



**T.C.**

**BATMAN ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**RESİM ANASANAT DALI**

**AÇIK YAPITTAN ÖZNEL DENEYİME: PERFORMANS SANATI**

**Gül AYDIN**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**DANIŞMAN**

**Dr. Öğr. Üyesi M. Şiyarbar EPÖZDEMİR**

**HAZİRAN, 2018**

**BATMAN**

## ONAY SAYFASI

Gül AYDIN tarafından hazırlanan “Açık Yapıttan Öznel Deneyime: Performans Sanatı” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından oy birliği/oy çokluğu ile Batman Üniversitesi Güzel sanatlar Fakültesi Resim Anabilim Dalı’nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

**Danışman** : Yrd. Doç. Dr. M. Şiyarbar EPÖZDEMİR

**Jüri Üyeleri** :

**İmza**

Dr. Öğr. Üyesi Şefik ÖZCAN

Mardin Artuklu Üniversitesi, Resim Bölümü

Yrd. Doç Dr. Haydar BALSEÇEN

Batman Üniversitesi, Resim Bölümü

...../...../.....

## TEZ BİLDİRİMİ

Bu tezdeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edildiğini ve tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını bildiririm.

İmza

Gül AYDIN

Tarih:

# ÖZET

## YÜKSEK LİSANS TEZİ

### AÇIK YAPITTAN ÖZNEL DENEYİME: PERFORMANS SANATI

Gül AYDIN

Batman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Resim Anasanat Dalı

Danışman: Dr. Öğr.Üyesi M. Şiyarbar EPÖZDEMİR

2018, 107 Sayfa

Jüri

Dr. Öğr.Üyesi M. Şiyarbar EPÖZDEMİR

Dr. Öğr. Üyesi Şefik ÖZCAN

Mardin Artuklu Üniversitesi, Resim Bölümü

Dr. Öğr. Üyesi. Haydar BALSEÇEN

Batman Üniversitesi, Resim Bölümü

Performans sanatı, izleyicisinin önünde o sırada canlı olarak gerçekleştirilen ve sanatçısı ya da sanatçıları tarafından bedenini kullanarak sergilendiği bir sanat biçimidir. Happening veya Oluşum olarak da adlandırılan bu etkinlikler; geleneksel ve biçimci anlayıştan farklı olarak ortaya koyulan ürünün alınması, satılması, taşınması söz konusu değildir. Tekrarı olmadığı için fotoğraflanarak ya da video kamera ile kayıt altına alınarak arşivlenir. Sahne ve gösteri sanatları ile vücudun bir takım hareketler sergilemesi bakımından ortak yönleri bulunsa da, tiyatro gibi herhangi bir metine bağlı kalınmaksızın yapılır. Action Painting-Eylem Resmi, Body Art -Vücut Sanatı, Fluxus, Beden Sanatı, Yoksul Sanat ve Süreç Sanatı ile de ilişkilidir. 1960'lı yıllarda popülerlik kazanmaya başlayan Performans Sanatı'nın kökleri 20.yy. başlarındaki Dada akımına, 1920'li ve 1930'lu yılların sürrealist ve fütürist performanslarına kadar uzanmaktadır. Sanatçı tarafından amaçlanan düşüncüyü ortaya koymak için öncesinde düşünülen etkinlik, seçilen mekanda yapılmaya başlanır, sürdürülür ve bitirilir. Etkinliklerde istenirse şiir, müzik, dans gibi yaklaşımlardan da yararlanması bakımından disiplinlerarası özelliğindedir. Sanatçının düşüncelerinin, geleneksel sanat biçimlerinden farklı olarak alışılmadık ve çarpıcı bir biçimde dolaysızca iletilmesinin bir yoludur. İletilen düşünce ise izleyici tarafından hiçbir özel çaba harcanmadan tamamlanır. Bu sanat biçiminde izleyiciye aktif bir şekilde rol verilmiştir. 1970'lerde fikirleri ön plana çıkan Kavramsal Sanat'a kadar uzanır.

**Anahtar Kelimeler:** Performans, Sanat, Avangard, Postmodernizm, Fütürizm

# **ABSTRACT**

## **MASTER THESIS**

### **OPEN CONSTRUCTION SPECIAL EXPERIENCE: PERFORMANCE ART**

**Gül AYDIN**

**Batman University Social Sciences Institute  
Art Department**

**Advisor: Dr. Lecturer M. Şiyarbar EPÖZDEMİR**

**2018, 107 Page**

**Jury**

**Dr. Lecturer M. Şiyarbar EPÖZDEMİR**

**Dr. Lecturer Şefik ÖZCAN**

**Mardin Artuklu University, Art Department**

**Dr. Lecturer Haydar BALSEÇEN**

**Batman University, Art Department**

Performance art is an art form that is performed live in front of the audience and is exhibited by the artist or artists using the body. These activities, also called Happening or Formation, it does not involve the purchase, sale or relocation of the product that is different from traditional and formal understanding. Since it is not an anchor, it is archived by being photographed or recorded with a video camera. Although the stage and the performing arts have a common aspect in terms of exhibiting a number of movements of the body, it is done without adhering to any text like the theater. Action Painting-Action Painting is also associated with Body Art-Body Art, Fluxus, Body Art, Poor Art and Process Art. The roots of the Performance Art, which started to gain popularity in the 1960's, to the early Dada movement, to surrealist and futuristic performances of the 1920s and 1930s. In order to put forward the thought that is intended by the artist, the activity planned beforehand is started to be done, maintained and finished. The activities are also interdisciplinary in terms of exploiting poetry, music, dance, etc. if desired. It is a way of conveying artist's thoughts in an unusual and dramatic way, unlike traditional art forms. Conducted thought is completed by the audience without any special effort. In this art form, the audience is actively involved. In the 1970's ideas extended to the foreground Conceptual Art.

**Keywords:** Performance, Art, Avant-garde, Postmodernism, Futurism

## ÖNSÖZ

Araştırmanın proje aşamasından tamamlanmasına kadar desteği sağlayan değerli danışmanım Dr. Öğr. Üyesi M. Şiyarbar EPÖZDEMİR' e ve bölüm başkanımız Doç. Dr. Seçkin AYDIN' a teşekkürlerimi sunarım.

Gül AYDIN

BATMAN-2018

# İÇİNDEKİLER

ONAY SAYFASI .....	i
TEZ BİLDİRİMİ .....	ii
ÖZET .....	iii
ABSTRACT .....	iv
ÖNSÖZ .....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
RESİMLER LİSTESİ .....	viii

## I. BÖLÜM

### AÇIK YAPIT OLARAK PERFORMANS SANATI

GİRİŞ.....	1
1.1.Performans Sanatının Tarihi .....	2
1.1.1.Sanat Kavramı .....	8
1.1.2.Modern Sanatın Tarihi.....	9
1.1.3.İtalyan Fütürizmi .....	11
1.1.3.Avangard.....	17
1.1.4.Postmodernizm .....	19
1.2.Bir Açık Yapıt Olarak Performans Sanatının Okunması.....	22
1.2.1.Eco ve Açık Yapıt.....	22
1.2.2.Alımlama Estetiği ve Yorumlayıcı Kuramı .....	30

## II. BÖLÜM

### BİR ÖZNEL DENEYİM OLARAK PERFORMANS SANATI

2.1.Varoluş Olarak Performans Sanatı .....	32
2.1.1.Varoluşçuluk Kavramı.....	32
2.1.2.Varoluşçuluk Akımının Sanata Etkisi .....	33
2.2.Performans Sanatçılarına İki Örnek.....	35
2.2.1.Allan Kaprow.....	35
2.2.2.Marina Abramoviç.....	37

## III. BÖLÜM

### UYGULAMALAR

3.1.Bir Ev Olarak Kent – City As A Home .....	41
3.2.Şemsiye’im” .....	44
3.3.İç Sıkıntısı Ankara .....	47
3.4.İç Sıkıntısı (Çeyiz), Ankara, 2015 .....	62
3.5.İç Sıkıntısı, Batman, 2017 .....	73
3.6.İç Sıkıntısı, Dubai 2017 .....	81
3.7.Güneş Ülkesi Tuyap .....	87
<b>SONUÇ .....</b>	<b>89</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>91</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>93</b>



## RESİMLER LİSTESİ

<b>Resim 1.1.</b> Yves Klein, Leap Into The Void.....	5
<b>Resim 1.2.</b> Carolee Schneemann, Meat Joy.....	6
<b>Resim 1.3.</b> Yayoi Kusama, Brooklyn Bridge’de “Savaş Karşıtı” Çıplak Happening ve Bayrak Yakma .....	8
<b>Resim 1.4.</b> Boccioni, Madde .....	12
<b>Resim 1.5.</b> Carra, Anarşist Galli’nin Cenaze Töreni.....	13
<b>Resim 1.6.</b> Severini Tabarin, Bar Bilmecesi .....	14
<b>Resim 1.7.</b> Giancome Balla, Güneş Önünden Geçen – Zühal .....	15
<b>Resim 1.8.</b> Duchamp, Merdivenden İnen Kadın.....	16
<b>Resim 1.9.</b> Chirico, Saatin Bilmecesi.....	17
<b>Resim 2.1.</b> Allan Kaprow, 6 Bölümde 18 Oluşum.....	36
<b>Resim 2.2.</b> Allan Kaprow, Oto Yıkama .....	36
<b>Resim 2.3.</b> Marina Abramoviç, Ritim 10.....	38
<b>Resim 2.4.</b> Marina Abramoviç, The Artist is Present .....	40
<b>Resim 3.1.a.</b> “Bir ev olarak kent –City as a home” Estonya Talinn, 2012.....	41
<b>Resim 3.1.b.</b> “Bir ev olarak kent – City as a home” Estonya Talinn, 2012.....	42
<b>Resim 3.1.c.</b> “Bir ev olarak kent – City as a home” Estonya Talinn, 2012 .....	42
<b>Resim 3.1.d.</b> “Bir ev olarak kent –City as a home” Estonya Talinn, 2012.....	44
<b>Resim 3.2.a.</b> Şemsiye”m”, 2015 .....	45
<b>Resim 3.2.b.</b> Şemsiye”m”, 2015 .....	46
<b>Resim 3.2.c.</b> Şemsiye”m”, 2015.....	47
<b>Resim 3.3.a.</b> İç Sıkıntısı, Ankara .....	49

<b>Resim 3.3.b.İç Sıkıntısı, Ankara</b> .....	50
<b>Resim 3.3.c.İç Sıkıntısı, Ankara</b> .....	51
<b>Resim 3.3.d.İç Sıkıntısı, Ankara</b> .....	52
<b>Resim 3.3.e.İç Sıkıntısı, Ankara</b> .....	53
<b>Resim 3.3.f.İç Sıkıntısı, Ankara</b> .....	54
<b>Resim 3.3.g.İç Sıkıntısı, Ankara</b> .....	55
<b>Resim 3.3.h.İç Sıkıntısı, Ankara</b> .....	55
<b>Resim 3.3.i.İç Sıkıntısı, Ankara</b> .....	56
<b>Resim 3.3.i.İç Sıkıntısı, Ankara</b> .....	57
<b>Resim 3.3.j.İç Sıkıntısı, Ankara</b> .....	58
<b>Resim 3.3.k.İç Sıkıntısı, Ankara</b> .....	59
<b>Resim 3.3.l.İç Sıkıntısı, Ankara</b> .....	60
<b>Resim 3.3.m.İç Sıkıntısı, Ankara</b> .....	61
<b>Resim 3.3.n.İç Sıkıntısı, Ankara</b> .....	62
<b>Resim 3.4.a.İç Sıkıntısı (Çeyiz)</b> .....	63
<b>Resim 3.4.b.İç Sıkıntısı (Çeyiz)</b> .....	64
<b>Resim 3.4.c.İç Sıkıntısı (Çeyiz)</b> .....	65
<b>Resim 3.4.d.İç Sıkıntısı (Çeyiz)</b> .....	66
<b>Resim 3.4.e.İç Sıkıntısı (Çeyiz)</b> .....	67
<b>Resim 3.4.f.İç Sıkıntısı (Çeyiz)</b> .....	68
<b>Resim 3.4.g.İç Sıkıntısı (Çeyiz)</b> .....	69
<b>Resim 3.4.h.İç Sıkıntısı (Çeyiz)</b> .....	70
<b>Resim 3.4.i.İç Sıkıntısı (Çeyiz)</b> .....	71
<b>Resim 3.4.i.İç Sıkıntısı (Çeyiz)</b> .....	72
<b>Resim 3.4.j.İç Sıkıntısı (Çeyiz)</b> .....	73

<b>Resim 3.5.a.İç Sıkıntısı</b> .....	75
<b>Resim 3.5.b.İç Sıkıntısı</b> .....	75
<b>Resim 3.5.c.İç Sıkıntısı</b> .....	76
<b>Resim 3.5.d.İç Sıkıntısı</b> .....	77
<b>Resim 3.5.e.İç Sıkıntısı</b> .....	77
<b>Resim 3.5.f.İç Sıkıntısı</b> .....	78
<b>Resim 3.5.g.İç Sıkıntısı</b> .....	78
<b>Resim 3.5.h.İç Sıkıntısı</b> .....	79
<b>Resim 3.5.i.İç Sıkıntısı</b> .....	79
<b>Resim 3.5.i.İç Sıkıntısı</b> .....	80
<b>Resim 3.6.a.İç Sıkıntısı</b> .....	81
<b>Resim 3.6.b.İç Sıkıntısı</b> .....	82
<b>Resim 3.6.c.İç Sıkıntısı</b> .....	82
<b>Resim 3.6.d.İç Sıkıntısı</b> .....	83
<b>Resim 3.6.e.İç Sıkıntısı</b> .....	84
<b>Resim 3.6.f.İç Sıkıntısı</b> .....	84
<b>Resim 3.6.g.İç Sıkıntısı Dubai</b> .....	85
<b>Resim 3.6.h.İç Sıkıntısı</b> .....	86
<b>Resim 3.6.i.İç Sıkıntısı</b> .....	87
<b>Resim 3.7.Güneş Ülkesi Tuyap</b> .....	88

## GİRİŞ

İnsan bedeni, sanatın ilk çıktığından beri sanatçının kullandığı önemli bir araç olmuştur. Birçok sanat türünde anlatılmak istenen sanatsal problemin belirtilmesine yönelik kullanılan alan beden olmuştur. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra artık sanatta estetik kaygıdan ziyade toplumsal sorunların konu edildiği bir döneme girilmiştir. Bu dönemin genel sorunları olan; toplumsal ve siyasi dinamiklere sanatsal biçimde dikkat çekilmesine, topluma dayatılmak istenen egemen değerlerinin eleştirisine, toplumda var olan eşitsizliklerin gözler önüne serilerek farkındalık yaratılmasına, gündelik yaşam ve sanat arasındaki sınırların belirsizleştirilmesine duyulan inanç, bir sanat yapıtıyla sanatçının bedenini daha etkili bir şekilde sunmuştur. Performans Sanatı, Fluxus, Happening, Beden Sanatı, ve Video Sanatı gibi bir çok gösteriye dayanan sanat alanı, izleyiciyi de sanat etkinliğine dahil etmiş ve sanat gösterisinin doğal bir parçası biçimine sokmuştur. 1960'lı yılların ruhunun etkisiyle, bütün performans sanatlarında en dolaysız ve anlaşılır bir ifade dili olarak, en özgür ve özgün alan olarak bedene yönelmişlerdir. Performans sanatı eski biçimsel ve geleneksel yaklaşımların aksine, bedene daha çok yönelimi sağlamıştır. Sanatçının kendi bedeni üzerinde sergilediği gösteride, sanatçını planladığı biçimde kendisini hareketliliğin içinde bulan izleyicinin, oradaki gösterinin bir gösteri değil de yaşamın ta kendisi olduğu gözlemine kapılıp bunu içselleştirerek deneyimlemesi amaçlanmıştır. Bu araştırmada görsel sanat alanları içinde varlık gösteren performans sanatları ve sanatçının bir ifade aracı olarak beden konuları incelenmiştir ve bu araştırmanın genel amacı olarak bedenin performans sanatlarındaki en etkili sanat nesnesi olmasının nedenlerine ışık tutmaktır. Araştırmanın amacı doğrultusunda önce, Batı sanatı tarihindeki akımlarda gösteri tabanlı sanatlar incelenmiş, sonra farklı isimlerle anılan bu sanat akımlarının bedeni nasıl kullandıkları ve kullanım biçimleri ve nedenleri, sanatçıların çalışmaları üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır.. Bu araştırmada, bedenin sanat ögesi olarak bilfiil kullanılması, toplumsal ve sanatsal birtakım sorunlar üzerindeki yapıcı ve aydınlatıcı etkisinin belirtilmesinin yanında bir grup sanatçının, bazı etkin kesim tarafından kabul gören ve kabul ettirilmek istenen değerlere karşı birbirinden tamamen bağımsız ancak aynı amaç

doğrultusunda kolektif bir bilinçle, sanatçı sanat ifadesinde hangi oranda gerçekçi ifade ettiğinin vurgulanması açısından da önemli olmaktadır.



# I. BÖLÜM

## AÇIK YAPIT OLARAK PERFORMANS SANATI

### 1.1.Performans Sanatının Tarihi

Fütürizm, Rus avangardları, Dada, Sürrealizm ve Bauhaus gibi 20. yüzyılın avangard okullarının ve hareketlerinin en önemli bileşenlerinden biri performanstır. Kinetik sanatçılar, Soyut Dışavurumculuk ve Enformal Sanatın Eylem Ressamları, Japon Gutai Grubu ve Beat sanatçılarının sanatçıları olarak, 1950'lerde sanatın yönü gittikçe daha belirgin hale geldi. Savaş sonrası dönemde, Amerikalı besteci John Cage (1912-1992) piyanist David Tudor (1926-1996) ve koreograf ve dansçı Merce Cunningham (1919 doğumlu) ile bir performans projesi sunmak için çalışmaya başladı. Sonra birlikte çalışmaya başladı. Ardından, 1952'de North Carolina'daki Black Mountain College'da çığır açan "Tiyatro Etkinliği" sahneye konuldu.

