

T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

BEDENİN EZOTERİK YOLCULUĞU: PERFORMANS SANATI

Hazırlayan
BETÜL KANTAR

Danışman
Doç. Dr. Aygöl AYKUT

Yüksek Lisans Tezi

Haziran 2019


KAYSERİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Betül KANTAR

İmza:



YÖNERGEYE UYGUNLUK SAYFASI

“**Bedenin Ezoterik Yolculuğu: Performans Sanatı**” adlı Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi’ne uygun olarak hazırlanmıştır.

Tezi Hazırlayan

Betül KANTAR



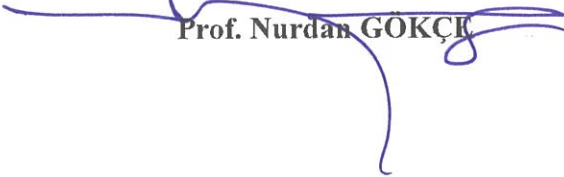
Danışman

Doç. Dr. Aygül AYKUT



Anasanat Dalı Başkanı

Prof. Nurdan GOKÇE



KABUL ONAY SAYFASI

Doç. Dr. Aygöl AYKUT danışmanlığında **Betül Kantar** tarafından hazırlanan “**Bedenin Ezoterik Yolculuğu: Performans Sanatı**” adlı bu çalışma, jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı’nda **Yüksek Lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

10/06/2019

JÜRİ:

Danışman

:Doç.Dr. Aygöl Aykut

Üye

: Doç.Dr. Osman Yılmaz

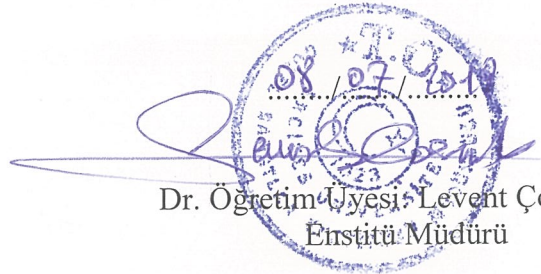
Üye

: Dr. Öğretim Üyesi: Özlem Gök

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun 02.07.2019 tarih ve 2019.1983 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Dr. Öğretim Üyesi Levent Çoruh
Enstitü Müdürü



ÖNSÖZ / TEŞEKKÜR

Tez hazırlama sürecinde rehberliğinden faydalandığım tez danışmanım Sayın Doç. Dr. Aygül Aykut'a teşekkürü bir borç bilirim. Yüksek Lisans Tez süresince maddi manevi desteğini esirgemeyen her zaman yanımda olan aileme de teşekkürü bir borç bilirim.

Betül KANTAR
Kayseri, Haziran 2019

BEDENİN EZOTERİK YOLCULUĞU: PERFORMANS SANATI

Betül KANTAR

Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Yüksek Lisans Tezi, Haziran 2019

Danışman: Doç. Dr. Aygül AYKUT

ÖZET

Performans sanatı, 1960'lı yıllarda ortaya çıkan, izleyicinin önünde canlı olarak icra edilen bir sanat biçimidir. Performans Sanatı, belli bir izleyici kitlesi önünde eyleme dökülen, bedenin kullanılarak sergilendiği olmayan bir sanat biçimidir. Performans sözcüğü, 'gösterme/sergileme' anlamına gelmektedir. Happening (oluşum) olarak adlandırılan bu etkinlikler; genel bir açıklamayla, izleyicinin karşısında canlı olarak icra edilen bir sanat biçimidir. Performans sanatı metinden bağımsızdır. Sadece kayıt altına alınarak arşivlenen bir sanat biçimidir.

Öncelikle Performans sanatının Performatif kavramıyla olan ilişkisi incelemeye alınmıştır. Performatif kavramı, dilsel sözcelemlerin olayı anlatmakla kalmayıp eylemlerin gerçekleştirildiğini, gözlemleyici sözcelemlerin dışında, edimsel sözcelemlerin de olduğunu keşfetmesiyle, bu sözcelemlerin özgönderimsel ve dile getirilen sosyal gerçekliği oluşturmasıyla yeni bir gerçeklik yaratması ile anlatılmak istenen düşüncedir. Performans sanatında bir gösterge olarak bedenin, kavramsal düzeyde ortaya çıkan durumlarını hem kavramsal temelleriyle hem de bu temellerin göstergelerini taşıyan sanat pratikleri bütününde inceleyerek performans sanatının etki alanlarını, stratejileri ve varsa yöntemleri incelenmiştir. Bu doğrultuda "performans sanatı" ve "performatif" kavramının bir temsil olarak göstergesel düzlemde taşınması özellikle "bellek ve kimlik" iletiminde, içsel bir farkındalık oluşturma temelinde bir ifade biçimi ya da bir anlatım biçimine dönüşme yolundaki rolleri hakkında tespitlerde bulunulmuştur. Bedenin bellek ve kimlik iletimi bir ifade biçimi olarak incelendiğinde performans sanatı kapsamında karşımıza çıkmaktadır. Performans ve performatif eylemleri iç ve dış gerçekliğimizi sorgulayarak kavramsal bağlamda anlamlandırmaya yönelik felsefi bir

araştırmaya olanak sağlamaktadır. Tam bu noktadan yola çıkarak inisiyasyon kavramını beden bağlamında bir araya getiren zihin, ruh, travma, yaratıcılık, varoluş, inisiyatif ve iç çalışma kavramları, kavramsal sanat kapsamında incelenmiştir. Bu inceleme doğrultusunda yukarıda bahsedilen kavramları bir yöntem olarak performans sanatına dahil ettiğimiz zaman kavramların kesişim noktaları çağdaş sanat kavramlarında birleşir. Performans eyleminin ilk örnekleri 1920-30 yıllarında Sürrealizm ve Fütürizm akımlarında, body sonrasında da Jackson Pollock'un aksiyon resimleriyle karşımıza çıkmaktadır. Bu süreç, Fluxus, Body Art, Happening oluşumlarına kadar uzanmaktadır. 1960 sonrasında Kavramsal Sanat bünyesinde varlığını sürdürmeye devam etmiştir.

Kavramsal sanatta temsil durumlarının sanat pratiklerinde bir inisiyasyon nasıl ortaya çıktığı, beden olgusu ve ifade biçimleri dahilinde, gösterge, sembol ve kavram başlıkları altında sanatçı örnekleriyle incelenmiştir. Aydınlanma çağından bu yana felsefe alanında yapılan kuramsal çalışmalar, ruh ve beden arasındaki ilişkinin sanatla kesişen yollarını anlamada oldukça etkilidir. Bedenin tarihsel süreçteki farklı tanımlamaları incelenmiştir. Bedenin, çağdaş sanatta bir temsil-gösterge, temsil-sembol, temsil-kavram ilgileriyle sanat nesnesi durumuna gelme süreci yine sanatçı örnekleriyle ayrıntılı bir biçimde incelenmiştir.

Sonuç olarak Performans sanatı, beden olgusu ve bedenin ifade biçimini ritüalistik bir araç olarak kullanarak, insan bedeni ve ruh arasında kurduğu bağlarla düşünce ruh, travma, yaratıcılık, varoluş, aktarım ve iç çalışma gibi kavramları ortaya koyan sanatsal açılımların tamamıdır. Bu çalışma ile yukarıda bahsedilen performans sanatının ruhsal etki yaratma alanları incelenmiştir. Araştırmanın temel bulguları literatür taraması yönteminden elde edilmiş olup, eser analizlerinde göstergebilimsel incelemenin olanaklarına başvurulmuştur. Araştırmanın sonuçlarına göre, Beden nesnesi, performans sanatında ruhsal etki yaratma alanlarının dışında tarihte Ritüalistik bir araç olarak da varlığını sürdürmeye devam etmiştir.

Anahtar Kelimeler: Performans, performatif, ezoterik, beden, beden sanatı.

EZOTERIC JOURNEY OF BODY: PERFORMANCE ART

Betül KANTAR

Erciyes University Fine Art Enstitute

Master Thesis, June 2018

Advisor: Assoc. Dr. Aygül AYKUT

ABSTRACT

Performance art is a form of art that was performed live in front of the audience, advancing 1960s. Performance Art is an art form that is not exhibited in front of the body, being put into action in front of a certain audience. The word 'performance' is the word 'showing / displaying'. These activities are called Happening; In a general description, the viewer is an art form that is performed live on the fly. Performance art is independent of text. Only recording security is an archived art form.

First of all, the relationship between performance art and performance concept is examined. The concept of performative is the idea of linguistic discourse not only by describing the event, but also by the discovery of actions, by the discovery of the realistic speeches, by the discovery of realistic speeches, and by the discovery of realistic speeches outside the observational words. As an indicator of performance art, by examining both the conceptual foundations of the body and their conceptual foundations and the art practices that carry the indicators of these foundations, the impact areas, strategies and methods of performance art were examined. In this respect, it has been determined about the role of the concept of de performance art daki and yol performative biçim as a representation, particularly on the role of, memory and identity "transmission in the form of an expression or a form of expression on the basis of creating an internal awareness.

When the memory and identity transmission of the body are examined as a form of expression, it emerges in the context of performance art. Performance and performative actions allow for a philosophical investigation of our inner and outer reality in order to make sense in a conceptual context. From this point of view, the concepts of mind, soul, trauma, creativity, existence, initiative and inner work, which bring together the concept of initiation in the context of the body, are examined within the context of conceptual art.

When we incorporate the above-mentioned concepts into the art of performance as a method, the intersection points of concepts combine in the concepts of contemporary art. The first examples of the performance act are the Surrealism and Futurism movements in the 1920s and the action paintings by Jackson Pollock after the body. This process extends to the formation of Fluxus, Body Art, Happening. After 1960, he continued to exist in Conceptual Art.

The concept of representation in conceptual art is examined with examples of artists under the headings, symbols and concepts within the context of body phenomenon and expression. The theoretical studies in the field of philosophy since the Enlightenment period are very effective in understanding the ways in which the relationship between the soul and the body intersect with art. Different definitions of the body in the historical process are examined.

The process of coming to the state of art as an expression-sign, symbol of representation, representation and concept of art in contemporary art has been examined in detail with the examples of artists.

As a result, performance art is the whole of the artistic expansions that reveal the concepts such as the concept of body and body as a ritualistic tool, and in the contexts it establishes between human body and soul, through thinking, soul, trauma, creativity, existence, transference and internal work. In this study, the psychic effects of the performance art mentioned above have been examined. The main findings of the study were obtained from the literature review method, and the possibilities of semiotic investigation were used in trace analysis. According to the results of the study, the object of the body continued to exist as a Ritualistic tool in history, apart from areas of spiritual effect in performance art.

Keywords: Performance, performative, esoteric, body, body art.

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK.....	i
YÖNERGEYE UYGUNLUK SAYFASI.....	ii
KABUL ONAY SAYFASI.....	iii
ÖNSÖZ/TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİMLER LİSTESİ.....	x
GİRİŞ.....	2
ARAŞTIRMANIN KAVRAMSAL ÇERÇEVESİ İLE İLGİLİ TERİMLER.....	6

1. BÖLÜM

PERFORMANS VE PERFORMATİF KAVRAMLARI

1.1. Performans.....	11
1.2. Performatif.....	15
1.3. Popart.....	22
1.4. Dadaizm.....	23
1.5. Fluxus.....	25
1.6. Happening.....	27
1.7. Avangard.....	28

1.8. Neo-Avanguard.....	29
-------------------------	----

2.BÖLÜM

PERFORMANS SANATININ RUHSAL ETKİ ALANLARI

2.1. Performans Sanatının Ruhsal Etki Yaratma Gücü.....	32
2.1.1. Kavramsal Sanat ve İnisiyasyon	33
2.1.2. Kavramsal Sanat ve Zihin (Düşünce)	34
2.1.3. Kavramsal Sanat ve Ruh	35
2.1.4. Kavramsal Sanat ve Travma	36
2.1.5. Kavramsal Sanat ve Yaratıcılık (vasıf)	38

3. BÖLÜM

KAVRAMSAL SANAT ve TEMSİL

3.1. Kavramsal sanatta temsil durumları	41
3.1.1. Beden Olgusu ve İfade Biçimleri	44
3.1.2. Temsil-Gösterge	48

3.1.3. Temsil-Sembol	49
3.1.4. Temsil-Kavram	51
3.2. Bir İfade Biçimi Olarak Performans ve Performatif	53
3.2.1. İlişkisel estetik	57
3.2.2. Alımlama estetiği	62
3.2.3. Semiyotik (Göstergebilim)	66
3.3. Sanat Pratiklerinde Ritüalistik Olarak Performansın Sanatçılar Bağlamında İncelenmesi	67
3.3.1. Nezaket Ekici	67
3.3.2. Marina Abramovic.....	70
3.3.3. Yoko Ono	78
3.3.4. Kira O'Reilly.....	81
3.3.5. Orlan.....	83

3.3.6. Carolee Schneemann	85
3.3.7. Ana Mendieta	87
3.3.8. Adrian Piper	91
3.3.9. Tracey Emin	93
3.3.10. Francesca Woodman.....	95
BULGULAR ve YORUMLAR.....	98
SONUÇ ve TARTIŞMA.....	101
KAYNAKÇA.....	104
ÖZGEÇMİŞ.....	113

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Yves Klein, “Mavi Dönemin Antropometrisi (Mavi Senfoni)”, 1960.....	13
Resim 2: Marina Abramovic, “Lips of Thomas”, 1975.....	16
Resim 3: Rene Magritte, “Bu Bir Pipo Değildir”, 1929.....	17
Resim 4: Joseph Kosuth, “The Wake”, 2013.....	20
Resim 5: Andy Warhol, “Marilyn”, 1967.....	22
Resim 6: Marcel Duchamp, 1917.	23
Resim 7: Dada, Manifesto, 1918.....	24
Resim 8: George Maciunas, “Manifesto”, 1963.....	26
Resim 9: Tracey Emin, “My Bed”, 1999.....	37
Resim 10: Jackson Pollock, “Sekizde Yedi Var”, 1945.....	38
Resim 11: Picasso, “Guernica”, 1937,.....	48
Resim 12: Marcel Duchamp, “Kırık Kolun Öncesinde”, 1937,.....	49
Resim 13: Paleolitik Dönem, Magura Mağarası (Bulgaristan).....	50
Resim 14: Joseph Kosuth: “Bir ve Üç Sandalye”, 1965.....	52
Resim 15: Rirkrit Tiravanija, “Pad Thai”, 1990.....	59

Resim 16: Liam Gillick's Big Conference Centre Limitation Screen, 1998	60
Resim 17: Vanessa Beecroft, VB 35, 1998.....	60
Resim 18: Nezaket Ekici, "Madonna", 2008.....	68
Resim 29: Nezaket Ekici, "Atropos, 2006....."	69
Resim 20: Nezaket Ekici, "Screaming Feathers", 2006.....	70
Resim 21: Marina Abramovic, "Cleaning the Mirror I" 1995.....	73
Resim 22: Marina Abramovic, "Ritim 0", 1974.....	75
Resim 23: Marina Abramovic, "Art Must be Beautiful/Artist Must be Beautiful", 1975.	76
Resim 24: Marina Abramovic, "Imponderabilia", 1977.....	77
Resim 25: Marina Abramovic & Ulay, "Rest Energy", 1980.....	78
Resim 26: Yoko Ono, "Cut Piece" 1965.....	80
Resim 27: Kira O'Reilly, "inthewrongplaces", 2006.....	81
Resim 28 Orlan, "4. Estetik Ameliyat Gösterisi", 1991.....	83
Resim 29: Orlan, "Self-Portrait", 1999.....	84
Resim 30: Carolee Schneemann, "Interior Scroll", 1991.....	886

Resim 31: Ana Mendieta, “Facial Hair Transplant”, 1972	88
Resim 32: Ana Mendieta, “Silueta” 1973.....	89
Resim 33: Tracey Emin, “My Bed”, 1999.....	91
Resim 34: Tracey Emin, “I’ve Got It All”, 2000.....	92
Resim 35: Francesca Woodman, “Self Deceit”, 1978.....	94
Resim 36: Hermann Nitch, “Orgien Mysterien Theater”, 1957.....	95
Resim 37: Hermann Nitsch, “Eylem”, 1984.....	97

GİRİŞ

“Yaratma ve yaratıcılık insani eylemler içerisinde en çok bilim ve sanat alanında ortaya çıkar. Kimi zaman deha kimi zamanda ilham olarak anılan bu oluş insani edimin varoluş çabasının en son noktasında bulunur. Ancak yaratmanın ne tür bir bilgi ya da süreç olduğu halen bulanık kalmıştır. Yalnız şu an elimizde olan bu gizemin kendisini algının ve bilincin ötesinde sakladığıdır. İnsan deneyimleri içerisinde bilinmeyen bir şeylerin kalması ne kadar rahatsız edici olursa olsun, bilginin sınırsız ancak bilmenin bilincimizle sınırlı olduğunu kabul etmek durumundayız.

Bu nedenle sanatsal yaratım varoluşun bir tür bulanık bilme yönünde henüz örtüsü kaldırılmayan bir noktada yer alır. Bazen içsel bazen de dış gerçekliğin sınırlarında, görünenin bilinenin deneyimin ötesindeki bir bilgi türü olarak hep insanla birlikte. Sanat aracılığıyla sınanan bu tür bir bilgi izleyicisi yine insan olan inşam yeniden yaratma ve anlamlandırma olarak görülebilir. Bu keşif yolculuğunda insan sadece beden ya da akıldan değil, ruh veya dokunamadığı, göremediği yani algılamadığı bir tür bilme kaynağına daha sahip olabileceği gerçeğini kabul eder duruma gelmiştir. Bu nedenle beden olgusu, bilmenin bir türü olarak ele alınmıştır diyebiliriz. Bu noktada günümüz insanı için beden ne tür bir anlam taşır sorusu aklımıza gelir”.

“Beden, bilimin, psikolojinin, sosyolojinin olduğu gibi sanatın da her zaman vazgeçilmez ilgi odaklarından birisi olmuştur. Beden, pek çok olgudan oluşan özel olmasının yanı sıra kamusal bir yapıdır. Üretim yapma, şekillendirme, duygu ve belleğin beden aracılığı ile taşınması durumudur. Aynı zamanda kamusaldır; çünkü beden toplumsal söylemler, felsefe, tarih, tıp gibi alanlar tarafından oluşturulur. Bu sebeple örgütsel yapı içerisinde kullanılması ve neyi ifade ettiği kısmı ezoterizmin konusudur. Hem kişisel olan hem de toplumsal olma durumu iç içedir. Bu iki kavram bedeni; mekân ve zaman içerisinde kültürel, dinsel, ideolojik açıdan şekillendirir.

Çoğu toplumda ve dinsel ya da mistik söylemde bedenlere yüklenen söylemler, anlamlar, değerler vardır. Performans sanatına kadar bedenin irdelendiği sanat yapma şekli kalıplaşmış hallerde ve belirlenmiş güzel sanatlar algısı içerisinde gelişmiştir. Görsel

sanatlarda beden her zaman temsili olarak ele alınmıştır. 1960'larda beden tuvalerden ve heykellerden taşarak, anlatmaya çalıştığı kendisini, tam da kendisi üzerinden ifade etmeye başlamış, bir özne olarak var olan “sanatçı” da “nesne” yani eser ve “toplum” ile arasındaki sınırları performans sanatı aracılığıyla yıkmıştır. Beden, önceden temsilleriyle yer aldığı yerde artık bire bir kendisini ortaya koymuş ve özne iken, kendisini hem nesne hem de özne konumuna oturtmuştur. Performansın içerisinde bedeni özne ve nesne anlamında nesne haline getiren ve bedenin kendi öznesi içinde ve Yeni Temsil Kuramı içinde tekrar bir nesneyi işaret etmesi onu bir metafora dönüştürür. Bedenin özne-nesne olarak sanat eseri bağlamında kullanılması içsel olan yani inisiyasyondur. Terk edilmiş yaşamın içinde fiziksel olarak olayın gerçekleştiği yer bir şey ima ettiği için dışsal yani ezoteriktir.

Performans sanatçısının ezoterik (dışsal) olanı kendi duygulanım sürecinde yaşaması ve onu seyirciye aktarması süreci -yukarıda da bahsedildiği üzere- inisiyasyondur (içsel). İçsel olanın tekrarlanamaz olması performansın mistik sürecini oluşturur. İnisiyasyon bağlamında, materyal kullanımı tamamen bedenle ilgili kısımda sanatsal kurallara karşı çıkmaz amacıyla gerçekleştirilir. Gerçekleştirilen performanslarda seyirci ise kendisini performansla doğrudan etkileşim halinde bulmuş, sanat eseri ve sanatçının bedeni ile olan sınırları ortadan kaldırmıştır. Böylece sanat, toplum İkili arasında bulunan tüm sınırları bu etkileşim ile yok edilmiştir.

Aynı dönemde sanat ile felsefe arasında olan ilgilerin de belki de tarihin hiçbir döneminde olmadığı kadar sanatla içli dışı olduğu söylenebilir. Sanatın amacı halen her ne kadar felsefe yapmak değilse de, felsefenin sanatı anlamlandırma, araştırma ve sorgulama yönü ile hayatla kurduğu bağın günümüzü anlamlandırmadaki rolü dikkate alındığında çağdaş sanatçıların yapmak istedikleriyle ne denli örtüştüğü anlaşılabilir. Bu noktada performans bedenin nesneleştirilmesi, araç veya malzeme gibi değişen çeşitli anlamlarda incelemeye değer göstergesel bir konu haline gelir.

Çağdaş sanatla felsefe arasındaki bağ toplumsal yaşamın analizinde “beden” etrafında gelişen tartışmaların da konusudur. “Marx'ta çalışan beden, Freud'da arzulan beden, Nietzsche'de ise güç olarak beden, analiz nesnesi olarak ele alınmıştır. Örneğin Deleuze'ün felsefesinde beden kavram olarak temel bir öneme sahiptir. Deleuze'e göre bedenler ve olaylar her zaman şimdide (şimdiki-an'da) var olurlar ve bu nedenle Deleuze bir tür oluş felsefesi geliştirmeye çalışır. Her eylem sonsuz bir oluşun parçasıdır, asla dil yoluyla belli bir özneye bağlantılandırılacak bir nitelik arz etmezler. Özne değil ama

beden kavramı onda temel öneme sahiptir. Spinoza da gerçek anlamda bedenin ne olduğunu kavramış bir düşünür olarak kabul edildiği için Deleuze tarafından hayli önemsenir” (<https://bit.ly/2Vv4Fii>).

“Spinoza’da beden; arzu edilen, hoşlanılan durumlara ulaşmak için, yani bedene uygun karşılaşmalar bulmak için çaba gösterir, hoşlanılmayan durumlardan ise kaçınır. Varlığını korumaya ve geliştirmeye dayalı bedene atfedilen bu özellik, Spinoza tarafından etkili ve ayrıntılı bir biçimde ele alınmıştır. Aynı zamanda Beden; dış şeyleri temsil eden, dolayısıyla nesnel gerçekliğe sahip fikirlerden oluşur. Bir taraftan da fikirlerin belirlediği duygular vardır. Duyguları belirleyecek olan fikirler de bedensel karşılaşmalar yoluyla elde edilir. Bir bedeni anlamak demek onun başka bedenlerle içine gireceği temasları ve karşılaşmaları kavramak demektir (Baker, 2009). Spinoza’da bedenin arzu edilen noktaya ulaşması, bilgi gelişiminin yanı sıra özgürlüğü kısıtlayıcı ortamların genişletilmesi ile mümkündür. Erken kapitalizmin arkaik döneminin filozofu olan Spinoza’da insanı arzularından alıkoyan unsurlar dinsel ve politik baskılar olarak biçimlenir. Dolayısıyla, demokrasinin gelişmesi ve dinsel baskılardan bilgi ve yetkinleşme yoluyla uzaklaşma başat öğeler olarak önerilen çözümlerdir”.

Performans sanatı bedenin ifade biçimi olarak şekillenmesini temel alan bir düşünceye dayanır. Jan Eric Olsen’a göre performans sanatı bedenin bellek ve kimlik iletiminin bir ifade biçimi olarak ortaya çıkan bir eylemdir (Olsen, 2011,s. 222). Performans sanatı performative bir eylem olmanın yanında beden yardımıyla dış ve iç gerçekliğimizi de sorgular, bu durumda bilmenin bir türü olarak onu kavramsal bağlarıyla anlamlandırmaya ve nesneleştirme yönelik felsefi bir keşif ya da araştırma olarak ortaya çıkar. Bu noktada inisiyasyon kavramı ile karşılaşılır. Buradan bakıldığı zaman, inisiyasyon (spiritüel tesir) ile performans sanatını beden bağlamında bir araya getiren zihin (düşünce), ruh, travma, yaratıcılık (vasıf), varoluş, aktarım (inisiyatik) ve iç çalışma kavramları ortaya çıkmaktadır.

“Performans” kelimesi, Türkçeye “Gösteri” olarak çevrilmektedir. Kelimenin köken anlamına bakıldığında bir işi göstererek yapmak, izleyiciye bir şeyler göstermek anlamına gelmektedir (TDK). Performans, içerisinde bir amaç, hikâye, etkileşim, performansı gerçekleştiren kişi veya kişileri barındıran ve bu kişilerin haricinde izleyiciye ihtiyaç duyulan bir eylem, bir süreçtir. Çünkü bir işin performans niteliği taşıması için gerçekleştiren ve bu gerçekleşen olaya tanıklık eden kişiler olması gereklidir. Bu yüzden performansta izleyici ve izlenen kişi birbirine bağımlı hale gelir”.

“Performans sanatçılarının en belirgin özelliği bedenlerini sanat dili olarak kullanıp, sanatın alışılmış dilini yıkmaya çalışmalarıdır. Bu bir başkaldırı, bir ifşa şekli ve bir direnme yöntemi gibidir; bu, sanatın yerleşmiş kurallarına karşı bir saldırı olarak bile görülebilir. Sanat eseri artık bir heykel ya da tuval resmi olmaktan çıkmaya başlamıştır. Bu doğrultuda performans sanatçılarının en önemli gayeleri kurulu olan düzeni; ölümsüz, eşsiz ve paha biçilmez olan geleneksel sanat yapıtlarının yöntem ve malzemelerini ve bu malzemenin satıldığı, sergilendiği, korunduğu mekânları terk etmek istemeleridir” (Giderer,1995;51, aktaran: Verdu Martinez ve Demiral).

Zihin (düşünce), ruh, travma, yaratıcılık (vasıf), varoluş, aktarım (inisiyatif) ve iç çatışma kavramları tam da bu araştırmanın problem durumunda üzerinde duracağımız kavramlardır. “Bunların içerisinde, ruhla ilgili süreçte Diana Taylor’ın söylemleri performans sanatıyla ilgili bir yöntem oluşturmasıyla ilgili kesişim noktası, etki alanı, hâkimiyet ve farkındalık yaratmaktadır” (Taylor, 2016, s.56). Bu kavramları bir yöntem olarak performans sanatına dâhil ettiğimiz zaman, kavramların kesişim noktaları çağdaş sanat kavramlarında birleşir.

Bu doğrultudaki ilk incelemeler İspanya’da görülür. Performans sanatı, 1920-30 yıllarında Sürrealizm ve Fütürizm akımlarında, ardından da Jackson Pollock ‘un aksiyon resminde kendini göstermiştir. Sürecin Fluxus, Body Art ve Happening oluşumlarına dek uzandığı görülmektedir. Özetleyecek olursak İspanya’da ilk olarak karşımıza çıkan performans sanatı, 1960 sonrasında Kavramsal Sanat bünyesinde varlığını sürdürmeye devam eder. Marina Abramovic, Yoko Ono, Orlan, Ana Mendieta, Nezaket Ekici, Kira O’Reilly, Carolee Schneemann, Herman Nitsch,, Tracey Emin, Francesca Woodman gibi sanatçılar performans sanatını etkin kullanan sanatçılara örnek gösterilebilirler. Örneğin Marina Abramovic’de performanslarında kendi bedenini kullanır. Bu tür çalışmaları incelendiğinde, sanatçının bedenini bir tür metafor olarak kullandığı görülür. Sanatçı bedenle kurduğu ilgide nesne olarak bir algılama biçimi yaratma çabasında değildir. Onun sanatında beden izleyicide yarattığı anlamların taşıyıcısı konumundadır. Abramovic’in sanatı kişisel değişim arayışında seyirci ve sanatçı arasındaki sınırları zorlar. Çalışmaları fikrinsel temelleri sağlam, mutlak bilinçle yapılan basit eylemler niteliğindedir.

Bu anlamda kavramsallaşan beden düşüncüyü harekete geçiren bir indikatöre dönüşür. Beden etkileşimi sağlama aracı olarak, sanatçı ve izleyici arasındaki süreçte bağlayıcı rolü oynamaktadır. Burada beden sanat yaratmada mimetik bir obje yani temsil nesnesi olma rolünün ötesinde mesaj taşıyıcısı görevine terfi etmiştir. Bu mesaj sanatçının işlerini

törenselle bir ayine ve neredeyse dinsel bir tabuya dönüştürür. Bu çalışmalar inisiyasyonun ezoterik etkilerinin en belirgin örnekleri sayılabilir. Katarsis eylemi içerisindeki sanatçının çalışmaları, inisiyasyon dâhilinde, kimlik ve bellek iletiminin performans sanatıyla bir ifade biçimine nasıl dönüştüğünün göstergesidir. Performans sanatı, kavramsal beden in ifade biçiminin temellerini Deleuze, Guattari ve Heidegger'den bu yana göstergeler üzerinden taşıyan sanat pratiklerini bir bütün olarak inceleyerek, bir inisiyasyon olarak ortaya çıkan performansın görsel anlam yaratmadaki etkilerinin analiz edilmesiyle kavramsal boyut kazanacaktır.

Problem Cümlesi

Performans Sanatında ritüalistik bir araç olarak kullanılan beden olgusu ve beden in bir ifade biçimi olarak düşünce ruh, travma, yaratıcılık, varoluş, aktarım ve iç çalışma gibi kavramlarla ortaya konabilen sanatsal açılımları ve performans sanatının ruhsal etki yaratma alanlarını inceleyerek varsa yöntemlerini tartışmaya açmaktır.

Alt Problemler

1. Bir ifade biçimi olarak Performans ile Performatif arasındaki yöntemsel farklılıklar nelerdir?
2. Kavramsal sanatta temsil durumları sanat pratiklerinde bir inisiyasyon olarak nasıl ortaya çıkmıştır?
3. Bedenin, çağdaş sanatta bir temsil-gösterge, temsil-sembol, temsil-kavram gibi ilgililerle sanat nesnesi durumunda gelme sürecindeki kavram yanılgıları nelerdir?

Araştırmanın Kavramsal Çerçevesi ile İlgili Terimler

Avangard: Avangard, "öncü" anlamında kullanılan bir terim iken, sanat tarihinde önemli bir yeri olan ve Çağdaş Sanat'ın dönemsel bir grubunu temsil etmektedir. Avangard, farklı hareketlerden, akımlardan oluşan sanatçıların dâhil olduğu dönemsel bir bağlamdır. Avangard'ı bu şekilde kuramsallaştıran başlıca düşünür ise Peter Bürger'dir (<https://bit.ly/2wrH04d>). Bürger'e göre Avangard, sanatın kurumsallaşmaya karşı başlatmış olduğu bir saldırdır.

Ezoterizm: Ezoterizm, bir konudaki derin bilgilerin ve sırların ehil olmayanlardan gizlenerek, bir üstat tarafından sadece ehil olanlara inisiyasyon yoluyla öğretilmesidir. Ezoterizm bir din veya bir inanç sistemi değildir.

Tezde kullanıldığı şekliyle anlamı sınırlandırmak gerekirse; Performansın içerisinde bedeni özne ve nesne anlamında nesne haline getiren ve bedenini kendi öznesi ve Yeni Temsil Kuramı içinde tekrar bir nesneyi işaret etmesi onu bir metafora dönüştürür. Bedenin; mekân ve zaman içerisinde kültürel, dinsel, ideolojik açıdan şekillenmesiyle, yaşamın içinde fiziksel olarak olayın gerçekleştiği yer bir şey ima ettiği için ezoteriktir.

Gösterge: Herhangi bir durum ya da olayın sonuçlarının ölçümünü doğrudan yapmaktan ziyade, ölçme eyleminin yerine geçen bir tür araçtır. Kendi dışında bir şeyi temsil eden ve doğrudan temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit nesne, biçim ve olgu olarak tanımlanır (Aykut, 2018, s. 122-125).

İlişkisel Estetik: Sanat yapıtlarını, betimledikleri, ürettikleri ya da kaynaklık ettikleri insanlar arası ilişkilere dayanarak yargılamayı ifade eden estetik kuramı (Bourriaud, 2018).

İnisiyasyon: İnisiyasyon bireyin spiritüel gelişimi için, ‘spiritüel tesir’i alıp aktarabilen bir üstadın sert ve sürekli kontrolü altında, bir düzen ve disiplin içinde, sınavlara dayalı tarzda, metotlu olarak eğitimi şeklinde tanımlanmaktadır (<https://bit.ly/2JGPZXX>).

Zaman ve mekan inisiyasyonla ilgili ezoterik bir konu olduğu için de performansa bağlanır. Görsel sanatların diğer formlarının aksine, performans sanatı zaman ve mekân içerisinde insan bedenini kullanır. Bu eylem izleyicide çoklu duygusal tepkiler yaratır.

Kavram: Bir nesnenin veya düşüncenin zihindeki soyut ve genel tasarımı, anlamı. Felsefi açıdan incelendiğinde ise, nesnelere veya olayların ortak özelliklerini kapsayan ve bir ortak başlık altında toplayan genel tasarım (TDK).

Neo-Avanguardia: Bürger’e göre, günümüzdeki neo-avanguardia yapıtların, sarsıcı bir üsluba sahip olamadıkları için, sanatla hayat arasındaki ötekileşmeyi gidermeyi hedefleyen tarihsel avangardın amacına sahip çıkamayacağını öne sürerek, sanatsal tartışmalara yeni bir boyut kazandırmıştır (<https://bit.ly/30PeJSX>). Popart, Dada, Fluxus, Kavramsal Sanat

ve Minimalizm gibi hareket ve akımlarla birlikte sanata neo-avangard müdahalelerde bulunulur. Avangarda tepki olarak çıkmış gibi görünse de, aslında avangardın tamamlayıcı son basamağıdır (Bürger, 2017, s. 28).

Olgu: Bir gerçek (veya olgu); var olduğu, doğru olduğu veya gerçekleştiği kabul edilen şeydir. Yalan olmayan, doğru olan şey, hakikat olarak da tanımlanabilir (wikipedia.org).

Spiritüel/izm: Spiritüalizm ya da öte âlemcilik terimi Latince “ruh” anlamına gelen “spiritus” sözcüğünün sıfatı “spiritualis” sözcüğünden türetilmiş olup ruhçuluk anlamında kullanılmaktadır. Türkçede tinselcilik olarak da adlandırılmaktadır (<https://bit.ly/2Quz4Ip>).

Şamanizm: Varlığı tüm insanların tarihinde erken taş devrine ve daha da geriye kadar kanıtlanabilen, inisiyasyon içeren bir vecd ve trans tekniği. Günümüzde yenilenerek tekrar uygulanmaya başlanan şekline ise Neo-Şamanizm denir.

Performans: Performans sanatı, 1960'lı yıllarda ortaya çıkan, izleyicinin önünde canlı olarak icra edilen bir sanat biçimidir.

Performans sanatı, 1960'lı yıllarda belirginleşmeye başlayan, belli bir izleyici kitlesi önünde eyleme dökülen, bedenin kullanılarak sergilendiği bir sanat biçimidir.

Performans sözcüğü, ‘gösterme/sergileme’ anlamına gelmektedir. Happening ya da Oluşum olarak da adlandırılan bu etkinlikler; genel bir açıklamayla, izleyicinin önünde canlı olarak icra edilen bir sanat biçimidir. Performans sanatı metinden bağımsızdır ve o an olur. Taşınamazdır ve birebir tekrarı olmadığı için kayıt altına alınarak arşivlenir (Antmen, 2008, s. 219).

Whitham ve Pooke’a göre geleneksel olarak, sanat eserleri sanatçılar tarafından kendilerinden bağımsız bir biçimde görülmeleri ve bir galeride sergilenmeleri için yaratılan statik nesnelerdir. Resim, heykel ve fotoğraf gibi formlar tanıma uyar. Fakat performans sanatı, bu pratiklerden belirli bir zaman ve mekânda gerçekleşmesi yönüyle ayrılır. İnsan bedeni ve eylemleri sanat eserinin kendisi halini alır (Whitham & Pooke, Çağdaş Sanatı Anlamak, 2018, s. 147).

Performatif: Dilsel sözcelemlerin olayı anlatmakla kalmayıp eylemlerin gerçekleştirildiğini, dilde gözlemleyici sözcelemlerin dışında, edimsel sözcelemlerin de olduğunu keşfetmesiyle, bu sözcelemlerin özgönderimsel ve dile getirilen sosyal gerçekliği oluşturmasıyla yeni bir gerçeklik yaratması ile anlatılmak istenen düşünce/fikir.

John Austin tarafından ortaya atılan Performatif (Edimsellik) terimi, 1955 yıllarında Harvard Üniversitesinde “Söylemek ve Yapmak” (How to do Things with Words) adı altında verdiği derslerde dil felsefesine tanıtılmıştır. Austin ilk çalışmalarında “performatory” (edici) sözcüğünü kullanırken sonraları “performative” (edimsel) ifadesini tercih etmiştir. “Performative Utterances” (Edimsel Sözcelemler) başlıklı denemesinde bu eni sözcük için şunları söylemiştir: “ Edimsel kelimesinin ne anlama geldiğini bilmemek, tamamen kabul edilebilir bir durum. Bu yeni ve çirkin bir kelimedir ve belki de çok da önemli bir anlam yok gibidir. Ama en azından bu kelimenin hiçbir derinliğinin olmaması önemli bir ayrıcalıktır” (Fischer-Lichte, 2016, s. 36).

