

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI YÜKSEK LİSANS TEZİ



**BEDENİN PERFORMANS SANATINDA
ANLATIM ARACINA DÖNÜŞMESİNİN
TOPLUMSAL SÜREÇ İLE İLİŞKİSİ**

TEZ DANIŞMANI
DOC. DR. MUSTAFA HAYKIR

Öğrenci No: 1178264151
Adı Soyadı: Fahri ÇAĞDAŞ

Edirne 2021

Tezin Adı: Bedenin Performans Sanatında Anlatım Aracına Dönüşmesinin Toplumsal Süreç İle İlişkisi.
Hazırlayan: Fahri Çağdaş

ÖZET

Bu tezde araştırılan konu, performans sanatında insan bedeninin toplumsal yapıyı oluşturan dinamikler içerisinde kullanımını incelemektir. Bu araştırmanın amacı, performans sanatında beden kullanımını, sosyolojik, politik, cinsiyet ve kimlik politikaları başlıkları altında ele alarak incelemek ve toplumsal yapının performans sanatına yansımaları ve etkilerini irdelemektir. Tezin genelinde bedenin sanat tarihinde kullanılması ve performans sanatının sanat tarihinde gelişim süreçlerine odaklanılarak belirli temalar altında performans sanatçılarının gösterilerine yer verilmiştir.

Beden, insanlık tarihi içerisinde sürekli farklı ifade biçimlerine hizmet etmiştir. İlkel toplumlarda iletişim dili ve inanç sistemleri üzerinde etkili olurken, erken dönem sanat tarihi içerisinde hiyerarşilere ve dinlere hizmet eden bir araç olarak resimlerde kullanılmıştır. Modernizmle beraber gelişen yeni düşünce sistemi ve yaşanan toplumsal dönüşümler, beden temasını şekillendirerek sanat alanında devrimlerin ve savaşları anlatan ifade aracı olarak gözükmektedir. 20. yüzyılla beraber gelişen çok sayıda avangard sanat hareketi performans sanatına yönelik ilk örnekleri içerisinde barındırmaktadır. Birinci ve ikinci dünya savaşlarıyla beraber şekillenen 20. yüzyıl avangard sanatı, sosyal yapı ve toplum ile paralel bir çizgi içerisinde gelişim göstermiştir. Küresel çapta 1950'lerden sonra gelişen performans sanatı, postmodern sürecin başlangıcına yakın tarihlerde ortaya çıkmıştır. Performans sanatının postmodernizmle aynı tarihlerde ortaya çıkması, postmodern süreçte yeniden şekillenen dünyada performans sanatının ilgi alanlarını da oluşturmaktadır. Performans sanatı diğer sanat disiplinlerinden ayrı olarak sanat ile hayat arasındaki sınırları yok etmeye odaklanmıştır. Yaşanan dönüşümlere, gençlik hareketlerine, kimlik, cinsiyet ve siyaset gibi sosyal yapıyı oluşturan parametreleri ilgi alanı olarak benimsemiştir. Performans sanatçıları bu parametreler altında bedeni düşünceleri ifade

etmek ve eleştirmek için bir ifade aracı olarak kullanmışlardır. Performans sanatçıları, toplumsal sorunlara kayıtsız kalmayarak, kendi bedenleri üzerinden toplumu oluşturan parametreleri yeniden kurgulamıştır. Bu tez literatür taramasına ek olarak eser inceleme analizi ve yorumuna dayalı bir çalışmadır.

Anahtar Kelimeler: Beden, Performans Sanatı, Feminizm, Toplum, Kimlik.



Name Of Theses: The Relationship Between the Transformation of the Body into a Means of Expression in Performance Art and Social Process.

Prepared by: Fahri Çağdaş

ABSTRACT

The subject studied in this thesis is to examine the use of the human body in the dynamics of the social structure in performance art. The aim of this study is to examine the use of body in performance art under the headings of sociological, political, gender, identity politics, and to examine the reflections and effects of social structure on performance art. Throughout the thesis, the use of the body in art history and the development processes of performance art in the history of art were focused on, and performances of performance artists were included under certain themes.

The body has served different forms of expression throughout human history. While it was effective on the language of communication and belief systems in primitive societies, it was used in paintings as a tool that served hierarchies and religions in early art history. The new thinking system and social transformations that have developed with modernism appear to be a means of expression that express revolutions and wars in the field of art by shaping the body theme. Numerous avant-garde art movements that developed with the 20th century contain the first examples of performance art. The 20th century avant-garde art, which was shaped by the first and second world wars, developed in parallel line with the social structure and society. Performance art, which developed globally after the 1950s, emerged close to the beginning of the postmodern period. The emergence of performance art at the same time as postmodernism also constitutes the areas of interest of performance art in the world that has been reshaped in the postmodern process. Apart from other art disciplines, performance art focuses on destroying the borders between art and life. Performance art embraced the transformations, youth movements, identity, gender and politics as her area of interest. Performance artists used the body as a means of expression to express and criticize thoughts under these parameters. Performance

artists, by not being indifferent to social problems, reconstructed the parameters that constitute the society through their own bodies. This thesis is a study based on work analysis and interpretation in addition to the literature review.

Keywords: Body, Performance Art, Feminism, Society, Identity.



