yaptığına inanmışızdır. Böylece sanatın değeri daha yüksek bir mertebede tutulurken insanın olağan yaşamıyla ilişkisi zayıflamıştır. Performans sanatları, bize adeta sanatın yaşamdan koparılamayacağını, hatta sanatın, “yaşamın kendisi” olması gerektiğini söyler. Sanatçıların savundukları en büyük iddia; sanatın müzeden, galeriden artık sokağa inmesi gerektiğidir. Sanatın meta olmasına ve cinsiyetçi yönüne karşı konulan bu iddia ancak yaşamla sanat arasındaki eşiğin aşılmasıyla mümkün olacaktır. Performans sanatı artık yaşamın içerisinde sunduğu kesitlerle, sanatsal olanı bize yakın kılarak kendimiz hakkında düşünmeye sevk eder. Böylece performans sanatı, düşünülmemiş, görülmemiş ya da görmezlikten gelinmiş olanı, tam önümüze sererek bize sunar ve yeniden bakmaya davet eder. Ancak, performansın sunduğu yaşamdan kesitler birebir yaşamın kendisi olarak düşünülmemelidir. Performans, icra ettiği eylemsel sanatla, burada olan durumlar üzerinden, burada olmayan yeni bir olay yaratır. Performans üzerine araştırmalarda bulunan David Roman’ın da söylediği gibi; “bir performans kendi başına bir olaydır, yapım sürecinin bir parçasıdır. Bir performans seyirci için zaman dışı bir şey olarak var olmaz, izleyici daha çok süreğen bir üretimin yörüngesiyle kesişir.”(Carlson, 2013: 25) Performansın yaşamla iç içe olması demek aynı zamanda şunu ifade eder; tiyatro ve baleye benzer diğer gösteri sanatlarında olduğu gibi, yalnızca alımlayıcı konumunda olan izleyici profiline kıyasla, sergilenen gösterinin sanatçı ve izleyicinin ortak katılımıyla birlikte oluşmasıdır. İzleyici pasif bir konumda değil, sanatçıyla birlikte yaratıcı konumuna yükselir.

Performans sanatı, yaşam-sanat arasındaki bağı oluşturduktan sonra vurguladığı diğer bir nokta ise sanatta olay sürecinin, sanatı icra etme anının, yani “şimdiki anın” önemidir. “An”ın içerisinde meydana gelen yaşamın yeniden inşası fikrinin izlerini

gördüğümüz Deleuze'un de bize hatırlattığı şekliyle; "sanatçı, yaşantının algısal durumlarından ve duygusal geçişlerden taşar. Bir tür eşzamanlılık içinde paramparça ederek, işte-bu yaşamın, işte-bu anın algılamalarını meydana getiren bir görüye erişirler."(Deleuze-Guattari, 2019: 167-168) Deleuze'un de belirttiği gibi sanatçı, sınırsız algılar evrenini, duyumlardan elde ettiği veriler yoluyla biçimlendirerek bir yaratıcı konumuna yerleşir. Duyum yaratma süreci olarak görülen sanatın işlevi, onun zihinsel bir yaratım olmasında yatar. Yaratım algılanan dünya içerisindeki yaratıcı olan insan ile yaratılan yaşam arasındaki bağı gösterir. Sanatçının görevi; duyumun sanat eserine dönüştürücü gücünü kullanarak, dünyaya daima yeni değişiklikler katmasıdır. Sanatçının algılardan edindiği duyumları duygulanımlara çevirerek, yaşamın içerisinde yeni bir yaşam yarattığını söyleyebiliriz. "Sanat algıların, duygulanmaların ve kanıların üçlü düzenini bozar ve bunun yerine dilin işini gören algılardan, duygulardan ve duyum kitlelerinden bir anıt koyar."(Deleuze-Guattari, 2019: 173) Yazarlar bu anıt koyma işini kelimelerle, müzisyenler notalar ve seslerinden ortaya çıkan tonlamalarla, ressamalar renklerin yaratıcı gücüne dayanarak yaparlar. Bu bağlamda ilerlediğimizde performans sanatçıları ise Deleuze'un bahsettiği anıt koyma işini eylemin hareketselliğine, bedenın mekân içerisindeki ifade edilmiş biçimine odaklanarak yapar. Dolayısıyla performans sanatının odaklandığı yer, beden üzerinden, birebir insanın kendisi olması bakımından *ontolojik* bir değere sahiptir. Performansları incelediğimizde ortaya çıkacak anlam bizim dışımızda olana referans etmesinden ziyade birebir yaşam-sanat-insan arasındaki bağı kendisidir.

Performansın ortaya koyduğu sanat ve hayat arasındaki kopukluğu gidermeye dair eleştirinin felsefi temelinde Maurice Merleau-Ponty vardır. Merleau-Ponty bu kopukluğu gidermek adına, zıtlıkların bir arada olabileceğini, insanın aynı zamanda hem özne hem nesne olarak anlaşılabilen yapısını vurgular ve bedenden yola çıkarak dünyayı anlamaya yönelir. Merleau-Ponty *Görünür ve Görünmez (The Visible and Invisible)* adlı eserinde ele aldığı *chiasm* kavramını bedenin ikili yönünü açıklamak için kullanır. Bedenin hem özne hem nesne konumunda olması, *chiasm* kavramıyla ilişkisi bağlamında onun iki taraflı, tersine çevrilebilir yönünü ortaya koyar. İnsan bedeni kendisi için özne konumundayken, başkalarının bakış açısından kendi bedeni nesne konumundadır. Varlığın var olma tarzını ifade ettiğini düşünen *chiasm* kavramı Merleau-Ponty için bütün bedenli varlıklara uygulanabildiği gibi, bedenin mekanla ve

diğer nesnelere kurduğu ilişki içinde geçerlidir. Merleau-Ponty için; “uzamdaki şeyleri uzamın kendisinden, saf uzam düşüncesini de duyularımızın bize verdiği somut görünümünden kesin hatlarla ayırt etmek olanaksızdır.”(Merleau-Ponty, 2014: 21) Algılanan bir şeyin varlığı, içerisinde bulunduğu mekân ve diğer var olanlarla ilişkisine göre belirlenir. Yalnızca şeyin kendine ait özellikleriyle açıklanan bir algılama mümkün olmadığı gibi, bizi algılanan varlığı anlamaktan uzaklaştırır.

Bedenin *varoluş* içerisinde ve epistemolojik süreçte yerinin ne olduğuna dair tartışmalar felsefe tarihinde farklı açılarda konumlanır. Antik Yunan düşünürlerinden Platon ve Aristoteles’e baktığımızda, Platon idealist bir görüşle bedenın yalnızca ruhun bir taşıyıcısı olduğunu, bizi hakikate ulaştıracak olanın yalnızca ebedi ruh olduğunu söyler. Aristoteles ise Platon’un getirdiği düalizmi reddedip ruh ve bedeni aynı işleyiş yasına tabi tutarken, ruhu bedenın ereği, onu yönlendiren kaynak olarak görmüştür. Değerinin ancak ruh ya da zihin dolayısıyla anlaşılacağı düşünölen beden, Rönesans ve Ortaçağda da ikincil bir değerde görülür ve bu anlayış Descartes’le birlikte doruk noktasına erişir. Descartes’in zihin ve beden ayrımıyla yarattığı Kartezyen düalizm, bedeni zihnin kölesi konumuna sürüklemiştir. Böylece Aydınlanma fikri, aklın egemenliğini ön plana çıkartırken, bedeni aklın karşısında ötekileştirir. Descartes’in yarattığı zihin ve beden çıkmazına karşı Spinoza, aslında bunların aynı tözün iki farklı ifade biçimi olduğunu söyleyerek tek bir töz olduğundan bahseder. Bedenin önemini fark etmiş olan Spinoza, bedene ait olan bilginin birinci türden bilgi verdiğini öne sürerek değerini yüceltir ve felsefe tarihinde ayrıcalıklı bir yere oturur. Devamında gelen düşünürler de zihin-beden ikiliğine dair birçok farklı açıklamada bulunmuş olsalar da, genel itibariyle bu dönemin düşüncesi de bedenın ikincil bir konuma itilmesine yol açar. Kartezyen düşüncenin hâkim olduğu 17.yy, bedene dair en belirgin ayrımı bize göstermiş ve Aydınlanmanın da temelinde olan bu dönem akıl merkezli yaklaşımıyla insanı diğer var olanlardan ayırmıştır. Böylece zihin ve beden arasındaki ayrım, insan-doğa, özne-nesne ayrımı gibi birçok ikili yaklaşıma kapı açmıştır.

Modern düşünce, bizi birbirimizden ve hayatla olan ilişkimizden ayırıştırarak kendi içine kapalı bireyler haline getirmiştir. Bu düşüncenin devamı olarak felsefe tarihinde de insana dair anlamın yalnızca kendisinden hareketle anlaşılacağını düşünölüyordu. Ancak biz diğer bedenlerle, nesnelere, bütün var olanlarla ilişkimiz

içerisinde kendimiz olan varlıklarız. Merleau-Ponty'nin felsefesi, Modern düşüncenin mirası olan akıl egemenli yaklaşımı ve bu yaklaşımın devamında getirdiği insanı diğer var olanlardan ayıran düalist görüşü aşmak üzerinedir. Merleau-Ponty'nin algı tanımlaması bize bunu gösterir ve özne-nesne, varlık-öz, görünüş-gerçeklik gibi zıtlıkların ötesine bedenle birlikte bakmaya davet eder. Merleau-Ponty, algının tek bir yerde konum alışından ziyade bütünlük içerisinde gelişen kavranışla, oluş içerisindeki anlamıyla ilgilenir. Bedene dair yaklaşımlarıyla Merleau-Ponty ve performans sanatlarının ortaya koyduğu iddia paralellik taşıyacak şekilde, sürecin kendisine, dolayısıyla yaşamın bütününe odaklanarak açıklanır.

Bunlardan hareketle bu çalışmada, Merleau-Ponty'nin algının fenomenolojik incelemesinde felsefesini oluşturduğu temeller birinci bölümde ortaya konacaktır. Felsefesini oluştururken etkilendiği Husserl, Heidegger, Bergson gibi filozofların Merleau-Ponty'nin düşüncelerine hangi yönlerden katkıda buldukları, hangi yönlerden eleştiri yöneltildiği ele alınacaktır. Bunun yanında Gestalt psikolojisinin Merleau-Ponty üzerinde büyük bir etkisi olduğundan, bu alana dair açıklamalarda yapılacaktır. Birinci bölümdeki “Merleau-Ponty Felsefesinin temelleri” konusunun amacı, Merleau-Ponty'nin neden *beden*'in önceliğini vurguladığını anlamak için, onu bu düşünceye götüren etkenleri ortaya koymaktır. Birinci bölümün devamında ise Merleau-Ponty'nin kendi algı felsefesinin özgünlüğünü ortaya koymak adına Rasyonalizm ve Empirizm düşüncelerine yönelttiği eleştiriler ele alınacaktır. Başlıca Descartes'ten gelen Rasyonalist gelenek ve Locke ve Hume'dan gelen Empirizm geleneğinin epistemolojik bilgi iddialarında nesnesiyle upuygun hakikat arayışları, algının kendi anlamının ortaya çıkmasını engellemiştir. Bunun ardından, Empirizm ve Rasyonalizmin ortaya koyduğu çelişkileri aşmak iddiasıyla Merleau-Ponty'nin algınının fenomenolojik anlamını yeniden keşfetmek için öne sürdüğü fikirlere yer verilecektir. “Merleau-Ponty'de Bedenin Yeri ve Önemi” bölümünde, genel olarak *Algının Fenomenolojisi* adlı eser bağlamında bedenin yeri ve önemine dair açıklamalarda bulunulacaktır. Merleau-Ponty'nin bedenin yerinden bahsederken kullandığı ‘varlığa dâhili yönelimsellik’, ‘chiasm’ gibi kavramlar ışığında, *beden*'in algı içerisindeki birincil önemi ortaya konulacaktır. İkinci bölümde ise *beden*'in kısa bir tarihçesiyle başlayarak, performans sanatına kadar evrilmiş olan *beden*'e dair bakış açıları ele alınacaktır. Daha sonra performans sanatının oluşum sürecine dair

açıklamalarda bulunulacaktır. Ardından performans sanatının felsefi statüsünü ortaya koymak iddiasında incelemeler yapılacak ve Merleau-Ponty'nin görüşlerinden yararlanılacaktır. Üçüncü ve son bölüm, performans sanatının büyük bir temsilcisi olan Marina Abramovic'e ayrılmıştır. Ortaya koyduğu performanslarla birlikte Marina Abramovic'in hayat hikâyesi, onu *beden sanatı*'na yönelten etkenleri aydınlatmak amacıyla sunulmaya çalışılacaktır. Temelde ele alacağımız iki performans ışığında Abramovic'in eylemsel sanatı, Merleau-Ponty'nin felsefi görüşleri bağlamında değerlendirilecektir. Abramovic'in performansları, bulunduğu çağın fikirlerine bir başkaldırı olmasıyla birlikte, bize *beden*'in anlamını yeniden düşünmek için olanak sağlamaktadır. Yeniden keşfedilecek olan *beden*'in anlamının yalnızca, bütün tanımlardan sıyrıldığında ortaya çıkacağı düşüncesiyle hareket eden sanatçının performanslarının oldukça uç noktalarda sergilendiğini görmekteyiz. Biri büyük bir filozof, biri büyük bir sanatçı olan bu iki insanın ortaya koydukları en büyük keşif, dünyada yaşayan varlıklar olmamız bakımından *beden*'in bizimle, varoluşumuzla, dünyayla olan bağıdır. Merleau-Ponty'nin felsefi olarak savunduğu sanat ve hayat arasındaki reddedilemez bağın, Abramovic'in performanslarında *estetize edilmiş yaşam* fikriyle karşılığını bulmaktayız.

BİRİNCİ BÖLÜM

MERLEAU-PONTY VE FELSEFE

1.1.Merleau-Ponty Felsefesinin Temelleri

Merleau-Ponty'nin fenomenolojisi; temelini Husserl'in beden kavramında bulan ve beden algısındaki işlevini temellendirme iddiasıyla, algının kökenini soruşturan bir felsefi yaklaşımdır. Merleau-Ponty'nin düşüncelerinin kökeninde Husserl olsa da, Husserl'in tüm görüşlerini olduğu gibi benimsediği söylenemez. En önemli eserlerinden *Algının Fenomenolojisi*'nin önsözünde Husserl'in görüşlerine bolca eleştiriler yöneltirken, etkilendiği taraflarını da ortaya koymuştur. Ponty'nin Husserl'e yönelik eleştirilerini yönelttiği en önemli alan; fenomenolojik anlayışını oluştururken birleştirici bir ilke arayışıyla indirgemeci görüşe kayarak, aşkın bir ilkeye yönelmesidir. Oysaki Merleau-Ponty, her türlü indirgemeci görüşe, aşkınlığa götürecek olan felsefelere karşı eleştirel bir tavır içerisindedir.

Husserl'e göre var olan her şeyin bilgisine şüpheli bir şekilde yaklaşılmalıdır. Fenomenolojinin hiçbir tarzda hazır bilgiyle yola çıkmaması gerektiğini düşünen Husserl, bütün bunların bir kenara bırakılarak "şeylerin kendisine" dönme projesini ortaya koyar. Şeylerin kendisine, yani "öz"lere dönme projesi, bütün bilgilerin sorgulanmasına, devamında özlere kaynağını sorgulamaya götürür. Husserl için özlere ulaşmanın yolu, doğal tavır almaktır. "Doğal tavır almanın(natural attitude) genel savı, benimde içinde yaşadığım dünyanın, benim dışımda, benim ona söylediklerimden bağımsız gerçeklik olarak var olduğudur."(Husserl, 2015: 14) Dünyanın varlığının paranteze alınarak değerlendirilmesinin hedefi; saf olan varlık alanına ulaşmaktır. Husserl için "paranteze almak", varlığa dair bütün ontolojik yargıların devre dışı bırakılması anlamına gelmektedir. Yargılara dair hangisi gerçek sorusu sorulmaktan vazgeçilir. Varlığı bütün ontolojik yargılardan sıyırdığımızda, onun özüne doğru bir yolculuğa çıkmış oluruz. Husserl, bu yolculuğun sonunda artık

yeni bir varlık alanına ulaşacağımızı söyler. Bu varlık alanı; “saf bilinç”in oluşturduğu bir alandır. “Fenomenolojinin araştırma alanı, ‘saf bilinç’tir; başka bir deyişle ‘saf Ben’dir. ‘Saf Ben’ her yaşanan yaşantıda bulunan, her düşünenle düşünülen şeye ulaşan, her yaşantıda aynı kalan şeydir.”(Husserl, 2015: 15) Husserl’in yaşamın tüm içkinliğinin içerisine bir aşkınlık olarak yerleştirdiği “saf Ben” anlayışı, Merleau-Ponty’nin fenomenolojik anlayışına uymamaktadır. Merleau-Ponty için Husserl’in özleri incelemek adına oluşturduğu doğal tavır alma yöntemi başlangıç olarak kabul edilebilirken, bu tavrın aşkınlıkla sonuçlanması kabul edilemez. Husserl’in saf bilinç düşüncesini eleştiren Merleau-Ponty; “algı fenomenini, saf bir bilinç olarak düşünüm(refleksiyon) yerine davranış mefhumundan başlayarak ele alır. Davranışın çözümlenmesi, bir temsile sahip olmaya değil, bir varoluşa, dünya içinde olmaya, bir mevcudiyet ilişkisine işaret eder.”(Şan, 2015: 50) Bunun yanında fenomenolojinin temellerini atan Husserl’in bir araştırma yöntemi olarak “şeylerin kendisine dönme” görevini Merleau-Ponty devralır ve kendi felsefesine uygular. Modern epistemoloji geleneğinin eleştirisiyle birlikte ilerleyen bu görev, “algıya geri dönüş” projesi halini alır. Merleau-Ponty için şeylere dair yargılarımızın olduğu incelenebilir ilk alan, algının kendisidir. Bu bakımdan fenomenolojik araştırmanın hedefi, anlam dünyasını meydana getiren ilk durak olan algı olmalıdır.

Bilimin nedensellik ilişkisinin kesinliğine bağlı kalması ve nesnel gerçeklikler aramaya yönelmesinden dolayı Husserl, bilimin tutumunu reddeder. Bilim hiçbir zaman araştırdığı nesnenin ne olduğu üzerine bir soru yöneltmez. “Şey nedir?” sorusu bilim için hiçbir zaman sorulmadığı gibi ön kabullerle varlığı çok önceden belirlenmiş bir sorudur. Husserl’in bu görüşünü benimseyen Merleau-Ponty’nin ilk hedefi de bilimin bu tutumunu reddetmek olur;

“Bütün bilim evreni yaşam dünyasının üstüne inşa edilmiştir. Bilim, bu dünya deneyiminin ancak ikincil bir ifadesidir. Bilim, algılanan dünya ile aynı varlık anlamına hiçbir zaman sahip olmamıştır ve olmayacaktır.”(Şan, 2015: 64)

Buna göre; bilim asla bu dünyanın varlığına dair sorularla uğraşmaz, yalnızca elde bulunan verilerle yaşam dünyası üzerine bir araştırmaya yönelir. İlk başta sorulması gereken soru, bilim için hiç sorulmadan kalır. Merleau-Ponty için bilimsel

bakış açıları genel geçer doğruların peşine düşerken, insana dair en önemli alanı dışarıda bırakırlar. Bu alan; dünyayla kurduğumuz ilişkide insanın “anlam” dünyasıdır. “Bilim, algılanan dünyanın belirlenmesi ya da açıklanmasıdır. Ben, ne bir ‘yaşayan varlık’, ne bir ‘insan’ ne de bir ‘bilinç’ olabilirim. Ben mutlak kaynağım; varoluşum.”(Merleau-Ponty, 2016: 11)

Husserl, dünya ile kurduğumuz ilişkiyi “yönelimsellik” kavramı temelinde ele almış ve bundan dolayı şeylere dair kesinlik iddiasında bulunamayacağımızı söylemiştir. Husserl için fenomenolojinin temelinde bulunan yönelimsellik kavramına göre; bütün bilinçli eylemler bir nesneye doğru yönelirler, dolayısıyla *bilinç her zaman bir şeyin bilincidir*. “Her algılamada algılanan bir şey, her duyumsamada duyumsanan bir şey, her sevmeye sevilen bir şey vardır. Her bir edimin yöneldiği, bağlantı kurduğu ‘bir şey’ vardır. Bilinç ‘yönelimsel’dir, yani o edimlerinin her birinde hep bir şeyin bilincidir.”(Husserl, 2015: 15) Dünyayla kurduğumuz ilişkiyi bu yönelimsel ağlar bütünü içerisinde ele alan düşünür için kesin, genel geçer bağlardan söz edilemez. Kurduğumuz bu ilişkide bilimin neden-sonuç zincirini bulamayız. Yaşamın kendisi, bizim için her an yeni denklemler oluşturan ilişki biçimlerinin, rastlantıların dünyasıdır. Husserl’in amacı; yaşam dünyasına ve onu oluşturan bağlantılara geri gitmektir.

Yaşam dünyası birey açısından düşünüldüğünde, öznenin dış dünyayla kurduğu dinamik ilişki ağının, kişi üzerindeki etkisini ifade eder. Bilgi edinme süreci temelde iki öge arasında gerçekleşir. Bunlar; bilgiyi elde eden özne ve bilgiyi elde ettiği nesnedir. Bu anlamda öznenin algısına bağlı olarak nesneye dair davranışı değişikliğe uğrayacaktır. Yani;

“fenomenin karakteri her zaman için fenomenin ‘kavranma tarzı’ ya da kendisini sunmasının aracı olan bireysel ‘bilinç eyleminin’ özelliğiyle birlikte belirlenir.”(Primožic, 2013: 29)

Örneğin; ruh halimiz, mutlu ya da üzgün olmamız bile bir durumu algılayışımızı etkilemektedir. Bir insanın konuşmasını mutlu olan halimizle dinleyebilir, yorumda bulunup, ne kadar iyi bir şeyler anlattığını düşünebiliriz. Üzgün bir ruh halinde ise aynı insanın konuşması bize çekilmez, katlanılmaz, sinir bozucu gelebilir. Buradan anladığımız üzere algılayış biçimimizdeki farklılık, nesneye dair gerçeklik tanımımızı

etkilemektedir. Dolayısıyla Husserl için fenomenlerin özleri hem zihinsel olarak “kavrama”, hem de fiziksel olarak “yaratılma” süreciyle birlikte var olur.(Primozic, 2013: 29) Fenomenlerin oluşmasında hem öznel hem de nesnel süreçler birlikte işlemektedir. Artık “ben” nedensel ilişkilerin ya da öznenin dünyayla kurduğu bir tahakküm ilişkisinin yeri değildir. “Ben” bizzat dünyaya ait olması bakımından onun bir parçasıdır. Merleau-Ponty, Husserl’in bilim eleştirisi, yönelimsellik fikri ve yaşamın kendisine odaklanmak gerektiğine dair bütün bu görüşlerinden etkilenerek kendi felsefesinde yeniden yorumlar.

Merleau-Ponty’nin sorguladığı diğer bir yer; öznellik alanına etki eden bir zamansallık boyutu olup olmadığıdır. Bu sorgulamanın sonucunda Husserl’in yerine Heidegger’i temel alır ve varlığa kökten bağlı bir zamansallık anlayışının olduğunu ileri sürer. Merleau-Ponty için “zamansallık varlığın hakiki ismidir zira zamansal olmayan hiçbir şey var olamaz. Zaman, özne ve dünya, ruh ve vücut arasındaki bağdır. Zamansallık, dünyanın ve öznenin mevcudiyet alanıdır.”(Şan,2015: 59) Böylece öznenin varlık kökenini zamansallıkla birlikte oluşturan Merleau-Ponty, Husserl’in yönelimsellik anlayışını kendi yorumlarına göre şekillendirerek “varlığa dâhili yönelimsellik” fikrini oluşturur. Yönelimsellik, varlığa dışsal olarak onu yapılandıran bir şey değil, varlığın varlık olmasına dâhil edilmiş bir işleyiştir. Merleau-Ponty’nin zamansallık fikrini etkileyen diğer bir filozof Bergson’dur. Bergson *Madde ve Bellek (Matter and Memory)* isimli kitabında zamanla ilgili incelemelerini konu ederken, zamanı, düşüncenin şimdiki zaman boyutu içinde araştırmamız gerektiğini öne sürer. Şimdiki zaman boyutunun üzerinde eyleme geçeriz ve bu eylemi bedenimizle gerçekleştiririz. Bundan dolayı şimdiki zaman, beden fikrini ortaya çıkarır ve dış dünyanın betimlenmesini gerektirir. Dolayısıyla Bergson’un sezgi görüşü, bedenimiz ile dünya arasında kurduğumuz tensel ilişkiyi bize hatırlatır.(Şan, 2015: 36) Böylece Bergson, şimdiki zaman fikrini ortaya atarak, insanın kavram oluşturma kapasitesi ile yaşamsallık alanını bir araya getirir. Diğer bir yandan şimdiki zaman fikrini destekleyecek şekilde, bilince ait olduğunu düşündüğü, içsel yaşantımızda kendini gösteren heterojen bir zamandan bahseder ve buna *süre* adını verir. “Tümüyle saf süre, benimiz kendini yaşamaya bıraktığında, şimdiki durumuyla önceki durumları arasında bir ayırım yapmaktan kaçındığında, bilinç durumlarının ardışıklığının aldığı biçimdir.”(Deleuze, 2005: 29) Bergson için süre, sayıyla ölçülemeyen gerçek zamanı

ifade ettiği gibi, bilincin bizzat kendisi olan şeydir. İnsanın varoluşuna karşılık olduğu düşünölen süre kavramının, bedenın zamansal yapısını ifade ettiğini söyleriz. Bedenin varlığı olmadan bir zamansallık kavramından bahsedilemez. Zamansallık fikriyle birlikte açılan bedensel varlıklar olmamız tezi, Merleau-Ponty'nin görüşlerini etkileyen ilk etmenlerden birisi olmuştur.

Merleau-Ponty felsefesinin hedefi, karşıt gibi görönen fikirleri bir araya getirmek ve onlar arasındaki birleşimden, kesişimden doğan yeni anlamı keşfetmek üzerinedir. *Algının Fenomenolojisi* adlı eserinde kullandığı hayalet kol örneği, Merleau-Ponty'i fizyolojik süreçlerle psikolojik süreçlerin iç içe geçtiği sonucuna götürmüştür. Hayalet kol örneğinde hasta, kazada kolunu kaybetmesine rağmen hala kolunun varlığını hissetmekte, zihinsel olarak kolunun varlığını sürdürmektedir. Fiziki olarak bir organını kaybeden hasta, bilinç düzeyinde bu organın yokluğunu görmezden gelir. Hayalet organ çoğu zaman, tam da organın yaralandığı ya da koptuğu an da kalarak varlığını sürdürür. Örneğin; hasta bir savaşta kolunu yaralayarak kaybettiğiyse hala o andaki kurşunun hissini kolunda hissetmektedir. Buradan anlaşıldığı üzere; normal insanlarda beden temsili her an kendini yenileyip değiştirirken, hayalet kol örneğindeki hastalarda vücut temsili yaralandıkları anda sabitlenmiştir, değişmemektedir. Verili olmaması gereken bir beden temsiline varlığını, hasta zihinsel olarak hala sürdürmektedir.