Temsil: Temsil bir nesnenin anlam olarak diğerinin yerine geçmesidir. “Bir olgunun, bir şeyin ya da nesnenin dışsal bir gerçekliğin bir düzlemde, dil ya da düşüncede, aynen hiçbir anlam ve içerik kaybı olmadan yansıtılması betimlenmesidir.” Temsil sözcüğünün kavramsal sürecinin başlangıcı sanatın felsefe ile olan ilişkisiyle ortaya çıkmıştır. Düşünsel olarak temsil kavramı sanatın ne olduğu sorusunda karşımıza çıkar. Kavramsal temsil, sanatta, edebiyatta, sosyokültürel alanda, politikada ve siyasette yeniden kimlik kazanır. Temsilin kullanım alanının bu denli genişlemesi hem semiyotik (göstergebilimsel) hem de semantik (anlambilim) alanda gerçekleşir (Aykut, 2018, s. 39-44).

Araştırmanın Önemi

Araştırmanın amacı, Performans Sanatında bir gösterge olarak beden ve bedeninin bir ifade biçimi olarak düşünce, ruh, travma, yaratıcılık, varoluş aktarım ve iç çalışma gibi kavramsal bağlamlarda ortaya çıkan durumlarını hem kavramsal temelleriyle hem de bu temellerin göstergelerini taşıyan sanat pratikleri bütününde inceleyerek bir inisiyasyon olarak performans sanatının etki alanları, stratejileri ve varsa yöntemlerini tartışılmıştır. Araştırmanın özel amacı ise, performans sanatının ve ”performatif” kavramının bir

temsil olarak göstergesel düzleme taşınması özellikle ''bellek ve kimlik'' iletiminde, içsel bir farkındalık oluşturma temelinde bir ifade biçim ya da bir anlatım biçimine dönüşme yolundaki rolleri hakkında tespitlerde bulunulmuştur.

Beden olgusunun göstergesel rolünün aynı zamanda yukarıda bahsedilen bağlamlardaki gibi aktarım ve ifade biçimlerini de beraberinde getirdiği anlaşılmaktadır. Bedenin performatif, performans ve diğer bağlamlardaki rolünün önemi ilk olarak İspanya'da bir yöntem olarak ele alınarak incelenmiştir. Bu bağlamda Türkiye'de henüz bir inceleme gerçekleştirilmemiştir. Bu alandaki çalışmaların eksik kalması, performansa göre biçimin yeniden eleştirilmesini imkânsız kılmıştır.

Sonuç olarak Bellek ve kimlik kavramlarının düşünce, ruh, travma, yaratıcılık, varoluş, aktarım ve iç çalışma, inisiyasyon ile ezoterik bağlantıları ve bu bağlantıların kendi içinde doğan yeni rolleri tartışmaya açılmıştır. Bu anlamda bir ifade biçimi olan performans sanatı, bireyin kendi içinde bellek ve kimlik iletimi yoluyla analiz edilerek başka bir deyişle fizyolojisi incelenerek kavramsal bir çerçevede belirlenen yeni bir bakış açısıyla ele alınmıştır.

Yöntem ve Sınırlılıklar

Bu araştırma betimsel bir çalışma olup, tarama yöntemi ve içerik analizi tekniği kullanılmıştır. Araştırmada betimsel ve nitel araştırma yöntemlerinden yararlanılacaktır. Çalışmanın nitel verileri dokümanlardır. Araştırma verileri Betimsel (Tarama), Nitel ve Eylem içinde araştırma yöntemlerinden elde edilecektir. Tarama modelinin bir diğer adı Survey'dir. "Survey araştırmalarıyla objelerin, olay ve olguların, kavramların ne oldukları açıklanmaya çalışılır. Bu tür incelemeler, mevcut durumları, şartları ve özellikleri olduğu gibi ortaya koymaya çalışır" (Arslantürk, 2004, s. 101). "Genel tarama, hemen her araştırmada izlenen literatür taraması olarak bilinen bir taramadır" (Karasar, 2005:184). Betimlemenin tanımı da şu şekilde yapılmıştır. "Olayın nasıl olduğunu, ne olduğunu ayrıntılı bir şekilde ortaya koymak, "nedir" sorusunu yanıtlamak, betimlemedir. Olay ortamda ve doğada vardır; araştırmacı, yaptığı araştırmayla da onun ne olduğunu ortaya çıkarır, tanımlar." (Erkuş, 2005, s. 29). Erkuş'a göre Belli bir durumu tanımaya, betimlemeye (tarif etmeye) yönelik araştırmalar betimsel araştırmalar olarak adlandırılır.

Bellek ve kimlik kavramlarının düşünce, ruh, travma, yaratıcılık, varoluş, aktarım ve iç

çalışma, inisiyasyon ile olan bağlantılarının incelenmesiyle başlayıp, elde edilen veriler doğrultusunda genişleyen çerçevede yapıtların üretim aşamasında konu, içerik, bağlam ve kavramların kendi içerisinde rollerinin tartışmaya açılması bu yolla çağdaş sanat içerisinde performans sanatının bir çeşit durum çalışması olarak göstergebilimsel incelenmesi ve yorumlaması tartışmaya açılmıştır. Kavramsal sanat için göstergebilimsel uygulamalar geçerli ve güvenilir yöntemler olarak kabul edilir.

Araştırma 10 tane sanatçı incelemesi, belirli ölçüde Türkçe ve İngilizce kaynak taraması, temasal olarak ve performans sanatının tarihsel süreci ile sınırlandırılarak ele alınmıştır.

1.BÖLÜM

PERFORMANS VE PERFORMATİF KAVRAMLARI

1.1. Performans

Performans 1970'ler ve 1980'lerde Birleşik Devletler, Japonya ve Batı Avrupa'da kültürel etkinlik olarak ortaya çıkmıştır. Belli bir izleyici kitlesi önünde eyleme dökülen, beden kullanılarak sergilendiği olmayan bir sanat biçimidir. Performans sözcüğü, 'gösterme/sergileme' anlamına gelmektedir. Happening ya da Oluşum olarak da adlandırılan bu etkinlikler; genel bir açıklamayla, izleyicinin önünde canlı olarak icra edilen bir sanat biçimidir. Performans sanatı metinden bağımsızdır ve o an olur. Taşınamazdır ve birebir tekrarı olmadığı için kayıt altına alınarak arşivlenir. Frank Skinner'a göre temelinde sosyal eleştiri yatan performans sanatı, dünyayı nasıl algıladığımızı ve dünyadaki yerimizi sorgular (<https://bit.ly/2FJpwWr>).

1960'lar ve 1980'lerde Birleşik Devletler, Japonya ve Batı Avrupa'da kültürel etkinlik olarak görülmeye başlayan Performans, Postmodernizm ile aynı tarihsel kültürün ürünüdür. Amerika'da olduğu gibi bu bölgelerde de popüler ve anlam kargaşasıyla dolu bir etkinliğe dönüşmeye başlamıştır. O yıllarda gelişmekte olan performans sanatıyla, kendini ifade etme biçimi çeşitlenirken bir yandan da çağdaş kültürün ana akımının benimsemediği bir şekilde genel seyirci bilincine yerleşerek popüler kültüre ait gösteri alanları, geleneksel eğlence türleri ile ilişkisi kuvvetlenmeye başlamıştır. Fütürizm, Dada ve çeşitli gösteri türleri gibi ilk başlarda sadece kısıtlı sanatçı çevresinde varlığını sürdüren performans sanatı, 20. Yüzyıl başlarında tiyatro ve dans alanlarındaki deneysel hareketlerle arasındaki ortaklığı, fikir ve kavramsal anlatım ile niteleyerek ürün ya da görsel sergilemenin ötesinde biçim ve bu biçimin yaratım sürecinin öne çıkmasıyla sağlam bir kimliğe büründürmüştür.

Geleneksel olarak, Performans sanatının ortaya çıkması Dada ve Sürrealistlerin antiformalist yaklaşımlarından Fluxus, Happenings ve Theatre oluşumlarına kadar uzanır. 1970'lerde performans alanında üretilen işlerin asal kaynağı deneysel tiyatro ve

gösterilerden ziyade, görsel sanatlar alanındaki yeni yaklaşımlar olan ortam yaratma, Happening, kavramsal sanat ve sanatçılardır (<https://bit.ly/2I2poRK>).

Çeşitli başlıklar altında gündeme gelen Performans, Fluxus vb. gibi farklı sanat türleri tarafından da uygulanmıştır. Sanatçılar sahip oldukları bu imkânları sürekli yeni anlatı biçimlerinin yanı sıra interaktif (izleyici dâhil eden), anlık doğaçlamaların oluşturduğu ve birçok farklı yaklaşımlarla izleyici kitlesine sunmuşlardır.

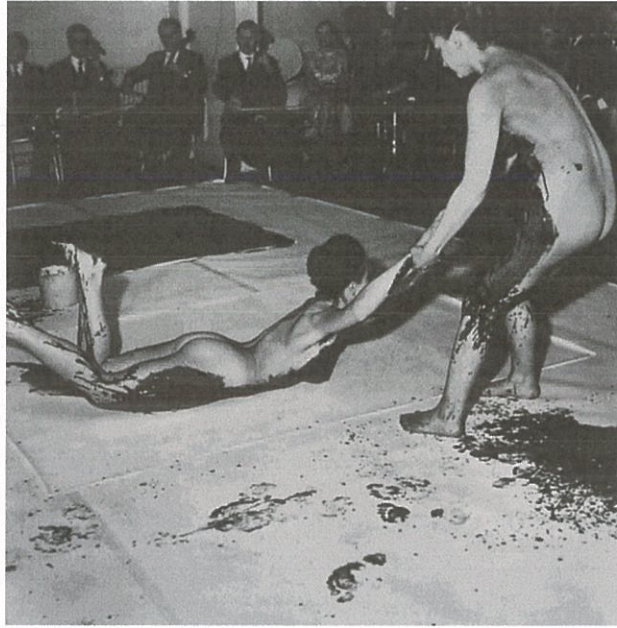
Performans, ortaya çıktığı yıllarda fütürist toplantılar ve dada sergileri gibi, sınırlı sanatçı toplulukları arasında üretiliyordu. Bir yandan popüler kültüre ait gösteri ustaları, stand-up'çılar gibi geleneksel eğlence ustalarıyla da ilişkisi belirginleşmeye başlamıştı (Carlson, 2013, s. 55-56).

Kavramsal sanatla yakından ama net bir ilişkiye sahip olmayan performans sanatı, 1913 yılında Marcel Duchamp'ın geleneksel ifade biçimleri dışında, estetik değerlendirme için materyal ya da deneyimi seçerek gerçek yaşamsal faaliyetleri sanat olarak tanımlamasıyla ortaya çıktığı söylenebilir. Bu yaklaşımla ilk sergisini “ready-made”lerle gerçekleştirmiştir. Yapıtlarında yaratım ve alımlama sürecine dikkat çeken kavram sanatçıları da benzer şekilde çalışıyorlardı. Dış dünyanın belirli fiziksel mekânları üzerinde hak iddia etmek üzere kendi yüzeylerinden harekete geçerler. En büyük örnekleri; Birleşik Devletler’de Kaprow, İngiltere’de Gilbert ve George ve Almanya’da Joseph Beuys, Duchamp’ı süreç, algı ve malzeme (ready-made) konularında öncü kabul ederek, tüm bunları inşa edilmiş ortamın bir parçası olarak beden sınırları içerisine dâhil etmeye başladılar. Genellikle sanatsal bir materyale dönüştürülen ve üzerinde çalışılan beden, sanatçının kendi bedenidir. 1960’lardan itibaren bu tür çalışmalar kavramsal sanatın bir türü olmaktan öteye geçerek, beden sanatı ya da performans sanatı terimleriyle anılmaya başlayan bir yaklaşıma dönüşmüştür.

1960 yılında Yves Klein’in şef gibi giyinerek tek bir nota çalan müzisyen topluluğunu yönetirken, 3 çıplak kadının birbirlerinin bedenlerini boyayarak büyük ölçekli kâğıtlara bedenlerini dokundurup lekesele beden görselleri oluşturmaktaydılar. Çalışmanın adı “Monoton Senfoni” idi. Sonrasında İtalya’da, Piero Manzoni geleneksel resim yerine insan bedenleri imzalamaya başladı, Gilbert ve George ikilisi bakır rengine boyadıkları “canlı heykel”lerini sundular. Herman Nitsch ile başlayan, ritüel boyutunda kabul edilebilecek işler yapılmaya başlanmıştı (Carlson, 2013, s. 155-158).

Öte yandan eylem resimleri, oluşum aşamasında bedenin aktif kullanımını gösterirken, beden, kendisi veya tuvalin bir parçası olarak sergilenir. 1960 yılında yukarıda adı geçen

“Monoton Senfoni”de, Klein’in performans çalışmasında, sanatçı-seyirci-yapıt-nesne kavramları bir bütün halinde ve beden olgusu kullanılarak ifade biçimine dönüştürülmüştür. Bedenler iki boyutlu sanat nesnesinden üç boyutlu sanat malzemesine dönüşür. Carolee Schneemann, Klein’inkine benzer kavramları, 1963’te gerçekleştirdiği performansında kendini çıplak bir biçimde tavana asarak, hem eylemi hem de sanat yapıtını ortaya koymuştur.



Resim 1: Yves Klein, “Mavi Dönemin Antropometrisi (Mavi Senfoni)”, 1960.

Kadınlığın hem sanat nesnesi hem de yaratıcı olma halini tartışmaya açmıştır. Bu çalışma Klein’in çalışmasıyla da benzerlik taşımaktadır. Klein kadının batı sanatındaki edilgen rolüne parmak basıp onu bir malzeme olarak kullanıyordu. Schneemann ise kendi bedenini plastik bir yapıt olarak sunduğu çalışmasında kadının nesne haline dönüştürülmesini eleştiriyordu. İki çalışmanın birbirinden ayrıştığı tek nokta; Klein’in çalışmasında performanstan geriye kadın bedeni/bedenleri kalırken, Schneemann’ın çalışmasında ise beden tekrar tekrar sunulmak yerine, hem nesne hem de sanatçı olarak kadın, yüklenen rollerinden kurtulmaya çalışıyordu. Schneemann’ın bu çalışması akla Rebecca Horn’un 1970’li yıllarda yaptığı performansına götürebilir. Beden ve mekânın sınırlarını tartışan işler yapan Horn, kafasına yerleştirdiği bir düzenekte yer alan kalemlerle duvarda bulunan büyük ölçekli bir kâğıda çizim yapmaya çalışmıştı. Kütle,

beden ve mekân sanatçının çalışmalarında genellikle vurgulanmaktadır. Her iki performansta da maddeye ait olan veya olmayan sınırlar tartışılıp, vurgulanmaktadır.

II. Dünya Savaşı sonrasında meydana gelen oluşumlar içerisinde, Gutai grubu resim ve performansı buluşturan çalışmaları ile dikkat eder. Gutai grubu sanatçıları beden hareketleri ile farklı yüzeylere resimler yapmıştır. Resimlerin yanı sıra geleneksel sanat malzemelerini eleştiren bir tutumları vardır.

Sanatın ne olduğunun çeşitli kavramlarla beden kullanılarak anlatımına farklı bir örnekte Pierre Manzoni'dir. Sanatçının sadece ürettiğinin değil, ona ait olan birçok şeyin sanat olabileceğini ifade eden sanatçının en bilinen çalışması "Artist's Shit" bunun en bilinen örneğidir. Bir sonraki amacı diğer performans sanatçılarından da yaptığı gibi izleyiciyi performansa dahil etmek olmuştur. Böylece sanat eseri aracı olmaktan öteye geçerek, sanatçı ve izleyicinin direkt etkileşimi haline dönüşmüştür.

Fiil ve öznenin bir olarak değerlendirildiği beden işlerinde, sıradan bedensel işlevler ve fizikselliğin dışavurumlarını sunan bu işlerde sanatçının bedeni yapıtın hem nesnesi hem de öznesi haline gelmiştir (Plessner, 1998) (Gürcan, 2015).

Frenk Skinner'ın performans sanatı üzerine notlarına bakılacak olursa, performans sanatının kökeni 1. Dünya Savaşı'na dayanmaktadır. Hugo Ball'ın 1916 yılında, Cabaret Voltaire'de Dada manifestosunu okumasıyla başladığı kabul edilir. Dadacılar mantıktan ziyade mantıksızlığı ve önseziyi tercih ediyorlardı. Fütürizm, Konstruktivizm ve Sürrealizm gibi akımlar da performans sanatını kullanmışlardır. Yves Klein'in Boşluk adlı sergisi, koreograf Merce Cunningham'ın insan hareketlerinin sınırsızlığı üzerine fikirleri besteci John Cage'in müziğin sınırsızlığı hakkındaki yorumlamaları Amerikan avangardının öncüleridir ve performansın gelişmesinde büyük öneme sahiptir. John Cage'in öğrencisi olan Allan Kaprow 1959'da sanatçıların performanslarını tanımlamak için "Happening" sözcüğünü ortaya atmıştır (<https://bit.ly/2APDmEc>).

Performans sanatını geleneksel sanat anlayışının dışında tutan unsur taşınamaz ve tekrar tekrar sergilenemez olmasıdır. Biricik, tek ve yaşayan bir eylemdir. Bu durum popüler hale gelmesinde de etkili olmuştur. Joseph Kosuth'a göre, organik biçimler geri dönülmez şekilde tükenmiştir. Sanat ancak kendini bir dil olarak gördükçe, dolayısıyla her türlü biçimin gerisinde, kavramın içinde yer aldıkça, kendi kendini üretmeyi sürdürebilir.

Özetle; geleneksel olarak, sanat eserleri sanatçılar tarafından kendilerinden bağımsız bir biçimde görülmeleri ve çoğu zaman da bir sanat galerisinin ayırt edici ortamında sergilenmeleri için yaratılan statik nesnelere. Resim, çizim, fotoğraf ve heykel gibi

formlar bu tanıma uyar. Ama performans sanatı, bu uzun ömürlü pratiklerden ayrılır, çünkü her şeyden önce belirli bir zaman ve mekânda gerçekleşir, insan bedeni ve eylemleri sanat eserinin kendisi haline gelir.

1.2. Performatif

John Austin tarafından ortaya atılan Performatif (Edimsellik) terimi, 1955 yıllarında Harvard Üniversitesinde “Söylemek ve Yapmak” (How to do things with Words) adı altında verdiği derslerde dil felsefesine tanıtılmıştır. Austin ilk çalışmalarında “performatory” (edici) sözcüğünü kullanırken sonraları “performative” (edimsel) ifadesini tercih etmiştir. “Performative Utterances” (Edimsel Sözcelemler) başlıklı denemesinde bu eni sözcük için şunları söylemiştir: “Edimsel kelimesinin ne anlama geldiğini bilmemek, tamamen kabul edilebilir bir durum. Bu yeni ve çirkin bir kelimedir ve belki de çok da önemli bir anlam yok gibidir. Ama en azından bu kelimenin hiçbir derinliğinin olmaması önemli bir ayrıcalıktır” (Fischer-Lichte, 2016, s. 36).

Bu buluş dil felsefesi için büyük önem arz etmektedir. Yeni bir kavramın yaratılmasını adeta zorunlu hale getirmiştir. Dilsel sözcelemlerin olayı anlatmakla kalmayıp eylemlerin gerçekleştirildiğini, dilde gözlemleyici sözcelemlerin dışında, edimsel sözcelemlerin de olduğunu keşfetmiştir. Bu sözcelemler özgönderimseldir ve dile getirilen sosyal gerçekliği oluşturduğu için de yeni bir gerçeklik yaratırlar. Edimsel sözcelemlerin en belirgin özelliklerini oluşturan bu iki özellik sezgisel olarak her zaman var olup uygulansa da, ilk defa Austin tarafından açık ve kesin bir şekilde dil felsefesi alanında bildirilmiştir. Doğru biçimler, performatif bir sözcelem oluşması için yeterli değildir. Yanı sıra dilsel olmayan birçok koşulun yerine getirilmesi gerekir (Zaman, mekân, toplum (seyirci) vb.). Böylece anlatılmak istenen düşünce/fikir gerçekleşmenin yanında sergilenmiş olur. Bu da toplumsal bir edimin sahnelenmesi anlamına gelmektedir.

Austin derslerinde bahsettiği Edimsellik ile seyirci arasında kurmuş olduğu karşıtlığı yıkararak edimleri gruplara ayırmıştır. Dilsel anlatımın, bir eylem olduğunu kanıtlamaya çalışmış ve edimsel sözcelemlerin doğru ya da yanlış olabileceği üzerinde kesinliğe ulaşmıştır.

Bu yaklaşım performatif estetik konusuyla da doğrudan etkileşim halindedir. Sahnelemelerde (performanslarda) karşılaşılan özne-nesne, gösteren-gösterilen gibi kavramların birbirleriyle yakından ilişkili ve zıtlık içerisinde olduğu görülmeye

başlanmıştır. Austin bu zıtlığı ortadan kaldırsa da, edimsellik kavramı geçerliliğini korumaya devam eder. Bu söz edimleri özgönderimsel ve gerçekliğin yaratıcısıdır. Yukarıda bahsedildiği gibi başarı ve başarısızlıkları da kurumsal ve sosyal koşullarla değişkenlik gösterir.

Austin edimsellik kavramını yalnızca söz eylemleri bağlamında kullanmıştır. Fakat bu kavram bedensel eylemlerin ifadesinde de oldukça doğru ve etkili bir anlatım yöntemi olarak kabul edilebilir. Marina Abramovic'in "Lips of Thomas" ismini verdiği eylemsel çalışmasında da olduğu gibi özgönderimsel ve gerçekliği yaratan eylemler söz konusudur. Bu eylemlerin sanatçı ve izleyici üzerinde dönüşüm etkisi yaratma hali söz konusudur (Fischer-Lichte, 2016, s. 37-38).



Resim 2: Marina Abramovic, "Lips of Thomas", 1975.

Bir galeride gerçekleştirilen Lips of Thomas performansından kısaca bahsetmek gerekirse; Abramovic performansına bir kilo bal yedikten sonra bir litre kırmızı şarabı içerek başlamıştır. Şarap içtiği bardağı sağ eliyle kırarak, cam parçasıyla karnına yıldız çizmiş sonrasında da kendini kırbaçlayarak yaralamıştır. Yüzünde hiçbir acı ifadesi barındırmayan Abramovic içi buz dolu çarmita yarım saat kalmıştır. Sonrasında seyircilerin müdahalesiyle çarmitan çıkarılmasıyla performans son bulmuştur.

Performansın başarılı ya da başarısız olarak değerlendirilmesi edimsel olmayan zaman, mekân, seyirci koşullarının değerlendirilmesiyle mümkündür. Bu eylem hem ritüel hem de gösteri unsurlarını içinde barındırmaktadır. Tam da burada Austin'in edimsel bir sözcelemin başarıyla sonuçlanması için gereken koşulları, edimsel bir estetiğe aktarılamayacağı görülmektedir. Austin'in bu koşullar hakkında söylemleri konunun anlaşılmasında etkili olacaktır. "Ortada, belirli bir uyuşimsal etkisi olan kabul görmüş uyuşimsal bir işlem olmalı, bu işlemde belirli koşullarda belirli kişiler tarafından belirli sözlerin sözcelenmesini içermelidir ve ayrıca, belirli bir durumda her bir kişi ve koşul, sözü edilen o belirli işleme başvurmaya uygun kişiler ve koşullar olmalıdır". İşlem, işleme katılan bütün kişilerce hem hatasız hem de eksiksiz bir biçimde yürütülmüş olmalıdır.

Rene Magritte'in zihinsel süreçte incelemek istediği bir felsefi sorunla ilgili oluşturduğu seri içerisinde "Bu Bir Pipo Değildir", bir soyut form, bir pipo imajı ve bir cümleden oluşur.



Resim 3: Rene Magritte, "Bu Bir Pipo Değildir", 1929.

Resmin üst bölümünde gerçekçi bir pipo objesi resmedilmiştir, altta ise yazıdan oluşan bir kompozisyon yer almaktadır. Bir yandan alımlayıcının zihninde piponun kullanımı, verdiği haz duyguları şekillenirken diğer yandan altta bulunan yazının zihinde oluşturduğu tezat anlamla imgenin geçerliliği anlık olarak sarsılmaktadır. Yazının dilimizce karşılığı “Bu bir pipo değildir” anlamına gelmektedir. Üstteki imge bunun zihin seviyesinde bir pipo olduğu gerçeğini kabul ederken, alttaki yazı bunu reddeder. Matisse’in bir resmiyle alakalı yaşadığı benzer bir durum da görünenin bir kadın değil bir resim olduğudur. Görünen şey bir pipo resmi. Fakat Magritte’in amacı şaşkınlık yaratmak ya da zekice bir savunmadan çok daha ötedir. Foucault bu resimden önce yaptığı pipo serilerinden biri için andırış ve benzeyiş kavramlarını kullanır. Magritte bu konuyla ilgili şöyle der: “benzer olmak sadece düşüncenin özelliğidir. Düşünce, gördüğü, işittiği ya da bildiği şey olarak benzer; dünyanın kendisine sunduğu şey haline gelir.”. Foucault’ya göre Magritte bu resimle benzeyişi andırıştan ayırmıştır (Foucault, 2010, s. 45). Magritte’e göre resmedilen nesne sadece bir kopya değilse anlaşılabilir olmak durumundadır. Dilin cisimler dünyasıyla olan ilişkisi nedir? Magritte 1920’lerin sonunda dil-nesne, anlam-durum arasındaki ilişkinin görsel olarak tanımlanması ve ifade edilmesi çabasına girmiştir (Thompson, 2014, s. 178).

Çünkü nesnenin (görme) algısı dilden (yazı), önce gelmektedir. İçinde yaşanılan dünya, öncelikli olarak nesnelere aracılığı ile (görme duyusu) ile algılanırken sözcükler (dil) yoluyla ifade edilir. Berger’e göre, Magritte yapıtta görsel ve sözel dili aynı anda kullanarak birbirlerini iptal ettirmişlerdir. Lakin görsel dil bütün alımlayıcı kitlesinde aynı etkiyi uyandırmaktayken, sözel dil yalnızca bilindiği takdirde etki yaratmaktadır. Bu nedenle görsel dil daha güçlüdür. Platon’ göre ise, asıl benzeyen pipo resmi değil, obje olarak kullanılan pipodur. Aslolan gerçeklik nesnenin zihindeki yansımasıdır. Her iki dilde de anlatılan pipo hakikatin kendisi değildir zaten (Yılmaz, 2006, s. 149).

Biçimci olarak sürrealist olmanın ötesinde anlatımcı bir dile sahip olan Rene Magritte, görülen ile bilinenin asla birbiri ile aynı olmadığı düşüncededir. Dil ve nesneyi aynı anlatım ve düzlem üzerinde kullanarak, sözcükler ile görülen nesne arasında var olan bağlamı sorgulamıştır. Fikirlerin ve inançların nesnelere algılanmasına etki ettiğini ve anlam değişikliğine neden olduğu görüşündedir. Görmek bakmakla alakalıdır ve bir tercih etme durumudur. Düşünsel sürecinde etkisiyle anlama dönüşür. Dilden daha baskın bir ifade biçimidir. İmgelerin İhaneti adlı resimde gerçeğinden ayırt edilemeyecek

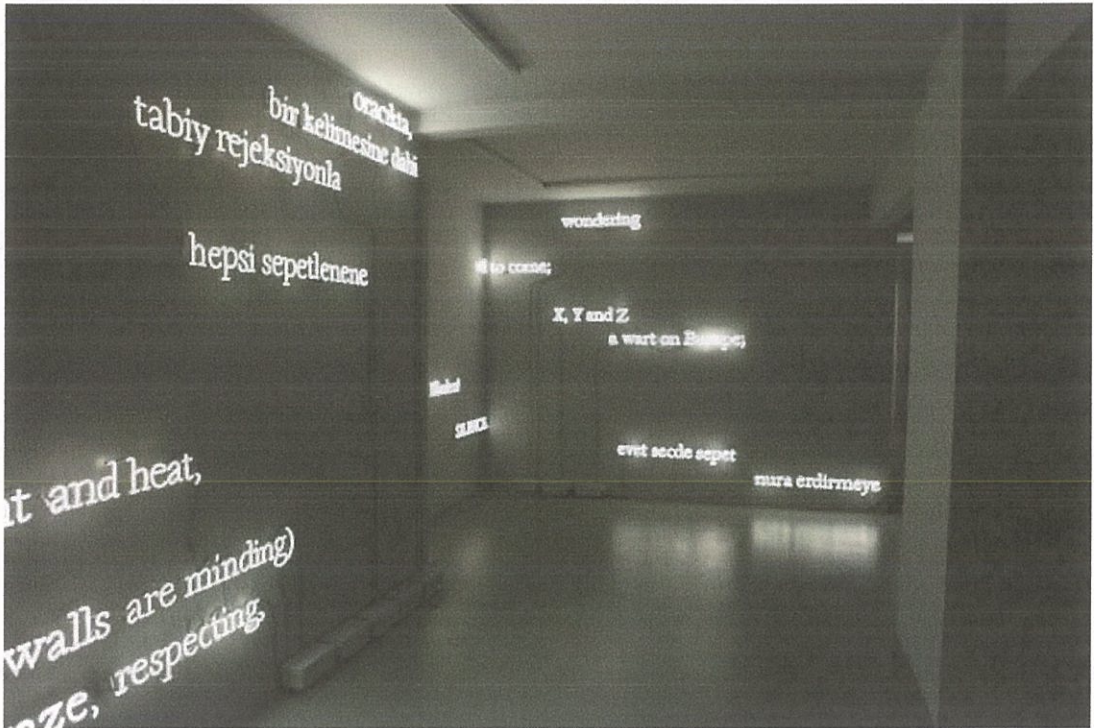
ustalıkta boyanmış bir pipo görseli, nesne ve sözcüklerden oluşan mekânsız bir resimdir. Zihnin pipo resmini görmesinin ardından inanma boyutu devreye girer. Tam bu esnada pipo resminin altında bulunan, diğer bir anlatım biçimi olan dil devreye girer ve yeni yaratılan bu algı süreci bir önceki algının sorgulanmasına sebep olur. Bu iki güçlü anlatım birbirini tekrar eden bir döngü halini alır. Tarihte alışlagelmişin dışında, nesnelere ressam/sanatçının ustalığı ile direkt anlatım biçiminin ötesinde bir durum ile karşılaştırılır alımlayıcı. İfadenin de ötesinde, düşünmeye zorlayan ve tekrar tekrar zihni sorgulayan bir varlığa dönüşür resim. Çünkü söz konusu resim nesnenin –gerçek nesnenin- yeniden üretilmiş/ ifade edilmiş görüntüsüdür. Platon'un da savunduğu üzere gerçek imge, var olanın dışında zihinde oluşan imgedir. Görsel dil ya da sözel dilin var olmadığı ortamda da zihinde oluşan pipo imgesinin kalıcılığı göz ardı edilemeyecek bir hakikate dönüşür. Sanat eleştirmeni (senarist, yapımcı, yönetmen ve küratör) olan David Sylvester, Platon'un bu savına benzer bir ideayı savunur. Sanatta bir modeli ya da doğayı resim/heykel yoluyla tasvir etme olayında, modele bakılır ve tuval/kile aktarılır. Birkaç saniyeliğine de olsa göz modelden ayırdığında yapıtı oluşturan model aslında zihinde yaratılan imgeden ibarettir (Yılmaz, 2006, s. 150). Zihinde var olan/oluşan imge gerçek modeldir. Alımlayıcının da resme baktığı noktadaki mutlak uzaklık, zihinde oluşan imgenin mutlak uzaklığından bağımsızdır artık.

Kavramsal Sanat'ın öncülerinden olan Joseph Kosuth 1960'larda dil temelinde yapıtlar üretmiş ve uygulamalar yapmıştır. Yapıtlarıyla, sanatta anlamın işlevi ve üretimini sorgulamıştır. Sanat ve dil arasındaki ilişkileri irdeleyen yapıtlarını çok sayıda müzede, halka açık alanlarda enstalasyonlar olarak gerçekleştirmiştir.

1960'larda Joseph Kosuth, döneminde sanat sorgulamalarına koşut olarak, resim ve heykel geleneğini çözümlenmektense, biçim ve sunuş konusunda bir ilerleme sağlamak için, temelinde "estetik" değerler olan sanatın başka bir biçimde eleştirisine girişti. 1969'da yayınlanan "Felsefeye göre Sanat ve sonrası" başlıklı yazısında, Kosuth, Marcel Duchamp'ın öncelikle sanatın işlevi sorununu gündeme getirdiğini belirtiyor ve çıkış noktasını şöyle açıklıyordu: Sanatta başka bir dilde konuşarak bir anlam üretmenin olanaklı olduğunun ayırımına vardırıan eylem, Duchamp'ın "işlenmemiş" hazır- nesnesini oluşturur. İşlenmemiş hazır- nesne ile sanat yönünü değiştirmiştir: Dilin biçiminden söze doğru." Kosuth, işe Ad Reinhardt ile başlar. Kosuth 1980'de Reinhardt için şunları söyler: "Ad Reinhardt'ın resimleri, birçoğumuz için bir çeşit geçit yeri idi. Onun karşıt

olarak ortaya koydukları modernin görünür kılınmış karşıtlıklarıydı. Rheinhardt'dan sonra resim geleneği bir tamamlanma sürecine girerken, geleneğin kısılcısından kurtulan sanatta yeniden tanımlanmalıdır.”

Terry Atkinson'a göre, Kosuth' un kuramında Ad Rheinhardt'ın etkisi belirgindi ve Kosuth sanata ideolojik yaklaşıyordu. Bu ideoloji "sanat ilerlemelidir" ve "sanat ilerleyebilir" diye iki öğeden oluşuyordu. Birincisi bir ütopyayı dile getiriyordu; ikincisi de bu ütopyanın gerçekleşmesi için gereken yapılacaktır, anlamına geliyordu. Kosuth' un 30 yıllık üretimi, bu ütopyanın gerçekleştiğinin kanıtıdır.



Resim 4: Joseph Kosuth, “The Wake”, 2013.

Kültürel nesnelerin sahiplenilmesi konusunda çalışan sanatçı, James Joyce' un Finnegans Wake'i referans alarak hazırladığı ‘The Wake’ adlı çalışması hakkında şunları dile getirir; “bir sanatçı olarak inanılmaz zengin, diğer yazarların sahip olmadığı boyutları var. Ayrıca benim çalışmalarım da bağlam/kontekste bağlı. Üzerinde çalıştığım farklı yazarlar var, çünkü çalışmalarım çoğunlukla belli mekânlarla ilgili, çoğunlukla da kamusal çalışmalar bunlar. Burada, konuyla genel olarak profesyonel bir biçimde uğraşmayan bir topluluğa ulaşabilmede bir adım ileri gitme gayesi var. Kültürel nesneyi tarihi ve kültürel

bağlamından kopararak yapıyorum bunu. Kamusal işlerim için bu böyle, müzeler vs. de dâhil. Galerilerse, benim deneyimlediğim ‘oynadığı’ şeylere daha yatkın. Buradaki ilginç şey ise, sergimi açtığım Kuad Galeri’nin aynı zamanda Joyce ‘un eserlerini basacak yayınevi Norgunk’la organik bağ içinde olması (<https://bit.ly/2Mp1PYC>).

Bu yerleştirme, Kosuth’ un kitaptan seçtiği sözcüklerin galeri mekânına konumlandırılması, sözcüklerin Finnegans Wake’in sayfalarındaki yerleri ve birbirleriyle olan ilişkilerinde temellenmektedir (<https://bit.ly/2EG9wU7>). Kosuth yerel dile olan saygısı dolayısıyla gri zemin üstüne beyaz neon sözcüklerle gerçekleştirdiği bu yerleştirmeyi İngilizce ve Türkçe olarak hazırlamıştır.

Kosuth’ un sanatı 1960’ların ortasında, yeni dilsel ve ideolojik kuramlar Modernizmin temel ilkelerine saldırdığında ve Modern felsefe yapı-söküme uğradığında ilk etkisini yaratmıştır. Kosuth’ un işi sanatın doğasını ve anlamın sanat içindeki üretim sürecini ve rolünü keşfetmektir.

Genel olarak benimsemek ilgili söylenebilecek şey ise, diğer çalışma şekillerinden farklı olarak bunun bir tarihi var. Bunu Marcel Duchamp’ın hazır yapımından alan sanatçı, Duchamp’ı Picasso ya da Matisse’ten ayrı olarak tanımlanmasına yol açanın post-modern öge olduğunu söyler. Duchamp örneğinde farklı olarak, önemli olan bir sanatsal aracı toplumsal ve kültürel öğeleri geride bırakarak, pratiğinden, bağlamından çıkarmak olduğunu savunur ve ekler: “Bu bir sınıf mücadelesi olabilir, belli bir savaş olabilir. Bunlar realizmden okuduklarımızdı, kendini belirli bir zamanda konumlandırmak... Benim niyetim ise mal etmeyi, işlerimi daha geniş bir bağlama yerleştirmek yoluyla devreye sokmak. Bu sanat yapmanın yolunu basitçe, aracın Kant’çı manada sınırlarını koyarak bulmaktan farklı, yani resim heykel ya da modernist diğer pratiklerin formlarından, sınırlarından bağımsız olarak yapmak bunu, bundan özgürleşmek. Fikir, çok daha önemlidir sanatta.”

Wittgenstein ve dil felsefesine olan ilgisi bir sanat eserinin ne olabileceğine dair fikrinin değişmesine neden olur. Son dönem Wittgenstein antropolojik olarak nitelenir. Bu ilgisinin üzerine Kosuth, felsefi antropoloji eğitimi alır. Dönüm noktası; arkitektonik anlayışa dayanan analitik dil modelini incelemek oldu. Sonraları arkitektonik modelin yerini spiral model almaktaydı. Spiralin ilerleyebilmesi için kendini tekrar görebilmesi gerekir. Totoloji fikri de ilginç bir modeldi. Ama totolojiden spirale ulaşmak bir anlamda iki boyuttan üç boyuta ulaşmak gibi oldu. Bu işlerini etkileyen çok temel bir değişimdi. “Bilimdeki model teorileri modeller ve temsiller arasında bir ayırım yapar ve ‘modeller

testtir” der. Kosuth’a göre sanat çalışmasının test olması gerekir; “Onu dünyaya koyar ve test edersin ve bir sanat yapıtına dönüşüyor mu, insanlar onu kucaklıyor mu kucaklamıyor mu, toplumda belli bir söyleme denk geliyor mu, bakar, test edersin. Öyleyse bu bir sanat çalışmasıdır.” (<https://bit.ly/2Mp1PYC>).