Cage'nin "Bir Otobiyografik Bildirisi" (1990) 'da, etkinliği şöyle açıkladı: "Merce Cunningham'ın dansı, resim sergisi, Robert Rauschenberg'in bir Victor ile oynadığı, Charles Olsen'in şiirlerini okuduğu, MC Richards'ın bir şiir okuyucusu okuma, David Tudor'un piyano çalması Ayrıca, konferans sırasında şans eseri olan uzak bir merdivenin sessizliğinden uzun bir metin okuyacağım. (Dempsey, 2007: 222-226)

Dada'nın günlerinde bile, böyle bir durum daha önce hiç görülmemiş ve performans hızla yayılmıştır. Bu performansın bazı yönleri uzun zamandır New Yorker Allan Kaprow (1927 doğumlu), Red Grooms (1937 doğumlu), Jim Dine (1935 doğumlu) ve Claes Oldenburg (1929 doğumlu) gibi çeşitli sanatçılar tarafından tanımlanmıştır. Kaprow bu gelişmeyi anlatan ilklerden biriydi. "Jackson Pollock'un Mucizesi" başlıklı manifestosu (1958), soyutlaşmanın gerçekleşmesinin başlangıcını oluşturuyor.

Dempsey'e göre; Pollock'un, bu geleneğe neredeyse yok edileceği noktaya geri dönmek olduğu ve ritüel, ihtişamın ve hayatın daha aktif olarak katıldıkları günlere geri dönebileceği iyi olabilir. "Kaprow'un ilk halka açılması, 6 Bölümde 18 Happenings, ertesi yıl New York'taki Reuben Gallery'de düzenlendi ve hem

oyuncunun hem de rol oynayanların kendilerini izleyenler için bir deneyim kolajı. (Dempsey, 2007: 222-226)

Performans, farklı formların patlamasıyla 1960'larda hız kazanmaya devam etti. Bunlar, Nouveaux Realistlerinin eserleridir. Sanat eserlerinin icra edilmesi, Yves Klein'in ünlü "Leap" un Void'e (1960) ve Niki de Saint Phalle Happening'in resimlerine, sanat eserinin üretiminin bir parçasını oluşturur. Cage, Cunningham, Neo-Dada sanatçıları, Nouveau Realists, EAT (Sanat ve Teknoloji Deneyleri), Fluxus ve Judson Dance Theatre üyeleri.

Performans, birçok Minimalist ve Kavramsal sanatçıların eserlerinde de ayrı bir yere sahiptir. Performans gösterileri hızla popüler olmaya başladıkça, hem sanatçıların hem de seyircilerin yararlandıkları özgürlük duygusu bulaşıcıydı.

Kaprow, "Gerçek dünyaya tuhaf yollarla özgürce ilerlediğimizi hissettik" dedi ve dans eleştirmeni Jill Johnston'ı hatırlatarak, herkes bunu yapabiliyordu. 1960'larda bu fikir bir salgın gibi sanat dünyasını kapladı... Sanatçılar dans etti. Dansçılar müzik yaptı. Besteciler şiir yazdı. Şairler şovları düzenledi. Bu tür bir şeyi yapabilecek eleştirenler, kadınlar ve çocuklar da dahil olmak üzere herkesin genellikle aklına yattı. (Dempsey, 2007: 222-226)



**Resim 1.1.** Yves Klein, Leap Into The Void





**Resim 1.2.**Carolee Schneemann, Meat Joy

Bazen festivallerde farklı performanslar sahnelendi. Bunlardan biri, 1965'te New York'ta dansçı Steve Paxton ve küratör Alan Solomon'un yönettiği New York Tiyatro Rallisi idi. Bu, yedi programın yer aldığı disiplinler arası bir yirmi iki performanstı: Oldenburg Washes'in gerçekleşmesi (1965); Robert Whitman'ın kuruluşu (1935 doğumlu) Duş (1965); Robert Morris'in Sitesi (1964); Rauschenberg'in iki performansı arasında Pelican (1963), Trisha Brown, Barbara Lloyd, Viola Farber, Deborah Hay, Paxton, Rauschenberg (1963) ve Dancer Cunningham ile Caroly Brown ve Fluxus sanatçısı Per Olof Ultvedt Spring Training (1965), oğlu Christopher; en düşünülemez kaplumbağalar sırtlarında fenerler takıyor. Rauschenberg'in görüntü ve seslerle birlikte gösterdiği performanslar, eleştirmenlerin “canlı kolajlar” ile onlara bakmalarını ya da sadece onları aynı sıradaki üç boyutlu çalışmalarla birleştirmelerini mümkün kıldı.

Rauschenberg'in 1966 yılında bir manifestosu vardı. Bunlardan biri, sanat tarihi geleneklerini yeni bir sanat eseri haline getirmek için ortaya çıkacak bir manifestandı. Kendimize Pich Tiyatrosunun adıyla gerçek ilişkimizi anlattık. geleneksel tiyatro (klasik ve çağdaş). Bizim etkimiz tartışmalı, biz çok kötüyüz. Gayri meşru estetiğiniz, esnekliğinizi ve esnekliğinizi maksimum seviyeye indirir. Soyadımız yok ve en azında memnun kaldık. (Dempsey, 2007: 222-226)

Dönem, tiyatro içinde ve dışında, sanat geleneklerinden ve akımlardan çok disiplinli, melez etkinliklere dayanıyordu. Bu deneyler ve tiyatro, dans, sinema, video ve görsel sanatlar arasındaki çapraz etkiler, performans sanatının gelişimi için vazgeçilmezdi. Performans (Eylem, Canlı Sanat veya Doğrudan Sanat mıydı), sanatçıların çevre ve disiplinler, sanat ve yaşam arasındaki sınırların üstesinden gelebilmelerini mümkün kıldı. Genellikle, Vücut Duygusu Formuna geri dönen bir ifade biçimi olarak performans, 1960'ların ve 1970'lerin sonlarında ivme kazanmaya devam etti.

Performans sanatçıları, devranın daha genel sosyolojik konularına doğrudan eğilimli çalışmalar yapıyorlardı. Cinsiyetçilik, ırkçılık, savaşlar, homofobi, AIDS ve çeşitli kültürel ve sosyal tabular farklı şekillerde sorgulanmış ve sorgulanmış ve canlı ve genellikle uzlaşmaz yaklaşımlarla sorgulanmıştır. Bu trendin en önemli eserlerinden bazıları Vito Acconci ve Carolee Schneemann, Aktionismus'un Viyanalı sanatçıları, Rebecca Horn (1944), Jacki Apple (1942 doğumlu), Martha Wilson (1947 doğumlu), Eleanor Antin (1935) tarafından üretildi. Adrian Piper (1948 doğumlu), Yayoi Kusama (1940 doğumlu), Karen Finley (1956 doğumlu), Diamanda Galas (1952) ve Ron Athey (1961). (Dempsey, 2007: 222-226)

ABD'de yaşayan performans sanatçısı RoseLee Goldberg, birçok performans çalışmasının dinleyiciler açısından sansasyonel ve acıklı olduğunu vurguladı. "Performans sanatçıları iki kez görmediğimiz şeyler gösterdi ve bazen onları görmek istemedik." Gözlerinde neden seçim aracı olduğunu göstermek için yeterlidir. John Paul Zaccarini'nin (1970 doğumlu) Throat (1999-2001) gibi eserleri, performans sanatında önceki birçok hareketi bir araya getirdi. Zaccarini, otobiyografi, sosyal yorum ve mizahın yanı sıra sirk, dans, konuşma, metin, ses, utangaçlık ve sinema gibi çok çeşitli sanat formlarını bir araya getirme yeteneğine sahipti. (Dempsey, 2007: 222-226)



**Resim 1.3.** Yayoi Kusama, Brooklyn Bridge’de “Savaş Karşıtı” Çıplak Happening ve Bayrak Yakma

### 1.1.1.Sanat Kavramı

Sanat kavramının tarihsel anlamda XIX. Yüzyılın sonuna geldi. O zamana kadar, sanat bilim teorilerinde olduğu gibi, kesin bir kesin bir sanat tanımı yapmak mümkün değildir.

Artut'a göre; Geçmişin düşünürleri, sanatın özü hakkındaki somut ifadelerin ötesinde varsayımlara ve tartışmalara odaklanmışlardır. Sanatın evrensel nitelikleri, tekillik, tekillik, yenilik ve genel tanınırlığın evrenselliğini haklı olarak engellemektedir. Ayrıca, tarih boyunca, her bir kültür dönemi ve alan, kendine özgü, tekrar edilmeyen, tekrar edilmeyen bir sanat yaratmıştır. (Artut, 2002: 18-19)

Akdoğan’a göre; sanat, insanlıkla yaşıt olabileceği düşüncesiyle yaşamın içinden gelen bir insan etkinliği olarak ifade edilebilir. Bir etkinliğin ya da bir oluşun olmasıyla ilgili yöntemlerin, bilgilerin ve kuralların genel olarak hepsine birden sanat denir. (Akdoğan, s.213)

Tuzlak'a göre; insanların çağların başlangıcından beri yaşadığı her dönemde sanata rastlamak mümkündür. (Tuzlak, 2004: 9-12)

İlk insanların mağara duvarlarına çizdikleri resimlerden de anlaşıldığı üzere başlangıçtan beri sanatın olduğu anlaşılabilir. İnsanların teknolojiden uzak olduğu dönemlerde bile çamura şekil vererek farklı heykeller ve eşyalar yaptıkları görülmektedir. Sanat geçmişte tüm imkansızlıklara rağmen hep var olmuştur.

### **1.1.2.Modern Sanatın Tarihi**

19. yüzyılda moderne dair olumlu düşüncenin yayılması bu kavramın modernite, modernizm ve modernist gibi diğer çeşitlemelerini ortaya çıkardı. Bütün bu kavramlar o zamandan beri sanat tarihinde ve estetik yaygın bir şekilde kullanıldı. 19. yüzyılın sonunda din tarihi ve edebiyat eleştirisinde ortaya çıkan modernizm kavramı 1940'ların ardından edebiyat ve sanat tarihinde yaygın olarak kullanılır oldu.

Sanat tarihinde etkili Amerikalı sanat eleştirmeni Clement Greenberg bu terimi ilk kez yalnızca bir stil ya da bir özel hareket için değil, aynı zamanda sanat tarihindeki bütün bir dönem için de kullandı. Bu terime Fransız ressam Manet ile başlayan bütün sanatsal olarak geçerli hareketleri ve stilleri dahil etti. Modernizm için "kültürümüzde gerçekten canlı olan şeylerin neredeyse tamamı" dedi. Greenberg'e göre modernizm çağdaş dünyanın deneyimini otantik olarak ifade etme kapasitesine sahip bir sanatsal harekettir. Modernizmin en önemli değerlerinin sadece yeni ve farklı olandan ziyade otantiklik ve güncellik olduğunu kabul ettiği halde, Greenberg modernizmi temel olarak sanat tarihinin estetik geleneklerine gömülü tarihsel bir olgu olarak görür. (Kovacs, 2010: 11-14)

Sanat Modernizm döneminde öncesiyle aynı tarzda devam etti. Ve Modernizmin hiçbir zaman geçmişten kopuş gibi bir şey anlamına gelmediğinde ısrar edemem. Önceki geleneğin bir nakli, bir çözülmesi anlamına gelebilir, ancak aynı zamanda onun devamlılığı anlamına da gelir. Modernist sanat geçmişten ortaya çıkar, ama bir yarık ya da kopuş olmadan ve sona erdiğinde sanatın devamlılığı açısından anlaşılır olmaya asla son vermeyecektir... Çağımızın otantik sanatında hiçbir şey devamlılıkta bir kopma düşüncesinden daha uzak olamazdı. Sanat diğer birçok şeyin yanı sıra bir devamlılıktır. Sanatın geçmişi olmadan, geçmişin

mükemmellik standardını sürdürme gereksinimi ve zorlaması olmadan Modernist sanat diye bir şey mümkün olmazdı. (Kovacs, 2010: 11-14)

Greenberg modern sanatın kuralcı karakterinden çok tarihselliğini vurgular. Modernizmi hiçbir biçimde sanat tarihinin önceki dönemlerine üstün olarak görmez. Modernizmi sanat tarihinin organik gelişmesinin bir parçası, daha önceki sanat geleneklerine pürüzsüz bir şekilde uyan bir olgu olarak görür. Onun aslında geçmişten radikal olarak kopmayı isteyen ve sanatsal geleneklere üstün olduğunu iddia eden modernist hareketlere fazla önem vermemesinin nedeni bu olabilir. Ne de geleneksel sanat anlayışının modernizmin yüz yılı boyunca hangi ölçüde değiştiği sorusunu ortaya atar. Modernizmi küresel olarak tek bir özellik ile özdeşleştirir: estetik kendini-yansıtır. Greenberg modernizmin sanatın estetik özdeşleştirisinden başka bir şey olmadığını söyler. (Kovacs, 2010: 11-14)

Greenberg'in modernizmde estetik boyutun öne çıktığını ve kökeninde yaşamın diğer boyutlarından radikal bir ayrılık olduğunu görmesi tamamen doğrudur. 19. yüzyılda modernist sanat sanatçının toplumsal ve politik alandan göç etmesinden (exodus) ortaya çıktı ve bu da modernizmin soyut karakteri için önemli bir esin kaynağı işlevi gördü. "Modern sanat yeni bir toplum yönünde bir fikir değişimi değil, ama sanatın kapitalizmden sığınağı olan bir sanatsal alana (Bohemia) göçtür." Greenberg modern sanatın tamamen estetik doğasında ısrar eder, ama modernizmin sonunda yalnızca geleneksel estetik düşünceye değil, aynı zamanda modern estetik tecrübeye karşı da sanatsal özdeşleştiriyeye yönelen, politik olarak bağlanmış hareketlerde zirvesine varan sonraki gelişmelerini önemsemez. (Kovacs, 2010: 11-14)

Kovacs'a göre; Sovyet fütürizmi ve konstrüktivizmi, İtalyan fütürizmi, Alman dışavurumculuğunun kesimleri ve Fransız gerçeküstücülüğü gibi uzlaşım sal olarak avangard olarak görülen hareketler Greenberg'in modernizm anlayışına kolayca uymazlar. Ancak Greenberg'in avangardı modernizmden ayıran bir anlayışı yoktur. Ona göre avangard modernizmin seçkini değil, ama çağdaş sanat dünyasının seçkinidir; yani basitçe onun modernizme verdiği addır. Greenberg'in yukarıda bahsedilen modernizm görüşünün iki yanı muhtemelen birbirinden bağımsız değildir. O modernizmi sanat tarihinin, kendisini onu türdeş bir olgu olarak algılamaya sevk

eden bir dönemi olarak kavrar. Hatta bir bütün olarak modernizmin bir dönem stili olduğunu söyleyecek kadar ileri gider. (Kovacs, 2010: 11-14)

### **1.1.3.İtalyan Fütürizmi**

Kınay'a göre; Fütürizm, kısaca, dinamizmi (hareket ve hız) sanata getirmeyi amaçlamaktadır. Hareket ve ışık, maddeyi yok edecek güçlerdir. Sanatın estetiği uyum ve güzelce gereksizdir. Bir hız motoru bir başyapıttan daha iyi görülüyor. Geçmiş sadakat anlamına gelen pasiflik, dinamizmimizi engellemektir. Bu bağlamda, geleneksel konular militarizmi, savaşı ve şiddeti değerlendiren dinamik meselelerle başa çıkmaya bırakılmalıdır. Geçmiş değerleri saklayan müze ve kütüphaneler yıkılması gereken kurumlardır. Resim ve heykeltıraş sanatçıları ve mimar Antonio Sant'Elia, olabildiğince, bu ilkelere uyan işler yaptılar. (Kınay, 1993: 249-253)

Fütüristlerin büyük önem verdiği hareket ve dinamizm, iki çeşit uygulama ile sağlanıyor. Kübizm tekniği ile form öğeleri planlara ayrılır, görüşler çoğalır. Yüz ya da bir kişinin bedeni farklı açılardan görülüyor ve baş aşağı getiriliyor, parçalar arasında kalan küçük boyutlar zamanla hareket ve kaydedilen hareket algısını veriyor. Teknik olarak, fütürizm ve kübizm ortak bir imaj verir. Kullanılan renkler, puvantilistlerin çeşitli renkleridir. Fütürizmin en eşsiz üyesi, bir ressam ve heykeltıraş olan Umberto Boccioni'dir (1882-1916). Sanatçının (Matiere) eseri, fütüristik teknikte felsefi bir anlamdır. Tablonun, bu iktidara hükmetmek isteyen insanların savaşıdır. Kompozisyonda gücü gerçekten harcayan kişi temel sebeptir. İnsanı çevreleyen ışınlar, bu madde-insan savaşına fizik ve felsefi önem verir. (Kınay, 1993: 249-253)



**Resim 1.4.**Boccioni, Madde

Carlo Carra (1881-1966) Anarşist Galli'nin Cenaze Töreni konulu tuvalinde gömülmesi birçok karmaşıklıklara neden olan İtalyan anarşistin cenaze töreni tasvir olunmuştur. Her türlü başkaldırıyı ve anarşik olayı olumlu karşılamayı sanat anlayışlarının gereği sayan fütüristler için bir anarşistin cenaze töreni tasvire değer bir konudur. Kompozisyonda jestler, ışık ve hareketler dinamiktir. Özellikle hareketlerin değerlendirilmesi tabloda ön planda görülmüştür. (Kınay, 1993: 249-253)