Hayalet organ fenomenini destekleyici diğer bir örnek, “anosognozi fenomeni” dir. Anosognozi durumunda ise hasta, kendi hastalığının ya da sakatlığının farkına varamaz. Örneğin; hastanın sol kolunda bir felç oluşur ve hastaya felçli kolu sorulduğunda başka bir organını gösterir ya da o bölgeyi başka şekillerde tanımlar. Hasta, psikolojik olarak kolundaki hastalığın varlığını inkâr etmektedir. Hastalığın varlığını kabul etmediği için, sahip olması gereken beden temsiline zihinsel olarak yürütemez. “İlk durumda hayalet organ bir temsiline fiili olarak mevcut olmasıdır, anosognozi de bir temsiline fiili olarak mevcut olmamasıdır. Her iki durumda da nesnel dünyanın kategorilerinden çıkamayız ve burada mevcut olma ile mevcut olmamanın ortası yoktur.”(Merleau-Ponty, 2016: 125) Merleau-Ponty'nin bu örnekleriyle birlikte, nesnel dünya zemini üzerinden hareket ederek, psikolojik bir açıklamaya gideriz.

Hayalet organ ve anosognozi hastalarına dair örneklerle Merleau-Ponty'nin vardığı sonuç; psikolojik açıklamalar ve fizyolojik açıklamaların iç içe geçen süreçler

olduğudur. Dolayısıyla hayalet kol örneği, tamamen fiziksel ya da psikolojik süreçlere indirgenemez. “Hayalet uzuv ne nesnel bir nedenselliğin basit bir sonucu ne de bir *cogitatio*’dur. Her iki koşulun da karışımı söz konusu olması için, ‘psişik’ ve ‘fizyolojik’, ‘kendi için’ ve ‘kendinde şey’ arasında bir eklemlenme şarttır.”(Şan, 2015: 56) Merleau-Ponty bu açıklamalarıyla birlikte, Sartre’in varoluş felsefesinde öne sürdüğü “kendi için” ve “kendinde şey” ayrımını birleştirerek tek bir alanda toplamaya yönelir. Bu noktada çözüme giden yol; Heidegger’in fikrinden etkilenerek benimsediği, “dünya-içinde-olmak” kavramıdır. “Dünya-içinde-olmak” kavramı, özneye yalnızca bir bilinç edimi muamelesi yapılarak zihinsel süreçlerle açıklamaya çalışan görüşleri dışarıda bırakır.

“Dünyada-var-olma, nesnellik öncesi bir görüş olduğu için, üçüncü şahıstaki her tür süreçten, res extensa’nın tüm kiplerinden ve her tür cogitatio’dan, birinci şahıstaki her tür bilgiden ayrılabilir ve ‘psişik’ olanla ‘fizyolojik’ olanın birleşmesini sağlayabilecektir.” (Merleau-Ponty, 2016: 124)

Hayalet kol vakasında gördüğümüz hayali kolun ortaya çıkması durumu, bilinçli psikolojik süreçlerin sonucu olarak oluşmaz. Bu deneyim, *cogito*’nun öne sürdüğü gibi ‘düşünüyorum’ un yapısıyla birlikte açıklanamaz. Hem psikolojik hem de fizyolojik açıklamaları aşan bu durum ancak, dünya-içinde olmak kavramının içinden açıklığa kavuşturulabilir.

Böylece Merleau-Ponty, düşünce temasını oluştururken başlıca etkilendiği Husserl’in yaşam felsefesi, yönelimselliğe dair düşüncelerini, Heidegger’in dünya-içinde-olmak kavramıyla birleştirerek algı temelinde oluşacak olan fenomenolojik görüşünü ortaya koyar. Merleau-Ponty ile Heidegger’i ayıran en önemli fark; Heidegger’de dünya sorunsalı başlıca bir sorgulama olan ‘Varlık nedir?’ sorusuyla birlikte ilerlerken, Merleau-Ponty bu sorunu ‘yaşayan beden’i merkeze koyarak yorumlar. “Merleau-Ponty, Heidegger’in Dasein’in temel bir hali olarak gördüğü ‘dünyada olmak’ı ‘algı’ ile özdeşleştirmiş, ‘yaşayan beden’ ya da ‘kendi bedenim’ kavramını algı çözümlemesinin merkezine koymuştur.”(Direk, 2017: 20) Heidegger’in *Varlık ve Zaman* kitabı *Dasein* kavramıyla birlikte, Varlığın ne olduğu hakkında sorgulanan düşünceleri içerir. Oysa Merleau-Ponty’nin felsefesinde her

şeyin temelinde yatan Varlığın ne olduğu gibi sorular yer almaz. Merleau-Ponty'nin *Görünür ve Görünmez* eserinde ayrıntılı olarak ele aldığı Ten ontolojisi görüşünün bir Varlık sorgulamasına götürdüğü düşünülebilir. Ancak bu görüşünde Merleau-Ponty, Ten'in varlığını görünür olanın kendini ifade ettiği bir alan olarak düşünür. Heidegger'de olduğu gibi Varlık kavramının düşünce tarihiyle bir hesaplaşmaya girişmez. Merleau-Ponty'nin temel sorgulaması yaşam dünyasının içerisinde gerçekleştiğinden dolayı, Heidegger'in dünya kavramıyla ilgilenir ve dünya-içinde-olmak kavramını kendi algı felsefesine uyarlar. İki düşünürün temel sorgulama alanlarına baktığımızda; Heidegger'in felsefi sorgulaması Varlık kavramı üzerineyken, Merleau-Ponty'nin ki zihin ve beden düalizmini aşmak iddiasıyla bir algı felsefesi ortaya koymak üzerine olmuştur.

Merleau-Ponty'nin etkilendiği diğer bir alan; görüşlerinin ilham kaynağını oluşturan Gestalt psikolojisidir. İzlenimlerin gerçekliğini öne süren empiristlere karşı Gestalt teorisi, salt izlenim diye bir şeyin mümkün olmadığını öne sürer. Gestalt için algının kendisi her zaman bize diğer şeylerle birlikte sunulur. Elde edeceğimiz en basit duyulur verinin, bir zemin üzerindeki figür olduğunu söyleyen Gestalt teorisine göre; “algısal ‘bir şey’ her zaman diğer şeylerin arasındadır ve her zaman bir alana dahildir.”(Merleau-Ponty, 2016: 30) Örneğin; bir çiçeğe baktığımızda çiçeğe dair algımız bahçedeki diğer bitkilerle, hemen önünde yer alan ağaçla ya da arkasında yer alan havuzla birlikte şekillenir. Böylece çiçeğe dair algımızı “ağacın arkasındaki” ya da “havuzun önündeki” şeklinde tanımlarız. Burada “arkasında”, “önünde” ekini var eden diğer nesneyle birlikte oluşturduğumuz algıdır. Zihin, nesnelere dair algısını benzer alanlar içerisinde karşılaştırma yaparak oluşturur. “Gestalt psikolojisi Merleau Ponty'ye algının entelektüel bir işlem olmadığını ve belirli bir iç organizasyona sahip olmayan bir madde ile entelektüel bir formu algı içinde birbirinden ayırt etmenin imkânsız olduğunu göstermiştir”(Şan, 2015: 41) Yani formu maddenin kendisinden ayırmak mümkün olmadığı gibi formun duyusal bilginin içerisinde var olduğunu söyleriz.

Madde ve formu iç içe alarak düşünen Gestalt teorisine göre; “Organizma, onu tanıyan bir bilinç için anlamlı bir bütündür.”(Şan, 2015: 42) Klasik psikoloji anlayışında bir uyarımın her zaman aynı duyuma neden olacağına inanıldığından dolayı, genel geçer doğruların varlığını kabul ederler. Oysaki Gestalt teorisinde

bütünlere bağlı olan öğeler için spontane bir işleyiş söz konusu olabilir. Bir uyarım her zaman aynı duyuma neden olmayabilir. Örneğin; kırmızı bir çiçeğe dair algım yalnızca kırmızının ya da yalnızca çiçeğin algısı değildir. Bu iki algı boyutu birleşerek o nesneye dair algımı oluştururlar. Kırmızıya dair algım her zaman bende aynı duyumu da oluşturmaz. Bende romantiklik hissi uyandıran bu renk, diğer bir gün eğer sevdiğim insanla aram bozulduysa üzüntü hissi bırakabilir. Gördüğümüz üzere bir algıdan edindiğimiz deneyimler farklılaştığı gibi, ona dair algımız her zaman bütünü içerisinden değerlendirilir. Parçanın algısını bütünden ayrı düşünmek olanaklı değildir. Merleau-Ponty, Gestalt teorisinin de etkisiyle, algımızın bir nitelikler mozağının değil, birbirinden ayrı nesnelere bütününe algısı olduğunu söyleyerek empirizm anlayışına eleştiride bulunur. Bu görüşe göre, bir nesne geçmiş deneyimlerin bilgisinden kazanılan anlamından ziyade algımız içerisinde sahip olduğu bir zemin içerisindeki figürün yapısıyla belirlenir.(Merleau-Ponty, 2017: 26) Gestalt teorisinin özellikle algı üzerine olan açıklamaları, Merleau-Ponty'nin algının fenomenolojik incelenmesine dair görüşlerine başlıca ilham kaynağı olmuştur.

Merleau-Ponty'nin *Algının Fenomenolojisi*'nde öne sürdüğü şekliyle "fenomenolojik dünya önceki bir varlığın açığa vurulması değil, varlığın temellendirilmesidir."(Merleau-Ponty, 2016: 27) Bu bakış açısına göre fenomenolojinin araştırma konusu; gerçekliğin tözsel bir dayanak olarak düşünüldüğü görüşlere kıyasla bu dünyanın verili olan gerçekliğidir. Fenomenoloji, bu dünyayla kurduğumuz ilksel temasın ne olduğunu sorarak, onu yeniden elde etmeye çalışır. İlksel temasa geri dönmekteki amacı, algının ilk momentindeki gerçekliğe ulaşmak ve bunu felsefeye uygulamaktır.

"Fenomenoloji, 'yaşantılarımızın' ve önümüzde duran dünyanın bütün bir ufkunu, bu deneyimleri kuran fenomenleri sadık ve otantik bir şekilde betimlemeye çalışarak, kapsamlı bir şekilde açıklamayı amaçlar."(Primozic, 2013: 22)

Merleau-Ponty, içkinliğin karşısında onu izleyen kurucu inançlar ve aşkın bir bilinç alanı anlayışıyla hareket eden görüşlere karşı çıkar. Felsefede Platon'un düşüncelerine dayanan aşkınlık sorunu, yaşamın kesin, evrensel ideaların bir kopyası olduğu düşüncesiyle başlar. Böylece yaşamın içerisindeki hareket ve çokluk

görmezden gelinerek, birliğe götüren mutlak ve kesin doğruluk fikirleri ön plana çıkar. Merleau-Ponty için aşkınlık ve içkinlik birbirine çelişik olan görüşler değildir. Merleau Ponty'e göre; "algılanan algıya yabancı olmayacağı için içkinlik; her zaman edimsel olarak verili olanın bir ötesini barındırdığı için ise aşkınlık vardır."(Merleau-Ponty, 2017: 53) Özne ve dünyanın birlikteliğinde eşzamanlı bir ilişki tesis eden Merleau-Ponty için, aşkınlık ve içkinlik algılama esnasında aynı anda gerçekleşir. Fenomenolojinin görevi, özne ve dünyanın bu dolaysız ilişkisinin tesis edilmesidir. "Fenomenolojinin ne olduğu soyut tanımlarla değil, fenomenolojik yöntemin hayata geçerek bakışı 'şeylerin kendisine doğru' yönelmesiyle anlaşılabilir. Merleau-Ponty'e göre fenomenal alan dış dünyanın iç dünyada yansıması gibi bir şey değildir."(Direk, 2017: 21) Fenomenal alanın öncelikli araştırma konusu; şeylere dair ilk gerçeklik anlayışımızı oluşturduğumuz algının kendisidir. Merleau-Ponty'nin fenomenolojik yöntemine dair çalışmamızın ilerleyen kısımlarında daha detaylı açıklamalarda bulunacak ve bu yöntemin nasıl beden kavramı üzerinde temellendirildiğini göstermeye çalışacağız.

Merleau-Ponty, temel eserlerinden olan *Davranışın Yapısı (The Structure of Behavior)* eserinde daha çok çağdaş psikolojinin sorunlarıyla ilgilenir ve bu alana karşı bir sorgulamada bulunur. Fenomenolojik yöntemden uzak durduğu bu eserinde daha çok davranışların çözümlenmesi, organizma, doğallık kavramları üzerinde durur. Filozofun diğer bir önemli eseri olan *Görünür ve Görünmez (The Visible and Invisible)* eserinde ise öz ve varoluşu ayrı ayrı tanımlamanın mümkün olmadığını, ikisini birlikte düşünmenin gerekli olduğunu ortaya koyar. Empirizm ve rasyonalizm arasında da bir sentez yapma fikrinde olan Merleau-Ponty için "her iki yaklaşımda bilgiyi uygun anlamındaki sezgiyle karıştırmıştır."(Şan, 2015: 62) Merleau-Ponty'nin birbirine zıt gibi görünen öz-varoluş, varlık-hiçlik, kendinde-kendi için gibi kavramları sentezleyerek birleştirme girişimi *Görünür ve Görünmez* adlı eserinde 'chiasm' kavramıyla açıklanır. Filozof aslında bu kavramların birbirine zıt değil, aynı bütünün parçaları, aynı madalyonun iki yüzü şeklinde düşünerek birlik sağlama yolundadır. Bu kavrama dair çalışmamızın diğer bölümlerinde daha detaylı inceleme yapılacaktır.

1.2. Merleau-Ponty'nin Rasyonalizm ve Empirizm Eleştirisi

1.2.1. Rasyonalizm Eleştirisi

Merleau-Ponty'nin fenomenolojik felsefesine göre, algıdaki verilerin kesinliğine dayanarak oluşturulmuş, bilgi temelli anlayışlar, algının anlamını açıklamada yetersiz kalırlar. Merleau-Ponty'nin bu yaklaşımı, algıyı epistemolojik yönüyle değerlendiren duyum temelli empirizm ve yargı temelinde olan rasyonalizm anlayışlarıyla bir hesaplaşmaya götürür. Bu iki görüşün, yanlış algı çözümlenmeleri değerlendirilmeden istenilen fenomenolojik öze ulaşamaz. *Algının Fenomenolojisi* eserinde Merleau-Ponty'nin eleştirilerini fazlasıyla yönelttiği Descartes, ona göre düşünce deneylerinde mutlak, doğruluğundan şüphe edilemeyecek olan kesinliği arar. Mutlak hakikate, duyulara ihtiyaç olmadan yalnızca akılla ulaşabileceğimizi söylemesi, zihnin gerçekliğini beden önünde düşünmeye götürür. Descartes, *Meditasyonlar* adlı eserinde kullandığı şüphe yöntemiyle birlikte, duyuların bizi hep aldattığı sonucuna varır. Duyuların kesin bilgiye götürmeyeceğini düşünen Descartes'e göre hakikat, ancak akılla kavranabilir. Merleau-Ponty ise rasyonel aklın bize tek başına hakikati vereceği görüşüne karşı çıkar.

Descartes, *Meditasyonlar* adlı eserinin 'ikinci meditasyon' kısmında duyuların aldatıcı özelliğini kanıtlamak için balmumu örneğinden bahseder. Bu örnekte; rengi, biçimi, büyüklüğü kolayca seçilen bal mumuna dokunduğumuzda sertliğini anlarız, vurduğumuzda ses çıkardığını fark ederiz. Ancak ateşe doğru yaklaşan bu cismin kokusu değişmeye, renginde, biçiminde değişiklik olmaya başlar. Descartes'i meşgul eden soru şudur; şekli değişen, kokusu yok olan bu nesneye hala aynı bal mumu diyebilir miyiz? Descartes bu örneğinde balmumunun bütün duyulur özellikleri değiştiğinde dahi kalan halinin aynı balmumu olduğunu söyler;

“Geriyeye kalan hala aynı bal mumu mu? Bir şeyin kaldığını kabul etmeliyiz, kimse itiraz edemez, kimse başka türlü düşünemez. Peki o zaman bal mumunda benim o kadar net anladığım ne vardı? Hiç kuşkusuz duyularımın algıladığım özelliklerin hiçbirisi. Çünkü tat alma, koku alma, görme, dokunma ya da işitme duyularına konu olan ne varsa, hepsi şimdi değişmiş durumda ama bal mumu hala var.”(Descartes, 2015: 42)

Nesnenin geçirdiği değişimler onun balmumu olma halini etkilemez. Koku, tat, dokunma duyularına hitap eden her şey kaybolmasına rağmen, ona hala bal mumu diyebiliyorsak, Descartes'e göre duyulara dair bütün bilgilerden kuşku duyulabilir. Oysa bütün değişen hallerine rağmen, zihin bu değişimleri incelemekte ve onun varlığını kabul etmektedir. Bilme eyleminin temelde bedenle değil, zihinle olduğunu düşünen Descartes'in varacağı sonuç, zihni tanımanın bedenden daha kolay olduğudur;

“Çünkü artık cisimlerin bile aslında duyular aracılığıyla değil de, salt zihinle algılandıklarını ve dokunulup görüldükleri için değil de, salt anlaşılmış oldukları için algılandıklarını öğrendiğime göre, artık benim tarafımdan zihnimden daha kolay ya da daha seçik algılanabilecek hiçbir şeyin olmadığını açıkça biliyorum.”(Descartes, 2015: 47)

Descartes, duyu verilerinden elde edilen deneyimler değiştii için onlara güvenemeyeceğimiz sonucuna varır. Zihnin onu değişmez bilgiye götürdüğü yargısına varan düşünür, hakikate ulaşmak için duyulara ihtiyaç olmadığını iddia ederek, zihin ve bedeni farklı tözler olarak ayırır. Ancak duyu deneyimlerinin değişiyor olması, onların gerçek olmadığı anlamına gelmez. Merleau-Ponty'e göre, Descartes'in sorduğu sorunun kendisi yanlıştır; genel geçer, değişmez bilgi etmek üzere yapılan sorgulama hatalıdır. Descartes'in rasyonalizmi içerisindeki dünya tanımlaması, matematiksel kurallarla işleyen bilime ait kurulu bir düzendir. “Algı, varlığı önceden belirlenmiş bir var olanı mümkün kılacak şekilde kurgulanmıştır ve bu varlık, algının belirsizliğine, çift anlamlılığına ya da çokanlamlılığına, muğlâklığına kolay kolay tahammül edemez.”(Direk, 2017: 37) Merleau-Ponty, Descartes'in balmumu örneğinde bahsettiğinin ancak bilimin nesnesi olabileceğini, algı açısından durumun tamamen farklı olacağını dile getirir;

“Ünlü balmumu analizi, koku, renk ve tat gibi niteliklerden konumların ve biçimlerin sonsuzluğunu getiren bir kuvvete sıçrar, bu kuvvet ise algı nesnesinin ötesindedir ve ancak fizikçinin balmumunu tanımlar. Algı açısından bütün duyulur özellikler kaybolduğunda ortada

balmumu da kalmaz; geride bir tür maddenin kaldığını varsayan bilimdir.”(Merleau-Ponty, 2016: 66)

Descartes’in rasyonalist düşüncesi hakikati zihinde temellendirmesinden dolayı, dünyayı tek bir yere, düşünceye indirgeyerek diğer etkenlerin varlığını kabul etmez. Rasyonalizm, bütün hakikati insan zihninin içerisine hapsedmiş, ayrıca ben ve diğeri arasındaki ilişkiden doğacak olan anlamı da görmezden gelir. Descartes’te ‘başkası’ sorunu hiç söz edilmeden kalmış, üstü örtülmüştür. Oysaki yaşam, Ben’in dünyayla ve başkalarıyla olan bedensel ilişkisini de içermektedir. Descartes’in düalist ve rasyonalist görüşünde, kendimiz, birbirimizle ilişkimiz ile dünyayı bilme sürecinde bedenimizin rolü dışarıda bırakılır.

Merleau-Ponty’e göre zihin ve bedenin işleyişi birlikte düşünülmelidir. Biz nesnelere algıerken aynı zamanda bedenimizle de onlarla etkileşimde bulunuyoruz. Zihin nasıl bir zekâyâ sahipse bedenin de, mekânı algılayışıyla birlikte gelen bir zeka türüne sahip olduğunu söyler. Duyum, dünyayla yalnızca zihin aracılığıyla değil, beden yoluyla ilişki kurduğumuz için karışık bir idraktır. Algı bize nesne ile değil, kendimizle ilgili bir şey söylemektedir.(Direk, 2017: 41) Örneğin; beyaz bir çiçeğe dair algımızda bedenimizin ona dair konumundan dolayı rengi beyaz olarak adlandırırız. Bizim yan tarafımızda ışığın yansmasıyla birlikte, aynı çiçeği gören başkası için o çiçek turuncu renge görülebilir. Ayrıca beyaz renginin bizim anlam dünyamızdaki ifadesine göre, çiçeğe dair bir yargıda bulunuruz. Dolayısıyla beyaz çiçeğe dair algımız, öncelikle kendimizden açılan bir boyuttan oluşur. Öyleyse bedenin, nesnelere dair deneyimlerimizde sahip olduğu bir anlam dünyası vardır diyebiliriz. Bu anlam dünyasından elde edilen bilgi yalnızca nesnelere ait değil, nesneyle bizim ilişkimize bağlı olması bakımından hem bize hem de nesneye ait bir bilgidir.

Descartes’in rasyonalizmi, algıyı zihinsel süreçlere indirgerken, duyuşal dünyadaki değişimlerin varlığını reddetmektedir. Nesneyi algılayan özne, dünyanın gerçekliğini yaratan kurucu güç olarak ele alınır ancak öznenin dünyayla, nesnelere ilişkisi göz ardı edilir. Rasyonalizm, kurucu akli ön plana çıkarırken dünyadaki duyuşal süreçleri, değişimlerin altında yatan farklı gerçeklikleri dışlamıştır. “Balmumu analizi doğanın arkasında gizlenmiş bir akıl olduğunu değil, aklın doğanın

içine kök saldığını söylemek istiyordur.”(Merleau-Ponty, 2016: 79) Algının nedenleri, oluşumundaki etmenler üzerine hiç düşünülmeden, olduğu gibi kabul edilerek aklın içerisine gizlenir. Merleau-Ponty’e göre algılanan nesne, biz onun yasasını sormadan önce, bize kendisini bir bütün olarak sunar. Descartes’te, nesnenin, algının özünde ne olduğu gibi sorular hiç sorulmadan, şüphne yöntemiyle elde edilen bilincin özü, sonsuz hakikat olarak kabul edilir. Merleau-Ponty için Descartes, “balmumu algımızı birbirinden ayrı duyuşal niteliklerin geçiş töreni gibi betimleyerek ‘yargı’ mefhumu için gerekli zemini hazırlar. Nesnenin duyuşal niteliklerini birbirinden ve nesnenin kendisinden ayırarak balmumunu saf nitelikler çokluğuna indirger.”(Şan, 2015: 96) Ancak bilimin nesnesi olacak bir balmumuna dönüştürmesiyle, duyuşal niteliklerden yoksun, ancak zihinle kavranabilir hale gelir.

Merleau-Ponty’nin rasyonalizme eleştirilerinden bir diğer, bu görüşü savunanların algılamayı yargılamakla birlikte düşünmeleridir. Descartes’in felsefesinde de gördüğümüz üzere; bilgi, nesnelere üzerine yargıda bulunma sürecinin sonunda oluşur. Merleau-Ponty için “entelektüalist analiz, aydınlatması gereken algı fenomenlerini anlaşılmaz kılar. Yargı kurucu işlevini yitirip açıklayıcı bir ilkeye dönüşürken, ‘görmek’, ‘işitmek’, ‘duymak’ sözcükleri tüm imlemelerini kaybeder.”(Merleau-Ponty, 2016: 68) Buradan yargılamanın algılamak olmadığı sonucuna varabiliriz. Zihnin bir yetisi olan yargı, algının kendisini dönüştürerek kendi anlam dünyasında bir işlev verir. Öyleyse algılama eylemi, kurucu işlevde olan yargılama eyleminden önce gerçekleştiği için, ikisi birbirine indirgenemez. “Yargıda, algılananın anlamının kuruluşu söz konusudur, ama bu kuruluş algıya öncel değildir ve algıdan kaynaklanır.”(Direk, 2017: 43) Dolayısıyla Merleau-Ponty’e göre; algıyı yargılamakla karıştıran rasyonalist felsefe geleneğinde bütün var olanlar, şey ya da bilinç olarak düşünüldüğünden dolayı algı, ancak algılamanın düşüncesi olarak kalır.

1.2.2. Empirizm Eleştirisi

Merleau-Ponty için rasyonalizm ve empirizmi ortaklaştıran durum; ikisinin de nesnel dünyadan hareket ederek, bu dünyada mutlak bir hakikat olduğu iddiasında bulunmalarıdır. Nesnel dünyanın hakikati, bilginin nihai noktası olarak düşünüldüğünden algı sorunu epistemolojik anlamı içerisinde sıkışır. Empirizmin aradığı mutlak hakikat, duyuşlardan elde edilen deneyim alanı içerisinde yer alırken,

rasyonalizmin hakikati akıl yoluyla kavranan bir hakikattir. Empirizmle rasyonalizmin ortak hatası; algıdaki duyuları öznel bir gerçekliğe veya bir bilinç haline dönüştürmeleridir. Merleau-Ponty'e göre; "Her ikisi de nesnel dünyayı analiz konusu yapar ve her ikisi de algısal bilincin, nesnesini kurmaktaki özel tarzını ifade etmekte yetersiz kalır. Her ikisi de algıya katılmak yerine onunla arasındaki mesafeyi korur."(Merleau-Ponty, 2016: 58) Nesnel dünyanın önceliğinden yola çıkan empirizm, duyumlardan elde ettiği dışsal bağlantılara yöneldiğinden, ancak bilinç hallerinin art arda gelişini betimler.

