Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Sciences

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 7, Sayı: 46, Haziran 2020, s. 491-506

ISSN: 2149-0821 Doi Number: <http://dx.doi.org/10.29228/SOBIDER.42989>

Arş. Gör. Dr. Ali Ertuğrul KÜPELİ

Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş
Eğitimi Anabilim Dalı, aliertugrulkupeli@gmail.com

Muhammet Mustafa ÜNLÜ

Görsel Sanatlar Öğretmeni, T.C. MEB, muhammetmustafaunlu@gmail.com

HEDONİZM BAĞLAMINDA PERFORMANS SANATI

Özet

Tarih boyunca “güzel” hakkında birçok söylem geliştirilmiştir. Estetik ilerlemeler doğrultusunda bilgi üretimi ve birikimiyle haz olgusu ele alınmıştır. Antik Çağ’da ortaya çıkan haz ve estetik kavramları üzerine tartışmalar, düşünsel düzlemde ele alınmıştır. Bu tartışmalar Modern ve Postmodern döneme kadar devam etmiştir. Günümüzde de bu konunun tartışılması sıcaklığını korumaktadır. Postmodernizm tarz ve hazla ilgilenmesine rağmen, estetiği kurallara bağlamaz. Sanat eserini algılamaya çalışan bireye bu durum zorluklar çıkarır. Fakat yeterli donanıma sahip estetik izleyici kendi bilimsel tutarlılığı çerçevesinde olguya dâhil olur. Birden fazla anlam içeren Postmodern eserler, çoğulcu bir yapıda alımlayıcının yaratıcı sürece katılımını sağlar. Bu bağlamda yapıtlar estetik hazzın yaşanmasına farklı bir boyuttan katkı getirir. Performans sanatı, Postmodern üslupta eserlerin verildiği bir alandır. Bu açıdan performans sanatı, eserde birçok anlamı ortaya koymaktadır. Algıyı, hazzı, dürtüyü, anı, yaşamı, mekânı vs. şeylerin beden olarak ele alındığı performans sanatında, alımlayıcıları gerçeklik olgusuna dâhil ederek sanatçı-alımlayıcının arasında bağ oluşturur ve ortak estetik deneyim sağlar. Bu ortak estetik deneyim doğrultusunda sanatçı-alımlayıcı özdeş durumları yaşayarak estetik haza ulaşır.

Anahtar kelimeler: Hedonizm, Estetik, Sanat, Performans Sanatı.

PERFORMANCE ART IN THE CONTEXT OF HEDONISM

Summary

About “beautiful” have been developed many discourses throughout history. In the direction of aesthetic advances, the phenomenon of pleasure with the production and accumulation of knowledge is discussed. Discussions on the concepts of pleasure and aesthetics that emerged in Antiquity were discussed in the intellectual platform. These discussions continued until the Modern and Postmodern period. Today, the discussion of this issue remains warm. Although postmodernism is concerned with style and pleasure, it does not attach to rules aesthetic. This situation creates difficulties for the individual who tries to perceive the work of art. However, the aesthetical viewer with sufficient equipment includes to event within the framework of its scientific consistency. Postmodern works with more than one meaning procures to participate in the creative process receptive in a pluralistic structure. In this context, works of art contributes a different dimension to the aesthetic pleasure. Performance art is an area where works are given in Postmodern style. In this respect, the art of performance reveals many meanings in the work. In performance art, which are considered as body perception, pleasure, impulse, memory, life, place etc. corrolates between artist-receptive by incorporating into the fact of reality receptives and provides common aesthetic experience. In line with this common aesthetic experience, artist-receptive reaches aesthetic pleasure by experiencing identical situations.

Keywords: Hedonism, Aesthetic, Art, Performance Art.

1. PROBLEM DURUMU

Her estetik olay, bir süje-obje bağlılığına dayanır. Bir yanda estetik kaliteleri ile bir estetik obje, öte yanda bu objeye bütün psişik aktları ile yönelmiş, onu estetik olarak algılayan, ondan zevk alan bir süje bulunur. Estetik olay, bunlar arasındaki “*relation*”da ortaya çıkar ve bilgi olayı ile bu bakımdan büyük bir yakınlık gösterir. Bu yakınlık, onların çözümleri bakımından da görünür. Hatta diyebiliriz ki, onların ortak bir problem kaderi vardır (Tunalı, 1983: 7).

Antik Çağ’dan beri doğada karşılaşılan güzele olan gereksinim, bir güdü gibi çalışır. Fakat bu güzele ulaşma öğrenmeyle sağlanmıştır. Çünkü öğrenmenin ilk kaynağı olarak doğa görülmüştür. Doğanın kendisi taklit edildikçe güzele ulaşılmaya çalışılmıştır. Fakat bu durum kimi insan için yeterli gelmiş, kimisi için gelmemiştir. Bilgi üretimi ve birikimi ilerledikçe, akıl, kültür ve edimlerimiz geliştikçe doğanın güzeline yeni güzellikler eklemlemeye başlanmıştır. Bu nedenle çevrede bulunan doğal güzelliklerin, insan üzerinde oluşturduğu duygusallığın ve düşüncelerin ifade ediliş yolları ve biçimini araştırmaya başlamıştır (Ünlü, 2018: 158).

1960’lı yılların başından günümüze çoğulculuğu ve farklılığı benimseyen postmodernizm, birçok sanat alanında yeni oluşumlara neden olmuştur. Bireyin toplum içindeki yeri, sosyolojik ve politik açıdan sorgulanırken sanat alanlarında da yeniden değerlendirilmiştir. Bu bağlamda 1960’lı yıllardan itibaren birçok sanat eğitimcisi, sanatçı, kuramcı ve eleştirmen yeni sanatsal yönelimlerini ve pratiklerini ortaya koymuştur. Bu yenilikçi yaklaşımlar modern sanat ve daha öncesi zamanlardaki geleneksel tuval resmi gibi geleneksel sanat yöntemlerine karşın alternatif sanatsal yaklaşımlardan yararlanmışlardır. Özellikle performans, enstalasyon, vücut sanatı gibi

farklı sanat disiplinlerine yönelik çoğulcu ve yenilikçi bir sanat eğitiminden söz edebiliriz (Küpeli, 2018: 4).

Modern çağın manipüle edilmiş toplumları her şey yolundaymış gibi çağa ayak uydururken; gerçek sanat eseri ile iletişime geçen birey, doğası gereği aradığı en yüksek hazzı bulma çabasında olacaktır. İnsan zihni sahip olduğu akıl ile yaşadığı evreni anlaşılır kılmaya çalışmaktadır. Bu anlayış onu nesnel bilgiye taşırken, yaşamdan da haz almasını sağlayacak yegâne unsur olacaktır. Adorno, “*sanatın sahip olduğu gücün, temsil edilemeyi, temsil etmekten aldığını*” ifade eder. Ayrıca *estetik bağli olarak bireyin sanat yolu ile özgürleşmesini sağlayan da bu düşünce olduğunu*” beyan eder. Bu görüşler sanat eserinin sağladığı yüksek düzeydeki hazzı destekler mahiyettedir (Çamöz Açıkbaş ve Eliri, 2019: 3130).

1.1. Problem Cümlesi

Performans sanatı ile Hedonizm arasında anlamlı bir ilişki var mıdır?

1.2. Alt Problemler

Hedonizm ile estetik arasında anlamlı bir ilişki var mıdır?

Hedonizm ile performans sanatı arasında bağ var mıdır?

Performans sanatı nedir?

1.3. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Araştırmanın temel amacı estetik bağlamda Hedonizm ile performans sanatı arasındaki bağlantıyı irdeleyerek yeni bir bakış açısı ortaya koymaktır. Estetik içinde Hedonizm’in ne olduğunu ve performans sanatına etkisini araştırmaktır. Bu çalışma estetik çerçevesinde Hedonist öğelerin performans sanatına etkilerini ortaya çıkararak çağdaş sanat sorunlarına ışık tutması bakımından önemlidir.