**Resim 1.5.**Carra, Anarşist Galli'nin Cenaze Töreni

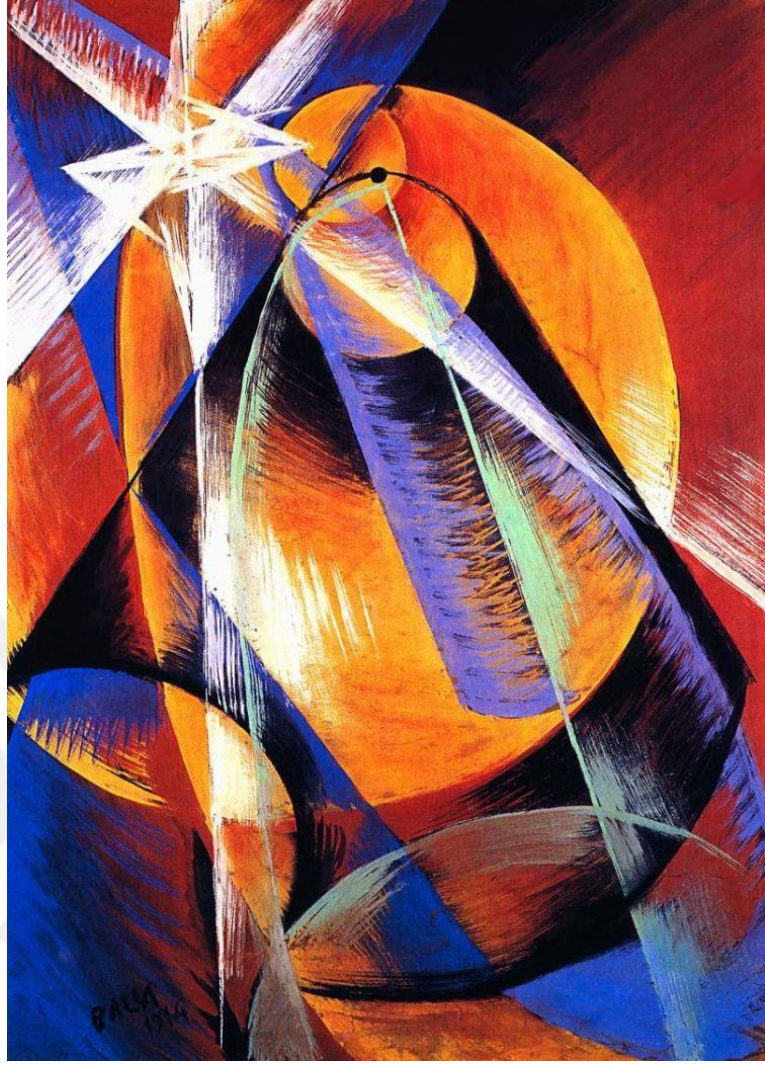
Gino Severinin (1883-1966) Tabarin Bar Hiyeroglif Dinamic, Giacomo Balla'nın (1871-1958) Utarit Gezegeni Güneşten Geçiyor, Marcel Duchmp (1887-1958), kübizmde deneyler yaptıktan sonra fütüristik teknikler verdi, diğer önemli resimler. Gino Severini'nin masasının ismi anlamlı. Hiyeroglif çözülmesi gereken ölü bir dildir. Tablo okunmadan anlaşılmazdır. Dinamik ifade aynı zamanda fütüristlerin sanat ilkelerinin temel bir kavramdır. Tabarin Bar hareket ediyor. Bunu ifade etmek için formları analiz eden ve görüşlerini çoğaltan kübik teknik uygulanır. Aynı zamanda, zaman içindeki hareketler, rakamların birbirinin üzerine konulması ve aralarında belirli boyutların bırakılmasıyla ifade edilmiştir. Öndeki dansçılar ve seyirciler dönüştürülür. Balla'nın masasının konusu da, dinamizm için fütüristlerin isteklerinden kaynaklanıyor. Bu grafikteki dinamizm kozmik dinamizmdir. Marcel Duchmp'in Merdivenden Inen Nü tuvali Salon des Independants'da sergilenmek üzere hazırlandı, ancak talep üzerine Salon'dan çekildi. 1913 yılında New York'taki Armoury Show'daki sergi, önemli bir sanat etkinliği oldu. Bu tablo kübizm olarak da görülür. İş, insan vücudunun hareketinin bir değerlendirmesidir. Bu açıdan fütürist



espride ve teknik. Hareket değiştirilmiş planlar, kendilerine bırakılan belirli boyutlar ile birbirlerinin üzerine yerleştirilir. Kırmızı, kahverengi ve gri renkler hareket algısını geliştirir. (Kınay, 1993: 249-253)



**Resim 1.6.**Severini Tabarin, Bar Bilmecesi



**Resim 1.7.**Giancome Balla, Güneş Önünden Geçen – Zühal



**Resim 1.8.**Duchamp, Merdivenden İnen Kadın

Chirico'nun eserlerinde sonsuzluğun ifadesi var. Uzayda süreklilik, kemerli, akşamları boş meydanlar önermek bazen tek bir insan figürü ile daha anlamlı. Bu tasvirler, sonsuzluk, yalnızlık ve sınırsızlık duyguları uyandırıyor. Eserlerde kullanılan soğuk, açık, hafif ve gri renkler, atmosferik melankolik bir görünüm vermektedir. Sanatçı, model biçiminde farklı şekillerde tuhaf bir formda kompozisyonlar üretti. Sonsuz Hasreti, Bir Sokak Gizemi ve Melankolian sanatçı. (Kınay, 1993: 249-253)



**Resim 1.9.**Chirico, Saatin Bilmecesi

### **1.1.3.Avangard**

Avangard 'ın kelime anlamı 'öncü' dür. 1830larda Saint Simon tarafından 'köklü değişimlerin bayraktarları' olarak revize edilerek siyaset diline girmiştir.

Sanatı bir din olarak gören Aziz Simon, şu anda sanatçının misyonunu üstlenerek bilim adamlarına ve diğer aydınlara hitap ediyor: "Bizler sanatçılarımızın avangardıyız... En etkili ve hızlı sanat. Laverdant'ın "Sanatın sanatçıların rolü" başlıklı yazısında, "Sanatın sanatı, en ileri sosyal eğilimler, rehberlik, bilinmeyenlerin açığa vurulması" başlıklı makalesinde yazdığı gibi sanatsal kuramcıdır. Aziz Simon. Modernizm çağında, sanat artık bir din ve seküler bir kültür olarak kutsaldır. (Deniz, 2011)

Deniz'e göre; Fransız Devrimi ardından kolektif yapılanma son bulup 1848'de burjuvazi ve aristokrasinin savaşları evrilince, daha önceden sanatın ahlaktan ve faydadan arınmayacağını söyleyen Baudlaire kendi deyimiyle depolitize olur ve 'sanatın amacı ahlaktan bağımsızdır' der. Çağdaşı Victor Hugo'da Baudlaire'i destekler niteliktedir. 1869 tarihli Gülen Adam'da 'Rezil biri olmak ne kadar rahat. Canavarları severim. Şarlatanları da. Küçümsenen, dalga geçilen, grotesk, korkunç, tiyatro denen o boyunduruktaki kahkahalarla gülünen sevgili benim için fevkalade çekici' der. Sanat, Baudlaire ile birlikte özerkleşme tutkusuna kapılır. Çağdaş ahlak,

bilim ve siyaset söylemlerinden de arınır. ‘İyi’, ‘doğru’, ‘güzel’ yerine bir karşı-estetik oluşturulur. Sanat artık herhangi bir doğayı, hakikati taklit etmez. İçeriği biçimine dönüşür. Böylece avangard, romantizme karşı bir hareket olarak yükselen sanatın özerkleşmesiyle birlikte modernizmle ortak bir evrime girer. Bu nedenle, her ikisi de, sanatçıların burjuva zihniyetine karşı tutumlarını kolektif ve kendi kendine yabancılaşma yoluyla ifade eder. Linda Nochlin, Avant-Garde tahtında Manet'i ilk avangard olarak tanımlar, çünkü avangard yabancılaşma anlamına gelir. Poggioli'nin Avangard Teorisi de Nochlin'i destekliyor. Poggioli, Sartre'dan örnekler vererek, “burjuva sanatının anti-burjuva, yani onun ilkesi ya da normu” olduğunu söylüyor. Modern Sanat Tarihi, avangard ve modernizm sosyal ve politik oluşumlardan uzaktır. Bu dönemden başlayarak da tarihçiler, sanatı temsillerden ve retorikten ayırır. 1930larda sanatçılar örgütlüdür. Daha sonra bu ‘halk cephesi’ politikalarından soğurlar. Greenberg de Amerikan sanatındaki bu burjuva vasatlığını yerer. Ona göre bu vasatlığın temeli kitsch’tir. Öyle ki, Avangard and Kitsch makalesinde ‘Kentlerde proleterler ve küçük burjuva olarak yerleşmiş olan köylüler, aktif olmak için okumaya ve okumayı öğrendi; ancak kent, geleneksel kültürün tadını çıkarmak için gerekli olan boş zaman ve rahatlığa sahip olamazdı. Yine de, topluma karşı hoşnutsuzluklarını yitiren ve aynı zamanda yeni bir baskıya sahip olan yeni kent kitleleri, topluma kendi tüketimine uygun yeni bir kültür türü sunmak için baskı altındaydı. Yeni pazar talebini karşılamak için yeni bir meta icat edildi: gerçek kültürel değerlere karşı duyarsız olan fakat belirli bir kültün sağlayabileceği çeşitlilik için aç olanlara yönelik ikame kültürü kitsch ve avantgarde bunun için kritik öneme sahip durum. Soyut ekspresyonizm de bu eleştirelliği bütünüyle taşımaktadır. Böylece Greenberg Newyork’u dünya kültürünün merkezine yerleştirir. Amerikan sanatı nihayet ‘dünya sanatı’na evrilmiştir. Unutulmamalıdır ki, bu zafer hikayesi, önce sanat ve sonra siyasetin Marksizmi ile başlar. Sanatın sorgulanması süreci, avant-garde sanatının sebebi, sanatın gerekliliğini sorgulama süreci, iki dünya savaşının acımasızlığından sonra, sanat "inkar" (Poggioli), "yok etme" (Lukacs) Hauser). Dada ve gerçeküstücülük gibi “tarihsel avant-garde”, durumsalcılık, ikinci savaş sonrası avangard, fluxus gibi, sanata karşı artistiktir. Bürger, avangardın bu bağlamda sanat karşıtı provokasyonlarla tanımlandığı kuramını ortaya koymaktadır. Bürger'e göre avangard, kurumsallaşmaya karşı bir saldırdır. Ütopyaların öngördüğü

sosyal ilerlemenin destekleyicilerinin rolünü üstlenmez. Sorun, sanatın sosyal fayda (realizm) ya da reddi (estetikçilik) değil sanatın meşgul ya da özerk değil sanatın kendisi olduğu yönündedir. Onun sosyal işlevi onun anlayışıdır. Otorite. Avangardın amacı, içinde bulunduğu sanat kurumunu yok etmektir. Çünkü sanat hayatı yasaklayan kurumdur. Tüm bu kuramlar dahilinde modernik dönemin avangardı ile bir nevi 'Duchamp sonrası' avangardı arasında ayrılıklar mevcuttur. Avangard'ın anti-art söylemleri fluxusu, sürrealistleri, Dadaistleri kurumsallaştırdığı, müzelerin en korunaklı bölgelerine sokup, Baudrillard'ın dediği gibi bir 'değer metasızı' yaratmıştır. Sonuç olarak, Robert Williams avangard hakkında haklı çıkmış, sanatla hayatı buluşturan kapitalizm olmuştur. Bugünün avangardının ise anti-art olmadığı, sanat ile hayatı yeniden buluşturmanın yararsız bir çaba olacağı tüm bu avangard kuramları sayesinde tarihsel olarak ispatlanmıştır. Anti-art'ın vandalitesi sistem tarafından bertaraf edilmiş, 'art' kategorisi altında toplanmıştır. Kurum eleştirileri, politik imge üretimleri salt propaganda araçlarına dönüşerek sanatın kendi tözüne aykırı hale gelmiş, arada kalan nesnelere dönüşmüştür. (Deniz, 2011)

#### **1.1.4.Postmodernizm**

Karabıyık ve Özgeren'e göre; "Modern" terimi, Huns Robert'a göre Latince "tam olarak" anlamına gelen "modo" kelimesinden gelmektedir. İlk olarak V. Yüzyılda "Modernus" biçiminde kullanılmıştır. İçerik çeşitli olmasına rağmen, modern terimi her zaman eskiyi ayırmak için kullanılır.

"Postmodern" anlayıştan, 1970'lerden itibaren, Fransız post-yapısalcı hareketiyle 1979'da Jean-François Lyotard'ın postmodern devletten teorik kaynağın alındığı ve mimari ve sanatsal gelişimdeki deneysel hareketleri tanımlamak için kullanıldığı açıktır. entellektüel ve kültürel olarak moderniteden postmodernizme geçiş gerçekleşmiştir. Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Jean-François Lyotard, Michel Foucault ve Jacques Derrida gibi düşünürler postmodernizmin önde gelen savunucularından. (Karabıyık ve Özgeren, 2010: 3-7)

Karabıyık ve Özgeren'e göre; Postmodernizmin belirli bir tanımını yapmak oldukça zordur. Yine de, akademisyenlerin postmodernizmi "iş dünyasından sanata kadar alandaki birçok kültürel alışverişin sonucu olarak ortaya çıkan yeni yaklaşımlar" olarak tanımladıkları görülmektedir. Postmodernizm de kapitalist

sisteme tepki olarak ortaya çıkan yeni yaklaşımlar olarak tanımlanmaktadır. Postmodernizmin öncülerinden biri olan Charles Baudelaire, modernleşmeyi modernize edilmiş insanları sosyalleşme ve bireyselleşme açısından bireyselleştiren bir yaklaşım olarak eleştirmiştir. Modernizmin, onun egemenliğinin ve biçimselliğinin insanları yalnız bıraktığını savunan Baudelaire, postmodernizmi sanat ve yaşam anlamında doğal ve estetik (güzellik) olarak görüyor. Postmodernizm, farklı tarzların, farklı düşünme biçimlerinin ve farklı yaşam tarzlarının kabul edildiği ve görünür hale geldiği bir durumdur. Raaij (1993) "çoğulculuğu" açıklıyor. Frederic Jameson'a (1991) göre, tarihsel düşüncenin unutulduğu bir zamanda, şimdiki zamanı tarihsel olarak düşünmeye çalışmaktadır. Postmodernona ait olan farklı akımların diğeri, Foucault'ın akışıdır. Foucault hareketine göre, postmodernizm birçok boşlukla karakterizedir. Foucault, Aydınlanma yaklaşımının temel bir inkarıdır ; bu sebepten dolayı, kurtuluş ve ilerleme aynıdır; Bilgi ve yeni güç biçimleri arasındaki bağlantılara dikkat çeken Aydınlanma, yeni bir tür gelişmenin baskıya yol açtığını öne sürdü. Foucault için her şey tarihtir, rasyonellik, bilgi ve gerçeklik gibi kavramlar tarihseldir ve sosyo-kültürel gelişmeler tarafından belirlenir. Bilgi kuramları ve koşullar, koşullar ve koşullar ile belirlenir. Postmodernizmi sağlayan bir başka isim olan Lyotard, Kanada hükümetinin, 19. yüzyıldan bu yana bilim, sanat ve kültür alanında bir dönüşüm olduğunu ve gelişmiş toplumların geleceği hakkında bir rapor hazırladığını belirtmektedir. bu dönüşüm postmodernizmdir. Lyotard, postmodern devletin bilgi temeli olduğunu, ancak bu dönemde farklı bir bilgi anlayışının geçerli olduğunu savunuyor. Ona göre, alıcıların bu mesajları algılayış biçiminin, yazar tarafından yorumlanıp yazıldığından daha önemli hale geldiğini ve bunu postmodernizmin bir yansıması olarak yorumladığını iddia ediyor. (Karabıyık ve Özgeren, 2010: 3-7)

Bu tanımlardan postmodernizm, modern anlayışın biçimselliği ve sistematığıne bir tepki olarak ortaya çıkan, formları, kalıpları yenen, gerçeği, çeşitliliği ve tarafsızlığı savunan bir yaklaşım olarak tanımlanmaktadır. Postmodern pazarlama, bu yaklaşımdan ortaya çıkan ve tüketici ile üretici arasındaki mesafeyi ortadan kaldıran bir yaklaşımdır ve işbirliğinin, farkın, süper realitenin, konunun merkezileşmesinin, kontrastların bir araya gelmesinin ve parçalanmanın pazarlama unsurlarına

parçalanma kavramlarını ekler. Postmodernizmin özelliklerine bakıldığında şöyle görünür: (Karabıyık ve Özgeren, 2010: 3-7)

- Postmodernizm; Mantık ve simetri inkarı, çelişki ve kafa karışıklığını sever.
- Postmodernizm, deneyim birikimi, sanayileşme, kentleşme, ileri teknoloji, modern ulus-devlet, kariyer, bireysel sorumluluk, bürokrasi, liberal demokrasi, hoşgörü, hümanizm, eşitlikçilik, tarafsız eylem, süreçler ve kişisel olmayan değerler ve kuralların birleşimidir. Öne çıkıyor.
- Postmodernizm modern konuya, özellikle pragmatizm ve bireyciliğe dayalı evrensel ahlak anlayışına karşıdır.
- Postmodernizm evrenselciliğe karşı, genel bir saldırıya, evrensel bilgiğe ve köktencilığe karşı şiddetli bir saldırıya yol açar. Tek, değişmez, evrensel bir akıl yerine çeşitli akılların varlığından söz eder. Bilginin göreceli olduğunu kabul eder, gerçekliğin herkese göre değişebilir.
- Postmodernizm, ilerleme fikrini reddeder ve şehir yaşamının modern geçmişten günümüze kadar köy hayatından üstün olduğu fikrini kabul etmez.
- Postmodernizm, siyasi temsili sahtekârlık olarak görse de, demokrasi de şüpheli görünüyor, birçok yeni politik hareketi destekliyor ve çoğulculuğu, çok kültürlülüğü savunuyor.
- Postmodernizmin bir başka özelliği eklektisizmdir. Tek-doğru anlayışının inkârı, gündeme gerçeği daha fazla getirdi ve sonuç olarak, “her şey gider” sloganıyla ifade edilen seçmenliğin eklektizmini benimsiyor.
- Postmodernizm aynı zamanda bir tercümandır. Dünya, nesnelere değil, üzerlerine yüklenen anlamlardan ibarettir, görüşü kabul eder. Postmodernizm, sosyal teorem ya da epistemolojik olarak olsun, bu hareketin Batı'da ortaya çıkan ve bizzat modernizme yönelen Aydınlanma felsefesinin bir eleştirisidir. (Karabıyık ve Özgeren, 2010: 3-7)