Kuad Galerinin oluşturduğu bu çalışma, bugün küresel pazarların güdüleyici etkisi altına girdiği ileri sürülen sanatın işlevi, doğası ve statüsü üstüne yeniden düşünme ve sorgulama alanı açacaktır. Kuşkusuz Kosuth gibi bir sanatçının varlığı ve yapıtı izleyicisinin kavrayış ve algısına büyüleyici bir etki yapacaktır. En önemlisi de, günümüzde sanat üretirken disiplinler arası kavramsal, kuramsal ve entelektüel içerik, biçim ve estetik arayışı için bilgi ve algı süreçlerine büyük katkıda bulunacaktır (<https://bit.ly/2EG9wU7>).

1.3. Popart

1940’lardan itibaren sanatın merkezinde Pollock ve Rothko gibi sanatçılar öncülüğünde meydana gelen soyut dışavurumculuk vardı. Bu yılların hemen ardından ortaya çıkmaya başlayan pop-art akımı, gündelik yaşamdan imgeleri, popüler kültürün çıkardığı figürleri sanata yansıtarak, sanat dünyasının odağını soyut olandan uzaklaştırmaya başladı. II. Dünya Savaşı’nın ardından yükselişe geçen tüketim çılgınlığı akımının doğmasındaki en önemli etkidir. Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Keith Haring akla ilk gelen sanatçılarındandır.



Resim 5: Andy Warhol, “Marilyn”, 1967.

1.4. Dadaizm

Dadaizm, I. Dünya Savaşı esnasında gerçekleşen katliamlara duyulan nefretten doğduğu söylenebilir. Teknolojik gelişmeler, savaş, toplum, din ve sanat gibi tüm yerleşik değerleri protesto etmek amacıyla kurulmuş bir akımdır. Yapıtlarında alışılmış estetikçiliğe karşı çıkıyor, burjuva değerlerinin irritesini vurguluyorlardı. Dada hareketi yaratıcı sanatı canlandırma amacıyla yeni deneysel ifade formları bulmak için çaba gösteriyordu (<https://bit.ly/2VZj5TU>).

1917 yılında Grand Central Gallery’de gerçekleştirilen serginin yönetim kurulunu şu isimler oluşturuyordu: Albert Gleizes, John Covert, William Glackens, Walter Pach, W.C. Arensberg ve Marcel Duchamp. Şartnameye göre 6 dolar ödeyen her sanatçının sorgusuz katılımına açık bir sergi düzenlenmişti. “R.Mutt” imzalı bir pisuarın gönderilmesi çok fazla tepki çekmeyi başarmıştı. İlk kez hazır bir nesnenin sanat yapıtı iddiasıyla bir sergi salonunda sergilenmesiydi bu (Yılmaz, 2006, s. 99-105).Sıradan bir tesisatçı malzemesi olan bu pisuar o dönemde sergiye kabul edilmese de, sanatta yeni ve sarsılmaz bir inşaata zemin hazırladığı kabul edilmelidir.



Resim 6: Marcel Duchamp, 1917.

Alman şair ve düşünür olan Hugo Ball’ın 1916 yılında Zürih’te açtığı Cabaret Voltaire, gece kulübü ile sanat merkezi arası bir mekân olarak Dada hareketinin başladığı yer

olarak varlığını sürdürmeye başlamıştır. 1918 tarihli “Dada Manifestosu”nu kaleme alan Tristan Tzara’ya göre Dada, bir protestodur, yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir; işte Dada budur. Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi; kısacası yaşamın kendisidir..”. Sosyal ve kültürel anlamda kurulu düzeni bozmak, sorgusuz kabul gören boş değer yargılarını ortadan kaldırma amacıyla olan Dada sanatçıları, bu yıkıcı duyguları ifade edebilmek adına rastlantısallığa yönelik çeşitli tekniklere ağırlık vermişlerdir (Antmen, 2008, s. 123-124).



Resim 7: Dada Manifesto, 1918.

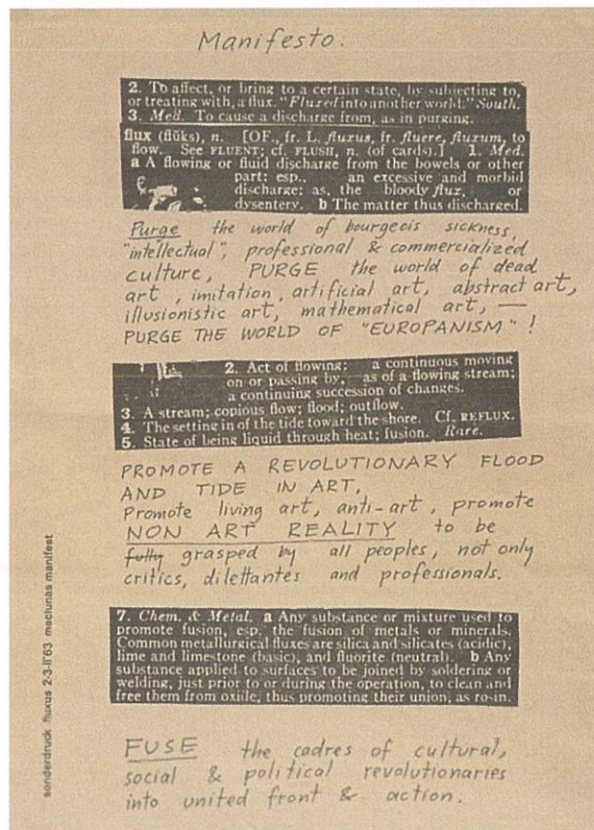
1900’lerin başından bu yana Dada Hareketine kadar olan sanat uygulamalarında geleneksel olanı bozma çabaları görülmüştür. Bu çaba en belirgin durumda Kübizm’de karşımıza çıkmaktadır. Geleneksele, düzene ve hatta kendine bile karşı olan Dada Hareketi, bir kırılma noktasıdır ve kendinden sonra gelen sanat hareketlerine özgürlükçü bir yol açmıştır.

Sanat sanatı çözümlenmeye, onun sınırlarını belirlemeye başlayan Dada Hareketi, sanat kavramına katkıya dönüşmüştür. Bu dönüşüm Kavramsal Sanatın başlangıcını oluşturur. Dada aslında bir sanat akımı değil siyasi bir başkaldırıdır. Ancak sanatı bir araç olarak kullanması ile zamanla bir sanat akımına dönüştürülmüştür. 20. Yy. boyunca gerçekleşen dünya savaşları, yeni ekonomik biçimlenmeler, radikal toplumsal değişimler ile ortaya çıkan farklı ideolojik görüşler yüzyılın belirleyicisi olmuştur. Dada, sanatın metalaştırılmasına karşı sanatçının aldığı bir tavidir. Disiplinler arası çalışmalar, farklı malzeme kullanımı ve farklı ifade biçimleri sanata farklı bir ifade biçimi kazandırmıştır. Her tür değer yargısının ve yaşantının sorgulanma yolunu açmış ve her şeyin yeniden incelenip değerlendirilebileceğini göstermiştir. Dada'nın sanata sunduğu en önemli kazanım, artık sanat adı altındaki oluşumların, estetik kaygıları, geleneksel kuralları gerektirmemesidir. Bu durum sadece resimde değil müzik, sinema, tiyatro gibi günümüzün bütün sanat dallarında kendini göstermektedir. Sanat tarihinin her döneminde sanatçılar, içinde yaşadıkları dünyanın, toplumun gözlemini çok iyi yapmış, çağını ve sanatı eleştirmişlerdir. Artık sanat uygulamaları kusursuz görsel oluşumlar yerine (ideal olanı arama) mantığın ve duyguların kanıtlanabilir sonuçları üzerine araştırmayı gerektirmiştir. Bu dönemlerde, sanatın kabul gören geleneksel tanım ve uygulamaları, estetik ve sanat disiplinleri yeniden gözden geçirilip alışılmadık sonuçlara ulaştırılmıştır. Dadaistlerin sanat karşısındaki tutumları, Anti-sanat oluşumları, yüksek sanatı ve değerlerini reddederek, ironik yapılanmalarla ele almaları, geleneksel sanat uygulamalarını ve kuramlarını yok sayarak sanatın nesnesini tamamen değiştirmiştir. Sanat nesnesinin estetik değeri ve başkalaşımı da çağdaş yaşamın gerçekleri ve güncel sanatın yeni ve özgün arayışlarıyla sürecektir (<https://bit.ly/2EFRcRt>).

1.5. Fluxus

1960'lı yılların başında Litvanya asıllı Amerikalı sanatçı George Maciunas tarafından Almanya'da kurulan Fluxus, sanat ve kültürel muhalefet olarak da değerlendirilebilir. Sanatta devrimci bir akım başlatan Fluxus, Dadacı gösterilerle aynı karakteri taşımaktadır. Bu harekete katılan sanatçıların başında besteci John Cage, Alan sanatçı Joseph Beuys ve Koreli sanatçı Nam June Paik gibi isimler yer almıştır. George Maciunas şu söylemiyle Fluxus hareketini kısaca açıklamıştır: "somutluk ve gürültü fikrini, Fütürizm ve Russolo'dan aldık. Hazır-nesne fikrini Marcel Duchamp'tan. Kolaj fikrini

Dadacıardan. Bunların hepsi, John Cage’le sonuçlandı.” John Cage hazır-ses kullanarak hazır-nesne fikrini genişletmişti. Böylece hazır-nesne, hazır eyleme dönüşmüştü Estetik kaygıların ikinci planda değerlendirildiği Fluxus, sanatta kullanılan malzemelerin ve yöntemlerin sınırlarını genişletmiştir. Sanat eserinde kalıcılık ilkesini reddeden Fluxus, sanatla hayat arasında göz ardı edilemez bir bağ kurmuştur. George Brecht, Dick Higgins, Joseph Beuys, Nam June Paik, La Monte Young, Disiplinler arası bir yapıya sahiptir. Fluxus’un sanattan ziyade hayatı değiştirme odaklı çabaları, birçok sanatçının doğrudan hayatın kendisine odaklanmasına neden olmuştur. Günlük hayatın içinden gelmesi, hazır nesnelerin kullanılması Happening ile güçlü bir bağa sahip olduğunun göstergesidir (Antmen, 2008, s. 203-207).



Resim 8: George Maciunas, "Manifesto", 1963.

Birçok farklı alandan sanatçının bir araya gelmesiyle oluşan Fluxus’un sanattaki etkisini de bu kapsamlılığa bağlamak mümkündür. Fluxus’un kurucusu Maciunas, sanat tarihçi, mimar ve müzikbilimci, George Brecht kimyacı, Robert Watts mühendisti. Dick Higgins

müzik ve grafik kökenli, Joseph Beuys performans sanatı ve sanat kuramı, Yoko Ono edebiyat ve müzik, Alison Knowles resim, Nam June Paik beste yapma alanındaydı. Bireysel sergiledikleri gösteri ve performansların yanı sıra, “Festum Fluxus” adıyla 1964’te Düsseldorf’da düzenlenen Fluxus Şenliği “saçma”, “çöplük” gibi değerlendirmelere maruz kalsa da yoğun izleyici kitlesine ulaşmayı başarmıştı. Sanatsal disiplinler arasında kurduğu köprüler ve sanatın çok yönlülüğü karşısındaki engelleri yok etmesiyle tavrını net bir şekilde ifade etmiştir. Fluxus sanatçıları malzemenin devinme yetisine verdikleri önemle de ulusal ve coğrafik sınırlarının ve sanat üzerindeki katı sınırların ötesine geçmeye önem vermişlerdir (Yılmaz, 2006, s. 261-271).

Tüm bu eylemler, sanatın daha geleneksel formlarının hegemonyasına meydan okumayı amaçlamıştır. Genel olarak neo-avangardların ve özel olarak da Fluxus’un benimsediği yöntem de budur. Ancak Maciunas yayınladığı manifesto ile sanatçıları, entelektüel olanı ve ticarileşmiş kültürü yok etmeye davet eder.

1.6. Happening

Happening, doğaçlama yoluyla yapılan bir çeşit sanatsal etkinliktir. Happening hareketi Allan Kaprow ile başlar. Kaprow’un, 1958’de Reuben Galeri’de gerçekleştirdiği “18 happenings in 6 parts” isimli çalışması ilk oluşumudur. Happening ve performanslarda temel öğenin sanatçının kendisi olması ve sanatsal oluşumun sanatçının eylemleriyle ortaya konulması ikisinin ayrımını güçleştirmektedir (Atakan, 2008, s. 69-70).

Happening eylemleri kabul gören sanatsal kurallara karşı çıkan etkinlikler olarak değerlendirilebilir. Gerçekleşen performanslar açık sosyopolitik motifler taşımaktan ziyade, ortama özgü sanatın getirdiği sınırlandırmaları hedef alır (Whitham & Poole, Çağdaş Sanatı Anlamak, 2018, s. 151).

Kazuo Shiraga’nın “Zorlu Çamur”, Cleas Oldenburg’un “Şehirden Enstanteneler” ve Vito Acconci’nin “Tohum Yatağı” adlı çalışmaları örnek olarak incelendiğinde kabul gören sanatsal kurallara karşı çıkma ve sosyopolitik izler barındırma bağlamında incelenebilir. Shiraga’nın çalışması, resmetme eyleminin fiziksel bir eylem biçimine dönüşmesidir. Islak çamurda izlenimlerini bırakmak için tüm vücudunu kullanarak çamur resimlerini yaratır. Cleas Oldenburg, geleneksel resmi kısıtlanmış iki boyutlu uzamından kurtararak genişletme çabası üzerine çalışmıştır. Sanatçı çalışmasında, bandajlara sarılmış ve gazete ile mukavvalardan oluşan bir ortamda üzerine çamur sürmüştür. Acconci, 1940 yılında New York Galeri’de yaptığı çalışmada özel olarak yapılmış bir

zeminin altında, seslerini duyabildiği ziyaretçilerle ilgili fantezilerini seslendirirken mastürbasyon yapmıştır. Ziyaretçiler sırası geldiğinde yerin altındaki sanatçının seslerini duyabiliyorlardı. Acconci yaptığı çalışma ile özellikle modern sanatın merkezinde kabul edilen seyirci fikrine karşı tepki yaratır. Çünkü seyirci aslında bir şey görmez, sadece sanatçının verdiği tepkileri dinler. Sanatsal geleneklere meydan okuyan bu çalışmalar aslında toplumsal, politik ve ekonomik kurumları kontrolü altındadır. Bir başka deyişle satıcılar ve patronlar diye nitelendirilebilecek otoriteler tarafından düzenlenir ve modern hegemonyanın belirttiği zevk ve görüşlerin konformist anlayışa uygun biçimde şekillenmesidir. Sanatın bu yöndeki eğilimine karşılık avangard, geleneksel (standart) sanat formlarını reddederek, hüküm süren konformist kurumun değerlerine de karşı çıkar. Böylece, performans sanatı sosyopolitik düzenin eleştiri olarak kabul edilir (age, 152).

1.7. Avangard

Avangard terimi yirminci yüzyılın başlarından itibaren, dönemin onaylanmış ve geçerli sanat anlayışlarını yadsıyan deneysel sanatçıları ve onların yapıtlarına verilen isme karşılık gelmektedir (Tanyeli & Sözen, 2005, s. 31). Sanat tarihinde önemli bir yeri olan ve Çağdaş Sanat'ın dönemsel bir grubunu temsil etmektedir. Avangard, farklı hareketlerden, akımlardan oluşan sanatçıların dâhil olduğu dönemsel bir bağlamdır. Avangard'ı bu şekilde kuramsallaştıran başlıca düşünür ise Peter Bürger'dir (<https://bit.ly/2wrH04d>). Peter Bürger, 1848 yılında, sanatın toplumdaki arınıp özerkleşme yoluna girmesini 20. Yüzyılı sanatının başlangıcı olarak görmek yerine özerkleşmenin, 18.Yüzyılda sanatın önce sarayın ve kilisenin sonrasında da kitle kültürüne direnmesiyle baş gösterme durumu savunulabilir. Bu durum Bürger'e göre Avangard, sanatın kurumsallaşmaya karşı başlatmış olduğu bir saldırdır. Avangardın başlangıçta hedeflediği şey, içinde var olduğu sanat kurumunu yok etmektir. Çünkü bu kurum sanatı hayata yasaklamıştır. Baudelaire'den de bilindiği üzere Avangard, siyasete rağmen kendini siyasallaştırarak gerçekleştirmeyi planlamaktadır. Bürger tanımladığı estetik normları deşifre ederek, Avangard'ı kavramsallaştıran tarihin teorik konusunu açığa çıkarır. Avangard'ın estetik normları kadar, siyasal değerlere bağlı olarak kavramsallaşmıştır. II. Dünya Savaşı esnasında, Marksist estetik temelini oluşturur büyük tartışmaları, bağlı olduğu Frankfurt Okulu geleneğinin temellerini oluşturur. "1968" avangardın Avrupa sınırları içerisinde

son büyük eseri sayılabilir. Bir grup sanatçının işlerinde yeniden doğar ve klasikleşir (Bürger, 2017, s. 20-22).

Avangard hakkındaki geniş bir literatürü kapsayan çalışmaların, ağırlıklı bir noktayı tartışmak durumunda kaldığını görülmektedir; politik sanat. Avangard, siyaset ile sanatın karşılıklı ilişkisini incelemek adına zengin bir alan konumunda görülmektedir. Zira, sanat içi taleplerin siyasi mücadelelerle bu şekilde içe geçmesi; sanatsal kaygıların siyasetten ne kadar bağımsız olabileceği ile olmasının ne kadar gerekli olduğunu sorgulamak ve sanatçının toplumsal işlevi ile sanatsal ürünün toplumsal eleştiri kabiliyetini tartışmak adına verimli bir deneyim alanı sunmaktadır (<https://bit.ly/2HHuFiE>).

1.8. Neo-Avangard

Avangard kuramı, çevresinde gerçekleşen üretken bir tartışmayı alevlendirir. Bu tartışmalar çerçevesinde Bürger, avangardın ömrünü sınırlaması ve postmodern uyarlamaları görmezden gelmesiyle eleştiri toplar. Bürger devam eden bu eleştirilere değinirken, avangardın başarısız olmasının içerisinde varlığını hala sürdürdüğünü belirtir. Bu fikrini Joseph Beuys'un paradoksuyla destekler: "Gerçekten sanatla yapacağım bir şey yok; gel gelelim sanat için bir şeyler yapabilmem yegâne yolu da bu". Bürger 1997 yılı Documenta kataloğunda yazmış olduğu bir yazıda "Karşıtlık Mantığı"na ümit bağlar. Bürger'in tarihsel avangardla birlikte, devrimci ruhunu da tarihe gömmesi neo-avangard taraftarlarınca "estetik teslimiyetçilik" sayıldı.

Buchloh'a göre, "Neo-avangard tam da Bürger'in yapamaz dediğini yapar ve sanat kurumuna karşı eleştirisini geliştirir." Neo-avangard, sanatı gösteri dünyasına mal ederek, hükümsüz modernist stratejileri teşhir eder (Bürger, 2017, s. 27).

Avangardın sürekliliğini savunanların zihninde, Popart, Fluxus, Kavramsal Sanat ve Minimalizm gibi hareketler, sanata neo-avangard müdahalelerde bulunurlar. Pop Art'ın reklam estetiğini yeniden üreterek yaptığı kültürel referans, Duchamp'ın "hazır nesne" fikrinin benzeri olarak yorumlanır. Huyssen'a göre, bu tür benzerlikler/tekrarların birer pastiş olduğu fikrini kabul etmez. Bir devamlılık ve kurumsal eleştiride bir benzerlik söz konusudur (age, 28).

1960'lar ve 1970'lerde Amerika'da neo-avangard, sanat tarihinin vaftiz ettiği bir takım 'akımlar'dan ibaret değildir. Örneğin, marksist bir çevrede, meta olarak sanata, galeri sistemine, 'imza' düşkünlüğüne karşı, eleştirel ve politik tavırları yeğleyen alternatif

stüdyo ve sergi mekanları gündeme gelir. Bir başka çevrede, sanatın izleyici ve kurumların öngörebileceği bütün amaçlarından soyunduğu ‘bölgeler’ hayal edilir. Bu bölgelerde izleyicilerin gerçekliğine teslim olmaktan başka çaresinin kalmayacağı durumlar kotarılır. “Chris Burden kolunu silahla vurdurduğunda örneğin izleyici kendisinden başka hiçbir şeyi temsil etmeyen bir olayla karşı karşıyadır.”.

Hal Foster Bürger’i eleştirdiği Gerçeğin Dönüşü kitabını avangardın muhafazası davasına adar. Avangardın eskitilmesine, unutturulmasına, “erkenden tasfiye”sine karşıdır. O nedenle neo-avangardın öncükilerin tarihine eklemlendiğini savunur. “Neo-avangard, avangard tasarımı yok etmez, hatta belki de ilk kez onu kavramayı başarır.”. Foster, çağdaş sanatın, izleyicinin sanatçı tarafından esere yerleştirilmiş göstergeleri yorumlamasını gerektiren mesajlar içerdiğini savunarak sanatın değişim sürecinin bu yolları olduğunu öne sürer. Makalesinde bu değişimin yeni bir şey olmadığını söyler. Çünkü Dada ve Popart gibi sanat üreticilerinden ziyade göstergelerin yöneticisi olan önceki pratiklere gönderme yapar. Savaş arası avangard ve savaş sonrası avangard ile çağdaş sanatın evrimi arasında bağ kurar (Bürger ise bu durumu avangard ve neo-avangard şeklinde isimlendirir).

“1960’ların başında Flavin, Andre, Judd ve Morris gibi sanatçılar, sonradan, 1960’ların sonunda, Broodthaers, Buren, Asher ve Haacke, konstrüktivizm, dada ve diğer tarihsel avangardların yerleşmiş sanat kalıplarına karşı eleştirilerini geliştirirler. Sanat kurumunu, bu kurumun yapısını ve söylemlerini, sanatın izlenmesine ve algılanmasına ilişkin öğelerini soruştururlar. Buradan üç sonuca varılabilir. İlki kurumsal kimliğiyle sanat, tarihsel avangard tarafından değil neo-avangard tarafından kavranır. İkincisi, Neo-avangard bu kurumu aynı anda hem dekonstrüktif, hem de tikel olan yaratıcı bir çözümlenmeye ele alır. Tarihsel avangardın, çoğu kez hem soyut, hem de anarşist olan nihilist saldırısına itibar etmez. Sonuncusu ise Neo-avangard tarihsel avangardı ortadan kaldırmaz, ilk kez onun tasarısını yerine getirir. ‘İlk kez’ burada teorik olarak sonsuzluğu ifade eder. Bürger’in baş aşağı duran avangard diyalektiğini ayakları üstüne koymanın bir yolu budur.”

Greenberg’e göre sanatın kalitesinin, eserin biçimsel özelliklerine, rengine, şekline, çizgilerine ve benzerlerine karşı izleyicinin tepkisinin sonucudur. Fakat bu fikrin geçerli olması için, sanat eserinin içinde yer aldığı disiplinin sınırları dâhilinde kalması gerekmektedir. “Sanatçılar disipline özgü metotlar kullanmalı ki bu disiplinin kendi yetki alanındaki yerini daha kesin olarak sağlamlaştırsınlar.

Rauschenberg'e göre, asamblajları gibi cam, elektrik lambası teçhizatı, çelik tel yumağı, dergi kupürleri, posta pulları ve benzerlerin içeriyorsa, o ne bir resim ne de bir heykeldir. Ortama özgü değildir ve bu nedenle, eğer Modernist prensibi kabul ediyorsak, bahsedilen eser estetik değer ve nitelikten yoksundur (Whitham & Pooke, Çağdaş Sanatı Anlamak, 2018, s. 38-40).

2. BÖLÜM

PERFORMANS SANATININ RUHSAL ETKİ ALANLARI

2.1. Performans Sanatının Ruhsal Etki Yaratma Gücü

1960'lı yıllarda sanatın nesneye olan gereksinimi sanatçılar tarafından sorgulanmaya başlanır. Düşüncenin ön planda olduğu bir sanat pratiğine dönüşen işler ile birlikte malzemenin maddi varlığı ve ne olduğuna ilişkin taşıdığı anlam etkisini büyük ölçüde yitirmiştir. Bu yeni eğilim ilk etapta “Düşünce Sanatı”, “ Enformasyon Sanatı” gibi isimlerle anılmaya başlanır. Minimalist sanatçı Sol LeWitt'in 1967 yılında Artforum dergisinde kendi işlerinin kavramsallığını vurgulamak için yayımladığı yazısının ardından “Kavramsal Sanat” başlıklı yeni bir terim ortaya çıkar. Kavramsal Sanat izleyiciyi resim, heykel gibi geleneksel türlerin aksine estetik algıdan önce “zihinsel” algılama sürecine yöneltir. Happening, performans, enstalasyon ve çevre sanatı gibi türlerde düzenlemeler kavramsal sanatın sınırları içerisinde değerlendirilir.

Bu devrimin öncüsü Fransız sanatçı Marcel Duchamp' tır. Duchamp 1910'larda ortaya attığı 'hazır nesne' olgusu ve 'çeşme' adını verdiği işiyle Kavramsal Sanatın düşünsel temellerini oluşturur. Sıradan bir nesnenin sanat eseri olarak değerlendirilmesini sorgulayan sanatçı, eleştirmenlerin öne sürdüğü ölçütleri ve izleyicinin beklentisini sorgulamayı amaçlar. Duchamp' a göre sanat düşünce üzerine kuruludur. Günümüz kavramsal sanatçılarından biri olan Joseph Kosuth “Felsefeden Sonra Sanat” başlıklı makalesinde kavramsal sanatı Marcel Duchamp'tan önce ve Marcel Duchamp'tan sonra olarak ikiye ayırır. En genel anlamıyla Kavramsal Sanat, sanatı kuramsal düzlemde yeniden çözümlemeyi, araştırmayı ve tekrar tanımlamayı amaçlayan bir sanat türüdür (Antmen, 2008, s. 193-197).

Kalıcı olmayan bu işler fotoğraf ya da video ile belgelenebilen kavramsal temsil, postmodern sanatın temsil biçimlerinden bir kısmını oluşturmuştur. Sanatın yalnızca salt imge aracılığı ile değil, aynı zamanda nesnenin kendisi ile ya da hazır yapım nesneler ile ortaya konması yeni temsilin önemli farklılıklarıdır. Öyle ki, üretilmiş bir nesnenin

sanatçının müdahalesiyle, kendi işlevsel zaman-mekân ve gerçekliğinden kopartılarak başka bir gerçekliği temsil etmesini gerçeği sanatın düşünsel boyutunu ortaya koymaktadır (<https://bit.ly/2GFO5Tk>).

2.1.1. Kavramsal Sanat ve İnisiyasyon

Örgütsel sistemlerinin kendilerini tanımlama şekilleri dikkate alındığında, yöneldikleri bilgiyi kullanım ve aktarım biçimleri ayırt edici özellik olarak ön plana çıkmaktadır.

Ezoterik topluluklarda bireyler, inisiyasyon adı verilen bilgi aktarımı süreçlerinden geçmektedir. İlkel toplulukların inisiyasyon süreçleri ile beraber tiyatral öğeler içeren ezoterik sistemler olarak ön plana çıkmaktadır. Tüm bu öğretilerin ortak özellikleri kendilerine özgü ezoterik yapılara sahip olmaları ve ulaşmaya çalıştıkları bilgiyi ezoterik inisiyasyon yoluyla aktarmalarıdır.

Genelde, ezoterik öğreti uygulamasına karşın, Mistisizm kavramı ile ezoterizm kavramı bu noktada ayrılırlar. Ezoterizm'de, kişi ancak inisiyasyona dayalı bir topluluk tarafından ışığa kavuşturulabilir. Mistisizm'in bazen salt bireysel düzeyde kalabilir fakat ezoterizm daima örgütsel bir yapıya sahiptir.

Performans sanatında eylemin/olayın gerçekleştiği ortam inisiyasyon derecesini etkiler. Yabancılaşma/kimliksizleştirme kavramlarıyla içe dönüş konusu incelenirken, inisiyasyon ise kimliksizleştirme/küreselleştirme kavramlarını içinde barındırır. Beden olgusunun inisiyasyon yolu ile karakterize olması ve performans sanatında eylem ve beden sanat eseri sayılmasının içeriği bir sonraki bölümde sanatçı örnekleriyle açıklanmıştır.

Performans sanatı ve ritüeller üzerine incelemeler yapmış olan Richard Schechner'e göre ritüeller bu arayışın cevaplarına dair özelliklere sahiptir. Bu özellikler ritüel ve eylemin benzerliği açısından da ipuçları taşımaktadır. Schechner'e göre ritüelin en önemli özelliklerinden bir tanesi, bilincin eşliğinde bulunmasıdır. Eylem ve ötesi arasında, bir sosyal kimlikle diğeri arasında, iki tarafın ortasında yer alır. Ayrıca ritüel, yapısal, yapısal olmayan ve yeni kimlikler, anlamlar, değerler ve davranışlar arasında diyalektik gerilim yaratır (<https://bit.ly/2NehESt>).

Ezoterik inisiyasyon ise bireyin içinde bulunduğu aşamadan bir üst aşamaya geçme eylemini ruhsal olarak gerçekleştirdiği süreçtir. Kişinin hakikate ulaşması için önce kendi içsel farkındalığına ulaşması gerekir. Eski Mısır inisiyasyonlarında yapılan ateş, su,

şehvet, yemek sınavları bu derin anlamları içerirdi. Bu inisiyasyonlarda amaç saf hale gelerek mistik bir arınma elde etmektir (<https://bit.ly/2KE4njU>).

Kişi inisiye olurken öncelikle özünü tanır ve bu yolla yetkinliğin bir aşamasına erişmiş olur. Bununla beraber inisiyasyon kişiye has bir sonuca ulaştığı için dışarıdakilerin (izleyicilerin) bunu bilmesi ve algılaması “gerçek” manada mümkün değildir. Bu da inisiyasyonun gizemini ortaya çıkarmaktadır. Bu durum hem inisiyasyonun doğası gereği ortaya çıkan bir sonuçtur, hem de inisiyeyi sonuca götüren bir olgudur. Ezoterik ve inisiyasyon ilişkisi, dışsal ve içsel olanın ilişkisiyle paralellik gösterir. Sanat pratikleri içerisinde sanatçıların performansı tercih etme sebepleri, aktarım boyutuna en uygun ifade biçiminin bu olmasıdır. Çünkü, sanatçıların ezoterik olanı kendi duygulanım sürecinde yaşama ve bunu içsel süreçte seyirciye aktarma durumu inisiyasyondur.

2.1.2. Kavramsal Sanat ve Zihin (düşünce)

Hem astronom hem de biyolog olan ve aynı zamanda oldukça başarılı bir matematikçi olmasının yanında, Descartes’ın felsefe ile de yakından ilgilenmiştir. Asıl başarıyı "Kartezyen Koordinat Sistemi"ni keşfetmesinden ileri gelir. Bilindiği şekliyle, tavanda gezinen bir sineği gözleriyle takip ettiği sırada, sineğin farklı noktalardaki konumunu nasıl tanımlayacağını merak etmesi kartezyen koordinat sistemini bulmasını sağlamıştır. Kartezyen düalizm zihnin bedenden ayrı, ama onunla etkileşim içinde olduğu düşüncesindedir. Düalizimde iki tür şey mevcuttur: Zihin ve beden. Descartes zihin ve beden birbiri üzerinde etki yaratabileceğini savunmuştur. Ne var ki Descartes’ın düalizmi, (fiziksel olmayan) ruh ya da zihnin, (fiziksel olan) bedende değişimler yaratmasının nasıl açıklanacağı konusunda cevapsız kalmıştır (<https://bit.ly/2VL4H5N>). Aydınlanma çağının arifesinde, Galileo ve Descartes’in görüşleri evrenin anlaşılabilir yapısının matematiksel değerlendirmeye imkân sağlayacak yolları mümkün kılarak, düşüncenin rasyonelleşmesine öncülük etmişlerdir. Galileo, “Doğanın kitabı matematiksel bir dille yazılmıştır. O halde, ölçülebileni ölç, ölçülemeyeni ise ölçülebilir kıl” söylemiyle Kartezyen düşüncenin aydınlanmanın üzerine inşa edildiğini söylemiştir. Buna göre bilimsel gerçeklik yani ölçülebilir ve nicel olan tek gerçekliktir. Bu yeni anlayışın etkilediği dünya kavramı, Aristoteles’ten itibaren görülen skolastik düzenin yerini almaya başlar. Felsefeyi matematiksel bağlam ele alan Descartes ise müzik kuramı üzerine 1618 yılında Cependium Musicae isimli bir yapıt yazmıştır. Çalışma tümüyle

işitsel psikoloji ve akustik üzerine inşa edilmiş bir müziksel estetiği yaratmıştır (Su, 2014, s. 41-42).

Kartezyen felsefeden ileri geldiği şekliyle Aydınlanma felsefesi, teolojik bir süreç içerisinde, tekliğe ulaşma sorunsalını temel almıştır. Bu sorunsalın etkisiyle, özne haline gelen insan, bütünlük sağlamak amacıyla nesnelere arası uyumun düzenli yapısını gösterebilecek önermeleri oluşturmayı hedefler. Kartezyen bir disiplin olarak estetik, bütünlük ilkesinin gerektirdiği koşullarla, duyuşal öğelerin, Aydınlanmanın ereği için bir engel oluşturmamak kaydıyla, tutarlı bir şekilde sistemleştirilerek bilimsel etiğe tabi kılınması girişiminin bir sonucudur (age, s.55).

Plastik sanatlarda da, Marcel Duchamp, ilk kez hazır nesne olan pisuarı sanat yapıtı olarak sergilemiştir. Sanatın ne olduğunun tekrar sorgulatan bu durum öte yandan, yazının ve pek çok farklı malzeme olanaklarının kullanımı, sanatın temsil biçiminde disiplinler arası bir özgürleşmeyi de beraberinde getirmiştir. Magritte'in, "Bu Bir Pipo Değildir" isimi çalışması, artık imajların yetersiz kaldığı ve belki de bir şeyler anlatma durumunun yetersiz kalması vurgulamaktadır. Kavramsal sanat pratiklerine yeni bir bakış açısı getiren bu oluşumlar, imaj, kavram, yazı ve hazır nesnelere birlikte kullanımıyla, temsilin düşünsel ve kavramsal dönüşümüne yeni biçim arayışları getirmiştir. Bu durum, estetik paradigmalara ve ölçütlerin de muğlaklaşmasını beraberinde getirmiştir. Kavramsal sanat pratikleri olarak bilinen Land Art, Performans Sanatı, Video Art gibi etkinlikler, genellikle düşünceyi (fikir) sanat eserinin önüne koyan etkileşimli bir süreçte dikkat çekerler.

2.1.3. Kavramsal Sanat ve Ruh

Diana Taylor performans sanatı alanında yöntem oluşturması ile ilgili boyutlarda (kesişim, hâkimiyet, farkındalık, etki alanı) yapmış olduğu çalışmalarla, performansın hem kavramsal boyutu hem de kurumsal boyutunu yeniden yaratmaktadır. Diana Taylor'a göre Performans çalışmalarının geleneği epistemolojik ve varlıkbilimsel açıdan yaratıcı bir eylem, yöntemsel açıdan bir merceğe, bir bellek ve kimlik iletme şekli olarak tanımlanır.

Başlangıçta Latin Amerika tiyatrosuna duyulan ilginin çözümlenmesinden kısa süre sonra kültürel farklılıkların tartışmasına geçildi. Tiyatro ve performans hakkındaki görüşler bu

tartışmalar ışığında şekillendi. Kurumsallaşma hareketinin başlangıcını kısaca bu şekilde özetlenebilir (Taylor & Villegas, 1994, s. 8-10).

Performans eylemi, nesne olarak politik, ekonomik, sanatsal kurgu veya mistik anlatımlarıyla kavramsallaşır. Taylor ayrıca Dada, Sürrealizm veya Fütürizmle ilişkili sanatçıların çalışmalarındaki performansın kökenini belirleyen Avrupa/ABD merkezli eylemleri de bu bağlamda kaynak gösterir. Performans, sanatçı ve izleyici açısından empati kurma, kritik konuları gün yüzüne çıkarma, kültürel hafıza ve kimliği iletme konularını içerir.

Performans, sosyal bilgileri, hafızayı ve kimlik duygusunu vb. eylemlerle iletmeye yönelik bir sanat alanıdır. Bir seviyede "Performans", konu olan çeşitli uygulamalar ve Performans Çalışmaları dans, tiyatro, ritüel, politik protestolar, cenaze, gibi olayları konu alır. Bir başka seviyede, "performans" aynı zamanda akademisyenlerin olayları performans olarak analiz etmelerine izin veren metodolojik bir durum oluşturur. Örneğin boyun eğme, direniş, vatandaşlık, cinsiyet, etnik köken ve cinsel kimlik davranışları kamusal alanda her gün eleştirilir Bu görüngüyü bir performans olarak değerlendirmek, performansın bir epistemoloji olarak da işlev gördüğünü gösterir. Diğer kültürel söylemlerle birlikte performans, belirli bir bilgi biçimi sunar. Performansın, eşzamanlı olarak "gerçek" ve "kurgulanmış" bir görüngü olarak ayrılan ve ayrı bir birim olarak varlığını sürdürülen ve sözde bağımsız ontolojik ve epistemolojik söylemlerden bağımsız olarak birleştirilen bir dizi uygulama olarak anlaşılmasını vurgulamaktadır. Performans kelimesinin çeşitli kullanımları, karmaşık, görünüşte çelişkili ve zaman zaman karşılıklı olarak referans katmanlarına işaret etmektedir (<https://bit.ly/2J28KEV>).

2.1.4. Kavramsal Sanat ve Travma

Bir olayın benimsenemezlik durumunu şimdi ya da geçmişten ziyade gelecek belirler. Bu benimsenemezliği geçmiş veya şimdi belirlediğinde de, olay, meydana gelecek olanın, şimdiye kadar meydana gelmiş olan her şeyden daha kötü olanın korkunç işaretlerini bedeninde taşımaktadır (<https://bit.ly/2J47z7F>).