Empirizmin mutlak hakikat arayışında ilk odak noktası, algıyı oluşturan duyumdaki izlenimlerdir. Rasyonalizmde duyumlardan hareket etmiş ancak duyumlara yönelik kurucu aklı ön planda tutmuştur. Empirizm ise burada, duyumdaki izlenimler arası kurduğu dışsal bağlantılara yönelir. Örneğin; kırmızı bir elmayı düşündüğümüzde kırmızı rengi elmayla birlikte bütünleşmiştir. 'Elma nedir?' sorusunu sorduğumuzda cevabını rengiyle birleştirerek 'kırmızı, yuvarlak bir meyve' diyebiliriz. Aynı şey kırmızı rengine yönelik soru içinde geçerlidir. 'Kırmızı nedir?' sorusuna dair cevabımız da elmayla birlikte tanımlanacaktır. Buradaki döngüsel açıklama, rengin tekilliğini nesneyle, nesnenin tekilliğini de renkle birlikte düşünüyor olmamızdan kaynaklanır. Empirizm, kırmızı elma örneğinde nesnel, mutlak bir gerçeklik varsayar. Oysaki Merleau-Ponty, kırmızı ve elma kavramlarının her kişide farklı bir etki yarabileceğini, hiç kimse için kırmızının anlamını bilemeyeceğimizi söylemektedir. Merleau-Ponty için, öznenin algısından önce dünyada var olan bir içkin gerçeklikten bahsedemeyiz. Öznenin her bakışı nesneyi değiştirip, dönüştürmektedir. Dünyayı bedenimizle girdiğimiz ilişkinin sonucunda anlarız. Dolayısıyla algı bize öncelikle kendimizle ilgili bir şey söylemektedir.

Merleau-Ponty'nin *Algının Fenomenolojisi*'nin 'Çağrışım ve Hatıraların Yansıması' ('Association' and the 'Projection of Memories') adlı empirizme yönelik eleştirilerini yönelttiği bölümdeki örneğe göre; eğik bir çizgi üzerinde A, B ve C olmak üzere üç nokta düşünelim. Bu üç nokta arasındaki mesafenin nasıl tanımlanacağı sorulduğunda, sırasıyla konumlanmış bu noktaları gözümüz eşit aralıklar varmış gibi algılar. A'nın B'ye olan mesafesinin eşit uzaklıkta olduğu söylenecektir. Aynı şekilde B'nin C'ye olan mesafesinin de eşit olduğu düşünülür. Ancak A ile B ve B ile C arasındaki mesafe, aynı çizgide yer almalarından dolayı, yalnızca birbirlerini

düşündürürler. İki nokta arasındaki mesafe eşit değil, yalnızca benzerdir. Bu terimleri zihin algılarken aynılaştırmaya, benzetmeye çalışır, ancak her bir terim kendilerine has özelliğe sahiptir. Zihnin çağrışımsal işleyişi, birinde gördüğü bir özelliği benzer olan diğer yere de aktarır. Merleau-Ponty'e göre, "zihin, sonuçlarının neden doğru olduğunu bilmeyen bir hesap makinesi gibi çalışır."(Merleau-Ponty, 2016: 45) Nesnelere yönelik algımızda Merleau-Ponty'nin "deneyim hatası" dediği şeyi yapıyoruz; şeylerde var olduğunuzu bildiğimiz şeyleri, şeylere dair yeni algımızda da varsayıyoruz. Zihnimizin bu işleyiş tarzı şeylerin özgün doğasını görmemize engel oluyor.

Empirist düşünce geleneği Merleau-Ponty'e göre, bu eğik çizgi örneğindeki noktaların birbirinden farklı olmasını açıklayamaz. Merleau-Ponty'e göre empirizmin önyargısı; çağrışımdan yalın duyum verileri elde edeceğimiz tezine inanmasıdır. Çağrışım mekanizmasının deneyimde kesin bilgiye götüreceğine inanan "duyumculuk, deneyci geleneğe dayanarak duyumların bağlantısını, bilinç hallerini yan yana getiren bir 'ideler çağrışımı' ile açıklar."(Şan, 2015: 81) Eğik çizgi üzerindeki noktalar örneğinde geçmiş deneyimlerdeki idelerin çağrışımıyla çalışan empirizm düşüncesi, A ile B noktaları arasındaki mesafenin eşit olduğunu söyleyecektir. Empirizmin ele aldığı düşünme biçimi, elde edilen iki deneyim arasındaki dışsal bağlantıları kuramaz.

Merleau-Ponty, empirizm düşüncesindeki duyumların gerçekliğinin önceliğine verilen değere karşı, kendi önermesinde verdiği örnek; homojen bir zemin üzerindeki beyaz lekedir. Gestalt teorisinin en basit duyumsanır verinin bir zemin üzerindeki figür tezini destekleyen bu örneğe göre; homojen bir zemin üzerindeki lekeyi düşündüğümüzde lekeye dair algımız zeminle birlikte oluşacaktır. Lekenin ve homojen zeminin ayrı ayrı olarak varlıklarının ve algımıza etki ettiği noktaların farkında olsak bile onları birlikte düşünürüz. "Algısal bir şey her zaman diğer şeylerin arasındadır ve her zaman bir 'alana' dâhildir. Homojen bir bölge algıya bir şey sunmadığı gibi hiçbir algının konusu olamaz. Dolayısıyla salt izlenim algılanamaz ve algının bir momenti olarak düşünülemez."(Şan, 2015: 77) Merleau-Ponty'e göre yalın duyumlara ve onlar arasındaki dışsal bağlantılara yönelen empirizm, algıdan elde edilen veriler arasındaki içsel bağlantıları kurma konusunda eksik kalır.

1.2.3. Algının Fenomenolojik Anlamı

‘Algılamak nedir?’ sorusunu aydınlatmaya yönelik Merleau-Ponty’nin modern felsefe geleneğiyle hesaplaşması, bu soruya dair eski cevapları incelemek olur. Algılamayı yargılamakla birlikte düşünen rasyonalist geleneği inceledikten sonra ikinci durağı empirist geleneğin düşünce tarzıdır. Özellikle empirist gelenek içerisindeki düşünürler, algılamayı hatıraların canlanması ve bunların yan yana gelmesi şeklinde ele alırlar. Bu bakış açısına göre; duyu deneyiminden elde edilen veriler her zaman geçmiş hatıraların ışığında değerlendirilir. Algılamamanın hatırlamak olmadığını düşünen Merleau-Ponty’e göre;

“Algılamak, kendisini tamamlayabilecek bazı hatıraları beraberinde getiren bir izlenimler çokluğunu hissetmek değil, verilenlerin oluşturduğu bir kümelenmeden içkin bir anlamın fışkırdığını görmektir. Hatırlamak bilincin bakışının önüne, bir geçmiş tablosu koymak değil, geçmişin ufku dalmak ve özetlediği deneyimler zamandaki kendi yerlerinde yeniden yaşanana kadar, bu ufuktan iç içe geçmiş perspektifleri yavaş yavaş işlemektir.” (Merleau-Ponty, 2016: 54)

Varlığa dair yönelimsel ilişkimizde en kökensel temeli oluşturan algı, Merleau-Ponty’e göre düşünceye indirgenemeyeceği gibi, aslında her zaman düşünceyi önceler. “Algılamak nedir?” sorusu ne hatırlamakla ne de yargılamakla karıştırılmalı, kendi anlamı içerisinde düşünülmelidir. Şeylerin kendisine, deneyimin ilk momentine dönmek anlamına gelen fenomenoloji, algının anlamını açıklığa kavuşturacaktır. Merleau-Ponty, empirizm ve rasyonalizmin çelişkilerini yok edecek yeni bir algı anlayışı ortaya koyma iddiasındadır. Bu anlayışa göre algı, ne öznenin zihninin içerisine hapsolür ne de nesneye ait bir içkinlik olarak tanımlanır. “Algıladığımız bizden bağımsız bir varoluşa sahip olsa da algı büsbütün bize bağlıdır. Algı hem orada dünyada hem de bizde, algılayanda gerçekleşir. Algım bir yandan benim algımdır, diğer yandan şeylere sızar.” (Şan, 2017: 77-78) Algıyı tek bir açıdan ele alan bütün indirgemeci görüşlere karşı Merleau-Ponty, sorunun en başındaki yere, doğrudan deneyimin kendisini betimlemeye döner.

Algının Önceliği ve Felsefi Sonuçları (The Primacy of Perception: An Other Essays on Phenomenological Psychology, The Philosophy of Art, History and Politics) adlı eserinde Merleau-Ponty, klasik psikoloji anlayışlarını eleştirerek, algıyı bilimin düşünce tarzına benzer şekilde, nesnelere toplamı olarak gören bütün anlayışlara karşı çıkar. Madde ve form arasındaki ayrımı eleştiren Merleau-Ponty için; “algılayan özneyi, duyuşal maddeyi ‘yorumlayan’, ‘açığa çıkaran’ ve onu ‘düzene koyan’ bir bilinç olarak kavrayamayız. Madde formuyla yüklüdür: Bu da her algının belirli bir ufukta ve nihayet dünyada yer aldığı anlamına gelir.”(Merleau-Ponty, 2017: 44) Algının en temel anlamının dünyada olması üzerinden tanımlanacağını düşünen Merleau-Ponty, her türlü deneyimin öncelikle algısal bilinç alanına ait olduğunu söyler. Algılamak, dünyayla kurduğumuz iletişimdeki anlam dünyamızı oluşturan ilk momenttir. Her türlü düşüncenin, deneyimin kaynağı, nesneye dair ilk anlam ufkumuzu oluşturan algının kendisidir. ‘Bilincin kökensel tarzı olarak algı’ incelemesinden vardığı sonuca göre; “Algılanan dünya, her türlü akılsallık, değer ve varoluş tarafından varsayılan zemin olacaktır. Böylesi bir kavrayış ne akılsallığı ne de mutlak olanı ortadan kaldırır. Onları yeryüzüne indirmeye çalışır.”(Merleau-Ponty, 2017: 45) Dolayısıyla Merleau-Ponty için algılamamanın anlamı ancak bu dünyadan, yaşam dünyasından hareketle açıklığa kavuşturulabilir.

Merleau-Ponty’ye göre; empiristlerin öne sürdüğü deneyim tanımı, algıyı bir bilgi sorunu haline getirir ve yaşam dünyasıyla ilişkisini koparır. Böylece algılayan özne, dünyaya bilimsel bir açıdan bakar hale gelir. Rasyonalizm ve empirizmin ortak sorunu; her ikisinin de algıyı epistemolojik açıdan ele alarak düşünmesidir. Bu yaklaşım, algının duyuşal varoluşla ilişkisini açıklamakta eksik kaldığı gibi anlam ve algı arasındaki bağı kuramaz. Algısal bilinci açıklamak için bu yaklaşımlar eksik kalmaktadır. Oysaki Merleau-Ponty için algı epistemolojik değil, ontolojik bir niteliktedir. Nesnel dünya, onu algılayan öznenin algısına bağılı olarak değerlendirilmelidir. “Vücut bulmuş öznelliğimiz, duyuşal ve mental organlarımız ve pratik arzularımız kaçınılmaz olarak dünyanın bize tezahürünü etkiler. Dolayısıyla dünyayı anlamak için önce kendimizi anlamalıyız.”(Şan, 2017: 72)

Böylece Merleau-Ponty, gerçekliği dünyadan uzaklaştıran bütün felsefi sistemlere karşı, algı deneyimimizi dünyadan kopmayan fenomenolojik bir yaklaşımla açıklar. Fenomenolojinin görevi idealleştirmeyi ortadan kaldırıp, refleksiyonu doğum

anındaki deneyimlerimizle açıklamak üzerinedir. Empirizmin yaptığı şey, ancak deneyci düzlemde algıyı duyularımıza indirgemek olmaktadır. Böylece algı felsefesi, Kartezyen öznenin getirdiği tahakküm ilişkisini, mutlak gerçeklik anlayışını, dayattığı ikilikleri reddederek ondan tam bir kopuşa götürür. “Varlığın epistemolojik ölçütü olduğunu varsayan özne/bilinç felsefelerine karşı, Merleau-Ponty varlığa ilişkin tüm bağıntıların, ten ismini verdiği bir ontolojik yakınlığı varsaydığını düşünür.”(Şan, 2015: 132) Merleau-Ponty’nin “ten” terimi bütün karşıtlıkları bir araya getirerek kendinde topladığı bir alan oluşturmak üzerinedir. Onun aradığı varlık, kendinde ve kendi için kırılmasına yol açmadan önce bu iki zıtlığın kesiştiği yerdeki varlık alanıdır. Ten kavramı da ontolojik bir öneme sahip olması bakımından özne ve nesnenin birliğini oluşturan yerdir. Merleau-Ponty *Görünür ve Görünmez* adlı eserinde ten kavramının madde, zihin ya da töz olarak düşünülemeyeceğini söyler. Onun için ten, görünen ile gören, fenomenal alan ve nesnel alan, içeri ve dışarı karşıtlığını ortadan kaldırarak kendine ait bir alan açar. Varlığın iki taraflı olan yapısını bir alanda toplayacak olan, duyuşsal varlık alanını oluşturan Ten kavramı olur. Merleau-Ponty, ten kavramını bir öz vücut fenomenolojisi yapabilmesine olanak sağlaması açısından düşünür. Tenin ontolojisi, Varlığın anlamını hem öznel hem de nesnel boyutları içerisinde ortaya koyar. Tenin kendini açtığı başlıca moment ve ontolojinin temel sorgulamasını oluşturacak alan ise beden¹ kavramıdır. “Vücut dünyanın kalbinde, derinliklerinde fenomenleşmenin tüm kaderini taşıyan aidiyet boyutunun ta kendisidir. Her bir şey ile dünyanın iki yaprağı arasında, Varlık’ı ve fenomenleri hem birleştirip hem de ayıran o kumaştır, ‘Varlık’a dahili yönelimsellik’tir.”(Barbaras, 2017: 192) Bedenin Varlıkla bu ilişkisi, onu töz olarak kavramaya yönelen bakış açılarından kurtararak, dünyayla ilişkisini iç içe düşünmeye götürür. Yönelimsellik ise Husserl’in görüşünde olduğu gibi kurucu bir güç olarak değil, bedenin hareketine içkin olarak ele alınması gerekir.

“Özne ile dünya arasında mutlak bir ayrılık ya da bütüncül bir birleşimin ötesinde, karşılıklı belirlenim, kesişme (chiasme), iççelik düşünmek gerekir.”(Şan ,2017: 76) Merleau-Ponty için özne, dünyayı olduğu yerden düşünen, tahakküm altına

¹ Merleau Ponty’nin Husserl’den etkilenerek aldığı ‘leib’ kavramı vücut, beden gibi farklı şekillerde çevrilse de, biz tezimizde ‘beden’ kavramını kullanmayı tercih ettik. Performans sanatlarıyla ilişkisinde beden kavramını kullanmanın daha uygun olacağını düşündük.

alan, zihninde var eden bir dayanak noktası değildir. İkisinin varlıkları birbirlerini içerdiğinden dolayı, ancak bir arada düşünülmesi mümkündür. *Algılanan Dünya* adlı eserinde Merleau-Ponty, tahakküm ilişkisini ortadan kaldıran yeni algı görüşünü şöyle açıklar;

“Demek ki insanla şeyler arasında şöyle bir ilişki görme eğilimi var artık: egemen bir zihin ile Descartes’in ünlü çözümlemesindeki balmumu parçası arasındaki gibi mesafeli bir tahakküm ilişkisi yok, daha belirsiz bir ilişki var, kendimizi şeylerden ayrı saf bir zeka gibi, şeyleri de her türlü insanca özellikten yoksun saf nesnelere gibi görmekten bizi alıkoyan baş döndürücü bir içli dışlılık var.”(Merleau-Ponty, 2014: 33)

Bu bakımdan Merleau-Ponty için algı, bir varlık sorunu olması bakımından, algılanan dünyanın önceliği ontolojik bir önceliğe sahiptir. İnsanda bir bedene sahip olduğundan dolayı bu dünyaya aittir. İnsanın algılayan bir özne olarak var olması, onun bedeni sayesinde gerçekleşir. İnsan, bedeniyle birlikte dünyanın tenine katılır. Merleau-Ponty’e göre beden ile varoluş arasındaki bağ, sözün düşünceyle olan ilişkisine benzerdir. Söz nasıl ki düşüncenin ifadesi ise bedende her an varoluşu ifade etmektedir. Bu bakımdan bedenden ayrı bir varoluş düşünmek mümkün olmadığı gibi, varolma eylemi ancak beden sayesinde olur.

1.3. Merleau-Ponty’de Bedenin Yeri ve Önemi

1.3.1. Bedenin Tanımlanması

Merleau-Ponty, *Algının Fenomenolojisi*’nde algının kökeni olarak gördüğü bedenin öneminden bahsederken, klasik anlayışlara bir eleştiri getirir. Merleau-Ponty’e göre, klasik fizyoloji ve psikoloji görüşlerinde bedensel yönelimler nesnel hareketlere dönüştürülür. Bedenin yönelimselliğiyle birlikte düşünülmesi gereken duyum ise basitleştirilerek, yalnızca dış dünyadan edilgen bir tavırla niteliğin alınması olarak yorumlanır. Klasik anlayış, bedeni nesnel süreçlerle açıklamak adına makineleştiriyor ve bununla birlikte “yaşayan beden benim bedenim olmayı, somut bir Ego’nun görülür ifadesi olmayı bırakıp, tüm diğer nesnelere arasında bir nesne haline geliyordu. Bir otomatın arkasında, sadece onlara aşkın neden olan bir genel bilinç

yerleştiriliyordu.” (Merleau-Ponty, 2016: 96) Merleau-Ponty için bu şekilde düşünülen beden, ancak bilimin nesnesi olabileceğinden fenomenoloji içerisinde anlamına asla kavuşamaz. Klasik anlayış bedeni nesnel sisteminin içerisine yerleştirirken, Ben ve Başkası arasındaki ilişkiyi açıklamaya girişmez. Dolayısıyla bedenin başka bir bedenle ya da nesnelere kurduğu yönelimsel bağ anlaşılmalıdır. Merleau-Ponty'nin fenomenolojik anlayışında ise beden, başkası ile olan bağıyla birlikte düşünülmeli ve ilişkiler ağını ifade eden yaşam dünyası içerisinde incelenmelidir.

Beden üzerine felsefi araştırmanın, nesnel dünyanın kurucu sistemine kıyasla, yaşam dünyasının ilişkiler ağına dönmesiyle birlikte, ben-başkası-dünya sistemi analiz konusu haline gelir. “Artık söz konusu olan şey başkayı, bireysel özne olarak Ben’i ve algının kutbu olarak dünyayı kuran düşünceleri uyandırmaktır.”(Merleau-Ponty, 2016: 102) Dolayısıyla, artık birlikte var olma olarak ele alındığı için, ‘ben’ kadar ‘başkası’ da aynı araştırmanın alanına girer. Eylemi gerçekleştiren kadar, eylemi gerçekleştirmeye yöneldiği varlığında önemli olduğu bir düzen söz konusudur; düşünen kadar düşünülen, konuşan kadar konuşulan da değerlidir. Merleau-Ponty'nin benimsediği yönelimsellik yasasında nasıl ki her şey, bir şeyin bilinci olarak var oluyorsa bilinç olmasını sağlayanda kendisiyle aynı inceleme alanına sahip olmalıdır.

Başkasıyla ilişkinin kurulmasında beden üzerinden bir *öznelarasılık* (*intersubjective*) alanı oluşur. Şeylere ya da başkasına yönelik anlamın oluştuğu yer, algı merkezi olan bedenin kendisidir. Dolayısıyla Ben’in diğerleriyle iletişimi her şeyden önce bedensel birliktelik ilişkisini gerektirir. Algının önceliği adlı eserinde Merleau-Ponty'nin söylediği gibi;

“Nasıl ki bedenim, dünya üzerindeki kavrayışlarımın bir sistemi olarak, algıladığım şeylerin birliğini kuruyorsa aynı şekilde başkasının bedeni doğru bir iletişimi bana görev sunar ve nesnelere yeni bir öznelarasılık ve nesnellik boyutu yükler.” (Merleau-Ponty, 2017: 56)

Merleau-Ponty, şeyleri anladığımız gibi başkasını da bedensel varoluşumuzla birlikte algıladığımızı düşünür. Anlam dünyamızı bedensel varlıklar olarak Ben-başkası-dünya sistemiyle var ederiz. Başkasının bedensel yönelimi ve benim yönelimim adeta iç içe geçerek ilişki ağını oluşturur. Bu durumda Ben’in başkasıyla

iletişimi artık temsile dayalı bir ilişki şeklinde düşünülemez. Her varlık kendi anlam dünyasıyla, sahip olduğu var olma tarzıyla kendisini ifade etmekte ve iletişime geçmektedir. Klasik psikoloji ve fizyoloji anlayışlarına tamamen sırtını dönen Merleau-Ponty'nin bu görüşüne göre; Başka'sının bilgisi, Ben'in bilgisini aydınlatmaktadır. Dolayısıyla yaşam dünyası, her yönüyle birlikte düşünülmesi gereken, iç içe geçmiş bir anlam dünyası yaratır. Bu dünyayı anlamak için Merleau-Ponty'nin öne sürdüğü düşünce "görünür ve görünmez" kavramlarında bulunacaktır. Ancak buraya geçmeden öncelikle Merleau-Ponty'nin dünyayla ilişkimizde temel olarak düşündüğü beden fikrinin nasıl oluştuğuna bakmak gerekir.

Merleau-Ponty, beden kavramının varlık anlamını Husserl'in ten(*leib*) kavramından etkilenerak oluşturur ve fenomenolojik görüşüne uygular;

"Husserl'in ten(leib) kavramı fenomenolojinin 'yaşanan vücut' veya 'canlı vücut', yani algılayan ve hareket eden, arzulayan ve acı çeken vücut diye adlandırdığı şeye tekabül eder. Algının Fenomenojisi'nde Merleau Ponty, Husserl'in Leib kavramını yeniden ele alan beden sözcüğünü, öncelikle 'etten kemikten' formülünde anlaşıldığı gibi kullanılır. 'Öz vücut' veya 'fenomenal vücut' terimleriyle 'nesnel bedenden farklı olarak 'canlı vücudu' betimlemeye çalışır."(Şan, 2012: 184)

Husserl'in beden kavramına yüklediği yeni anlam, onu fizyolojinin nesnesi olmaktan çıkartır ve canlı yaşam dünyası içerisine dâhil eder. Merleau-Ponty'nin de benimsediği bu görüşte beden, kesin çıkarımların bir sonucu değil, hayatın içerisinde öngörülemez ilişkiler ağı içerisinde, her ilişkide ortaya çıkan özel anlamıyla birlikte düşünülmelidir. Merleau-Ponty'e göre duyumsayan bir varlık olarak insanın bedene sahip olması onu nesnel dünyaya ait kılarken, aynı zamanda duyumsayan ve duyumsananın bir olduğu canlı bir varoluş alanına götürür. *Davranışın Yapısı(The Structure of Behavior)* adlı eserinde bedenin birliğini kurmaya çalışarak, bedenin bir özne olduğunu, dünyanın da, bu öznenin bir nesnesi olduğunu ifade eder.

Merleau-Ponty için beden, kişinin kendini ve dünyadaki nesnelere anlaması için olanak sağlar. Bir nesneyi elimize alıp dokunarak, bakarak ya da dinleyerek bütün duyu organlarımızla birlikte, bedenimizin uzantısı olarak tanırız. Örneğin; komşumun evini bedenimin bulunduğu konumdan, algıma hitap eden şekline göre oluşmuş olan

yapısı, büyüklüğü, boyutuyla bilirim. Biraz ilerideki yola gidip bu eve tekrar baktığımda evin boyutu, şekli, yapısı değişeceği için algılarımla birlikte oluşmuş olan ev tanımını da değişikliğe uğrayacaktır. Hemen yakındaki dağın tepesine çıkıp aynı eve tekrar baktığımda ise başka bir algı oluşacaktır. Aynı zamanda bu algılarımı evin etrafındaki diğer nesnelere karşılaştırarak oluştururum. Kendi evimle komşunun evini kıyaslar, bahçedeki ağaçların yüksekliğine bakar, yola olan mesafesini ölçerek eve dair bir tanım geliştiririm. Merleau-Ponty, nesnelere dair algımızı diğer nesnelere aydınlattığını düşünür; “Benim tarafımdan bir nesnenin her görülüşü, birlikte var olanlar olarak kavranan dünyadaki tüm nesnelere arasında kendini anında tekrar eder, çünkü her biri diğerlerinin ona dair ‘gördüğü’ şeydir.”(Merleau-Ponty, 2016: 110) Bakış açımız; dünyaya bedensel yönelimimiz, bedenimizin nesnelere ilişkisi ve nesnelere kendi aralarındaki ilişkiyle birlikte oluşur. Algımızı oluşturan nesnelere bir arada varoluşlarıyla birlikte düşünülmesi gerekir. Aynı zamanda Merleau-Ponty’nin ‘varlığa dâhili yönelimsellik’ düşüncesine göre; bedensel konumumuz da algı boyutumuzu etkilemektedir. *Göz ve Tin (Eye and Mind)* adlı eserinde söylediği gibi; “Nitelik, ışık, renk, derinlik orada, önümüzdedirler. Ancak vücudumuzda bir yankı uyandırdıkları için, vücudumuz onlara kabul verdiği için oradadırlar.”(Merleau-Ponty, 2016: 36) Beden nesneyi algılamak için tüm varlığını açarak ona doğru yönelir ve nesne de aynı şekilde tüm niteliklerini bedene doğru yöneltir. Bu bakımdan Merleau-Ponty için, beden ve nesnelere içsel olarak karşılıklı ilişkileri algı boyutumuzu şekillendirir.

Dünyaya dair algı merkezi olan bedenim, diğer bedenlerle ilişkisinde bir nesne konumuna gelmektedir. Aynı şey diğer bedenler için düşünüldüğünde de geçerlidir. Böyle olmasına rağmen Merleau-Ponty, bedeni diğer nesnelere ayırt eder. Onun için beden, dünyadaki diğer nesnelere gibi bir nesne değildir; kurulmuş, belirlenmiş bir nesne olamaz. “Bedenimiz mekanda barınır ya da mekana dadanır, elin aleti kavraması gibi mekanı kavrar. Bedenimiz bizim için bir alet ya da araçtan çok daha fazlasıdır: dünyadaki ifademizdir, niyetlerimizin, yönelimlerimizin görünür şeklidir.”(Merleau-Ponty, 2017: 22) Beden, bir şeye dokunurken aynı zamanda içeriden bir göz onun dokunduğunu görmekte, bilmektedir. Merleau-Ponty’e göre beden, dünyayla ilişkisinde içeriden gelişen bir tür refleksiyona girer. Onun her hareketi hem hareketin

kendisi, hem de hareket bilincidir. Bu durum, Merleau-Ponty'e göre bedeni diğer nesnelere ayırmak için yeterlidir.