1.4. Araştırmanın Yöntemi

Çalışmaya konu olan başlıklarla ilgili konuyu besleyecek kaynaklar edinilmiş ve incelenmiştir. Araştırmanın metni, çalışmaya konu olan başlıklardan uzaklaştırıp dağıtmayacak şekilde ve sonuçla ilgili çıkarımları destekleyip bütünleştirecek bir üslupla derlenmeye çalışılmıştır. Metin içerisinde yer alan görseller, konuyu veya metni betimleyeceği düşünülen örneklerden seçilerek koyulmuştur. Çalışmada konularla ilgili kitap, makale gibi kaynaklar araştırılmıştır. Literatür tarama ve betimsel araştırma tekniklerinin kullanıldığı bu çalışmada kavramsal ve yazınsal açıdan ifade edilen nitelikler pekiştirilmeye çalışılmıştır.

2. ESTETİK VE HEDONİZM

“Estetik” sözcüğü Grekçe “*aisthêta*” ya da “*aisthanesthai*” sözünden gelir. “*Aisthêsîs*” sözcüğü, duyum, duyulur algı anlamına geldiği gibi, “*aisthanesthai*” sözcüğü de, duyu ile algılamak anlamına gelir. Estetik, bu anlamda duyulur algının, duyusallığın sağladığı bilgi ile ilgili bir bilim olarak düşünülüyor. Sözcüğün kökeninde bulunan bu duyusallık, estetik dediğimiz bilimin adının dışında da bu sözcüğün yaşadığını gösterir. Günümüz tıp terminolojisinde rastladığımız “*anestesi total*” ya da “*anestesi lokal*” terimleri bunun somut örnekleridir. Birincisi, ameliyatta tüm duyarlılığımızın yok edilmesini, öbürü de ameliyat edilecek bölgede duyarlılığın yok edilmesini ifade eder. Kimi düşünürlerde bu “*estetik*” sözcüğünün her iki anlamda da kullanıldığı görülebilir. Örneğin, Kant (1724-1804) estetik sözcüğünü hem duyusallık anlamında hem de bugünkü estetik bilimi anlamında kullanır. Şöyle ki: “*Kritik der reinen Vernunft*”un (Salt Aklın Eleştirisi) bir bölümü olan “*Transcendentale*

Aesthetik” (Transcendental Estetik) de, Kant, salt matematik, salt doğa bilimi ve salt metafizik nasıl mümkündür? sorularını ele alır ve burada “*estetik*” sözcüğünü duyusallık anlamında kullanır. Buna karşılık, Kant’ın bugün estetik sorunlar dediğimiz sorunları ele aldığı “*Kritik der Urteilkraft*” (Yargı Gücünün Eleştirisi) adlı yapıtında kullandığı “*estetik*” sözcüğü ise, estetik bilimi ya da estetik bilimi ile ilgili olan şeyler anlamındadır (Tunalı, 1998: 13).

Estetik, felsefenin duyusal değerle ilgili olan alt dalı ya da disiplinine karşılık gelir. Bunu en açık bir biçimde gösteren şey de estetik teriminin Antik Yunan’da bulunan etimolojik kökenidir. Terimi felsefeye sokan, onu felsefenin belli bir alanını ya da disiplini ifade etmek için ilk kullanan kişi, ünlü Alman düşünürü Alexander Baumgarten (1714-1762) olmuştur (Cevizci, 2017a: 298; Aktaran: Ünlü, 2018: 3).

Aesthetica’nın daha ilk sözlerinde Baumgarten, estetik’i şöyle tanımlar: “*Aesthetica, özgür sanatlar teorisi, aşağı bilgi teorisi, güzel üzerine düşünme ve akla benzer bir yeti bilimidir. Estetik, duyusal bilginin bilimidir*”. Böyle bir betimlemede ilk kez olarak estetik adını verdiğimiz bilimin bir tanımıyla karşılaşırız. Gerçi, bu tanım, çok yanlış bir tanımdır. Ama estetik’i belirlemek isteyen bütün bu farklı elemanlar, bir temel belirleyici motive geri götürülebilir; bu temel belirleyici motiv, cognitio sensitiva’dır, duyusal bilgidir (Tunalı, 1998: 14).

Ancak estetiğin ilgi alanı olan ‘güzel’ kavramı ilk defa Yunan Felsefesi’nin iki önemli filozofu Platon ve Aristoteles tarafından ortaya konulup tartışılmıştır. Yunan’dan, erken Hristiyanlık dönemi ve Rönesans’a kadar, güzelliğin, nesnel, fiziksel bir özellik olduğu düşünülmüş, güzelliğin nesnenin doğasında olduğu görüşü savunulmuştur. Ancak süreç içerisinde güzelliğin bakan kişinin gözünde olduğu düşüncesi hâkim olmuştur (Tekel, 2015: 150; Aktaran: Ünlü, 2018: 3).

Yunan ahlak öğretisinde belli bir yeri olan mutçuluğun (eudaimonism) kurucusu olarak değerlendirilebilecek olan Demokritos kendinden sonra gelen bütün Yunan Ahlak felsefesine etkisi altında bırakmıştır... Yunan ahlak öğretisinde belli bir yeri olan mutçuluğun (eudaimonism) kurucusu olarak değerlendirilebilecek olan Demokritos kendinden sonra gelen bütün Yunan Ahlak felsefesine etkisi altında bırakmıştır (Gülbüz, 2012: 9). Demokritos’un hedonizmi temiz ve asil bir hedonizmdir. Ona göre, kim mutlu olmak istiyorsa o zaman yararına olanla-olmayanı ayırt edebilmelidir (Gökberk, 2000: 37).

Hedonizm ya da hazcılık, Yunanca “*Hedone*” kelimesinden doğmuştur. Literatüre bakıldığında hedonizme ilişkin üç farklı versiyonun varlığından söz edilmektedir. Bunlardan ilki değer bilimsel hedonizmdir (axiological hedonism); içsel bir değer teorisini desteklemektedir ve hazla ilgili tüm olguların içsel olarak iyi olduğunu ve hazdan başka hiçbir şeyin iyi olmadığını savunmaktadır. İkincisi ise psikolojik hedonizmdir (psychological hedonism); psikolojik egoizmin bir versiyonudur ve amaca yönelik her insan eyleminin, nihai olarak aracının haz alma arzusundan -özellikle de kendi zevkinden- kaynaklandığını ileri sürer. Son versiyon olan etik hedonizm (ethical hedonism) ise; bir eylemin ahlaki doğruluğunun, eylemin yarattığı hazlardan kaynaklandığını ifade etmektedir. Burada ifade edilen versiyonlar farklı araştırmacılar tarafından kabul görmüş ve farklı boyutlarıyla tartışılmıştır. Örneğin bu üç boyutun tümü; Aristippos, (M.Ö 435-356), Epicuros (M.Ö. 342-270), Claude-Adrien Helvétius (1715– 1771), Jeremy Bentham (1748–1832) ve John Stuart Mill (1806–1873) gibi araştırmacılar tarafından desteklenmiştir (Tilley, 2012: 2; Özsaçmacı, Yener ve Dursun, 2019: 73).

“Hedonizm” terimi birkaç bağlamda kullanılır. Ahlaki felsefede, yaşamın zevkli bir hale gelmesi görüşünü ifade eder. Psikolojide, zevk arayışının insan davranışının ana motive edici unsur olduğu anlamına gelir. Hedonistler, zevk konusunda olumlu olan ve mümkün olduğu zaman meyveleri koparan insanlardır. Tersine ise zevk ve ahlaki davranışın ahlaki reddini içeren sofuluktur. Hedonizm olarak nitelendirilen hazcılık karışık duyguları yansıtmaktadır. Bir yandan iyi bir tat ve iyi yaşam sanatı, diğer yandan da bağımlılık, yüzeysellik, sorumsuz davranış ve dar görüşlü egoizm ile ilişkilidir (Veenhoven, 2003: 437-441).

Cevizci (2017b: 206-207) Hedonizm’i şu şekilde açıklar: Hayatın nihai amacının mutluluk olduğunuz, mutluluğa ise ancak hayattan elde edilebilecek haz yoluyla erişilebileceğini savunan anlayıştır. Daha ziyade İlk Çağ’da Kireneliler ve Epikürosçular tarafından öne sürülen, modern versiyonuyla ise egoizm ve yararcılıkta karşılaştığımız Hazcılık, doğanın insanı haz ve acı gibi iki efendinin kölesi yaptığını bildiren psikolojik bir hazcılığa dayanır. Öte yandan, niceliksel ve niteliksel hazcılık olarak ikiye ayrılır. Bunlardan niceliksel hazcılık, farklı haz türleri arasında bir ayırım yapmazken, önemli olanın hazzın miktarı veya niceliği olduğunu savunur ve “*anı yaşam felsefesi*” olarak karşımıza çıkar. Oysa niteliksel hazcılık, öncelikli amacın acıdan bağışık olmak olduğunu ileri sürerken, manevî hazlara maddî hazlar karşısında üstünlük yükler.