Kendi yaşamından yola çıkarak sanat üretimleri yapan Tracey Emin, Otobiyografik bir sanatçıdır. Çalışmalarında çok kültürlü yanını ve özel yaşamını yan yana getirerek sanatsal üretimlerini gerçekleştirir.



Resim 9: Tracey Emin, “My Bed”, 1999.

Sanatçının Tate Modern’de sergilenen “My Bed” adlı çalışması travma konusuna verilebilecek en belirgin örnek sayılabilir. Sanatçı bir galeri mekânında dağınık bir yatağı sergilemeye sunmuştur. Sanatçı ilişkileri nedeniyle yaşadığı ağır bir depresyon dönemindeki yatağını olduğu gibi sergilemiştir. Dağınık bir yatak; kirli çarşafı, kan lekeli çamaşırları, sigara izmaritleri ve boş içki şişeleri ile birlikte sergilenir. Burada sanatsal eylem ile yaşam arasındaki çizginin son derece incelendiği hatta yok olduğu söylenebilir. Sanatçı yapıtını oluştururken hazır nesneden farklı olarak, kurgudan ziyade gerçekten kullanılmış hazır nesnelere kullanır (Ayşegül TÜRK, 2010).

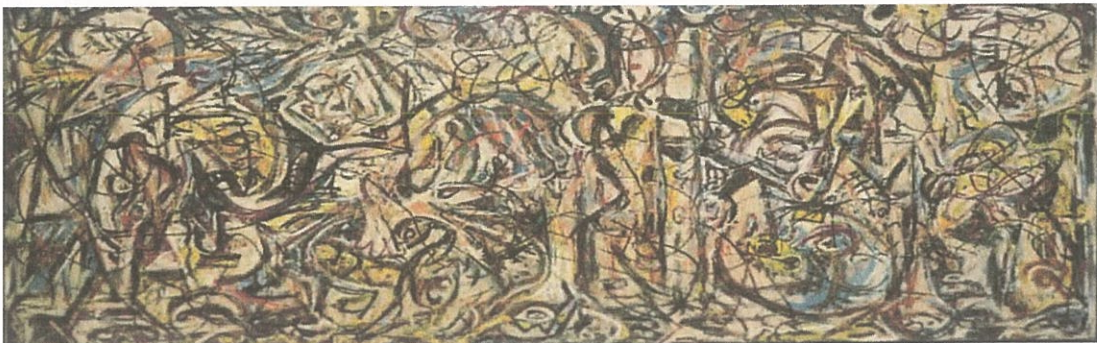
Sanatçı ağır depresyon geçirirken yattığı yatağı izleyiciye açarken, izleyici sanatçının yaşantısına dair ipuçlarını toplar, birleştirir. “Yatak” izleyiciyi bir röntgenci konumuna düşürür. Yatağın içinde bulunan özel yaşama ait mahrem bilgiler izleyiciyi sanki kapısı açık bir yatak odasının içine sokar. Sanki izleyicinin başkalarından sakladığı, koruduğu özel yaşam anılarını kamuya açar yani ideal kabul edilen sisteme karşı çıkar. “Yatağım” yasak, kirli ve karanlıkta olanı temsil eder. Saklanan cinsellikteki sorunlar açığa çıkarılmıştır. Üstelik bu mecaz herhangi bir beden gösterilmeden yapılır. Yatak sadece bir imge olup tüm kışkırtıcılığı ile düşündürür ve geleneksel olanı ters yüz eder (age).

Sanatçının geçmiş yaşantısında yaşadığı olayların tekrar gözden geçirilip sanatla anlamlandırılması durumudur. Sanatçının kendi mahremiyetinin ve görülme isteğinin sanat platformunda yaratılmasıyla, izleyici üzerinde etki ve farkındalık oluşturmuştur.

2.1.5. Kavramsal Sanat ve Yaratıcılık (vasıf)

Sanatçının sahip olduğu bilinç, farkındalık, hayal dünyası ve içselliği sonucunda sanat oluşur. Sanatçı kendi içsel gelişimini tamamlama yolunda ilerlerken, ortaya çıkan eser ya da eylemleri de ön plana çıkararak izleyiciye sunar. Bu içsel farkındalık ve bilinç, performansa dönüştüğü anda seyircide yarattığı duygular, onları zorlayarak kendi inandıkları gerçek doğrultusunda eylemde bulunmaya zorlar. Bu durum sanat eseri aracılığı ile izleyicide de aynı bilinmezlerin uyarılmasına sebep olur. Yaratım sürecinde kullanılan teknik, malzeme, tarz, renk vb. özelliklerin tamamı sanatçının içtebisel olarak çözümlenmeye, paylaşmaya çalıştığı bir ifade biçimine dönüşür (Tokdemir, 2013, s. 28-32).

Soyut Dışavurumcu Jackson Pollock; yere serdiği devasa boyutlardaki tuval bezlerinin üzerinde tüm bedenini hareket ettirerek, boyayı dökme, damlatma ve fırlatma suretiyle,



Resim 10: Jackson Pollock, “Sekizde Yedi Var”, 1945.

resimler yapmış ve daha sonra, bu çalışmalar esnasında bir kendinden geçme durumu yaşadığını; eylemlerinin kendi kontrolü dışında geliştiğini deklare etmiştir. Pollock eylem esnasında kendinden geçme halini şöyle ifade ediyor:

“Kelimenin tam anlamıyla; tuvalimin içinde, üstünde, dört bir yanında; onun bir parçası gibi olmak rahat hissetmemi sağlıyor. Batı’da, kumla resim yapan Kızılderililer de aynen bu şekilde, sanatlarını tüm bedenleriyle icra ediyorlar... Tuvalin ve boyaların içinde, üstünde, onlarla birlikte çalışırken ne yaptığımı

fark edemememin sebebi, kendimi onların hareketine ve akışına bırakmamdan kaynaklanıyor.”(age).

Pollock’un, yaratma eylemi esnasında bedeni, yapmakta olduğu resmi ve boyaları arasında oluşan karşılıklı etkiyi Norbert Lynton, ‘Modern sanatın Öyküsü’nde şöyle anlatmıştır:

“Beyin, ruh, göz ve el, boya ve resim yapılan yüzey birbirleriyle adeta candan bir kaynaşma halindeydi. Resim doğrudan doğruya ya da simgesel bir biçimde ‘temsil eden şey olmaktan çıkmış; ressamın hareketlerinin izlerini taşıyan, onu boyanın ‘izleri’yle ortaya koyan ve bir zaman süreci içinde yaptığı tüm hareketleri bir film karesi gibi dondurarak veren bir alan olmuştu.” (age).

Jackson Pollock yaratım sürecinde geçirdiği evreleri, bu süreçteki akış içerisindeki gizemi ve kullandığı malzemelerle aralarındaki bağı, adı geçen kitapta bir de şu sözlerle dile getiriyor:

“Resmimin içindeyken, ne yaptığının farkında değilim. Ne yapmış olduğumu görebilmem, ancak bir çeşit ‘tanışma’ döneminden sonra mümkündür. Değişiklikler yapmaktan, simgeleri bozmaktan v.s. korkmam; çünkü resmin kendine özgü bir yaşamı vardır. Ben bu yaşamın ortaya çıkması yolunda çaba harcarım. Eğer resimle ilintim koparsa sonuç anlamsızlaşır. İlintim sürdükçe saf bir uyum, kolay bir alışveriş söz konusudur ve iyi bir resim ortaya çıkar.” (age).

Jackson Pollock, Pueblo Kızılderililerinin farklı renklerde kumları kullanarak, dinsel amaçlı sembolik simgeler oluşturdukları kum-resmi tekniğine önem veriyordu. Şaman kültür, inanç ve köklerinden gelen Kızılderililerin bu çalışmaları, Tanrılara ibadet amaçlı sanatsal bir ifade olup, yaratıcılıklarını sınırsız ve kutsal kılmaktaydı. Evrende bulunan canlı, cansız her şeyin eşit ve kıymetli olduğuna inanan Kızılderililer, doğadan atıfla oluşturdukları kabile sembolleri; geometrik şekiller, desenler ve dinsel öğelerin tamamını birleştiriyor ve aralarındaki etkileşim ilk başta önce bir ritüele, sonrasında da sanata dönüşüyor. 1937 yılında Pollock, John Graham’ın ‘Primitif Sanatlar ve Picasso’ adlı makalesini okumasıyla, iç dünyasına yönelmeye eğilimli olan Pollock’u fazlasıyla etkilemiş; içseline yaptığı yolculuklarla kendi tarzının ortaya çıkmasına yol açmış ve bilinçaltının sanat yoluyla nasıl keşfedildiğini ortaya koymuştur (Lynton, 2009, s. 231). Sanat eseri, insanın yaratıcı etkinliğinin bir ürünüdür. Güzel olandan daha öte farklı özellikler taşır. Bu fark özgün ve biricik olmasıdır. Sanat eserini/eylemini meydana

getiren sanatçının kendine özgü tarz ve tekniği ile yaratıcılığının birleşimi sonucu meydana gelen çalışmalar, eşi benzeri bulunmayan sanat eserlerine dönüşür. Bu süreçte sanatçı, duygu, düşünce ve yaşadığı dönemin etkileriyle yaratma sürecine girer. Picasso'nun "Guernica" isimli tablosu bulunduğu döneme ait beslediği duygu ve düşüncelerin eseri olarak örneklendirilebilir (Tunalı, 2010, s. 167).

Sezgisel deneyim ve sanatçının eseriyle arasında yaratmış olduğu tinsel bağ, sadece yaratım sürecinde sanatçı ve sanat eseri arasında yaşanan ve bir daha aynı şekilde asla yaşanmayacak olan, yoğun, gerçek ve aurası tekrarlanamayacak bir etkileşimden kaynaklanıyor. Sanatçı bunu, anın ve sürecin akışına adanarak gerçekleştiriyor. Beden, zihin, ruh hepsi bir bütün oluyor ve birbirine karışıyor. Tekrarı olmayan bir "an" ve "sanat eseri" yaratılmış oluyor.

3. BÖLÜM

KAVRAMSAL SANAT ve TEMSİL

3.1. Kavramsal Sanatta Temsil Durumları

Julia Kristeva, dilin göstergebilimsel potansiyelinin yıkıcı etkilere sahip olduğunu savunur ve göstergebilimi, kültürel olarak anlaşılır kurallarla yönetilen sembolik, bozucu, şiirsel, anadili bir dilbilimsel pratik olarak nitelendiriyor. Göstergebilimin, “Sembolik”in evrenselliğine itiraz ettiğini iddia ederken, Kristeva, genel olarak Sembolik ve otoritenin gücünü pekiştiren teorik hamleler yapar. Annelik içgüdüsünü söylem öncesi biyolojik bir zorunluluk olarak savunuyor ve böylece anneliğin belirli bir kültürel yapılandırmasını doğallaştırıyor. Psikanalitik teoriyi kullanmasıyla, lezbiyenliğin kültürel anlaşılmağını iddia etmekle sona erer. Göstergebilim ve Sembolik arasındaki ayırım, tam olarak söylem öncesi, doğalcı bir ontoloji iddiasında bulunduğu kadınsı ilkelerin ortaya çıkmasıyla ilgili kültürel bir araştırmayı öngörmek için çalışır. Dilin yaratıcı yönlerinin Sembolik konuşmada bastırıldığını ve babanın / sembolik hegemonyasını değiştirmenin kritik bir olasılığını sağladığını iddia etmesine rağmen, yaratıcı tanımlarının kaçınılmaz olan “Sembolik”in kaçınılmaz hegemonyasına itiraz etmek yerine kabul ettiği görülüyor. Kristeva, dilin göstergebilimsel boyutunu ortaya koyarak Lacan’ın dil kuramının sınırlarını ortaya koymaya çalışır (<https://bit.ly/2DArSoU>). Dilin yapısından ve psikanalizden yola çıkarak, yapısalcılık ve postyapısalcı düşüncede feminizmin kendi sorunsalının gelişmesi ve değişmesi kısmında önemli rol oynamıştır. Dil, öznel, cinsellik, arzu, simgeler ve söylemlerin eleştirilmesi odaklandığı alanlardır (<https://bit.ly/2IA7WWf>).

Lacan için güç ilişkileri, dil edinimi ile içselleştirilen dilsel olarak kodlanmış bir anlam ve anlam ağı olan sembolik düzen tarafından belirlenir ve hangi Lacan, doğuştan gelen patriyarkal sistemi tanıyan, Baba İsmi olarak özetliyor. Bedenin kimliğini kazanmasında cinselliğin, cinsel keşfin önemli bir yeri vardır. Lacan’a göre Psikanaliz ise bu keşfin çözümlenmesinde önemli bir yere sahiptir.

Psikanaliz boyutunda cinsellik ile ilgili farklı görüşlerle karşılaşılır. Psikanalizde kadınlığın nasıl oluştuğu ve ne anlama geldiği tartışılırken, bilinçaltı ve bilinçdışı arasında kalan cinsellik, öznenin bölünmesi noktasında problemlerle karşılaşır. Freud’un ve Lacan’ın bilinçaltı ve özneye dayatılan cinselliğin, bilinçdışı uzantısı içinde çelişkide kaldığı görülür. Freud Radikal feministler tarafından reddedilen bu görüş, Lacan’ın

postyapısalcı görüşü çerçevesinde “simgesel” bakış açısında yeni bir noktaya yerleştirilir. Sürrealizm, Metafizik resim ve Avangart sanat hareketlerinin Lacan’ın bu psikanaliz yaklaşımına karşılık geldiği düşünülebilir.

Çünkü “Lacan’ın bilinçdışı ve cinsellik arasındaki ilişkiyi en uç noktasına taşıdığı, böylelikle cinselliği yalnız bölünme üzerinden giderek açıkladığı söylenebilir. Öznenin içindeki bölünme, özneler arasında ki bölünme dilin içsel bölünmesine ve anlatının kasıtlı olarak biçimleşmesine odaklanır. Cinsiyet farkı bir bölünmedir, şemalaştırılacak bir şeydir tam anlamıyla formalite bir form meselesidir.”

Lacan’ın bu savı, feminist sanatın temel çıkış noktasını oluşturur. Kadın, bilinçdışının getirdiği sosyal etkilerle yaşamın dışına itilmiştir. Feminist sanat bu doğrultuda, öznenin yerinden edilmesine karşı çıkmaktadır. Yirminci yüzyıla kadar kadın imgesi sanatta, toplumdaki cinsiyet rolünü belirleyen yani kadın olmanın niteliklerini ve rolünü temsil eden bir kavram olarak yansır. Kadın bedeninin temsillerine dayanan bu bakış açıları, feminist sanat aracılığıyla kavramsal boyutta bir metafor olarak kullanılan kadın imgeleri ortaya çıkarır (<https://bit.ly/2KEukjA>).

Cinsel kimliğin yapılandırılma sürecinde Freud, anatomik yapının psişik sonuçları olarak, Lacan ise cinselliği oluşturan öznenin toplumda kendine yer edinmesi olarak bakar. Freud’un Oedipus Kompleksi ve Lacan’ın Ayna Evresi kuramı; bedenin psikanaliz açıdan ele alınarak toplumsal yapıya nasıl yerleştirildiğini, beden ve cinsiyet kimliğinin nasıl şekillendiğini ortaya koyan temel kavramlardır. Freud’un Oedipus Kompleksi kuramı kadınlar için “penis kıskançlığı”, erkekler için ise “kastaysan anksiyetisi” üzerine kuruludur. Anatomik farklılıklar ve diğerinin yoksunluğu; yani cinselliğin tam olmayışıdır. Freud’a göre cinsellik bilinç dışının cinselliğidir; özne için psikoseksüel bir durumdur (<https://bit.ly/2IA7WWf>).

Teorisyen Julia Kristeva, kadını sembolik düzenin dayandığı 'göstergebilimsel' olarak niteleyerek, Lacancı teorinin radikal bir ters çevrilmesine neden olarak paradigmasını etkin bir şekilde olumsuz etkiliyor. Göstergebilimi sembolik dilin 'alt tarafı' olarak tanımlarken, onu aternal, feminen ile birleştirir, ancak cinsel olarak tanımlanmasına gerek yoktur.

Bununla birlikte, bu kavram dil yapısındaki anlamın bozulmasına, dilbilgisi ile oluşturulmuş yetkili toplumun bir alternatifi olarak oluşturulmuş gerçek bir otantik farklılık olasılığı yaratmaktadır. Ayrıca, Batı dünyasında sosyal birleşme için gerekli bir

yapı olarak Kadın'ın Ötekinin psikanalitik temelini daha da ön plana çıkarmaktadır. Kadın, erkek özneliliğinin baskınlığını onaylamak ve onaylamak için erkeğin tersine inşa edilmek zorunda kalmıştır. Alman performans sanatçısı Ulrike Rosenbach, "Ben bir Amazon olduğumu inanma" bölümünde bu canlılığı reddetti: beyaz bir tek parça streç giysi giymiş, çarpıcı bir şekilde "Madonna and Child" hedefindeki okları vurdu. Açıkça patriyarkal sistem Hristiyanlığa gömülen kadınların baskısına yapılan bir saldırı olsa da, performansı Amazon efsanesini, kadını erkekten ayırmak için tasarladığı erkek bir yapı olarak karşıt olarak onu adam olarak nitelendirdi (Forte, 1988).

Platon ve Aristoteles, batı felsefesinde bilinen en eski sanat kuramlarını ortaya atmışlardır. En çok ilgilendikleri alan tiyatroydu. Platon'a göre tiyatronun özü taklitti. Oyuncular temsil ettikleri kişiyi yansıtıyorlardı. Platon görünümünün benzetimi işinin toplumsal olarak tehlikeli olduğunu savunmaktaydı. Çünkü duygusal vatandaşlık zayıf vatandaşlık demektir. Aristoteles ise tiyatronun izleyicide duygusal tepkilere yol açtığı konusunda Platon ile aynı fikirde olsa da oyunun izleyicide Katarsis sağladığını savunmaktadır. Platon ve Aristoteles'in yaklaşımlarına göre resmin özünde taklit vardır. Ressamlar nesne, olay ve insanların da görüntülerini yeniden oluşturuyordu. Örneğin Yunan hikâyelerinde karşımıza çıkan ressam Zeuxis'in yapmış olduğu üzüm resimlerinin kuşlar tarafından yenmeye çalışılması benzerlik açısından emsalsiz olarak değerlendirilmesine yol açar (Carroll, 2012, s. 36).

Eski Yunan'da beceri gerektiren bütün eylemler 'sanat (tekhne)' olarak değerlendiriliyordu. Bu nedenle Aristo ve Plato bütün sanat türlerinin ortak özelliklerinin taklit olduğunu savundular. Aristo'ya göre taklit sanat faaliyetleri için gerek koşuldu. Yani taklit, sanat eseri sınıflandırması yapılabilmesi için genel özellikti. Aristo'nun "x ancak ve ancak bir taklitse sanat yapıtıdır" ifadesi, sanat olmaya aday olan şeyin herhangi bir şeyin taklidi olma özelliğine sahip olması zorunluluğunu ifade eder. Yani taklit değilse sanat değildi (Carroll, 2012, s. 37). Fakat bu sav günümüzde geçerli değildir. Örneğin yirminci yüzyıl sanatının en önemli çalışmalarından biri sayılan Yves Klein tarafın yapılan işler taklitten uzak işlerdir. Bu durumda sanat taklittir kuramı geçerliliğini yitirmiştir. Günümüz sanatına kadar incelendiğinde bu sava aykırı birtakım örnekler karşımıza çıkmaktadır.

Taklit kavramını ortaya çıkaran en önemli olay 1747 yılında Fransız Charles Batteux tarafından kaleme alınan "Tek Bir Prensibe İndirgenmiş Güzel Sanatlar" metnidir. Burada adı geçen prensip taklittir. Batteux, "Resmi, heykeli ve dansı, renkler, kabartmalar

ve hareketlerle doğanın güzelliğinin taklit edilmesi olarak tanımlayacağız. Müzir ve şiir de doğanın güzelliğinin sesler ve ölçülü sözle taklit edilmelidir” der. Batteux’a göre, sistemin bir parçası olabilmek için sağlanması gereken koşul taklittir. Bu anlayışın geçerliliği ile taklit kuramı on dokuzuncu ve yirminci yüzyılda da devam etmiştir. Sonraları kübistler, eylem ressamaları ve Alman dışavurumcu ressamalar resimdeki nesneyi bozuma uğratarak doğrudan anlaşılmasız hale getirerek farklı anlatımcı etkilere yöneldiler. Böylece taklit kuramının kabul gördüğü felsefi varsayım ortadan kaldırıldı. Platon ve Aristo’nun sanatı ağırlıklı olarak tiyatro üzerinden ele aldıkları için taklitçi kuramı bu denli savundukları düşünülebilir (Carroll, 2012, s. 42-43). Bu savdan kaynaklı sorunla başa çıkma denemeleri “taklit” kavramının yerine “temsil”in geçmeye başladığını göstermektedir. Temsili taklitten farklı kılan, izleyici tarafından bir şeyin tanınması ve algılanması gerekmektedir. Bu durumda bir şey başka bir şey gibi görünmese de anlatılmak istenenin yerine kullanılabilir. Anlamsal bir içeriğe sahip olması gerektiği göz önünde burulduğunda, temsil kuramı tüm sanat eserlerinin semantik (anlambilim) içeriği olması gerektiğini ifade etmektedir.

3.1.1. Beden Olgusu ve İfade Biçimleri

Sanatta bedenin ön plana çıkışı 1960’lardan itibaren, Performans Sanatı, Fluxus, Happening gibi akımları doğurmuştur. Tüm bu sanat uygulamalarını etkileyen bedenin olgusunun incelenmesi için felsefi düzlemdeki temellerinin incelenmesi gerekmektedir.

Beden, tarih boyunca değişen yaşam pratikleri içinde bir nesne konumuyla ele alınıp dini, sosyal, siyasal birçok etki altında sürekli değişime uğramıştır. Ortaçağda, dinsel bakış açısının oluşumu olarak bir et yığını olarak görülen beden, sanayi devrimiyle birlikte emeğin gücüne denk gelen sermayeyi yansıtır hale gelmiştir. Bireye standart bir bedenin yetemeyeceğinin vurgulandığı tüketim kültüründe ise bedenler yoluyla artık kimlikler, değerler, arzular üretilmeye başlanmış ve beden tüketim kültürü tarafından adeta eşsiz bir sermaye olarak ele alınmaya başlanmıştır (Kara, 2017).

Beden, insanlığın varoluşundan günümüze kadar üzerinde çeşitli iktidar mekanizmaları tarafından egemenlik kurmaya çalışılan bir hedef olmuştur. Beden bu yönelmelerden ötürü sürekli değişim halindedir Foucault’nun biyo-iktidar çözümlemesi bu bağlamda değerlendirildiğinde bedene iki açıdan yaklaşıldığını görürüz: Birinci yaklaşımda, insan

bedenini bir makine olarak gören, disipline edici bir iktidar yapısından söz edilebilir. İktidarın amacı bedeni ehlileştirmek, isteğe yönelik yeteneklerini geliştirmek ve ekonomik denetim mekanizmalarıyla onu birleştirmektir. İkinci yaklaşımda ise insan bedeni doğal bir tür olarak görülür ve nüfusu yapılandırıcı bir ağ üzerinden denetime yoğunlaşır. Oluşturulan fikirler içerisinde onu yaşatmak ya da yok etmek üzerine değerlendirmeler yapıldığı bir düzlem üzerinden strateji nesnesi haline gelir. Foucault'nun beden üzerinde yaptığı yorumları incelediğimizde, bireysel olarak işlenen bir suç üzerinden, bedene ödetilen cezaların günümüze kadar ne tür farklılıklarla uğradığını görürüz (age, s.182).

Foucault'ya göre cinsellik bağlamında döneme bakıldığında özellikle o zamana kadar üreme organlarının şiddetle ve zevkle ilintisi araştırılırken bunun tanrı ile ilişkilendirildiği görülür. Ancak "Organların genetiği üzerine" adlı yapıtın yazarı Galenos organlar arasındaki ilişkinin, hazın ve zevkin madde bağlamında oluştuğunu belirterek Foucault'nun savını reddeder. Bu bakış açısı beden algısının değiştirmeye başlar. Çünkü hiçbir sorguya gerek duyulmadan bedenin her türlü işlevinin tanrı tarafından var edildiği anlayışından, maddesel bir güce dönüşen beden kanıt olarak gösterilebilir (age, s.184).

Antik çağda karşımıza çıkan beden ve ruh ayrımı orta çağda da devam etmektedir. Bu dönemde insanlar kendi iradeleri nedeniyle özgür ancak her şeyi bilme kapasitelerine sahip olmayan yaratıklardır. İnsanın hem beden, hem de ruh yönü mevcuttur ve amaç her yönüyle ruhsal yanı geliştirmektir. Dolayısıyla toplumsal algılamaya biçimiyle değerlendirildiğinde, ruh fiziksel bedenden üstün konumdadır. Bunun en önemli nedeni dinsel etkisidir.

Rönesans dönemine göre, beden olgusu fikirsel değişime uğramaya başlar. Bedenin sadece dinsel bir motif olarak görülme biçimi değişmeye başlamıştır. Rönesans'ta insan birey olarak görülür. Çüçen'e göre, birey varlığını bedeniyle birlikte evrene adanmakta ve tanrının devletine hizmet etmekle yükümlüdür. Tanrının devleti için çalışmalı ve ona kulluk etmelidir (Çüçen, 2013, s. 266).

Featherstone'a göre 19.yy.da önemli bir yer tutan beden imgesinin geç modern dönem içerisinde tanımlamak gerçek anlamını kazanmasını sağlayacaktır. Beden imgesi, vücut şekline, vücudun duygusal motor kapasitesine gönderme yapar. Beden imgesi aslında kendi varlığını hissetmektir. Kişinin görünüşüne dayanır ve birey için bir aynadır (<https://bit.ly/2J8D0gx>).

Eleanor Heartney beden olgusunu şu şekilde ifade eder; “1950’lerden itibaren sanatın konularından olan beden, Batı sanatının sık sık başvurulan ve bilinçli bir aracı haline gelmiştir. O zamandan beri, sosyal görenekler, toplumsal cinsiyet tanımları ve topluluk standartları ekseninde var olan anlaşmazlıkları ateşlemek suretiyle siyaset, din ve hukuk alanlarına sıçrayan çatışma ve tartışmalara beden de dâhil edilmiştir” (<https://bit.ly/2ITWSEK>).

Bilindiği üzere Happening’den bu yana beden olgusu üzerinde Dada hareketinin etkisi görülse de asıl çıkışı resim sanatı ile bağlantılıdır. Pollock’un, ‘aksiyon resmi’ tekniğinde tuvalerin üzerinde trans eder gibi boyayı dökme ve sıçratma hareketleriyle, bedeni araç olmanın ötesinde amaç olarak bir eylem haline getirmesi bunun ilk örneğidir. 1960’larda Yves Klein’in çıplak canlı modellerini boya ile kaplayarak yerdeki tuvallere sürtmek ve sürüklemek suretiyle ‘canlı fırçalar’ haline getirmesi plastik sanatlar ile performans sanatının arasındaki tarihsel ilişkiye değinmektedir.

Performans ve Beden Sanatlarında özne ve odak noktası çoğunlukla bedenin kendisidir. Beden ve Performans Sanatları, aynı dönemde ciddi ölçüde güç kazanan feminist hareketle de yakından ilişkilidir. Kadın bedeninin eril baskı üzerinden kontrol siyasetine karşı çıkan kadınlar, bedenlerinin kontrolünün kendilerine ait olduğunu, bedenlerini bu amaç için bir araç olarak kullanarak, dönüştürerek ve sergileyerek göstermişlerdir.

Fransız filozof Merleau’ya göre “beden-özne, ne saf bir nesne, ne de saydam bir öznedir. O, bazı bağlamlarda bir nesne olarak algılanır, diğer bağlamlarda ise, algılayan öznedir. Beden-öznenin dünya ile olan ilişki tarzı, zekâdan eski olup, tüm yargılar son çözümlemede, onun dünyaya ilişkin yaşanmış tecrübesine dayanır. Beden-özne, kendisine daha önceden birtakım anlamların aktarılmış olduğu bir dünyayla karşılaşır ve ona yeni anlamlar aktarır” (<https://bit.ly/2GOxNYu>).

Beden olgusu, sosyolojinin ilk ortaya çıktığı dönemde, doğrudan sosyolojinin konusu değildir. Fakat Marx, Weber ve Durkheim gibi klasik dönem sosyologları beden üzerinde çeşitli atıflarda bulunmuşlardır. Bedenin sosyoloji içinde yer ile birlikte beden sosyolojisi temel olarak insanın vücut gelişiminin toplumsal doğası, üretilmesi, temsili, beden üzerinde toplum ve kültürün etkisi gibi ilişkileri ele almaya başlamıştır. Toplumsal oluşumların beden üzerinde etkili olduğu fikrinin yaygınlaşması, bedenin sosyoloji içerisinde güçlü bir yer edinmesinde etkili olmuştur. Sosyolojide insan bedeni, toplumsal alanda şekillenen ve sosyo-kültürel etkenlerin beden üzerinde belirleyici olmaya

başlaması sebebiyle sosyoloji açısından önemli bir konuya dönüşmüştür (<https://bit.ly/2PJjW9Z>).

Kara'ya göre tüm bu bilgiler göz önünde bulundurulduğunda, performans sanatçılarının, izleyiciyi eyleme dâhil ederek katılımcı haline getirmesiyle sosyal etkileşim için yeni bir araç haline getirdiği bir platform oluşmuştur. Bunun yanında şiddet içeren eylemler bir süre sonra gerçek bir şiddet görüntüsüne dönüşmüştür. Başlarda bedenlerinde boya gibi yapay malzemelerle yarattıkları eylemler yerini direkt olarak kana bırakarak şiddeti gerçek boyutlara taşıma yolunda devam etmiştir. Böylelikle sanatçılar beden sınırlarını zorlamaya başlamışlardır. Acıyı direkt kendi bedeninde deneyimleyen, aklın ve beden sınırlarını zorlayan Marina Abramoviç, kestiği hayvanların iç organları ve kanıyla performans sergileyen Hermann Nitsch örnek olarak değerlendirilebilir. Bu platformda yer alan sanatçılar kendi bedenleri ya da başka bedenleri sanatsal düzlemde bir önerme olarak sunuşlar ve beden olgusunu yaratmışlardır. Bu bağlamda postmodern algı bedeni, Baudrillard'ın bütün nesnelere atıfta bulunduğu üzere gibi simgesel bir boyuta indirgemiş ve tüketim kültürünün nesnesi haline getirmiştir. Simge ve sembollerle tanımlanan ve sınıfsallığa, bu bağlam üzerinden kimliğe bürünen bedenin, gerçek varoluşu boyut kazanmıştır. Diğer bir deyişle varlığı ve yokluğu ne üzerinden tanımlanacağı muğlak bir durumdur. Bedenin aslının ne olduğu konusunda açılım, varlığın tüketim kültürünün bizlere sunduğu öğeler üzerinden tanımlamaya çalışmaktır. Dünya tarihine bakıldığında, bedenini olumlu veya olumsuz bir mahiyet üzerinden tanımlayamayan tek zaman yaşanılan çağdır (age, s.92).

Aslında beden konusu, bir tür özgürlük tartışmasıdır. Felsefeden, sosyolojiye, dinden, pozitif bilimlere ve bütün gündelik yaşam uygulamalarına kadar, her alanın sınırları içerisindedir. Bu sebeple bedenin olgusu, insanlık tarihi ile paralellik gösterir.

3.1.2. Temsil-Gösterge



Resim 11: Picasso, “Guernica”, 1937.

Sanatta temsil kuramına göre, sanat eserinin anlamsal içeriği ve konusu vardır. Picasso'nun en ünlü eserlerinden biri olan Guernica tablosu, 1937 yılında İspanyol İç Savaşı sırasında Alman ve İtalyan savaş uçakları tarafından bombalanan Kuzey İspanya'daki köyden almıştır. Bombalamanın en trajik ayrıntısı köyün erkekleri savaşta olduğu için katledilen nüfusun tamamının kadın ve çocuklardan oluşmasıdır. Picasso'nun amacı bu saldırının insanlık dışı yönünü ortaya koymaktır.

Modern sanatın bir türü de hazır nesne kullanımındır. Sanat tarihinde önemli dönüm noktası olan hazır nesne ya da buluntu nesne kullanımında, 1913 yılında Marcel Duchamp'ın yaptığı “Pisuar” ve “Kol Kırılma Olasılığına Karşı” işleri değerlendirilebilir. Geleneksel üretim yöntemlerini yıkmak Marcel Duchamp'ın ana fikirlerinden biri olmuştur. Kendisini geleneksel sanat anlayışın dışında tutmaya ve sanat eserinin kavramsal değerini ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Nesne sanat eseri olur, çünkü sanatçı onu o şekilde tasarlamıştır. İzleyiciyi geleneksel formdan ziyade biçime doğru yönlendiren eserler yaratmıştır. Sanatçıya göre, sanatta önemli olan emek, biçim ya da maddesel yaratım değil, düşüncedir.



Resim 12: Marcel Duchamp, “Kırık Kolun Öncesinde”, 1937.

Duchamp’ın hazır nesnelere algısal olarak sıradandır. Onları diğer hazır nesnelere ayıran ve sanat olarak değerlendirilmelerine yol açan fikrî düzeydir. Bu noktada temsil kuramı ve göstergesel düzeyde değerlendirme devreye girer. Temsil ve göstergenin anlamlandırılması için yorum kavramı ya da tanım gerekmektedir. İzleyicinin yoruma yönlendirilmesi ile yapılan işe dâhil edilmesi hazır nesnelere fabrika üretiminden ayrılıp bambaşka kulvarlarda değerlendirilmesine neden olmaktadır. Yeni-temsil kuramı yukarıda da belirtildiği gibi sanatta kullanılan hazır nesnelere üretim benzerlerinden ayrılmasını açıklayarak önemli bir çağdaş sorunu çözmektedir.

Bir şeyin yorumlanma ihtiyacı, bir şey hakkında olmasıyla alakalıdır. Mutlaka bir anlama ya da anlamsal içeriğe sahip olması gerekir. Bu durum yeni-temsil kuramını destekler niteliktedir. Bir şey hakkında yorum gerektirmesi sebebiyle, temsil kuramının önerdiği yalnızca bir şeyi temsil etmek özelliğinden daha kapsamlıdır (Carroll, 2012, s. 49-50).

3.1.3. Temsil-Sembol

Semboller bir şeyi tanıtır, temsil eden biçim ya da göstergeler olması sebebiyle iletişimin önemli bir ifade formudur. Mağara duvarlarına çizilen resimler, ilkyazı sistemleri, hiyeroglif yazılar, sayısal sistemler, soyut ve somut birçok görsel ile betimsel anlatımlar anlamlandırma bağlamında birer sembol olarak değerlendirilebilir. Görsel sanatların

içerdiği sembol ve işaretler ifade aracı olan dilin ortaya çıktığı görsel sanat dili oluştururlar. Görsel sanatlardaki evrensel dil semboller ve iletişim açısından değerlendirilerek, görsel sanatların evrensel dil olma boyutunda sanatsal sembolizmin önemini vurgulamaktır (Yazar & Geçer, 2018).

Tarihteki ilk sembol örnekleri, mağara duvarlarındaki resimlerdir. İnsanoğlu yazının bulunmasından önce ağacı, yıldızı, bulutu ve suyu sembollerle anlatmıştır. Tasarladığı biçimleri mağara duvarlarına çizmiş, sonrasında da yazıya dönüştürmüştür (Karaman, 2013).

Tarihsel döneme bakıldığında her dönem ve her kültürde geometrik simgeler neredeyse hep aynı anlamlarda kullanılmışlardır. İnsanlar kendi bakış açılarını sembollerle bütünleştirmiştir. Kare, daire, üçgen gibi temel formlar binlerce yıldır sembolik anlatımlar için en çok kullanılan biçimler olmuştur. Ressam Paul Klee, 'her çizgi başlangıçta bir noktaydı' ifadesini kullanmıştır.



Resim 13: Paleolitik Dönem, Magura Mağarası (Bulgaristan).

Yunan mitolojisi, Şamanizm, Hindular, Amerika Hintlileri, İnka, Aztek, Maya uygarlıkları, Hitit ve Selçuklular gibi birçok mit ve uygarlıkta semboller inanç ve gücü temsil etmekte kullanılmıştır.

Örneğin; Yunan mitolojisinde kartal sembolü Zeus ile özdeşleşmiştir ve tanrıyı simgelediğine inanılır. Sümer mitolojisinde, Etna ve kartal mitosunu, mühürler üzerinde kullanılmıştır.

Sembol kullanımının dışında, sembolizmin kendi içinde kuralları vardır. Sembollerin temsil ettiği düşüncenin, doğru çözümlenebilmesi için önceden bilgi sahibi olmak gerekmektedir. Bu durum evrensel açıdan anlaşılabilir olması için önemlidir. İşaret, simge ve sembollerin en önemli özelliklerinden biri de çok daha uzun anlatımlara ihtiyaç duymamalarıdır. Bu nedenle semboller, görsel sanatlar alanında evrensel bir dil olarak kullanılmaktadırlar.

3.1.4. Temsil-Kavram

Kavramsal sanatçı Joseph Kosuth'un; "Bir ve Üç Sandalye" adlı üretimini temsil-kavram başlığı altında değerlendirilebilir. Sandalye, sandalye fotoğrafı ve sandalyenin yazılı tanım panelinden oluşan bir kompozisyonudur. Fotoğraf, yazılı belge ve hazır nesne gibi birbirinden farklı biçimlerde, bir durumu, eylemi ve kavramı gösteren farklı çeşitlilikte belge ya da dilbilimsel çözümlenmeler olarak çağdaş başlığı altında karşımıza çıkmaktadır. Öncesinde var olan şeyleri bir araya getiren sanatçının bu tutumu, Duchamp'ın hazır nesne kavramını ortaya atması ile başlamış ve 1917 yılında reddedilen "Çeşme" adını verdiği çalışmasının somut bir benzeridir. Bu durum Kosuth'un, sanat tarihinin genel olarak kabul ettiği ve yalnızca belirli sanat türlerinin tanındığı tutuma karşı sergilediği eleştirisidir (Durmaz, 2018).