Beden, dünyaya yönelik anlam ağıımızı oluşturduğumuz yerdir. Bedenin nesnelere için kurucu işlevinin olması yanında aynı zamanda o, algıda ikili bir işleve sahiptir. Merleau-Ponty'nin ifade ettiği gibi beden, 'görünür ve görünmez' olanın merkezinde olması bakımından kesişimin olduğu noktadadır. Bununla ilgili *Algının Fenomenolojisi* adlı eserinde Merleau-Ponty şöyle söyler;

“Bedenim, ‘ikili duyular’ vermesiyle tanınır: sol elimle sağ elime dokunduğumda, nesne olan sağ elin de duymak gibi benzersiz bir özelliği vardır. İki el asla aynı anda birbirleri için dokunan ve dokunulan olamazlar. İki elimi birbirine bastırduğumda, söz konusu olan şey, yan yana konmuş iki nesneyi algılar gibi birlikte hissedeceğim iki duyum değil, iki elin sırayla ‘dokunan’ ve ‘dokunulan’ işlevlerini yerine getirdiği mutlak bir düzendir.”(Merleau-Ponty, 2016: 140)

Merleau-Ponty bedene ait olduğunu öne sürdüğü iç içe geçmiş duyular fikrini, bedenimin hem gören hem de görünür olduğunu söyleyerek açıklar. Bedenim dokunduğunda, gördüğünde, duyum elde ettiği her halinde, bununla eş zamanlı olarak kendini gören olarak görmekte, dokunan olarak dokunmaktadır. Beden duyumun iki anlamını da kendisinde taşımaktadır. “Duyumsayan vücudum aynı zamanda duyumsanırdır. Duyumsayanın ve duyumsanır olanın bu ikiliğinde ortaya çıkacak ontolojik ilke klasik psikolojinin öz-vücut teorisini ve Kartezyen bakışın entelektüalizmini aşacaktır.”(Şan, 2012: 159) Bedenin ikili duyular elde etme işlevine Merleau-Ponty'nin ten ontolojisinde yer edinen kavram; *Görünür ve Görünmez* adlı eserinde bir bölüm ayırdığı *chiasm*'dir. Kesişme, iç içe geçme anlamlarına gelen *chiasm* kavramı, görünür ve görünmezin birbirine geçtiği bağlamı ve tenin ontolojisini anlamak için anahtardır. *Görünür ve Görünmez*'in *chiasm* kavramına ayrılmış bölümünde bu kavramı daha iyi anlamak için kırmızı renginin, renk olma haline dair bir örnek verir. Buna göre; kırmızı sadece bir renk değildir, birçok kültürel çağrışımı vardır. Kültürel bağlantılarıyla birlikte evin çatısını ifade eden kiremit, milliyetin sembolü olan bayrak, elbisenin kırmızı olma hali gibi örneklere baktığımızda, kırmızı rengi nesnelere anlamlarıyla iç içe geçmiştir. Burada

kırmızının ne olduğu sorusu, görünür olan kısmını içeren bütün bu örnekleri tek tek incelediğimizde ortaya çıkacaktır. Bayrağın kırmızılığı bizim için milletimizle olan bağımızı hatırlatırken, elbisenin kırmızılığı vücudumuza dair bir güzellik kavramıyla bağlantılı olabilir. Genel olarak düşündüğümüzde ise kırmızı renginin tek başına bir anlamından bahsedemeyiz. Merleau-Ponty'nin *Görünür ve Görünmez*'de söylediği gibi; "Ya hep ya hiç bölünmez bir şey değildir. Bir renk ya da şey olmaktan ziyade, renkli bir varlığın veya görünürlüğün bir anlık kristalleşmesidir."(Merleau-Ponty, 2004: 132) Görünmez olanın kırmızılığına dair bazı parçalar görünür olma ihtimalini korurken, diğerleri henüz ortaya çıkmadan kalırlar. Bir 'şey' haline gelen kırmızı, artık görünürlüğün tenine karışmıştır. Merleau-Ponty'nin kırmızı renk üzerinden yaptığı chiasm kavramının incelenmesiyle birlikte, görünür ve görünmez kesişimini, nasıl bir arada var olduğunu görmekteyiz.

Öyleyse dünyaya dair algı merkezimiz olan bedenin chiasm kavramıyla ilişkisinde bedenimiz, hem duyumsayan hem de duyumsanır olma ikiliğiyle dikkat çeker. "Merleau-Ponty'nin varlığın tarzı hakkında somut bir sembol, temel bir düşünce olduğunu söylediği chiasm, nesnel deneyim ve öznel varlığın birleşiminden oluşan kavramdır."(Baldwin, 2004: 249) Bir elin diğer ele dokunması fenomeninde, dokunmak ve dokunulmuş olmak ilişkileri tersine çevrilerek de anlaşılabilirdi. Merleau-Ponty bu örnekle birlikte, bize bedenin hem nesne hem de özne olarak çift anlamlı yer edinebildiğini gösterir. Bedenin ikili doğası; bir yandan şeyler arasında bir şey olmasıyla nesne konumundayken, diğer yandan onlara dokunan, gören, işiten, onları kavrayan olması bakımından öznedir. *Göz ve Tin*'de ele aldığı şekliyle; "Vücudum hem görendir, hem de görünürdür. Kendini, gören olarak görmektedir; kendine dokunan olarak dokunmaktadır; kendisi için görünür ve hissedilirdir."(Merleau-Ponty, 2016: 33) Ancak Merleau-Ponty, bedenin bu ikili doğasını tanımlarken onları iki ayrı töz ya da iki ayrı gerçeklik gibi düşünmez. Onun için hem bedenin hem de diğer var olanların görünür ve görünmez doğalarından bahsetmek, aynı doğanın parçaları olduğu anlamını taşır. Tenin ontolojisindeki anlamıyla görünür olan ve görünmez olan, nesnelere ifade eden şeyler ve beden aynı tenin kumaşından yapılmışlardır. Fenomenoloji, klasik anlayışın her zaman ayrı olarak düşündüğü bu birliği kurmak ve yeniden tesis etmek üzerine çalışmalıdır.

Merleau-Ponty'nin chiasm kavramıyla birlikte felsefeye getirdiği bu yeni anlamla özne-nesne, varlık-hiçlik, fenomen-numen gibi ikiliklere götüren bütün ayrımlar yok olur. Ten ontolojisi, bütün ikilikleri kendinde toplayan bir alan yaratır. “Kısacası ne özne dünyayı inşa eder, ne de nesnelere, dünya ve özneyi inşa eder, fakat bu iki hareket aynı anda gerçekleşir. Özne ve dünya birbirlerini aynı anda inşa ederler.”(Direk, 2017: 183) Dünya içindeki bağlamında düşünülen bedeninin yeri de bu inşa sürecinde varlığın ifade mekânı olur. Beden, görünür ile görünmez kesiştiği nokta olarak anlam merkezini oluşturur. Merleau-Ponty, felsefenin yüzyıllardır aradığı, üstün bir gerçeklik yüklediği hakikati, bu dünyanın içerisinde düşünmektedir. Her an'ın, her bakış açısının içerisinde, hem nesneye hem de özneye dair gerçekliği kavrarız. Her türlü hakikat, yalnızca özneye ya da nesneye ait değildir olsa olsa ikisinin arasındaki ilişkinin bir sonucudur. Yaşam dünyası, bütün devingenliği içerisindeki bu gerçekliğe vurgu yapar.

Özne ve nesne arasındaki mesafenin aşıldığı en ileri aşama olarak Kant'ın felsefesini görsek de, onun felsefesinde de dış dünya öznenin tahakkümü içerisinde hapsedilmiştir. Kant'a göre; deneyimin a priori koşulu olan kavramları yaratan zihinde on iki farklı kategori vardır. Zihnin duyumdan gelen verileri işlemesi için bu kategorilerle birlikte çalışması gerekir. *Transandantal özne*'nin dış dünya ile ilişkisini kuran zihinsel boyutlar ise; zaman ve mekân olarak düşünülmektedir. Kant'ın bu görüşü, nesnel dünya ile öznenin bağı kurmaya çalışsa da, dış dünya öznenin zihinsel etkinliğiyle birlikte düşünüldüğü için transandantal özne, aşkın bir ilke olarak kalmaktadır. Özne, nesnel dünyanın kurucusu, gerçekliğin ona belirişinin koşulu olarak düşünülür. Öte yandan Kant'ın nesnel dünyayı açıklamak için öne sürdüğü numen-fenomen(kendinde şey-kendi için şey) ayrımı, öz ve gerçeklik ikililiğini devam ettirmektedir. Kant'a göre “görünüş, bir ayrımlaşma ilişkisinde öze gönderen bir şeydir, demek ki bir şey ya görünüştür ya da özür.”(Deleuze, 2015: 25) Böylece Kant'ta nesnenin varlığı yalnızca ya özü ya da görünüşü ifade ettiği şekliyle düşünülür. Oysa öz ve görünüşün aynı varlık tarzını ifade ettiğini düşünen Merleau-Ponty için; algı dünyasında şeyleri ve şeylerin görünme biçimlerini birbirinden ayırmak olanaksızdır. Merleau-Ponty'nin sohbetlerinden derlenen *Algılanan Dünya (Causeries)* adlı eserindeki örneğe göre; bir masayı sözlükteki gibi tanımladığımız zaman onun özüne ulaştığımızı düşünebiliriz. Masa nedir? sorusuna, dört ayaklı, düz

bir zeminde başka eşyaları taşımaya yarayan şey diye açıklarız. Bu yaptığımız masayı algılamaktan ziyade tanımlamaktır. Masaya dair algımız bütün bunları içerdiği gibi, daha fazlasını içerir. Bunlar onun işlevi, biçimi de dâhil bütün ayrıntılarını kaplayan varoluşudur. Dolayısıyla algı açısından öz ve gerçeklik ayırımından bahsetmek mümkün değildir. Merleau-Ponty için özne-nesne, öz-gerçeklik gibi ayrımlar bir arada düşünülürken, bunlara dair anlam alanımız beden sayesinde oluşur.

1.3.2. Bedenin Önemi

Merleau-Ponty ile birlikte bedenin anlamının tamamen değişime uğradığını söyleriz. Felsefe tarihi boyunca beden, ya unutulmuş ya da ikinci planda değerlendirilmiştir. Descartes'te ruhtan ayrı tutulan beden, maddesel töze bir dayanak noktası oluşturmuştur. Merleau-Ponty ise bedeni anlamın ortaya çıktığı ilk moment olarak değerlendirerek, dünya-içinde-olmanın aracı olarak görür. Beden yalnızca uzamda yayılmış olan bir nesne olarak değil, belli bir içselliği dışa vurması, bir hedefe yönelmesinden ötürü bir dünyanın belirlemesini sağlar. Bu şekilde tasarlanan beden, algının öznesi olması bakımından anlamın oluştuğu yerdir. Kendimizi dünyadaki gerçekliklerden ayrı bir şekilde konumlandırmanın mümkün olmadığı gibi bizden bağımsız olarak varlığını sürdüren bir fenomenal yapı yoktur. “Beden hareketli olduğu, bir yere doğru hareket ettiği, kendisini dünyada konumlandığı ve dünyaya doğru yönelttiği için, insan deneyimi dünyasına anlamını veren de bedendir.”(Primožic, 2013: 33) Böylece Merleau-Ponty, insanları beden sahibi öznel olarak görür ve insan olma halini bir bedene sahip olmakla bir araya getirir. Beden burada insanın duyguları, düşünceleri, kimliği, deneyimleri gibi her türlü varoluş halini dışa vuran, kişinin bir ifade aracıdır. İlerleyen sayfalarda performans sanatlarında da karşılaşacağımız bedenin bir ifade aracı olarak ele alınması görüşü, Merleau-Ponty'nin felsefesinde temel bulur.

Merleau-Ponty'e göre beden, dış dünyaya açılan bir kapı görevi gördüğünden dolayı mekânla oluşturduğumuz ilişkiyi kurar. İnsan olmak bakımından bedene sahip olmamız, aynı zamanda mekâna sahip olduğumuz anlamındadır. Merleau-Ponty, bedenin mekânla olan bu ilişkisini oluşturmadan önce Leibniz'e eleştirilerini yöneltir.

Merleau-Ponty için *partes extra partes*² görüşü varlığı, tinsel madde ve uzam olarak düşüneceğimiz iki ayrı fenomene bölmüştür. Leibniz'in felsefesinde monadlar, metafizik atomlardan oluşurlar. 'Birlik', 'bir olan' gibi anlamlara gelen monad sözcüğünü metafizik birlik sağlamak amacıyla kullanır. Her monad birbirinden farklıdır ve her varlığın değişime tabi olduğu gibi monadlar da değişirler. Ayrıca algıya sahip olan varlıklar oldukları için her monad, kendi içinde evrenin tamamını ifade eder. Merleau-Ponty'e göre, Leibniz'in düşüncesi ikili töz anlayışını ortadan kaldırmasına rağmen, fenomenolojinin eleştirdiği varlık-fenomen ikiliğini getirdiği için kabul edilemez. Merleau-Ponty'nin anlayışında öz, kendi belirme kipine bağlı olması gerektiğinden fenomenoloji bu ikiliği kaldırmak üzerinedir. "Vücut dünyanın yüzeyinde, partes extra partes düzeyine eklenmiş değildir, dünyanın kalbindedir. Öz vücut şeylerin önünde ya da yanında konumlandırılmamıştır; şeylerin zeminindedir."(Şan, 2015: 373)

Merleau-Ponty'e göre bedenın mekânla ilişkisi Leibniz'in düşüncesi gibi bir ayrılık değil, ikisinin arasında işleyen bağlantıdan dolayı bir içli dışlılık ilişkisidir. Bedenin dünyayı algılıyor olması, duyumların elde edilmesi gibi pasif bir anlayış olarak düşünülemez. Algılama eyleminin gerçekleşmesini sağlayan aynı zamanda, dünyanın bedenimdeki duyu organlarına kendini gösteriyor, sunuyor oluşudur. Bedenin ve mekanın bilgisinin karşılıklı birbirlerini içerdiğini söyleyen Merleau-Ponty'e göre; "mekan kendisini benim vücudumu kat ederek bilir ve daha da iddialısı, beni kat eden ve görerek beni kuran görünürün kendisiyle de bir ilişkisi vardır."(Şan, 2015: 373) Dünyanın merkezinde duyuşal birlik olarak beden ve dış dünyanın bedene etkisiyle elde edilen duyumlar birbirinden ayrılamazlar. Bedenin kendini bilmeye yönelik her hareketi aynı zamanda mekânın bilgisini de getirir. Örneğin; masadaki bir bardağa uzanmak için yöneldiğimde, masanın yerini ve bardağın konumunu herhangi bir hesaplaşmaya girmeden bulurum. Bardağın yerini, bardağın masaya göre olan açısını, her ikisinin bedenime göre konumunun bilgisine sahibimdir. Aynı zamanda bedenimin masaya göre konumunu, elimin nerede olduğunu, elim bardağa uzanırken yaptığı açının farkındayım. Mekânın bilgisi adeta bedenın içinde yer etmekte, bedenın bilgisi de mekânın farkındalığıyla birlikte oluşmaktadır. Zaten bizde mevcut

²*Partes extra partes*: 'Parçalar birbirinin dışındadır' anlamında kullanılan Leibniz felsefesindeki önemli tanımıdır. Leibniz'in monizmine göre zihin tek bir töz olarak vardır, mekan ise fenomendir.

olan öğrenilmemiş bu bilgiyi psikologlar bedensel şema olarak açıklarlar. Bedensel şema; çocukluk boyunca yavaş yavaş oluşan, bedenın mekânsal konum alışının içsel bilgisidir. “Bedensel şema, deneyimimiz sırasında gerçekleşen çağrışımların basit sonucu değil, duyular arası dünyadaki duruşuma dair toptan bir bilinçlenme, Gestalt psikolojisi anlamında bir bilinç olacaktır.”(Merleau-Ponty, 2016: 148) Böylece bedensel şema sayesinde bedenimin konum alışından, mekânın bilgisine geçirim. Bedenin mekânla olan bu ilişkisinde diğer bir önemli nokta hareketseliktir. Nasıl masadaki bardağa uzanırken hem mekânın hem bedenın bilgisine erişebiliyorsam, bedenın mekânsallığı da buradaki eylemde gerçekleşir.

“Her bilincin ancak bir şeyin bilinci olarak” var olduğu yönelimsellik yasasına göre; bilincin bu durumunun ancak hareketsellikle açıklandığını söyleyebiliriz. Bilincin şeylere doğru yönelimselliğinin temelinde eyleme geçme hali vardır. Bu yüzden her duysal deneyimde, bedenın mekâna doğru hareketini görürüz. “Hareketlerimizi şeylere ya da şeylerin üstüne doğru yönelterek, kendimizde gerçeğin tözünün ta kendisini kaplamış gibi olan dokunsal duyular uyandırırız.”(Şan, 2015: 336) Merleau-Ponty’e göre özne, üzerinde etkinlikte bulunduğu mekânı kökensel olarak tanır ve kendisini, bilincini yansıttığı hareketle birlikte bilir. Hareket ve bilinç arasındaki bu indirgenemez ilişki, ikisinin bir arada varoluşlarıyla açıklanır. Merleau-Ponty, bedenın mekân üzerindeki etkisinin eylem anında gerçekleştiğini şöyle dile getirir;

“Bedensel mekan, eylemimizin hedefi olan nesnenin, üzerinden ayrılıp öne çıkabileceği zemin veya nesnenin önünde belirebileceği boşluk oluyorsa, bedenın mekansallığı elbette eylemde gerçekleşir ve kendi hareketimizin analizi onu daha iyi anlamamızı sağlamak durumundadır. Hareket halindeki bedeni ele aldığımızda, onun nasıl mekanda ikamet ettiğini daha iyi görürüz, çünkü hareket mekana ve zamana tabi kalmakla yetinmez onları aktif olarak üstlenir.”(Merleau-Ponty, 2016: 152)

Merleau-Ponty, bedenın eylemsellikle olan bu ilişkisini açıklamak için psikiyatrinin psişik körlük vakalarından örnekler verir. Schneider örneğine göre; hasta gözleri kapalıyken soyut hareketleri yani; komutla birlikte bacağını oynatmak, parmağını kapatıp açmak gibi hareketleri yapmaktan acizdir. Bedeninin, kafasının,

kolunun yerini ayrı ayrı hareketlerle betimleyemez. Soyut hareketleri ancak gözleri açıkken ya da tekrar tekrar pratik yaptıktan sonra gerçekleştirebilir. Gerçekleştireceği eylemi zihinde tekrarlayıp, ezberlerse yapabilmektedir. Ancak hasta, bildiği bir takım günlük hareketlerini gözleri kapalı olsa dahi yapabilmektedir. Kibriti kullanarak ateş yakabilir ve ışığı açabilir. Diğer bir denemede; vücudundaki bir bölgeyi, mesela, burnunu göstermesi istenilen hasta, ancak bu hareketi burnunu tutmasına izin verildiği zaman yapabilmektedir. Merleau-Ponty'nin hasta Scheider örneğinden vardığı sonuca göre; yakalayıp tutmak veya dokunmak, göstermekten farklı bir anlam ifade eder. "Hasta, alışıldık eyleminin kılıfı olarak bedensel mekânının bilincindedir. Bedeni, tanıdık bir çevreye dâhil olmasının aracı olarak elinin altında hazır bulunur, karşılıksız ve başıboş bir mekânsal düşünceyi ifade etmenin aracı olarak değil."(Merleau-Ponty, 2016: 154) Gözleri kapalıyken bedenini tanıyamayan hasta, bedensel mekânın bilinci eksikken, gözleri açıkken bu bilince sahip olmaktadır. O halde elle tutma ya da dokunma gibi hareketlerden elde edilen sonuçlarla hasta, bedensel mekânı kurabilirken, gösterme eyleminde mekânsal bilinç eksiktir. Elle tutma hareketi, göstermeye göre daha dolaysız biçimde, organizmanın kendini çevreleyen alanla yani, mekânla ilişkileri tarafından belirlenir. Merleau-Ponty'e göre, bedensel mekânla ilgili olarak gördüğümüz gibi yerin bir bilgisi vardır ve bu bilgi, o yerle bir tür birlikte varoluşa indirgenebilir. Göstermeden farklı olarak dokunma ya da elle tutma eyleminde, mekânı nesnel varoluşu yönünden hesaplamak yerine, bedenimizin yönelimsel bağlarıyla birlikte var olan fenomenal bedenimizle iş görmekteyiz.

Bedeni bilmemizi, anlamamızı sağlayacak olan şeyin ancak yönelimsellikle ortaya çıkan hareket alanı olduğu sonucuna varan Merleau-Ponty için, hasta Schneider örneğinde fenomenal ve nesnel beden arasındaki fark yok olur. Merleau-Ponty'nin bu vakayla anlatmak istediği şey, bir hastanın fenomenal dünyasını yitirmesinin kendi bedeniyle, mekânla, cinsellikle, kültürel dünyayla ilişkisini nasıl sekteye uğrattığıdır. Beyin hasarı alan bu hastanın algısı, geçmiş ve gelecek üzerinde ilerleyememekte, ancak o anda yaptığı şeyle kısıtlı kalmaktadır. Hasta testlerin çoğunda yapması gerekeni bilmesine rağmen uygulayamaz. Bütünüyle birbirine bağlanmış bir anlam şeridi bulunmayan hasta için Merleau-Ponty, 'yönelim merkezi'ni yitirdiğini düşünür. Schneider örneğinde hastanın durumu tamamen psikolojik ya da davranışsal süreçlerle açıklanamaz. Bu örnek, "normal bir kişinin, bir tür yönelimsellik yoluyla sahip olduğu

zihin-beden birliğinin, refleksiyona dayanmadığının, fakat organize olmuş bedensel hareket içerisinde ifade edildiğinin kanıtıdır.”(Primožic, 2013: 40) Hastada zihinsel olanla bedensel olan arasındaki bağ hasar gördüğü için, hareketlerinde zamansal bütünsellik sergileyemez. Bütün hareketlerin temelinde belli bir zemine, dolayısıyla mekâna ihtiyaç duyduğu sonucuna varan Merleau-Ponty’e göre;

“Kökeninde bilinç, ‘düşünüyorum’ değil ‘yapabilirim’dir. Schneider’de ki ne görme bozukluğu ne de motor hareketlerdeki bozukluk, genel temsil işlevindeki bir zayıflığa bağlanamaz. Görme ve hareket, bizim nesnelere ilişki kurmamızın özgül tarzlarıdır ve tüm deneyimlerde kendini ifade eden tek bir işlev varsa, o da varoluşun hareketidir ve bu, içeriklerin radikal çeşitliliğini ortadan kaldırmaz çünkü onları, yukarıdan bakan ‘düşünüyorum’un egemenliği altına yerleştirerek değil, bir ‘dünya’nın duyular arası birliğine doğru yönlendirerek birbirine bağlar. Hareket, hareket düşüncesi değildir ve bedensel mekan da düşünülen veya temsil edilen bir mekan değildir.” (Merleau-Ponty, 2016: 199)

Böylece Merleau-Ponty, Kartezyen düşüncenin bilme gücünü zihnin içine hapsettiği ‘Ben düşünüyorum’, ‘Düşünüyorum o halde varım’ sözlerini hareket eden, eylemde bulunan özneyi ön plana getirerek; ‘Ben eylemde bulunuyorum’ sözüyle değiştirir. Artık öz ve varoluşun birliğinin olduğu yer, eylem alanıdır. Merleau-Ponty’nin bu görüşleri, performatif estetiğin sanat fikriyle aynı bağlama oturur. Bir ifade aracı olarak düşünülen bedenin anlam dünyası, onun hareket halindeki varoluş halidir. Eylemsel varoluşun önemini vurgulayan performans sanatlarında hareket halindeki beden, yeni bir anlam ağı oluşturarak bunu izleyiciye iletmektedir.

Bedenin mekânla, diğer var olanlarla ve dünyayla ilişkisini kurduktan sonra Merleau-Ponty, beden ile Ben’i özdeşleştirerek, “Ben vücudumum” der. “Ben vücudumum ifadesi o halde ‘Ben’in vücut olduğu, özneliğin varlığının nesne olarak değil, bir dünyaya aşkın olarak vücudun varlığı olduğu anlamına gelmektedir.”(Şan, 2012: 355) Ben’in kendini tanımlaması ancak bedenini bildiği ölçüde gerçekleşir. Dünyayı bilmemizi, kendimizi tanımamızı sağlayan şey bedenimizdir. Aynı şekilde bedenimiz aracılığıyla kendimizi dünyaya sunduğumuz için dünyanın da bizim hakkımızda bilgi sahibi olması bakımından iç içelik vardır. Bir şey olarak var olmak,

öncelikle bilincin yönelimselliği sayesinde mümkündür. Bilinç yaşamının, algısal yaşamın içinde bir yönelimsel ağılar bütünü vardır ki ancak biz bu yönelimsellikle arzularımızı, isteklerimizi yansıtarak kendimizi dünyaya açarız. Çalışmanın devamında Merleau-Ponty'nin beden kavramı üzerine ele aldığı görüşlerin, performans sanatlarında nasıl kendini gösterdiğini inceleyeceğiz. Performansla ilişkisi bağlamında bedenin tarihteki gelişimi önemli olduğundan dolayı, öncelikle bedenin tarihine dair araştırmalar sunulacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM: PERFORMANS SANATLARINDA 'BEDEN' KAVRAMI

2.1. Bedenin Tarihi

Toplumun tarihsel değişimleri ile bedenin tarihteki yeri birbirini etkileyerek ilerleyen süreçlerdir. Toplumun kültürel karakteri, inanç yapısı, cinsiyet tanımları hatta yemek yeme tarzı gibi birçok etkenin bedenin algılanışını da değiştirdiğine tanık oluruz. Toplumsal değerler yaratılırken, bu değerler beden üzerine de yansıtılır. Örneğin; bazı ilkel toplumlarda bedene çizilen çizgiler, dini inançların giyim şeklini değiştirmesi, büyüme çağındaki erkek çocukların sünnet edilmesi inancı gibi geleneklerde, kültürel değerlerin beden üzerine yansıtılışını görmekteyiz. “Bedenin tarihi en başta, duyguların, ortamların ve fiziksel hallerin asli dünyasını resmeder; maddi koşullara, yerleşim ya da alışveriş biçimlerine, nesnelere üretme yöntemlerine göre değişen hissedilebilir olanı algılamak ve kullanmak için farklı yollar sunan bir dünyadır.”(Corbin, 2008: 7) Sosyoloji alanındaki çalışmalarıyla dikkat çeken Mauss, en doğal hareketlerimizin bile toplumsal normlar tarafından şekillendirildiğini söyler. Yürüme, konuşma gibi en basit bedensel hareketlerimiz bile genel toplumsal etkiyle şekillenir. Bu şekilde oluşan bedensel alışkanlıklar, Mauss için “bütünsel insanı” meydana getirir.