ÖNSÖZ

Beden kavramı ilkel toplumlardan başlayarak günümüze kadar yaşamda ve sanat dünyasında her zaman farklı anlamlandırmalara maruz kalmıştır. “Bedenin Performans Sanatında Anlatım Aracına Dönüşmesinin Toplumsal Süreç İle İlişkisi” başlıklı yüksek lisans tezi, bedenin geçmişten 20. yüzyıla kadar olan süreçte bir ifade aracı olarak kullanılmasına genel olarak bir bakış atmaktadır. Özellikle 20. yüzyıl avangard sanat hareketlerinde performans sanatına yönelik sanat akımları üzerinde durularak, performans sanatının yapısını ve etki alanlarını sanatçı gösterileriyle birlikte okuyucuya detaylı olarak sunmaktadır. Araştırmanın bu noktasında dünyadan ve Türkiye’den toplumsal süreci ilgilendiren performanslar seçilerek belirli parametreler altında değerlendirilmiştir.

Tezi hazırlarken, çok sayıda kaynak taraması yapılmıştır. Yerli ve yabancı eserler, makaleler, internet kaynakları, yerli ve yabancı dergiler ve gazeteler incelenmiştir. Sanatçı gösterileri mümkün olduğunca sanatçıların açıklamaları ve görüşleri ile desteklenmiştir.

Tezin oluşum aşamasında bana her zaman bilgi ve tecrübeleriyle destek olan sayın Doc. Dr. Mustafa Haykır’a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ.....	i
İÇİNDEKİLER	ii
GÖRSELLER LİSTESİ	iv
KISALTMALAR LİSTESİ.....	vii
1. GİRİŞ	1
1.1. Amaç	3
1.2. Önem	3
1.3. Yöntem	3
1.4. Problem	4
1.5. Sınırlılıklar.....	4
2. SANATTA İNSAN BEDENİ.....	5
2.1. Sanata Genel Bir Bakış.....	5
2.2. Sanatta Bir İfade Aracı Olarak Bedenin Kullanılması	7
3. 20. YÜZYIL SOSYO-KÜLTÜREL OLAYLAR VE SANATA ETKİLERİ..	31
3.1. Birinci Dünya Savaşı.....	33
3.2. İkinci Dünya Savaşı.....	35
4. PERFORMANS SANATININ ORTAYA ÇIKIŞI VE GELİŞİMİ	44
4.1. Fütürizm	52
4.2. Dada.....	55
4.3. Gerçeküstçülük ve Performans.....	58
4.4. Aksiyon Resmi	60
4.5. Sitüasyonizm	61
4.6. Happening	64
4.7. Fluxus	65
4.8. Kavramsal Sanat.....	68
4.9. Feminist Sanat	72
4.10. Kimlik Politikaları.....	75

4.11. Postmodernizm ve Değişen Yapı.....	76
5. PERFORMANS SANATI ÖRNEKLERİ.....	79
5.1. Bedenin Performansta Politik Söylemle İlişkisi.....	79
5.1.1. Joseph Beuys.....	79
5.1.2. Şirin Neşat.....	89
5.2. Bedenin Performansta Cinsiyet Söylemle İlişkisi	98
5.2.1. Yoko Ono.....	98
5.2.2. Carolee Schneeman.....	101
5.2.3. Gina Pane	105
5.2.4. Orlan.....	107
5.2.5. Valie Export	113
5.2.6. Faith Wilding	118
5.2.7. Eleanor Antin	121
5.2.8. Şükran Moral.....	123
5.2.9. Nil Yalter.....	126
5.3. Kimlik Politikalarının Beden Üzerinden Performans Sanatına Yansımaları	129
5.3.1. Cindy Sherman.....	130
5.3.2. James Luna.....	135
5.3.3. Adrian Piper	139
5.3.4. William Pope L.	143
5.4. Bedenin Performansta Sosyolojik Söylemle İlişkisi	147
5.4.1. Allan Kaprow	148
5.4.2. Nam Jun Paik	150
5.4.3. Vito Acconci	152
5.4.4. Stelarc.....	153
5.4.5. Chris Burden	155
5.4.6. Gunter Brus	158
5.4.7. Herman Nitsch	160
5.4.8. Marina Abramovic	163
SONUÇ.....	172
KAYNAKÇA.....	176