Postmodernizm, dünyayı karakterize eden bilimsel dünya görüşünün nesnelliği ve otoriter doğasından, algılanan değişmezden daha çok şey ifade eder. Postmodernizm; savurganlık, taklit, parodi, oyunculuk, çelişki, saygısızlık, yalan ve hayal gücünün ötesinde. Bu nedenle, Lyotards (1984), postmoderniteyi 20. yüzyılın sonlarına doğru bilginin belirlenmesi olarak tanımlar. Postmodernizm, F. Jameson'a



"geç kapitalizmin mantığı", A. Huyssen "neomodernizm", Marc Argue "üst modernizm", E. Gellner "görelilik" ve Guyy Debord "gösteri topluluğu" olarak ifade eder. Modernizm, postmodernizmin savunucuları olan, yaratıcılık, kendiliğindenlik, ruhsal ve duygusal niteliklerin bilimsel erdemlerini vurgulayan nesnellik, titizlik, rasyonellik ve postmodernizmdir. Aydınlanma döneminin perspektifini yansıtan modernizmin postmodernizmi, dünya görüşü olarak ortaya çıkmaktadır. postmodernite, canlanma ve geri dönüşümü vurgulamak. Günün sonuna kadar devam eden postmodern anlayış, 2000 yılında küreselleşmenin etkisi altında incelenmektedir. Postmodernizmin öncülleri olan Foucault, Derrida ve Lyotard, her şeyin politik olduğuna inanmaktan dolayı eleştirilmektedir. (Karabıyık ve Özgeren, 2010: 3-7)

Karabıyık ve Özgeren'e göre; Harvey, kapitalist süreçte iki ayrı dönemi temsil eden Fordist üretim ile kültürel düzlemde postmodernizmin ortaya çıkışının nedenini açıklıyor. Harvey'ye göre, modernizm kapitalizmle ortaya çıkan bir fordizin seri üretim biçimi olarak görülür. 1929 ekonomik krizinin etkisiyle, 1950'ler ve 1960'larda esnek üretimin geçişiyle Postfordizm ortaya çıktı. Postfordizm, postmodernizmin bir yansıması olarak kabul edilir. Böylelikle, farklılaşmış üretim Postfordist üretimin, esnek üretim olarak adlandırılan dönüşümüdür. Tüketici imtiyazının genişletilmesi, üretimin farklı coğrafyalarda gerçekleştirilmesini, postmodernizmi, farklı kültürlerin tanınmasını anlamayı ve alanın kültürel ifadesini bulmayı mümkün kılmıştır. (Karabıyık ve Özgeren, 2010: 3-7)

## **1.2.Bir Açık Yapıt Olarak Performans Sanatının Okunması**

### **1.2.1.Eco ve Açık Yapıt**

1960'lı yıllarda semiyotiklerin önemli temsilcilerinden biri olan Umberto Eco, dil, sanat, edebi teori, kitle iletişimi ve dil ve işaret kavramları üzerine çalışmalar yürütüyor. Eco, Ch., Genel gösterge göstergelerini analiz etmeye ve kültürel olayları gösterge bilimi açısından incelemeye çalışmaktadır. S. Pierce, işaretleyicinin ışığında "sınırsız anlam" kavramını geliştirir; bu işaretin, mutlak son anlama sahip olmadığına dair bir iddia içerir. Eco, henüz göstergebilim üzerine yoğunlaşmadığı 1975 öncesi dönemde Opera Aperta'yı (Açık Çalışma) yayınladı. Bu çalışma, Eco'nun herhangi bir sanat eserinin kalitesi olarak gördüğü "açıklık" kavramına odaklanıyor. Eco'ya

göre, sanat eserleri açıklık nitelikleri nedeniyle birçok farklı yoruma izin veriyor. Bununla birlikte, artan yapısal sesler sesinin duyulduğu bir zamanda Eco, bir sanat eserinin veya bir metnin yorumlanmasının sonsuz sayıda olacağı görüşüyle ilgili kuşkular dile getirmektedir. Eco, açıklık ile yorumlamayı sınırlayıcı faktörler arasında bir diyalektik kurmak istiyor. Bu bağlamda Eco, Peirce metamorfozunun yorum kriterlerini aramasına yol açar, Pierce ise “sınırsız anlam” kavramını alır ve sınırsız anlayış sınırları çizer. Eco'nun bu çabası gösterge konseptiyle takip edilebilir. (Göksel, 2011: 1-3)

Eco üsleri Peirce'i semiyoloji üzerine yaptığı çalışmalarında. Peirce'ye göre, tüm bilimsel araştırmaların ardındaki mantık, referans için bir çerçeve oluşturan genel bir teoridir. Peirce'nin yaklaşımının en göze çarpan özelliği, gösterge kavramı için önerilen tanım ve sınıflandırmadır. Peirce'e göre, gösterge, bir kişi için herhangi bir şeyin, herhangi bir bakımın veya herhangi bir türün yerini tutan bir şeydir. Biri hedefleniyor; yani, bu kişinin aklında eşdeğer bir gösterge ya da belki daha gelişmiş bir gösterge yaratır. Akılda tutulan bu gösterge, Peirce'i ilk ekranın "yorumcusu" olarak çağırır. Bu gösterge bir şeydir; "Nesne" konumunu korur. Bununla birlikte, bu gösterge her açıdan değil, Peirce'nin tezahürün “temeli” olarak bahsettiği anlayış türüyle olan ilişkisi açısından dır. (Göksel, 2011: 1-3)

Göksel'e göre; Peirce semiyotik, Saussure semiyotiklerinin bıraktığı anlam ve yorumlama kavramlarına odaklanır. Bu, başka bir işaretçinin yerini alan "yorumlama" kavramıyla yapılır. Bir gösterge her zaman kendini değiştiren bir yorumu olan bir gösterge zinciri oluşturur. Açık uçlu böyle bir zincir, yorumlama sürecinin tamamlanmasına izin vermeyecektir. Pierce'e göre, bir ekranın anlamı bir ekrandan başka bir şey değildir. Bu, ekrana sonsuz bir dönüş gerektirir. Pierce'ın sınırsız anlam kavramı buna dayanır; yani, Pierce'ın bir göstergesi (kendi yorumuyla) başka bir şey tarafından belirlenir, nesneye aynı şekilde gönderilen bir nesneye dönüştürülür ve böylece sonsuza dek. Arte sıralamalarının yorumu sona erdiğinde bile, gösterge her zaman eksiktir. (Göksel, 2011: 1-3)

Göksel'e göre; Eco, Peirce'nin sınırsız anlam kavramının yorumlama kriteri olmadığı sonucuna varmadığını göstermektedir. Eco'ya göre, ekranın bir özelliği olarak yorumlama potansiyel olarak sınırsızdır, yorumlama amacı yoktur ve “kendi

kendine” akar; Bu, bir metnin potansiyel olarak en son olduğu ve her yorumun mutlu bir sonla biteceği anlamına gelmez. Peirce'nin "bir gösterinin anlamı, bir gösterinin anlamı, bir işaret dışında başka bir şeyin yokluğu" ndaki nosyonu, ekrandan sonsuza dönüş gerektiren bir kavram, sonsuz ve amaçsız bir yorumlama ilkesini savunuyor gibi görünüyor. Peirce'nin "sonsuz anlam" kavramının öyküsüdür. Bu Eco Peirce kavramı, Hermetik anlamın anlamına bakmaya yöneliktir. Hermetik gelenek, sınırsız bir anlamdan söz edip edemeyeceğimizi soruyor, çünkü şeyler bir şeyi veya terimleri terimlerle değiştirebiliyor. (Göksel, 2011: 1-3)

Hermetik gelenek kavramı ile Peirce göstergesindeki göstergeler kavramı arasında temel bir ayrım vardır. Hermetik geleneğe göre, gösterge başka bir şey hakkında bildiğimiz bir şeydir. Ancak Peirce semiyolojisinde, bir gösterge hakkında daha fazla şey bildiklerimiz var. Daha fazla şey bilmek, her şeyi bilmek anlamına gelmez; Bir gösterinin etkilerini, açık bir çıkarım içeren bir önermenin anlamını bilmek. Eco'nun hermetik geleneğine uzanan tarihsel bir görünüme gitmeyi istememenin nedeni, postmodern düşüncenin, eskiden olduğu gibi, “çağdaş bir tartışmanın kökenini yeniden gözden geçirerek; metin (ya da anlamların çoğulluğu ya da aşkın anlamının yokluğu) Hermetik mirasın köklerine böyle bir arkeolojik gezi, Eco'nun hermetik yaklaşımı metinlere ne diyeceği ana özelliklerini ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. (Göksel, 2011: 1-3)

Göksel'e göre; Eco öncelikle iki temel yorumu ayırmak istiyor. Batı düşüncesinde eko, rasyonalizm ve irrasyonalizm, aslında bu iki yorum türüne dayanmaktadır. Yunan rasyonalizmi sadece açıklanabilir olanı kabul ederken, hermetizm ilkeluği tersine çevirir ve böylece düşüncüyü öz-egemen hale getirir, ki bu da şimdi temelde açıklanamayan bir şeydir. Hermetik düşünce, kimlik, çelişki, nedensellik gibi Yunan ve Latin rasyonalizm ilkelerini reddeder. Çelişki ilkesinin reddedilmesiyle, her şeyin benzerliğinden söz etmek mümkündür. Daha belirsiz ve çok anlamlı olan dil, daha karşıtlar birbirlerine yaklaşır, böylece kimlik ilkesi düşer. Artık nedensel bağlarda düzenlenmiş zamansal bir doğrusallık yoktur, bu yüzden sonuç, onu yaratan nedenler üzerinde bir etkiye sahip olabilir. Bu anlayış sadece sihir değil, aynı zamanda filolojide de. Hermetik düşünce, tüm dünya sahnesini bir dile dönüştürür; ama aynı zamanda dil her türlü iletişim gücünü alır. Bütün bu ışığında,

Eco, metinlere hermetik bir yaklaşım dediği şeyin temel özelliklerini verir: (Göksel, 2011: 1-3)

1. Bir metin, yorumlayıcının sonsuz dahili bağlantıları keşfedebileceği açık uçlu bir iş parçacıdır.
2. Dil mevcut bir anlamı kavrayamaz. Aksine, görev rakiplerin bulunduğu göstermektedir.
3. Dil, düşüncenin yetersizliğini yansıtır.
4. Tek bir anlam belirttiği iddia edilen herhangi bir metin başarısızdır.
5. Okuyucu, imkansız yazarın ulaşması için niyetini zorlama niyeti hakkında heveslidir; yani, yazarın ne söylediğini bilmediğini fark eden bir insanüstü (Übermensch) olur, çünkü dil onun yerine konuştuğunu kabul eder.
6. Kaybedenler, yorum sürecini bitirenlerdir.
7. Gerçek okumanın metnin bir sırrı olduğunu ve metni geçersiz kıldığını anlayan bir okuyucu.

Göksel'e göre; Eko, hermetik yaklaşımın özelliklerini listeleterek, okunduğunda yönelimli teorilerin ortaya çıkacağı noktaları tanımlar. Eco'nun hermetik anlamının bu yorumunun kriteri, benzerlik göstergesine dayanmaktadır. Hermetik anlam, her şey ve her şey arasındaki belirli bir bakış açısından yakınlık ve benzerlik arasındaki ilişkiyi görür. Ancak, analogi mekanizması devreye girdiğinde, duracağına dair bir garanti yoktur. Fakat sağlıklı bir yorumlama ve paranoid bir yorumlama arasındaki fark, benzerlik ilişkisinin en alt seviyeden en olası şeyi çıkarmadan değil, en düşük görüş seviyesinden geliyor olmasıdır. Eko, hermetik anlamın ana kusurlarını ve bunun aracılığıyla, aşırı yorumlama yöntemlerinin kusurlarını tespit etmeye çalışır. (Göksel, 2011: 1-3)

Belirli bir metin yorumunun aşırı yorumlayıcı bir örnek olduğunu belirlemek için iyi bir yorum tanımına sahip olmak gerekli değildir. Eco, Popperian ilkesini ele alır: Buna göre, hangi yorumların “en iyi” olduğunu belirleyecek kurallar yoktur, ancak en azından hangi yorumların “kötü” olduğunu belirleyecek bir kural vardır. İşte izotop kavramı ortaya çıkıyor. Teorik olarak, her zaman alışılmamış ipuçlarını makul bir şekilde yapacak bir sistem olabilir. Metinler söz konusu olduğunda, Eco'ya

göre, öznenin semantik "izotopu" nun belirlendiği en az bir kanıt vardır. AJ Greimas, "izotop" un, bir emülasyonun tek biçimli bir formunu okumayı mümkün kılan, çok seviyeli semantik bir bilimsel sınıflandırma olarak tanımlar. Eco'ya göre, anlamlı bir bilimsel izotop görmek için ilk hamle belli bir söylemin. Bu tahmin yapıldıktan sonra, olası bir sabit semantik izotopun ortaya çıkışı, ifadenin "neyle ilgili" olduğuna dair metinsel kanıtı oluşturur. Eco'ya göre, metindeki tahminde T. Kuhn'inkiyle benzerdir, tıpkı bir teoriyi diğer teorilerden çok paradigma olarak kabul etmenin daha iyi olduğu, fakat tüm olguları ille açıklamayacağı ve onunla daha az olduğu Önceki teorilerden daha formda bir işleve sahip olmak gerekir. (Göksel, 2011: 1-3)

Göksel'e göre; İleri sürülen bu öngörü kavramı, Eco tarafından benimsenen "retorik çember" fikrinin temel taşıdır. Eko retorik çemberi okur ve metnin yorumlanmasını kontrol etme fırsatı olarak görür. Eco'ya göre, klasik tartışma metnin yazarı veya metnin yazarı niyeti ne olursa olsun metnin ne söylediğini öğrenmeyi amaçlamaktadır. Öte yandan, yeni okuyucu odaklı teoriler, okuyucunun amacını vurgulamaktadır. Okur-odaklı teorilere çoğu zaman yakınlıklarını ifade etse de, Eco yorumcuların haklarını aşırı vurgulamak için gittikçe artan yoğun yaklaşımları eleştiriyor. Bu nedenle Eco, okuyucuların metnin haklarına karşı haklarını savunmak için bir metni okuduğunu öne sürüyor. Intentio operis ve intentio lectoris arasında kurulmaya çalışan bu diyalektikte, okuyucular hala özgür ve tahmin edilemez bir yaklaşıma sahipler. (Göksel, 2011: 1-3)

Göksel'e göre; "Metnin amacı" ifadesinin anlamı, "okuyucunun niyetinin" ne anlama geldiği kadar net değildir. Eco'ya göre metnin niyeti metnin yüzeyinde gösterilmiyor, ancak kişi onu "görmeye" karar vermelidir. Bu nedenle, metnin amacının tahminin okunmasının bir sonucu olduğu söylenebilir. Okuma girişimi temel olarak metnin amacının bir tahminidir. Bu tahmin, organik bir bütün olarak kabul edilen metnin tamamı ile onaylanmalıdır. Ancak bu, belirli bir metin için yalnızca bir yorumlama tahmininin yapılabileceği anlamına gelmez. Prensipte olarak, yorumlayıcı tahmin sonsuz sayıda yapılabilir. Ama sonuçta bu tahminler, metin tutarlılığı bağlamında test edilecek, böylece son derece tahmin edilen bazı tahminler reddedilebilir. Bu dikkate değer tahminlerle yorumlamaya gidilmesi, Eco'ya göre yorumun değil metnin kullanımının sonucudur. (Göksel, 2011: 1-3)

Göksel'e göre; Metin örnek okumaları üretmek için tasarlanmıştır. Örnek okuyucunun girişimi, bir ampirik yazar olmayan ve sonunda metnin niyeti ile örtüşen bir yazar hayal etmektir. Dolayısıyla metin, yorumu doğrulamak için kullanılacak bir parametreden çok daha fazlasıdır; yorumlama, elde edilen sonucun, kendisini esas alarak doğrulamak için yapılan dairesel çaba sürecinde kurulan sonuç olduğu bir nesnedir. Bu hala eski ve Eco'ya göre geçerli bir retorik daire. Metnin amacının tahmini, tutarlı bir bütün olarak bu şekilde oluşturulan metinde test edilir. Dolayısıyla, Eco'ya göre, metnin iç tutarlılığı, okuyucunun kontrol edilmesinin imkansızlığını kontrol eder. Ancak eko, bazı metinlerin yorumlanmadan önce bir tahmine izin vermeyebileceğini vurgulamamaktadır. Bunun nedeni, Eco'nun örnek yazarın metin okuyucu lehçesinde yeterince dikkate alınmamasıdır. Eco'ya göre, her metin kendi örnek okuyucusunu üretmeyi amaçlıyor. Her ne kadar eko-ampirik yazar doğru amaçlarla ilgilenirse de örnek yazarını bir metin stratejisi olarak belirler ve örnek yazarın örnek bir okuyucu üretmeye yöneldiğini iddia eder. Bu noktada, Eco'nun yazarının amacı üzerine yapılan bir araştırma, metnin amacı ile ilgili araştırmalarla örtüşmektedir. Örnek yazar ile örnek nesne arasındaki bir metin stratejisi olarak işlev gören örnek okuyucu arasındaki diyalektik düşünülürse, metnin tahminlerinin yapılamayacağı bazı durumlar olduğu söylenebilir. metni yorumlamak için kullanmadan önce tekrar test edilemez. Bu durumda, metne aslında erişilemez. Bunun nedeni, örnek okuyucu ile örnek yazar arasındaki diyalektiğin zayıf ya da yetersiz olmasıdır. Metin, örnek okuyucunun onunla birlikte örnek okuyucuyu önceden görmesi veya metnin örnek yazar tahminini okuması ile çözülmez. Bu durumda, örnek yazarın görmeden, sorgulamadan ya da örnek yazar sorulup cevap vermediğinde tahmin yapılır; Okuyucunun Eco'nun gerekli gördüğü dürtülerini kontrol etme fırsatını ortadan kaldırır. Örnek yazarın metnin bağlamını bir anlamda verdiği düşünülebilir. Eco'nun dediği gibi, metin okuyucunun üzerinde hareket edebilecekleri bir tembel makinedir ve örnek yazarın okuyucuya uymak için bir talimatlar seti olarak sunulması halinde, bu bir makine benzeri uygulayan örnek bir yazardır. Metin. Bu durumda, metnin Eco'nun savunduğu gibi yorumcuyla böyle özgür ve tahmin edilemez bir ilişki içinde olmadığı söylenebilir. (Göksel, 2011: 1-3)