Bedenin anlamının tarih içerisindeki yerini incelediğimizde; Antik Yunanda bedenin çıplaklığıyla ön planda olduğunu, özellikle erkek bedenlerinin açık bir şekilde sergilendiğini görmekteyiz. “Bedenin çıplaklığını bir uygarlık yaratımı olarak sergiliyor, erkek bedenini gimnazyumda bir sanat eseri olarak eğitiyor, konuşan sesi eğitip teşhir ediyorlardı.”(Sennet,2014: 74) Antik Yunan Tanrı ve Tanrıça figürlerinde bedenler, dikkat çekici biçimde sunulularak resmedilir. Ortaçağla birlikte, Hristiyanlığın kabulünün de etkisiyle kadın bedeninin, örneğin; Meryem’in açık bir şekilde gösterilmesi artık hoş karşılanmamaya başlar. Kadın bedenine yönelik bu kısıtlamaya karşın, erkek bedeni hala çıplaklığıyla sanat eserlerinde yer alır ve estetik beğeni nesnesi olarak kullanılır. Peygamberlerin imgelerinde gördüğümüz kadarıyla İsa'nın

ve Michelangelo'nun heykelleri giysisiz bir şekilde gösterilir, erkek bedeni güçlü ve çekici olarak sunulmuştur. Bu dönemdeki dini baskıdan kaynaklanan yasaklar cinsellik konusuna negatif baktığı için, özellikle kadın bedeni geri plana itilmiştir. Foucault'un da söylediği gibi, dini uygulamalar her zaman beden etrafında şekillendiği ve insanların bedenleriyle yaptığı şeylerle ilgili olduğundan dolayı dini inançların beden üzerindeki etkilerini görmekteyiz.(Furset, 2008: 126)

15.yy'da büyü, ruhani güçlere duyulan inanç, beden tasarımlarını da etkilemiştir. Limbourg Kardeşlerin çizdiği minyatürlerde bedenin her parçası gökyüzünün bir bölümü olarak tasarlanmış, bazı dünya dışı güçlerin insanlar üzerindeki etkisi resmedilmiştir. 17.yy'da mekanik anlayışın büyüye dair inancı öldürmesiyle birlikte bedene dair kurulan bağlantılar değişmiştir;

“Bedenin işleyişi modern Avrupa'nın atölyelerinde icat edilen kol saati, duvar saati, tulumba, çeşme, org ya da piston gibi makinelerin işleyişiyle özdeşleştirilmiştir. Beden bu noktada o eski büyü güçlerden kurtularak, hidrolik fiziğin, sıvıların, momentum kanunlarının, rüzgar gücünün, çark ya da kaldıraç sisteminin öne çıktığı imgelerle kuşatılmıştır. Beden, asli kabuğuyla olduğu kadar tasarımlarının dayandığı referanslarla da vardır ve bunlar da gene grupların kültürüne, zamana göre değişebilen 'özel' mantıklardır.”(Corbin,2008: 8)

Burjuvazinin gelmesiyle birlikte kadın bedeni piyasanın eline geçerek, arzu nesnesi olarak gösterilmeye başlanmıştır. “Burjuvazinin pervasızlığı sayesinde, kadın bedeni üzerindeki din ve mitoloji gibi örtüler birer birer atılmış, geriye yalnız estetik denen görünmez bir tül bırakılmıştır.”(Yılmaz, 2013: 358) Post-modern toplumun doğuşu, kapitalizm, teknolojideki hızlı gelişmelerle birlikte bedenin özgürlüğü fikri ön plana çıksa da, bu özgürlük popüler kültürün genel güzellik algısına bağlı kalmıştır. Güzellik endüstrisi standart, ince, genç, güzel kadın bedenleri yaratmış ve bedeni diğer ürünlerin pazarlanması için bir arzu nesnesine dönüştürmüştür.

“Bedenin toplumsal konumu, çağın getirdiklerine, kültürüne, dönemine özellikle de iktidar mekanizmasının üstü açık veya kapalı isteklerine göre belirlenir. Modern dönem iktidarın baskın olduğu ve

beden kavramı üzerinde baskıcı bir politika izlediği fakat post modern toplum anlayışıyla bu kalıpların kısmen yıkıldığı ve bireyin kendi iradesinin ön plana çıktığı görülmektedir. Post modern toplumda beden, özel bir mülk konumundadır.”(Türkdoğan,2014: 106)

Post modernizmin getirdiği olumlu değişimlere rağmen beden hem bir sermaye hem de tüketim nesnesi olarak sunulmaya devam etmektedir. Görsel ve cinsel açıdan süslenmiş olan beden, duyum ve haz aracı olarak piyasanın elinde tutulmuştur. Özellikle kadın bedeni reklam fotoğraflarında, gazetelerde güzelliğiyle çekici kılınan, imgeleşmiş bir nesne haline gelmiştir.

1950’lerde *happening*, *fluksus* akımları ile performans sanatlarında beden, burjuvaziyle gelen bu algıyı yıkmak ve toplumsal anlamını değişime uğratmak için sanatsal gösterilerde kullanılır. “Sanatçıların beden hareketinin de sanatta bir değer arz edeceği düşüncesiyle eyleme geçmesi temsili olan bedenin, vücuttaki yerini almasını sağlamıştır. İmgenin yerini alan beden artık bir sanat nesnesine dönüşmüştür.”(Türkdoğan, 2014: 109) Böylece estetiğin yalnızca güzel olanla birlikte tanımlandığı görüş değişir. Beden estetik kaygıların bulunmadığı, zihne hitap eden bir sanat alanı haline gelir. Bedenin eylemsel kullanımıyla harekete geçen sanatçılar, Batı’nın yüzyıllardır sürdürdüğü estetik anlayışını değişime uğratırlar. İktidarın baskısı, bedenin toplumdaki yeri, cinsiyet tanımları gibi konulara dikkat çeken sanatçılar, bedeni sanatın kalıplaşmış fikirlerinden sıyırmak için gösteriler sergilerler. “Bedenin sanattaki yansıması, hem bireysel hem de toplumsal yaşamla ilişkili olup, tüm insanlık ve sanat tarihini kapsar. Bu süreçte insan bedeni, biçimi, hacmi, kütlesi, rengi ve dokusuyla başlangıçtan bu yana sanatın en önemli nesnesi olagelmiştir.”(Türkdoğan, 2014: 108) Resim, heykel, minyatür gibi sanat alanlarında bedenin temsili kullanırken, bu yeni görüşle birlikte bedenin kendisi sanat için bir malzeme olarak görülür.

Sanatçıların kendi bedenlerini malzeme olarak kullanmalarıyla birlikte, sanatta önem verilen şeyin sanat eserinin değeri ya da statüsü üzerinden değerlendirildiği sonuç odaklı düşünceler ortadan kalkar. Bunun yerine sanatı ortaya çıkaran kişinin eylemleri ve sanatı yaratma süreci ön planda tutulur. Burada önemli olan nokta; “insan eylemlerinin sanat olarak düşünülmesi ve sunulması düşüncesidir. Bu bakış açısına

göre, sanat eylemdir. Oluşum, eylem, fluksus, gösteri, beden, süreç ya da başka adlar altında sergilenen etkinlikler de bu düşüncenin yansımalarıdır.”(Yılmaz, 2013: 326) Beuys, Abromovic, Kaprow gibi performans sanatçılarının sanat etkinliklerindeki temel odak noktası kendileri yani, kendi bedenleridir.

2.2. Performans Sanatlarının Oluşumu

Happening ve *Fluksus* akımlarının zeminini hazırlayan başlıca sanat akımı, birinci dünya savaşının getirdiği bunalımlı döneme karşı tepki olarak, 20.yy başında ortaya çıkan *Dadaizm*'dir. Dadaistlerin amacı; sanatın sadece sanat olarak değil, yaşamın içerisinde kesitlerle anlaşılması gerektiği üzerinedir. Gerçekleştirdikleri sanatsal gösterilerde siyasal, toplumsal ve tarihsel eleştirilerde bulunurlar. Bu sanat akımı, sanatın yaşamla bağını daha önceden düşünmeyenler için yeni bir yol açar. Gösterilerini genelde halka açık yapan Dadaistler, sanatçının özgürlüğüne vurgu yapmaları ve sanatın metalaşmasını reddeden eleştirel tutumlarıyla *Happening* akımının oluşmasına katkıda bulunmuşlardır. Daha sonra gelen *Fütürizm*, *Sürrealizm* akımları da var olan düzene karşı oluşturdukları tepkilerle performans sanatlarının oluşmasına imkân sağlarlar. “Sürrealizm, performans sanatçılarının daha sonraki yıllarda da başvurduğu kökenlerden biridir. Bilinçdışının hesaplaşma alanı olan sürreal görüntüler sahnede sıklıkla kullanılır.”(Gürcan, 2015: 20)

Performans, yalnızca sanatçının izleyiciye sunduğu bir eylemler yığını değil, izleyicinin varlığının da sanatın oluşmasında önemli olduğu bir sanat dalıdır. *Happening* akımının kurucusu olarak görülen Allan Kaprow, izleyicinin performanstaki etkileşimine önem vermiştir. Bu anlamda 1959 yılında izleyicinin performansa katılımıyla gerçekleştirdiği “*6 Bölümde 18 Oluşum*” isimli gösterisinde, oyuncu olarak profesyonel sanatçılar yerine, yakın arkadaşlarını davet eder. Gösteriye katılmalarını istediği kişilere bir davetiye ve paket gönderir. Pakette tahta ve kağıt parçaları, fotoğraflar, kesilerek oluşturulmuş figürler ve performansın gerçekleşeceği galerinin planı vardır. Ziyaretçiler geldiğinde, herkese verilen programda her 6 bölümün nasıl başlayacağı, olayların nasıl gerçekleşeceği belirtilmiştir. İzleyiciler programdaki işleyişe göre önce askeri adımlarla yürürler, bir süre hareketsiz kalırlar, afişleri okur ve müzik aletlerini çalarlar. Toplam 90 dakika içinde orada cereyan eden ve 18 bölümden oluşan olayı astarsız tuval üzerinde ifade etmişlerdir. Olay gerçek bir

tuval üzerinde değil, galerinin her tarafında cereyan ediyordur.(Yılmaz, 2013: 330-331) Sanatçı, bir yönüyle kendisinin belirlediği, diğer bir yönüyle ise tamamen izleyicinin yönlendirmesine açık bir performans sergilemiştir. Performansta izleyiciye daha özgür bir alan tanınmış ve izleyiciyle kurulan bağa önem verilmiştir.



Resim 1: Allan Kaprow, 6 Bölümde 18 Oluşum, 1959

Kaynak: <https://www.khht.net/en/page/11049/fantasy-for-allan-kaprow>

Happening akımına dayanarak şunu söyleriz; “performans, sadece rastlantısallığı ile değil, izleyicinin yönlendirilmesiyle de farklı bir hal alabilen, varoluşsal olarak etkiye açık bir sanat dilidir.”(Gürcan, 2015: 30) Sanatçılar, sanatın ulaşılamaz bir statüye oturduğu yüce değerine tepki göstererek, herkesin ulaşabileceği bir oluşum haline getirirler. İzleyicinin de sanatın üretim sürecine katkıda bulunması, sanatın ulaşılamaz değil, hemen burada gerçekleşen bir eylem olduğunu ortaya çıkarmıştır. Kaprow’un performansında seyircilere de öğrettiği gibi; sanat yapma işinin yüce bir yönü yoktur, sanat sıradan bir eylem üzerinedir. Böylece ‘oluşum’ anlamına gelen *Happening* akımı, Kaprow’un da katkılarıyla hayat-sanat, izleyici-sanatçı ayrımlarını ortadan kaldırır ve bedensel eylemlerin kendisinin sanat olarak görüldüğü bir statüye ulaştırır.

Happening akımının devamı niteliğinde görülen *Fluksus*, öncü sanatçısı George Maciunas tarafından kurulmuştur. Dadacılığın da etkisinde olan akımın temel iddiası, sanat ve sanatçı ayrımını ortadan kaldırmak üzerinedir. Maciunas ve arkadaşları farklı ulusları ve görüşleri bir potada eriterek, benmerkezci olmayan, ulusallık karşıtı ortak

bir zemin oluşturmak ve her türden sanatçıyı bir araya getirmeyi amaçlamışlardır. (Yılmaz, 2013: 336) Flux; ‘akış’, ‘arındırma’, ‘hareket’, ‘bolluk’, ‘çıkış’, ‘yükseliş’ gibi anlamlara gelir ve kökenini Antik Yunan filozoflarından Herakleitos’un ‘her şey akar, değişir’ sözlerinde bulur. Bireyin toplumsal baskıdan sıyrılması görüşüyle hareket eden sanatçılar, burjuva değerlerine karşı saldırıya geçmişlerdir. Akımın önemli temsilcilerinden Joseph Beuys, 1964 yılında bir mekâna yerleştiği bakır plaka, kara tahta ve ölü tavşanla birlikte “*Avrasya-Sibirya senfonisi*” adında bir performans gerçekleştirmiştir. Bu performansında Beuys, “kucağında şaman güç hayvanlarından biri olan tavşanı tutarken, insanları kendileri ile yüzleştirmiş; tavşanın ölü olması ile modern hayatın belki de geç kalmışlığını vurgulamıştır.”(Gürcan, 2015: 42) Sanat eserinin her zaman estetik beğeni yargılarına hitap etmesi, sanat kurallarına ve güzel kavramının içeriğine uygunluğuyla tanımlandığı görüşlere karşı Beuys, sanatın biçim verici ve değiştirici güç olduğunu savunur. Sanatçılar, “araç ve amaç ilişkisini tersine çevirerek, eylem aracılığıyla beden üzerine yoğunlaştılar. Bu sanatçılar sayesinde kendi bedenimize, sanat tarihine, sanat yapıtlarında gösterilen şeylere, yeniden bakmaya, biçim ve anlamı üzerinde yeniden düşünmeye başladık.” (Yılmaz, 2013: 354)

2.3. Performansın Felsefi Statüsü ve Bedenin Yeri

Sanatın ne olduğuna dair düşüncelerden Kant’ın sanat felsefesinde estetik, hayal gücü ile zihnin özgür oyunu olarak tanımlanmıştı. Performans sanatçılarının ortaya koyduğu iddiaya tamamen zıt bir görüşle Kant, sanatı *güzel* ve *yüce* gibi kavramlarla açıklamış ve estetik idelerin ifadesi olarak görmüştür. Estetik beğeni yalnızca güzelin sunumu olarak anlaşılırken, yücenin estetiği bize aşkın bir sanatsal oluşum şeklinde tanımlanmıştır. Merleau-Ponty’nin sanat fikri, Kant’ta olduğu gibi sanatsal kavramların felsefi olarak incelenmesinden ziyade, duyumsayan ve duyulur olan arasındaki estetik ilişkiyi ele alır. Sanat eserlerinin değeri, güzellik ölçütü gibi sorular üzerinden kavramsal analizler yapmaya yönelmez. Merleau-Ponty’nin estetik anlayışı, “algıya ya da *duyumsamaya*(aisthesis) dayanan belli bir ifade ve *yaratım*(poiesis) teorisi içerir. Sanat eseri, sanatçının vücutsal yönelimselliğinin sonucu olan bir yaratım, ifadedir. Böylece duyumsamayı ve eylemi, *aisthesis*’i ve *poiesis*’i bir araya getirir.”(Direk, 2017: 221) Merleau-Ponty’nin sorusu, güzel idesinin ne olduğu veya

ona nasıl ulaşılabacağı değildir. Estetik fikrinin temelinde yatan duyumsamak ve eylemek arasındaki bağ, dünyanın ifade edildiği merkezi oluşturur.

İnsanın sanatla olan ilişkisinde, estetik görüşü her zaman yapıtın kendisinden hareketle oluşmuştur. Yapma eyleminin kendisine odaklanmaktan ziyade, eylemin sonucuna, oluşmuş yapıtın kendisine odaklanmışlardır. Sanatı sonucundaki eserle bir tutan görüşlerde, yaratma eyleminin gelişimi ve süreci etkileyen koşullar gibi aşamalar hep eksik kalır. Böylece, daha en baştan, “kendilerinden hareket edilen öncüllere uygun sosyolojik ve psikolojik çıkarımlar yapıtlara giydirilip yeni gibi görünen sonuçlara varılmaktadır. Oysa ‘meydana gelme eylemi’ esasında ele alınan sanat yapıtında yaratıcılık kavramına yaratıcı fiil içerisinde yaklaşmak mümkün olacaktır.” (Haşlakoğlu, 2016: 14) Sanatı yapıtın kendisinden ibaret gören görüşler, eşsiz değer attedikleri sanat eserlerini sadece belli bir kesimin ulaşımına açmış ya da müzelerin içerisine hapsedmiştir. Bu görüşlerde asıl üzerinde durulması gereken yaratım eylemi, eserin ne olduğu sorusuyla bağdaştırılmıştır. Estetiğinde ‘*poiesis*’(yaratım) kavramını ön planda tutan Merleau-Ponty’nin fikirleriyle desteklediğimiz iddiada, Antik Yunan’ın sanat anlayışında ‘*tekhne*³’ kavramına geri dönüş yaparız. ‘Meydana getirme’ anlamına gelen *tekhne* kavramının, estetik anlayışında yaratım sürecini ön plana çıkaran Merleau-Ponty’nin fikirlerine kaynak oluşturduğunu söyleyebiliriz. O halde yaratıcı fiilden, yaratma eyleminin kendisinden hareketle sanatı değerlendirmek gerekir. “Sanat adına yapılan her türlü yaklaşımın, ‘bitmiş’ yapıtı çıkış noktası aldıkları sürece, yaptıklarının bir anlamda ‘otopsi için öldürme’ olduğu söylenebilir, çünkü anlamaya asıl anlaşılması gerekeni ortadan kaldırarak başlamaktadırlar.”(Haşlakoğlu, 2016: 15) Görüldüğü üzere, bitmiş yapıt üzerinden sanatın ne olduğunu anlamak mümkün değildir.

Tekhne kavramıyla birlikte, sanatsal eylemin kendisine geri dönüş yapılır ve artık faaliyetin içerisinde sanatın ne olduğunu araştırmak gerekir. Antik Yunan’daki *tekhne* kavramına göre; bir sanat eseri ortaya koymak aynı zamanda bir bilme faaliyeti olması bakımından epistemeye ilgilidir. Olduğumuz çağdan baktığımızda ise Merleau-Ponty’nin görüşleriyle desteklenen bu görüşün yansımaları, ‘eylemde olma’

³ Platon’un ‘meydana getirme’ anlamıyla kullandığı ‘*tekhne*’ kavramı, Antik Yunan kültüründe bugünkü zanaat ve sanat ayrımlarının olmadığı bir faaliyettir. Doğrudan bilginin kendisine, *episteme*’ye dayanan bir içeriği vardır. Platon bu kavramı sanat faaliyetlerinin özünü açıklamak için kullanır.

halini sanata dönüştüren performans sanatlarında buluruz. Performansta beden yapma ve meydana getirme edimi icra ettiğinden dolayı, eskilerde kaldığını düşündüğümüz *tekhne*'yle ilişkisini kurarız. Eylemde bulunmak üzerinden sunulan sanatta, hem sanatın konusuyla hem de kendimizle ilgili bilgi açığa çıkmaktadır.

Merleau-Ponty'nin benimsediği yönelimsellik yasasına göre, “her şeyin ancak bir şeyin bilinci” olarak var olduğundan bahsetmiştik. Bir şeyin bilinç haline gelmesi de ancak hareket esnasında yani, eylemsellikle birlikte mümkündür. Öyleyse şeyin, nesnenin varlığının anlaşılması için, bedenin hareket etmesi gerekir. “Nesnenin birliğini birbirini izleyen çeşitli profilleri sentezleyerek kuran ‘düşünüyorum’ değil, ‘yapabiliyorum’dur. Bu ‘yapabiliyorum’da bakışımın, bedenimin hareketliliği söz konusudur.”(Direk, 2017: 47) Bedenin hareket halinde olması, bilincin oluşması için gerekliken aynı zamanda, dünyayla tanışmamızı da sağlar. Bu bilinç anlayışı kendisini harekete dönüştüren bir bilinçten ziyade, kendisini hareketlerde yansıtarak var eden bir bilinçtir. Merleau-Ponty’de empirist felsefede olduğu gibi yalnızca duyuma karşılık gelen basit bir hareketten söz etmek mümkün değildir. Burada eylemde bulunan özne, etkinliğinin kendi kökensel nedeninin farkındadır. Eylemde bulunmak, hareket halinde olmak kişinin bedenini sunmasının, ifade etmesinin yoludur. Biz her sergilediğimiz harekette aslında bir yandan kendi kimliğimizi, cinsiyetimizi, etnik ve kültürel varoluşumuzu ortaya koymaktayız. Merleau-Ponty, eyleme geçmenin aynı zamanda bilmek olduğunu söyleyerek, bedenin hareketselliğinin epistemolojik statüsünden bahseder. Algının Fenomenolojisinde “*Praktognosia*”; bedenin önceliğini, eylemenin, yapmanın bilmeden önce geldiğini ve biçimlendirici olduğunu ifade eden kavramdır;

“Bedenimizin motor deneyimi tikel bir bilgi örneği değildir; bize dünyaya ve nesneye ulaşmanın bir tarzını sunar, özgün ve kökensel olduğu kabul edilmesi gereken bir ‘praktognosi’ sunar. Bedenimizin dünyası vardır ve bu dünyayı anlar, bunun için temsillerden geçmesine, sembolik veya nesneleştiren bir işlevin egemenliği altına girmesine gerek yoktur.”
(Merleau-Ponty, 2016: 203)

Beden, yöneldiği nesneyi kendine çekerek kendi anlam dünyasına dâhil eder, adeta ona yerleşir. Merleau-Ponty bu durumu, bedeninde bir hafızası olduğunu

söyleyerek açıklar. Örneğin; piyano çalan bir insan, piyanodaki tuşların ve onlara dokunduğunda hangi sesin çıkacağına hesaplamasını yapmadan bunun bilincindedir. Adeta bedeniyle müzik aletinin içerisine yerleşmiş, aynı şekilde oda bedeninin içerisinde yerini almıştır. İkisinin bilgisinin birbirini içerdiği karşılıklı bir ilişki vardır. Bedensel hafızaya sahip olan insan, üzerine tekrar tekrar düşünmeye gerek duymadan piyanoyu kendiliğinden çalabilir. Aynı duruma benzer olarak bilgisayarda yazı yazmak, araba kullanmak gibi örneklerde verilebilir. Bu örneklerle birlikte Merleau-Ponty, zihinsel hafızanın nasıl hareket edeceği üzerine düşünmediğini, bedensel olarak nesnelere kurduğumuz ilişkiden dolayı, bedensel hafızamızda bu yeteneklere sahip olduğumuzu söyler. Piyano örneğinde olduğu gibi bedensel hafızanın müzik aletini çalma bilgisine sahip olması ancak eylemsellik yönüyle mümkündür. Bedenin kendini eylem halinde bilmesiyle ilgili Merleau-Ponty *Göz ve Tin*'de şunları söyler; “Bir şey konusunda hareket ettirildiğini söylerim, oysa benim vücudum kendini hareket ettirir, benim hareketim kendini açar. O, kendini bilmezlik içinde değildir, kendisi için kör değildir, bir ‘kendi’ ile parıldamaktadır.”(Merleau-Ponty, 2016: 33) Her algılamanın aslında bir hareket olduğunu düşünen Merleau-Ponty için bu tavır yaşamsal bir anlam alanı oluşturur. Algılamak, bizim dünyaya ve nesnelere ulaştığımız bir yoldur. Örneğin; görme algısı, bedenin kendini dünyaya açmasının bir yöntemiymişken aynı zamanda nesnenin de bedenin anlam dünyasına yerleşmesinin yoludur. Merleau-Ponty’e göre “her hareket zorunlu olarak hareket bilincidir, bilinç için kendini amacına doğru taşımının, dünyaya nüfuz etmenin bir usulüdür: hareketsellik, en açık biçimde ortaya koymak gerekirse, vücudun nesneyi ‘bildiği’ özel bir biçimdir.”(Şan, 2015: 356) O halde hareketselliği vücutsal yönelimselliğin eş anlamlısı olarak tanımlarız. Bunu kavramsallaştıran *Praktognosia*; bedenin zaman ve mekânla ilişkisini oluşturan ve yapmanın, bilmenin bir formu olarak başlıca algı boyutu olduğu fenomenolojik epistemolojidir.

Merleau-Ponty'nin *Praktognosia* kavramıyla birlikte performans sanatlarının eylem halinde sanat fikri arasında ilişki kurarız. Performans sanatlarında sanatçıların eylem halindeki varoluşları performansın içeriğini oluşturur. Sanatçılar gösterilerinde yaşanan durumlardan farklı olan bambaşka bir anlam dünyası yaratırlar. Merleau-Ponty'nin dilinden performans sanatı bedenin dünyaya katılımı olarak görülebilir. Merleau-Ponty'nin sanata dair görüşüne göre; “estetik deneyimde sanatçıda bedeniyle

kendini gerçekleştirir ve bu gerçekleştirirmede dünyayı tanımlar.”(Aydın, 2017: 259) Performans sanatları, bedenle birlikte kendi anlam dünyasını yaratan ve katılanları da bu anlam dünyasına dâhil eden bir sanat dalı olduğundan dolayı Merleau-Ponty'nin estetik anlayışıyla uyuşur. Performans sanatçıları için beden; bilmek için eylem sergilenen, kişinin onu tanınması için hareket halinde olması gerektiği bir yerdir. Sanatçı, performansın nasıl gelişeceğini, gösteri sürecinin nasıl olacağını eylemini gerçekleştirirmeden bilemez. Performans ancak beden harekete geçtikten sonra oluşacağı için, gösteriyi sanatçı ve izleyici birlikte oluşturur.