GÖRSELLER LİSTESİ

Resim 2. 1. Magura Mağarası, Bulgaristan, M.Ö. yaklaşık 8000 – 4000.....	8
Resim 2. 2. Mısır Ölüler Kitabı’ndan bir sahne.....	9
Resim 2. 3. ‘Ölen Galya’lı’ Heykeli, Capitolina Müzesi, Roma. M.Ö. 230-220.	10
Resim 2. 4. İmparator Augustus Büstü, M.S. 1. yy. dolayları, Glyptothek Müzesi, Münih.....	11
Resim 2. 5. ‘İmparatoriçe Teodora ve yanındakiler’, 6. yy., San Vitale Kilisesi, İtalya.	12
Resim 2. 6. “Meryem’in Müjdesi ve Ziyareti”, Notre Dame Katedrali, Reims, Fransa, 1225-1245.	13
Resim 2. 7. Leonardo da Vinci, İnsan fetüsü çizimleri, 1510.	15
Resim 2.8. Caravaggio “Aziz Matthew’un Çağrısı”, Conterelli Şapeli, Roma, 1600.....	17
Resim 2. 9. Eugène Delacroix, “Halka Yol Gösteren Özgürlük”, Louvre Müzesi, Paris, 1830.....	20
Resim 2. 10. Francisco Goya, “Mayıs’ın 3’ü”, Prado Müzesi, İspanya, 1814.....	21
Resim 2. 11. Jean-Auguste-Dominique Ingres, “Türk Hamamı”, Louvre Müzesi, Paris 1862.....	23
Resim 2. 12. Edouard Manet, “Kırda Öğle Yemeği”, Orsay Müzesi, Paris 1863.....	25
Resim 2. 13. Edouard Manet, “Olympia”, Orsay Müzesi, Paris 1863	26
Resim 2. 14. Renee Cox, “Olympia’nın Oğlanları”, 2001	27
Resim 3. 1. Ivo Salinger, “Paris’in Seçimi”, 1939.	40
Resim 3. 2. Alberto Giacometti, “Yürüyen Adam 1”, Paris 1960.....	42
Resim 4. 1. Filippo Tommaso Marinetti’nin ‘Kokteyl’ oyunundan bir sahne, Paris, 1927.....	53
Resim 4. 2. Hugo Ball, Voltaire Kabaresi, 1916 Zürih	57
Resim 4. 3. Pablo Picasso tarafından ‘Parade’ performansı için tasarlanan kostüm, Châtelet Tiyatrosu, 18 Mayıs 1917, Paris.	59
Resim 4. 4. Jackson Pollock atölyesinde çalışırken, New York, 1950.....	60
Resim 4. 5. Sitüasyonist şehir planları ‘Çıplak Şehir’ haritası.	63

Resim 4. 6. Allan Kaprow, “6 Bölümde 18 Olay”, Reuben Galeri, New York, 1959.....	64
Resim 4. 7. Dick Higgins, “Tehlike Müziği No.2”, Wiesbaden 1962.....	67
Resim 4. 8. Joseph Kosuth, ‘Bir ve Üç Sandalye’, Moma, 1965	71
Resim 4. 9. Judy Chicago ve Miriam Schapiro tarafından Feminist Sanat Programı kapsamında kurulan ‘Kadın Evi’, Kaliforniya Sanat Enstitüsü, 1972.	74
Resim 5. 1. Joseph Beuys, “Süpürmek”, Berlin 1972.	81
Resim 5. 2. Joseph Beuys, “Amerika’yı Seviyorum, Amerika da Beni”, New York 1974.....	83
Resim 5. 3. Joseph Beuys, “Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Açıklanır”, Düsseldorf 1965.....	87
Resim 5. 4. Şirin Neşat “Allah’ın Kadınları serisi, Uyanıklılığa Bağlılık”, 1994.....	92
Resim 5. 5. Şirin Neşat, “Allah’ın Kadınları serisi, İsyankar Sessizlik”, New York 1994.....	94
Resim 5. 6. Şirin Neşat, “Allah’ın Kadınları Serisi”, New York, 1994.	97
Resim 5. 7. Yoko Ono, “Kesip Bıçme”, Kyoto 1964.....	100
Resim 5. 8. Carolee Schneeman “Et Şenliği”, New York 1964.....	101
Resim 5. 9. Carolee Scheeman, “İçteki Tomar”, New York 1975.....	104
Resim 5. 10. Gina Pane, Tin,1974.....	106
Resim 5. 11. Orlan, 7. Cerrahi Performans, 1993.....	110
Resim 5. 12. Orlan, “7. Cerrahi Performans”, 1993.....	111
Resim 5. 13. Orlan, “4. Cerrahi Performans”, 1991.....	112
Resim 5. 14. Valie Export, “Dokunmatik Sinema”, Viyana 1968.	116
Resim 5. 15. Faith Wilding, “Bekleyiş”, Los Angeles 1971.....	120
Resim 5. 16. Eleanor Antin, “Geleneksel Heykel Oymak”, Sol Görsel New York 1977, Sağ Görsel New York 2017.....	122
Resim 5. 17. Şükran Moral, “Bordello”, İstanbul 1997.....	125
Resim 5. 18. Nil Yalter, “Göbek Dansı”, Paris, 1974.....	128
Resim 5. 19. Cindy Sherman, “İsimsiz Film Kareleri No:84”, 1978.	131
Resim 5. 20. Cindy Sherman, İsimsiz Film Serileri “15”, 1978.....	132
Resim 5. 21. Cindy Sherman, “İsimsiz Film Kareleri No:58”, 1980.	133
Resim 5. 22. Cindy Sherman, “İsimsiz Film Kareleri No:6”, 1977.	134

Resim 5. 23. James Luna, “Kültürel Nesne”, San Diego, 1977.	137
Resim 5. 24. Adrian Piper, “Kataliz Serisi 3”, New York, 1970.....	140
Resim 5. 25. Adrian Piper, “Kataliz 4.”, New York, 1971.....	141
Resim 5. 26. William Pope L., “Büyük Beyaz Yol”, New York, 2002.....	145
Resim 5. 27. Alan Kaprow, “Yard”, New York, 1961.	148
Resim 5. 28. Nam Jun Paik, “Baş için Zen”, Wiesbaden, 1962.	151
Resim 5. 29. Vito Acconci, “Tescilli Markalar”, New York, 1970.....	152
Resim 5. 30. Stelarc “Oturma/Sallanma”, Tokyo 1980.....	154
Resim 5. 31. Chris Burden, “Ateş Et”, F Space Gallery, Kaliforniya 1971.....	156
Resim 5. 32. Gunter Brus, “Viyana Gezisi”, Viyana, 1965.....	159
Resim 5. 33. Hermann Nitsch, “80. Eylem”, Viyana, 1984.	162
Resim 5. 34. Marina Abramovic, “Rhytm 0”, Napoli, 1979.	165
Resim 5. 35. Marina Abramovic, “Rhytm 0”, Napoli, 1979.	167
Resim 5. 36. Marina Abramovic, “Balkan Baroque”, Venedik 1997.....	169
Resim 5. 37. Marina Abramovic, “Balkan Baroque”, Venedik 1997.	170