Hazcı yaklaşımın İlk Çağ’daki önemli düşünürlerinden biri de Aristippos’tur. O, M.Ö 435-356 yıllarında yaşamış olup Kyrene Okulu’nun kurucusudur. Onun, ahlakla ilgili olmayan hiçbir şeyle meşgul olmadığını söyleyebiliriz. Aristippos ve öğrencileri mantık ve fizik araştırmaları yerine sadece ahlakî araştırmalara önem vermişlerdir (Akarsu, 1998: 56-57). O ahlak konusunda Sokrates’i örnek almıştır. Ona göre, ahlaki iyi dediğimiz şey, bireysel haz duygusunun ta kendisidir. Yani ahlakın ölçüsü öznel, bireysel duygulardır (Arslan, 2008: 167-168). Aristippos’a göre yaşamın ereğinin ve erdemin ölçütünün hazza ulaşp acıdan kaçınmak olduğuna inanmaktaydı. Ona göre insanın hayatta ulaşmaya değer bulduğu tek şey haz olmalıdır. Haz ise ona göre, içinde yaşanan andaki hazdı (Fromm, 1994). Fakat insan bu haz duygusunun esiri olmadan, hazdan yararlanmayı bilmelidir (Güriz, 1963: 9-10; Aktaran: Yıldız Turan, 2015: 252).

Aristippos’a göre, iyi olan şey şiddetli bir anlık hazdan öteye gidemez. Dolayısıyla her haz, bir haz olması nedeniyle iyidir. Yani Aristippos için hazlar arasında nitelik açısından bir fark söz konusu değildir. Fakat o, bedensel hazlara tinsel hazlardan daha fazla önem verir. Ona göre, yaşamın amacı bedensel hazlarda doyuma ermektir. O bu görüşü ile köktenci (radikal) hedonizmin gerçek manada savunuculuğunu yapmıştır (Gürbüz, 2012: 11-12).

Epicüros, M.Ö 341 yılında dünyaya gelmiştir. Epicüros, felsefeyi ruh için en iyi ilaç olarak görmektedir. Onun felsefesinin ilkeleri temel olarak Kirenelilerin hazcılığı ve Demokritos’un fizik ve metafiziğinden oluşmaktadır. O, Kirenelilerin hazzın yegâne iyilik olduğu görüşünden yola çıkıp, Demokritos’un atom kuramını da kendi hazcı törebiliminin temeli yapmıştır (Sahakian, 1997: 49).

Varlık anlayışında maddeciliği, bilgi anlayışında deneyciliği benimseyen Epicüros, ahlak anlayışında ise hazcılığı benimser. Epikürosçuluk, Aristippos ve Kireneciliğin, yani hazzın en yüksek iyi görüşünün geliştirilmiş halidir. O, Aristippos’un hazcı ve yararcı görüşlerine bağlı kalarak, onun görüşlerini daha rasyonel bağlamda ele alıp geliştirmiştir. Epicüros’a göre insanın yaşadığı sürece tek hedefi, dingin ve mutlu bir yaşama sahip olmaktır. Onun ahlak anlayışının tamamı bu görüş üzerine bina edilmiştir (Yıldız Turan, 2015: 253).

Antik Çağda hazcı ve mutlulukçu ahlak kuramları ile faydacılık, sonuççu bir öğreti olmaları açısından birbirlerine benzerler. Mutluluğu en yüksek iyi kabul edip, ahlaki yaşamın en temel amacı yapma hususunda da örtüşürler (Cevizci, 2014: 73). Hedonizm’de haz olgusu mutlak iyidir. Yani insan bütün eylemlerini haz alma üzerine planlamalı ve sürekli haz almalıdır. Haz hayatın bir numaralı gerekliliğidir. İnsanı insan yapan duygu buna göre hazdır. Hedonizm ile tüketim arasında da derin bir ilişki bulunmaktadır. Çünkü birey tükettikçe haz almaktadır. Bu olgu “hedonik tüketim” olarak ifade edilmektedir. En genel ifadeyle hedonizm; “keyfin (zevk, memnuniyet, haz) en yüksek güzellik olduğu, keyif arayışı, keyif arayışına adanmış bir yaşam tarzı doktrini” şeklinde tanımlanabilmektedir. Hedonizmin kapsama alanında birbirinden farklı kavramlar yer almaktadır. Kışkırtma, zevk, eğlence, fantezi gibi kavramlar hedonizm ile doğrudan ilintilidir. Hedonik tüketim ise “tüketiminden haz ve keyif almak ya da ilkel benliğin etkisi altında ürün ile hissi ve hayal gücü boyutunda bir deneyim gerçekleştirmek” olarak nitelendirilebilmektedir (Kükreler, 2011: 79-81; Kırık, 2018: 1221-1222).

Modern dönemin hedonist (hazcı) toplum yapısına bakıldığı zaman ise, romantik dönemin başlangıcı olan 18. yüzyıla ve o dönemin Batı Avrupa’sında ve özellikle de İngiltere’de oluşmaya başlamıştır. Bu dönemde tüketici, romantik hislerin ve güdülerin etkisi altında kalmakta ve tüketim davranışını da bu etki doğrultusunda gerçekleştirmektedir. Bireyler, hayal ettikleri şeyleri gerçek uyarıcılara tercih etme konusunda bilinçlenmişler ve bilinçli olarak kendilerine haz almayı sağlayacak, zevk verecek çevreyi oluşturarak kendilerine özgü bir haz evreni meydana getirmeye çalışmaktadırlar. Bu sayede hayal kurmaya ve aynı zamanda fantezi yaratmaya imkân sağlayabilen ürünler ortaya çıkarmaya çalışmışlardır. Bu ürünler, hedonik (hazcı) ürün olarak adlandırılmıştır ve bunlar tatmin yaratmanın ana kaynakları olarak görülmeye başlamışlardır. Bu sebeplerle öne sürülen ve haz sağlayacağına inanılan bu ürünler insanları hedonizme (hazcılığa) yöneltmiştir (Odabaşı, 2006: 114).

Yanıklar’a (2006: 101) göre, modern hedonizm; duysal yönden uyarılmadan ziyade, duygusal deneyim yolu ile bir haz arama olgusunu barındırdığından bu doğrultuda yapılan tüketim bireylerin haz alacağı ve tutkularını tatmine ulaştırabilecekleri senaryolar oluşturmalarına olanak sağlayan bir araç görevi üstlenmektedir. Modern hedonist bireyler “düş sanatçısı” şeklinde de adlandırılmaktadırlar. Modern çağda hayat estetik bir hal almış ve tüketiciler birer sanatçıya dönüşmüşlerdir. Hazza ulaşmak için sanatçıya dönüşen modern toplum tüketicileri, hayata bakış açılarında hedonizm kavramını estetik bir değerlendirmeye almaktadır (Akduman, 2019: 9).

Hedonist estetik, estetik’in temelini duysallıkta görmek ister. Oysa çağımız estetik’i de, estetik’i sensualizm’e ve hedonizm’e karşı sınırlamak ve korumak ister. Bunun için de estetik hazzı, belirli bir uyarıcının meydana getirdiği bir duygu olarak düşünmez. Estetik haz, sui generis’i (kendine özgülüğü) olan bir ruhsal durumdur. Bu ruhsal durum, belli bir uyarıcının duygusal bir tepkisi olmayıp, belli bir değere dayalı olarak doğan ve ruhsal bütün güçleri uyum içine sokan yüksek düzeyde bir ruhsal durumdur. Böyle uyumlu, harmonik bir ruh durumu içinde, kendimizi tatmin olmuş, özgür ve mutlu bir insan olarak duyarız. Estetik haz, bu anlamda bize insanlığımızı yaşatır ve bu anlamda bize mutluluk verir (Tunalı, 1998: 46).