Yves Klein'in 1960 yılında gerçekleştirdiği ünlü *'The Anthropometries of the Blue Period'* (*Mavi Dönemin Antropometleri*) performansında yüzyıllardır nesne olarak görülen kadın bedenleri canlı olarak sahneler. Bedenleri canlı birer tuval olarak kullanan Klein, duvarlara asılmış kağıtlar üzerine boyadığı bedenleri bastırarak bir performans sergiler. Mavi boyalarla boyanan bedenler kullanıldığından dolayı performans bu ismi alır. Sanatın durağan işleyişine karşı canlı bedenleri kullanarak hareket kazandırır. “Anthropometries serisi, sanatçı-yapıt-nesne-izleyici kavramlarının bir gösteriyle göç ettirildiği seridir. Galeriye çağrılan sanat izleyicisi, sanata dair alışlagelmiş şeylerin başkalaştığı ve parçalandığı performanslara tanıklık etmiştir.”(Gürcan, 2015: 38) Sanatçı performansında eylemle gerçekleşen bir resim ortaya koymuştur. Yapıtın oluşum aşamasında beden ve hareketsel yapısı önem kazanmıştır. Resmin sınırlarını aşmak adına, resim yapma eyleminin kendisine vurgu yapar ve bu sürecin bitmiş yapıt kadar önemli olduğunu gösterir. Beden, hem sanatın yaratım sürecinde rol oynadığından hem de izleyiciye yarattığı eserin sunumunu gerçekleştirdiğinden dolayı ikili işleve sahiptir. Böylece sanatçı beden hareket halindeki varoluşuyla sanatçı-eser ve özne-nesne ikiliğine götüren kavramları dönüşüme uğratar. Bedenin eylem halinde varoluşu bu ikilikleri kendinde toplayarak birleştirir. Klein'in performansının sonunda bizi götürdüğü yerde artık sanata dair bazı kavramların sorgulandığını ve değiştiğini görmekteyiz. Merleau-Ponty'nin *Praktognosia* kavramı bağlamında sanatçı, beden kökensel hareketselliğini sanat gösterisi haline getirmiş ve bize yansıtmıştır. Merleau-Ponty'nin eyleminin epistemolojik bir süreç olduğunu söylediği gibi, sanatçının eylemsel performansı da olayın kendisine vurgu yaptığından dolayı resim, sanat, sanatçı ve eser kavramları hakkında yeni bilgiler sunmuştur. Performansla birlikte bilmenin, algılamanın ve

eylemenin birleştigi bir sürece tanik oluruz. Eylem üzerinden ortaya çıkan bilgi, hem sanatın konusunu oluşturur hem de algımızda farkındalık yaratır. Klein'in eylemde olma hali üzerinden yarattığı en büyük değişim; sanatçı-yapıt-izleyici ayrımının tamamen farklılaştığı bir sanat üretmek olmuştur. Sanat eseri, sanatçının kendisi haline gelmiş ve izleyicide bütün bu süreçlere tanıklık ederek, eserin oluşumuna katkıda bulunma görevini üstlenmiştir.



Resim2: Yves Klein, 'Mavi Dönemin Antropometrisi', 1960

Kaynak: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/605627>

Performans sanatı eleştirmenlerinden Hermann'a göre;

“Sahneleme aktörlerin ve seyircilerin bedensel bir aradalığıyla ve aynı zamanda her iki grubun gerçekleştirdiği bedensel eylemlerle meydana gelir. Böylesi dinamik ve gidişatı ve sonucu önceden tahmin edilemeyen bir süreç önceden verili anlamların ifade edilmesini ve iletilmesini tamamen imkânsız kılar.”(Fischer-Lichte,2005: 56)

Performansın oluşum süreci için belirli bir mekân, belirli bir zaman aralığı ile sanatçı ve seyircilerin bedensel biraradalığı gereklidir. Bu anlamda sanatçı ve

izleyicilerin karşılıklı etkileşiminden doğan yeni ilişki her zaman dinamik olacağından, ikisinin birlikte varoluşu ve aralarındaki ilişki performans sürecinin kurucudur. “Artık sanat bir elden çıkan, kendini anlatan ve izleyicide haz uyandıran estetik bir sunum olmaktan çok uzaklaşmıştır. Sanatçıların sanat tarihini sorgulayarak, yenilikçi işler çıkardığı kadar, izleyici de kendini sorgulamalı, işin içine girebilmeli, kısaca edilgenliğini bir kenara bırakıp etkin olabilmelidir.”(Gürcan, 2015: 27) Performans sanatlarında seyirci, eserin kendisinden ayrı tutulamayacağı gibi onun bir parçası haline gelir. Bazı performanslarda izleyicinin yalnızca varlığıyla performans sürecine tanıklık etmesi eserin oluşumuna katkı sağlarken, başka diğer performanslarda direk izleyici katılımı oluşum sürecinde etkindir. Klein’in ‘*Mavi Dönemin Antropometrisi*’nde izleyici varlığıyla performansın oluşumuna katkı sunmuştur. Canlı fırçalar gösterisinin kapalı bir alanda seyircisiz gerçekleşmesi herhangi bir anlam ifade etmezken, seyircinin yalnızca bedensel varoluşuyla orada bulunması bile eserin varlığına kanıt sunar. Ayrıca verilmek istenen mesaj izleyicinin bakışıyla algılanır ve anlam dünyasına dâhil edilir. Kaprow’un ‘*6 Bölümde 18 Oluşum*’ performansında ise izleyicinin yalnızca bakan bir göz olmaktan ziyade, başından sonuna kadar bütün eylemleriyle performansı gerçekleştirdiğini görmekteyiz.

Performans, daha geniş bir alana yayılarak sanatçıların birbirlerine sundukları eylemler dizisi olmaktan uzaklaşır. Toplumun izleyici rolünün onu üretici konumuna geçirdiği bu ifade dili sanatın devrimidir. Performans sanatında, sanatçı ve ona ulaşan kişiler arasındaki sınır ortadan kalkar ve sanatı icra etme süreci bir bütüne dönüşür. Performans sanatının oluşumu, katılan kişiler ve sanatçı arasında ki bir aktarımdan ziyade, iki taraflı bir oluşumdur. Abramovic’in dilinden söylesek; izleyici performans esnasında basit bir seyirci olarak değil, ‘deneyimleyici’ olarak orada bulunur. Artık sanatçı ve sanata ulaşan kişi ayrımıyla birlikte gelen özne-nesne ayrımı yok olur;

“Sahnelemenin araçsal koşullarını oyuncuların ve seyircilerin bedensel biraradallığı oluşturur. Böyle biraradallığın ortaya çıkması için belirli bir mekan ve zamanda ‘eyleyerek’ ve ‘seyrederek’ etkileşen iki farklı insan grubunun toplanması ve orada belirli bir yaşam dilimini birbirleriyle paylaşmaları gerekmektedir. Sahneleme onların buluşmasıyla, karşı karşıya gelmesiyle ve etkileşmesiyle meydana gelir.”(Fischer-Lichte, 2005: 61)

Sanat dallarında her zaman üretilen eser, ona ulaşan kişiden ayrı tutulmuş ve müzelerde, galerilerde kimsenin ulaşamayacağı alanlarda sergilenmiştir. Esere ulaşan kişi yalnızca onu seyreden pasif bir alıcı konumunda tutulmuştur. Performans sanatı bütün bunlara karşı eleştirel yönüyle izleyiciyi üretim sürecine dâhil eder ve eserden ziyade sürecin kendisine, deneyimsel olana vurgu yapar. Resim, heykel gibi sanatlara kıyasla daha interaktif olan tiyatrodaki sahnedeki oyuncularla izleyicileri ayıran belli bir yükseklik, sınır vardır. Bu yönüyle tiyatronun karşısında da eleştirel duruşuyla performans, izleyiciyle birebir etkileşimin önemini vurgular. Performans sanatlarında “bedeni tiyatrodaki ve dansa olduğu gibi araç-sallaştırmadan, sanat üretimi sürecinde doğrudan ve dolaysız biçimde izleyicinin deneyimine sunma çabası; beden bir temsil aracı olarak değil, kendini gerçekleştiren bir metin olarak değerlendirilmesidir.”(Draz, 2020: 4) Performans sanatının tiyatroya karşı söylemi, kendisinin gerçeği yansıttığı ve daha sahici bir duruş sergilediği üzerine olmuştur. Performans, tiyatrodaki olduğu gibi, bir kurgunun canlandırılmasından ziyade bize hayatın içerisinde bir kesit sunar. Sergilenen eylemler bize bir hikaye anlatır. Ancak bu hikâye tiyatrodaki olduğu gibi gerçekte var olmayan bir canlandırma değil, hayatın içerisinde bazı parçaların gözler önüne sergilenmesidir.

Performansta sanatçı, sergilediği eylemler ya da kullandığı materyaller yoluyla izleyiciyle duysal bir bağ kurmaktadır. Performans sürecini deneyimleyen izleyiciyle sanatçı arasında bir duygu aktarımı gerçekleşir. Performans sanatı, yalnızca sanatçının kendisinde ya da eyleminde değil, aralarındaki bu bağın kendisidir. Merleau-Ponty'nin fenomenolojisinde ben ve diğeri arasında ki bu ilişki *öznelarasılık* kavramıyla açıklanır;.

“Fenomenolojik dünya saf varlığın dünyası olmayıp, deneyimlerimin birbirleriyle ve başkalarınıninkile kesişmesinde, birbirlerine zincirlenmesinde ortaya çıkan anlamdır; öyle ki geçmiş deneyimlerimin şimdiki içinde, başkasının deneyiminin benimkinin içinde devralınmasıyla birliğini sağlayan öznellik ve öznelarasılıktan ayrılmaz.”(Merleau-Ponty, 2016: 27)

Merleau-Ponty için ben ve başkasının öznelarasılık ilişkisini, performansta izleyiciyle sanatçının bedensel bir aradalığı bağlamında, duyuşal bir aktarım olarak yorumlarız. Başkasından bize gelen enerjiyi bedensel olarak algılarız, ötekine yöneltilen bakışında dönüştürücü bir gücü vardır. “Bakış ötekini ortak özne olarak tanıyabilir veya onları nesne konumuna düşürebilir ya da onu farklı kimliklere sokarak, izleyebilir, kontrol edebilir veya arzulanabilir”(Fischer-Lichte, 2016: 101) İletişim halindeki iki insan, sahip olduğu duygusal durumu, bedensel jest ve mimiklerini diğere de aktarır. Ben ve öteki arasındaki ilişki aynı zamanda bu paylaşım ilişkisidir. Merleau-Ponty bu durumu, başkası üzerinden anlamın oluştuğunu öne sürerek açıklar; “Başkasının bilgisi çoğu zaman kendinin bilgisini aydınlatır. Başkasının yönelimi adeta benim bedenimde veya benim yönelimlerim adeta onunkinde ikamet ediyordu. Tanık olduğum bedensel jest, yönelimsel bir nesneyi nokta nokta çizer.”(Merleau-Ponty, 2016: 259-260) Ben’in ötekiyle arasındaki iletişim Merleau-Ponty’e göre, kişinin temsiline dayalı değil, her iki öznenin var olma stilleri ve bedensel olarak hedeflediği dünyayla birlikte kurulur. Öznelarası bu ilişkide Ben’in ötekini anlaması, bedensel özneler olmalarından dolayı mümkündür. Bir bedenden çıkan anlam, diğere bedene iletilir ve onunda kendine dair bilgisini açığa çıkarır.

Merleau-Ponty’nin Ben’in ötekiyle olan ilişkisine dair teziyle birlikte performans sanatını incelediğimizde; performans sanatçısının bedensel eylemleriyle mesajı izleyiciye iletirken, izleyicinin de kendi dünyasında anlamı yeniden yarattığı söyleriz. İkisinin arasında gerçekleşen paylaşım hem izleyici hem sanatçı için dönüştürücüdür. Önceden kurulu bir metnin sunumundan ziyade, tam olarak performans esnasında gerçekleşen bir oluşum süreci vardır. “Oyuncu sürekli hareket halindeki bedeninin özgül maddeselliği sayesinde doğrudan seyircinin bedenine etki eder ve ona ‘bulaşır’, yani onu da bir uyarılabilirlik durumunun içine sokar. Burada birbirinden farklı anlam yaratma süreçleri söz konusudur.”(Fischer-Lichte, 2016: 139) Performansı icra eden kişi, eş zamanlı olarak bu duygu durumlarını dışardan gözlemleyen, bakan, hisseden kişidir. Onun için performans eyleminin duyumu ve bunun izleyiciye yansması aynı anda gerçekleşir. Sanatçı kendi kendini deneyimlerken, izleyici de bu süreci deneyimleyen kişi olmasından dolayı aralarında bir paylaşım vardır. Biz insanlar benzer duygu durumları içerisindeyiz. Acı, sevgi, mutluluk, şiddet duyguları insan olmak bakımından hepimizde ortak olan duygulardır.

Performans esnasında bu duygular sanatçı tarafından izleyiciye aktarılır. Merleau-Ponty'nin bahsettiği bedensel varlıklar olmamız bakımından sahip olduğumuz öznelarası bağımız aynı zamanda duygular arası bir bağdır. Performans eleştirmenlerinden Auslander'e göre; "performansın sahiciliğini görünüşte birincil bir olayda değil izleyicisi ile arasında kurduğu ilişkide aramak gerekmektedir; onun otoritesi ontolojik değil fenomenolojiktir."(Draz, 2020: 7) Eylemin fenomenolojik ilişkiyle açıklanmasının, ben ve öteki, sanatçı ve seyirci ile kurulan iletişimde her türlü duygunun, mimiklerin, anlamın iletilebilirliği anlamına geldiğini söyleyebiliriz.

Bedeni sanatsal bir ifade aracı olarak kullanan sanatçılar, toplumsal normlar ve kültürel değerlerin bizi sürükledikleri benzer düşünce kalıplarını yıkmış, toplumsal ve bireysel hayatın çelişkilerine, açmazlarına vurgu yapmışlardır. Olduğundan başka türlü bakmaya götüren performanslarda beden; biyolojik, estetik, toplumsal, kültürel varoluşun somutlaştığı bir dil alanı haline gelmiştir. "Sahnelemelerde 'üreten' sanatçı ve üretilen madde birbirlerinden ayrıştırılmaz. Sanatçı kendi 'yapıtını' tamamen kendine özgü bir maddeyle veya maddeden yaratır: Kendi bedeniyle, kendi varlığının maddesinde."(Fischer-Lichte, 2005: 131) Performansla birlikte, sanatçı-eser, sanatçı-izleyici, yaşam-sanat ve bunların temelinde yatan, özne-nesne arasındaki ayrım silikleşir. Artık sanatı yaratan özne ve sanat nesnesi birbirinden ayrı düşünülemeyen, iç içe geçmiş süreçler olarak kendini gösterir. Sanatçının harekete geçerek esere dönüşmesiyle sanatçı ve eserin bir arada var olduğu kanıtlanır. Bu varoluş eylem anında gerçekleşen sanat etkinliğinde tek bir yerde, bedende birleşir. Merleau-Ponty'nin 'chiasm' kavramının yansımaları performansta görürüz. Bir ifade mekanı olarak düşünülen beden, zıtlıkların bir araya gelerek aşıldığı diyalektik bütünün anlam dünyasını oluşturur. Bunun en iyi örneklerinden biri olan Marina Abramovic'in performanslarında, performans sanatında bedenin yerini incelemeye devam edeceğiz.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: MARİNA ABRAMOVİC'İN PERFORMANSLARINDA 'BEDEN'

3.1. Bir 'Bedenin' Serüveni Olarak Marina Abramovic

Marina Abramovic, performans sanatlarının en önde gelen temsilcilerinden, kendi deyimiyile ifade edersek 'performansın büyükannesi' olan kişidir. Bedeninin acı eşiğini zorlayarak, çoğunlukla kendine şiddet uyguladığı performanslar gerçekleştirmiştir. Performanslarının zeminini hazırlayan ise çocukluğundaki aile yapısı ve hayat hikâyesi olmuştur. Abramovic'in bedene verdiği öneme ve performanslarına geçmeden önce, onu bunlara yönlendiren hayatından bahsedeceğim. Sırp asıllı olan sanatçı, 1946 yılında eski Yugoslavya'nın Belgrad şehrinde doğmuştur. Abramovic altı yaşına kadar büyükannesinin yanında yaşar. Çocukluk dönemlerinde büyükannesinin dindar olmasından dolayı, kiliseye giderler ve diğer dini ritüelleri gerçekleştirirler. Hatta Abramovic, o yıllarda etkisinde altında kalmış olacak ki ilerleyen yıllardaki performanslarında dini simgeler ve ritüellerin izlerini yansıtır. Abramovic'in annesi ve babası oldukça sert, baskıcı ve otoriterdir. Erkek kardeşiyle birlikte baskıcı bir düzen içerisinde büyümesine rağmen ailesi sanata oldukça ilgilidir. Küçük yaşlarından itibaren İngilizce, Fransızca, resim, piyano dersleri almıştır. Ancak onun ilgi alanı daha sonra resim yerine beden sanatına kaymıştır.

Ailesi festivalleri ve tatilleri kutlamayan, duygularını oldukça nadir ifade eden insanlardır. Buna rağmen sanata büyük önem veren ailesi, Abramovic'i küçük yaşlardan itibaren sanatsal olarak kendini ifade etmesi için teşvik etmişlerdir. Abramovic, sanat eğitimini devam ettirmek için 1965-1970 yılları arasında Belgrad'da Güzel Sanatlar Akademisine gider. Öğrenimini Zagreb'deki Güzel Sanatlar Akademisinde sürdürür ve bu süreçte bedenini sanatı için bir araç olarak kullanmaya başlar. 1973 yılında Belgrad'da genç kavramsal sanatçılarla tanışır ve onlarla birlikte ses, performans deneyleri yapmaya başlar. Edinburg'da Alman sanatçı ve eğitmen

Joseph Beuys'le tanışır. Beuys'un happening çalışmaları, Abramovic'te güçlü bir izlenim bırakır ve işleri üzerinde önemli etkisini yansıtmaya devam eder. Aynı yıllarda, çalışmamızda yer verdiğimiz, *The Rhythm Series*'in(Ritim Serisi) ilki olan *Rhythm 10*(Ritim 10) performansını gerçekleştirir ve bununla birlikte beden ile zihnin sınırlarını deneyimler.

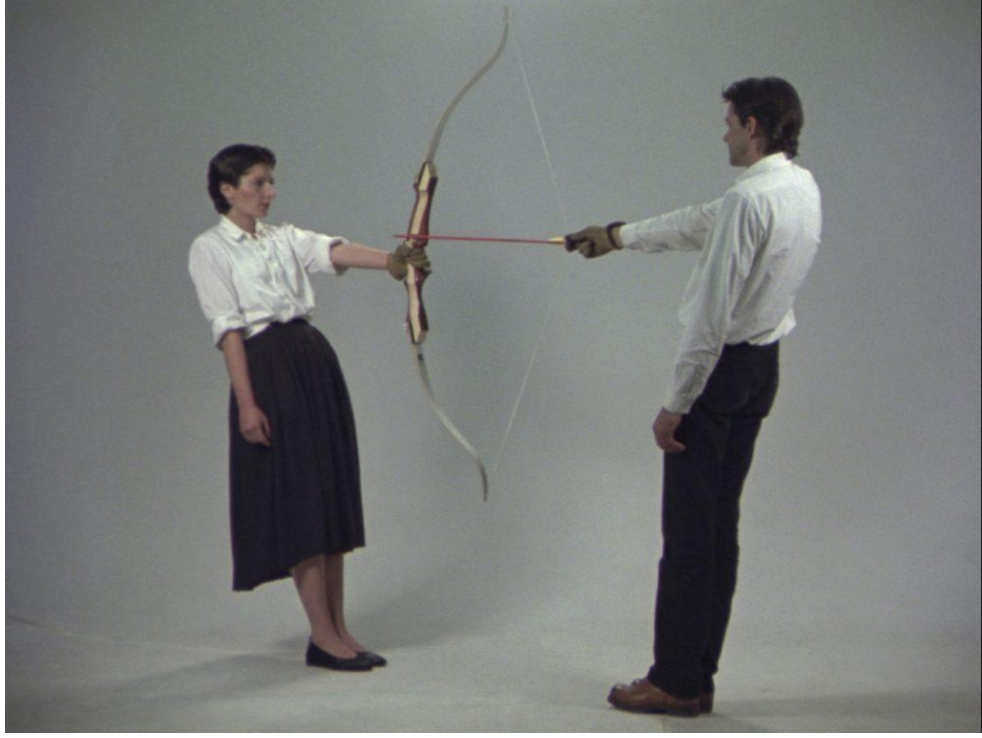
1975 yılında sanatçı, Amsterdam'da performans sanatçılarının katıldığı bir kongrede sanatçı Ulay'la tanışır. Daha sonra baskıcı ailesinin yanından taşınıp Amsterdam'a yerleşir ve hem iş hayatını hem de özel hayatını paylaştığı Ulay'la birlikte performanslar sergilemeye başlarlar. *Relation In Time*(Zamanda İlişki) performanslarında; ikili saçları birbirlerine bağlı halde sırt sırta oturarak, aynı şeyi yapan iki farklı bedene vurgu yapmışlardır. *Rest Energy*(Durağan Enerji) performanslarında, Abramovic'in kalbini hedef alan okla birlikte gerili bir yay tutarlar. Aralarındaki güvenin ve bağlılığın sembolünün olduğu bu çalışmada göğüslerine takılmış mikrofonlarla hızlanan kalp atışlarını kaydederek. Yayı iki taraflı tutan çift, iki yön arasındaki dengenin varlığını gösterirken, aynı zamanda okun kalbe yönelik tutulmasıyla yaşam ile ölüm arasındaki ince çizgiyi de vurgulamışlardır. Sanatçının Ulay'la birlikte 1977 yılında sergilediği diğer bir önemli çalışma olan *Imponderabilia*(Ölçülemeyen) performansında, iki sanatçı galerinin kapısının eşiğinde çıplak bir şekilde dururlar. Galerinin içerisine girmek isteyen ziyaretçiler, kapı eşiğinin dar olmasından dolayı, onların çıplak bedeniyle temas kurarak geçmek zorundadır. Sanatçılar olmadan müzelerinde olmayacağı fikrinden hareket etmişler ve sanatçıların gerçek anlamda müzenin kapısı oldukları bir performans sergilemişlerdir. İnsanlarda farklı tepkiler uyandıran bu performans, cinsiyete bağlı olarak hangi çıplak sanatçıya yüzlerini döneceklerini ölçmesi anlamında sosyal bir deney de olmuştur. Bu performansta, en çıplak ve saf haliyle sunumu yapılan bedenin cisimleştiğini görmekteyiz. Abramovic, Ulay'la olan ilişkileri boyunca *Light/Dark*(Aydınlık/Karanlık), *Nightsea Crossing*(Gecedenizi Kavşağı), *Breathing In/Breathing Out*(Nefes içeri/Nefes dışarı) gibi birçok performans gerçekleştirmişlerdir. 1988 yılında birlikte gerçekleştirdikleri son performans olan *The Lovers, The Great Wall Walk*(Aşıklar, Çin Seddi'nde Yürüyüş) 90 günü bulan Çin seddi boyunca yürüyüşlerini içerir. Abramovic Çin Seddi'nin doğu ucundaki Shanhai Geçicinden, Ulay da Gobi Çölü yakınlarındaki batı ucundan birbirlerine doğru

yürüyüşe başlayıp, en sonunda buluştuklarında hem ilişkilerini hem de birlikte yürüttükleri sanat kariyerlerini bitirmişlerdir. Bu performansla birlikte insan ilişkileri, insan ve doğa ilişkileri gibi birçok kavramı sorgulamışlardır. Abramovic ilerleyen zamanlarda sergilediği *Cleaning the Mirror*(Aynayı Temizlemek), *Dozing Consciousness*(Uykulayan Bilinç), *Insomnia*(Uykusuzluk), *Balkan Baroque*(Balkan Barok), *Seven Easy Pieces*(Yedi Kolay İş) gibi performanslarıyla sanat kariyerine devam eder. Abramovic'in 2010 yılında son olarak sergilediği *The Artist is Present*(Sanatçı Burada) dünya çapında büyük yankı uyandırmıştır. New York'taki Modern Sanat Müzesi'nde gerçekleştirilen performans üç ay boyunca devam etmiştir. Bir sandalyede hiç kıpırdamadan ve konuşmadan oturan sanatçı, karşısındaki sandalyede oturan izleyicilerle yalnızca göz göze bakarak bir diyalog gerçekleştirmiştir. Bu performansla birlikte sanatçı karşısına gelen izleyicilerle kurduğu göz temasında ayna konumunda olmuş, bazıları ağlayarak, bazıları gülerек oradan ayrılmışlardır.



Resim 3: Marina Abramovic ve Ulay, *Relation In Time*(Zamanda İlişki), 1977

Kaynak:<https://www.dazeddigital.com/artphotography/article/48215/1/remembering-artist-ulyay-most-boundary-breaking-moments>



Resim 4: Marina Abramovic ve Ulay, *Rest Energy*(Durağan Enerji), 1980

Kaynak: <http://www.sanatatak.com/view/cate-blanchett-marina-abramovici-canlandiracak>



Resim 5: Marina Abramovic ve Ulay, *Imponderabilia*(Ölçülemeyen), 1977

Kaynak: <https://www.wannart.com/bir-sanat-nesnesi-olarak-insan-bedeni-marina-abramovic/>



Resim 6: Marina Abramovic, *The Artist is Present*(Sanatçı Burada), 2010

Kaynak: <http://www.sanatatak.com/view/marina-abramovic-istanbulda-ama-orada-degil>

3.2. Marina Abramovic'in Performanslarına Merleau-Ponty'nin Gözünden Bakmak

Abramovic'in performansları, bizi öncelikli olarak sahip olduğumuz en ilkel yönlerimizle yüzleştirerek sunulan transandantal bir deneyimdir. Sanatçı bazı performanslarında en temel ihtiyaçlarımız olan yeme, içme, tuvalet gibi aktiviteleri tamamen keserek gösteriler sergilemiştir. Bedenin temel ihtiyaçlarını görmezden gelerek sergilediği bu performanslarda, bedenin sınırının nerede olduğunu sorgular ve bunu yaparken acının çok ötesine geçer. Abramovic'in performanslarına baktığımızda; “acının mirasla gelmiş veya öğrenilmiş algılardan ibaret olabileceğini, bundan kurtulabildiğimiz vakit, sınırlarını aşabileceğimizi düşünebiliriz. Nitekim sanatçının kendi performanslarında sınırlar defalarca aşılmıştı.”(Gürcan, 2015: 55) Abramovic insan olmanın en temelindeki “acıdan kaçma” dürtüsünü, “acıyla yüzleşme” olarak değiştirir. Batı kültüründen gelen ölümden, acıdan korkma dürtüsüne karşı meydan okumuş, performanslarında bununla yüzleşmeyi seçmiş ve acının insan olmamızın temelinde yatan bir şey olduğunu izleyicilere de göstermiştir. Bundan dolayı

Abramovic'in performansları, bedenin en temel özellikleriyle bir yüzleşme sağlar. Sanatçı özellikle üzerine düştüğü, şiddet, acı, cinsellik, cinsiyet, güç ilişkileri gibi konulara vurgu yapmasıyla, bunlara dair öğrenilmiş algılarımızı dönüşüme uğratar. *Art Must be Beautiful, Artist Must be Beautiful*(*Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı*) performansında sanatçı sağ elindeki metal fırçayla ve sol elindeki metal tarakla saçını durmadan tarar. Tarama eylemini yaparken aynı zamanda sürekli olarak "Sanat güzel olmalı, sanatçı güzel olmalı" diye tekrarlar. Sanatçı bu performansıyla birlikte hem Kapitalizmin piyasaya sürdüğü güzel kadın imajına hem de sanatı yalnızca estetik yönüyle değerlendiren sanat anlayışlarına bir eleştiride bulunur. Bize öğretilen verili kadın imgesini ve sanatta olması gereken şeye yönelik sunulan yargıları dönüşüme uğratar. "Abramovic'in performanslarının Batı kültürünün durmadan araçsallaşmasına karşı doğrudan ve açıkça verilen tepkiler olduğunu iddia ederiz. Dolaysızlık ve özgünlük gibi ilkeleri araçsallığa karşı silah olarak kullanmıştır."(Fischer-Lichte, 2016: 116) Sanatçı performanslarında genel itibariyle, bir bedene sahip olmamızdan gelen kavramlarla ilgilenmiş ve bunların yapıbozumunu yaparak, altında yatan gerçekle bizi yüzleştirmiştir.