KISALTMALAR LİSTESİ

a.g.e. : Adı geçen eser

a.g.m : Adı geçen makale

Gös. yer. : Gösterilen yer

s. : Sayfa



1. GİRİŞ

Sanatta beden kullanımı insanlık tarihinin başlangıcı ile aynı zamana denk düşmektedir. İnsanlığın ilk anından itibaren beden, iletişim aracı olarak kullanılmaktadır. Konuşma ve yazı dili keşfedilmeden önce beden dili yoluyla iletişim kurulmaktadır. Bu yol bireyler arası bağ kurmak, duygularını ifade etmek için bir yol oluşturmuştur. Sanat tarihinin ilk örneklerinin bulunduğu mağara duvarı resimlerinde, insan ve hayvan bedenlerine rastlandığı bilinmektedir. Binlerce yıl öncesine ait olan beden tasvirleri, o toplumların amaçladıkları ve inandıkları değerleri bizlere göstermektedir. Beden soyut veya somut olanı temsil etmektedir. İlkel toplumlarda ve kabilelerde çeşitli ritüeller esnasında bedenler kullanılmıştır. İlkel toplumların inanç ritüellerinde gerçekleştirilen dans ve benzeri etkinliklerde beden inanılan şey ile bağ kurmak için kullanılan bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Antik Mısır sanatı incelendiğinde, bedenlerin farklı ölçülerde betimlenmesinden tanrılar ve insanların, efendilerin ve kölelerin ayrımı yapılabilmektedir. Antik Yunan'da ise sanatçılar filozofların ışığında ideal bedeni ve gerçek insan bedenini kusursuz şekilde betimleme çabası içerisindeydi. Orta Çağ sanatında beden, Tanrı'nın yüzü olarak karşımıza çıkar ve kilisenin en güçlü nesnesi olarak betimlenir. Beden, Tanrı'nındır ve insanlar ile iletişim kurma aracıdır. Rönesans ve aydınlanmayla birlikte beden tasvirleri değişim göstererek, kilisenin etkisinden çıkmış ve doğaya yönelim başlamıştır. 18. yüzyılda gerçekleşen Endüstri Devrimi, dünyada yeni bir dönemi başlatmıştır. Hem sanat hem toplumsal alanda yaşanan bu değişimler sanatta farklı arayışlara yol açmıştır. Endüstri Devrimi'nin yol açtığı nüfus yoğunluğu ve akabinde gelen kaynak arayışları, sömürgeciliği başlatmıştır. Goya'nın beden tasvirlerinde savaşın ve şiddetin izleri görünürken, Delacroix'in beden tasvirlerinde Fransız İhtilali ve sömürgeciğin izleri görülmektedir. Courbet ve Manet resimlerinde gerçekliği olduğu gibi tüm çıplaklığı ile resimlemiştir. Sanatta gerçeklik arayışını yeni bir yola sokmuşlardır.

Modern düşünceyle birlikte ortaya çıkan rasyonalizm, sosyal yapıyı büyük ölçüde şekillendirmiştir. 20. yüzyıl başında yaşanan savaşlar, toplumlar üzerinde derin izler bırakmıştır. Savaş propagandalarının yapıldığı bir dönemin başlangıcı olan 20.

yüzyıl, çok sayıda yeni sanat oluşumunun gerçekleştiği bir dönemdir. Sanat bu dönemde toplumla ve sosyal yapı ile iç içe geçmeye başlamıştır. Birinci Dünya Savaşı ve İkinci Dünya Savaşı'nın yaşandığı dönemde performans sanatının ilk izleri görünmeye başlanmıştır. İlk olarak Fütürizm ve Dada akımlarında performans sanatına yönelik eylemler görülür. Fütüristlerin savaşı arınma yolu olarak görmesi ve bu anlamda savaşı destekler nitelikte söylemleri savaş propagandası olarak karşımıza çıkar. Dada hareketindeyse savaşın yıkıcılığı ve ardında bıraktığı çöküntü, Dada sanatçılarının çalışmalarında yer bulmuştur. Marcel Duchamp'ın hazır nesne kullanımı ile sanatın ne olduğu sorusu yeni boyutlara ulaşır ve kendisinden sonra oluşan çok sayıda sanat akımında büyük rol oynamıştır. Marcel Duchamp, hazır nesne kullanımıyla Kavramsal Sanat'ın temellerini atmıştır. Sanatta düşüncenin öne çıkması, sanatçıların sosyal, siyasal, politik, kimlik, feminizm gibi alanlara yönelmesine zemin hazırlamıştır. Performans sanatı da kavramsal sanat temelli bir akım olarak, çok sayıda alanda varlığını göstermiştir. Sanatın sınırlarının yeniden çizildiği, sanatçı ve izleyici arasındaki sınırların ortadan kalktığı bir sanat akımıdır. Performans sanatı, 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra toplumu ilgilendiren hemen her alanda etkili olmuştur. Postmodern düşüncenin modernizmle hesaplaşması, kimlik, cinsiyet, politika, sınırlar, toplum, sanat gibi kavramların yeniden tanımlanmasına yol açmıştır. Performans sanatçıları bu anlamda birçok alanda bireysel ve grup olarak performans gösterileri gerçekleştirmişlerdir.