Hedonizm öğretisinin sonucu olan haz duygusu, insanın var oluşundan bu yana içinde barındırdığı en temel duyumlardan biri olmuştur. Haz yaşamsal gereksinimlerini karşılarken, insanı yeni şeyler keşfetmeye yönelten ve diğer canlılardan ayıran en önemli duygudur. Dinsel öğretilerin temelinde yer alan ve yasaklanan haz, diğer yaşamda ödül olarak önüne

sunulmaktadır. Sanatın ve sanat eserin verdiği haz duygusu, insanı kendi içinde yer alan bilgi ve düşünceye doğru çekmekle kalmaz onu yetkinliğe ve sahip olduğu gücü hissetmesine neden olmaktadır (Çamöz Açıkbaş ve Eliri, 2019: 3142).

Güzellik, bir erek tasavvuru olmaksızın, objede algılanması bakımından bir objenin ereğe uygun olmasının formudur. Güzel dediğimiz bir objeyi seyretme, bizi, öyle bir ruh haline koyar ki, bu ruh hali o objeyi seyretmekten başka bir ilginin erekli (zweckmaessig) olmadığı bir hal olarak görünür. Bir tabloyu seyrederken, bir şiiri okurken, onlardaki maksat ve ereğin ne olduğunu düşünmeyip, onlardan sadece estetik haz almaya çalışırız; onlar karşısında duyduğumuz şey, sadece onların bende bilgi yetilerimi kavramsız bir oyuna koyup koymadığı, yani bende bir estetik haz meydana getirmeye elverişli (zweckmaessig) olup olmamasıdır. Buradaki ereklilik, güzel objeyi seyretmek için seyretmektir. Bu ise, duyarlık ve zihin arasındaki hür oyunu kavramak ve bu oyunun sürmesini istemekten başka bir şey değildir. İşte, “güzellik, bir objenin ereklilik formudur” tanımının dile getirmek istediği şey budur (Tunalı, 1983: 85).

Ben güzel bir objeden haz duyarım, aynı zamanda o güzel objeden herkesin aynı hazzı almasını beklerim, çünkü duyduğum haz, yalnız benim aldığım bir haz, yalnız benim özel bir hoşlanmam değildir. Şu halde, seyrettiğim bir tabloya, okuduğum bir şiire güzel diyorsam, onlardan haz duyuyor, zevk alıyorsam, herkesin onları güzel bulmasını, onlardan aynı hazzı duymasını beklerim. Buradan çıkan zorunlu sonuç şudur ki, beğeni yargısı, estetik yargı üzerinde pekâlâ tartışabiliriz. Çünkü beğeni yargısının bir genelliği vardır, beğeni yargısının dayandığı bir prensip vardır (Tunalı, 1983: 98).

Estetik haz ile kişiliğimizde bir değişme, bir sarsılma meydana gelir. Bunun için, estetik haz, bizi değiştiren, bize mutluluk veren bir hazdır. Bundan ötürü vaktiyle Aristoteles (M.Ö. 384-322) tragedyanın (biz bugün buna, tüm sanatın da diyebiliriz) ereğini ‘katharsis ton pathe ma ton’ (ruhun tutkuların arınması)da bulmuştu. Gerçekten de, estetik haz, bizi, gündelik yaşamın tutkularından, gündelik kuşku ve kaygılardan kurtarır, ruhumuzu arıtır. Bir konser salonundan çıkarken, konsere girerkenki insan olmadığımızı yaşantılarımızdan biliriz. Kendimizi gündelik kaygıların, korkuların boyutlarının dışına çıkmış, evrenselleşmiş, mutluluk kazanmış bir insan olarak duyarız. Kişiliğimizde bu değişikliği yapan, bizi gündelik yaşamın dışına çıkaran, bize mutluluk veren, sanat yapıtlarıyla bu ilgi içinde duyduğumuz estetik hazdır (Tunalı, 1998: 45).

Jean-Baptiste Du Bos “Şiir ve Resim Üzerine Eleştirmeli Düşünceler” adlı kitabına şu sorularla başlar; insanı güzel sanatları yaratmaya iteleyen sebep nedir? Başka deyişle, sanatın varlık sebebi ve amacı nedir? Bu sorulara verdiği cevap şu: “Bütün hazlar bir ihtiyacın tatmininden gelir”. İhtiyaç ne kadar zorlu olursa, tatmininden doğan haz da o kadar büyüktür”. Beden gibi ruhun da ihtiyaçları vardır. Bunlardan en şiddetli olan, işsizliğin, hareketsizliğin verdiği sıkıntıdan kaçmaktır. Sıkıntıdan kaçmak için insanlar tutkular ardından koşarlar. Sıkıntıdan kaçmak için bir ölüm hükümlüsüne yapılan işkenceler bile gidilip seyredilir... Sanat, tutkuların tehlikeli olabilecek yönlerini savuşturarak, onların hazlarını verir. İnsanda yapay (artificielles) tutkular meydana getirerek hem onu meşgul eder, hem de gerçek acılardan korur. Nihayetinde dehâ üzerindeki gözlemlerden ve bir o kadar da sanat eserinde ölçütün duygu olduğu sonucuna varan gözlemlerden, sanatın bağımlılığı (izafiliği) fikrini ortaya koyan Du Bos’ya göre güzellik, bir yandan duygumuza, bir yandan da yaratıcıya, dehâsına bağlıdır (Yetkin, 1972).

Lipps'e göre: "Estetik haz, bir duyulur obje'de kendi kendimizden duyduğumuz hazdır. Estetik olarak haz duymak demek, benim dışımda bulunan duyulur bir obje'de kendi kendimden haz duymam, kendimi onda yaşamam demektir". Burada süje'nin kendi dışında 'duyulur bir obje'de kendini yaşaması', kendi psişik aktivitesini onda dışlaştırması anlamına gelir (Tunalı, 1983: 172).

Estetik haz ile duyuşal haz arasında şu yönden de önemli bir ayrılık kendini gösterir. Duyuşal haz daima pozitif bir duygu tonu olup, bu, acı dediğimiz duygu tonunun karşıtıdır. Nerede duyuşal haz varsa, orada bunun karşıtı olan duyuşal acı olmayacaktır. Aynı şekilde nerede acı varsa, orada duyuşal haz bulunmayacaktır. Estetik haza bu yönden bakarsak, onda durumun değişik olduğunu görürüz. Örneğin, Hamlet tragedyasından duyduğumuz duygu acılıktır, ama bu acılık tragedyanın estetik haz doğurmasını engellemez. Laokoon heykel grubuna bakarsak, yılanlar tarafından sarılmış insanların duyduğu acı bize de acı verir. Ama yine de ondan büyük bir estetik haz duyarız. Buna göre, estetik haz, duyuşal hazda olduğu gibi, acı ile bir karşıtlık ilgisi içinde bulunmaz. Daha doğrusu, estetik haz, duyuşal haz ve acının dışında, onun üstünde bulunur (Tunalı, 1998: 45-46).

Postmodernizm yüksek kültürün kozmopolitliğine sahip olsa da seçkinciliğini reddeder; yaşama biçimi olarak kültürün popülizmine sahip olsa da organizmacı nostaljiye tahammül edemez. Yüksek kültür gibi Postmodernizm de estetikten hoşlanır ama bu kanonik yapıtından çok tarz ve hazla ilgilidir (Eagleton, 2005: 93).

Bir sanat yapıtını anlamak yorumlamak çoğu kez güçlükler yaratır tüketiciye. Bir de bu Postmodern sanat ise işi zorlaştırabilir. Bugünün sanat anlayışı olarak ortaya çıkan Postmodern sanat sıradan insanların sıkılmadan tüketiceği bir yapı da değildir, çok karmaşık, içinden çıkılması zor bir orman gibidir... Çıkış tüketicinin donanımına bağlıdır. Zaten Postmodern yapıtların içsel tutarlılığından söz edilemez; yorumcudan da mantıklı eleştiriler beklenemez, yorumcudan beklenen tutarlılık, savlarını ortaya koyarken, bilimsel tutarlılık sergilemek, yani düşüncelerini temellendirmektir (Özbek, 2013: 19).