Acı, şiddet ve vahşilikle gerçekleştirilen performanslarında hem sanatçı hem de izleyici üzerinde bir katharsis(arınma) sağlandığını söyleyebiliriz. Sanat felsefesinde ilk halini Aristoteles'te gördüğümüz katharsis; sanat ve estetik deneyimlerinde, insanları olumsuz duygulardan arındırmak için meydana gelen süreçtir. Onun için tragedya; izleyen kişide korku ve merhamet duyguları aracılığıyla, sahnelenen gösterideki hislerden arınma görevi görür. Trajik olan sahneler, bizde haz ve acıma duyguları uyandırdığı için zihinsel olarak bir üst aşamaya götürür. Bu aşamada artık seyirci, kendini yeni bir gözle değerlendirdiği için arınma gerçekleşir ve önceki halinden daha yüksek bir zihinsel hale geçer. Marina Abramovic'in performanslarında da sanatçı, acı yoluyla bedeniyle iletişim haline geçer. Sanatçının bedenine şiddet uygulamasını, bir keşfetme ve özgürleşme çabası olarak yorumlarız. Gösterilerinde acı ve ölüm hallerini normalleştirmesinin ise bireysel ve kolektif olarak bir arınma sağladığını söyleyebiliriz. Birçok dini inanıştan bildiğimiz gibi, bedenin acı çekmesinin sonucu olarak, bedeni aşip asıl hakikate erişileceğine inanılır. Abramovic'in performanslarının da bu inanışa benzer olarak, bedeni aşarak yeniden keşfetme ve ruhsal arınma girişimleri olduğunu söyleyebiliriz. Sanatçı hem kendisi

hem de izleyiciler için “sınırları zorlayan ve aşırıya kaçan deneyimler yaşamalarını sağlamıştır ve katharsis duygusuna yani bedensel deneyimin ve sembol yaratımının özgürleştirici birleşimine neden olmuştur.”(Fischer-Lichte, 2016: 91) Abramovic sergilediği performanslarda sanatını ortaya koymak iddiasında bulunmadığı gibi, eylemlerinin ne kadar anlaşıldığıyla ilgilenmez. Onun sanatının ulaşmasını istediği yer; izleyicinin performans gösterilerinden edindiği deneyimler, üzerinde yarattığı dönüşümlerdir.

Marina Abramovic için performans; resim, heykel gibi “betimleyici sanattaki ‘başka yer ve zaman’da olmayı reddederek, ‘burada ve şimdi’de olmayı istemektir.”(Yılmaz, 2013: 375) Abramovic’in beden ve zihnin sınırlarını deneyimleyerek sergilediği performanslardaki amacı; birçok mistik gelenekte olduğu gibi zihinsel bir trans haline ulaşmaktır. Aslında acı eşiğini zorlayarak bedenindeki enerjiyi boşaltırken, zihnini burada, şimdiki an’da tutmaya çalışmaktadır. Acı bizim şu an’la, bedenimizle kurduğumuz bağa odaklanmamızı sağlar. Bedenimizde bir acı hissettiğimizde artık zihnin düşünme faaliyeti devreden çıkacak, sadece acının olduğu bölgeye, dolayısıyla bedene odaklanacaktır. Örneğin; diş ağrısı ya da baş ağrısı çektiğimiz zamanları hatırlayalım. Zihnimiz başka bir yer ve zamana yönelmek yerine yalnızca ağrıyı düşünecektir. Bütün dikkat ağrının olduğu yere, bedenin o kısmına doğru yerleşecektir. Acı duymak beden sahibi varlıklar olduğumuzu bize hatırlatır. Dolayısıyla beden sahibi olmamızda şu an’la olan bağımızı sağlar. Abramovic performanslarında kendini defalarca tehlikeli durumlarla yüzleştirmiş ve böylece ‘burada’ ve ‘şimdide’ olmaya deneyimini yaşamıştır. Abramovic performanslarında yanan ateşin ortasına yattığında, kalbine zehirli bir ok doğrulttuğunda, saatlerce oturduğu yerden kalkmayıp acı çektiğinde, kendini tehlikeli hallere soktuğu her durumda, yalnızca kendi bedeninde olma halini deneyimlemek ister. Bu durumda ancak, şimdiki zamanın içerisinde sunulan deneyimlerle mümkündür.

Marina Abramovic’in performans sanatının şu’an da gerçekleştiğine dair tezini destekleyen görüş, Merleau-Ponty’nin bedene dünyada-olmak üzerinden verdiği anlamdır. Merleau-Ponty’nin dünya-içinde-olmak kavramıyla beden ve dünya arasındaki ilişkiyi nasıl kurduğundan giriş bölümünde bahsetmiştik. Bedenin dünyada-varlık olarak tanımlanması aynı zamanda onun şu-‘an’da var olduğunu da açıklar. Merleau-Ponty’e göre var olma hali; şimdi’nin içerisinde oluşan sürekli bir

*'bedenleme hali'*dir. İnsanı bedenli varlıklar olarak tanımlayan Merleau-Ponty için, dünyadaki her hareket, an'ın içerisinde bedensel varoluşun sunumudur. Onun için bedenın yeri, dünyada-olmakla ilişkisi bağlamında bir ifade mekânıdır. Bedenimizle bir şeyleri anlar, kavrar, yorumlar ve kendi dünyamıza dâhil ederiz. Merleau-Ponty'e göre beden, bir dünyaya sahip olmamızın yoludur. "Bedenimiz, tüm diğer ifade mekânlarından birinden ibaret değildir. Bu anlamıyla ancak kurulmuş olan bedendir. Bedenimiz tüm diğerlerinin kökenidir, ifade hareketinin ta kendisidir, imlemelere yer vererek onları dışarıya yansıtır." (Merleau-Ponty, 2016: 211) Bedenin ifade merkezi olması, anlam ağının dayanağını oluşturur. Bedenli varoluş olarak bizler, ancak kendimizi deneyimde gerçekleştirdiğimiz zaman biliriz. Bedenin bütün algı ve eylemleri ifadedir. Bedenin ifade eylemi anlamların fark edilmesi ve ortaya çıkarılmasıdır. Estetik deneyimde bedenın merkezi konumunu Merleau-Ponty'de net bir şekilde görürüz. Çünkü algı bedene aittir ve sanatçı bedeniyle eserinde dünyayı tanımlar, değiştirir.(Aydın, 2017: 261,262) Merleau-Ponty'nin yaşayan bedene yaptığı vurgu, performans sanatlarının bir ifade mekânı olarak bedeni görmesiyle tamamlanır. Abramovic'in performans örneklerinden gördüğümüz üzere, sanatçı bedenini kullanarak sergilediği gösterilerde yeni anlamlar yaratmak üzerine yoğunlaşır. Sunulmak istenen mesaj, bedenın ifadesine gizlenerek seyirciye verilir. Sanatçının performansı yalnızca bedenın sunumu değil, bedenın 'şimdi'nin içerisindeki oluş hallerinin ortaya konulmasıdır. Performans sanatçısının bedenini kullanması ancak onun bedensel olarak dünyada var olmasına bağlıdır. Merleau-Ponty'nin de dediği gibi; vücuda gelme süreçleri varoluşun anlamını yaratır ve sanatçının bu süreci bedenın sahnelenmesi haline getirerek belirli temalarla sunması ise performans sanatını yaratır.

Merleau-Ponty'nin varoluşun anlam merkezi olarak bedene yönelmesinin nedeni, aynı zamanda algının ilk momenti olan duyumların beden üzerinde oluşmasıdır. Merleau-Ponty ilksel temasımızın oluştuğu en hakiki alan olan düşünüm öncesindeki yere dönmek ister. Bu alan zihin-beden, özne-nesne, kendinde-kendi için, görünüş-gerçeklik gibi ayrımların ortadan kalktığı, bedenimizin ve duyumlarımızın ilk hareket noktasıdır. "Deneyimin düşünüm öncesi saflığıdır; dünyayla temasımızın gerçekliğiyle ilgili olarak ilksel, bilişsel-öncesi ve deneyimsel bir hakikattir. Ancak bu masumiyet, onu nasıl göreceğimiz bize öğretildiğinde, dünyaya 'nasıl bakacağımızı'

öğrendiğimizde kaybedilir.”(Primožic, 2013: 78-79) Sanatta düşünmenin keskin sınırları olmadığından dolayı, Merleau-Ponty'nin düşünüm-öncesi alan olarak adlandırdığı bu yerin sanatın alanı olduğunu söyleyebiliriz. Marina Abramovic'in performanslarına baktığımızda; sanat-sanatçı, sanatçı-eser, kadın-erkek gibi ayrımların yok edilerek beden üzerinde toplandığı bir dünya görmekteyiz. Örneğin; *Relation In Time(Zamanda İlişki)* performansında saçları birbirine bağlı olan iki ayrı cinsiyetteki bedenin tek bir yerde olmasıyla, cinsiyet ya da bedenler farklı olsa dahi insan olmak bakımından aralarındaki birliği sembolize eder. Abramovic'in bu ve diğer performanslarındaki odak noktası, ikiliklerden gelen ayrımları yıkmak üzerinedir. Diğer bir önemli nokta ise; Abramovic'in bedenine şiddet ve acı uyguladığı performanslarında bizi götürdüğü yerdir. Bu performanslarında sanatçı bedene ya da ortaya sunduğu konuya dair bizi farklı açılardan düşünmeye sevk eder. Bedeniyle sergilediği performanslarda ikilikleri yok eden sanatçı bizi Merleau-Ponty'nin bahsettiği düşünüm-öncesi alana götürür. Abramovic'le birlikte bedenin bütün süslemelerinden ve anlamlandırmalarından uzaklaştığımız en ilkel yönüyle temas ederiz.

Abramovic kendini aç ve susuz bıraktığı, bedeninin acı eşliğini zorladığı her performansında aslında bedeniyle direk bir temas haline geçer. Ona göre bu temas, performansla birlikte hayatın en gerçek haliyle ortaya konulmasıdır. Performansta, oyunculuk ve tiyatrodaki olduğu gibi bedenin içinde kaybolunmadığını, sanatçının bedeni ve kendisi arasında bir mesafe olmadığını düşünür. Tiyatroda kullanılan bıçak, kan asla gerçek değildir. Kurguyu desteklemek amacıyla sahteleri kullanılırken, performansta bunlar gerçek bir materyaldirler. Bu açıdan performans, Abramovic için gerçek zamanlı olarak oradadır. Her şey olduğu haliyle sahnelendiği için hayatın içinden bir tecrübe sunar. Sanatçı bedenini burada, dünyada-olmanın, kendi-bedeninde-olmanın bir ifade biçimi olarak acı ve şiddetle birlikte sunar. “Abramovic'e göre beden bir tekhnedir ve sürekli olarak başka bir yer için demir alır. Sembolik-olandan, dilden kurtulmak, yani dil merkezli Batı kültürünün kodladığı her şeyden arınmak ve yükünü boşaltmak zorundadır tekne-beden.”(Yılmaz, 2013: 376) Abramovic'te bedenin tekhne haline gelmesi; bir temsil olmasından ziyade, oluş halindeki varlığıyla birlikte kendisinin eser haline dönüşmesi anlamındadır. Sanatçı ele aldığı konuyu, bedeni aracılığıyla 'yeniden yaratarak' onu yeni bir anlama

kavuşturur. “Yaratma burada yapanın yapma eyleminde yaptığını malzeme ve biçim itibariyle, sanatta yapmanın aslında bir olma olduğunu ortaya koyar.”(Haşlakoğlu, 2016: 194) Oluş üzerinden ortaya çıkan sanatın anlamıyla bir kez daha Merleau-Ponty’nin beden sorgulamasındaki dünyada-olma kavramına referansta bulunuruz.

Çalışmamızda ayrıntılı olarak Abramovic’in *Ritim 0* ve *Ritim 10* performanslarını inceleyeceğim. Marina Abramovic’in 1974 yılında gerçekleştirdiği “*Rhythm 0*” (*Ritim 0*) performansı, 1973’de başladığı beş gösteriden oluşan Ritim serisinin sonucusudur. Bu performansında bir galerinin ortasında ayakta durmuş ve önüne 72 farklı obje yerleştirmiştir. Bu objeler; makas, bant, tabanca, ip, zincir, bal, parfüm, gül, bıçak, üzüm, şarap, polaroid kamera gibi insanların hem romantik hem de vahşi olabilecekleri farklı farklı nesnelere. Sanatçı verdiği yönergede; “ben 6 saat boyunca burada ayakta duran bir nesneyim. Bu objelerle bana istediğinizi yapabilirsiniz, olacakların hepsinden ben sorumluyum” yazmıştır. Kendisi de odanın ortasında hareketsiz bir şekilde dikilmektedir. Performansın başında ilk üç saat boyunca izleyiciler sanatçıya karşı yumuşak davranırlar, gül verirler, öperler ve sarılırlar. Ancak zaman ilerledikçe vahşilikleri ortaya çıkmaya başlayan izleyiciler cinselliğe ve şiddete yönelirler. İzleyicilerden biri makası alıp sanatçının kıyafetini keser, diğeri tenine gülün dikenini batırarak kanatır, bir diğeri galerinin içerisinde oradan oraya sürükler. En son izleyicilerden birisi silahı alıp, sanatçının eline vererek, kendine doğru gelecek şekilde çevirir. Bunu gören diğer izleyiciler performansın devam etmesini istedikleri için engel olurlar ve buna teşebbüs eden kişiyi galeriden dışarıya çıkartırlar. Abramovic, bu süreçlerin hiçbirisinde tepki vermemiş, adeta bir kukla gibi hareketsiz bir şekilde insanların ona yaptıklarına izin vermiştir. Altı saatlik gösterinin sonunda galerici içeriye gelir ve gösterinin bittiğini haber verir. Bunun üzerine kanlar içerisinde kalan sanatçı hareketlenip ayağa kalktığında, seyircilerin hepsi ondan korkar ve galeriden kaçışmaya başlarlar. Seyirciler bütün vahşiliklerini ortaya koyarak bir nesne gibi davrandıkları sanatçının hareket etmesiyle yaptıklarından korkmuş, kendileriyle yüzleşememişlerdir. Sanatçı, insanların bastırdıkları, yok saydıkları içlerindeki şiddet ve vahşilik duygularını ortaya çıkarmıştır. Performansta sanatçı kendi acı ve tahammül sınırını zorlarken aynı zamanda katılımcılarda, tepki vermeyen bir insana karşı ne kadar ileri

gidebileceklerinin sınırını zorlamışlardır. Seyirci ve sanatçının edindiği deneyimler açısından bir eşzamanlılık vardır.



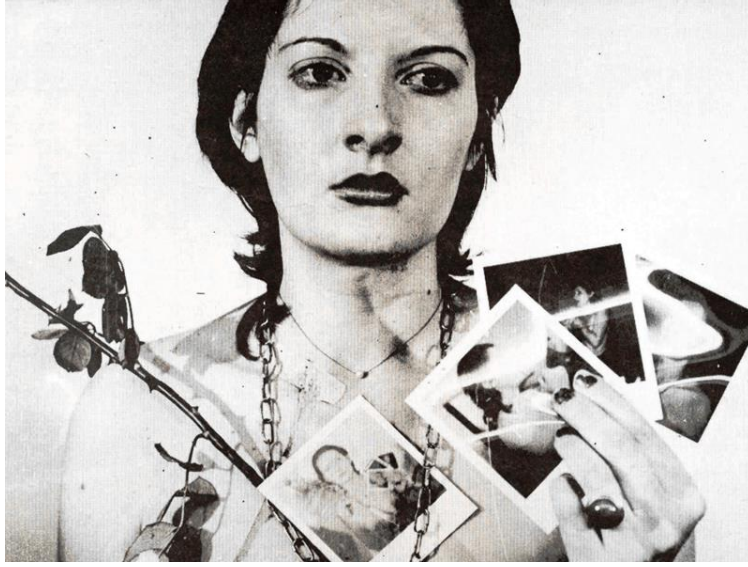
Resim 7: Marina Abramovic, *Rhythm 0*

Kaynak: <https://medium.com/>



Resim 8: Marina Abramovic, *Rhythm 0*

Kaynak: <http://everywhere-art.blogspot.com/>



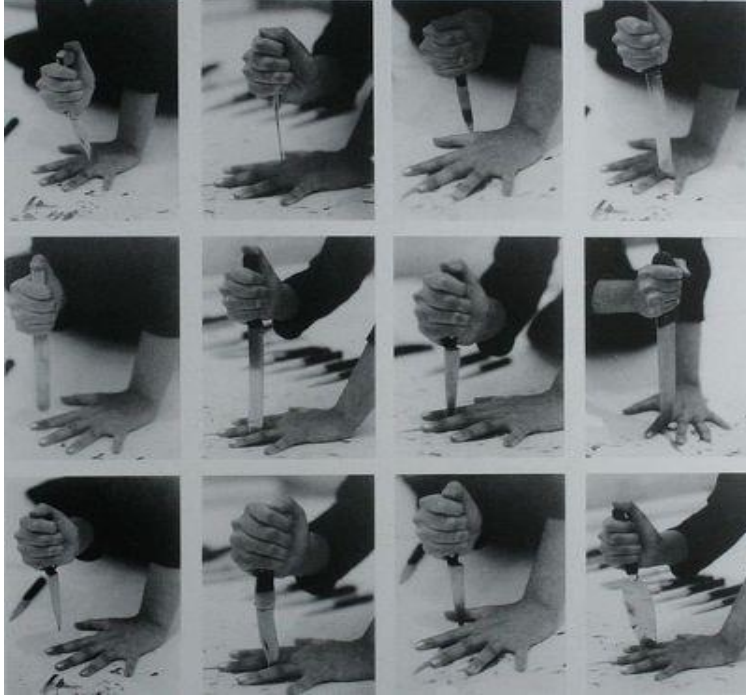
Resim 9: Marina Abramovic, *Rhythm 0*

Kaynak: <https://lonewolfmag.com/>

1973 yılında gerçekleştirdiği Ritim serisinin ilk performansı olan “*Ritim 10*”da Abramovic, yere beyaz bir kağıdın üzerine farklı boyutlarda 10 adet bıçak ve ses kayıt cihazı yerleştirir. Ses kayıt cihazını açar, sol elinin parmaklarına dikkatlice oje sürer ve parmaklarını açık bir şekilde yere koyar. Ardından sağ eliyle bıçaklardan birini alır ve sol elindeki parmaklarının arasına mümkün olduğunca hızlı bir şekilde vurmaya başlar. Sanatçının her seferinde parmakları yaralanmaktadır. Her kendini kesişinde bıçağı değiştirerek aynı performansı tekrarlar. Bütün bıçaklarla bu hareketi yaptıktan sonra, ses kayıt cihazını açar ve gösterinin ilk bölümündeki sesleri dinler. Sesler bir yandan galeride duyulurken sanatçı, aynı sırayla ve aynı ritimde performansı tekrarlar. Kendisini aynı yerlerden keser ve bu esnada tekrar ses kaydı alır. İkinci kez kaydettiği teybi geri alarak her iki performansın sesini birlikte dinler ve salondan ayrılır. İlk kısımda beden kendini tüm öngörülemezliğiyle hem izleyiciye hem de sanatçıya sunar, ikinci kısım ise sanatçı için bedenle yüzleşme zamanıdır. Sanatçı zihnini acıyı aşmanın bir yolu olarak kullanırken buradaki amacı, bedeni ve acıyı bastırarak aşmak değil, onu tekrar ve istemli şekilde üreterek, bedeniyle birliğini ve uyumunu kurmaktır. Sanatçı kendi acı eşliğini zorlar ve bunu yaparken izleyiciye hem görsel hem sesle birlikte acı duygusunu iletir. Sanatçının kanlar içerisinde kalan eli sergilenirken, bıçakların batmasıyla duyduğu acının ifadesi de sesiyle birlikte iletilir. Sanatçı insanların korktuğu ve kaçtığı acı duygusunu gözler önüne serer. Abramovic’te de

gördüğümüz üzere performans sanatı, sergilediği eylemlerle, bir gösteri olarak değil, gerçek bir deneyim olarak vardır;

“Akıl-beden ayrımı üzerinden bakmamaya, akla üstünlük tanımaktansa bedeni deneyimlemeye öncelik verir. Bazı performansların sınırları zorlayıcı nitelikte olması buna bağlıdır. Bedene yönelik bu tavır, izleyicinin olayı bir gösteri değil, gerçek bir deneyim olarak algılamasına neden olur. Yaşam-ölüm, sadizm-mazoşizm, izleme-izlenme arasındaki ikilemleri irdeleyerek dramatize eden performans sanatları, Ponty'nin dediği gibi 'insan bedeninin ancak yaşayarak kavranabileceği' gerçeği üzerine kuruludur.”(Antmen,2009: 223)



Resim 10: Marina Abramovic, *Rhythm 10*

Kaynakça: <https://www.tumblr.com/>



Resim 11: Marina Abramovic, *Rhythm 10*

Kaynakça:<https://vimeo.com/>

Abramovic'in '*Ritim 0*' performansı, Merleau-Ponty'nin bedeninin temel etkinliği olduğunu söylediği '*Praktognosia*' kavramının örneğidir. *Ritim 0* performansında sanatçının eylemsel gösterisi aslında bir eylemsizlik haliyle oluşmuştur. Abramovic'in hareketsiz kalması, izleyicileri bu hareketi sergilemeye itmiş ve performansın kurucu noktası izleyiciler olmuştur. Kendini bir kukla konumuna sokan sanatçı, hem kendisine hem izleyicilere sınır deneyimi yaşatmıştır. Sanatçı, izleyicinin aynası olmuştur. Örneğin; bana istediğinizi yapın önermesiyle, izleyici aslında kendini ortaya çıkarmıştır. Belki de farkında bile olmadığı bir aynanın içinde, kendinde ne varsa sanatçıya da onu yapıyordur. Sanatçının performansları genelde bir araştırma konusu gibidir ve izleyiciyi aktif konuma getirir.(Gürcan, 2015: 56) İzleyici, performanstan önce hiç farkına varmadığı yönlerini performans süreciyle birlikte ortaya çıkarır. Performanstan sonra katılımcılardan bir kısmı galeriyi arayarak, özür dilemişler orada kendilerine ne olduğunu bilmediklerini söylemişlerdir. Abramovic performans aracılığıyla insanları korkularıyla yüzleştirmesini şu sözlerle açıklar;

“İnsanlar çok basit şeylerden korkar: Bizi acı çekmek korkutur, bizi ölüm korkutur. Benim Rhythm 0'da yaptığım şey bu korkuları seyirciler için sahneye koymaktı. Onların enerjisini kullanarak kendi bedenimi mümkün olduğunca zorluyordum. Bu süreçte bende kendi korkularımdan

kurtuluyordum. Ve bunlar yaşanırken seyirci için bir ayna haline geliyordum.”(Abramovic, 2020: 93)

Abramovic, bedeninin kapasitesini zorlayarak sınırsız hale getirmesiyle hem kendinde hem izleyicide birçok duyguyu özgür kılmıştır. Beden üzerinden izleyiciye ayna olan bu duygular; sevgi, şiddet, öfke, cinsellik, acıma olarak her kişide farklı şekillerde ortaya çıkmıştır. Sanatçının eylemsiz eylemi ve izleyicilerin katılımıyla birlikte her iki taraf için bambaşka bir beden tanımı yaratılır. Bu tanım, katılımcıların kendilerini sorgulamalarına da olanak sağlamıştır. Performans sanatı yalnızca hareketin sanat olarak anlaşılması değil, eylemin *Praktognosia*'yla ilişkisi bağlamında bilinçlendirici, bilgi verici bir süreçtir. Performansta bilmek, eylem ve algı birleşir. Eylem üzerinden ortaya çıkan bilgi hem sanatı oluşturur hem algımızda farkındalık yaratır.

Performans sanatıyla birlikte sanatın doğası değişir; sanat artık resim ve heykeldeki gibi biçimsel nesnelere sınırlı değildir. Bize başka yer ve zamandan bir anı değil, burada ve şimdide gerçekleşen bir performans sunarlar. Bu açıdan performans tekrarlanamaz, kopyalanamaz, değiştirilemez ancak icra edildiği esnada ortaya koyduğu dinamik anlamıyla birlikte vardır. Oluş içerisinde devam eden eylemlerin bütünü oluşturarak performans, 'her an'da vücut bulma(*embodiment*) olarak sahnelenir. İnsan bedeni daima bir oluş, süreç ve değişim içerisinde. Performans esnasında da “sanatçı kendi bedenini bir esere dönüştürmez, o daha çok farklı vücuda getirme süreçleri gerçekleştirir. Bu süreçlerde beden farklılaşır. O kendini sürekli dönüştürür, yeniden yaratır ve oluşur.”(Fischer-Lichte, 2005: 158) *Ritim 0* performansında Abramovic, izleyicilerin tepkilerinin değişkenliğine bağlı olarak farklı vücuda getirme süreçleri sergilemiştir. Her an'da sürekli değişim olmasından ötürü bedenle sunulan anlamda değişikliğe uğrar. İlk zamanlarda sevgi ifadesi olan beden, daha sonra şiddet mekânına dönüşür.