Bu çalışmada, sanatçıların performans sanatında bedeni kullanım biçimlerini toplumu şekillendiren parametrelerden sosyolojik, politik, cinsiyet, feminist ve kimlik politikaları altında, sanatçıların performans gösterilerinden örneklerle incelenmesi amaçlanmıştır. Çalışma, beş bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde sanatın geçmişten günümüze ne olduğunun kısa bir tanımı ve insan bedeninin sanatta ele alınış biçimi kısa bir şekilde ele alınmıştır. İkinci bölümde, Birinci Dünya Savaşı ve İkinci Dünya Savaşı'nın sanat ve toplumsal alanda yol açtığı konulara değinilerek beden teması incelenmiştir. Dördüncü bölümde performans sanatının tanımı, tarihi, ilgi alanları ve sanat tarihinde performans sanatını içerisinde bulunduran sanat disiplinleri incelenmiştir. Son olarak beşinci bölümde, performans sanatı politik, cinsiyet, kimlik

ve sosyoloji temaları altında performans sanatçılarının gösterilerinden örnekler verilerek incelenmiştir.

1.1. Amaç

Bu çalışmanın amacı, insan bedenini, performans sanatına yansıyan biçimleriyle incelemek ve politik, sosyolojik, felsefi, cinsiyet, kimlik ve sanatsal boyutlarıyla açıklamaya çalışmaktır.

1.2. Önem

20. yüzyıl avangard sanat oluşumları içerisinde performans sanatının ilk örneklerinin olduğu görülmektedir. Geride bıraktığımız yüzyıl içerisinde performans sanatı farklı coğrafyalarda, farklı süreçlerden geçmiştir. 20. yüzyıl başlarının siyasi, politik, sosyal ortamı ve 1950'lerden sonra başlayan postmodern süreç ve kavramsal sanat, düşünsel ve eylem olarak performans sanatını şekillendirmiştir. Bedenin bir ifade aracına dönüştüğü performans sanatı, sanat ile hayat arasındaki sınırları yok ederek toplumsal, siyasal, sosyal çıkmazlara karşı kayıtsız kalmayarak isyan eden ve radikal bir duruş sergilemiştir. Bu çalışma performans sanatının yapısının anlaşılması ve performans sanatında bedenin sosyal yapı içerisinde bir ifade aracına dönüşmesi açısından önem taşımaktadır. Bu tezde performans sanatçılarının gösterilerinin belirli sosyal yapı dinamikleri altında ele alarak, performans sanatının sanat ve hayat arasındaki rolünü ortaya koymaktadır. Araştırma süresince, yerli ve yabancı kaynakların taranmasıyla geniş bir inceleme yapılmış bu çalışmanın sanat literatürüne Türkçe bir kaynak olarak katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

1.3. Yöntem

Konuyla ilgili literatür taraması yapılarak, ulusal ve uluslararası araştırma eserleri, makaleler, gazeteler, internet kaynakları, yüksek lisans ve doktora tezleri incelenmiştir. Sanatçılar ile ilgili gerekli kavramsal çerçeve hazırlanarak, seçilen sanatçılar performans sanatında sosyolojik ve politik bağlamda analiz edilmiştir.

1.4. Problem

Performans sanatında bedenin sanat nesnesi olarak sanatçının anlatım aracına dönüşmesinin toplumsal süreç ile bir ilişkisi var mıdır?

1.5. Sınırlılıklar

Çalışmada insan bedenin sanat tarihi içerisinde ele alış biçimine ve genel sürecine kronolojik olarak değinilmiştir. 20. yüzyıl başlarındaki sanat ortamı ve bu süreçte bedenin sanatçılar tarafından betimlenmesi açıklanmıştır. 20. yüzyıl avangard sanat oluşumlarında performans sanatına yönelik eylemleri içerisinde bulunduran sanat hareketleri ve oluşumlar açıklanmıştır. Belirli parametreler altında seçilen belirli performans sanatçıları ve gösterileri, politik, cinsiyet, kimlik ve sosyolojik açılardan ele alınarak bu başlıklar altında incelenerek sınırlandırılmıştır.