Göksel'e göre; Eco, Açık Çalışmalar'da yorumcuların estetik değeri olan metinleri okumadaki aktif rolünü savunur. Kitabın başında, müzikal çalışmaları ile

ilgili düşüncelerini açıklamaya ve örnelemeye çalıştı. Bu anlamda sanatta açıklık kavramını daha açık hale getirmeye çalıştı. Eco'ya göre, son müzik çalışmalarında ortak bir özellik; parçayı sanatçıya bireysel olarak yorumlamada bazı özerkliğin tanınmasıdır. Bu anlamda sanatçı kendi değerlendirmesini parçaya ekler. "Tercüman, bir notun ne kadar tutulacağına, seslerin nasıl gruplandırılacağına karar verebilir." Karlheinz Stockhausen Klavierstück XI, Luciano Berio'nun Solo Flüt İçin Sekansı, Henri Pousseur'un Sambi'si ve Pierre Boulez'in Piano'nun Üçüncü Sonatısı. Bu örneklerle klasik geleneğe alışma biçimimiz arasında büyük farklılıklar vardır. En basit haliyle, aralarındaki fark şu şekilde tanımlanabilir: "Bir klasik müzik yapıtı, örneğin Bach'ın bir fügen, Aida ya da İlkbahar Ayini, bestecinin kapalı, tanımlı olarak ses birimlerini bir araya getirip dinleyiciye sunmasından oluşur. Bestecinin parçanın çalınmasını arzuladığı formatı yaratabilmesine yardımcı olacak geleneksel simgeler parçanın yorumcusuna aktarılmakta ve onu yönlendirmektedir. Yukarıda sözü edilen yeni müzik yapıtlarıysa, tersine, tanımlı ve sonlu iletilerden, tek sesli olarak düzenlenmiş formlardan oluşmamaktadırlar. Bunlar önceden belirlenmiş yapısal doğrultularda belirli tekrarlar sunan tamamlanmış yapıtlar değildir, öğelerinin dağılımıyla formel olanakları çoğaltırlar; yorumcunun kendi inisiyatifine bırakılmış bir dizi düzenleme olanakları sunarlar, yorumcunun sonuca ulaştırdığı, estetik bir planda yorumcunun gerçekleştirdiği birer 'açık yapıt'tır hepsi" Burada Eco, açık yapıt tanımını iyice kesinleştirmeye çalışarak bir yapıtın "tamamlığı" ve "açıklığı" üzerinde açıklama getirir. Eco'ya göre sanat yapıtı, "bir sanatçının bir dizi iletişimsel etkiyi, kendi yarattığı özgün kompozisyonu her izleyicinin kendine göre anlamlandıracağı şekilde düzenleme uğraşının son ürünüdür." İzleyici, kendi duygusal ve entelektüel kapasitesine göre parçanın algılanmasına dayanan uyarılar ve bu uyarılara yanıt olarak bir oyuna katılır. Sanatçı, sanat eserini tasarladığı ve zevk aldıkları formda çekmek amacıyla bitmiş bir ürün sunuyor. Aynı zamanda izleyici, bu uyarılara ve onların oluşumlarına verdikleri tepkilere tepki verirken, aynı zamanda kendi mevcudiyetlerini, kişisel eğilimlerini, koşullarını ve önyargıları tanımlanmış bir kültüre göre tanıtırken, aynı zamanda onların tepkilerine de tepki gösterir. Böylece, özgün yapıda verilecek anlam kendi özel ve kişisel bakış açısıyla şekillenir. Bu anlamda sanat, farklı açılardan algılandığı ve algılandığı şekliyle estetik değer kazanır. Bu anlayış, orijinal özün yapısından uzaklaşmadan farklı

titreşimleri ve yankı zenginliğini bir araya getirir. O zaman, bir sanat eseri "teklik çerçevesinde dengeli bir organik bütün olarak tamamlanır ve kapatılır; Aynı zamanda, özgünlüğü birçok farklı şekilde algılanır ve yoruma açıktır." Böylece, her işin bir algısıdır. hem bir yorumlama hem de bir performanstır, çünkü işin her algı üzerinde yeni bir bakış açısı vardır. Eco'ya göre, açık eserlerin ötesinde, bugün hareketli eserler var. Müzikle sınırlı değiller. Calder'in plastik sanatlardaki hareketli heykelleri, mimarlık ya da Karakas Üniversitesi Mimarlık fakültesi mimarlık çalışmalarına bağlı olarak, sürekli hareket eden ve mimari efektlere dayanan, şaşırtıcı bir etki yaratan bir resim olan Bruno Munari'nin eserlerinden örnekler. Örneğin, yaz dünyasında, Mallarme 'Le Livre' var. Yazar bu eser üzerinde hayatının çeşitli dönemlerinde çalıştı ama bitiremedi. (Göksel, 2011: 1-3)

Bu anlamda açık çalışma hakkında aşağıdakiler söylenebilir:

1) "Açık" eserler canlandırıldı ve sanatçılarla çalışma yaratmaya davet edildi.

2) Organik olarak daha yüksek bir seviyede tamamlanmış olmalarına rağmen (örneğin "hareketli artefakt", bantlanmış tip olarak), izleyicinin içsel uyarılmasının, algı sırasında ortaya çıkacak iç ilişkilerin sürekli olarak yaratıldığı "açık" eserler vardır.

3) Her sanat eseri, açık ya da kaplanmış bir şiirin ürünü olsa bile, neredeyse sonsuz sayıda okumaya açıktır. Bu okumaların her biri, işte, kişisel bir bakış açısıyla, kişisel performansa göre, yeni bir canlılık sağlar. "Eco'ya göre estetik bir etki yaratmak, izleyicinin önerilen anlatıya her an dönebileceği ve orada yeni öneriler için gerekli uyaranları bulabileceği. Eco'ya göre bir gönderi: "Anlatıma her geri dönüşümde, yeni hazlar ve doyumlar bulabiliyorsam, buluyorsam, beni zihinsel yolculuğa davet eden hoş görünümlü maddi bir yapıysa (önerinin formülasyonu beni her duyduğumda hayrete düşürecek kadar güçlüyse, kavramsal göndermesini duyduğum uyarandan ayırmamı sağlayacak mucizevî bir denge ve düzen sunuyorsa, o zaman bu bileşim hayal gücünün çok daha karmaşık bir oyununa geçit verecektir. O zaman yalnızca müphem gönderme değil, bu müphemliğin önerildiği anlaşılır ve hesaplı tarzdan, belirsizliğe davet çıkaran mekanizmanın kusursuz işleyişinden de zevk alacağım bir etki yaratıyorsa o gönderi estetik etki yaratmaktadır." (Göksel, 2011: 1-3)



### 1.2.2. Alımlama Estetiği ve Yorumlayıcı Kuramı

Orijinaline göre; Iser'in teorik temellerinin belirlendiği alım estetiği, alıcının işin önündeki duygularını ve sonuçlarını vurgulayan bir görüştür. Resepsiyon estetiğinde resimle iletişim kurmak, onu kavrayan ve alan kişinin duygu ve düşüncelerini yakalar. Başka bir deyişle, Resepsiyon estetiği işin anlamını dikkate alır; eser, alıcıda uyandırdığı düşünce ve duygu boyutuna dikkat çeker. Resepsiyon estetiği, çalışmanın sadece bir kitle ve kurgu biçimi olmadığını, fakat aklın ve manevi dünyanın alıcısı için aklına birçok düşünce ve duygu getireceğini, bunun çok anlamlı bir gereklilik olduğunu vurgulamaktadır. Bu, alıcının yaratıcı tarafını ortaya çıkaran bir yaklaşımdır. H. Robert Jauss, estetik almanın başka önemli kuramcısıdır. Jauss'ta, alıcıya ilişkin olarak alıcıya karşı tutumunu koyuyor. Bir çalışma oluşturulduktan sonra, alıcı tarafından çeşitli zamanlarda nasıl algılandığını sorgular. "Çalışmanın füzyonu ve okuyucunun ufku ve kendi dünyasının ve ufkunun kaynaşmasının sonu, yaratılan çalışmaların yanı sıra sonraki aşamalarda da olabilen yeni anlamları ortaya çıkarır. Çünkü zaman çok değişir, Bu değişen süreç yeni yorumlar getiriyor. (Özgün, 2009: 166-168)

Resepsiyon estetiği kuramcılarında biri olan Iser'e göre, "bir edebi eserin anlamı metinde kolayca bulunmamakta, ancak okuyucunun yavaş yavaş metindeki bazı ipuçlarına dayanarak oluşturulmuştur". Günümüzün sanat anlayışı, alıcıyı vurgulamak isteyen bir anlayıştır. Katılımcı sanat, ilişkisel estetik, yeraltında kamusal sanat ve izleyici ilişkisi bu teorinin argümanlarının temelleri arasındadır. Bu kuruma göre, sanatın ne olduğu, nasıl tanımlandığı, yaratılış sürecinde yaratıldığı bağlam değil, izleyicinin katkılarıyla üretilmesi önemlidir. Yapıdaki sanatçının anlamı, yapının yapısında anlam kazanıyor mu, yoksa yapıda anlam kazanıyor mu? Berna Moran bunu şöyle açıklıyor: "Modernist edebiyat okuru edilgen durumdan çıkararak, karakter, olay, zaman ya da mekan ile ilgili karanlık bırakılmış birçok noktayı çözmeye davet" eder. "James Joyes, Franz Kafka, Alain Robbe-Grillet, W. Faulkner, S. Beckett ve daha birçok romancı, şair, oyun yazarı, kimisi az kimisi daha fazla oranda eseri yorumlama ve anlama işine okurun da katılmasını gerektiren eserler vermişlerdir. İkinci bir neden daha çok dil ile ilgili, Saussure'den kaynaklanan yapısalılık, eserdeki anlamı bir cümlenin anlamı gibi kendi yapısında arıyordu. Oysa Derrida bu bilimsel çözümü sorguladı ve metnin nasıl okunacağı konusunda

okura ağırlık tanıdı. Ayrıca göstergebilim anlam üreten kodların, konvansiyonların iş göreceği bir yer olarak okura döndü. Bu okur, bir kişi değil, kodların toplandığı anlam kazandığı bir işlevdi. Aynı nedenden ötürü Barthes, metnin birliğinin, metnin çıkış noktasında (yazarda) değil, varış noktasında yani okurda oluştuğunu söylüyordu". (Özgün, 2009: 166-168)

Orijinaline göre; Alıcıya karşı eleştiri yöntemleri, alıcının sanat eserine karşı psikolojik etkileriyle kendilerini ifade eder ve alıcı, bu etkilerle işin anlamını tamamlar. Alıcıyı konu olarak ele alan Alıcı Critique yönteminin eleştirisi, alıcıya işin anlamının boşlukları doldurarak tamamlanacağını ve izlenimci eleştirinin görevinin alıcıdaki işin duygularını ve deneyimlerini anlatmak olduğunu söyler. Empresyonist eleştiriler, ondokuzuncu yüzyılın ilk yarısında kurallara, bilimsel ve nesnelciliğe bir tepki olarak ortaya çıktı, eleştirel, 'kendi ruhunun maceralarını' Anatole France'ı açıklıyor. "Nesnel bir sanat yoktur, nesnel bir eleştiri yoktur ve kendilerinden başka bir şey koymaktan hoşlananlar çok aldatıcı bir öfkenin kurbanlarıdır ve gerçek şu ki, hiç kimse kendi dışına çıkamaz." Empresyonist eleştiri, çalışmanın niteliklerini vurgulamaz ve hiçbir kararın özgürce verilemeyeceğine inanılır. Empresyonist eleştiriler spesifiktir ve bu nedenle yapılan eleştirinin doğru ya da yanlış olup olmadığı tartışılmaz. Güzellik, tat ve zevklerin değişmesi meselesidir. Çalışmanın önündeki konu, besteciden mi yoksa eleştirmenden mi hoşlandığına bakmaktadır. Bu nedenle, işin önünde bulunan alıcı, güzelliğin heyecana ulaşmadan önce her şeyden haberdar olmalı. İş belirli bir kural ile eleştirilemez. "Eserindeki değerli eserle ilgili doğru değerden gelmiyor, çünkü kendisi hakkında bir şeyler söylüyor, eleştiri hakkında değil. Yazarın yazıları, bir şiir, bir roman ya da bir oyun tarafından yazılan ikinci bir eser haline geliyor." Diğer eleştiri türleri, empresyonist eleştiriyi gerçek bir eleştiri yöntemi olarak görmez. "Eleştirilerle ya da eleştirimle, eleştirel olmayan nedenlerden dolayı, bizim için okuduğumuzdan, ya da yazının tarzı ve özellikleri için çekici olduğundan ve bunun için okuduğumuz için deneyimlerimizi öğrenmek istiyoruz". Empresyonist eleştiriler, alıcıdaki heyecanı canlandırabilir ve eleştiriler duyguları açığa çıkararak, alıcının daha önce fark etmediği noktayı yaklaşmasına izin verir, hassastır. (Özgün, 2009: 166-168)

## II. BÖLÜM

### BİR ÖZNEL DENEYİM OLARAK PERFORMANS SANATI

#### 2.1.Varoluş Olarak Performans Sanatı

##### 2.1.1.Varoluşçuluk Kavramı

Bender'e göre; Varoluşçu felsefe, Kierkegaard'dan Marcel'e uzanan iki karşıt çizgi ve Sidere'ye Heidegger'i asılsız varoluşçuluk olarak. Genel çizgileriyle, bireyin ayrılış noktası olarak bireyin varlığını kabul eden bir felsefesi ve öte yandan şiddetli bir sorumluluk duygusu olarak kabul edilen ahlakın ve değerlerin felsefi bir görünümüdür. Bu kişinin dünyadaki yerini ve değerini anlamaya çalışan eylemlerinin temeli,. Temel soru, bir bakıma, "İnsan, bu irrasyonel, anlamsız dünyada nasıl yaşar?" Sorusuna bir cevaptır. Danimarkalı Kierkegaard gibi varoluşçuların bir kısmı, bu sorunun cevabının dini inançta yattığını düşündü. Sartre gibi diğerleri, ateist, deneyim kazanma yollarını ve hayatı anlamlı hale getirmek için daha fazla insani inanç aradılar. Varoluşçuluğun ortaya çıktığı koşullar incelendiğinde, Dünya üzerinde anlam arayışının tırmanışının nedeni daha iyi anlaşılacaktır. Yirminci yüzyılın ilk yarısında, sosyal yapıdaki değişiklikler, endüstriyel ve teknik ilerlemeyle birlikte, kapitalist yaklaşımların sonucu olarak sınıflar arasında farklılıklara neden olmuştur; geride kalan iki dünya savaşı sonrası yaşanan krizler, yeni bir savaş korkusu yarattı. Birey dini, sosyal ve ekonomik baskı altında mutsuzluğa ve rahatsızlığa itilir. Dayanışma sonucu bir araya geldiğinde ekonomik ve sosyal gücün artacağına inanıyordu çünkü tek başına yeterli güce sahip olamıyordu. Bu tür bir sosyalleşmenin sonucu olarak kişisel özgürlük kaybının başlangıcını gören insan ruhu, kendi varlığını yeniden ortaya çıkarabilmek, hayatını kendi yönetimine kavuşturmak ve özgürlüğünün tadını çıkarmak için varoluşçuluğa sığınan bir yer buluyor. . Varoluşçuluk tanımları kişiden kişiye farklılık gösterir. Weil'e göre varoluşçuluk, Mounier'e göre bir umutsuzluk, Hameline'a göre kaygı, Banfi'ye göre karamsarlık, Wahl'a göre isyan, Marcel'e göre özgürlük, Lukacs'a göre idealizm, Foulquie'ye göre, saçma bir felsefe. Heinemann'a göre varoluşçuluğun gerçek bir tanımı yoktur. Çünkü tek bir öz olmadığından varoluşçuluk kelimesini kucaklayan

tek bir değişmez felsefe. Bu kelime, aralarında çok büyük farklılıklar bulunan çeşitli felsefeleri göstermektedir. Sartre, Heidegger gibi, varoluşçuluğun açık ve net bir tanımını yapmaktan kaçınır. (Bender, 24-25)

Bender'e göre; Yapılan tanımlar değerlendirildiğinde, tek bir tanıma henüz ulaşılammış olsa bile varoluşçuluğun temel ilkeleri tespit edilebilir. Bunlardan en önemlisi, "tanrı" ve tanrıçaların sakinlerinin, yalnızca "varlık" ın insanda özü gelmeden önce bir araya geldikleri fikrinin kabul edilmesidir. Adam kendi özünü seçer. Böylece öz, varoluştan sonra gelmek demektir. Çünkü ilk önce seçmek için orada olmak gerekiyor. Dünyaya geldiğimizde, bir takım şartlar var, ama bu onların karşısında nasıl davrandığımızı seçmemizi değiştirmiyor. Bu arada başka bir önemli kavram "özgürlük". Özgürlük herhangi bir sınıfa bağlı olmamalıdır. Asıl mesele, seçim özgürlüğüdür. Seçme özgürlüğü yok. Seçmemekle birlikte, aslında seçmemek için bir seçim meselesi. Ayrıca insan sorumludur. Kendini seçme ve kendini yaratma sorumluluğu doğal olarak kendine aittir. Kierkegaard, varoluş düşüncesinin prensip konusu olamayacağını söyler. Bunun nedeni, yine, soyut kavramlara düşmek ve varoluş yapmak bir çelişkiyi içeren bir çekirdek haline gelmektir. Yani, bu araştırma ile yapılan şey, var oluşu çelişkiye düşerek anlamaya çalışmaktır. Türkiye'de varoluşçu entelektüellerin tanıtımına bakıldığında, ilk toplantıda Jean Paul Sartre'ın kitapları ile birlikte görülmektedir. Belki de araştırmasında en etkili olan ülkemizdeki en coşkulu düşünür yazarıdır. (Bender, 24-25)

### **2.1.2.Varoluşçuluk Akımının Sanata Etkisi**

Varoluşçuluk akımı felsefeye olan etkisinin yanında sanata olan etkisi de yaygın ve çeşitli oldu. Yazı, resim ve heykel ve beden sanatı (performans) gibi sanatlara etki etmiştir. Bu akım yazı alanı ve görsel alanı içerisinde de romanda oldu. Varoluşçu romanın öncüsü olarak kabul edilen Andre de Richaud, yapıtlarıyla varoluşçuluk akımını benimseyen yazarları etkilemiş ve bu türün gelişimini sağlamıştır.