Resim 14: Joseph Kosuth: “Bir ve Üç Sandalye”, 1965.

Sanatçı, 1969 yılında “Felsefeden Sonra Sanat” adlı denemesinde, sanat tarihine özgü geleneksel söylemin geçerliliğini yitirmeye başladığını belirterek, sanatın anlamını sorgulamaya gider. Sanatın işlevi, bir üst paragrafta da belirtildiği üzere Marcel Duchamp tarafından gündeme taşınmıştır. Dilin formundan ziyade ne söylemekte olduğuna, görünüş yerine kavramsallaştırmaya odaklanmaya başlanmıştır. Kosuth, Duchamp’tan sonra sanatın doğasının sorgulanması ve sanatın kavram üzerinden yapılan katkılarla değerlendirilmesi gerektiğini savundu (<https://bit.ly/2USJK4j>).

Sol LeWitt “Kavramsal Sanat Üzerine Tümceler” adlı yapıtında, “düşünceler sanat yapıtı olabilir” der; “Bunların herhangi bir töze yüklenerek ifade etme zorunluluğu yoktur; sanatçının anlığını, hiçbir zaman, terk etmeyebilirler”. Karşılıklı iletişimi mümkün kılacak dil ya da dil dışı göstergelere aktarılmadığı sürece düşünce öznenin anlam etkisini terk edemez. Bu kademedeki sanat, öznenin zihinsel etkinliğinin dilin dışında kalan bölümüne indirgenmesi demektir. (Şahiner, 2013, s. 136-137).

Yirminci yüzyılın başlarında karşımıza çıkan yeni dil ve anlamlandırma teorilerinden, özellikle göstergebilimden etkilenmiştir. Göstergebilim, dil yapılarının ne anlama geldiğine bakan dilbilimden doğmuştur. Buradan yola çıkarak çalışmanın ana fikri temsilin doğasını araştırmaktır denebilir. Çünkü içtebisel olarak bir “sandalyenin” ne olduğu bilinen bir durumdur fakat aslında önemli olan bu kavramın nasıl kavrandığı ve

aktarıldığıdır. Kosuth sanata hem göstergesel hem de dilbilimsel açıdan yaklaşmıştır (<https://bit.ly/2USJK4j>).

Kosuth, Minimalizmin geleneksel sanat biçimlerine karşı eleştirel bir tutum sergilemiştir. “Bir ve Üç Sandalye” eserinde, fikirler, anlamlandırma ve anlamın inşası söz konusudur. Düşünce, dil ve imge ilişkisine odaklanmış olan Kosuth’a göre; “Artık bir sanatçı olmak, sanatın doğasını sorgulamak anlamına geliyor” idi. Algı düzleminde değerlendirildiğinde görselin etkisi okumadan önce gelmektedir. Yani bu çalışmada izleyiciye sunulan algı sıralaması öncelikle nesnenin kendisi, ardından fotoğrafı ve sonrasında da nesneyi tanımlayan sözcelemler dizesidir.

3.2. Bir İfade Biçimi Olarak Performans ve Performatif

Beden olgusunun sanatta bir temsil olarak kullanılması, vücudun sınırlarının mutlak bir biçimde ele alınmasıyla 1960’lardan itibaren sanatsal anlatımın dönüşmesine ve yeni bir tür bilme durumunun ortaya çıkmasına neden olmuştur. 1960’lara kadar hâkimiyetini sürdüren resim ve heykel ile süregelen anlatım farklılaşmaya başlamıştır.

Bir tür ifade biçimi olan performans, sanatçı/nesne ve toplum arasındaki sınırların kaldırılmasına olanak sağlamıştır. Seyirci ve sanatçı arasında, sanatın tüm normlarının ve kesinliklerinin geçerliliğini yitirmesi geleneksel bakış açısının ciddi bir değişime uğramasına yol açmıştır.

Abramovic’in 24 Ekim 1975 tarihinde Krinzinger Galerisi’nde gerçekleştirdiği Lips of Thomas isimli performansı örnek olarak ele alındığında, sanatçının izleyici üzerinde göz ardı edilemeyecek bir etki oluşturarak hem duygusal etkileşim hem de müdahale etme zorunluluğu yarattığı görülmektedir. Vücudun sınırlarının mutlak bir şekilde uyarılması ve seyircinin tüm bu fiziksel olay ve duyguya ortak olması durumu yaratılan bu zorunluluğun temelini oluşturur. Düşünce, travma, yaratıcılık, varoluş kavramı, iç çalışma/hesaplaşma ve aktarım duygularının ele alınması yöntemiyle incelenebilirliği çok daha kapsamlı hale gelen performans sanatında seyirci, günlük yaşamın kuralları, estetik ve etiğin ilkeleri arasında tutulmuştur (Fischer-Lichte, 2016, s. 13-18).

Beden nesnesi, performans sanatında ruhsal etki yaratma alanlarının dışında tarihte Ritüalistik bir araç olarak da varlığını sürdürmüş/devam ettirmiştir. Dinsel ayinler ve panayır gösterileri örnek teşkil etme sürecinde ele alınabilir. Asetikler, münzeviler, dervişler ve vb. kutsal kabul ettikleri inanışlar uğruna vücutlarına akıl ötesi

müdahalelerde bulunmuşlardır. Bedene uygulanan şiddet sonucu bedeninin maruz kaldığı fiziksel değişimler, ruhlardaki değişim sürecinin de başlangıcı olmuştur. Ancelet-Hustache'ye göre “Tanrı’ya bütün bu farklı şekillerde ulaşan kişilerin kalpleri aydınlandı, düşünceleri saflaştı, duyguları alevlendi, vicdanları temizlendi ve ruhları Tanrı’ya ulaştı.” Ruhsal bir dönüşüm geçirmek için yaratılan bu durum Katolik Kilisesine göre bir kefaret ödeme pratiğinin parçasıdır (İsa’nın bedeninin kutsanması örneğinde olduğu gibi). Abramovic’in performansı da ritüel olanla gösterisel olan arasında sürekli gidip gelmektedir (Fischer-Lichte, 2016, s. 17-19).

Performans sanatının seyircide yarattığı duygular, onları zorlayarak kendi inandıkları gerçek doğrultusunda eylemde bulunmaya zorlar. Bu durum performansı izlemek ya da anlamaktan öte bir boyut kazanır: Deneyimlemek ve deneyimle başa çıkabilmek.

Vücudun sınırlarının sanatın anlatım diline dönüştüğü ve bir temsil durumuna dönüşme hali Lichte’nin de söz ettiği gibi Marina Abramoviç örneğinde bir ritüele dönüşür ve bu ritüelin aslında insanı tanrıya ulaştıran en önemli araç olduğu anlamı dikkate alındığında durumu tekrardan ele almak gerekir. Bu doğrultuda Erika Fischer-Lichte’e göre performans, yorumbilimsel ve göstergebilimsel estetik için temel olan iki farklı ilişkinin tekrardan meydana gelmesine neden olur.

Özne-nesne, seyreden-seyredilen ve oyuncu-seyirci arası bağlantı, diğeri ise performansta yer alan unsurların maddesellikleri ve göstergesel nitelikleri arasındaki ilişkidir. Seyirci, sanatçının kendi vücuduna karşı sergilemiş olduğu müdahaleye herhangi bir anlam yüklediği için ya da performansı anlamlandırdığı için müdahale etmez. Sanatçının içinde bulunduğu duygu durumunu doğrudan kendi vücudunda oluyormuşçasına hissettiği için oluşuma dâhil olur. Eylemin bedensel ve maddesel boyutu, göstergesel boyutunun çok daha üzerinde gözlemlenebilir. Bu durum eylemin doğurduğu bedensel tesirin öncelikli olduğunu göstermektedir (Fischer-Lichte, 2016, s. 23-26).

Performatif kavramı 1960’ların başında John L. Austin tarafından ortaya atılmıştır. 1955 yılında Harvard Üniversitesi’nde verdiği “Söylemek ve Yapmak” adlı derslerde bu kavramı dil felsefesine tanıtmıştır. Böylece söz edim teorisinin temelleri de burada atılmış oldu (Fischer-Lichte, 2016, s. 35-36). Başta “performatory” (edici) kelimesini kullanırken sonraları daha geleneksel olduğunu düşündüğü için “Performatif” kelimesini tercih etmiştir. Austin bu sözcüğü “etmek/eylemde bulunmak” fiiline karşılık gelen “perform” fiilinden türetmiştir (Austin, 2006, 2017, s. 44).

“Performatifin birincil amacı bir şeyi söylemekten ziyade onu yapmak olduğundan, Austin, buradaki başarının betimleyici cümlelerde olduğu gibi doğruluk ya da yanlışlık zemini üzerinden yargılanamayacağını, burada ancak niyetlenen edimin başarılı bir biçimde gerçekleştirilip gerçekleştirilemediğine bakmak suretiyle bunun yapılabileceğini savlar. Austin’in konunun özü için kullanmaya başladığı genel terim “edimsöz”dür (illocution). ‘Bir şeyi söylemenin o şeyi yapmak’ olduğu çeşitli durumları birbirinden ayırmaya çalışırken tek bir sözcüde üçü de farklı düzeylerde işleyen üç farklı sözel elem tespit eder: Düz söz (locutionary), edimsöz (illocutionary), etkisöz (perlocutionary). Düz söz edimler biz sözceyi belli bir anlam ve referansla kurar; geleneksel manada “anlam”dır. Edimsöz edimler (“anlam” a karşı olacak biçimde) belli bir konvansiyonel “güç” taşırlar; var ederler, emrederler, söz verirler ama aynı biçimde bilgi verir, onaylar, belirtirler vb. de. Burada vurgulanan, bu tür sözcelerin söz konusu gücü diskürsif durumlara uygulamaya çalıştığıdır. Etkisöz edimlerde temel, sözcenin ne yaptığı değil, muhatabına ne yapmaya çalıştığıdır: İkna etmek, razı etmek, cesaret kırmak, hatta şaşırtmak ya da yanlış yönlendirmek.” (Carlson, 2013, s. 94-96).

Austin tarafından ilk kez kesin bir şekilde dil felsefesi alanında beyan edilen bu kavramda, yalnızca doğru biçimlerin kullanılması, sözcelemin edimsel (performatif) olabilmesi için yeterli değildir. Aynı zamanda sosyal koşullar da eylemin başarıya ulaşması için gereklidir. Aksi takdirde o sözcelem edimsel kabul edilemez. Dilsel sözcelemlerin yalnızca bir olayı anlatmada değil aynı zamanda eylemlerin gerçekleşmesinde etkili olduğu düşüncesi dil felsefesinde devrim niteliğinde bir buluş sayılabilir. Dil felsefesindeki bu buluş böylece Austin’i yeni bir kavram üretmek zorunda bırakmıştır. Çünkü sözcelemler herhangi bir şeyi ifade ederken, aynı zamanda (uygun şartlarda) dile getirilen eylemi gerçekleştirmektedir. Bu sözcelemler gerçekleştirdikleri eylemlerin kendisini ifade ettikleri için özgönderimseldir. Aynı zamanda sözü edilen sosyal gerçekliği oluşturdukları için de yeni bir gerçekliği yaratırlar. Bu iki özellik edimsel sözcelemlerin en belirgin özelliğini oluştururlar. Dillerin konuşulduğu zamandan itibaren insanların içtebisel olarak bilip uyguladıkları şey, Austin tarafından kesin ve açık bir şekilde dil felsefesi alanında beyan edilmiştir (Fischer-Lichte, 2016, s. 36-37).

Austin’e göre; Performatifin öncelikli amacı bir şeyi söylenmesi değil onun eylemsel olarak yapılmasıdır. Ortaya çıkan sonucun/başarının betimleyici cümlelerde olduğu gibi doğruluk ya da yanlışlık zemini üzerinden değerlendirilemeyeceği, ancak sözü edilen

edimin başarılı bir biçimde gerçekleştirilip gerçekleştirilemediğine bakmak suretiyle bunun yapılabileceğini öne sürer. Austin'in anlatım için seçtiği genel terim “edimsöz”dür. Bu konu üzerine üç farklı sözel eylem tespit eder: Düz söz (locutionary), edimsöz (illocutionary), etkisöz (perlocutionary). Düz söz edimler, geleneksel manada “anlam”dır. Sözceyi belli bir anlam ve kaynakla kurar. Edimsöz edimler belli bir anlaşmaya dayalı “güç” taşırlar; var ederken aynı biçimde bilgi verir ve söz konusu gücü söylemsel durumlara uygulamaya çalışır. Etkisöz edimlerde ise temel, sözcenin ne yaptığı değil, ikna etmek, razı etmek hatta şaşırtmak ya da yanlış yönlendirme gibi sözün yöneltildiği kimseye ne yapmaya çalıştığıdır (Carlson, 2013, s. 94-96).

Özetle Austin'in, yöntembilimsel açıdan dili bir performans olarak ele aldığı söylenebilir. Performans kuramcılarının dil ve fiziksel eylem arasında kurmaya çalıştığı ayrım böylece ortaya çıkmıştır. Austin'in söz edim teorisi ile ilgili düşünceleri kaynak alınarak, John R. Searle, Julia Kristeva, Emile Benveniste, Jerrold Katz tarafından da bu kavram geliştirilmiştir. Böylece anlatımın sınırlarının yok edildiği düşünsel bir ifade biçimi ortaya konmaktadır.

John R. Searle, Austin'in yalnızca performatif adı altında kısıtlı bir alana yönelmesinin ötesinde, bütün bir dilin performans özelliğinden söz eder. Searle Austin'in genel olarak sözceyi söylemekten çok yapmak olarak değerlendirmesini “söz edimi” dediği anlamda bir performans olarak değerlendirir. Austin ve Searle'ün yaklaşımları, performans kuramcılarının dil ve performansın kendisi arasında kurmaya çalıştığı ayrımı bulmaya çalışmışlardı. Julia Kristeva'ya göre, dilsel, göstergesel ve sembolik anlatım ile kendine özgü ve tekrarı olmayan fiziksel var oluşun performansta bir araya gelerek benzer bir iletişimi yarattığını savunmuştur. Emile Benveniste, Austin'in betimleyici/performatif ayrımına destek olup, bu ikisi arasındaki ayrımı tam anlamıyla dile getirmemesini “Analitik Felsefe ve Dil” başlıklı yazısında dile getirmiştir. Her performatifin zaman, şahıs ve uygun ortam gibi şartların sağlanmasının yanı sıra, “yetki” şartının sağlanması gerektiğini savunur. Aksi takdirde böyle biz sözcenin sıradan bir laftan öteye geçemeyeceğini savunur. Jerrold Katz'da Emile Benveniste gibi sözü edilen ayrımı teorik olarak dil kullanımının temelini oluşturan bir sistem olan “yeterlilik” üzerine yapmıştır. Söz edim teorisinin yerine, yeterlilik ve performans olmak üzere iki yeni teori sunar. “Yeterlilik” teorisi, konuşmacının dilbilgisi yapısında somutlaşmış hali olan edimsöz ile ilgilendirir. Performans teorisi ise bir cümlemin yapısında vücut bulmuş olan edimsöz

gücüne dair bilginin bağlamının cümlelerin kullanımına nasıl bir sözce anlamı kattığıyla ilgilenir (Carlson, 2013, s. 94-97).

Austin'in öğrencisi olan John R. Searle dilin performans özelliğinden şu cümlelerle söz etmiştir:

“Dilsel iletişimin birimi genellikle zannedildiği gibi sembol, sözcük ya da cümle değildir; hatta sembol, sözcük ya da cümlelerin belirtileri bile değildir, daha ziyade sembolün, sözcüğün ya da cümlelerin söz edim performansı içinde üretimi ya da dışa aktarılabilmesidir” (Austin, 2006, 2017).

Searle'ün dile yönelik performatif yaklaşımında eylemi üreten kişinin nedenselliğine ve edimin kişi üzerindeki gerçekleşmemiş etkisine değinilmiştir. Searle'e göre cümle kurmak bile sözce edimi diye adlandırıldığı şekliyle bir performanstır.

Sonuç olarak Austin'in çalışmaları temel alınarak yapılmış olan diğer çalışmalar oldukça başarılı kabul edilse de, Austin'in dili bir insan etkinliği olarak gören bakış açısıyla tam anlamıyla ortak bir zeminde buluşamamıştır. Austin'in, yöntembilimsel açıdan dili bir performans olarak ele aldığı söylenebilir. Performans kuramcılarının dil ve fiziksel eylem arasında kurmaya çalıştığı ayrım da böylece ortaya çıkmıştır.

3.2.1. İlişkisel Estetik

Çağdaş sanat modern sanattan farklı olarak tarz ve akım gibi benzeştirici öğeleri reddettiği için, akım ve yöntemlere göre incelenmesi güçtür. Küreselleşme, medya ve kitle kültürü yarattığı etkilerde dikkate alındığında feminizm, çok kültürlülük gibi eklektik olgularla ilgilenen, yeniden inşa edilmekte olan dünya düzeninin sanatı olarakta değerlendirilebilir. Çağdaş sanatı kapsayan güncel sanat, Popart, yeni gerçekçilik, Minimalizm, performans, Fluxus ve Enstalasyon gibi oluşum hareketlerini içermektedir. Bu oluşumlarda sanatın malzeme ve malzeme yansımalarında nasıl kullanıldığı önem taşır. İlişkisel Estetik, daha önce varolan sanat türlerinden, formlardan ve bunların kullanımlarından yola çıkarak üretilen eserlerle hiç alışık olmadığımız bir dilde sanat üretmeye başlar.

Ali Akay, Eric Alliez'in “Kapitalizm, Şizofreni ve Konsensüs, İlişkisel Estetik Üzerine” adlı kitabında, 1960'ların Pop ve Minimalist sanatın endüstriyel alan ve kitle tüketimi üzerinden meydana geldiğini belirtir. Pop ise tüketim toplumunu temsil etmektedir. Kavramsal sanat ise, hizmet sektörüne bağlı olarak gelişti. En erken 1970'lerde bilgisayar

teknolojisinin gelişmesiyle başlayan bu kavram, 1975’de Art&Language Grubu’nun çalışmalarıyla devam etti. Bu konuda yapılan birçok çalışma ile birlikte, sanatı yeniden kullanıma yönlendirdi ve hazır nesne kullanımının bir sanat yapıtına dönüşmesi hareketi yeni bir estetik anlayışın doğmasına neden oldu (Alliez, 2010, s. 8).

Nicolas Bourriaud 1998’de yazdığı İlişkisel Estetik adlı kitabında 1990’larda başka bir forma evrilen sanatını anlatmak için artık mevcut kuramların yeterli olmadığını söyler. Karşılıklı eylem, biraradalık, ilişkisellik kavramları üzerinden bir estetik kuram ortaya koyar.

Bourriaud, 1990’lı yıllarda, teknolojinin gelişmesiyle beraber iletişim araçlarının çoğalmasına ve bir arada bulunulan mekânların artmasına rağmen insanlar arasındaki ilişkileri güçlenmediğini düşünür. Bourriaud’a göre insanlar arasındaki ilişkilerin gerçeklikten ziyade bir temsile dönüşmesi, Guy Debord’un, insan ilişkilerinin artık ‘doğrudan yaşanmadığı’, ama yerlerini ‘heyecan verici’ temsillerine bırakarak insanların birbirinden uzaklaştığı bir toplum olarak tarif ettiği Gösteri Toplumu’na doğru dönüşümünün son evresidir. Bugünkü toplumsal koşullar, insanlar arası ilişkiler doğrultusunda mekânlar yaratırken, aynı zamanda ilişki olanaklarını da sınırlar. İletişim araçları artarken ters orantılı olarak ilişkisellik azalır. Bireylerin pasif bir hale getirildiği bir postmodernite söz konusu olmaktadır. Bourriaud, bu noktada sanatın bireyleri aktif hale getirebileceğini açıklar (Aykut, 2018).

Bourriaud sanatın ‘bir karşılaşma’ hali olduğunu düşünür. Dönüşen sanat pratiklerini hala geçmişten gelen estetik kuramlarla değerlendirilerek daha doğru bakış açıları keşfetmek için, toplumsal alanda meydana gelen dönüşümlerin takip edilmesi gerektiğini öne sürer. Bu konudaki düşünce yapısının anlaşılması için gerekli olan “İlişkisel Sanat”, insanların karşılıklı eylemlerini ve bu eylemlerin toplumsal alandaki içeriğini hedefleyen bir sanattır. Performans sanatında, izleyicinin pasif konumuna müdahale eden ve izleyicinin sanatçıyla işbirliği içerisinde olması durumu “İlişkisel Estetik” adıyla anılır. İlişkisel sanatta, sanatçının yapıtı, bir izleyici/tüketici tarafından tekrar etkin hale getirilebilen bir bütün konumuna gelir. Bourriaud, çağdaş sanatsal pratiklerinin gözlemlenirken, formlardan ziyade oluşumlardan söz etmenin yerinde olduğunu dile getirir (<https://bit.ly/2TRmFOU>).

“İlişkisel Estetik” terimi, ilk olarak 1996 yılında CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux’da düzenlenen “Traffic” sergisinde, küratör Nicolas Bourriaud tarafından kullanılmıştır. Katılımcılar/izleyiciler ve sanatçı arasındaki interaktif etkinlikleri

anlatmak için kullanılmıştır. İlişkisel Estetiğin kökleri daha önceki sanat hareketleri olan Dada, Kavramsal Sanat, Fluxus ve Happening'e kadar uzanır. Bireysel olarak obje yaratmaktan ziyade, kolektif deneyimler yoluyla insanlar arası yeni ilişkiler/deneyimler yaratmak için kullanılır. İlişkisel estetiğin en çarpıcı eseri Rirkrit Tiravanija'nın 1990 yılında yaptığı "Pad Thai" isimli çalışmasıdır.



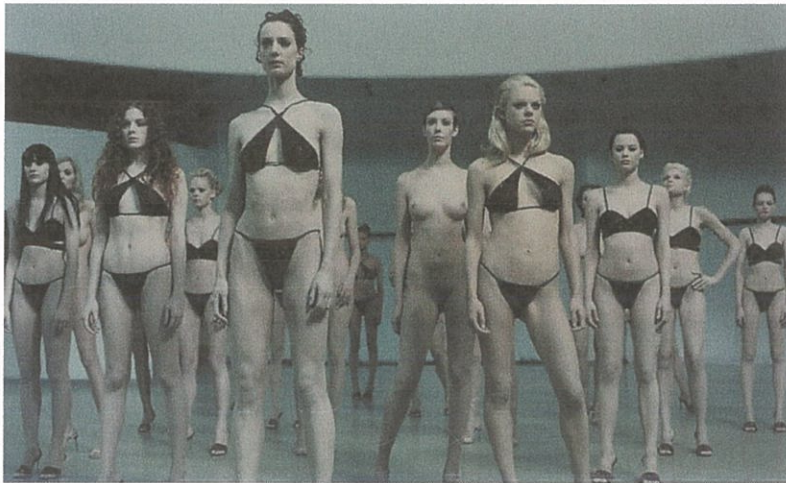
Resim 15: Rirkrit Tiravanija, "Pad Thai", 1990.

Çalışmada bir sanat galerisi ofis ve deposunu sergi alanına taşımış ve sergilemiştir. Arka odalarda izleyiciler için Tayland mutfağı yemeklerinin sunumu yapılmaktadır. İzleyiciler arka odalardaki bu yemekleri tükettikten sonra, klasik sergi mekânını gezmekten ziyade, sanatçı ve birbirleriyle diyalog halindedirler. Böylece izleyiciler aktif olarak sanat oluşumuna katılmış oluyordu (<https://bit.ly/2FMvGUD>).



Resim 16: Liam Gillick's Big Conference Centre Limitation Screen, 1998.

Diğer bir örnek, Liam Gillick'in 1998 yılında sergilediği eser olan Big Conference Centre Limitation Screen'dir. Bu çalışma mimarinin insan etkileşimindeki yerini araştırmaktadır. Yapıt, izleyici için kısmen Minimalist bir heykel, kurumsal kapitalist mimarlık gibi görünen, izleyicinin etkileşimi için tasarlanmış "zemin veya dekor" olarak görülmekteydi (age).



Resim 17: Vanessa Beecroft, VB 35, Guggenheim Museum, 1998.

Bir başka örnek ise, New York Guggenheim Müzesi'ndeki Vanessa Beecroft yapıtı olan VB 35'dir. Beecroft canlı modellere yapay elmas ve bikini giydirerek cansız modellermiş gibi durmasını sağlar. Sergiyi gezen misafirler canlı insanlara benzeyen figürlerle ve moda reklam görüntüleriyle esrarengiz bir karşılaşma yaşamışlardır (age).

İlişkisel estetik özellikle sanatın ürettiği ilişkileri sorgularken, Tiravanija ve Gillick gibi kapalı sanat dünyasını güçlendirecek ve dolaylı sınıf politikalarını görmezden gelecek kadar demokratikleştirmeme durumunu sorgular (age).

Bourriaud'a göre İlişkisel Estetikte üç tipoloji vardır. Bunlardan ilki, "Bağlantılar ve Randevular". Bir sanat eserinin müzede sergilendiği esnada her zaman görülebildiğini, çağdaş sanatın ise, kısıtlı bir zaman diliminde görülebilmesi özelliğinin olduğunu söyler. En açıklayıcı örnek olarak performanstır. Performans gerçekleştiikten sonra geriye hiç bir şey kalmaz. İzleyici ve gerçekleştirilen eylem iç içedir. Anıtsal bir sergilemenin ötesinde, tüketime elverişli bir olay-zaman ilişkisidir. Seyirci şartı her zaman aranmaz, örneğin Marcel Duchamp'ın bir nesneyi "Hazır Nesne"ye dönüştürdüğü "Sanat Randevuları" (Aykut, 2018).

Tipolojilerden bir diğeri ise, "Bir arada Bulunmak ve Buluşmalar"dır. İnsan ilişkilerini bir araya getiren bu form, 1960'lı yıllardan bu yana var olan bir eğilimdir. Formun amacı, sanatın sınırlarını genişletmekten ziyade, sanatın küresel toplumsal alanın içerisinde direnç gösterme kapasitesinin ölçülmesidir. Yeni olana ayrıcalık tanıyan, dil yoluyla her şeyi değiştirme talebinde bulunan modernist bir kültürün sanat dünyasının yapı taşları üzerinde durulurken, günümüzde sanat yapıtının gösteri ve tüketim toplumuna karşı durduğu eklektik bir kültür üzerinde duruluyor. Bu başlık altında değerlendirilen en önemli örneklerden biri Georgina Star'ın 1993 yılında Paris'te gerçekleşen Restaurant sergisi için yaptığı iştir. Star, "tek başına yemek yemenin verdiği kaygıyı" anlatan bir metin kaleme alır ve mekânda tek başına yemek yiyen müşterilere dağıtır. Böylece çalışmaların etrafında bir bilgi ağı oluşturur (age).

Son olarak "Mesleki İlişkiler: Alıcılar". Bu tipolojide sanatçı üretimlerinin gerçek alanda uygulanması ve varsa kullanılan nesnelere estetik işlevleriyle alana sunulması arasında belli başlı bir muğlaklık kurmayı hedefler. Bourriaud bu başlıkta, Philippe Thomas'ın sistemi üzerinde durur. Thomas'ın sistemi, üretilen parçaların alıcıları tarafından imzalanmasıdır. Bu sistem, sanatçı ile koleksiyoncu arasındaki ekonomik ilişkiyi tüm yalınlığıyla ortaya koyduğunu belirtir. Bourriaud, Fabrice Hybert'ın 1995 yılında Paris Modern Sanat Müzesi'nde gerçekleştirdiği çalışmasında gerçekten ya da metaforik olarak

yer alan sanayi ürünlerini, üreticileri tarafından gönderildikleri haliyle halka satmak üzere sergilemesini ve böylece Paris Sanat Müzesi'ni bir süpermarkete çevirmesini bu başlık altında irdeler. Gülsün Karamustafa'nın Arzu Nesnelere (100 Dolar Limit) adlı 1998 tarihli çalışması izleyicinin aynı zamanda alıcı da olduğu çalışmalara örnektir. Bavul ticareti SSCB'nin dağılmasıyla özellikle kadınlar tarafından yapılan bir ticaret. Kadınlar, bavullarına doldurdukları nesnelere başka bir ülkeye giderler ve o nesnelere satmaya çalışırlardı. Özellikle Laleli 90'lı yıllarda bavul ticaretinin merkezi haline gelmişti. Sermayeleri olmayan kadınlar ise bedenlerini satarlardı. Gülsün Karamustafa bunu vurgulamak için bavuluna küçük nesnelere doldurup giderdi. Bavuluna koyduğu malların üzerlerinde etiketleri de vardır. İzleyici satın alabilirdi. İlişkiselik burada ortaya çıkmaktadır (age).

3.2.2. Alımlama Estetiği

1960'ların sonunda Almanya'da ortaya çıkan Alımlama Estetiği Kuramı edebi metinlerin anlam alanının genişletilmesine yönelik okurun durumu üzerine çıkarımlarda bulunmaya yönelik çalışmalar içeren bir akımdır. Wolfgang Iser, Hans-Robert Jauss ve Stanley Fish kuramın temsilcileridir. Duygusal etki kuramıyla benzerlik gösterse de, bu kuram bir eserin estetik yaşantıya ulaşmak için araç olarak kullanılmasına yönelik çalışmaları kapsamaktadır. Alımlama kuramı sanatın tanımıyla ilgilenmekten ziyade, eserin anlam sorunsalına odaklanır. Bu nedenle, eserde geçen sözcüklerin esere kattığı anlam ya da anlamın okuyucu tarafından anlamlandırılması durumuyla ilgilenir (<https://bit.ly/2UtDhBw>).

Eleştiride okurun ön plana çıkmasının nedenlerinden biri, modernist edebiyatın edilgen durumda olan okuru bu durumdan çıkarıp, olay, zaman ya da mekân ile ilgili durumlar gibi birçok noktayı aydınlatmaya yönelmesidir. Birçok yazar yazdıklarının anlaşılması hususunda işi okuyucuya bırakan işler yapmıştır. Diğer bir neden ise, dil ile ilgilidir. Saussure 'den kaynaklanan yapısalcilik, eserdeki anlamı kendi yapısında aramaktaydı. Göstergebilim anlam üreten tüm yapının, okura çevrilebileceği bir hal alırken, bu okur yalnızca kişi değil aynı zamanda bir fonksiyondur (Moran, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, 2014, s. 240-241).

Moran'a göre, ayı nedenden ötürü Barthes metnin bütünlüğünün, metnin birliğinden kaynaklanmak yerine, ulaştığı nokta olan okurda meydana geldiğini söyler. Alımlama

Estetiği'nin daha anlaşılır bir şekilde ifadesi için kuramcılarının düşüncelerine odaklanmak gerektiğine dikkat çeker. Almanya'da doğan bu akım, Konstanz Üniversitesi'nde yoğun olarak görülmesi sebebiyle, buradaki gruba Konstanz Grubu adı verilir. Grupta öne çıkan kuramcılar olan Wolfgang Iser, Hans-Robert Jauss ve Stanley Fish'in görüşleri, kuramın anlaşılabilirliği için önemlidir. Alımlama Estetiği, yapısalcılık ve postyapısalcılık gibi daha dolaylı yaklaşımların yanı sıra Postmodern edebiyata okuru merkez olarak yaklaşan eleştiri akımıdır. Moran, kısaca Alımlama Estetiği'ni şöyle tanımlar: Bu noktada yapısalcılık ve postyapısalcılık gibi daha dolaylı yaklaşımlar olduğu gibi postmodern edebiyata okuru merkez olarak en fazla yaklaşan eleştiri akımı Alımlama Estetiği olmuştur (age).

Moran, Alımlama Estetiği'nin tanımını şu şekilde yapmaktadır: "1960'ların sonundan bu yana edebiyat eserlerinin anlamı ve yorumu ile ilgili olarak okurun işlevini inceleyen çeşitli kuramlara verilen genel bir addır" (age).

Eagleton'a göre, Alımlama Estetiği sanatın tanımıyla uğraşmak yerine anlam üzerinde yoğunlaşır ve anlamın yazar, eser ya da okurda ortaya çıkması durumunu sorgular. Bu sorgulamada okurdan yana net bir tavır ortaya koyan Eagleton bu kuramı şu şekilde tanımlar: Zira okur olmadan edebiyat metinleri olamaz. Edebiyatın var olabilmesi için okur da yazar kadar önemlidir (Eagleton, Edebiyat Kuramı, 2014, s. 87).

Saussure'un ve Derrida'nın da bahsettiği gibi dil, mutlak bir anlama sahip olmayan göstergelerden meydana gelen bir sistemdir. Anlam muğlak olmamasına rağmen ine de bir anlam içermektedir. Alımlama Estetiği de tam olarak bu noktadaki anlama odaklanır. Umberto Eco'ya göre bu anlatı şöyle tanımlanır:

"Herhangi bir metnin (dilsel olmayan bir metin de olabilir) işleyişi, üretilme anının yanı sıra (ya da üretilme anı yerine) bu metnin anlaşılması, gerçekleşmesi, yorumlanması açısından hem alıcısının (gönderilen) oynadığı rol, hem de metnin bu tür katılım biçimlerini nasıl öngördüğü göz önüne alındığında açıklanabilir."
(Eco, Alımlama Göstergelimi, 1991, s. 16-17).

Metinde anlam, dilin mutlak olmama özelliği sebebiyle tam olarak oluşmaz. Bu kurama göre her metin birçok belirsizlikler ve boşluklar içerir. Okur bu boşlukları doldurarak anlamın oluşmasına katkı sağlar. Yukarıda adı geçen Konstanz Grubu kuramcıları, okurun buradaki katkısını nitelik ve beklenti yönleriyle açıklamaya çalışmışlardır.

Wolfgang Iser, 22 Temmuz 1926 yılında Almanya'da doğmuştur. İkinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından Leipzig Üniversitesi, Heidelberg Üniversitesi ve Tübingen Üniversitesi'nde İngilizce, Almanca ve Felsefe üzerine çalışmalar yapmıştır. Iser, Alımlama Estetiği Kuramını artistik ve estetik olmak üzere iki uç noktada değerlendirir. Biri yazarın yarattığı metni, diğeri de okurun yarattığı somutlamayı temsil etmektedir. Iser'in kuramının dayanağı sayılabilecek iki kaynak vardır. Biri 1972 yılında yayımlanan *The Implied Reader*, diğeri 1978 yılında yayımlanan *The Act of Reading* kitaplarıdır. Yazar ile okur arasındaki uyumun sağlanması ve metnin oluşması için gerekli koşulları ortaya koyar. Bu koşullardan ilki, yazarla okur arasında uzlaşım bir teoridir. Antik çağlardan günümüze ulaşan metinleri ya da sembollerden oluşan mısır tabletleri düşünüldüğünde bu teorinin gerekliliği anlaşılmaktadır. Iser'e göre böyle metinlerde okurun hiç etkisi yoktur. Bu durum yazarın metne olan etkisini önemsiz kılar (Kavalcı, 2017, s. 58-60).

Okurun rolü sorunsalını incelemeye alan Iser, yazarın metinde her şeyi söyleyemeyeceğini bir kısım belirsizlerin okur tarafından anlamlandırılması gerektiğini savunmaktadır. Okur bu anlamlandırmayı farkında olmadan gerçekleştirir ve böylece okur-yazar ilişkisi sağlanmış olur. Anlamlandırılan bu ilişkiye Iser, "gerçeklik kavramı" üzerinden yaklaşmaktadır. Sadece anlam değil, dilsel öğeler de okurun eylemiyle gerçeklik kazanır. Her dönemin gerçeklik kavramı farklılık göstermektedir. Bu farklılık bir sistem içerisinde incelenerek bütünlük kazanır. Fakat yazar kişilerin sahip olduğu inanç, ahlak anlayışı, görüş ve kısaca çağdaş değer yargılarına göre şekillendirdiği bu anlayışla ilgilenmek yerine, insanların davranış biçimlerini yönlendiricilikten uzak, değer yargılarını ve gerçekliklerini sorgulayıcı bir yaklaşım sunar.

Moran'a göre, Alımlama Estetiği'nin iddiasına göre, yazarın savunduğu gerçeklik olgusu ile yansıttığı toplumun yaşam biçimi farklılık gösterir. " Alışılmışın reddedilişi ya da inkârı denen bu sunuş, okuru, gerçekliği kaldırılış normlar ve davranışlar karşısında yeni çözümler bulmaya zorlar ve onu bir varsayımdan varsayıma iterek boşlukları doldurmaya yöneltir." (Moran, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, 2014, s. 244). Iser'in kuramına en büyük eleştiri Marksist bir dünya görüşüne sahip olan İngiliz eleştirmen Eagleton tarafından yapılır. Iser'in bu tutumunu "liberal hümanist bir ideolojiye dayalı" olmakla itham eden ve okura tanınan özgürlük alanını eleştiren Eagleton, kuramın okurdan beklentisi olan ideoloji kavramının eksikliği üzerinde durur ve Iser'in belirsizlikleri normalleştirmesini çok sesliliğe aykırı bulur. Ancak, Iser'in nesnellik kaygısı barındırdığı

söylenbilir. Bu durum, yorum olgusunu bilimsellik üzerinden değerlendirme çabası olarak yorumlanabilir. Bir diğer kuramcı olan Stanley Fish, metinlerin yorumlanmasında okuru ön plana çıkarma konusunda Iser ile aynı fikirde olsa da Iser'in bu yaklaşımını eleştirir (Kavalcı, 2017, s. 58-61).