Postmodern yapıtların çözümlemesi sıkıntılı; çözümleyene, alımlayana bir sürü zorluklar yaratmasına karşın duyumsattıkları, düşündürdükleri çok fazla olan, yani iletisi zengin yapıtlardır. Alımlama estetiğine göre de farklı bakış açılarına farklı anlamlar ifade edebilen bir yapıt başarılıdır (Warning, 1998: 43).

Postmodern sanat anlayışının kendini ifade ediş tarzıdır; içerdiği ögeler düzensizdir, alımlayıcı bir düzen kurmaya yönlendirmesi onun yaşama kattığı en büyük zenginliktir, işte bu da alımlama demektir, yaratıcı sürece katkı demektir; irdelemek, sorgulamak, eleştirel düşünmek demektir; çoğulculuğa, özgür topluma, sağlıklı topluma kapı açmak demektir (Özbek, 2013: 20).

Her bakış farkına varmasa da Postmodern yapıtta düzensizlikler kendi aralarında düzeni oluşturur. Bu düzensizlikler alımlayıcıdan çözümlemeler bekler ve alımlayıcı bu arayışa girerek yapıta anlam kazandırmış olur. Aralarında bağlantı bulunmayan düzensizlikle ilişkilendirilerek anlamlandırılma meydana gelmektedir. Postmodern yapıtta alımlayıcının sürece dâhil edilmesi neticesinde estetik hazzın yaşanmasına farklı bir boyut katılmaktadır.

3. PERFORMANS SANATI

Goldberg (2001), performans sanatının başlangıcının 20 Şubat 1909'a kadar dayandığını dile getirmiştir. Yapısalcılık, Dada, Sürrealizm ve Bauhaus gibi sanat hareketleri performans sanatın gelişmesine büyük katkıda bulunmuştur. Müzikte John Cage, dansa Merce Cunningham ve Allan Kaprow gibi sanatçılar ilk performatif eylemlerin prototip örneklerini icra etmişler, eş zamanlı olarak ise ABD'deki temel beden sanatları merkezi olan “*Black Mountain College*” kurulmuş ve bu alanda pek çok disiplini performans sanatı şemsiyesi altında toplamıştır. Avrupa'daki benzer sanat hareketlerine bakıldığında Piero Manzoni, Yves Klein ve Joseph Beuys'in uygulamalarının öne çıktığı görülmektedir. Goldberg'in performans sanatını birden çok disiplinin bir araya geldiği multidisipliner bir anlayışla betimliyor. Doğası gereği performansın canlı sanat eylemi olarak görülmesinin ötesinde kesin ya da kolay hükümlerle çözümlenip eleştirilmeyecek girift ve komplike bir konu olduğunu aktarmaktadır. Bu doğrultuda doğası gereği performans sanatı betimlendiği takdirde elde edilen sınırlı bir tanımlama olacaktır.

Performans, izleyici kitlesi önünde belirli bir zaman ve mekân dâhilinde daha çok bireysel veya birkaç kişinin icra ettiği bir sanat pratiğidir. Performansın işleyişinin ve yürütmesinin merkezinde sanatçının salt bedeni ile gerçeklik olgusu mevcuttur. Belirli bir kitleye geçici bir sanat deneyimi yaratmak ve sunmak için oluşturulan performans sanatının tipik özelliği dayandığı temel araç ve kavramsal malzeme olarak kabul edilen bedendir. Diğer önemli bileşenler ise zaman, mekân ve sanatçı-izleyici arasındaki ilişki de bulunmaktadır.

Modern resim sanatı anlayışında çoğunlukla iki boyutlu ele alınan beden, boya yerine kavramları ve dili kullanan kavramsal sanat aracılığı ile adeta sanatsal bir malzemeye dönüştürülmüştür. Performans sanatı da bu bağlamda malzeme olarak bedeni salt biçimde kullanarak eserin konusunu, anlamını, görünüşünü ve deneyimini kendi bedenine nakletmiş ve yeniden yorumlamıştır. (Antmen, 2009: 222). Bedenin resim sanatında daha görünür hale gelmesi Picasso'nun biçimi deformasyona uğratarak parçalaması, Maleviç'in (Beyaz Üstüne Siyah Kare) ve Rodçenko'nun (“*Saf Mavi*”, “*Saf Kırmızı*” “*Saf Sarı*” isimli eserleri) biçimi minimize etmesi sonucu, geleneksel imge tipi tuvalden kovulmuş, tuvalin kendisi başlı başına bir imge olmuştur. Bu imgeyi de “*mekân kavramı*” isimli eseriyle Fontana parçalamıştır. Tuvalden ihraç edilen figür, sonunda bizzat kendisi izleyicinin karşısına konumlandırılmış ve böylece bedenin kendisi başlı başına bir ifade aracı olarak kullanılmaya başlamıştır (Yılmaz, 2013: 15).

1954 yılında Japonya'nın Osaka kentinde kurulan Gutai grubu da eylem resmi (action art) ve etkili performansları ile adlarından sıkça söz ettirmişlerdir. Kurucusu olan Jiro Yoshihara performansları hakkında şunları aktarmaktadır: “*Kişinin yetenekleri, psikik otomatizm eritme potasında seçilen malzeme ile birleştiğinde, hala bilinmeyen, daha önce görülmemiş ya da deneyimlenmemiş bir alanda yeniden var oldu. Otomatizm doğal olarak önceden ortaya çıkmayan görüntüyü yarattı. Bu şekilde kendi imajımıza güvenmek yerine mekân yaratmanın özgün bir metodunu bulmak için uğraştık*” (Yoshihara, 1956: 6-8).

Performans, hayatın gerçekliği ile benzerlik gösterir ve aklın egemenliğinden çok duyguların algılama sürecine tabidir. Performans sanatı gerçekleşirken izleyicilerin algılama sürecinde ortaya çıkan duyumsamalar ve sanatçının yaratım süreci arasında yaşanan hadise eşsiz ve performans kadar gerçektir. Bu yaratım sürecinde, izleyicinin ve sanatçının duyguları ortak bir şekilde yoğunlaşır ve performansın kendi mantığı çerçevesinde işler. Bu bakımdan performans yalnızca sanatçının işinden ibaret değil, izleyicinin de vermiş olduğu tepkilerle

değişip gelişebilir çoğulcu bir yaklaşıma sahiptir (Carlson, 2013: 195). Bu bakımdan performans sanatı izleyici merkezli bir yaklaşım ile alımlayıcı da estetik bir hazzın gerçekleşmesine ön ayak olmaktadır.

Beden, teşhir ve gösterim esnasında ezberlenmiş bir metne dayalı bir sunum koymaktan öte, sanatçının icra esnasında içerisinde olduğu duygu durumuna bağlı olarak yine kendi beden merkezi üzerinden edinmiş olduğu kültürel ya da sosyo-politik tecrübelerin bir nevi ifadesinden yola çıkarak şekillenmektedir. Tiyatro sahnesinde var olan gibiymiş izlenimi performansta kabul görmemektedir. (Carlson, 2013: 195). Performans alanında araştırmalara sahip ve ayrıca tiyatro yönetmeni olan Richard Schechner, performans sanatını kompleks bir yapıya sahip olduğuna işaret etmektedir. Oyun, spor ve ritüel gibi birçok aktivite ve eylemin birleşiminden doğan, birbirleri ile organik bir bağ kurup ortak özellikler taşıyan kısa süreli eylem ve olaylar olarak tanımlamaktadır (Schechner, 1994).