Varoluşçu romanın simgesi olarak Franz Kafka, hayatı boyunca çaresizlik, korku, dünyaya yabancılık ve güvensizlik duygularını yoğun bir şekilde hissetmiş ve dünyanın ne kadar saçma olduğunu farklı perspektiflerden eserlerine yansıtmıştır.

Varoluşçu romanın en önemli isimleri arasında Sartre, romanı felsefi görüşlerini açıklamada bir araç gibi kullanır. “Bulantı”adlı romanında çevresine ve kendi bedenine karşı yabancılaşmayı anlattığı varoluş konusunu ele alır.

Varoluşçuluğun sorunlarına bir düşünür olarak yönelen Camus ise özellikle “saçma” sorununu konu almasının yanında intihar ve başkaldırı gibi temaları da işlemiştir. Camus, “Yabancı” isimli romanında, bir adamın kalabalıklar içinde kendisini yalnız hissetmesini anlatır. İnsanlarla konuşamayan, ilişki kuramayan ve hiçbir şey paylaşamayan bir adamı anlatır. İnsanların yasalarına uymayı reddettiğinde de onların hışmına uğrar. Camus’ye göre varoluşunu sorgulayan yalnız birey, içinde bulunduğu sıkıntı ve acılardan ancak intihar veya başkaldırı ile kurtulabilir.

Varoluşçuluk felsefesi, resim sanatı üzerinde de etkisini göstermiştir. Bu akımın öncü ressamı olarak Van Velde, Francis Gruber, Bram, Jean Fautrier, ve Alberto Giacometti gibi isimler gösterilebilir.

Bu ressamlar, dış dünyanın toplumsal konularıyla ilgilenip yaşadıkları ortamı kabul etmek ya da eleştirmek yerine kendi iç dünyalarına yönelmişlerdi. Duygularını bireysel olarak dışa vurma yollarını, boyayı o güne kadar hiç kullanılmamış farklı yöntemlerle deneyimlemişlerdir. Boyayı tuvale fırlatanlardan, bisikletle üzerinden geçenlerden, boya dolu torbalara ateş ederek patlatanlardan, yere serilmiş kumaşlar üzerinde vücutları boyalı çıplak kadınları yuvarlayanlara kadar birçok farklı ifade biçimi geliştirilmişti. Beyin, ruh, göz ve el, boya ve resim yapılan yüzey birbirleriyle adeta candan bir kaynaşma halindeydi. Resim, direkt ve ya simgesel biçimde temsili olmaktan çıkmış, ressamın hareketleriyle, anlatmak istediklerini boyanın etkisiyle ortaya koyan ve bir sürece dönüşerek bu süreç içinde kendi hareketlerinden bir alan olmuştur.

Performans sanatı, sanatçının kendi bedeni üzerinden insan ilişkilerine yer vermekle birlikte “sanatçının öznelere arası ilişkilere bakışını gözler önüne sermektedir. İnsanın kendisi gibi bilinçli varlıklar olan diğer insanların varoluş amaçlarını ve özgürlüklerini görmezden gelmesini ve ya onlara birer nesneymiş gibi ötekileştirmesini eleştirmektedir. Varoluşçuluk felsefesinden hareketle, performans sanatında sanatçının, başkası için varlığı ile başkasının kendisi için varlığının özdeş

olduğunu belirterek; bireyler arası iletişimi bakış fenomeninden hareket ederek açıklamakta; böylece başka insanlarla olan birlikteliğin boyutlarını da göstermektedir. Sanatçıya göre bakış, izleyiciye yalnızca başkalarını açmakla kalmaz; aynı zamanda kendi varoluşlarının inceliklerini keşfetme imkânı da verir

Performans sanatçısı, kendisine bakılmış olmak yoluyla bireyin nasıl bir nesneye dönüştürüldüğünün ne olduğuna ilişkin bir analiz yapar ve bireyin bir özne ya da nesne olması arasındaki ayrıma dikkat çeker.

Toplumsal yapılanmaların ve koşulların felsefeyi ve sanatı etkilediği fikrinden yola çıkarak modern dönemin öğretisi olan varoluşçulukla öne çıkan sanatsal faaliyetlerden performans sanatıyla, bedeni araç olarak kullanarak doğrudan insanı konu alması ve insanın varoluşunun anlamını ve anlamsızlığını sorgulanması amaçları arasında sayılması pek de yersiz olmaz.

## **2.2.Performans Sanatçılarına İki Örnek**

### **2.2.1.Allan Kaprow**

Karabaş ve İşleyen'e göre, Amerikalı sanatçı Kaprow, resim alanında çalışmalarını gerçekleştirdi, ancak bugün, gerçekleştiği bilinen şovun uygulayıcısı olarak biliniyor. Allan Kaprow'un ilk performansı 1959'da New York'ta Reuben Galerisinde gerçekleştirdiği "6 Bölümde 18 Oluşum" olarak bilinen bir eserdir. Bu oluşumda Kaprow, formasyona katılmak için arkadaşlarına basılı bir davetiye gönderdi. daha sonra kâğıt, davet, tahta, fotoğraf, oymalı figür, boyalı parça ve yapılacak yerin gizemini içeren gizemli paketler izledi. Reuben Galerisi'nin ikinci katı, plastik duvarlı üç odaya bölünmüştür. Renkli ışıklar ile donatılmış odadaki sandalyeler, bir daire içinde düzenlenmiş birinci ve ikinci oda boyutlu aynalar ve dikdörtgen bir şema ile oluşturulmuş, böylece katılımcılar farklı yönlerde oturabilmiş ve üçüncü odada bir gizli kontrol merkezi kurulmuştur. Her ziyarete bir program verilmiş ve her bölümün başlangıcının bir sesle duyurulacak altı bölümle senkronize edileceği bildiren üç kart verilmiştir. Seyirci, programda belirtilen hareketlere göre ilk önce askeri adımlar boyunca yürüdü, daha sonra bir süreliğine tuval üzerine çıktı, pencerelerde panjurları kapattı, pankartları okudu, müzik enstrümanlarını çaldı ya da 90 dakika içinde ardışık 18 eylemi transkribe etti. Etiketsiz tuval. (Karabaş ve İşleyen, 2016: 343)



**Resim 2.1.**Allan Kaprow, 6 Bölümde 18 Oluşum



**Resim 2.2.**Allan Kaprow, Oto Yıkama

Şenel'e göre; Happening'in bazen teori ile üretim arasında büyük bir boşluğa sahip olduğunu bilen Kaprow, bunun için bazı çözümler önerdi. Ona göre, Mutluluk içinde sanat ve yaşam arasındaki sınır, mümkün olduğunca akıcı ve belirsiz olarak tutulmalıdır. Bu sebeple, oluşum kapsamı içerisinde belirlenen temalar, materyaller, eylemler ve aralarındaki ilişkilerin kaynakları, sanatın parametrelerinin dışındaki herhangi bir yer veya zamandan türetilmelidir. Gösterinin geleneksel tiyatro oyununa benzemesi ve durağan olmaktan uzak olması için, aralıklar bazen hareketli ve değişmekte olan yerlerde geniş tutulmalıdır. Bu nedenle, bir oluşumdaki olaylar arasındaki aralıkları genişleterek ve alanı çeşitlendirerek tekrar denemek yararlı

olacaktır. Fakat bu değişkenliğin zaman ve mekândaki arzusu, bazı oluşumların doğasıyla çelişkili olabilir. Örneğin, çökmekte olan bir kumtaşı dağının zamanının ötesine geçen olaylar söz konusu olduğunda, bazı sanatçılar yaşam boyu sürecek bir olayı ciddi bir şekilde önerebilirler. Genel olarak, temel olarak alınması gereken tüm olayların sadece bir kez yapılması beklenmektedir. Malzemenin ömrüne (özellikle bozulabilenlere) veya olayların değişkenliğine bağlı olarak, oluşumların şansa bağlı olarak çoğaltılması mümkün değildir. Burada doğal olan şey, sanatçının başka bir şey için bir özgürlükçü, bir oluşumdan ayrılmasıdır. Bir süre sonra bile seyirciler tamamen terkedilmeli. Bu aslında tüm izleyicilerin formasyona katıldığı anlamına gelir. (Şenel, 2015: 167)

### **2.2.2. Marina Abramoviç**

Şenkal'a göre; Yugoslavya doğumlu sanatçı Marina Abramoviç resim eğitimi almış olmasına rağmen doğrudan kendi bedenini kullanarak sanat yapmayı tercih etmiştir. Abramoviç gösterilerinde kendini yaralayarak tensel acıyı bizzat deneyimleyen ve hatta gösteri gereği içtiği haplarla ölüme çok yaklaşan bir sanatçıdır. 1970 yılından beri yaptığı gösteriler ile bedenine fiziki acı çektirerek bilinçli durumdan bilinçsiz duruma geçmeyi arzulayan Abramoviç, kendi sanatıyla ilgili düşüncelerini şöyle aktarmaktadır: "Sarsıntı yaratmakla ilgilenmedim hiç- Benim asıl ilgilendiğim şey, insan bedeninin ve aklının fiziksel ve zihinsel sınırlarını deneyimlemektir. Bu deneyimi halk ile birlikte yaşamak istedim. Bunu tek başıma asla yapamazdım. Halkın bana bakmasına ihtiyacım var, çünkü halk bir enerji diyalogu yaratır. Halktan, fiziksel ve zihinsel sınırlarımızı karşılayan yoğun bir enerji alırsınız. Sonraları başka kültürleri tanıdığımda, Tibet'e gittiğimde, Aborijinlerle tanıştığımda, hatta Sufi ayinlerini gördüğümda, bütün bu kültürlerde bedenin zihinsel bir atlama gerçekleştirebilmesi için fiziksel olarak aşırı zorlandığını fark ettim. Ölüm ve acı korkusunu yenmek için, bedenimizin bize yaşattığı kısıtlamalardan kurtulabilmek için fiziksel zorlanma gerekliydi. Biz, Batı kültüründe yaşayan insanlar, çok korkağız. Performans, benim için o başka boyuta ve uzama atlama formuydu".

Mehmet Yılmaz'a göre Abramoviç için beden hareket halindeki bir alandır. Ona göre beden bir teknedir ve sembolik olandan, dilden kurtulmak, yani dil



merkezli Batı kültürünün kodladığı her şeyden arınmak ve yükünü boşaltmak zorundadır bu teknebeden. Vantilatörden havayı solumak, aşırı dozda hap almak, kendini yaralamak veya hareketli hareketsiz tüm eylemlerinde Abramoviç 'kendi-bedeninde oluş'u, öznelğin dışında, yani dilin olmadığı bir durumu kavramaya çalışmaktadır. Ona göre 'bedenini boşaltmak', aklının 'başka bir yer ve zamanda' değil, 'burada ve şimdi'de olması demektir. Yılmaz'a göre Abramoviç'in gösterilerinde genellikle susması ve sadece kendini sunması bu yüzdendir.



**Resim 2.3.**Marina Abramoviç, Ritim 10

Yukarıda görseli bulunan performansta Abramoviç gösterinin yapılacağı mekanı ayinsel bir atmosfer olacak şekilde dekore etmiştir. Kendisi de bir ayindeymiş gibi içeri girer ve beyaz bir kağıdı yere serer. Üzerine farklı büyüklüklerde 10 adet bıçak yerleştirir. Yanında da iki adet ses kayıt cihazı bulunmaktadır. Gösteri başladığında ilk kayıt cihazını açar, sol elin tırnaklarına oje sürer, sağ elin parmakları açık olacak şekilde yere koyar, bıçaklardan birini sol eline alıp sağ elin parmakları arasında çok hızlı bir ritimde vurmaya başlar. Her seferinde bıçağı hırsıyla vurduğu için sağ el yaranır. Bütün bıçakları kullandıktan sonra teybi başa alır ve ilk bölümde kaydedilen sesleri sonuna kadar dinler. Tekrar yoğunlaşp

gösteriyi ilk seferde yaptığı gibi tekrar eder. Bıçakları aynı sırayla alır, aynı hızla vurur ve elini aynı biçimde yaralar. Bu arada ilk kaydın sesleriyle o an çıkardığı sesler eşanlı olarak işitilmektedir. Bittikten sonra, ikinci teybi de geri sardırarak bu kez her ikisini de birlikte dinler ve salondan ayrılır.

Şenkal'e göre; Performans sanatının en önemli temsilcilerinden biri olan Marina Abramoviç, 1970'lerden bu yana, vücudun sınırlarını zorlayan çalışmalarıyla sıkça dile getirdi. Sanatçı performanslarında izleyicileri dahil ederek çelişkili çalışmalar yarattı. Sanatçı Günümüze Geliyor, 736 saat boyunca bir sandalyede oturmanın performansı bizi oldukça iyi hatırlattı. MOMA'da "Sanatçı Sunuluyor" adlı bu performansta, bir odada iki sandalye ve ortada bir masa var. 3 ay boyunca Marina'da bulunan bu marina, sürekli bir sandalyede oturuyor ve sadece sandalyede oturan insanların gözlerine bakıyor. Müzede rastladıkları ilk şey, dar bir koridorda kapı olarak hizmet eden iki çıplak insan. İnsanlar Marina'ya gitmek ve iki çıplak insanla irtibat halinde olmak için buradan geçmek zorunda. İnsanlara henüz sahip olmadıkları duyguları göstermek isteyen sanatçı, "Cehennemin ortasında bir staz yaratmak zorundayım" diyor. Üç ay boyunca Marina bir milyon ziyaretçiye yakındı. Bunlardan biri, uzun yıllar boyunca hayat boyu sürecek bir ortak olan ve tüm performanslarını bir araya getiren Ulay. Performans sırasında Ulay geliyor ve Marina'nın karşısında sandalyede oturur. Marina Ulay'ı gördüğünde gülümsüyor. Geçmişin iki kişi arasında geçip geçmediği ve izleyicinin sözel olarak görüş dışında iletişim kurmaması gibi. Sonra, Marina'nın gözünde, yaşlanmaya başlıyor. Marina'nın elini masaya uzatır ve Ulay ile el ele verir. İzleyici alkışı. Ve sonra Ulay gider. Marina Bu performansı hakkında şunları söylüyor: "İnsanlar önünüzde oturmak için çok fazla nedeni Ben ruh olmamsa incindiğimi karşı karşıyadır. Ama acı sır saklamakta gibidir yoğun sertlik karşıya geliyor. " (Şenkan, 2017: 94-97)



**Resim 2.4.**Marina Abramoviç, The Artist is Present

### III. BÖLÜM

## UYGULAMALAR

#### 3.1. Bir Ev Olarak Kent – City As A Home

“Bir ev olarak kent –City as a home” Estonya’nın Talinn kentinde Sovyet Rusya’dan kalma eski bir oyuncak fabrikasında 2012 yılında düzenlenen kültür festivali, çalışmanın oluşumuna zemin hazırlamıştır. Çalışmanın, geleneksel anlamdaki sanat çalışmalarından farklı olarak, insanlar ve kültürler arası ilişkilere dayalı olması, geleneksel plastik sanatların ve galeri mantığının dışında, kamusal alan ilişkisiyle ve sanatçının birebir performansıyla ilişkilendirilebilir.



**Resim 3.1.a.** “Bir ev olarak kent –City as a home” Estonya Talinn, 2012

Mekan ve sanat ilişkisinin yaya hareketi ve algılamasının dikkate alınarak tasarlanması dikkate alınmıştır. İlişkisel sanat bağlamında; izleyicinin uygulamaya dahil edildiği çağdaş sanat pratiklerinden performans sanatıyla sanatçı – ve alımlayan kişi (izleyici) arasında ilişki oluşmaktadır.



**Resim 3.1.b.**“Bir ev olarak kent – City as a home” Estonya Talinn, 2012

Sanatçıların elinde mekan ve nesne, yeniden fakat farklı bir biçimde estetik bir değer kazanır. Sadece modernist idealizasyondan uzaklaşmış ve “sanat bir karşılaşma haline” dönüşmüştür ve Mekan açık bir sanat yapıtına dönüşürken, mekanı deneyimleyen özne olarak izleyici (alımlayıcı) paradoksal olarak mekan içerisindeki figürlerden birine dönüşmüştür. Sanat yapıtının amacı artık “var olan gerçekliğin içinde varoluş şekilleri ya da davranış modelleri kurmaktır.” Yeni estetik anlayış, sanatçının gerçek mekan içerisinde ve basit nesnelere önerdiği yapıt üzerinden, izleyicinin katılımıyla ortaya çıkmaktadır. İzleyicinin iç deneyimleri ve ona sunulan dış deneyim imkanı sonucunda ortaya çıkan bu yeni estetik yapı, Bourriaud tarafından İlişkisel Estetik olarak tanımlanmıştır.



**Resim 3.1.c.**“Bir ev olarak kent – City as a home” Estonya Talinn, 2012

Bu çalışmada ilişkisel estetik amaçlanarak, toplumda sanatsal bağlamda özel ve bağımlı alan oluşturmaktan ziyade, izleyiciyi de sanat esreleriyle buluşturmanın yanında o dinamiğe katmak amaçlanmaktadır. Böylelikle yaratılmak istenen farkındalık, izleyicinin de dahil olmasıyla doğrudan alımlanmış olarak bir açık yapıta da dönüşür.





**Resim 3.1.d.**“Bir ev olarak kent –City as a home” Estonya Talinn, 2012

### **3.2.Şemsiye”m”**

Sanat, medeniyetler öncesi dönemler haricinde egemenlerin oluşturmak istediği pazar alanında iktidar göstergesi olarak sayılan ve kar amacı güdülen bir alan olarak yaşamını sürdürmektedir. Sanat eserlerinin üretime sayılabilmesi için bir pazarı ve ya piyasasının olması gerektiği düşünülerek hareket edilen bir düzende sanat ürünlerinin sanat galerileri, koleksiyonerler, bienaller gibi araçlarla sanat tüketicilerine sunulmakta. Bu çalışmadaki sorunsal, sanatsal üretimin toplumun belli kitlesine yapılmış olması ve herkesle buluşamamasıdır. Her ne kadar sanatı ve sanat severi buluşturma konusunda galeriler, bienaller ve farklı sanatsal organizasyonlar işe yarıyor gibi görünse de maalesef ki sanat – piyasa ilişkisi içinde ele alınınca farklı sorunlar içermekte.