Beden, sanatçıların en genel haliyle kendilerini gösterebilecekleri, bütün insanlığa hitap edebilecekleri bir alandır. Abramovic '*Ritim 10*' performansında, bıçakları parmağına vurduğunda çektiği acıyı izleyiciyle paylaşmış, dolayısıyla aynı deneyimi onlar içinde algılanabilir hale getirmiştir. Kendi bedenimize çektirdiğimiz acı eğer görünür bir yerdeyse, buna şahit olan başka bir kişinin acıyı paylaşması

kaçınılmazdır. Fiziksel acı, insanların kolaylıkla tepki verebileceği şeylerden biridir. Acı duygusunun iletilebilirliği bağlamında düşürsek, izleyici ve performans sanatçının aynı duyguyu deneyimlemesiyle aralarında bağ oluştuğunu söyleyebiliriz. Abramovic performansından sonra bu konuyla ilgili hissettiklerini şöyle ifade eder; “Sanki bedenimin içinden elektrik geçiyordu ve seyirciler ve ben tek kişi olmuştuk. Tek bir organizma. Odadaki tehlike algısı, o an beni ve bana bakanları birleştirmişti: Şimdi ve burada, başka hiçbir yerde değildik.”(Abramovic, 2020: 81) Merleau-Ponty’nin ben ve diğerlerinin ilişkisinde öznelarasılık olarak tanımladığı bu bağ, bedenli varlıklar olmamız bakımından paylaştığımız şeylerdir. Merleau-Ponty, kişinin kendine dair bilgisinin ancak öteki üzerinden anlaşılabilirliğini açıkladığı gibi: “Kendinde olan ancak ötekiyle, kendi içinin aracılığıyla kendi olur ve kendi için ancak ötekinde, kendinde tutularak, onun aracılığıyla kendi olur.”(Şan, 2015: 176) Dolayısıyla *Ritim 10* performansında sanatçı çektiği acıyla birlikte kendisiyle bir yüzleşme sağlar ve aynı zamanda izleyiciyi de bu dönüşüme davet eder. Diğer bir yandan performansın anlaşılması ve sanatçının bu yüzleşmeyi yaşaması da ancak izleyicinin varlığıyla mümkündür. Performanslar, onu izleyecek, ona anlam yükleyecek bir izleyiciye ihtiyaç duyarlar.

Sanatçı, gerçekleştirdiği eylemlerle taşınabilir bir sanat eseri üretmemiş, doğadaki bir varlığı ya da bir nesneyi temsil de etmemiştir. Abramovic, alıcısından bağımsız varoluşa sahip olan sanat eseri yerine, her şeyi içine alan bir olay yaratmıştır. “Burada önemli olan, sanatçının gerçekleştirdiği eylemlerin anlaşılmasından çok, onun kendi yaptığı ve seyircide uyandırmaya çalıştığı deneyimlerdir, kısacası performansa katılan kişilerin dönüşümüdür.”(Fischer-Lichte, 2016: 21) Sanatın anlaşılacak bir şey değil, deneyimlenecek bir şey olduğunu göstermesiyle, sanatın hem sanatçı ve hem de izleyici üzerindeki dönüştürücü gücünü ortaya çıkarır.

Marina Abramovic’in performanslarından da gördüğümüz üzere performans sanatı, cinsiyet, ahlak, cinsellik, şiddet, toplumsal ilişkiler gibi bedenli varlıklar olmamız bakımından var olan bütün insani konulara ışık tutar. Performatif eylemlerde beden, kendinden başka bir şeye referansta bulunmadığından dolayı bir temsil aracı değildir. Sanatçıların sunmak istedikleri mesajın anlamı göndergesel değildir ve ancak kendi verilen bağlamı içerisinde anlaşılabilir. Otantik bir sunum içerisinde gerçekleşen eylemler, beden üzerinden varoluşa sunulur. Merleau-Ponty’nin görüşlerinden

çıkardığımız sonuca göre performans sanatında beden, Varlığın bize açıldığı noktadır. *Görünür ve Görünmez*'de Varlığı özneyle nesnenin karşılaştıkları yerde arar:

“Nesnenin ve öznenin karşılaştığı yerde, orada ‘bir şey var’, burada var olan şey dünyanın anlamıdır. Kısacası, ne özne dünyayı inşa eder, ne de nesnelere, dünya ve özneyi inşa eder, fakat bu iki hareket ‘aynı anda’ gerçekleşir. Özne ve dünya birbirini aynı anda inşa ederler. O halde Varlık kavramını açıklayabilir miyiz? Özne, Varlığın örtüsünü kaldırabilir mi? Beden bizi Varlığa açar, beden Varlığı açığa vurur ve onu kendisinde yansıtır. O, varlığa ulaşmak için algılanabilen bu dünyadan hareket eder.” (Direk, 2017: 183)

Performans sanatçıları Merleau-Ponty'nin deyimiyle; bedenle birlikte görünmezi görünür kılarlar. İcra ettikleri performanstaki konuya bağlı olarak dönemin, beden, kişinin gerçeğini açığa çıkarırlar. Bedenin yönelimsel ilişkisi bağlamında, bedensel hareket, hem kişiye hem de dünyaya dair anlamı meydana çıkarır. “Estetik ifade, ifade ettiği şeye kendinde varoluş verir, onu algılayan ve herkes için erişilebilir bir şey olarak doğaya yerleştirir veya tam tersine, imlerin kendisini empirik varoluştan çekip alır ve onları başka bir dünyaya götürür.”(Şan, 2016: 257) Performans sanatlarında estetize edilmiş yaşam fikri, bizi hayatta her zaman karşılaştığımız şeylere dair başka türlü düşünmeye götürür. Hep gözümüzün önünde olanın görmediğimiz yanlarını sanat aracılığıyla görünür kılar. Merleau-Ponty'nin de dediği gibi; “Görünür içine vücuduyla batmış olarak, kendisi de görünür olarak, gören gördüğünü ele geçirmez: Ona yalnızca bakış ile yaklaşır, dünyaya açılır.”(Merleau-Ponty, 2012: 33)

SONUÇ

Merleau-Ponty'nin felsefe tarihine dair başlıca eleştirisi, Varlığı iki ayrı gerçeklik olarak yorumlayan düalist görüşlere karşı olmuştur. Düalizmin yarattığı en büyük ikilik ise kendisini dış dünyadan ayrı konumlayan özne-nesne ayrımıdır. Merleau-Ponty özellikle modern düşünce geleneğinden gelen, Ben'in(*özne*) varlığını, diğer var olanlardan(*nesne*) ayrı düşünen görüşlere kıyasla, yaşam dünyasını ben-başkası-dünya sistemi içerisinde bütüncül bir şekilde ele alır. İnsanın beden sahibi ve zihin sahibi olması bakımından sahip olduğu özellikler birbirlerine indirgenerek değil, ancak bir arada düşünüldüğünde anlaşılabilir. İnsanı yalnızca akıldan ibaret gören Rasyonalist görüş ile yalnızca deneyimle açıklayan Empirist görüşe karşı eleştirilerinin sonucunda Merleau-Ponty, Gestalt teorisinin de etkisiyle insanın çok yönlü, bütünsel yapısı içerisinde değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koyar. Merleau-Ponty'nin 'Empirizm ve Rasyonalizm Eleştirisi' bağlamında vardığı sonuç, *yaşam dünyasının* bilimin neden-sonuç ilişkisine göre ilerleyen kurallı bir düzen olmadığıdır. İlişkilerin rastlantısallığının doğurduğu farklılıklar, değişkenler söz konusudur. Dolayısıyla yaşamın anlamı ancak, Merleau-Ponty'nin öne sürdüğü ben-başkası-dünya sistemi içerisinde incelendiğinde ortaya çıkacaktır. Merleau-Ponty'nin Ben'in başkasıyla kurduğu ilişkiyi açıklamada önemli olan *chiasm* kavramı, özne ve nesnenin yer değiştirebilen, tersine çevrilebilir yapısını ifade eder. Özne ve nesne olma hali sabit, değişmez özellikler değildir. İlişkinin değişen durumuna ve algının konum aldığı yere göre bu kavramların anlamları da değişecektir. İç içe geçmişlik, tersine çevrilebilirlik gibi anlamlara gelen *chiasm* kavramı, Merleau-Ponty'nin birlik ve bütünlük içerisinde düşünülmesini öne sürdüğü ontolojik anlayışını açıklamada önemli yer teşkil eder. Bu incelemelerin ışığında felsefedeki özne-nesne ayrımının, Merleau-Ponty'nin *chiasm* kavramıyla birlikte aşıldığı sonucuna varırız. Sanat alanında bunun karşılığı olarak performans sanatları, özne-nesne ikiliğinin getirdiği ayrıştırmaya karşı eleştirel bir tutum sergiler. Sanatı icra eden kişi ile alımlayıcı arasındaki mesafenin yarattığı sanatçı-eser-izleyici arasındaki ayrım, bu ikiliğin diğer

bir ifadesidir. Sanat eserinin her zaman estetik olması gerektiği düşünülduğünden ve estetik olana yüce değeri atfedildiğinden ötürü izleyicisinden ayrı tutulmuştur. Alımlayıcıdan koparılmış ve sanatçısından ayrı görülmüş bir sanat eseri, yalnızca eser olma anlamı içerisinden düşünülduğünde, tek başına sanatın ne olduğunu açıklayamaz. Performans sanatlarının getirdiği eleştiriden varılan sonuç, sanatçı-eser-izleyici arasındaki mesafenin aşılması olmuştur. Sanatı yaratanlar kadar onu yaratmasını sağlayanların, izleyicilerinde sanatı yaratma sürecinin parçası olduğu bir sistem ortaya çıkmıştır.

Artık estetik olan yalnızca göze hitap eden değil, hayatın yaşanan olayları içerisinde cisim bulandır. Performans sanatçıları, sanatı günlük yaşamdan ayrı olarak saf biçimsel yapısıyla değerlendiren sanat anlayışlarına karşı, hayatın kendisini sanatın konusu haline getirirler. Eseri üreten sanatçının zekâsından ibaret gören sanat anlayışları, sanatı otantiklikten uzaklaştırıp metalaştırmışlardır. Performans sanatçıları, sanatın piyasa değeri üzerinden değerlendirilemeyeceğini, sanatçının da eserinden ayrı tutulamayacağını sergiledikleri performanslarla kanıtlarlar. Performans sanatlarıyla birlikte sanat-hayat iç içe geçmiş ve sanatçılarda hayatın içerisinden sergiledikleri performanslarla kendilerini izleyicilerle aynı seviyede tutmuşlardır. Performans sanatı, eylemin yalnızca kendisine referansta bulunması ve gösterinin ilk defa seyirciyle birlikte oluşması anlamında mevcudiyetle ilişkilidir. Aynı zamanda gösterinin oyunla bağlantısı nedeniyle bir kurgu içermesinden dolayı temsil özelliği içerir. Eylemsel gösteri esnasında mevcudiyet ve temsilin birlikte oluşmasından dolayı vücuda getirme (*embodiment*) kavramı sahnededir. Performansta gösteri, yaşamsal bir gerçek haline gelir. Maddi süreçlerle açıklanamayan performans sanatı, saf deneyim olarak kendini var eder. Hem sanatçı hem de izleyiciler için gösteri esnasında deneyimlenerek oluşması ve bundan dolayı sürece vurgu yapan yönüyle sanatın konumu birinci derecededir. Bu bakımdan performans sanatları, sanat akımlarındaki taklit, araçsallık ve biçimciliğe karşı eleştirel bir tavırla sanatın ikinci planda tutulmasını reddeder. Merleau-Ponty'nin sanat yapıtını tanımlanan bir şey değil, algılanan bir şey olarak görmesi, performans sanatlarında deneyimsel olanın sanata dönüşmesi fikriyle örtüşür. Merleau-Ponty için sanat, kendini araştırma deneyimi, yani kendilik deneyimi olarak vardır. Sanat eseri tıpkı bir ayna gibi sanatçıya kendisini göstererek, kendini başkası olarak görme imkânı ve böylece kendini görme, var olma

aracı haline gelir. Ayna işlevini gören sanat eseriyle birlikte öznenin kendisine, başkasına bakıyormuşçasına bakmasıyla kişi sanat eserinde kendini gerçekleştirir. Marina Abramovic'in performansları tam da bu anlamda sanatçının kendisi ve izleyiciler için bir ayna görevi görerek, kendini yeniden keşfetme deneyimi sağlar.

Merleau-Ponty'nin algının fenomenolojik incelemesinde öne sürdüğü 'algının kökenine inmek' projesini performans sanatları bağlamında okuduğumuzda, algının ilk kökensel nedenine gitme fikrinin bu sanat dalında cisimleştiğini görüyoruz. Merleau-Ponty, algının saf anlamının düşünüm-öncesi alanda ortaya çıkacağı fikrindedir. Bu alan, henüz anlamlandırılmamış bir dünya olduğu gibi bir çocuğun ilk defa dünyaya baktığındaki haline benzer olan kavramsız düşünce alanıdır. Zihnin yargılama gücünün ve düşünce kalıplarının olmadığı yer, saf algının alanıdır. Merleau Ponty'nin "Algıda bedeninin yeri ve anlamı nedir?" sorusunu bu düşünceler ışığında incelediğimizde, beden kavramının düşünüm-öncesi haline ulaşmak için performans sanatlarının bize bir yol sunduğu sonucuna varırız. Marina Abramovic'in performansları, cinsiyet sahibi olmamız bakımından, toplumsal baskıyla oluşturduğumuz, bize başkaları tarafından dayatılan ancak üzerine hiç düşünmemiş olduğumuz beden tanımını bize tekrar tekrar sorguladır. Abramovic bedene dair yüklediğimiz bütün anlamları yapı bozuma uğratar ve böylece bizi yargısız varoluş alanına geri götürür. Bu alan, Merleau-Ponty'nin bahsettiği algının yalnızca kendisi olmasıyla tanımlandığı, ilk algı momenti, saf algı, düşünüm-öncesi olan yerdir. Yargısız varoluş alanı olan bu yerde varlığa dair anlamın görünüşe çıktığını söyleriz. Bedene dair anlamda performans sanatlarının açtığı kapıda bize kendini göstererek bunca zamandır unuttuğumuz şeyi hatırlatır. Marina Abramovic'in performansları öncelikle insanın beden sahibi varlıklar olması bakımından sahip olduğu özellikleri, dürtüleri, güdülerini, gözler önüne serer.

Bedeni yeniden tanımlama projesi aynı zamanda insanın da yeniden tanımlanmasıyla iç içedir. Merleau-Ponty'nin algının ilk momentine inme projesinin ancak algının şimdiki zaman üzerinden incelendiğinde mümkün olacağını söyleyebiliriz. Merleau-Ponty'nin varoluşun sürekli bir bedenleme(*embodiment*) hali olduğunu söylemesiyle, Herakleitos'un "Her şey akar, değişim içerisindedir" sözünü hatırlarız. Merleau-Ponty'nin de bedeninin her an'da anlamının değiştiğine, zamanın akışı içerisinde olduğuna vurgu yaptığını görmekteyiz. Her tanımlama, her yargı

getirme hali şu an'ın içerisinde yapılmaktadır. Zaman ilerledikçe tanımlanan şeye dair değişimler olacağı için, o şeye dair algımız, bakış açımız, yorumumuz da değişecektir. Merleau-Ponty bu düşüncelerle birlikte felsefe tarihine yönelttiği eleştiriyi, varlığı tek bir yere sabitleyen töz anlayışı ve kesin bir hakikat olduğunu düşünen görüşlere karşı, varoluşun ancak yaşamın bütünü içerisinde anlaşılacağı sonucuna varır. Bu bağlamda Bergson, saf şimdi, saf geçmiş, saf algı, saf anının ontolojik birlik haline geldiğini söylemesiyle Merleau-Ponty'nin görüşlerine destekleyici kaynak oluşturmuştur. Bergson, zamanın ancak şimdiki zaman içerisinde sürdüğü fikriyle birlikte, içsel bir bilinç hali olarak var olduğunu düşündüğü süreden bahsetmiştir. Bergson'un süre kavramı, geçmişin ve geleceğin şimdiki zaman içerisinde aldığı biçim olması anlamında, zamanın içsel boyutu şeklinde görülebilir. Sezgiyle varlığının bilgisine sahip olunan, içinde yaşadığımız zamanı tanımlayan Bergson'un süresi, zamanın ancak 'şimdiki zaman'da yaşandığı düşünme biçimini açıklar. Dolayısıyla Bergson bağlamında, Marina Abramovic'in bize sunduğu ekseninde performans sanatlarını incelediğimizde, performansın ancak 'şu anda', 'şimdiki zaman'ın içerisinde gerçekleştiğine dair önermenin karşılığını, Bergson'un *süre* kavramında buluruz. "Performans sanatçıları geleneksel tiyatroya karşı 'gerçek' şimdiliği talep etmişlerdir. Performansta vuku bulan şey, sürekli olarak gerçek bir şekilde, gerçek mekan ve zamanda meydana gelir, o daima '*hic et nunc*', yani mutlak bir şimdilikte gerçekleşir."(Fischer-Lichte, 2016: 158) Bunlarla birlikte Merleau-Ponty'nin beden ve algı üzerine yürüttüğü sorgulamadan vardığımız sonuç; bedenin anlamının durağan bir yapıda değil, dinamik süreçler içerisinde olduğundan dolayı, ancak an'ın içerisinde baktığımızda saf algıyı anlayabileceğimiz yönündedir. Özellikle Marina Abramovic'in performansları bizi bedeni an'ın içerisinde düşünmeye sürükler ve tanımsızlıklar içerisinde yatan saf bedeni görmemizi sağlar.

Merleau-Ponty'de bedenin anlamı değişerek artık fenomenal beden, diğer bedenlerle ve var olanlarla olan ilişkiselliğiyle açıklanır. Merleau-Ponty, bedeni ontolojik açıdan düşünmek için bize olanak sağlar. Kendi içine kapalı, zihnin efendiliği altında kalan bir beden değil, ancak bütün var olanlarla birlikte kendi olabilen bir beden kavramı geliştirir. İnsanında bu özelliğini ön planda tutar ve beden sahibi varlıklar olarak tanımlar. Merleau-Ponty ile birlikte, Modern felsefeden gelen makine beden ya da zihnin efendiliğinde olan beden düşüncesine karşı canlı beden

anlayışı gelir. Beden yalnızca bir et parçası değil, 'tekhne' kavramıyla kurduğumuz ilişkisi bağlamında yaratımla ilişki içerisindedir. Böylece yaşayan, canlı beden anlayışı ön plana çıkar ve beden, yaratımın bir parçası haline gelir. Merleau-Ponty'de estetiğin *poiesis*'le ilişkisini tekhne beden üzerinden açıklamaya çalıştık. Performans sanatlarının felsefi statüsünü oluşturma konusundan vardığımız sonuca göre; tekhne ve *praktognosia* kavramları, bizi Merleau-Ponty'den performans sanatlarına götürür ve aralarındaki ilişkiyi açıklar. Merleau-Ponty'de *praktognosia*, bedendeki hareket bilincini açıklaması bakımından performans sanatlarının eylem anında oluşan sanat fikrine götürdü. Aynı zamanda performansta eylemin sanat haline dönüşmesine felsefi bir temel oluşturduk. Bedenin dünyaya doğru yönelimselliği, dünyanın da bedene yönelik olan hareketiyle birlikte düşünülür ve bu hareketsellik *praktognosia* kavramında birleşir. Merleau-Ponty'de artık bilinç pasif bir 'düşünüyorum' bilinci değil, aktif ve hareketsel yapısıyla 'yapabiliyorum'la ilişkilidir. Her türlü aşkınlık içeren felsefeden ve dışsal ilişkilerden sıyrılmış olan beden ise anlamın ifade merkezidir.

Merleau-Ponty'nin bedene dair felsefi görüşleri ile performans sanatlarını beraber ele aldığımız çalışmamızda, sanatın artık hoş, güzel, estetik olarak tanımlanmaktan uzaklaştığını ve sanatın bir beğeni nesnesi olmasına kıyasla ontolojik yönüyle ön plana çıktığını söyleyebiliriz. Performans sanatları izleyiciye güzel bir şey verme kaygısında değil, onları varoluşsal farkındalığa ulaştırmak bağlamında pedagojik bir kaygı içerisindedir. Sanatın içeriği değiştiği gibi amacı da değişmiştir. Son olarak Marina Abramovic'in performanslarında 'eylemci beden'in sunulması ve her türlü nesnenin gösterilerin içerisine dâhil edilmesiyle sanattaki klasik anlayışların parçalandığını gördük. Abramovic'in gösterilerinde, sanatçı-eser, sanat-hayat, sanatçı-izleyici, özne-nesne ayrımlarına karşı bedenini sunduğunu kanıtladık. Abramovic'te beden, her türlü düalizmi yok eder ve bütün ikilikler beden üzerinde toplanır. Hem beden hem düşüncenin sınırlarını zorlayarak gerçekleştirdiği performanslarla, insanların varoluşuna ışık tutar ve görünmez olan görünür hale gelir. Tarih boyunca felsefenin sorduğu sorulara sanat, ortaya koyduğu eserlerle cevap vermiş ve felsefe de onu yeniden tanımlamıştır. Çalışmamızda vardığımız sonuca göre; Merleau-Ponty'nin felsefi bağlamda sorguladığı beden kavramını, performans sanatları da eylemsel ifade biçimiyle sanatsal açıdan göstermiş ve yeni bir beden tanımlaması, dolayısıyla yeni bir

insan tanımlaması çıkmıştır. Özetle diyebiliriz ki; Merleau-Ponty'nin bedene dair sorduğu soruların karşılığını, performans sanatlarının eleştirel eylemlerinde buluruz. Merleau-Ponty'nin 'chiasm' kavramı bağlamında, iç içe geçmiş ilişkiler ağıyla düşünürsek, bu tek yönlü bir süreç değildir. Aynı zamanda performans sanatlarının ortaya koyduğu iddianın felsefi temeli Merleau-Ponty'nin düşüncelerindedir.

KAYNAKÇA

Aaro, A.F. (2010). Merleau-Ponty's Concept of Nature and the Ontology of Flesh, *Biosemiotics*, 3(3), 331-345.

Abramovic, M. (2020). *Duvarlardan Geçmek*. (Çev. D. A. Balcı). İstanbul: Everest Yayınları.

Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Auslander, P. (2006). The Performativity of Performance Documentation, *PAJ A Journal of Performance and Arts*, 28(3), 1-10.

Aydın, A. (2017). Yaşayan Deneyim John Dewey ve Maurice Merleau-Ponty, *Cogito: Maurice Merleau-Ponty*, sayı: 88, 247-266

Barbaras, R. (2017). Vücudun Fenomenolojisinden Tenin Ontolojisine, *Cogito: Maurice Merleau-Ponty*, sayı: 88, 154-193.

Bumin, T. (2016). *Tartışılan Modernlik – Descartes ve Spinoza*. İstanbul: YKY Yayıncılık.

Carlson, M. (2004). *Performans: Eleştirel Bir Giriş*. (Çev. B. Güçbilmez). Ankara: Dost Kitapevi Yayıncılık.

Cloonan, T. F. (2010). Art and Flesh: A Psychology of Art by Way of Merleau-Ponty, *Les Collectifs du Cirp*, volume 1, 61-76.

Corbin, A. (2008). *Bedenin Tarihi 1 – Rönesans'tan Aydınlanmaya*. (Çev. S. Özen). İstanbul: YKY Yayıncılık.

Deleuze, G. (2010). *Bergsonculuk*. (Çev. H. Yücefer). İstanbul: Otonom Yayıncılık.

,(2015). *Kant Üzerine Dört Ders*. (Çev. T. Kılıç). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- Deleuze, G., Guattari, F. (2019). *Felsefe Nedir?*. (Çev. T. Ilgaz). İstanbul: YKY Yayıncılık.
- Descartes, R. (2015). *Meditasyonlar*. (Çev. Ç. Dürüşken). İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Direk, Z. (2016). *Dünyanın Teni*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Draz, A. (2020). Performatif Belgelemeye Dair, *Sanat Dünyamız: Performansın Dönüşümü*, sayı: 174, 1-8.
- Falk H. (2012). Flesh as Communication-Body Art and Body Theory. *Contemporary Aesthetics*, volume 10.
- Fischer-Lichte, E. (2016). *Performatif Estetik*. (Çev. T. Acil). İstanbul: Ayrıntı Yayıncılık.
- Foucault, M. (2003). *Cinselliğin Tarihi*. (Çev. H. U. Tanrıöver). İstanbul: Ayrıntı Yayıncılık.
- Furseth, I., Repstad, P. (2011). *Din Sosyolojisine Giriş- Klasik ve Çağdaş Kuramlar*. (İ. Çapcıoğlu, H. Aydınalp). Ankara: Birleşik Dağıtım Kitabevi.
- Goldblatt, D. (2016). The Extended Body and the Aesthetics of Merleau-Ponty. *Evental Aesthetics*, volume 5, 25-46.
- Gürcan, G. A. (2015). *Performans Sanatı*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Haşlakoğlu, O. (2016). *Platon Düşüncesinde Tekhne – Sanat ve Felsefenin Ortak Kökeni Üzerine İnceleme*. İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Husserl, E. (2015). *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*. (Çev. H. Tepe). Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Jones, A. (1998). *Body Art/Performing the Subject*. London: University of Minnesota Press.
- Kaushik, R. (2011). *Art and Institution – Aesthetics in the Late Works of Merleau-Ponty*. Newyork: Continuum International Publishing Group.

- Kelly, S., D. (2002). Merleau-Ponty On The Body, *Ratio*, 15(4), 376-391.
- Leibniz, G., W. (2011). *Monadoloji Metafizik Üzerine Konuşma*. (Çev. A. Altınörs). İstanbul: Bilge Yayıncılık.
- Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev. C. Çapan, S. Öziş). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Merleau-Ponty, M. (2014). *Algılanan Dünya*. (Çev. Ö. Aygün). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- ,(2016). *Algının Fenomenolojisi*. (Çev. E. Sarıkartal, E. Hacımuratoğlu). İstanbul: İthaki Yayıncılık.
- ,(2017). *Algının Önceliği ve Felsefi Sonuçları*. (Çev. Y. Yıldırım). İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- ,(2016). *Göz ve Tin*. (Çev. A. Soysal). İstanbul: Metis Yay.
- ,(1965). *The Structure of Behavior*. (Trans. A.L. Fisher). London: Methuen Press.
- ,(2004). *The Visible and Invisible*. (Trans. Alphonso Lingis). London and NewYork Group: Routledge.
- ,(2017). Dünyamız Tamamlanmamış Bir Eser, *Cogito: Maurice Merleau-Ponty*, sayı:88, 20-29.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked-The Politics of Performance*. New York: Routledge.
- Primožic, D., T. (2012). *Merleau-Ponty Üzerine*. (Çev. Z. Esenyel). Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Rorty, R. (2018). Bedenden Ayrı Var Olma Yetisi. *Cogito: Öyleyse Descartes*, sayı: 10, 187-199.
- Rorty, A. O. (2018). Bedenle Düşünme Konusunda Descartes. *Cogito: Öyleyse Descartes*, sayı: 10, 199-213.

Sennett, R. (2014). *Ten ve Taş*. (Çev. T. Birkan). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Sözen M., Tanyeli U. (2018). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.

Sütçü, Ö.,Y. (2015). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. İstanbul: Sentez Yayıncılık.

Şan, E. (2017). Algıya Göre Düşünmek, *Cogito: Maurice Merleau-Ponty*, sayı:88, 63-84.

Şan, E. (2012). *Merleau-Ponty*. İstanbul: Say Yayıncılık.

Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayıncılık.

Türkdoğan, T. (2014). *Sanat Kültür Politika – Modernizm Sonrası Tartışmalar*. Ankara: Nobel Yayıncılık.