Ünlü Performans Sanatçısı Marina Abramoviç, performans sanatı ve tiyatro arasındaki farkı şu şekilde betimlemiştir: “*Performans sanatçısı olmak için tiyatrodan nefret ediyorsunuz*” dedi. “*Tiyatro sahte... Bıçak gerçek değil, kan gerçek değil, duygular gerçek değil. Performans tam tersi: bıçak gerçek, kan gerçek, duygular gerçek*” (O’Hagan, 2017). Bu doğrultuda düşünüldüğünde sanatçı gerçek yaşamın sınırına ne kadar çok yaklaşır ve bu eşiği aşarsa o kadar performans sanatına yaklaşır ve gerçek sanat icra etmiş olur. Anlık ve spontane icra temeline dayalı performans sanatı yalnızca sanatçı bedeni ile ilgilenmemektedir, aynı şekilde izleyicinin bedenini de kuşatmakta ve sarmalamaktadır. İzleyici performans karşısında kendi bedeni üzerinden okumalar yaparken sanatçı bedeni ile özdeş duygu durumları yaşamaktadır. Öfke, kızgınlık, üzüntü ve zevk gibi temel duyguları eş zamanlı olarak hissedip içselleştirir. Bozdemir (2019: 26), “*sanatta beden mefhumu; algı, mekân, bellek, özne, nesne, haz, dürtü, arzu, ben, öteki tarafından belirlenen yaşayan bedendir. Bütün bunlar göz önüne alındığında bedene yalnızca ifade aracı demek de eksik bir tanımlama olur, çünkü beden ifade aracından ziyade ifadenin kendisidir. Aynı zamanda onu oluşturan, yönlendiren ve ifadeyi algılayandır*”.

Lipps’e göre: “*Estetik haz, bir duyulur obje’de kendi kendimizden duyduğumuz hazdır. Estetik olarak haz duymak demek, benim dışımda bulunan duyulur bir obje’de kendi kendimden haz duymam, kendimi onda yaşamam demektir*”. Burada süje’nin kendi dışında ‘duyulur bir obje’de kendini yaşaması’, kendi psişik aktivitesini onda dışlaştırması anlamına gelir (Tunalı, 1983: 172). Bu doğrultuda sanatçı bedeni (performatif beden) hem subje hem de obje niteliği taşımaktadır. Kendi bedeni üzerinden haz duyumunu gelenellikle sanatsal eylemlerde kullanıldığında göze çarpan ilk deneyimler bedenin fiziksel şiddete maruz bırakılmasıdır. Bedenin fiziksel sınırı yani dayanaklılığı ve bilincin henüz bedeni terk etmediği anı, en uç noktalarını sanatçılar kendi bedeni üzerinden deneyimlenmiştir. Şiddetin ve acının aslında bedende tezahürü belirli bir eşiğin geçilmesi ile birlikte kendisini hazza ve mutluluğa bırakmaktadır. Bu tür bir deneyimi bedenlerinde sıkça tekrarlayan pek çok sanatçı bulunmaktadır. Özellikle Chris Burden’ın 19 Kasım 1971’de Kaliforniya, Santa Ana’da “*F Space*” adlı bir galeride gerçekleştirdiği “*Vur*” (Shoot) adlı performansı ölüm ve yaşam arasındaki sınırı zorlaması tipik bir örnek teşkil etmektedir. Ayrıca Marina Abramović, Ron Athey, Orlan, Hannah Wilke, Gina Pane, Stelarc gibi provakatifliği ve marjinalliği ile sanat dünyasına ismini yazdırmış pek çok performans sanatçısı, beden/benlik kavramlarını kendi bedenlerinde yarattıkları fiziksel ve ruhsal aktiviteler ile “öz haz” (self pleasure) deneyimlemiştir.

Kendi bedeni üzerinden fiziksel sınırları zorlayan performans sanatçısı Stelarc, 1980’de Tokyo’da Tamara sanat galerisinde “*Event for Rock Suspension*” (Kayaya Asılma Olayı) performansını gerçekleştirir. Kancalarla çıplak vücudunu boşluğa asan sanatçı, etrafında yine boşlukta asılı amorf şekilli taşlar yer almaktadır. Boşlukta askıda bağdaş kurmuş şekilde pozisyon alan beden adeta bir meditasyon yapan yoga ustasını ya da doğal malzemelerle ritüeline hazırlanan bir şamanı andırmaktadır. İzleyici kancalara asılı beden üzerinden ilk olarak acı mefhumunu kendi bedeninde duyumsar daha sonrasında ise imge sıradanlaşır ve doğal bir nesne konumuna dönüşür. Aslında acının yok olması ile birlikte izleyici hedonist bir yaklaşıma evirilmektedir.

Görsel 1. Stelarc, (Sitting/Swaying: Event for Rock Suspension), Tamara Galeri, Tokyo, 1980 (URL-1).

Stelarc’a “*Süspansiyon*” adlı performans gösterilerinde mazoşist bir unsur olup olmadığını sorulduğunda: “*Hiçbir zaman böyle bir bağlamsallaştırma yapmadım. Acı asla bir performansın konusu olamaz, aksine estetik bir eylemin sonucudur...*” (Barber, 2018: 150). Stelarc’ın da ifade ettiği üzere beden üzerinde acı sadece bir araçtır. Acı yolu ile fiziksel sınırlar ihlal edilerek performansı icra eden kişi dünyevi duyumlarından arınarak estetik bağlamda hazzı algılamaya başlamaktadır.

Eylem merkezli bir sanat hareketi olan performans sanatı diğer sanat disiplinlerinden farklı olarak üretmiş olduğu yeni bir nesne yoktur. Performans sanatı hazır bir nesne (kendi bedeni) üzerinden çalışmakta, beden ise performansın mihenk taşıdır. İzleyiciler hem fiziksel hem de ruhsal bağlamda aksiyona iştirak ederek kolektif ve interaktif bir performans eyleminin oluşumuna katkıda bulunurlar.

Performans sanatı insanların gündelik hayattaki eylemlerine eğilerek rutin ve restore davranışları baz almaktadır. Her bir insan eylemi aslında yaşanan hayata verilen tepkinin bir ürünüdür. Bu sıradan ve tekdüze diye adlandırılan eylemler aslında performe eden bireyin bilinç düzeyine bağlı olarak sanata veya sıradan bir eyleme dönüşmektedir. Performans eylemleri gerçek yaşama olan benzerlikleri ve farklılıkları üzerinden olmaktadır. (Çakmakçı, 2019: 139). Performans sanatçısının bedeni, kişisellikten, bireylikten çıkarılarak ve rol yapan oyuncu

kimliğini bütünüyle ortadan kaldırarak yeniden bir “üzerinden enerji akışlarının geçeceği” bir tünele/pasaja dönüşür (Féral, 1982).

Beden ölçüsü (Antropometri) kavramı temelde kategorik bir tanımlama biçimi olarak sorunlu ve eleştiriye açık bir kavramdır. Bu açıdan sanat eserlerinin değerlendirilmesinde ve kıstasında da eril bakış açısı egemenliğini sürdürmüş ve hiyerarşik bir sistem içerisinde var etmeyi başarmıştır. Bedenin arzu nesnesi haline gelmesiyle birlikte sembolik anlatım metotlarından biri olarak Klein’in kadın bedenleri, eril sanatın bir ifade biçimi olarak kendisini var ediyor (Balseçen, 2018: 16).

Görsel 2. Yves Klein, “Mavi Antropometriler Serisi” (Anthropometries of the Blue Period), Uluslararası Çağdaş Sanatlar Galerisi, Paris, 1960 (URL-2).

Postmodern düşünürlere göre Batı dünyası Tanrı merkezli Orta Çağ’ın bitimi ve insan merkezli Rönesans ve hümanist yaklaşımların başlangıcından beri yüzyıllardır dünyayı ve yaşamı us yoluyla tanımlamaya çalışmışlardır. Postmodernizm’e göre, toplum, sanat, dil ve bilim hem insanoğlu tarafından oluşur hem de onu oluşturur. Derrida, Foucault, Barthes, Lyotard ve Baudrillard gibi düşünürler modernizmin temelindeki insan merkezli kuramları böyle bir yaklaşımla inceleyip, modernist yaklaşımın insan ve us merkezli bir gerçeği yansıtmadığını yanlışlığını dile getirmeye çalışırlar. Postmodern düşünürlerin de topluma, bilgiye, gerçeğe ve insana bakışları da elbette birbirinden farklıdır. Ancak ortak oldukları nokta; insanı modernistlerin yaptığı gibi evrensel nitelikli, benzer us ve algılara dayalı olarak ele almamalarıdır. Onlara göre insan sürekli bir oluşum ve gelişim içindedir ve o yaşadığı dünyayı kendisi kuran ve kurduktan sonra da ona biçim veren bir varlıktır (Sümer, 2019: 362-363).