2. SANATTA İNSAN BEDENİ

2.1. Sanata Genel Bir Bakış.

Sanat, insanlığın var oluşundan bu yana sürekli olarak değişim geçirmekte ve insanın ihtiyaçlarını dile getirmektedir. İnsan, sanatla birlikte gelişerek sanatı kendini ifade etme aracı olarak kullanmaktadır. Bir insan etkinliği olarak sanatın insanlıkla yaşıt olduğu söylenebilir. İnsanlığın ilk tarihlerine bakıldığında mağara duvarlarında sanatın izlerine rastlamaktadır. Çeşitli hayvan resimleri ve figürler bize sanatın ilk örneklerini göstermektedir. Sanat ilk başlarda estetik bir kaygıyla üretilmemiş olsa da insanlık tarihinin ilk sanat eserleri olarak kabul ettiğimiz mağara ve kaya resimleri günümüzden çok eskiye, uygarlıklar ve şehirlerden çok öncelere dayanmaktadır. Fischer'e göre sanat büyüden çıkmıştır. İlk sanatçıların yani büyücülerin vücutlarını boyayarak, şiirler okuyarak, dans ederek kendi gücünün yetmediği ve algılayamadığı şeyleri doğaüstü bir varlıktan istediklerini belirtmektedir.¹ Sanat, birbirinden bağımsız olarak her insan kültüründe farklı şekillerde vücut bulmuş ve evrensel bir şekilde var olduğunu göstermektedir. İnsanlığın geçirdiği evrimler ve farklı dönemlerle sanatta aynı şekilde kendisini dönüştürmüştür. Tarihin her döneminde farklı şekilde karşımıza çıkmaktadır. Antik Yunan ve Mısır uygarlıklarına bakıldığında sanat, tanrıları yüceltmek ve onlara tapınmak için bir araç halinde karşımıza çıkmaktadır. Binlerce yıl sonra karanlık çağ diye nitelendirdiğimiz çağda, sanat genel olarak kiliseye hizmet eder haldedir. Rönesans'la birlikte başkaldırı ve özgürlük arayışı içerisinde görünmektedir.

Sanat, insanlık tarihinin bütün dönemlerinde var olan bir durumdur. Toplamların her döneminde farklı görünümde ortaya çıkarak insanların sanata bakışlarını değiştirmiştir. 18. yüzyılda gerçekleşen Sanayi Devrimi'yle birlikte sanatta yeni bir ruh haline bürünmüştür. Sanat modernizm sürecine girmiş ve yeni bir arayışa yönelmiştir. Sanatta bireyselliğin temellerinin atıldığı bu dönemde sanayileşmenin

¹ Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, 6.Baskı, İmge Kitabevi, Ankara 1990, s. 32.

getirmiş olduğu teknolojik yenilikler sanatı kökten etkilemiştir. Gombrich'e göre sanat artık modern çağa ulaşmaya başlamıştır. Eski gelenekler yıkılmış, sanatta üslup dönemi kapanmış, sanatçılar Shakespeare sahnesinden güncel olaylara kadar hayal güçlerini ilgilendiren ve onlarda ilgi uyandıran her konuyu seçmekte kendilerini özgür hissetmişlerdir.² Sanayi devrimiyle beraber teknolojinin getirdiği yeniliklerle sanatı ayakta tutan temeller sarsılmaya başlamıştır. El işçiliğinin yerini mekanik üretim ve fabrikalar ve teknolojik yenilikler almıştır. Aynı dönemde fotoğraf makinesinin bulunması da sanat içerisinde büyük yankı uyandırmış ve tartışmalara yol açmıştır. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte birçok farklı sanat hareketleri ortaya çıkmıştır.

20. yüzyılın ilk yarısında patlak veren savaşlar toplumlar ve sanat üzerinde derin izler bırakmıştır. Savaş çılgınlığı, o dönemin ardındaki sanat hareketlerini ve insanlığın isyanını tetiklemiş, kültür ve sanat ortamına önemli etkileri olmuştur. Sanat anlayışının bugünkü oluşumunda arayışa ve yenilikçiliğe dönük olmasında da etkileri olmuştur. Savaşın Avrupa'yı sarsmasıyla savaş karşıtı hareketler sanata da yansımıştır. Özellikle Birinci Dünya Savaşı'na muhalif bir hareketle ortaya çıkan Dada hareketi sanatta yeni bir ifade biçimi ortaya koymuştur. Sanatta hazır nesne kullanımının önünü açmış, sanata yeni bir bakış açısı getirmiştir.

20.yüzyılın ikinci yarısından sonra ortaya çıkan Postmodern düşünce sistemi, sanatta farklı eleştiriler ve dönüşümlere yol açmıştır. Duchamp'ın hazır nesne kullanımı ile temellerini attığı kavramsal sanat toplumla yakından ilişkilidir ve geleneğin yerini almaya başlamıştır. Kavramsal sanatın geleneksel sanata göre toplumla daha fazla içli dışlı olması, sanat ile toplum arasındaki sınırları büyük ölçüde azalmıştır. Sanat bu noktadan sonra bir bakıma yeni bir iletişim aracı görevi de görmektedir. Kitlelere hitap etmeye onlarda farkındalık uyandırmaya başlamıştır.

² E.H.Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, 10. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 2017, s. 481.

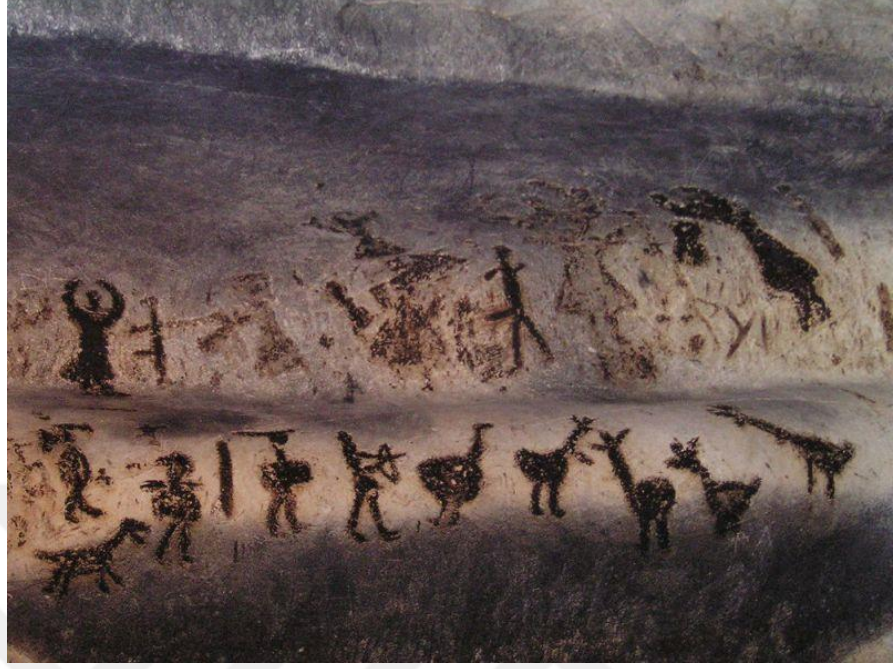
2.2. Sanatta Bir İfade Aracı Olarak Bedenin Kullanılması