Diğer kuramcı olan Hans-Robert Jauss, 1921 yılında Almanya'da doğmuştur. 1982 yılında yayımlanan *Toward an Aesthetics of Reception* ve *Aesthetics Experience and Literary Hermeneutics* adlı eserleri ile kendi kuramını ortaya koymuştur. Jauss'ta okura yönelik bir eleştiri yöntemi geliştirmiştir. Iser'den farklı olarak Jauss'un değerlendirmeleri, okuru tarihsel dönemler içerisinde düşünüp okurun tepkisine göre yazmaktır. Okur yaşadığı dönemin tarihsel, toplumsal, kültürel açıdan değerlendirmesiyle bakmaktadır. Tarihsel süreçteki edebiyattaki değişimlerin sebebini de bu anlayışa bağlamaktadır. Dönemin beklentilerden farklı bir görüşe sahip bir metin, o dönemin okurlarına yeni bir bakış açısı kazandırır ve estetik algının değişmesine yol açar. Okurun algısına ve bulunduğu döneme göre değişkenlik gösteren anlama sahiptir. Yani eserin tarihsel ve toplumsal bağlamda incelenmesi şarttır. Jauss'un bu düşünce yapısına göre eser hem etken hem de edilgendir. Eserleri değerlendirme ölçütü, okurun beklentisi ile eser arasındaki yakınlık bağlantısıyla ilgilidir. Bu durum eserin yazıldığı döneme uygunluğu yani güncel olma durumuyla alakalıdır. Bu kuramda Jauss'un teorisinin eksik kaldığı nokta ise okurların farklı gruplardan oluşabileceği ve her grubun farklı beklentiler içerisinde olabileceğidir (Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 2014, s. 246-248).

Bir diğer kuramcı da Stanley Fish'tir. California Üniversitesi, Johns Hopkins Üniversitesi, Illinois Üniversitesi, Florida International Üniversitesi'nde akademik kariyerini tamamlamıştır. Fish okur merkezli kuramlar içerisinde, metne anlam kazandırmada en etkin rolü okura verirken, okura anlamı tamamlamak, bütünlemek işlevini yükliyordu. Diğer kuramcıların aksine ortaya koyduğu en büyük yenilik, anlamı aramak için okur üzerinden tarihsel ya da metinsel bağlamlara başvurmak yerine, bunu anlam üzerinden yapmasıdır. Iser, okurun üzerine düşen görevi yaparak anlam somutlaması için gerekeni yerine getirmesini savunurken, Fish bunu reddetmektedir. Fish'e göre bir nesneyi değil bir olayı betimlemek anlam ve değer içermektedir (Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 2014, s. 248-249).

3.2.3.Semiyotik (Göstergebilim)

Sosyoloji ve antropoloji alanlarından yararlanan göstergebilim, bu alanlardaki eğilimine 1980 sonlarında psikoloji ve psikanalize dönüşerek dilbilim alanında önemli bir hal almıştır. Performans ve performatif kuramları içerisinde önemli bir yer edinmiştir. Göstergebilim, bütün modern dilbilimin temelini oluşturur. Göstergebilimi insanların sosyal davranışlarını incelerken kullanılacak bir yaklaşım olarak öne süren ve bu konudaki incelemeleriyle bilinen Saussure, modern dil bilimin babası kabul edilir (Carlson, 2013, s. 88-89).

Anlam kavramı, davranış, olgu ya da sözcüklerden anlaşılan düşüncelerdir. Dilbilim kavramında ise söz ve sözcelemlerin anlattığı düşünce, o sözün genel geçer anlamına dönüşür. Söz konusu genel anlamın özele indirgenmesi de “anlam daralması” olarak tanımlanır. Bunun yanı sıra sözler “anlam daralması” ve “anlam genişlemesi” şeklinde de değişiklik gösterebilir (Aykut, 2018).

Aykut’a göre, kendi dışında temsil ettiği şeyleri ve bu temsil edilen şeylerin yerini alacak niteliğe sahip olan her türlü nesne, biçim ve olgu olarak tanımlanır. Bu bağlamda, sanatta ve sosyal yaşamda çeşitli birimlerin belli kurallarla oluşturduğu anlamlı bütünler birer göstergedir. Göstergebilimin, bir kısım göstergebilimcilere göre 19. yy.’da İsviçre’de Saussure tarafından başlatılan bir kuram olduğu ileri sürülürken diğer bir kısım göstergebilimcilere göre ise 20. yy. başlarında Pierce tarafından öne sürülen bir kuram olarak kabul edilir. Pierce’e göre göstergebilim göstergelerin biçimsel öğretisidir. Göstergebilim anlayışında gösterenin üç temel ögesi vardır: Nesne, alan ve yorumlayan. Gösterenin yerini tutan şey “nesne”, gösterenin dayandığı “alan” ve göstergeyi “yorumlayan” dır. Öte yandan göstergebilim kuramının Ortaçağ’ın anlam yapılarını inceleyen skolastiklere kadar uzandığını öne sürmek mümkündür.

Saussure’a göre semiyoloji, toplumsal yaşamdaki işaretlerin incelenmesidir. Semiyotik, insanlar arasındaki anlaşmayı sağlayan tüm işaretleri bir araya toplayan ve inceleyen bilimdir. Semiyoloji, insan eyleminin gösterge haline gelmesini sağlayan sistemleri inceleyen bir gösterge bilimi olarak da değerlendirilir. Göstergelerin içerdiği özellikler ve bağlı olduğu yasaları öğretmeye yönelik bir anlayışa sahiptir. Göstergebilimin yasaları dilbilime uygulanacak ve böylece insanla ilgili olgular bütünü içinde belirlenmiş bir bütüne sahip olacaktır.

Eco'ya göre göstergebilim, gösterge dizgelerini incelemenin yanı sıra, bütün kültürel olguları gösterge dizgeleri bağlamında ele alır. Böylelikle, göstergebilimin amacı “gerçekliği yakalamak” konusu ön plana çıkmış olur.

Pierce göstergeleri “görüntüsel gösterge” (ikon), “belirtisel gösterge” (indeks) ve “simge” olmak üzere üç grupta sınıflandırır. Pierce bunu şu sözlerle açıklar: “ Her gösterge nesnesi tarafından belirlenir. Birinci olarak, gösterge nesnesinin niteliğini paylaşıyorsa onu bir görüntüsel gösterge olarak adlandırmaktayım. İkinci olarak, gösterge, bireysel varoluş içinde tekil nesneye gerçekten bağımlıysa onu bir belirtisel gösterge, üçüncü olarak, bir göstergeyi simge olarak adlandırdığımda, bununla uzlaşım sonucu hemen herkesin az ya da çok aynı kesinlikte anlayabileceği bir nesneyi nitelendirdiğim anlaşılacaktır.” (s.124). Bu bağlamda nesneyle benzerlik taşıyan görüntüsel gösterge, belirttiği şeyi direkt olarak temsil eder. Belirtisel gösterge, nesnesi ortadan kalktığı zaman, yorumlayıcı olması halinde kendisini gösterge yapan özelliği yitirir. İndeks, iki öge arasındaki anımsamaya dayanır. Örneğin koyu renkli bulutlar yağmurun göstergesidir. Simge ise göstereni olmadığı takdirde göstergesel özelliğini yitirir. Kurallar ya da insanlar arasındaki anlaşma sonucu meydana gelirler. Gösterenin simgesel olma durumu söz konusudur. Harfler, sözcükler, trafik işaretleri örnek gösterilebilir.

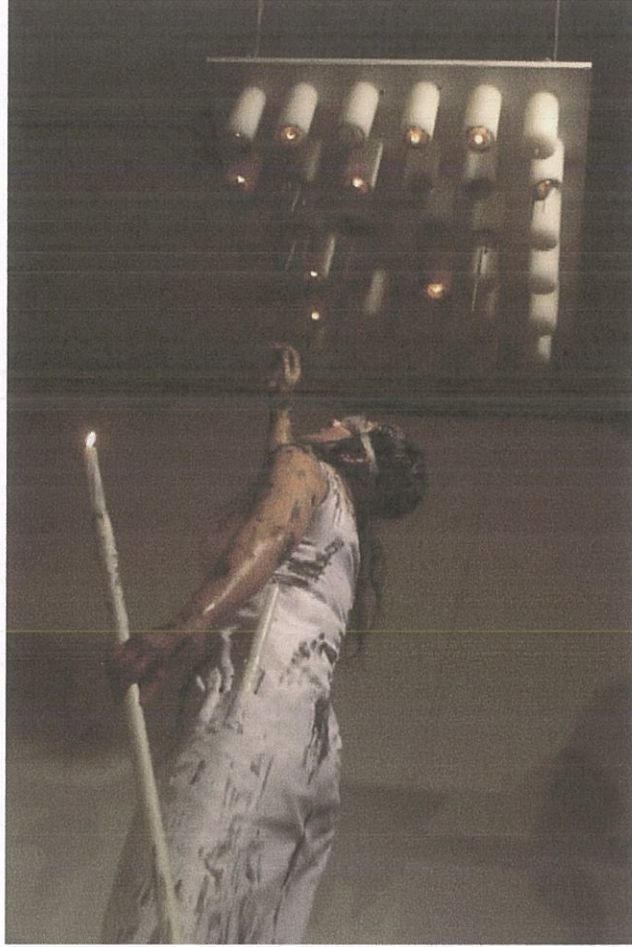
Kültürün kendi varoluşu ve insanların bu kültür içindeki yaşam biçimleri, göstergesel kodların kullanımı ile ilişkilidir. Bu bağlamda, 20. yy.’ da estetik düşünce sistemi içerisinde göstergebilim psikoloji, sanat ve mimarlık alanlarındaki kullanımıyla gelişip değerlendirilir (s.125).

3.3. Sanat Pratiklerinde Ritüalistik Olarak Performansın Sanatçılar Bağlamında İncelenmesi

3.3.1. Nezaket Ekici

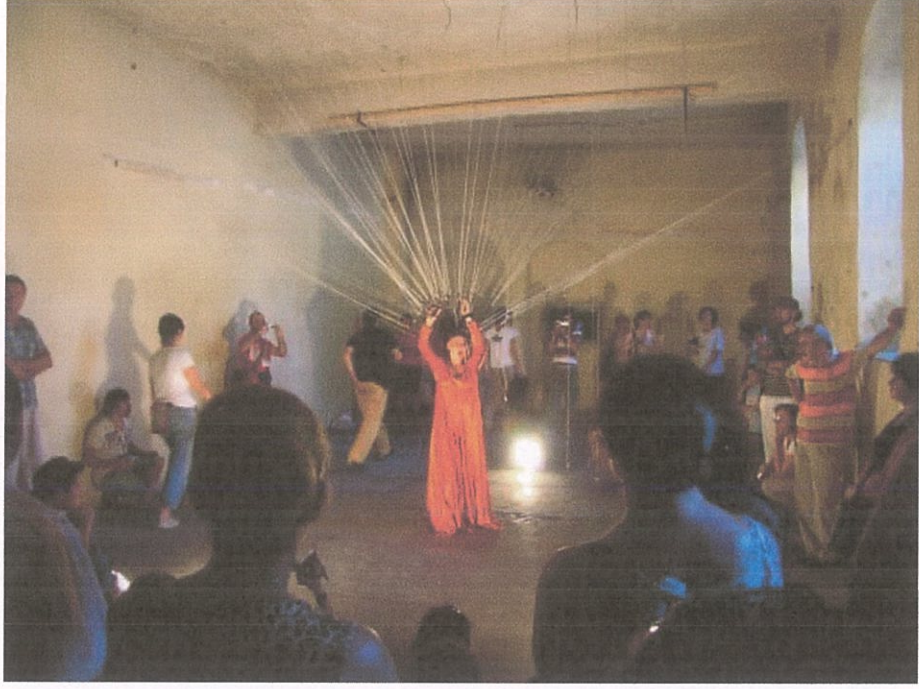
1970 Almanya doğumlu olan ve halen Almanya’da yaşayan sanatçı, Marina Abramovic’le sanatla yeterlik eğitimini tamamlamıştır. Çalışmalarında seçtiği konular politik, sosyal ve kültürel alandandır. Çalışmalarını performans, enstalasyon ve video kurgularıyla gerçekleştiren sanatçı için Almanya ve Türkiye arasında bu iki kültürden beslenmek, bu ironilerle performanslarını gerçekleştirmek önemlidir. 2008 yılında İstanbul’da Siemens Sanat Galerisi’nde “Madonna” isimli, tavana asılı mumları yakarak

gerçekleştirdiği performansında, yanan mum damlaları bedenine düşer. Nezaket Ekici, seyircilerin karşısında başının üstünde 37 beyaz mumun bulunduğu bir platformda sergilediği çalışmasında beyaz bir elbise giymiştir. 30 dakika boyunca. Beyaz elbisesi ise saflığı temsil eder. Mumun damlaları bedenini yakmasına rağmen, bunun acıyı deneyimleme performansı olmadığını belirtir (<https://bit.ly/2xdleS8>).



Resim 18: Nezaket Ekici, “Madonna”, 2008.

2006 yılında Sinop Cezaevi’nde kendini saçlarından kadınlar koğuşunun tavanına asarak gerçekleştirdiği “Atropos” isimli performansı ise geçmişte yaşanan acılara gönderme yapar. Politik içerikli olan bu çalışmada sanatçı geçmişte yaşananları ironik bir dil kullanarak, metaforik bir biçimde kurgular ve gerçekleştirir (<https://bit.ly/2LeAmXA>).



Resim 19: Nezaket Ekici, “Atropos”, 2006.

Bedeninin sınırlarını aşmaya çalışan Ekici, gerçekleştirdiği performanslarında bedenin onun için yaşadığı, gördüğü, hissettiği her şey için bir varoluş alanı olduğunu savunur. Ekici hem dışsal hem de içsel olarak kendini işleriyle birleştirir. “Screaming Feathers” performansında çoğu toplumları rahatsız eden salgın hastalığı, uçuşan tüyler ve çığlıklarla gösterir. Bir süre önce herkesi kaygılandıran bu durumun toplumun hafızasında kaybolduğunu, olayların ve yaşananların belli bir süre sonra taşıdığı anlamı yitirdiğine vurgu yapar (<https://bit.ly/2N6EoUq>).



Resim 20: Nezaket Ekici, “Screaming Feathers”, 2006.

Yaşadığı içsel farkındalığı bütün görselliğiyle, duygusuyla çalışmasında anlatmaktadır. Gerçekleştirdiği aksiyonu bir ritüele dönüştürmektedir. Yarattığı konsept içerisinde duygu ve rasyonel bir yapı olduğunu dile getirir. Sanatçı için beden onun içinde yaşadığı ve hissettiği her şey için bir sunum alanıdır. Performans sürecinde mekan kullanımı çalışmalarını ezoterik bir boyuta taşımaktadır. Sanatçının ezoterik olanı kendi duygulanım sürecinde yaşaması ve bunu seyirciye aktarması süreci inisiyasyondur. Bedenin cinsel kimliğin eleştirisi boyutunda hem özne hem de nesne olarak sanat eseri bağlamında kullanımı içsel farkındalığın ezoterizmle aktarımını gerçekleştirir.

3.3.2. Marina Abramovic

Marina Abramovic, 1946 yılında Yugoslavya'nın Belgrad kentinde doğmuştur. Sırp bir performans sanatçısı olan Abramovic çalışmalarında insan vücudunun ve zihnin tüm sınırlarını zorlar. Görsel sanat formunda performansın öncüsü olan Abramovic, artan bilinç, deneysellik ve öz-dönüşüm konularında kendisinin fiziksel, mental ve duygusal limitlerini test eder. Kendi vücudunu hem konu hem araç olarak kullanır. Marina Abramovic'in yapıtları dayanıklılık, tahammül, acı gibi duyguları tekrar eden davranışlar,

uzun süreli eylemler ve karşılıklı enerji diyaloglarıyla, izleyiciyle etkileşimli bir bağ oluşturur. Yaşam ve ölümün evrensel temasını destekleyen motifler, kristaller, kemikler, kesici aletler ve pentagram gibi sembolik görsel elementleri çalışmalarında kullanır. Bazı çalışmaları geçmişinden etkiler taşımaktadır. Çocukluk yıllarındaki koşullar ve Yugoslav Komünist rejimi altında bir aile yaşantısı, vatanındaki savaşlar etkisini hissettirmektedir. (<https://bit.ly/2DiVhUz>, E.T: 05.04.2016).

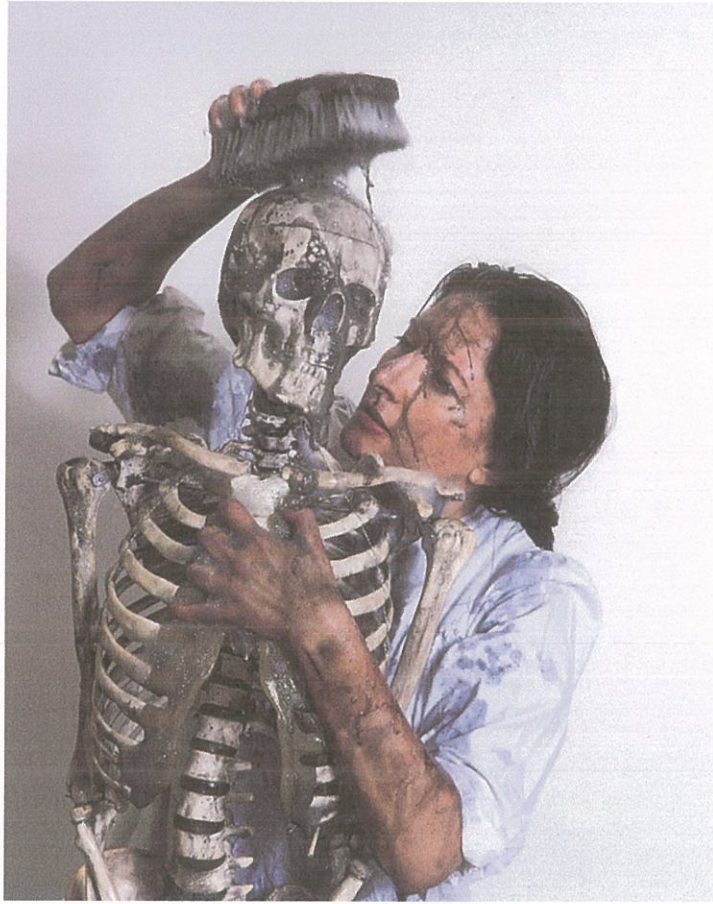
Marina Abramovic çalışmalarını “ Tehlikenin tanımını zorlayan ve kurcalayan sanat benim ilgimi çekiyor. Ve dahası, izleyenin gözlemi burada ve şimdi olmalı. Dikkatini tehlikede toplamak, şimdiki zamanın, şu anın merkezine kurulmaktadır.” şeklinde yorumlar.

“Marina Abramovic performansın evrelerini şöyle sıralamıştır: Önce bir fikir geliştirilir, hazırlıklara başlanır, mekân bulunur, teknik koşullar nedir öğrenilir, performansı kaydetme olanakları araştırılır. Belli bir zaman ve mekânda karar kılındığında, kendi tasarımın olan o zihinsel ve fiziksel kurgunun içine girerek, performansa başlanır. O rasyonel başlangıçtan sonra öyle bir an gelir ki, yapıtın kendisiyle özdeşleşmeye başlarsınız, yapıtın kavramıyla tam anlamıyla bir özdeşleşme söz konusu olur, rasyonel kontrolü, bilinci yavaş yavaş yitirmeye başlarsınız. Bazen sonuna doğru neler olduğunu hatırlamazsınız. Performansın en önemli evresi olan bilincin yitirilmesi anında, kendi sınırlarınla yüzleşmeye başlarsın. Doğaçlama yapmak mümkündür. Ulay ile ikimiz için daima farklı bir süreç olmuştur, tamamen kişisel bir süreç yaşamış oluruz. Performanstan sonra kendimizi bomboş hissederiz, sanki hiçbir duygu kalmamıştır. Sonra videoyu, fotoğrafları görürüz ama hiçbir belge size o anda yaşananı veremez. Belgeleme sırasında o yoğunluk kaybolmuştur, elinizde anıysından başka hiçbir şey kalmamıştır.” (<https://bit.ly/2UNvSbs>).

1975 yılında tanıştığı Alman performans sanatçısı Ulay ile yirmi yıl boyunca performanslarını birlikte sürdürdüler. Çalışmalarında güç ve bağımlılık ilişkilerini, izleyiciyi de içerisine dâhil ettikleri işler sergilediler. Eğitimi; 1965- 1970 yılları arasında Belgrad Güzel Sanatlar Akademisi’nde resim eğitimi almıştır. 1970- 1972 yılları arasında Zagreb Güzel Sanatlar Akademisi’nde eğitim görmüş, 2004 yılında Chicago Sanat Enstitüsü’nden onursal doktora almıştır. Uluslararası birçok sergi ve bianele katılmış, çok sayıda ödül almıştır. Çağdaş sanatın büyükannesini olarak anılan sanatçı, çalışmalarını halen yaşamakta olduğu New York şehrinde sürdürmektedir.

Marina Abramovic'in işlerinin nesnesi bedendir ve beden onun sanatının çıkış noktasıdır. Performans sanatında sanatçının bedeni, kavramsal sanatta hazır nesnenin taşıdığı anlamla aynı doğrultudadır. Bedenin fiziksel sınırlarını zorlayan performansları ve body art üzerine yoğunlaşan Abramovic'in işleri, tehlikeli, meydan okuyan, düşündürten ve törensel ayin niteliklerini üzerinde taşır. O, bedeni sanatında metafor olarak kullanan çağdaş sanatçılar arasındadır. Bedenle kurduğu ilgide nesne olarak bir algılama biçimi yaratma çabasında değildir. Onun sanatında beden izleyicide yarattığı anlamların taşıyıcısı konumundadır. Bu nedenle bedenle kurulan ilgide Abramovic izleyiciyi her zaman aktif konumda tutmayı başarır. Abramovic'in sanatı kişisel değişim arayışında seyirci ve sanatçı arasındaki sınırları zorlar. Çalışmaları fikirsel temelleri sağlam, mutlak bilinçle yapılan basit eylemler niteliğindedir.

Bu anlamda kavramsallaşan beden düşünceyi harekete geçiren bir indikatöre dönüşür. Beden etkileşimi sağlama aracı olarak, sanatçı ve izleyici arasındaki süreçte bağlayıcı rolü oynamaktadır. Bu anlamda beden sanat yaratmada mimetik bir obje yani temsil nesnesi olma rolünü red eder. Beden mesaj taşıyıcısı görevine terfi etmiştir, onun çalışmalarında. Bu mesaj sanatçının işlerini törensel bir ayine ve neredeyse dinsel bir tabuya dönüştürür. Performanslarının tarihsel gelişimine bakıldığında 1974 yılında yaptığı Ritim adlı performansında acı kavramının duyuşsal sınırlarını test ederken, 1977 yılındaki Inponderabilia'da bedenin sınırlarını bir başka bedenin duygusal sınırları içinde zorlayan bir çaba içine girdiği söylenebilir. Her defasında performanslarında bedeninin sınırlarının zorlanması, bedene yoğunlaşma, bedenin olanaklarının bir başka bedenle zorlanması bir varoluş çabasına işaret eder gibidir. Bu çalışmalarında karşılıklı etkileşimin (interaktiflik) metafor olarak duyuşsal sınırlara işaret ederken yine ilerleyen çalışmalarında zihinsel- bilişsel sınırların dışında olan bilinçaltı unsurunun öğeleri test ettiği, 1995 yılındaki Cleaning the Mirror I (Ayna I' in Temizlenmesi) adlı performansı örnek verilebilir.



Resim 21: Marina Abramovic, "Cleaning the Mirror I" 1995.

Sırp bir performans sanatçısı olan Abramovic çalışmalarında insan vücudunun ve zihnin tüm sınırlarını zorlar. Görsel sanat formunda performansın öncüsü olan Abramovic, artan bilinç, deneysellik ve öz-dönüşüm konularında kendisinin fiziksel, mental ve duygusal limitlerini test eder. Kendi vücudunu hem konu hem araç olarak kullanır. Marina Abramovic'in yapıtları dayanıklılık, tahammül, acı gibi duyguları tekrar eden davranışlar, uzun süreli eylemler ve karşılıklı enerji diyaloglarıyla, izleyiciyle etkileşimli bir bağ oluşturur. Yaşam ve ölümün evrensel temasını destekleyen motifler, kristaller, kemikler, kesici aletler ve pentagram gibi sembolik görsel elementleri çalışmalarında kullanır. Bazı çalışmaları geçmişinden etkiler taşımaktadır. Çocukluk yıllarındaki koşullar ve Yugoslav Komünist rejimi altında bir aile yaşantısı, vatanındaki savaşlar etkisini hissettirmektedir. Postmodern tutum içerisinde haz ve tüketime odaklanmış beden yerine acı, iğrenme ve endişe yaratacak beden durumlarını ön plana çıkarılmaktadır. Performanslarında acı,

kendini kurban etme, ölüme yaklaşma denemeleri üzerine yoğunlaşır. (<https://bit.ly/2DiVhUz>).

İzleyiciyi çalışmaları karşısında pasif durumdan çıkarıp aktif bir rol biçen Marina Abramovic çalışmalarını “ Tehlikenin tanımını zorlayan ve kurcalayan sanat benim ilgimi çekiyor. Ve dahası, izleyenin gözlemi burada ve şimdi olmalı. Dikkatini tehlikede toplamak, şimdiki zamanın, şu anın merkezine kurulmaktadır.” şeklinde yorumlar.

Ayrıca Marina Abramovic performansın evrelerini şöyle sıralamıştır: “Önce bir fikir geliştirilir, hazırlıklara başlanır, mekân bulunur, teknik koşullar nedir öğrenilir, performansı kaydetme olanakları araştırılır. Belli bir zaman ve mekânda karar kılındığında, kendi tasarımın olan o zihinsel ve fiziksel kurgunun içine girerek, performansa başlanır. O rasyonel başlangıçtan sonra öyle bir an gelir ki, yapıtın kendisiyle özdeşleşmeye başlarsınız, yapıtın kavramıyla tam anlamıyla bir özdeşleşme söz konusu olur, rasyonel kontrolü, bilinci yavaş yavaş yitirmeye başlarsınız. Bazen sonuna doğru neler olduğunu hatırlamazsınız. Performansın en önemli evresi olan bilincin yitirilmesi anında, kendi sınırlarınla yüzleşmeye başlarsın. Doğaçlama yapmak mümkündür. Ulay ile ikimiz için daima farklı bir süreç olmuştur, tamamen kişisel bir süreç yaşamış oluruz. Performanstan sonra kendimizi bomboş hissederiz, sanki hiçbir duygu kalmamıştır. Sonra videoyu, fotoğrafları görürüz ama hiçbir belge size o anda yaşananı veremez. Belgeleme sırasında o yoğunluk kaybolmuştur, elinizde anısından başka hiçbir şey kalmamıştır.” (Kavrakoğlu, F., Çağdaş Sanata Varış 197, Performans Sanatı 3 Joseph Beuys, Carolee Schneemann, Marina Abramovic (makale), 2016).

Sanatçı ve nesne arası sınırlar ölüm ve yaşam arasındaki bağı bulanıklaştırır. Anlatılmak istenen ana tema ölüm ve geçicilik kavramlarının işlenmesidir. Sanatçının gerçekleştirmiş olduğu bazı performanslar incelenmiştir.



Resim 22: Marina Abramovic, "Ritim 0", 1974.

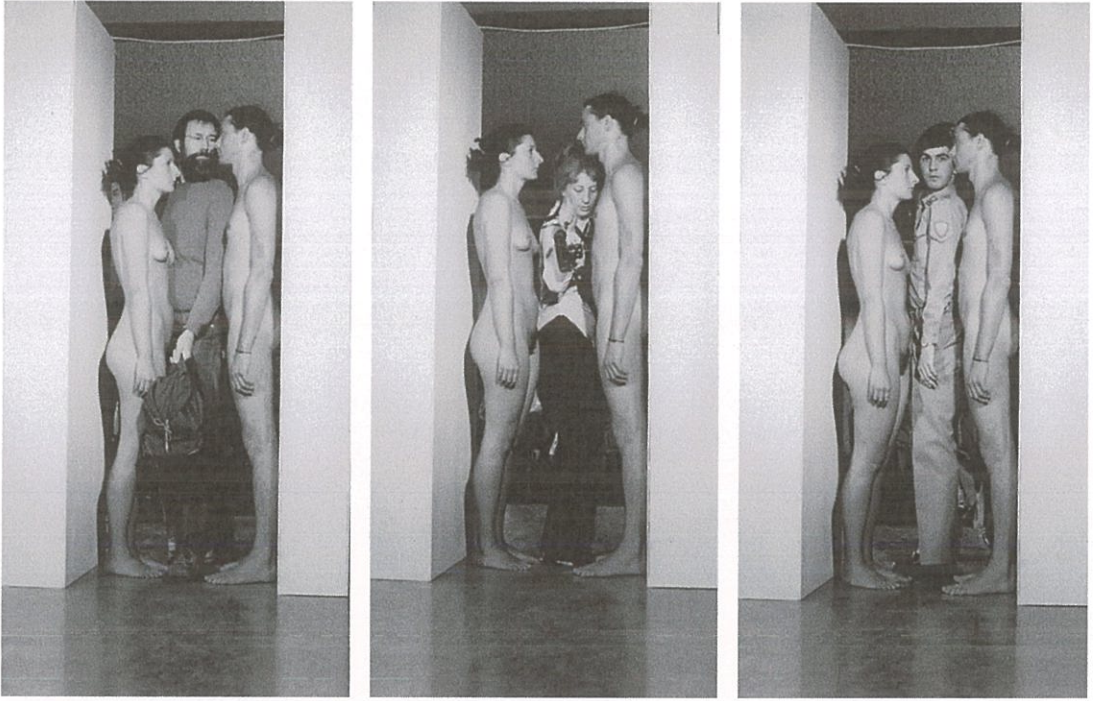
Ritim 0, kendini bir obje olarak kullanan sanatçı, performans süresi olan 6 saat boyunca tüm sorumluluğu üzerine aldığı bir çalışmasıdır. Performansında, bir masa üzerinde yer alan 72 objenin, seyirciler tarafından sanatçı üzerinde istenildiği gibi kullanılabilmesini belirtmektedir. Abramovic, sanatta izleyicinin pasif gözlemci olmasındansa aktif bir şekilde sanatçıyla etkileşim içerisinde olmasını tercih etmektedir. Bu durumdan etkilenen izleyici de aktif bir şekilde sanatın içerisinde yer almaktadır. İki gruba ayrılan seyircilerden, bir grup sanatçıya özgürce müdahale edebilirken, diğer grup korumakla görevlendirilir.

Abramovic, insanların fiziksel acı ve yorgunlukların sebep olduğu duygu ile yüzleşmelerini istemektedir. Acı ile yüzleşen grup olan ilk gruptaki insanlar olabildiğine şiddet içeren, zarar veren davranışlarda bulunmaktadır. Karşı gruptan bir seyirci performans esnasında sanatçının akan gözyaşını silmektedir. Performans seyircilerden birinin sanatçının başına dolu bir silah dayaması üzerine sonlandırılır. İzleyicilerin performans sonrasında sanatçıyla karşılaşmak istememeleri, kendi içlerindeki yüzleşmeden kurtulmak şeklinde düşünülebilir (<https://bit.ly/2XlkjtX>, 2016). Fiziksel acı ve şiddet karşısında duyulan hazzın ezoterizmle başlayan süreci seyirci üzerinde rahatsızlık uyandırır da içsel bir duruma dönüşmesi durumunun kaçınılmaz oluşu bir son yaratılmıştır.



Resim 23: M. Abramovic, “Art Must be Beautiful/ Artist Must be Beautiful”, 1975.

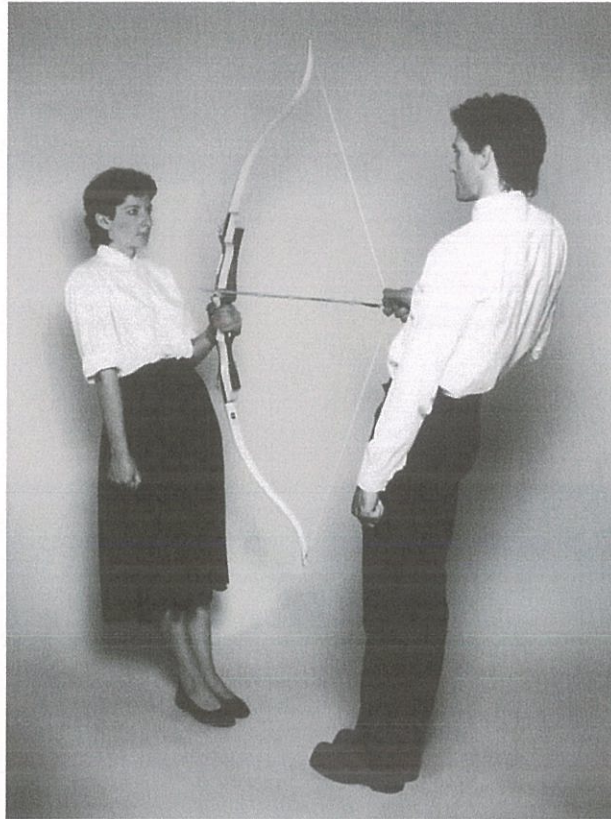
Art Must be Beautiful/ Artist Must be Beautiful (Sanat güzel olmalı) adlı performansında sanatın toplumsal konulara duyarlılığı ve bu bağlamda sanatçı olarak kadının toplumsal biçimlendirilişi konu edilmektedir. 1975 yılında gerçekleştirdiği “Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı” adlı çalışmasında, sanatçı sağ elinde metal bir fırça, sol elinde metal bir tarakla sürekli saçını taramaktadır. Tarama işlemini yaparken aynı zamanda sürekli olarak, ‘sanat güzel olmalı, sanatçı güzel olmalı’ diye tekrar etmektedir. Bu çalışmada, sanatın ve çağdaş kültürün kadın güzelliğine yaptığı vurgu eleştirilmekte, toplumsal normların ve tabuların, tüm değerlerden özgür olması gereken sanatın bile sınırlarından içeri sızması sorunsalı ortaya çıkmaktadır. Cinsel kimlik üzerinden ele alınan sanatın ve sanatçının toplumun kabul ettiği standartlara uygun oluşumlar içerisinde olma zorunluluğu performansın temasını oluşturmaktadır. Performans esnasında sanatçının acı ve kaygı gibi problem temelli duyguları yoğun bir biçimde yaşaması ve bunu seyirciyle aktarım yolu üzerinden paylaşımı varoluşunu gerçekleştirmesini sağlamaktadır.



Resim 24: Marina Abramovic, “Imponderabilia”, 1977.

Inponderabilia’da Ulay ile birlikte Bologna Müzesi’nde gerçekleştirdikleri performansta dar bir geçitte, çıplak bir şekilde karşılıklı bir heykel gibi durmaktaydılar. Ziyaretçiler müzeyi gezebilmek için bu dar geçitten geçmek ve yönlerini tercih etmek zorundaydılar. Bu durumda bedenlerin teması kaçınılmazdı. Ziyaretçilerin farklı tepkilerini kaydetmek için kamera kullandılar. Performansta dokunma deneyimi ile doğum kanalından istemsiz olarak geçme eylemi, yabancı beden hissi, utanç ve farkındalık eşliğinde anlatılmaya çalışılmaktadır. Sanatçının sergi duvarına yazdığı metin şu şekildedir: “Ölçülemez şey. Ölçülemez insan faktörlerinin estetik hassaslığı/insan davranışının belirlenmesinde ölçülemezlerin başta gelen önemi” (<https://bit.ly/2H4uUUG>).

İnsanları tedirgin edici, kaygı içerisinde bir tercihte bulunmak zorunda bırakıldığı bu performans, varoluş ve düşünce kavramları üzerinden bir anlatıma sahiptir. Mekan içerisinde sunulan beden ve ruh uyumu, şartlı halin ötesinde bir sınır aşımı yaratır. İzleyici üzerinde yaratılan etki olumlu ya da olumsuz olarak değerlendirilmez. Tercihlerin ve sonuçların izleyicide bıraktığı etki ve sanatçının deneyimlerinin ötesinde seçtiği ifade biçimi varoluşunun kendini sürekli tekrar edip yenilemesi ritüeline dönüşür.



Resim 25: Marina Abramovic & Ulay, "Rest Energy", 1980.

Marina Abramovic ve Ulay, Rest Enerji ismini verdikleri performanslarında gergin bir yayın iki ucu olmayı amaçladıkları çalışmada, Abramovic'in kalbinin üzerine yerleştirilen mikrofon yardımıyla, tehlike karşısında yükselen kalp atışları kayıt ediliyordu. Bu performans yaşam ve ölüm arasındaki ince çizginin kırılganlığını son derece yoğun şekilde ortaya koyan bir sanat parçası niteliği taşımaktadır. İzleyiciye tehlike ve heyecanı hissettiren, bir yandan da güven duygusunu sorguluyor (<https://bit.ly/2XlkjtX>, E.T. 02.05.2016).

3.3.3. Yoko Ono

1933 yılında Japonya'da dünyaya gelen Yoko Ono, Kavramsal Sanat, Performans Sanatı ve müzik alanlarındaki çalışmalarıyla tanınmaktadır. 1960'larda sanat dünyasının en güçlü feminist seslerinden biridir. Performanslarında geleneksel sınırların dışına çıkarak, izleyici-sanatçı ilişkisini alışılmışın dışında bir boyuta getirmiştir. Çalışmalarında Zen

Budizm'inden Dada'ya kadar etkiler görülmektedir. Ayrıca sanat eserinin maddi bir nesne olması gerektiği fikrini reddeder (<https://bit.ly/2ILrtDx>).

Yoko Ono'nun işlerinde, şiddete karşı savaş açması dikkat çekmektedir. Dünya görüşünü yansıttığı eserlerinde izleyicileri aktif bir biçimde dâhil etmesiyle onları bilinçlendirmeyi amaçlamaktadır. Fluxus'un ruhuna uygun bir biçimde izleyici katılımına dayanmakta ve bitmiş yapıt yerine süreci vurguladığı çalışmaları, izleyiciyi yapıt için en temel gereksinim haline dönüştürmektedir.

Yoko Ono, "Kesik Parça (cut piece)" adlı performansını ilk kez 1964'te Japonya'da gerçekleştirmiş ve 1965'te New York Carnegie Hall'da tekrarlamıştır. Sanatçının kendisi, seyirciler ve bir makastan oluşan performansta, Yoko Ono sahnede oturur vaziyetteyken seyircilerden birer birer yanına gelmesini ve giysisinden bir parça kesmelerini istemiştir. Seyirciler sessizce sahneye çıkarak Yoko Ono'nun yanında bulunan makasla giysisinden bir parça kesmişlerdir. Bir saatin sonunda sahnede iç çamaşırlarıyla kalan sanatçının yanına yardımcısı bir bornozla gelmiş ve performans sona ermiştir. Yoko Ono, gerçekleştirmiş olduğu bu performansıyla insandaki doğal saldırganlık içgüdüsünü vurgulamıştır. Ono, bu durumla izleyici ve sanat objesi arasındaki tek taraflı ilişkinin gücünü de ortaya koyar.