1800’lü yıllarda, salt biçimsellik taşıyan bir sanat hareketini izleyen seyirci çıkarsız ve özgür bir hoşlanma düşüncesi geçirebilmektedir. Günlük hayattan farklı olarak çıkarsız bir şekilde yani ne duyguların ne de usun herhangi bir çıkarına tabi olmadan onaylanan deneyimler yaşayarak belli bir dönüşümden geçebilmektedir (Kant, 2011: 287). Bu bağlamda kendine özgü bir estetik deneyim sunan bu anlayış ve bununla birlikte özerk bir estetik deneyim kavramı beraberinde yeni bir tür eşiksel deneyimi geliştirilmektedir. Özne (Subje) sanat eserlerini (obje) veya doğayı algılayarak yalnızca çıkarım yapmaksızın hür bir irade ile bir hoşlanma duygusu hisseder ve bu onu kendini özgür bir öznellik olarak deneyimle fırsatı sunmaktadır (Fischer-Lichte, 2016: 329).

21. yüzyılın başlarında ise tamamen farklı koşulların ortaya çıktığını görürüz. Dünyevi hayatın durmadan artarak estetize edildiği bir zamanda ve eğlence/etkinlikler kültürünün koşulları altında “*çıkarsız ve özgür bir hoşlanma*” duygusunun özneyi eşiksel bir durumun içine sokması oldukça güç görülmektedir. Bunun yerine, hem “*duyguların*” hem de “*usun*” rahatsız edilmesi gerekmektedir. Aklımızın karışması, farklı alanların çarpışması, kendimizle, başkalarıyla ve dünyayla ilgili algımızın dengesiz bir hale gelmesi, yani kısaca bir kriz durumun oluşturulması bize eşiksel bir deneyim yaşatma olasılığı daha fazladır. Çünkü bütün bunlar derin bir şekilde rahatsız edici deneyimler sunarlar ve böylece bu deneyimlerden geçen kişilerin bir dönüşüm geçirmesine yol açarlar (Fischer-Lichte, 2016: 329).

4. SONUÇ ve DEĞERLENDİRME

Estetik faaliyetler yaratıcı-bilgi-nesne-alımlayıcı arasında kurulan bağ neticesinde meydana gelmektedir. Bu neden onların ortak problemlerde kendini göstermesi kaçınılmaz hâle gelir. Buradan hareketle diyebiliriz ki sanatsallığın ortaya çıkması yaratıcı-bilgi-nesne-alımlayıcı bağlamından meydana gelmektedir.

Antik Çağ’dan itibaren güzele duyulan ilgi, öğrenmeye yol açmış ve estetik ilerleme başlamıştır. Bilginin üretimi ve birikimiyle güzel anlayışı gelişmeye ve estetik haz ortaya çıkmaya başlamıştır. “*Güzel*”e olan bu rağbet ile Platon ve Aristoteles’in tartışmaları kendini göstermiş ve erken Hıristiyanlık’tan Rönesans’a, Aydınlanmadan Postmodern döneme kadar bu konu hep gündemde sıcaklığını korumuştur.

Demokritos ile ortaya çıkan ve Aristippos ile gelişimi başlayan Hedonizm, Antik Yunan’da kapsayıcı bir şekilde ele alınmış ve bir felsefî görüş olarak benimsenmiştir. Bilimsel, psikolojik ve etik açıdan alınmış olan Hedonizm, niteliksel ve niceliksel olarak da ele alınarak modern ve postmodern dönemlere etki etmiştir. Yaşamın zevkli hâle gelmesi, manevî hazlar, maddî hazlar, yarar sağlama, zevkin insan davranışına etkisi, yüzeysel davranışlar ve egoizm ile ilişkilendirilmiştir.

Yaşanılan andaki hazzın duyumsanması, mutluluğu getirmesi anlayışının ortaya çıktığı Hedonizm ile insanın memnun olması ve zevki araması “*hedonik tüketim*”i meydana getirmiştir. Bu tüketim ile haz almak veya benlik etkisi altında ele alınmış ürünle hissiyat ve imgelem açısından bir deneyim yaşamak ya da gerçekleştirmek kendini gösterir.

18. yüzyılın hazcı toplumu ile üretilen nesneler, hayal kurmaya yardımcı ve romantizm yaşamaya olanak sağlayan tüketim nesneleri olmuştur. Hazcılığa yönelten bu nesneler ile bireyler bilinçli bir şekilde tercihlerini yaparak ilişki kurmaya başlamıştır. Bu nesne ile ilişki kurma diğer haz türlerinin yanında estetik haz almaya araç olmuştur. Modern hedonist bakış açısına sahip bireyler ise “*düş sanatçısı*” kategorisinde kendini göstermeye başlamıştır. Böylece hedonik tüketim ve hedonik nesneler estetik değerlendirmeye alınmaya başlamıştır.

Hedonist bakış, estetiği duyuşsal temelde ele alır. Bu nedenle belirli bir uyarının meydana getirdiği duyguyu ele alır. Fakat ruhsal durum olarak da ele alınan estetik ile değerlendirme ortaya çıkar. Bu bağlamda her ikisinin bir arada olduğu estetik ile harmonik bir durum meydana gelir. Estetik haz ile birey insanî olgularını yaşayan ve mutluluğu olma durumuna kavuşur. Bunun yanında sanatın ve sanat eserinin yaşattığı bu estetik haz ile bilgi ve düşünceye bireyi çeker. Bununla bireyin estetik yetkinliğe ve hayal gücüne ulaşmasını sağlar. Estetik hazzın nesnede yaşanması ile süjenin alımlayıcı olarak psikik aktivitesini onda dışlaşması meydana gelir.

Tarz ve hazla ilgilenen Postmodernizm, estetiği kuralcı olarak ele almaz. Bu nedenle bir sanatı eserini alımlamaya çalışan birey için çoğu kez zorlukları meydana getirir. Günümüz sanat anlayış bağlamında karmaşık bir yapıdadır. Bu karmaşık yapının alımlayıcının donanımına bağlıdır. Bu nedenle içsel tutarlılığa sahip olmayan Postmodern yapıtlar mantıksal eleştirilere muhatap olmaz. Alımlayıcı sadece bilimsel tutarlılık sağlayarak düşüncelerini temellendirir. Postmodern yapıtlar, alımlama estetiği ile birden fazla anlam içerebilen yapıya dönüşür. Bu bağlamda postmodernist eserler çoğulcu bir yapıda alımlayıcı bir düzen kurarak yaratıcı sürece katkı getirir. Ayrıca düzensiz ve tutarsız gibi görünen postmodern eserler alımlayıcıdan çözümlemeler bekleyerek alımlayıcının yaratıcı sürece katılımını sağlar. Bununla alımlayıcının estetik hazzı yaşamasına başka bir açıdan katkı getirmektedir.

Temelini modern dönemin yenilikçi sanat akımlarından alan performans sanatı, beden sanatları olarak ilk kez ABD’de ortaya çıkmış ve multidisipliner tabanlı bir anlayışla Postmodern tarzda yapıtların ortaya koyulduğu bir alan olmuştur. Bu bağlamda performans sanatı, estetik açıdan da kaotik bir biçimde birçok anlamı yapısalıştırmaktadır. Bunun yanında farklı sanat dallarında (müzik, dans vs.) varlık göstermesi bakımından da karmaşıktır. Bu nedenle yapılan tanımlamalar sınırlı kalmaktadır.

Nesne üretmeyen performans sanatında mekân, zaman, algı, haz, dürtü, bellek, yaşam, insanın bedeni, ifade, yaratım vs. beden olarak ele alınır. Alımlayıcı kitlesi önünde yürütülen sanat pratiği olması bakımından performans sanatı, sanatçının bedeni ile gerçeklik olgusunu mevcut hâle getirir. Performans sanatı, alımlayıcı için bir estetik deneyim yaratarak zaman, mekân, sanatçı, alımlayıcı arasındaki ilişki oluşturur. İki boyutlu ele alınan resim sanatındaki beden, boya yerine performans sanatında kavramlar ve dili kullanarak üç boyutlu şekilde bedeni el alarak estetik deneyim sağlanmaktadır. Bu şekilde performans sanatı; konu, anlam, görünüş ve deneyimleme bağlamında eş zamanlı bir anlayış geliştirmiş ve yeniden yorumlamıştır.