İnsanoğlu yaşamın başından beri bedenini nasıl oluştuğunu düşünerek, araştırarak ve deneyler yaparak onu anlamaya çalışmıştır. Bedenin sanatta kullanımı insanlık tarihinin başlarından beri görünmektedir. İlk zamanlarda insanlar arasında sözel bir dil gelişmediği için günümüz tabiriyle beden dilini kullandıkları düşünülmektedir. Bu da bedeni ilk olarak bir dil, bir ifade aracı olarak kullanıldığına işaret etmektedir. Bu kullanım sadece hareketlerden ibaret değildir. Çeşitli bölgelerdeki insanlar kendilerine ait olan topluluğun yerini, bölgesini belli etmek, herhangi bir inanışa ya da farklı bir kültüre ait olduğunu tanımlamak için bedenlerinin üzerine çeşitli renklerde boyalar ve simgeler çizebilir ve boyayabilmektedirler. Törenlerde, dini ritüellerde, yaptıkları danslar veya avlandıkları zaman kendilerini hayvanlardan daha büyük göstermek için bedenlerinin üzerine geçirdikleri çeşitli eşyaları da bedenin bir tür kullanımı içerisine dahil edilebilir.

“Beden kullanımının kültürden kültüre farklılık göstermesi, kimlik ve bedenle ilgili sosyal değerleri sorgulamamıza neden olur. Afrika kıtasında, tarihin başlangıcından beri var olan, hatta mağara çizimlerinden bile daha eskiye dayanan beden sanatı da işte bu noktada karşımıza çıkmaktadır.”³

İlkel toplumlardaki insanların bedenin bu tür kullanımlarını göz önüne aldığımızda, insanların doğayı ve inandıkları şeyleri anlama çabası olduğu söylenebilir.

³ Melis H. Şeyhun, “Bir Tuval Olarak Beden”, *Sanat Dünyamız Dergisi*, Sayı 115, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010, s. 15.

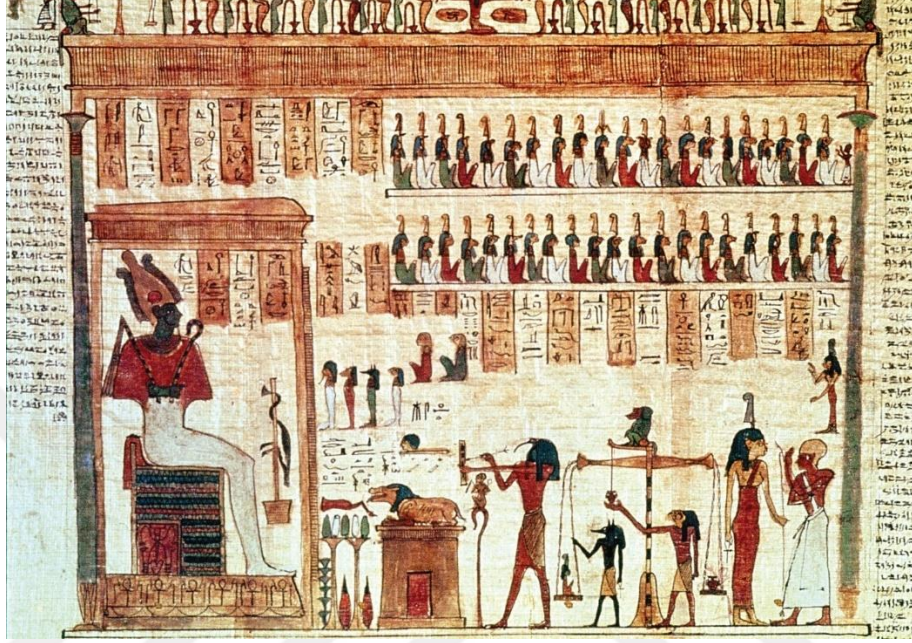


Resim 2. 1. Magura Mağarası, Bulgaristan, M.Ö. yaklaşık 8000 – 4000.
<https://arkeofili.com/tarih-onesi-donemden-11-magara-sanati/>