Performans süresince mekânda seyirciler tarafından sanatçıya doğru bir hareket söz konusudur. Sanatçı, bu performansta merkez konumundadır. Ayrıca Yoko Ono "Kesik Parça" adlı performansını dünya barışı adına gerçekleştirdiğini belirtmiştir. Performansında siyah giysiler kullanan sanatçı, siyah rengin psikolojik etkisiyle ona savaş anlamı yüklemiştir. Bu tutumu performansının konusunu desteklemiştir. Savaşla ilişkilendirilmiş siyah giysileri ve seyircilerin makasla o giysileri, yani savaş kavramını parçalamaya yönlendirilmeleri vurgulanmıştır. Performansta ana obje olarak kullanılan makas, genellikle şiddeti çağrıştırmaya karşın, Yoko Ono'nun performansında barışla bağdaştırılmıştır. Yıkma eylemi sanatçının öncü figürlerinden biri olduğu Fluxus akımıyla da bağdaşmaktadır. Ayrıca Ono, tehlikeli bir nesneyle seyircilerin kendisine yaklaşmasına izin vererek içinde bulunduğumuz zamanda birbirimize güvenmeye daha çok ihtiyacımız olduğunu vurgulamak istemiştir.



Resim 26: Yoko Ono, “Cut Piece” 1965.

Sanata dâhil olan mekân, yaşam alanının içerisinde herhangi bir yer olabilme özelliği kazanmıştır. Yoko Ono'nun performansında mekân bir tiyatro sahnesidir. Ancak bu tiyatro sahnesi, performansın gerçekleştiği an ile sanatsal boyutta değerlendirilmektedir. İzleyicinin bizzat sanatın içerisine dâhil edildiği, mekânda önem teşkil ettiği görülmektedir. Artık sanatta mekân; sosyal, kültürel ve etnik kavramların irdelendiği ve düşünsel bir olgu haline gelmiştir.

Performans sonrası Yoko Ono, “ Ben sadece dünya barışını imgelemek ve sizi seviyorum demek için buradayım. Haydi, huzurlu bir dünya yaratalım, umuyorum ki bu tür şeylerin faydası olacaktır” demiştir. Sanatçı bu performansıyla “şiddetin dışında kalırsanız barışa ulaşabiliriz” mesajını vermektedir. Yoko Ono'nun “Kesik Parça” adlı performansı, sanat tarihinde sosyolojik konuları işleyen eserler arasında önemli bir yere sahiptir (PER, 2011).

Yoko Ono izleyicilerin dâhil olduğu saldırgan bir eylemle pasif vücudun açıklanmasını sunmuştur. “İnsanlar bende beğenmedikleri parçaları kesiyorlardı. Sonuç olarak beni temsil eden sadece benim içimde olan taş kalmıştı ama onlar hala tatmin olmuyorlardı ve

taşın içinde olmanın ne demek olduğunu bilmek istediler” söyleminde bulunmuştur. Ono kendini istismara maruz kalan ya da kendisine hakaret olarak algılanabilecek durumların çelişkisini sunmuştur. Sadomazoşist yaklaşımın içerisindeki gücü sorgulamasının nedeni bu, pasif ya da saldırgan tutum ile ilgili bir söylev olarak görülebilir (MARTINEZ & DEMİRAL, 2014).

3.3.4. Kira O'Reilly

Kira O'Reilly, İngiltere merkezli bir sanatçıdır; Hem disiplinli hem de tamamen disiplinsiz olan pratiği, görsel sanat arka planından kaynaklanıyor. Vücuttaki spekülasyon yapılandırmaları dikkate almak için performans, fotoğrafçılık, yerleştirme ve biyoteknik uygulamaları ve yazılarını kullanır (<https://bit.ly/2NaqUam>).



Resim 27: Kira O'Reilly, “inthewrongplaceness”, 2006.

2006 yılında gerçekleştirdiği “inthewrongplaceness” adlı performansında izleyiciler, performansı izlemek için gittikleri galeriden kullanılmayan bir binaya yönlendirilirler. Hepsine birer lateks eldiven verilmesinin ardından mekânda bulunan hayvan ve insanlara

dokunmamaları istenir. Bir kilimin üzerinde çıplak halde yatan O'Reilly'nin içerisinde bulunduğu loş bir odaya teker teker alınırlar. Kolları ve elleri ölü bir domuza dolanmış bir biçimde yerde yuvarlanır, domuzu kaldırır, kucaklar ve okşar. Tüm bunları özenle ve saygıyla yapar. Mekânın görece küçük bir yer olmasının ve performansa yakın olunmasının dışında dağıtılan eldivenler, izleyicinin eyleme fiziksel olarak dâhil edilmesini ima eder. Görme, koklama ve duyma gibi duyular deneyimlenir. Bu durum geleneksel anlamda sanatta resim ve heykele bakma eyleminden farklıdır. Performansın fizikselliği izleyicinin duyularına ulaşabilir. Bu durum geleneksel sanatın uyandırdığı etkiyi yaratmaz. Performansın temelini oluşturan fikirlerin kişisel ve karmaşık olduğu düşünülebilir. Sanatçı hislerini aktarabilmek için performansını tercih eder çünkü en etkili yolun bu olduğunu düşünür (Whitham & Pooke, Çağdaş Sanatı Anlamak, 2018, s. 147-149).

O'Reilly'nin bu performansı, bedenlerin belirsiz sınırlarını sorgulamayı başlangıç noktası olarak belirler ve sanattaki sosyal temalarla belirgin bir şekilde ilgilidir. O'Reilly toplumların türler, organizmalar ve bedenler arasında bir ortaklığı olduğunu da sorgular. O'Reilly, bu temaları siyaset, biyopolitik, değişim ve insan ile insan olmayan arasındaki karmaşık ilişkiler ile sürekli ve deneysel etkileşimlerle ilgilidir.

Sanatsal olmayan bir ortamda zaman ve mekân kullanımı örgütsel olana işaret eder. Sanatçının, performansı kendi duygulanım sürecinde yaşaması ve onu karşıya aktarması inisiyasyon durumunu gerçekleştirirken, yaratılan inisiyasyon durumu yaratmış olduğu kurgunun içerisinde dışsal anlamda ezoterik olanı gerçekleştirir.

O'Reilly'nin bu çalışması performans sanatını karakterize eden birçok boyuta vurgu yapar. Görsel sanatın geleneksel formları ve performans arasındaki sınırları belirsizleştirir. Birçok formu içinde barındırması sebebiyle Fütürizm, Dada ve Gerçeküstücülük akımlarıyla da ilişkilendirilebilir. Konudan ziyade estetik algıya önem veren sanatsal anlayışın kurallarına meydan okur ve bu durum performansın ruhunu oluşturur. Peter Bürger'in avangard terimini yeni baştan tanımlayarak çalışmalarında kendini hayattan ayırmanın aksine toplumsal, ekonomik, politik, ahlaki, felsefi ve kültürel koşullar gibi gündelik hayata dair meselelerle ilgilenir (age, 150).

3.3.5. Orlan

Orlan, 30 Mayıs 1947'de Saint-Etienne, Loire'de doğan Fransız bir ressamdır. Tam adı Mireille Suzanne Francette Porte olan sanatçı, 1971'de “ORLAN” ismini benimsemiş ve her zaman büyük harflerle yazmıştır.

Orlan, sanat malzemesi olarak kendi bedenini seçmiştir. “Etsel Sanat” olarak adlandırdığı sanatsal performansları, teknolojik imkânlarla gerçekleştirilen otoportre sanatıdır. Orlan, erkek iktidarının güzellik kavramını ve modern batı toplumlarında kadınların özneleştirilmesini eleştirmek için bir dizi estetik ameliyatla vücudunu ve yüzünü biçimsel olarak yeniden yaratmıştır. Estetik cerrahi gençleşmek ve kabul görmüş estetik algıya ulaşmak için yapılırken, Orlan bu estetik ameliyatları güzellik kavramını yeniden yapılandırmak için kullanmıştır (<https://bit.ly/2Vu5A3j>).



Resim 28: “4. Estetik Ameliyat Gösterisi”, 1991.

Orlan’ın performanslarında bedeni kusursuzlaştırılmaktan ziyade bozuma uğratır. Çünkü sanatçının amacı beden üzerindeki egemen baskıyı da tıpkı bedeninde olduğu gibi tahribata uğratmak istemesidir. Sanatçı için bu durum yalnızca bedenin değişimi değil aynı zamanda kimliğin de değişimidir.

“Ben, daha çok, acının tecrübesi üzerine çalışıyorum. Sanat kendi dışındaki alanları kazımaya başladığında bu sefer çok

daha geniş bir kesime seslenebilir. Bu çağımızın sorunlarını ortaya koyup, zihinlerin gelişmesini sağlayabilir. Mesela, ben çok sergi açıyorum. Ama her seferinde programlanmış bir konferans da vermeyi önemsiyorum. Çünkü sanatçı olarak eserden ayrı izleyici ile birleşmek, bir fikir tartışması ortamı açmak önemli. Bu anlamda yaptığımın politik olduğu söylenebilir. Çünkü sanatın dışında birçok başka olan, içinde bulunduğumuz konumun ileriye doğru gitmesini sağlayabilir. Ben de zihinlerin daha ileriye gitmesi için çalışıyorum ve sonunda ne fiziki ne ahlaki ne de psikolojik cevabını veremeyeceğimiz sorunları ortaya koymaya çalışıyorum” der (Akay, 2002, s. 43-46).

Orlan 1990 yılından beri yaptırdığı, değişik teknikler kullanılarak parçalara ayırmak (bozmak), bölmek ve ideal kadın formunu yaratmak (yeniden oluşturmak) üzerine gerçekleştirdiği ameliyatlara yüzünü sanat tarihinin Mona Lisa, Venüs, Europa gibi efsanevi simalarını hatırlatacak biçimde yeniden tasarlayarak, bedeniyle onların canlı birer reproduksiyonunu üretmektedir. Sonunda Botticelli'nin Venüs'ünün yüzüne, Gérome'nin Psyche'sinin burnuna, Boucher'in Europa'sının dudaklarına sahip olacaktır. Ali Artun'a göre Orlan böylece etini bir tasarım mecrasına, malzemesine dönüştürmektedir (Şenkan, 2017).



Resim 29: Orlan, “Self-Portrait”, 1999.

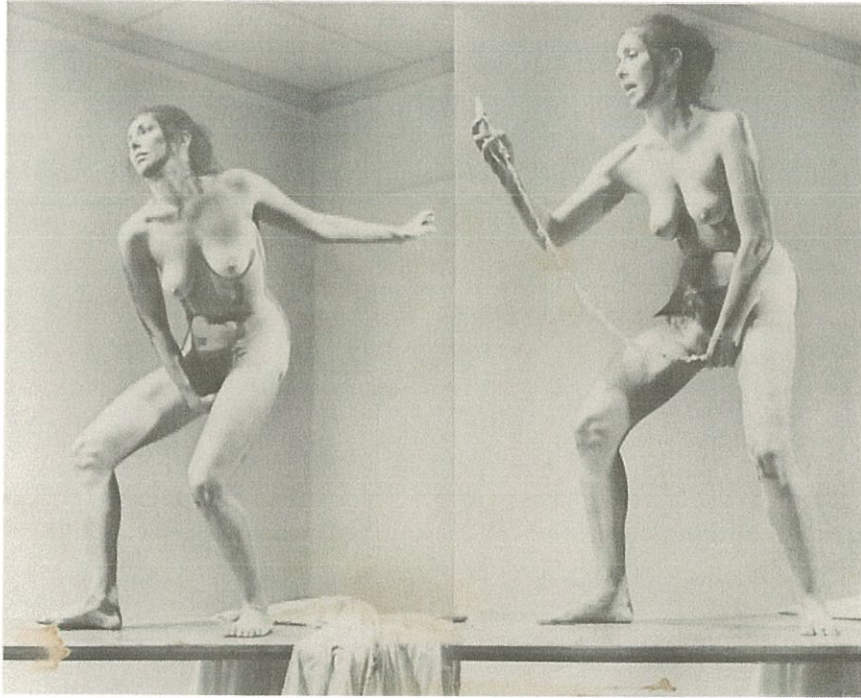
Estetik ameliyatlarını lokal anestezi altında gerçekleştiren sanatçı, operasyonları videoya kaydettirdiği ve hem naklen, hem de operasyon sonrasında izlettiği için aynı zamanda bir video-art alanında da ismi anılmaktadır. Orlan'ın sanatının sorunsalı, bireyin kendisi ile imaj arasındaki ilişkiler ve sınırlardır. Sanatçı 1990'lardan bugüne kadar süregelen performanslarına "The Reincarnation of Saint Orlan" ismini vermiştir. Bu performanslar aracılığıyla Orlan, kadın doğasının bir parçası haline getirilmeye çalışılan estetik olgusunu irdelemektedir. Söz konusu performansların bir diğer amacı da, antik Yunan'dan bu yana ideal güzellik kavramının ölçütlerini oluşturan, belirleyici olan Batı sanatının bir sorgulamasını yapmaktır. Estetik ameliyatlarda da Batı sanatının koyduğu güzellik ölçütleri temel alınarak, ameliyatlar bu kurallara göre yapılmaktadır. Orlan'ın vurgulamak istediği; ideal, sadece görsel imgede ulaşılabilecek bir şeydir; fiziksel bedenin üzerinde değildir (Güçhan, 2004).

Bedeni onun sanatını/performansını gerçekleştirdiği mekândır. Ancak onun fikirleriyle ve izniyle değişen bir sanat eseri ve sanat mekânıdır. Zaman içinde değişen bir gerçekliktir. Zaman ve mekan olgularını kendi bedeni üzerinde gerçekleştirmesi hem ezoterik hem de mistik olanı bir arada yaratmaktadır.

3.3.6. Carolee Scheemann

Carolee Schneemann'ın 1975 yılında gerçekleştirdiği "Interior Scroll" isimli performansı sanatçının en çok bilinen performansıdır. Performans esnasında çıplak olan sanatçı, izleyicisine Cezanne'ın kitabından "She Was A Great Painter" bölümünü sesli bir şekilde okumaya başlar. Bu esnada bir masanın üzerine tırmanır ve kitabı okurken, dengede durmaya çalışır. Sonrasında çamur darbeleriyle yüzüne ve bedenine resim yapmaya başlar. Daha sonra vajinasından bir kâğıt parçası çıkarır ve kâğıdın üzerindeki metni okumaya başlar. Bu performans serisini ilk kez kadın izleyiciler için gerçekleştirir. İzleyicilere "Women Here and Now" diye seslenir. "Interior Scroll", Schneemann'ın "vulvic alan/mekân" içindeki araştırmasının doruk noktasıdır. Bunu eski kùltlerde Tanrıça olarak atfedilen iri yılan formlarıyla bağlantılandırır. Sanatçı, vajinasına gizlediği ve sonra da buradan çıkartıp okuduğu metni kendisinin bir parçası olarak görür. Bunun vajinadan çıkarılan bir nesne olmasının ötesinde; kadının üretkenliğinin vurgulandığı alandan çıkması, söz ve yazı ile yeterince ifade edilemeyen "kadın"ı göstermesi önemli bir noktadır.

“Vajinayı birçok yönden düşündüm; fiziksel olarak, kavramsal olarak: heykelsel bir form, mimari bir referans, kutsal bilgi kaynakları, kendinden geçme, doğum pasajı, dönüşüm. Vajinayı, yılanın dışa dönük bir model olduğu yarı saydam bir oda olarak gördüm: görünürlükten görünmez görünüme geçişi ile sarmal halka şeklindeki üretken gizemlere, hem kadın hem de erkek cinsel gücünün niteliklerine geçişi ile canlandırdım.” (<https://bit.ly/2PT6bW4>).



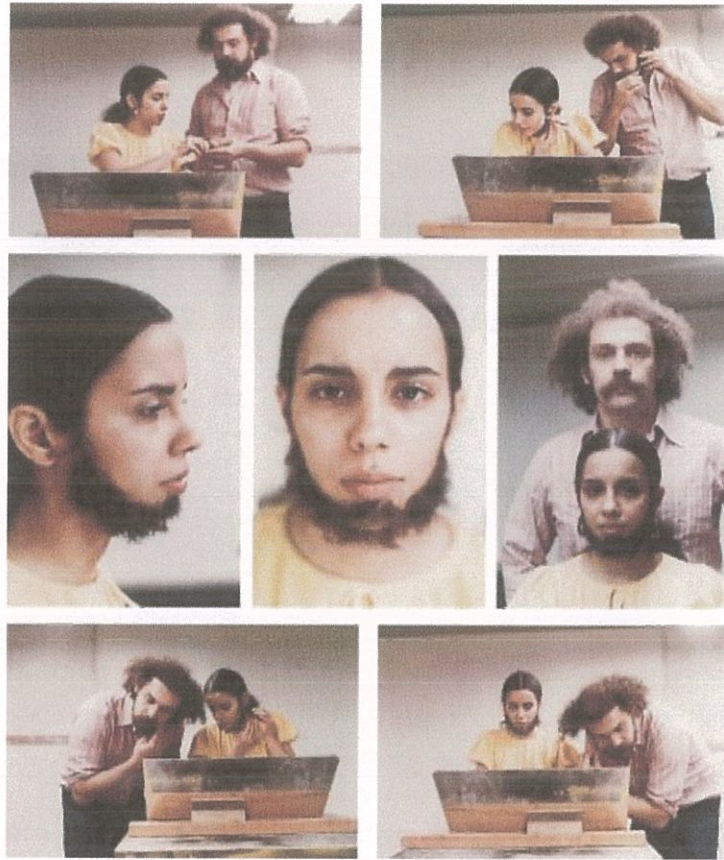
Resim 30: Carolee Schneemann, “Interior Scroll”, 1975.

Schneemann kadına ait cinselliği ve dışa atılmayı gösteren performanslar üretir. Beden kendisinde olanı dışarı atarak kendini oluştururken, hem beden hem de ona ithaf edilen iğrenç olma durumu arasında kendisini oluşturmaya çalışır. Kötü, pis, atıl, iğrenç olan bedenden dışarı atılırken, kadın bedeninin belli bir döngü içinde ve belli bir süre boyunca taşıdığı bu iğrenç olma haliyle aslında toplum içinde dışlanma duygusu yaşar. Bu dış olma hali bir anlamda öteki olma durumudur. Kadın bedeni kendi içsel döngülerinde hem özne hem de öteki olma durumu arasındadır. Bu noktada kadın yazıya ve söze dâhil olduğu zaman ve kendi sözünü, yazısını, toplum yapısına kabul ettirdiğinde, kadın ve erkek

arasındaki eşitsizlik giderilecektir (<https://bit.ly/2IA7WWf>). Bedeninden uzaklaşma durumu hem içsel hem de dışsal boyutta bir yeniden tanıma ve yabancılaşma kavramlarının metaforik yansımasıdır.

3.3.7. Ana Mendieta

Ana Mendieta, 1948 Havana doğumludur. 1961’de Küba Devriminden sonra bir süre toplama kampında kaldıktan sonra, kız kardeşiyle beraber Iowa eyaletine getirildi. Iowa’daki ilk yıllarında ırkçı saldırı ve tacizlere maruz kaldılar. Beyaz olmasına rağmen okulda “nigger” diye çağrılıyordu. Amerika’da, siyahi anlamına gelen nigger kelimesi ırkçı ve aşağılayıcı bir söylem olarak kabul edilmektedir. Bu sebepten, Mendieta daha sonra kendini “beyaz olmayan” (non-white) olarak tanımlayacaktı. Bu sürgün hayatı Mendieta’nın bütün sanat yaşamı boyunca aidiyet, kimlik, cinsiyet gibi kültürel olarak kendini sorguladığı işlere temel oluşturan zemini hazırladı. Iowa Üniversitesi’nde Intermedia programını tamamlamıştır. Üniversite eğitiminin hemen ardından sanat yaşamına dışavurumcu çizgide başlamış, resim sanatını yeterince gerçekçi bulmadığı için bırakmıştı. “Sanatımdaki dönüm noktası, resimlerimin ifade etmek istediklerim için yeterince gerçek olmadığını fark ettiğim 1972 yılıydı. İmgelerimin gücü olmasını, sihri olmasını istedim.” Fransız ressam ve heykeltıraş Marcel Duchamp’la benzerlikleri; bir gereke ile resim yapmayı bıraktıktan sonra deneysel sanat alanında yönelmesidir. 1972’de gerçekleştirdiği ilk performans, arkadaşı şair Morty Sklar’dan kestiği sakalları kendi yüzüne yapıştırmasıyla oluşturduğu “Facial Hair Transplant” adlı performanstı (Balkır, 2018, s. 252-253).

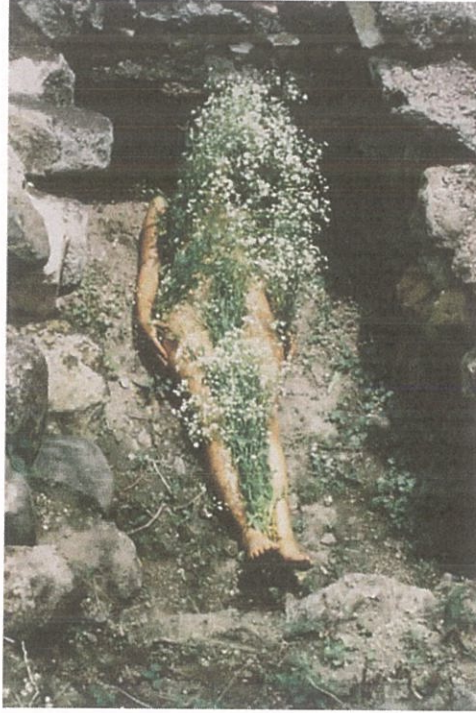


Resim 31: Ana Mendieta, “Facial Hair Transplant”, 1972.

Bu performans-, Duchamp’ın gelenek ve yerleşik algıya saldıran bıyıklı Mona Lisa’sının “L.H.O.O.Q.” (1919) yeniden yorumuydu. Duchamp’ın yaklaşımı, biçime bağlı kalmama ve ironi katarak anlamını değiştirme bakımından Mendieta’nın yaklaşımı ile benzerlik gösterir. Mendieta için sınırlar arasındaki üretimin ifade bulması dönüştürmektir. Bedenini kullanarak mekân ve zaman içinde işler üretmeye başlar. Sınır, geçiş ve geçicilik daha sonra uzun süre devam ettireceği Silueta serisinin özünü oluşturur. Kavramları bu temel üzerinden yorumlar (age).

Sanatçının performans esnasında kullandığı müzikler geleneksel Küba ritimlerinden oluşan ritüalistik müziklerdir. Mendieta’nın çok sık kullandığı kan ögesi Afro-Cuban kültüründeki metaforik algılanışa gönderme yapar. Özellikle Silueta serisinde kullandığı kan ögesi Hristiyan mitolojisinde yeniden doğma sembolü olarak kullanılmış, onun dünya ve evren ile kurduğu bağlantının bir ifadesi olmuştur. Mendieta Santeria diye bilinen Küba katolizminden etkilenmiş, yaşam döngüsü, ölüm, kadınlık, yeniden doğuş ve yenilenme temalarını işlerken bu geleneğe gönderme yapmıştır (age).

Serinin ilk işi, Mendieta'nın, Oaxaca'da bir Pre-Colombian Dönemi mezarı içinde, çıplak bedeni beyaz çiçeklerle kaplanmış çalışmasıdır.



Resim 32: Ana Mendieta, “Silueta” 1973.

Bedenini toprak içine yerleştirip çeşitli doğal malzemeler ile kaplayarak doğa içinde bedenini kaybolması, dönüşüm bağlamında doğum ve ölüm döngülerini vurgular. Mendieta'nın doğayla kurduğu iletişim, mekân, obje ve canlıların hepsinin belli bir tinsel öze sahip olduğuna inanılan Animizm ile örtüşür. Vücudunun mezar çukuruna benzer bir çukurda hareketsiz durduğu çalışmasında, içinde yer aldığı çukurun ana rahmini de çağrıştırmayla hem yaşamın yok oluşu hem de yaşamın doğuşuna gönderme yapar. Yaşadığı sürgün ve ailesinin dağılması süreci sanatçının içinde bulunduğu zaman ve mekan algısını olumsuz yönde etkilemiştir. Silueta serisinde bedeninin, mekân ve zaman içerisinde toplumsal ve ideolojik açıdan dış müdahaleler yoluyla şekillenmesi, yaşamı üzerinde hem fiziksel hem de ruhsal etkiler yaratmıştır. Olayın gerçekleştiği yerin bir şey ima etme durumu performansı ezoterik bir yolculuğa sokar. Yaşadığı içsel süreç performans aracılığı ile aktarılır.

Kendi bedenini kullanması feminist bir yaklaşım olarak da değerlendirilir. Silueta çalışmaları aidiyet sorunsalına gönderme yapar. Figürlerin sadece kendilerinden kalan

gölgeler olarak izlerini bıraktığı diğer Silueta çalışmaları da aynı temadan beslenir. Mendieta, Silueta serisi için şöyle der:

“Kendimle doğa arasında ilişkiyi sanatım aracılığıyla keşfetmem ergenlik dönemimde vatanımdan sökülüp atılmış olmanın açık bir sonucudur. Doğada siluetimi yapmak vatanım ve yeni evim arasında bir geçiş sağlar. Köklerime sahip çıkmanın ve doğayla bir olmamın yoludur. İçinde bulunduğum kültür benim parçam olsa da köklerim ve kültürel kimliğim Kübalılık mirasından meydana gelir.” (age s.255).

Bu çalışmalar sanatçının kendi sanatsal formunu şekillendirmeye başladığı işlerdir. Silueta, izleyici olmadan gerçekleştirilen performanslardan oluştuğu için seyirciyle tamamlanan ilişki estetik formunda değerlendirilmez. Duygusal nitelikler yüklenen toprak, heykel malzemesi olmanın ötesinde değerlendirilir. Sanatçı, “öteki” üzerinde gerçekleşen acıdan yola çıkarak performanslarını gerçekleştirir

Sanatçının vatanından sürgün edilmesinin ardından somutlaştırdığı boşluk etkisi, acı ve aidiyetsizlik hislerini iyileştirmeye çalışan bir çabanın sonucudur. Sürgünün köksüzleştirilen etkisi karşısında Mendieta kimlik, bellek ve tarih gibi konuları kendi bedeni ile içselleştirir. Kimliği, belleği ve tarihi ile bedeni aracılığıyla bağ kurar. Yaşanan dışsal sorunlar, sanatçının ruhu üzerinde içsel bir manipülasyon yaratır.

Mendieta'nın “Earth-Body” çalışmaları olarak tanımladığı ve izleyici olmadan gerçekleştirilen performanslar, kültürel düzlemde beden ve kimlik arasındaki bir geçiş alanını tanımlar. Bedenin, doğadan doğuşu, onun salt bilişsel bir öznellik olarak kavranmasının yanında, algılayan şey olarak da konumlandırmıştır. Bu bağlamda Kartezyen düşüncenin bedensizleştirdiği zihnin karşısında, “yaşayan beden” kavramı yerleşmiştir. Yaşamak algısaldır ve yaşayan beden algının merkezindedir. Bununla beraber beden, zihinsel düzeyde sosyal olarak da inşa edilir. Başkaları tarafından dönüştürülen ve başkasını dönüştüren kolektif bilinçteki performatif beden fikridir bu. Mendieta'nın Silueta ile yarattığı boşluk tam da bu bakış açısından, sanatçının başka bir ülkede bir yabancı olarak ötekileşmesini, bir öteki olarak sadece boşlukta yer kaplayan bedeninin tanınsızlığını vurgular. Bu tanınsızlık; yersizleşme, köksüzleşmenin oluşturduğu belirsizliktir. Belleği oluşturacak mekân ile deneyime izin vermeyen, hatta var olan kimliğin de parçalanmasına sebep olan bir belirsizlik. Fakat Mendieta'nın siluetleri köksüzleşme ya da yokluk değildir. Bu, yeryüzü ile kurulu dünya arasında sanatçının kendi varlığını yeniden doğuracak olan yaratıcı gücün alanıdır. Silueta için sürgün olma

durumu romantize edilmiş bir kimlik arayışının sonunda varılan noktadan çok, arayışın kendisinin çalışması, kavramları krize sokarak düşünceyi harekete geçirmek için gerekli koşulları sağlayan bir bilinç düzeyidir. Mendieta kendi kimlik ve tarihinden oluşmuş Silueta’da sürgünde bir kadın olmanın olanaklarından yararlanmış ve onu bir varoluş biçimine dönüştürmüştü. Sürgün olmanın günlük hayatta Mendieta’yı konumlandığı düzey, içinde bulunduğu mekân ve zamanı teorize etmeye ve tanımlamaya çalışmasından önce, onlarla birlikte var olmasını sağladı. Mendieta’nın Silueta ile yarattığı açıklık sanatçının ölümünden sonra da yapıtın kendi içinden başka sanat eserlerinin yaratılmasına yol açmıştır.

3.3.8. Tracey Emin

Tracey Emin’in küçük yaşında uğradığı tecavüz olayının sanatı üzerindeki etkisi, bütün seks yaşantısını gözler önüne serdiği 1999 yılında sanat olarak nitelendirdiği “My Bed” isimli çalışmasında görülebilir. Yatağının etrafına boş şişeler, sigara paketleri, prezervatifler, kan lekeli pantolonlar, doğum kontrol hapı paketleri ile doludur. Cinsel deneyimlerini, kişisel hayat hikâyesini anlatan çalışmalarıyla sansasyon yaratır. Kendi özel alanlarını ifşa etmesi bakımından ve psikolojisini göstermesi açısından devrimci sayılacak sanatçı; birlikte olduğu kişileri, yaptırdığı kürtaajları, yaşadığı duygusal çöküşü ve ırkçılıkla ilgili her şeyi açığa vurmaktan çekinmez (<https://bit.ly/2X7BBKE>).



Resim 33: Tracey Emin, “My Bed”, 1999.

İzleyici onun çalışmaları karşısında estetik ve haz duygusu yerine, sarsılma, şok olma ve bu gösterilenlerden utanma, hatta tikslenme duygularını yaşar. Figür üzerinden gerçekliğini keşfetme durumu en büyük ilham kaynağı olan Egon Schiele'nin çalışmalarından etkilenmiştir.

Diğer bir çalışması ise dekolteli Vivienne Westwood elbisesiyle paslı bir zeminde bacakları açık bir şekilde oturarak, kontrolsüz bir şekilde etrafa fırlamış gibi görünen paraları toplamaya çalıştığı çalışmadır.



Resim 34: Tracey Emin, "I've Got It All", 2000.

Emin'in kendi iç dünyasının karanlık noktalarını sunarken yaptığı Munch'un "Çılgılık"ına benzetilebilir. Emin çalışmalarını multidisipliner bir anlayışla üretir. Özellikle bedenini atölyesinde çıplak olarak fotoğraflaması ve video-performanslarında kendi bedeni üzerinden çalışması ise bir başka kendini gösterme noktasıdır. Sanatçı, hayatının mahrem detaylarını ve kadınların toplumsal ahlak yargıları kapsamında gizlemek zorunda kaldıkları duygusal istismar ve travma izlerini açığa vurur. Dişil varoluş üzerine

güçlendirici bir diyalog yaratır. Emin'nin sanatında, vücut en güçlü ifade biçimidir (<https://bit.ly/2X7BBKE>).

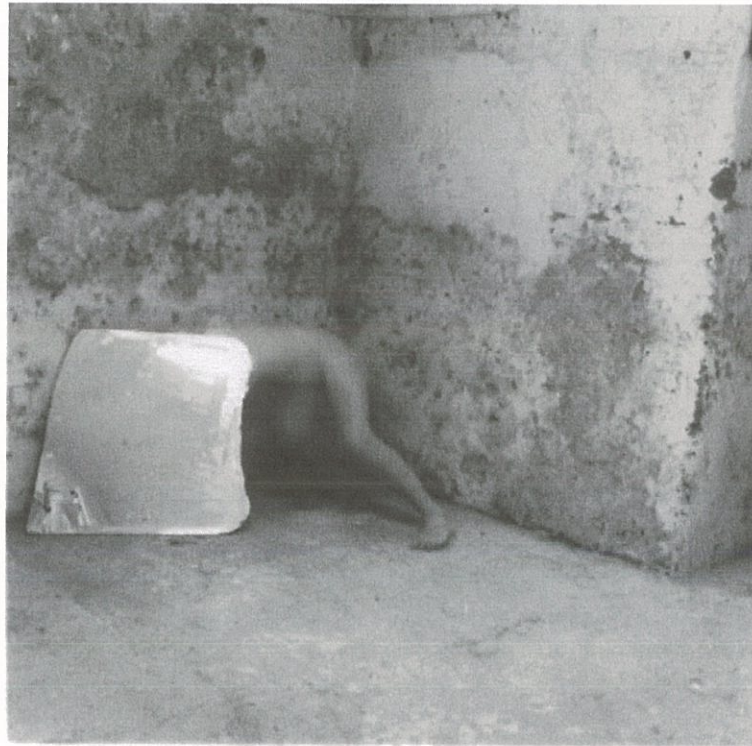
Geçmişinde büyük yer kaplayan travmatik olayların içselleştirilmesinin bir sonucu olarak ve çoğu kez bunların olduğu halleriyle sergilemeye sunulması hem cinsel kimliğin sorgulanması hem de içsel dünya ile yüzleşmesinin bir göstergesidir.

3.3.9. Francesca Woodman

1958 doğumlu Woodman, eserlerini üretirken kavramsal bir çizgi izlemiş ve bu üretimlerinde sembolik göndermelere yer vermiştir. Ayrıca fotoğraf çalışmaları bulunan sanatçının bu üretimlerinde malzemesi kendisi olmuştur. Genç yaşta ABD'nin New York eyaletinde intihar ederek yaşamına son vermiştir.

Sanatçı üretimlerinde tekinsizlik, depresyon hali ve kimliksizlik bağlamında bedeni sorgular ve bunları harabe ve terk edilmiş mekânlarda siyah-beyaz fotoğraflar ile ayna karşısında gerçekleştirmiştir. Kendi bedeni dışında bir kadın modeli de malzeme olarak kullanan sanatçı, mekânlarda genellikle enstalasyon veya sadece kendisini ön plana yerleştirdiği çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmalarında bedeni (kendi bedeni ya da başka bir beden) hem nesne hem de özne olarak kullanmıştır.

Woodman'ın çalışmalarında fotoğrafın ön planda yer alması onun üretimlerini doğal olarak seri bir şekilde oluşturmasına sebep olmuştur. 1978 tarihinde yapmış olduğu "Kendini Kandırma" isimli üretimi bu serilerden biridir ve burada her bir fotoğrafta kendini ayna ile farklı duruş şekilleriyle fotoğraflamıştır. Kendini görüntüleyen ve bedenini malzeme olarak kullanan sanatçının kendi ile hesaplaşmasını aynadaki yansımasıyla yaptığı söylenebilir. "Self Deceit" isimli serisi beş adet fotoğraftan oluşmaktadır ve ilk çalışmasında çıplak bir durumda, bedeninin bir kısmını gizleyerek, yüzünün ön planda olduğu terk edilmiş bir mekânda gerçekleştirmiştir. Kare formatta oluşturduğu üretiminde mekânın pürüzlü yüzeyi, soğuk gri havası, tekinsiz bir ortam yaratmış ve bu kavram çizgisinde sanatçı iç hesaplaşmalarının uzamındaki önermesini çalışmasında yaratmıştır. Ayrıca kendi bedenini hem özne hem de nesne edinerek kavramsal açıdan sorgulamış ve böylece bedeni metafora dönüştürmüştür (higgins



Resim 35: Francesca Woodman, "Self Deceit", 1978.

Fotorafladığı aynalar, eldivenler, şömineler, yılanbalıkları, çiçekler, çarşafklar birbirine karışarak anlamlı bir araç çeşitliliğini de oluşturmuştur. 1980'lerin önde gelen sanatçılarından Cindy Sherman'la benzeyen özellikleri arasında kendi bedenini medyum edinip fotoğraflaması, psikolojik ve politik potansiyelini ortaya koymasından gelmektedir. Hatta bu durumu Sherman'dan daha önce hissedip kavradığı söylenebilir. Tensel hissi ve şiddeti üretimlerinde yansıtmaya çalışan sanatçı, çalışmalarında ayrıca ergenlik ve sonrası bir dönemden kalan güvenilmez an ile varlığın ölümle karşı karşıya kaldığı bir anı yansıtan önermeler olduğunu ifade eder (<https://bit.ly/2IA7WWf>).

Sonuç olarak Woodman'ın çalışmalarında kişisel olanla olmayanı, genel ve özel varoluşun durumunu sunduğu görülmektedir. Yaşamın kısıralığına vurgusu seçtiği mekânlar ve fotoğraflarının siyah-beyaz etkisinden gelmektedir. Woodman'ın performansları bedenini yeniden üretimi bağlamında değerlendirilebilir.

3.3.10. Hermann Nitsch

1938 Viyana doğumlu sanatçı “Viennese Actionism” akımının en önemli temsilcisi olarak kabul edilir. 1958 yılında Viyana Grafik Sanatları Eğitim ve Araştırma Enstitüsü’nden yüksek lisans derecesiyle mezun olmuştur. 1960’ların başında Viyana’da ortaya çıkan bilinçaltının ve içgüdünün özgür bırakılmasını sanatsal eylemin ana amacı sayan Viyana Aksiyonizmi’ni temsil eden çok yönlü çağdaş sanatçılardan biri olan Nitsch ressamlığının yanı sıra aksiyon sanatçısı, bestekâr ve set tasarımcısıdır. Nitsch, tablolarının yanı sıra hayvanların gerçekten, insanlarınsa simgesel olarak kurban verildiği performanslarıyla dikkat çekmiştir. Sanatçı, eylemsel sanatında, birçok temel inanın temelinde bulunan kurban verme ritüelini bağlamından koparıp özgürleştirerek sorgulamıştır. Nesne odaklı çalışmalar yapmayı reddetmiş ve çalışmalarını insan vücudu üzerinde yoğunlaştırmıştır (<https://bit.ly/2VmJIBR>).