Geleneksel sanatın amaçlarını sorgulayan performans sanatı, araç ve malzeme açısından tasarımlama üzerine hâlihazırdaki sınırları zorlamıştır. Performans sanatında dadacı ve gerçeküstücü bir şekilde otomatizm formatında sanatsal işler ortaya koyulmuş ve bu sanat, estetik hazzın deneyimlenmemiş alanlarını bulunarak mekân tasarlamının özgün bir uğraşı alanı hâline gelmiştir. Bu bağlamda performans sanatı, hayatın kendiliği ile benzerlik göstererek duyuların algılama süreçlerini bünyesinde barındırmaktadır. Bu şekilde sanatçının ve alımlayıcının estetik deneyim sürecinde ortaya çıkan hazları arasında bir bağ kurularak yaratım sürecindeki birlikteliği meydana gelir. Bu yaratım sürecinde estetik alımlayıcı ve sanatçının duyulmamaları, algılamaları ortak paydada buluşmaya başlar ve gerçekleştirilen performans kendi içinde mantığını oluşturur. Bu bakımdan çoğul estetiği meydana getiren performans sanatı, sanatçının işi ile alımlayıcının verdiği tepkilerin bir araya getirildiği bir sanat türüdür.

Postmodernizm ile sosyolojik, sanatsal, filolojik ve bilimsel faaliyetler insan ile oluşur ve onu oluşturur. Sürekli değişim ve gelişim gösteren insan, yaşadığı dünyayı kendisi kurar ve sonra ona biçim veren konuma gelir. Sanatçının yaşantı şeklinde gerçekliği ele alarak anlık ve spontane bir biçimde bedeni ele alması bizatihi kendi bedeni ele almasıyla gerçekleşmez. Bunun yanında alımlayıcının bedenini de kuşatır. Alımlayıcının performansa estetik tepki vererek sanatçı bedeni ile özdeş durumları yaşayarak estetik hazzı ulaşır. Performansa verilen estetik tepkinin üzerine düşünme ile farkındalık oluşturulur ve bilinçli farkındalık ile yaşam bir performansa dönüşür. Bu bağlamda diğer sanatlar ile performans sanatı arasındaki sanatçının yaratımındaki farklılıklar, bu bilinçli farkındalık üzerinden oluşmaktadır. Bu bağlamda

eylemlerin ya da performansın alımlayıcısı konumundaki izleyiciler, sanatçı gibi performans gösteren katılımcılardır. Bu nedenle performans sanatçısının bedeni, bireysellikten uzaklaşarak “üzerinden enerji akışlarının geçtiği” bir geçite dönüşür.

KAYNAKLAR

- Akarsu, B. (1998). *Mutluluk ahlakı*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi
- Akduman, B. (2019). *Beklenti teorisi ve hedonizmin marka bağımlılığı yaratmadaki etkisi: Zen purlanta örneği*. Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gümüşhane.
- Antmen, A. (2009). *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20. yüzyıl batı sanatında akımlar* (2. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arslan, A. (2008). *İlkçağ felsefe tarihi- Sokrates öncesi Yunan felsefesi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Bozdemir, G. (2019). *Performatif İmajlar ve Beden* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Çakmakçı, A. A. (2019). Sanatı yeniden düşünmek. *Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimleri Dergisi*, 2 (1), 137-150.
- Carlson, M. (2013). Performans eleştirel bir giriş (B. Güçbilmez, Çev.) Ankara: Dost.
- Cevizci, A. (2014). *Etik-ahlak felsefesi*. İstanbul: Say Yayınları
- Cevizci, A. (2017a). *Felsefeye giriş*. (6. Baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Cevizci, A. (2017b). *Felsefe sözlüğü*. (6. Baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Çamöz Açıkbaş, N. ve Eliri, İ. (2019). Sanat eseri bağlamında entelektüel hedonizm. *Turkish Studies*, 14 (6). 3127-3144.
- Féral, J. (1982). Performance and theatricality: The subject demystified. *Modern Drama*, 25 (1), 170-181.
- Fischer-Lichte, E. (2016) *Performatif estetik*. (Çeviren: Tufan Acil). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fromm, E. (1991). *Kendini savunan insan*. (4. Baskı). (Çeviren: Necla Arat). İstanbul: Say Yayınları.
- Goldberg, R. (2001). *Performance art: From futurism to the present*. London: Thames and Hudson.
- Gökberk, M. (2000). *Felsefe tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Güriz, A. (1963). *Faydacı teoriye göre ahlak ve hukuk*. Ankara: Ajans Türk Matbaası
- Gülbüz, A. (2012). *Hukuk felsefesi açısından yararcılık teorisinin eleştirisi*. İstanbul. Beta Yayınları
- Kant, I. (2011). *Yargı yetisinin eleştirisi*. (Çeviren: Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınevi.
- Kırık, A. M. (2018). Hedonizm ve narsisizm çerçevesinde sosyal medya bağımlılığı. (Editör: Mutlu Türkmen). 3. *Uluslararası Avrasya Spor Eğitim ve Toplum Kongresi Bildiri Kitabı*. 1218-1225. Ankara: Uluslararası Bilim Kültür ve Spor Derneği.

- Kükrer, Ö. (2011). Üniversite öğrencilerinde hedonik tüketimin cinsiyete göre farklılaşması. *İletişim Araştırmaları Dergisi*, 1, 78-87.
- Küpeli, A. E. (2018). *Resim-iş eğitimi anabilim dalı öğrencilerinin güncel sanat yaratım süreçlerinde beden kullanımının rolü*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Odabaşı, Y.(2006). *Tüketim kültürü*. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- O'Hagan, S. (2017). An interview with Marina Abramovic. Theguardian: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist> sayfasından erişilmiştir.
- Özbek, Y. (2013). *Postmodernizm ve alımlama estetiği*. (2. Baskı). Konya: Çizgi Kitabevi.
- Özsaçmacı, B., Yener, D. ve Dursun, T. (2019). Hedonizm, hedonik tüketim ve tüketimde materyalist eğilimler üzerine bir araştırma. *Üçüncü Sektör Sosyal Ekonomi Dergisi*, 54 (1), 71-88. DOI: 10.15659/3.sektor-sosyal-ekonomi.19.02.1071.
- Sahakian, W. S. (1997). *Felsefe tarihi*. (Çeviren: Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınları.
- Schechner, R. (1994). Theatre/archaeology. *TDR*, 4 (38), 204-211.
- Sümer, B. A. (2019). Modern ve postmodern sanat anlayışlarına sanatçının yeri bağlamında bir bakış, kaygı. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 18 (2), 351-373.
- Tilley, J. J. (2012). *Hedonism, encyclopedia of applied ethics*. (2nd edition). (Editor: Ruth Chadwick). San Diego: Academic Press.
- Tunalı, İ. (1983). *Estetik beğeni*. İstanbul: Say Yayınları.
- Tunalı, İ. (1998). *Estetik*. (5. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- URL-1: <http://www.scottliveseygalleries.com/artists.php?ar=1565>, erişim tarihi: 22.03.2020.
- URL-2: <http://www.yvesklein.com/en/photographies/view/460/yves-klein-s-performance-anthropometries-of-the-blue-period/>, erişim tarihi: 22.03.2020
- Ünlü, M. M. (2018). *Orta çağ ve rönesans dönemi'nde ortaya çıkan estetik düşüncelerin sanat eğitimine yansımaları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Warning, R. (1998). *Rezeptionsästhetik*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Veenhoven, R. (2003). Hedonism and happiness. *Journal of Happiness Studies*, 4 (4), 437-457.
- Yanıklar, C. (2006). *Tüketimin sosyolojisi*. İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Yetkin, S. K. (1972). *Estetik doktrinler*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Yıldız Turan, E. (2015). İlkçağ felsefesinde faydacılığın temelleri. *Atatürk İletişim Dergisi*, 8. 249-258.
- Yılmaz, M. (2013). Bedenin gösterisinde yanlısamadan gerçek şiddette - sanatta kanlı içselleştirmeler. *İdil Uluslararası Sanat ve Dil Dergisi*, 2 (10), 12-26.
- Yoshihara, J. (1956). The gutai manifesto. *Geijutsu Shincho Art Journal*, 17, 6-8.