Tabi ki de sanat galerisini gezmek maliyeti olan bir aktivite değildir ama sanatla ilişkili olsun olmasın toplumun her kesiminin sanat eseriyle buluşması da söz konusu değil. Eğitim sistemindeki aksaklıklardan ve toplumun sosyolojik ve ekonomik politikalar sebebiyle sanatın özellikle plastik sanatları “gereksiz” ya da zengin sınıfları için yapılmış “lüks” bir alan olarak göstermekte. Bu durumda sanatsal çalışmalar metalaşmış ve kültür endüstrisine dönüşmüştür. Bazı kesimler tarafında yatırım aracına dönüştürülen sanat eserlerine bakış açısını değiştirebilmek ve farkındalık yaratmak adına, “Sanat ve Toplum” ilişkisini arttırma noktasında sergileme imkanları üzerine, “ben sanat üretiyorum ve çalışmalarımı galerilerde

sergiliyorum ama insanlar eserlerimim sergilendiği galerilere gelmiyorsa ben galerimi yaratır insanlara giderim” fikriyle yapılmış bir çalışmadır.



**Resim 3.2.a.Şemsiye”m”, 2015**

Bu çalışmada, sanat ile herkesin bütünleşmesini sağlamaya çalışan, sanatçı-izleyici bütünleşmesini amaç edinen bir durum ortaya çıkmıştır.





**Resim 3.2.b.Şemsiye”m”, 2015**

Bu tür sanat çalışmalarında, herkes katılımcı-izleyiciye dönüştüğü için, sanatçı ve izleyici arasındaki uçurum kalkar.



**Resim 3.2.c.Şemsiye'm", 2015**

Bir insan etkinliği olarak sanat, bir etiğin hem nesnesi hem de öznesidir: Ve ötekilerin tersine, kendini bu ticarete sergilemekten başka bir işlevinin olmaması, bu durumu pekiştirir.

Sanat, bir karşılaşma halidir. (Bourriaud, 2005; 27)

### **3.3.İç Sıkıntısı Ankara**

Bu Çalışma, çocukluktan gelen kumaşlara ilgi ve çok küçük yaşta evde yangın çıkarmadan, yaşanan kentteki yaşanan olaylarda yakılan yıkılan bir kentten göçe zorlanmaya kadar yakma eyleminin geçmişten gelen bir parçası, bugün bile farklı

başlıklar altında aynı biçimde ortaya çıkmasıyla birlikte yaşanan bir iç sıkıntısının dışavurumudur. Tüketilen bir hayattan yeniden üretime geçiş ve kaosun içindeki fragmanlar olarak görülen kumaş ve yakma eylemi, içinde yaşanan dünyayı anlatmaya çalışmaktadır. Konular genellikle gündelik hayattan alınmaktadır. Gündelik beğeniler, gündelik sorunlar, gündelik problemler ve iç sıkıntıları, kentin sıkıntıları ..konular oldukça geniş savaştan modaya kadar her türlü konuyu işleyebileceği bir alan olduğu için spesifik bir konu aranmamaktadır. Bu artık bir formdur. Yakarak mekanlar kurulmuş ve ışıktan gölgeden yararlanarak mekanları şekillendirip düzenlenmiştir. Yaratıcı yıkım kavramıyla, tüketerek üretim üzerine giderek çalışmalara devam edilmektedir.

Çalışmalarda seçilen kumaş ve nesnelere, ait olunan toplumsal sınıf belirlemektedir. Sanat uygulamalarında seçilen nesnelere (çeyiz, kasnak, iç çamaşır, gelinlik, perde, tülbent, yazma, eşarp vs...) bu dünyaya, insanlara ve olaylara dair söyleneceklerin bir aracı olarak kullanılmaktadır. Bu nesnelere anlam taşıyıcı ve çok anlamlılık özelliklerinin çalışmalarda açık uçlu bir anlatım dilinin kullanılmasına olanak vermesi ve izleyicinin yorumunu katması ve aktif katılımını sağlayacak bir yöntem kullanıldı. Gündelik hayattan seçilen kumaşların oluşturulacak bir bağlam içinde yeni bir ifadeye büründürüp, böylece bir form meydana getirmek için kullanılan yakma, yıkarak yaratma, tüketerek yeniden üretime, ışık-gölge yapılan çalışmalarda kuracakları karşılıklı ilişkiler ile anlamı zenginleştirmeye çalışılmıştır.



**Resim 3.3.a.**İç Sıkıntısı, Ankara



**Resim 3.3.b.İç Sıkıntısı, Ankara**



**Resim 3.3.c.İç Sıkıntısı, Ankara**



**Resim 3.3.d.İç Sıkıntısı, Ankara**



**Resim 3.3.e.İç Sıkıntısı, Ankara**





**Resim 3.3.f.**İç Sıkıntısı, Ankara



**Resim 3.3.g.**İç Sıkıntısı, Ankara



**Resim 3.3.h.**İç Sıkıntısı, Ankara



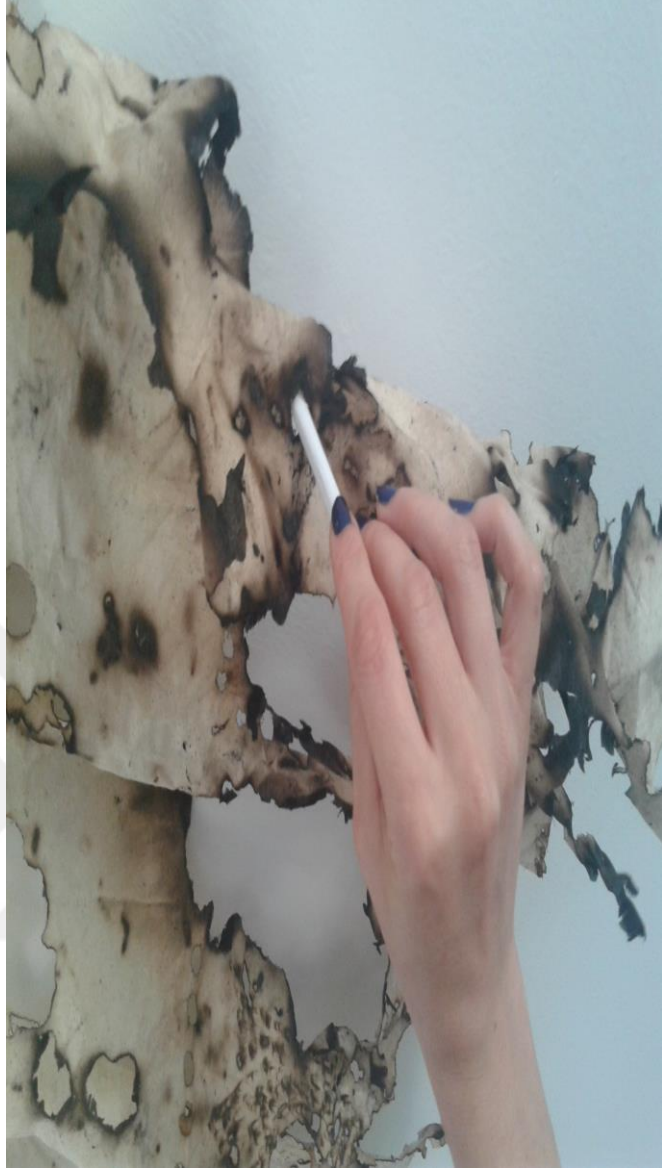
**Resim 3.3.1.İç Sıkıntısı, Ankara**



**Resim 3.3.i.**İç Sıkıntısı, Ankara



**Resim 3.3.j.**İç Sıkıntısı, Ankara



**Resim 3.3.k.İç Sıkıntısı, Ankara**



**Resim 3.3.1.**İç Sıkıntısı, Ankara



**Resim 3.3.m.İç Sıkıntısı, Ankara**





**Resim 3.3.n.İç Sıkıntısı, Ankara**

#### **3.4.İç Sıkıntısı (Çeyiz), Ankara, 2015**

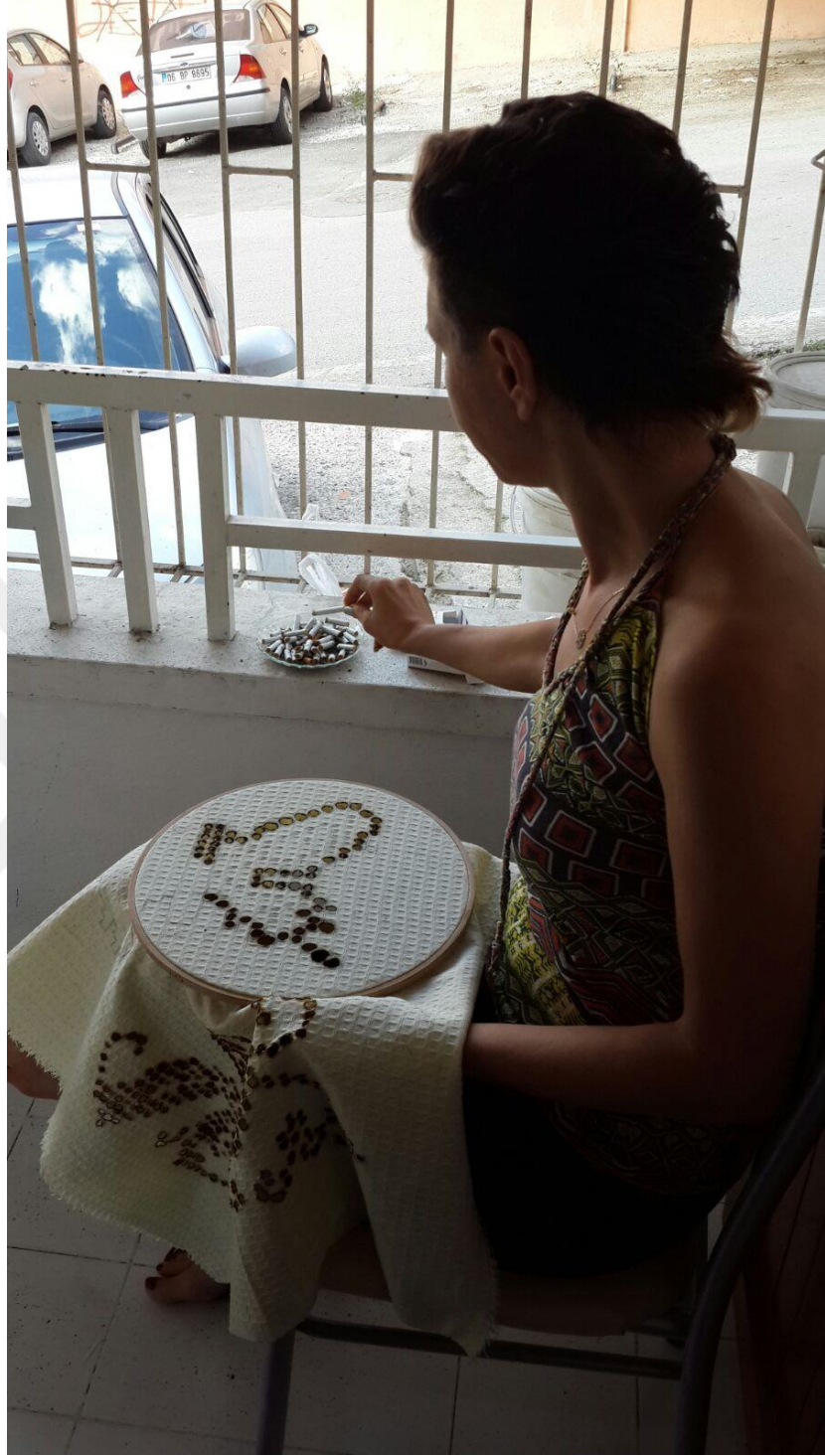
Bu işlerde, hayatının çocukluktan ergenliğe kadar olan süreçte halk eğitim kurslarında çeşitli eğitimler alınmış bir geçmişten sonra Sanat eğitimine yönelip resimler yapılmış ve kamusal alanda çeşitli işler ve performanslar yapılmıştır. Ve daha sonra tekrar yavaş yavaş kumaşa, kasnağa, yakmaya, biçmeye içsel bir yöneliş olmuştur. Bu işlere sorgulamadan başlanmış olup ama bunu hiçbir şekilde geçmiş ile ilişkilendirmeden, sadece iç sıkıntısıydı ve çeken şeydi ve yapıldı. Bu işlerin okumasını daha sonra dönüp kazısını yapıldığında yani kendi içsel kazı yapıldığında da ve dönüp geçmişe bakıldığında aslında bunların yaşanılan hayatın bir parçası olduğu fark edilmiştir.



**Resim 3.4.a.İç Sıkıntısı (Çeyiz)**



**Resim 3.4.b.İç Sıkıntısı (Çeyiz)**



**Resim 3.4.c.İç Sıkıntısı (Çeyiz)**



**Resim 3.4.d.İç Sıkıntısı (Çeyiz)**



**Resim 3.4.e.İç Sıkıntısı (Çeyiz)**



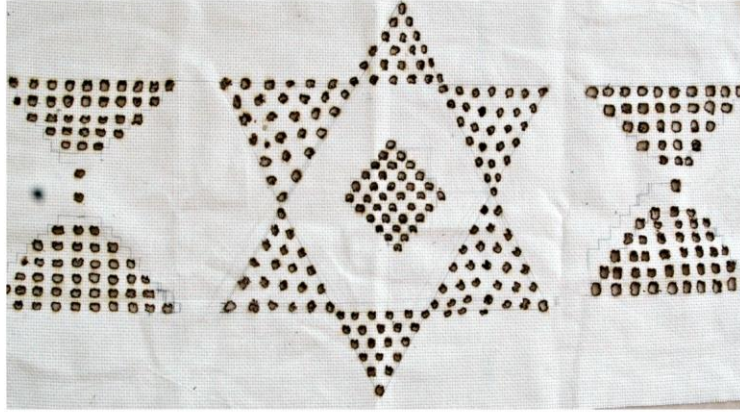
31x45 cm kumaş yakma



Resim 3.4.f.İç Sıkıntısı (Çeyiz)



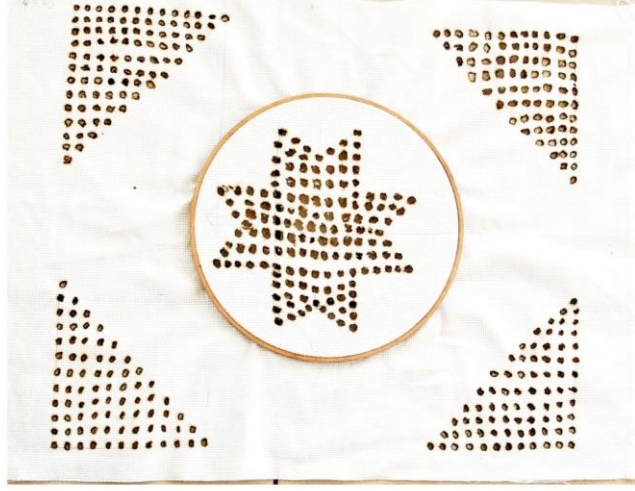
55x95 cm kumaş yakma



35x70 cm kumaş yakma

Resim 3.4.g.İç Sıkıntısı (Çeyiz)





55x70 cm kumaş yakma

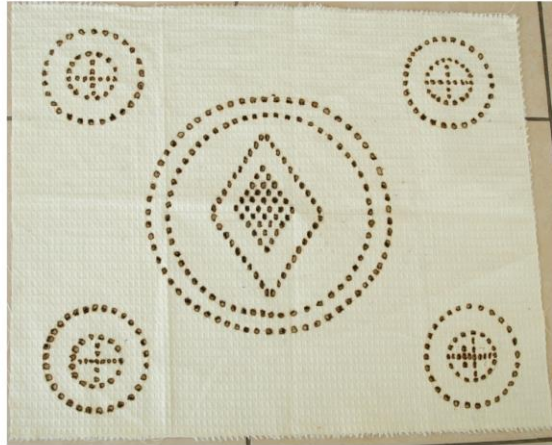


55x70 cm kumaş yakma

**Resim 3.4.h.İç Sıkıntısı (Çeyiz)**



55x70 cm kumaş yakma

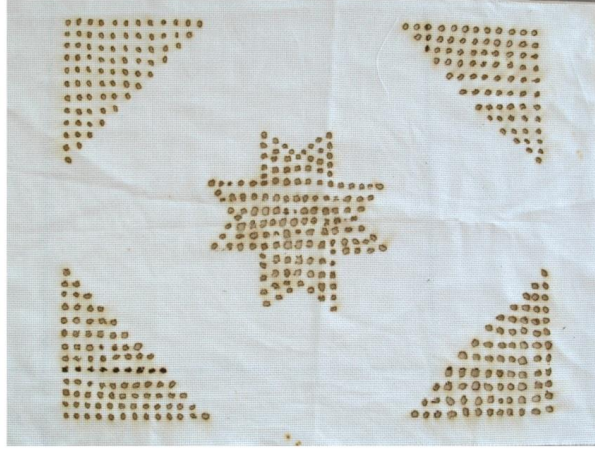


58x71 cm kumaş yakma

**Resim 3.4.1.**İç Sıkıntısı (Çeyiz)



72x70 cm kumaş yakma



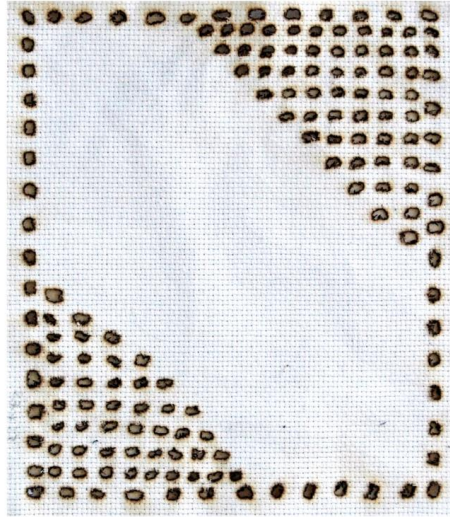
50x70 cm kumaş yakma

**Resim 3.4.i.**İç Sıkıntısı (Çeyiz)

## İç Sıkıntısı, 2015



60x65 cm kumaş yakma



27x23 cm kumaş yakma

Resim 3.4.j.İç Sıkıntısı (Çeyiz)

### 3.5.İç Sıkıntısı, Batman, 2017

İlkel çağlarda insanoğlu kadının doğurganlığına akıl erdiremiyor ve bunun sihir ve büyüyle yapılan gizli bir güç olduğunu sanıyorlardı. Bundan dolayı kadına hem saygı duyuyorlar hem de ondan korkuyorlardı. Üretimin kadın tarafından başlatıldığı ve kadının el üstünde tutulduğu “anaerkil” dönem binlerce yıl sürmüştür.