Nitsch, öğrencilik yıllarında geliştirdiği dini ayinleri andıran aksiyonlarında; geleneğe dönüşmüş bir modern sanat ritüelini sürdürmektedir. Nitsch; bedeni kan, çıplaklık ve şiddet bağlamında bir yandan kutsarken, bir yandan da modernist beden politikalarına eleştirel bir yaklaşım getirmiştir. İnsan özüne dağılmış şiddeti tüm duylulara aktarıırken Nitsch, güncel sanatın hayvansılık ve toplumsal cinsiyet gibi belli başlı pek çok teması ile performans sanatı ve happening’ler gibi başlıca mecralarına da öncülük etmektedir (<https://bit.ly/2VisWnD>).



Resim 36: Hermann Nitsch, “Orgien Mysterien Theater”, 1957.

Bugüne kadar yüz yirmi yedi performans ve elli yedi boya aksiyonu gerçekleştiren sanatçı, kendisi için kırmızı rengin önemini şöyle ifade etmektedir: “Kırmızı, insanları en çok etkileyen renktir. Çünkü hem doğuşun hem de ölümün rengidir”. Sanatsal çalışmalarını “Orgien Mysterien Theater” adıyla ilk olarak 1960 yılında canlı bir performans halinde sunan sanatçı, 1970’li yıllarda Avrupa’da ve Kuzey Amerika’da pek çok aksiyon düzenlemiştir. Ardından 1971 yılında Avusturya’da Schloss Pinzendorf adlı şatoyu kiliseden satın almış ve burası çok daha büyük gösterilerin merkezi haline gelmiştir (<https://bit.ly/2LGpwLU>).

Nitsch’e göre tüm sanat disiplinleri, insan duyuları gibi, mümkün olduğunda iç içe olmalıdır. Sanat ve yaşam arasındaki eşik, aşılması gereken, kutsal kabul edilen acı ve iğrenme eşiğinin yıkılmasını konu alan bir sorundur. Bu durum insanların inandıkları/sahip oldukları gelenekler ve günahlar arası gelgitlerin arasında bir eşik kabul edilebilir. Kendini kutsal olarak nitelendirdiği kuzunun kanına gömen ve insani varoluşun nihai gizini saklarcasına, katledilmiş hayvanın içine soktuğu “Eylem” adını verdiği performansında, et varlığına giden kaçınılmaz yol, sanatçı ise şeytan tarafından kontrol edilen insanı simgelemektedir. Bu çalışma, İsa’nın çarmıha gerilmesinin taklidi niteliği de taşımaktadır (Yılmaz, 2006, s. 296).



Resim 37: Hermann Nitsch, “Eylem”, 1984.

Bu aksiyonist gösterileri dini bir ayin niteliğinde sunan sanatçı, kullandığı müzik, dans ve paganist ritüeller aracılığıyla Hıristiyan inancının kutsal kabul edilen tasvir ve sembollerini sorgulamaktadır. Beden sanatı olarak da bilinen performans çalışmalarında dini sembolleri araç olarak kullanan Nitsch, ruhun ve bedenin ilkel tabulardan arınmasını sahnelemektedir (<https://bit.ly/2LGpwLU>).

Özellikle içsel ve dışsal gerçeklik arasında olana, kültürel ve antropolojik yorum üzerine odaklanarak doğallığı ve kültürüne ilişkin düşüncelerle çalışmayı ilişkilendirir. Bellek ve kimlik iletimi gibi kavramların kesişim noktalarında bir tür farkındalık yaratma ve içsel olanın aktarımı yoluyla gerçekleştirilen bu çalışmalar, inisiyasyon yoluyla bir tür vecd olayına dönüşür. Dans ve ayini anımsatan performanslarında bir tür bilinç üstü durumu mevcuttur.

BULGULAR ve YORUMLAR

Bu araştırma dâhilinde 10 tane sanatçının işleri kavramlar, yöntemler ve bağlamlar dâhilinde ele alınmış olup beden performans sanatı pratiği içerisinde Ezoterik incelemesi gerçekleştirilmiştir.

Nezaket Ekici, yaşadığı içsel farkındalığı bütün görselliğiyle, duygusuyla çalışmasında anlatmaktadır. Gerçekleştirdiği aksiyonu bir ritüele dönüştürmektedir. Yarattığı kavram içerisinde duygu ve rasyonel bir yapı olduğunu dile getirir. Sanatçı için beden onun içinde yaşadığı ve hissettiği her şey için bir sunum alanıdır. Performans sürecinde mekan kullanımı çalışmalarını ezoterik bir boyuta taşımaktadır. Sanatçının ezoterik olanı kendi duygulanım sürecinde yaşaması ve bunu seyirciye aktarması süreci inisiyasyondur. Bedenin cinsel kimliğin eleştirisi boyutunda hem özne hem de nesne olarak sanat eseri bağlamında kullanımı içsel farkındalığın ezoterizmle aktarımını gerçekleştirir.

Marina Abramovic'in işlerinin nesnesi bedendir ve beden onun sanatının çıkış noktasıdır. Performans sanatında sanatçının bedeni, kavramsal sanatta hazır nesnenin taşıdığı anlamla aynı doğrultudadır. Bedenin fiziksel sınırlarını zorlayan performansları ve body art üzerine yoğunlaşan Abramovic'in işleri, tehlikeli, meydan okuyan, düşündürten ve törensel ayin niteliklerini üzerinde taşır. O, bedeni sanatında metafor olarak kullanan çağdaş sanatçılar arasındadır. Bedenle kurduğu ilgide nesne olarak bir algılama biçimi yaratma çabasında değildir. Onun sanatında beden izleyicide yarattığı anlamların taşıyıcısı konumundadır. Bu nedenle bedenle kurulan ilgide Abramovic izleyiciyi her zaman aktif konumda tutmayı başarır. Abramovic'in sanatı kişisel değişim arayışında seyirci ve sanatçı arasındaki sınırları zorlar. Çalışmaları fikirsel temelleri sağlam, mutlak bilinçle yapılan basit eylemler niteliğindedir.

Yoko Ono, beden üzerindeki yapının izleyiciler aracılığıyla parça parça kendinden ayrıldığı böylece izleyenin de aktif olarak performansa katıldığı çalışmasında, kişinin kendini oluşturmasının sadece bazı şeylerin vücuttan atılmasıyla olmayacağını, kendine ait olanı başkalarına teslim etmenin de, bir tür kendini oluşturmak olduğunu belirtir. Çünkü Ono; tehlikeyi, riski göze alarak yaşam algısını değişikliğe uğratmakta ve kendini bu şekilde yenilemektedir. İnisiyasyon sürecini bilinçli bir şekilde ezoterik olanla birleştirir.

Kira O'Reilly performanslarında, bedenlerin belirsiz sınırlarını sorgulamayı başlangıç noktası olarak belirler ve sanattaki sosyal temalarla belirgin bir şekilde ilgilidir. O'Reilly toplumların türler, organizmalar ve bedenler arasında bir ortaklığı olduğunu da sorgular.

O'Reilly, bu temaları siyaset, biyopolitik, değişim ve insan ile insan olmayan arasındaki karmaşık ilişkiler ile sürekli ve deneysel etkileşimlerle ilgilidir.

Sanatsal olmayan bir ortamda zaman ve mekân kullanımı örgütsel olana işaret eder. Sanatçının, performansı kendi duygulanım sürecinde yaşaması ve onu karşıya aktarması inisiyasyon durumunu gerçekleştirirken, yaratılan inisiyasyon durumu yaratmış olduğu kurgunun içerisinde dışsal anlamda ezoterik olanı gerçekleştirir.

Orlan için ise “Beden” onun sanatını/performansını gerçekleştirdiği mekândır. Ancak onun fikirleriyle ve izniyle değişen bir sanat eseri ve sanat mekânıdır. Zaman içinde değişen bir gerçekliktir. Zaman ve mekan olgularını kendi bedeni üzerinde gerçekleştirmesi hem ezoterik hem de mistik olanı bir arada yaratmaktadır.

Schneemann kadına ait cinselliği ve dışa atılmayı gösteren performanslar üretir. Beden kendisinde olanı dışarı atarak kendini oluştururken, hem beden hem de ona ithaf edilen iğrenç olma durumu arasında kendisini oluşturmaya çalışır. Bedeninden uzaklaşma durumu hem içsel hem de dışsal boyutta bir yeniden tanıma ve yabancılaşma kavramlarının metaforik yansımasıdır.

Ana Mendieta, kendi kimlik ve tarihinden oluşmuş Silueta’da sürgünde bir kadın olmanın olanaklarından yararlanmış ve onu bir varoluş biçimine dönüştürmüştü. Sürgün olmanın günlük hayatta Mendieta’yı konumlandığı düzey, içinde bulunduğu mekân ve zamanı teorize etmeye ve tanımlamaya çalışmasından önce, onlarla birlikte var olmasını sağladı. Mendieta’nın Silueta ile yarattığı açıklık sanatçının ölümünden sonra da yapıtın kendi içinden başka sanat eserlerinin yaratılmasına yol açmıştır.

Tracey Emin, geçmişinde büyük yer kaplayan travmatik olayların içselleştirilmesinin bir sonucu olarak ve çoğu kez bunların olduğu halleriyle sergilemeye sunulması hem cinsel kimliğin sorgulanması hem de içsel dünya ile yüzleşmesinin bir göstergesidir.

Francesca Woodman, Tensel hissi ve şiddeti üretimlerinde yansıtmaya çalışan sanatçı, çalışmalarında ayrıca ergenlik ve sonrası bir dönemden kalan güvenilmez an ile varlığın ölümle karşı karşıya kaldığı bir anı yansıtan önermeler olduğunu ifade eder. Woodman’ın çalışmalarında kişisel olanla olmayanı, genel ve özel varoluşun durumunu sunduğu görülmektedir. Yaşamın kısılalığına vurgusu seçtiği mekânlar ve fotoğraflarının siyah-beyaz etkisinden gelmektedir. Woodman’ın performansları bedenin yeniden üretimi bağlamında değerlendirilebilir.

Son olarak Hermann Nitsch ise, içsel ve dışsal gerçeklik arasında olana, kültürel ve antropolojik yorum üzerine odaklanarak doğallığı ve kültürüne ilişkin düşüncelerle

çalışmalarını ilişkilendirir. Bellek ve kimlik iletimi gibi kavramların kesişim noktalarında bir tür farkındalık yaratma ve içsel olanın aktarımı yoluyla gerçekleştirilen bu çalışmalar, inisiyasyon yoluyla bir tür vecd olayına dönüşür. Dans ve ayini anımsatan performanslarında bir tür bilinç üstü durumu mevcuttur.

SONUÇ VE TARTIŞMA

Bu tez de bedenın ezoterik yolculuğu ile performans sanatı incelenmiştir. Buna göre; Performans ve performatif kavramlarının incelendiği birinci bölümde Performans, Performatif, Popart, Dada, Fluxus, Happening, Avangard ve Neo-avangard disiplinleri temel alınıp beden olgusuyla ilişkisi tarihsel süreçte ele alınarak incelenmiştir. Performans sanatına kadar bedenın irdelendiği sanat yapma şekli kalıplaşmış hallerde ve belirlenmiş güzel sanatlar algısı içerisinde gelişmiş olduğu görülmektedir. Görsel sanatlarda her zaman temsili olarak ele alınan beden olgusu 1960'larda tuvallerden ve heykellerden çıkmış kendini ifade etmeye başlamıştır. "Sanatçı" ve "nesne", "eser" ve "toplum" arasındaki sınırlar performans sanatı aracılığıyla yıkılmıştır. Çoğu zaman seyirci ile etkileşim halinde olan beden, sanat eseri ve sanatçının bedeni ile olan sınırları da ortadan kaldırdığını söyleyebiliriz. Bu bağlamda beden olgusu, yalnızca temsil edilme durumundan sıyrılarak, hem nesne hem de özne konumunda ele alınmıştır. Aynı dönemde sanat ile felsefe arasındaki etkileşimle sanatın amacı, felsefenin araştırma ve sorgulama yönü ile hayatla kurduğu bağa dikkat çektiği görülmektedir. Bu noktada performans bedenın nesneleştirilmesi, araç veya malzeme gibi değişen çeşitli anlamlarda incelemeye değer göstergesel bir konu haline geldiği söylenebilir.

Çağdaş sanatla felsefe arasındaki bağ toplumsal yaşamın analizinde "beden" etrafında gelişen tartışmalar ele alınarak Performans sanatına kadar bedenın irdelendiği sanat yapma şekli kalıplaşmış hallerde ve belirlenmiş güzel sanatlar algısı içerisinde geliştiiği görülmektedir.

Görsel sanatlarda her zaman temsili olarak ele alınan beden olgusu 1960'larda tuvallerden ve heykellerden çıkmış kendini ifade etmeye başlamıştır. Resim-heykel yerine performansın tercih edilmesi sadece estetik bir deneyim sunmak için, kendini hayattan ayırmanın tam tersine, toplumsal, ekonomik, politik, ahlaki ve kültürel koşullar gibi gündelik hayata dair durumlar ile ilgilenen bir sanat olması sebebiyle arınma, yüzleşme gibi meselelerle inisiyasyon kavramı içerisinde değerlendirilir. Bu değerlendirme, kabul edilen sanatsal kuramlara karşı çıkmak ya da bir değişim karşısında ortaya çıkan müdahaleyi gerçekleştirmek için yapılmaktadır.

Deleuze'ün felsefesinde beden kavramı olarak temel bir öneme sahiptir. Deleuze'e göre bedenler ve olaylar her zaman şimdide var olmuşturlardır ve bu nedenle Deleuze bir tür

oluş felsefesi geliştirmeye çalışır. Her eylem sonsuz bir oluşun parçasıdır, asla dil yoluyla belli bir özneye bağlantılandırılacak bir nitelik arz etmezler. Özne değil ama beden kavramı onda temel öneme sahiptir. Spinoza da gerçek anlamda beden ne olduğunu kavramış bir düşünür olarak kabul edildiği için Deleuze tarafından hayli önemsenir.

Spinoza'da beden; arzu edilen, hoşlanılan durumlara ulaşmak için, yani bedene uygun karşılaşmalar bulmak için çaba gösterir, hoşlanılmayan durumlardan ise kaçınır. Varlığını korumaya ve geliştirmeye dayalı bedene atfedilen bu özellik, Spinoza tarafından etkili ve ayrıntılı bir biçimde ele alınmıştır. Aynı zamanda Beden; dış şeyleri temsil eden, dolayısıyla nesnel gerçekliğe sahip fikirlerden oluşur. Bir taraftan da fikirlerin belirlediği duygular vardır. Duyguları belirleyecek olan fikirler de bedensel karşılaşmalar yoluyla elde edilir. Spinoza'da beden arzu edilen noktaya ulaşması, bilgi gelişiminin yanı sıra özgürlüğü kısıtlayıcı ortamların genişletilmesi ile mümkün olduğunu söyleyebiliriz. Erken kapitalizmin arkaik döneminin filozofu olan Spinoza'da insanı arzularından alıkoyan unsurlar dinsel ve politik baskılar olarak biçimlenir. Dolayısıyla, demokrasinin gelişmesi ve dinsel baskılardan bilgi ve yetkinleşme yoluyla uzaklaşma başat öğeler olarak önerilen çözümlerdir.

Performans sanatı beden in ifade biçimi olarak şekillenmesini temel alan bir düşünceye dayanır. Performans sanatı performative bir eylem olmanın yanında beden yardımıyla dış ve iç gerçekliğimizi de sorgular, bu durumda bilmenin bir türü olarak onu kavramsal bağlamlarıyla anlamlandırmaya ve nesneleştirme yönelik felsefi bir keşif ya da araştırma olarak ortaya çıkar. Bu noktada inisiyasyon kavramı ile karşılaşılır. Buradan bakıldığı zaman, inisiyasyon (spiritüel tesir) ile performans sanatını beden bağlamında bir araya getiren zihin (düşünce), ruh, travma, yaratıcılık (vasıf), varoluş, aktarım (inisiyatik) ve iç çalışma kavramları ortaya çıkmaktadır.

Performans, içerisinde bir amaç, hikâye, etkileşim, performansı gerçekleştiren kişi veya kişileri barındıran ve bu kişilerin haricinde izleyiciye ihtiyaç duyulan bir eylem, bir süreçtir. Çünkü bir iş in performans niteliği taşıması için gerçekleştiren ve bu gerçekleşen olaya tanıklık eden kişiler olması gereklidir. Dolayısıyla performansta izleyici ve izlenen kişi birbirine bağımlı hale geldiği görülmektedir.

İkinci bölümde ise; Zihin (düşünce), ruh, travma, yaratıcılık (vasıf), varoluş, aktarım (inisiyatik) ve iç çatışma kavramları tam da bu araştırmanın problem durumunda üzerinde durulmuştur. Bunların içerisinde, ruhla ilgili süreçte Diana Taylor'ın söylemleri performans sanatıyla ilgili bir yöntem oluşturmasıyla ilgili kesişim noktası, etki alan,

hâkimiyet ve farkındalıklar uygulanmıştır. Performans sanatına kadar bedenün irdelendiği sanat yapma şekli kalıplaşmış hallerde ve belirlenmiş güzel sanatlar algısı içerisinde gelişmiştir.

Performans sanatı, 1920-30 yıllarında Sürealizm ve Fütürizm akımlarında, ardından da Jackson Pollock 'un aksiyon resminde kendini göstermiştir. Sürecin Dada, Fluxus ve Happening oluşumlarına dek uzandığı görülmektedir. Özetleyecek olursak Kavramsal Sanat bünyesinde varlığını sürdürmeye devam eder. Marina Abramovic, Yoko Ono, Orlan, Ana Mendieta, Nezaket Ekici, Kira O'Reilly, Carolee Schneemann, Herman Nitsch, Tracey Emin, Francesca Woodman gibi sanatçılar performans sanatını etkin kullanan sanatçılara örnek gösterilebilirler. Örneğin Marina Abramovic'de performanslarında kendi bedenini kullanır. Bu tür çalışmaları incelendiğinde, sanatçının bedenini bir tür metafor olarak kullandığı görülür. Sanatçı bedenle kurduğu ilgide nesne olarak bir algılama biçimi yaratma çabasında değildir. Onun sanatında beden izleyicide yarattığı anlamların taşıyıcısı konumundadır. Abramovic'in sanatı kişisel değişim arayışında seyirci ve sanatçı arasındaki sınırları zorlar. Çalışmaları fikrî temelleri sağlam, mutlak bilinçle yapılan basit eylemler niteliğindedir.

Bu anlamda kavramsallaşan beden düşüncüyü harekete geçiren bir indikatöre dönüştürdüğünü söyleyebiliriz. Beden etkileşimi sağlama aracı olarak, sanatçı ve izleyici arasındaki süreçte bağlayıcı rolü oynamaktadır. Burada beden sanat yaratmada mimetik bir obje yani temsil nesnesi olma rolünün ötesinde mesaj taşıyıcısı görevine terfi etmiştir. Bu mesaj sanatçının işlerini törensel bir ayine ve neredeyse dinsel bir tabuya dönüştürür. Bu bağlamda çalışmalar inisiyasyonun ezoterik etkilerinin en belirgin örnekleri olduğu söylenilebilir. Katarsis eylemi içerisindeki sanatçının çalışmaları, inisiyasyon dâhilinde, kimlik ve bellek iletiminin performans sanatıyla bir ifade biçimine nasıl dönüştüğünün göstergesidir. Performans sanatı, kavramsal bedenün ifade biçiminin temellerini Deleuze, Guattari ve Heidegger'den bu yana göstergeler üzerinden taşıyan sanat pratiklerini bir bütün olarak inceleyerek, bir inisiyasyon olarak ortaya çıkan performansın görsel anlam yaratmadaki etkilerinin analiz edilmesiyle kavramsal boyut kazandığı görülmüştür. Performansın mistik sürecinin gerçekleşmesi ise; performansın sanatın meta statüsünü nasıl sorgulayabileceğini ve nasıl anti meta olarak değerlendirilebileceğini, kurumsallaşmış normlara karşı özelliğinin alınıp satılmaz ve tekrarlanamaz oluşudur. İçsel olanın tekrarlanamaz olma durumu performansın mistik sürecinin gerçekleştiği yer olması bakımından inisiyasyon durumu ezoterik bağlamda incelenir.

KAYNAKÇA

- Alliez, E. (2010). *Kapitalizm, Şizofreni ve Konsensüs, İlişkisel Estetik Üzerine*. Bağlam Yayıncılık.
- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Atakan, N. (2008). *Sanata Alternatif Arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Austin, J. L. (2006, 2017). *Söylemek ve Yapmak*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Aykut, A. (2018). *Estetik Paradigmalar Işığında Sanat ve Eğitimi*. Ankara: Pegem Akademi.
- BLESSING, J., FORTENBERRY, D., & MORRILL, R. (2015). *Body of Art*. London: Phaidon Press Limited.
- Bourriaud, N. (2018). *İlişkisel Estetik*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Bürger, P. (2017). *Avangard Kuramı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Carlson, M. (2013). *Performans*. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Carroll, N. (2012). *Sanat Felsefesi Çağdaş Bir Giriş*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Çüçen, A. K. (2013). *Orta Çağ Ve Rönesans'ta Felsefe*. İstanbul: Ezgi Kitapevi.
- Eagleton, T. (2014). *Edebiyat Kuramı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eco, U. (1991). *Alımlama Göstergebilimi*. İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Fischer-Lichte, E. (2016). *Performatif Estetik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fortune, D. (2012). *Sağlıklı Okültizm*. İstanbul: Hermes Yayınları.
- Foucault, M. (2010). *Bu Bir Pipo Değildir*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gürçan, A. G. (2015). *Performans Sanatı*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Moran, B. (2014). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Platon. (1991). *Platon Diyalogları, 2. Cilt: Sempozyum*. Yale University Press.
- Redhouse. (2017). *RedHouse Ing.-Türkçe sözlük*. Redhouse Yayınları.
- Su, S. (2014). *Çağdaş Sanatın Felsefi Söylemi*. İstanbul: Profil Yayıncılık.
- Susuz, S. (2007). *Günümüz Sanatında Öznel Bir Tavır Olarak Sanatçının Kendi İmgesi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Anasanat Dalı Sanatta Teterlilik Tezi.
- Şahiner, R. (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. Ankara: Ütopya yayıncılık.

- Taylor, D., & Villegas, J. (1994). *Negotiating Performance Gender, Sexuality & Theatricality*. Durham and London: Duke University Press.
- Thompson, J. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Tunalı, İ. (2010). *Felsefeye Giriş*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınları.
- Whitham, G., & Pooke, G. (2018). *Çağdaş Sanatı Anlamak*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

İNTERNET KAYNAKÇALARI

- (2012). <http://acikradyo.com.tr/podcast/157026> adresinden alınmıştır.
- (2012). <http://www.beralmadra.net/exhibitions/joseph-kosuth/> adresinden alınmıştır.
- (2018). <https://www.artsy.net/unsupported-browser> adresinden alındı.
- (2019). <https://katalog.marmara.edu.tr/eyayin/tez/T0060742.pdf> adresinden alındı.
- (2019). <https://katalog.marmara.edu.tr/eyayin/tez/T0060742.pdf> adresinden alındı.
- (2001). https://www.academia.edu/8013869/Taylor_-_2001_hacia_una_definici%C3%B3n_de_Performance adresinden alındı.
- (2018). <http://acikerisim.deu.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12397/9551> adresinden alındı
- (2016). <http://www.art21.org/artists/marina-abramovic?expand=1E.T.:05.04.2016><http://www.theartstory.org/artist-abramovic-marina-artworks.htm> Erişim adresinden alındı
- Ayşegül TÜRK, N. A. (2010). Tracey Emin'in Günümüz Sanatındaki Yeri Ve İşlerinin Değerlendirilmesi. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 2*, 105-120.
- Baker, U. (2009). Yüzebilim Fragmanlar. *Birikim Yayınları*, 37.
- Balkan, G. (2015). *Posthuman; Bedenin Toplumsal İnşasının Sonu Bio-konstrüktif Sanat*. İstanbul: Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Balkır, N. (2018). BİR ANA MENDİETA VARMIŞ, BİR ANA MENDİETA YOKMUŞ. *Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Dergisi* , 251-263.
- dergipark*. (2019). <https://dergipark.org.tr/download/article-file/465359> adresinden alındı
- dergipark*. (2019). <https://dergipark.org.tr/sduarte/issue/20732/221557> adresinden alındı
- dergipark*. (2019). <https://dergipark.org.tr/erusosbilder/issue/23766/253341> adresinden alındı
- Durmaz, K. (2018). *Çağdaş Sanatta Malzemenin Dönüşümü*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi.
- e-skop. (2019). <http://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-travma-ve-yas/2653> adresinden alındı
- Eslek, Ç. (2011). *Bedensel Acının Bir Deneyim Olarak Sanat Yapıtına Dönüşmesi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi.
- felsefe. (2019). <http://www.felsefe.gen.tr/filozoflar/kartezyen-suphecilik-kartezyen-dualizm-nedir-ne-demektir.asp> adresinden alındı

- Forte, J. (1988). Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism. *Theatre Journal*, 220-221.
- Güçhan, A. (2004). FRANKENSTEIN VE ORLAN: SİNEMA VE PERFORMANS SANATINDA TEKNOFOBİ. *Selçuk İletişim*, 62-64.
- HASGÜLER, S. B. (2012). Sanat ile Teknolojiyi Performansta Birleştiren Sanatçı: STELARC. *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*.
- Kara, O. (2017). TÜKETİM KÜLTÜRÜ NESNESİ OLARAK "BEDEN" VE TARİHSEL. *Nişantaşı Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 5(1), 180.
- Karaman, Ö. (2013). *Görsel Bildirişim Aracı Olarak Jeosembollerin İnsan Üzerindeki Etkileri*. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Kavalcı, T. (2017). Üç Önemli Kuramcı Üzerinden Alımlama Estetiğinin İncelenmesi. *Söylem Fizioloji Dergisi*, 57.
- Kavrakoğlu, F. (2018, Temmuz 30). *Kavrakoğlu Füsün*.
<https://kavrakoglu.com/tag/julia-kristeva/> adresinden alındı
- Kavrakoğlu, F. (2018, Ekim 27). *Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır*.
<http://blog.kavrakoglu.com/tag/olu-bir-tavsana-yapitlar-nasil-anlatilir/> adresinden alındı
- Kavrakoğlu, F. (2019, Mayıs 01). <https://kavrakoglu.com/tag/allan-kaprow/> adresinden alındı
- MARTINEZ, E. H., & DEMİRAL, A. (2014). 20. ve 21. YY. DA SANATTA MALZEME OLARAK BEDEN; PERFORMANS SANATI. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 180-201.
- (2017). <http://mukaddime.artuklu.edu.tr/download/article-file/184117> adresinden alındı
- (2016). <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=ML002604&lg=GBR> adresinden alındı
- (2017). <http://www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080/xmlui/handle/11655/2290> adresinden alındı
- PER, D. M. (2011). 1960 SONRASI SANATTA KADIN SANATÇILAR: YOKO ONO VE MARİNA ABRAMOVİC ÖRNEĞİ. *İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ*, 148-150.
- Plessner, H. (1998). Aktörün Antropolojisi Üzerine. *Antropoloji, Leipzig* , 185-202.
- Saniye Çağlayan, M. K. (2014). SANATTA GÖRSEL ALGININ LİTERATÜR AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ . *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*.

- Susuz, S. (2007). *Günümüz Sanatında Öznel Bir Tavrı Olarak Sanatçının Kendi İmgesi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Anasanat Dalı Sanatta Teterlilik Tezi.
- (2016). <http://www.theartstory.org/artist-abramovic-marina-artworks.htm> 2 adresinden alındı.
- (2016). <http://www.theartstory.org/artist-abramovic-marina-artworks.htm>.
- (2019). <https://www.theartstory.org/artist-ono-yoko.htm> adresinden alındı.
- (2019). <https://www.theartstory.org/artist-beuys-joseph.htm> adresinden alındı.
- (2019). <https://www.theartstory.org/artist-ono-yoko.htm> adresinden alındı.
- Tokdemir, İ. (2013). *GÜNÜMÜZ SANATINDA MİSTİK ETKİLEŞİMLER VE İÇSELİ*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Ünal, M. F. (2016). Göstergibilimin Serüveni. *Mütefekkir*, 382-397.
- Yazar, T., & Geçer, F. (2018). GÖRSEL SANATLARDA EVRENSEL DİL VE SANATSAL SEMBOLİZM. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 556.
- (2016). <https://www.youtube.com/watch?v=zOuzzzltSOA> adresinden alındı
- Yüksel, N. (2001). Çağdaş Bir Şaman: Beuys . *Art Decor*, 144-149
- (2019). <https://www.fondationfrances.com/artistes/nezaket-ekici/> adresinden alındı.
- (2019). <http://sinopale.org/nezaket-ekici/?lang=TR> adresinden alındı. (2019). <http://kasagaleri.sabanciuniv.edu/tr/portfolio-view/self-diversity/> adresinden alındı..
- (2019). <https://theatreanddance.britishcouncil.org/artists-and-companies/k/kira-oreilly/> 89 adresinden alındı.
- (2019). <https://www.tate.org.uk/art/artworks/schneemann-interior-scroll-p13282> adresinden alındı.
- (2019). <https://katalog.marmara.edu.tr/eyayin/tez/T0060742.pdf> adresinden alındı.
- (2019). <https://dergipark.org.tr/download/article-file/411146> adresinden alındı.
- (2019). <https://www.artkolik.net/haber/tracey-eminin-calismalari-neden-bu-kadar-kisisel-4498> adresinden alındı.
- (2019). <https://katalog.marmara.edu.tr/eyayin/tez/T0060742.pdf> adresinden alındı.

RESİM LİSTESİNİN KAYNAKÇALARI

Resim 1: Yves Klein, “Mavi Senfoni”, 1960, Mayıs 2019 tarihinde <https://www.artsy.net/artwork/yves-klein-performance-anthropometries-of-the-blue-epoch> adresinden alınmıştır.

Resim 2: Marina Abramovic, “Lips of Thomas”, 1975, Mayıs 2019 tarihinde <http://www.intermsofperformance.site/keywords/act/david-levine> adresinden alınmıştır.

Resim 3: Rene Magritte, “Bu Bir Pipo Değildir”, 1929, Mayıs 2019 tarihinde <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-m/magritte-rene/rene-magritte-bu-pipo-degildir-11446/> adresinden alınmıştır.

Resim 4: Joseph Kosuth, “The Wake”, 2013, Mayıs 2019 tarihinde <http://ekici.blogspot.com/2012/12/joseph-kosuth-wake.html> adresinden alınmıştır.

Resim 5: Andy Warhol, “Marilyn”, 1967 Mayıs 2019 tarihinde adresinden alınmıştır.

Resim 6: Marcel Duchamp, “Çeşme”, 1917, Mayıs 2019 tarihinde <https://medium.com/t%C3%BCrkiye/inceleme-4135aac9ae16> adresinden alınmıştır.

Resim 7: Dada Manifesto, 1918, Mayıs 2019 tarihinde <http://manifesto-manifesto.blogspot.com/2008/03/dada-manifestosu-1918.html> adresinden alınmıştır.

Resim 8: George Maciunas, “Manifesto”, 1963, Mayıs 2019 tarihinde https://monoskop.org/Fluxus#mediaviewer/File:Maciunas_George_1963_Fluxus_Manifesto.jpg adresinden alınmıştır.

Resim 9: Tracey Emin, “My Bed” 1999, Mayıs 2019, <https://www.artkolik.net/haber/tracey-eminin-calismalari-neden-bu-kadar-kisisel-4498> adresinden alınmıştır.

Resim 10: Jackson Pollock, “Sekizde Yedi Var”, 1945, Mayıs 2019 tarihinde <http://www.writingfordesigners.com/?p=17930> adresinden alınmıştır.

Resim 11: Picasso, “Guernica”, 1937, Mayıs 2019 tarihinde <https://www.tarihli-sanat.com/picasso-ve-guernica-kubizm/> adresinden alınmıştır.

Resim 12: Marcel Duchamp, “Kırık Kolun Öncesinde”, 1937, Mayıs 2019 tarihinde <https://bit.ly/2PO5vBr> adresinden alınmıştır.

Resim 13: Paleolitik Dönem, Magura Mağarası (Bulgaristan), Mayıs 2019 tarihinde <http://arkeofili.com/tarih-oncesi-donemden-11-magara-sanati/> adresinden alınmıştır.

Resim 14: Joseph Kosuth: “Bir ve Üç Sandalye”, 1965, Mayıs 2019 tarihinde <https://sanatkaravani.com/kavramsal-sanat/> adresinden alınmıştır.

Resim 15: Rirkrit Tiravanija, “Pad Thai”, 1990, Mayıs 2019 tarihinde <http://artofthemooc.org/wiki/rirkrit-tiravanija/> adresinden alınmıştır

Resim 16: Liam Gillick’s, “Big Conference Centre Limitation Screen”, 1998, Mayıs 2019 tarihinde <https://www.telenor.com/art-collection/work.php?id=78&aid=1> tarihinde adresinden alınmıştır.

Resim 17: Vanessa Beecroft, Guggenheim Museum, VB 35, 1998, Mayıs 2019 tarihinde <https://www.artsy.net/artwork/vanessa-beecroft-vb-35> adresinden alınmıştır.

Resim 18: Nezaket Ekici, “Madonna”, 2008, Haziran 2019 tarihinde <https://www.fondationfrances.com/artistes/nezaket-ekici/> adresinden alınmıştır.

Resim 19: Nezaket Ekici, “Atropos”, 2006, Haziran 2019 tarihinde <http://sinopale.org/nezaket-ekici/?lang=TR> adresinden alınmıştır.

Resim 20: : Nezaket Ekici, “Screaming Feathers”, 2006, Haziran 2019 tarihinde, <https://www.fondationfrances.com/artistes/nezaket-ekici/> adresinden alınmıştır.

Resim 21: Marina Abramovic, “Cleaning the Mirror I” 1995, Mayıs 2019 tarihinde tarihinde <https://fashionbeyondfashion.com/2010/11/23/%E2%80%9Cback-tosimplicity%E2%80%9D-by-marina-abramovic-at-sao-paulo-luciana-brito-galeria/> adresinden alınmıştır.

Resim 22: Marina Abramovic, “Ritim 0”, Mayıs 2019 tarihinde <http://prad.ist/kultursanat/rhytm-0/> adresinden alınmıştır.

Resim 23: Marina Abramovic, “Art Must be Beautiful/ Artist Must be Beautiful”, 1975, Mayıs 2019 tarihinde <https://fashionbeyondfashion.com/2010/11/23/%E2%80%9Cback->

tosimplicity%E2%80%9D-by-marina-abramovic-at-sao-paulo-luciana-brito-galeria/ adresinden alınmıştır.

Resim 24: Marina Abramovic, “Imponderabilia”, 1977, Mayıs 2019 tarihinde <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/56067/Marina-Abramovic-Ulay-Imponderabilia> adresinden alınmıştır.

Resim 25: Marina Abramovic & Ulay, “Rest Energy”, 1980, Mayıs 2019 tarihinde <https://publicdelivery.org/marina-abramovic-rest-energy/> adresinden alınmıştır.

Resim 26: Yoko Ono, “Cut Piece” 1965, Mayıs 2019 tarihinde <http://art2cblog.blogspot.com/> adresinden alınmıştır.

Resim 27: Kira O'Reilly, “inthewrongplaces”, 2006 Haziran 2019 tarihinde <https://www.thisisliveart.co.uk/blog/kira-oreilly-untitled-bodies-an-extract/> adresinden alınmıştır.

Resim 28: Orlan, “4. Estetik Ameliyat Gösterisi”, 1991, Mayıs 2019 tarihinde <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jan/15/orlan-i-walked-a-long-way-for-women> adresinden alınmıştır.

Resim 29: Orlan, “Self-Portrait”, 1999, Mayıs 2019 tarihinde <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jan/15/orlan-i-walked-a-long-way-for-women> adresinden alınmıştır.

Resim 30: : Carolee Schneemann, “Interior Scroll”, 1991, Haziran 2019 tarihinde <https://www.tate.org.uk/art/artworks/schneemann-interior-scroll-p13282> adresinden alınmıştır.

Resim 31: Ana Mendieta, “Facial Hair Transplant”, 1972, Mayıs 2019 tarihinde <https://www.phillips.com/detail/ANA-MENDIETA/NY000212/7> adresinden alınmıştır.

Resim 32: Ana Mendieta, “Silueta” 1973, Mayıs 2019 tarihinde <https://openspace.sfmoma.org/2012/02/fiss-on-mendieta/> adresinden alınmıştır.

Resim 33: Tracey Emin, “My Bed”, 1999, Haziran 2019 tarihinde <https://www.artkolik.net/haber/tracey-eminin-calismalari-neden-bu-kadar-kisisel-4498> adresinden alınmıştır.

Resim 34: Tracey Emin, Tracey Emin, “I’ve Got It All”, 2000, Haziran 2019 tarihinde <https://www.artkolik.net/haber/tracey-eminin-calismalari-neden-bu-kadar-kisisel-4498> adresinden alınmıştır.

Resim 35: Francesca Woodman, “Self Deceit”, 1978, Mayıs 2019 tarihinde <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/85847/self-deceit-1-roma> adresinden alınmıştır.

Resim 36: Hermann Nitch, “Orgien Mysterien Theater”, 1957, Mayıs 2019 tarihinde <https://www.abc-arte.com/en/artists/44-hermann-nitsch/overview/> adresinden alınmıştır.

Resim 37: Hermann Nitsch, “Eylem”, 1984, Mayıs 2019 tarihinde http://www.dilekkutzli.com/hermann_nitsch_t.html adresinden alınmıştır.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı, Soyadı : Betül Kantar
Uyruğu : Türkiye (TC)
Tel : +90 5425588939
E-mail : kantarbetul@gmail.com

EĞİTİM

Derece	Kurum	Mezuniyet Tarihi
Yüksek Lisans (Tez Dönemi)	ERÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü
Lisans	ERÜ Güzel Sanatlar Fakültesi	2013

YABANCI DİL

İngilizce