İnsanoğlunun doğayı ve doğal olayları kavramaya başlamasıyla “büyü” bozuldu. Artık kadının nasıl doğurabildiği anlaşılmıştı!

Erkeklerin savaş aletleri ve üretim biçimini, sabanı geliştirmeleriyle ve bunların yanında din, devlet, tapınak, ordu, saray gibi erk egemen örgütlenmesiyle; kadının toplumdaki yeri ve saltanatı bitti.

Toplumda kadını örtünmeyle köleleştirmek ta 4 bin yıl öncesinde Babil İmparatoru Hammurabi'nin kanunlarında yazılı yasa haline getirilmiştir. Kadınlar başını açmadan sokağa çıkmayacaklardır.

Birçok site devletlerinde de bu uygulama vardı. Kadını örtüye sokmanın temel nedeni, her hâlükârda kadını köleleştirerek ve hür kadın ile köle kadınların birbirinden ayrılmasını sağlamaktı. Eğer bir kadın bir erkeğin himayesindeyse başı örtülü olurdu. Diğer başı kadın ise hür yani “kolay av” ve bir sahibinin olmadığı manasındaydı. Günümüzde de bu mana çok fazla bozulmamıştır.

Günümüzde yaşanan coğrafyada örtünün çok farklı anlamları bulunmaktadır. Bir yandan kadını köleleştirmek amaçlanırken bir yandan da kadının; töre, kan davası vs.. gibi olaylarda son sözü başından çıkardığı tülbendiyle söyler.

Bu çalışmalarda; kendi iç dünyasından yola çıkarak akademisyen-sanatçı kimliğin yanında, cinsel kimliğin ön plana çıkarıldığı bir bölgede, yaşanan bir iç sıkıntısında “toplumun hangi sosyal statüsünde olursak olalım, başımızda görünmeyen gizli tülbentten asla kurtulamayacağız” cümlesinden hareketle, kadının belli evrelerde takmak durumunda kaldığı tülbent, yazma, eşarp gibi baş örtü çeşitlerini yakarak bir form oluşturulmuştur.



**Resim 3.5.a.İç Sıkıntısı**



**Resim 3.5.b.İç Sıkıntısı**



**Resim 3.5.c.İç Sıkıntısı**



**Resim 3.5.d.İç Sıkıntısı**

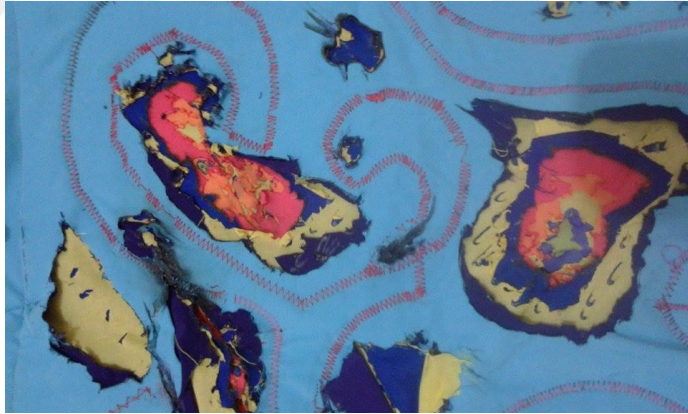


**Resim 3.5.e.İç Sıkıntısı**





**Resim 3.5.f.İç Sıkıntısı**



**Resim 3.5.g.İç Sıkıntısı**



**Resim 3.5.h.İç Sıkıntısı**

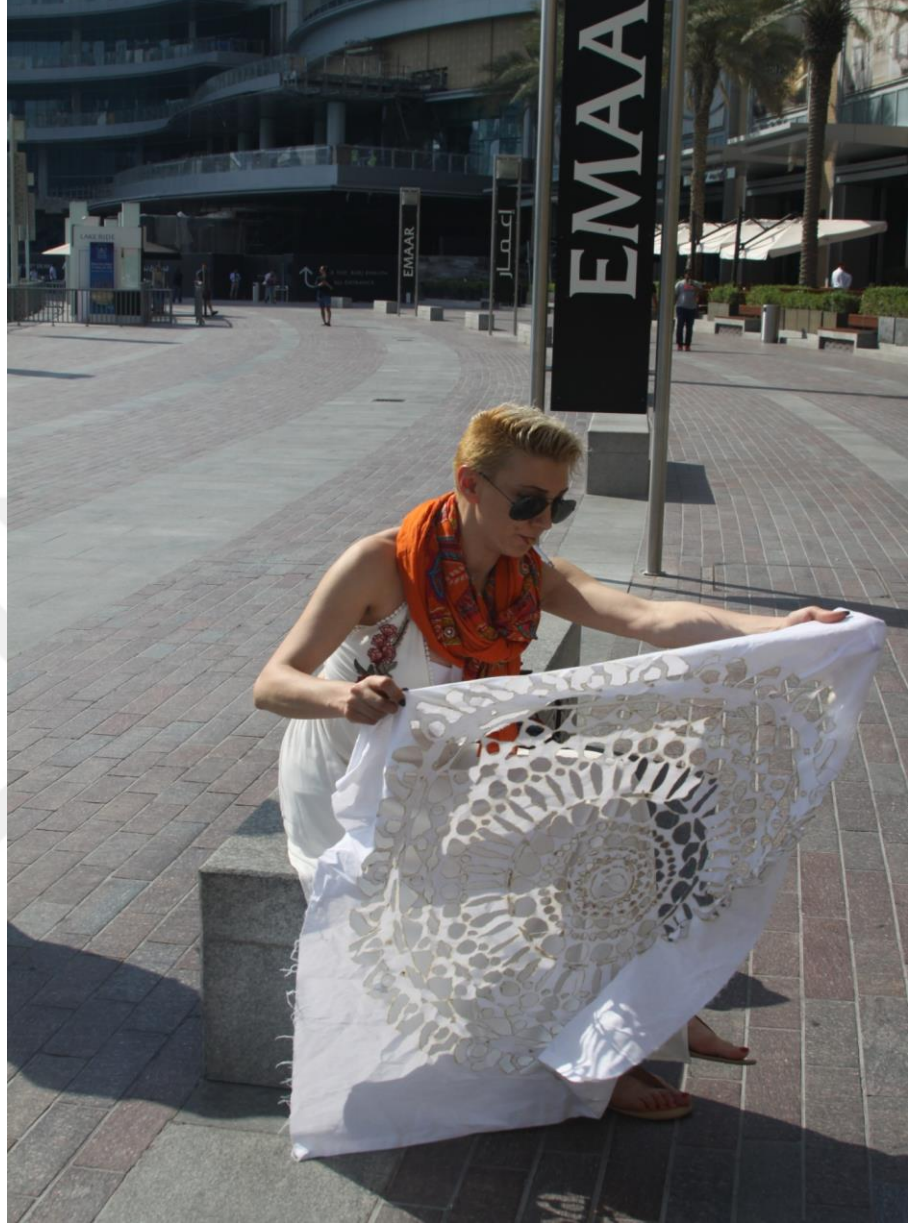


**Resim 3.5.i.İç Sıkıntısı**



**Resim 3.5.i.İç Sıkıntısı**

### 3.6.İç Sıkıntısı, Dubai 2017



Resim 3.6.a.İç Sıkıntısı



**Resim 3.6.b.İç Sıkıntısı**



**Resim 3.6.c.İç Sıkıntısı**



**Resim 3.6.d.İç Sıkıntısı**



**Resim 3.6.e.İç Sıkıntısı**



**Resim 3.6.f.İç Sıkıntısı**



**Resim 3.6.g.İç Sıkıntısı Dubai**





**Resim 3.6.h.İç Sıkıntısı**



**Resim 3.6.1.İç Sıkıntısı**

### **3.7.Güneş Ülkesi Tuyap**

Bu çalışma, Ütopya ve Güneş Ülkesi'nden esinlenerek, eşitliği amaçlayan toplumsal modellerde de toplumsal cinsiyet eşitsizlikleri üzerinden hareket edilerek oluşturulmuştur. Bu çalışmada amaçlanan, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin son bulacağı düşüncesine karşı, yüz yıl öncesinde de benzer sorunların var olduğunu ve herhangi bir çözüm yolu bulunmadığına dikkat çekmek istenmektedir. Sınıflar ve sınırlar ancak kadının özgürleşmesiyle aşılır.



**Resim 3.7.**Güneş Ülkesi Tuayap

## SONUÇ

Bu araştırmada Performans sanatları ve sanatçı/sanatçıların anlatım aracı olarak kullandıkları beden konusu ele alınmıştır. Araştırmada öncelikle 1960 yıllarında Batı toplumlarında varlığını gösteren gösteri tabanlı sanatlar ele alınmış, daha sonra söz konusu sanat akımlarının, bedenin kullanılarak bir ifade aracı olarak kullanılma şekillerini ve bunun sanat etkinliklerinin sonuçları, bu akımlar doğrultusunda çalışmalar yapan sanatçıların yaratıkları ürünler üzerinden aydınlatılmıştır. Bu araştırmanın sonucunda, performans sanatlarının ve bu gösteri sanatlarında bedenin bir anlatım aracı olarak kullanılmasının, çeşitli toplumsal sorunlara dikkat çekmeye, birtakım sosyal yasakların ve günahların bireyleri nasıl köleleştirdiğini bireye sorgulatmaya, yaşam ile sanat ve sanatçı ile izleyici arasındaki sınırı keskin hatlardan kurtarmaya, bazı ön yargılarla sınıf farkları, üstün ırk, cinsel kimlik veya cinsiyet ön plana çıkartılıp yüceltilirken geriye kalanların ötekileştirilerek dışlanmasını eleştirmek amacıyla yapılan sanatsal eylemlerin ürünü olduğu vurgulanmıştır. Aynı amaç doğrultusunda çeşitli performanslar gerçekleştiren sanatçıların, burjuvaziye, onların belirlediği sanat ve sanatçı kavramlarına karşı birbirinden ayrı fakat ortak bir amaçla hareket ettikleri belirlenmiştir. Beden, bu başkaldırılardan simgesi haline gelerek, bir yaşantıyı birebir canlandırması açısından izleyiciye verilmek istenen mesajın etkisini ve inandırıcılığını artırmıştır. Bu amaç doğrultusunda genellikle sanatçıların kendi bedenlerini kullanmaları söz konusu olmuştur. Sanatçının kendi bedeni üzerine uyguladığı şiddet içerikli eylemler, sadece bakan kişi olarak değil gösterinin içinde de yer alan izleyicinin, tüm yalınlığıyla olayın farkına varması ve tam da bulunduğu yaşamın içinde olduğu hissinin duyulması amaçlamıştır. Sanatçıların geleneksel olandan sıyrılmaya duydukları ihtiyaçla düzenledikleri gösteriler, günümüz sanatında da gündemleşen bazı sorunlara karşı atılmış ön adımlar niteliğindedir.

Performans sanatı izleyicisine doğrudan ulaşan, sanat galerileri, tüm aracılardan ortadan kaldıran ve sanat nesnesinden bağımsızlaşan bir sanat alanı ve sanatçılara kendilerini diledikleri gibi ifade edebilecekleri, her türlü malzeme ve disiplinden yararlanabilecekleri alan yaratmıştır. Genellikle sanatçılar sınıfları ve kategorize

edilmişlikleri yıkmak için çoğu zaman performansa başvurmuştur. Postmodernizmin sanatta yüksek sanat kültürünü ve popüler sanatı kolektifleştirme çabası diye de yorumlanabilen performans sanatı, genç kültürden yola çıkarak yeni bir anlayış doğrultusunda gelişimini devam ettirmektedir. Günümüzde de akademik anlamda performans ile ilgili çalışmaların yapıldığı performans sanatı bilfiil resmi olarak kabul edilmiş. Ayrıca bilişim çağında internet kullanımının yaygınlaşması ile yapılan performans çalışmaları daha fazla izleyiciye ulaşmakta ve internet aracılığıyla birçok sanatçının kolektif işler yaptığı görülmektedir. Yani sonuç olarak bu güne baktığımızda performans sanatı çağın sağladığı olanaklardan yararlanarak ve çağının desteği ile disiplinler arası bir yaklaşım olarak hala yoluna devam etmektedir.



## KAYNAKÇA

Akdoğan, B., Sanat, Sanatçı, Sanat Eseri ve Ahlak, A.Ü. İlahiyat Fakültesi, Ankara.

Artut, K., (2002), Sanat Eğitimi “Kuramları ve Yöntemleri”, Anı Yayıncılık, Ankara.

Bender, M. T., “Varoluşçuluk ve Jean Paul Sartre Örnekleme”, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Denizli.

Dempsey, A., (2007), Modern Çağda Sanat “Üsluplar, Ekoller, Hareketler”, Akbank, İstanbul.

Göksel, N., (2011), Umberto Eco’da Yorumlamanın Sınırları, (Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Karabaş, P. A., İşleyen, F., (2016), “Performans Sanatının Doğuşu ve Günümüze Yansımaları”, Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 2, Sayı: 2, Ankara.

Karabıyık, N., Özgeren, F., (2010), Postmodern Kültürün Pazarlama İletişimindeki Rolü ve Çevre Örgütlerinin Postmodern Pazarlama İletişimi Uygulamaları: Greenpeace Örneği, 1. Ulusal İletişim Ortamlarında Çevre Etkileşimi Sempozyumu.

Kınay, C., (1993), Sanat Tarihi “Rönesans’tan Yüzyılımıza Gelenekselden Moderne”, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Kovacs, A. B., (2010), Modernizmi Seyretmek “Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980”, Çev.: Ertan Yılmaz, De Ki Yayıncılık, Ankara.

Ötgün, C., (2009), “Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri”, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Ankara.

Şenel, E., (2015), “Performans Sanatları ve Sanatçının Anlatım Aracı Olarak Beden”, İdil Dergisi, Cilt: 4, Sayı: 16, Ankara.

Şenkan, E., (2017), Beden Kullanımı ve Performans Sanatı, (Yüksek Lisans Tezi), Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Tuzlak, B., Sanat Eğitimi ve Çevre İlişkisi (İlköğretim (6.7.8.) Sınıf Öğrencilerinin Sanat Eğitimi ve Sanat Eğitiminin Çevredeki Sanatsal Objelere Etkisine İlişkin Görüşleri), (Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.



## ÖZGEÇMİŞ



Adı Soyadı :Gül AYDIN

Doğum Yeri :Kulp

Doğum Tarihi :14.08.1981

Medeni Hali :Bekar

Yabancı Dili :İngilizce

Eğitim Durumu (Kurum ve Yıl)

Lise :Kulp Lisesi, 1996

Lisans :Dicle Üniversitesi 2000-2004

Yüksek Lisans: Hasan Kalyoncu Üniversitesi, Eğitim Yönetimi ve Denetimi Bölümü, Gaziantep. 2012 – 2014

Yüksek Lisans : Batman Üniversitesi 2015-...

Sanatta Yeterlik: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Ankara 2015-....

Çalıştığı Kurum/Kurumlar ve Yıl :MEB 2006-2015

Batman Üniversitesi 2015-...

Yayımları (SCI ve diğer) :

- Aug. 15 – 20, 2012 “Creative Industries”, Residency, Tartu Center for Creative Industries Tartu Loomemajanduskeskus, Tartu, Estonia.



- Aug. 20 - 31 2012 “Polymer Culture Factory” Residency, Workshop and Exhibition. Tallinn, Estonia.
- 06/2017, “Special Public Space “,Solo Performans, Workshop, Dubai, Abu Dhabi
- 04/2016, “İç Sıkıntısı”, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- 01/2018 “Serap Emungil Sergisi”, AGSANAT, Ankara
- 11/2017 “27.Uluslararası İstanbul Sanat Fuarı, TUYAP”, İstanbul
- 06/2017 “Marmara Üniversitesi 7.Öğrenci Trienali ” ,İstanbul
- 03/2017 “Cam Tavanı Çatlatmak” Batman Üniversitesi Gallerisi, Batman.
- 08/2016, “City as Home”, Bi’bak Sanat Gallerisi. Berlin, Germany.
- 05/2015 “ EXPO-2015” ,Yemek sergisi, Milano, İtalya
- 09/2014 “Anonim Hayatlar”, Batman Üniversitesi Sanat Galerisi, Batman.
- 01/2013 “Kuzey”, Amed Sanat Galerisi, Diyarbakır.
- 08/2012 “City As A Home”, Galery A, Polymer Culture Factory, Tallinn, Estonia.
- 08/2012 “Artistic Picnic; İnternational Artst Meeting and Workshop”, Botanic Garden, Tartu, Estonia.
- 04/2010 “İstanbul 2010 European Capital of Culture: The Harmony of Variety” The Marmara Pera Art Galery, İstanbul, Turkey.
- 03/2010 “8 Mart Uluslararası Kadınlar Günü Sergisi” Dağkapı Meydanı, Diyarbakır.
- 05/2008 “8. Diyarbakır Kültür ve Sanat festivali” Resim Sergisi, Diyarbakır.
- 06/2004 “Sanat Öğrencileri Dönem Sergisi” Dicle Üniversitesi Sanat Galerisi.
- 06/2003 “Sanat Öğrencileri Dönem Sergisi” Dicle Üniversitesi Sanat Galerisi.
- 06/2002 “Sanat Öğrencileri Dönem Sergisi” Dicle Üniversitesi Sanat Galerisi.
- 06/2001 “Sanat Öğrencileri Dönem Sergisi” Dicle Üniversitesi Sanat Galerisi