Sanat tarihi içerisinde beden kullanımı çok geniş bir yer tutmaktadır. Dönemlere göre farklı amaçlarla tasvir edilmiştir. Bedenin kavrayış biçimi Antik Mısır'da başlamış, sonrasında Antik Yunan' da ve esas olarak da 16. yüzyılda tam bir gerçekliğe ulaşmıştır. Beden ile ilgili inanışlar ilk olarak Antik Mısır'da görülmektedir. Antik Mısır'da, Krallar yönettikleri halkın üzerinde güçlü kontrol sahibi olan kutsal bir varlık olarak görülmektedir. Hükümdar öldükten sonra tanrıların yanına yükseleceği inancı hakimdir. Mısırlılar onun ruhunu korumak için Piramitleri inşa etmişlerdir. Bedenini koruması içinse kralın bedenini sargılara sararak, cesedin bozulmasını önlemekteydiler. Bunun yanında beden ve ruhun korunması için kralın portresinin heykeltçiler tarafından granit üzerine oyması istenmekteydi. Böylece bu oyma sayesinde beden ve ruh bu imgede yaşamayı sürdürmekteydi.⁴ Antik Mısır'da bedene atfedilen mistik bir değer görülmektedir. Bunun yanında Antik Mısır toplumunda sanatçı, resmettiği figürlerin neyi temsil ettiğini de dikkate almak zorundaydı. Antik Mısır sanatında tanrıları veya toplumda önemli yere sahip olan

⁴ E.H.Gombrich, *a.g.e.*,s. 55-58.

soylular resmedilirken resmin içerisinde bulunan diğer figürlerden daha büyük resmedilmek zorundadır.⁵ Bu gelenek Antik Mısır'da binlerce yıl sürmüştür.



Resim 2. 2. Mısır Ölüler Kitabı'ndan bir sahne.
<https://www.britannica.com/art/Egyptian-art>

Antik Yunan sanatı da Mısır'ın izlerini taşımaktadır. Fakat Yunan sanatçıların Antik Mısır sanatçılarına göre insan bedenini daha derinden incelediği görülmektedir. Antik Mısır'daki figürlerin örneklerini inceleyerek bunu daha da ileriye taşımışlardır. Antik Yunan sanatçıları Antik Mısır sanatçıları gibi katı kurallara bağlı kalmamıştır. Antik Mısır sanatçıları sanatlarının temelini bilgiye dayandırırken, Antik Yunan sanatında sanatçılar gözleme dayalı bir anlayış içersindedir. Figürler üzerinde daha fazla araştırma yaparak, daha iyi anlamaya ve bedeni daha iyi bir şekilde betimlemenin yollarını aramaktadır.⁶

Antik Yunan toplumunda insanlar tanrılarla ilgili eski gelenek ve görenekleri sorgulamaya başlamıştır. Bilimin ve felsefenin ortaya çıktığı dönemdir. Yunan toplumunda Mısır'dan farklı olarak insan ve tanrı heykelleri ayırmaya başlamıştır.

⁵ E.H.Gombrich, *a.g.e.*, s. 62.

⁶ E.H.Gombrich, *a.g.e.*, s. 78.

Yunan sanatçıların betimledikleri figürlere, betimledikleri figürlerin iç yaşamlarını da yansıttığı görülmektedir. Mısır'ın tam tersine Yunan sanatçılar duyguların dışa vurulmasında ustalaşmışlardır.

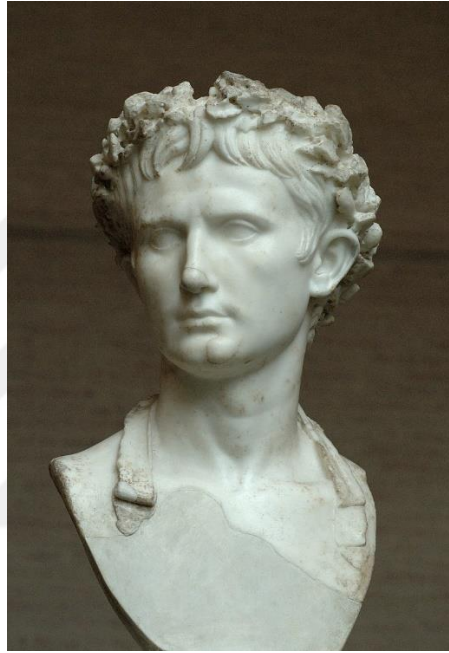
Helenistik dönemde sanat artık büyü ve dinle olan bağıyı yitirmektedir. Genellikle çarpıcı ve yırtıcı yapıtların ortaya çıktığı bu dönemde sanatın amacı izleyici etkilemektir. Sanatçılar yapıtlarında betimledikleri portrelerin kişinin ruhsal yapısını, yüz hatlarını ve ifadesini verdikleri görülmektedir. Figürleri olabildiğince gerçek yapmaya çalışmaktadırlar. Helenistik dönemde bedenin devinimi ve ifadesi ön plana çıkmaktadır.



Resim 2. 3. ‘Ölen Galya’lı’ Heykeli, Capitolina Müzesi, Roma. M.Ö. 230-220.
<https://www.britannica.com/event/Hellenistic-Age/The-arts>

Roma dönemine, Helenistik dönemde olduğu gibi gerçekçi portre çizimleri önemsenmektedir. Romalı sanatçılar bu gerçekliğe ulaşmak için bazen ölmüş kişilerin yüzlerinin kalıplarını çıkarıp, kalıbı inceleyerek insan başına yönelik bilgiler

edinmişlerdir.⁷ Yunan ve Helenistik dönemlerinde görülen uyum, güzellik ya da etkileyici anlatım önemini yitirmektedir. Romalı sanatçılar Romalıların kahramanlık öykülerini betimlemeyi tercih etmişlerdir. Fakat İmparatorluk farklı toprakları yayıldıkça roma sanatı da farklı inanç biçimleriyle, dinlerle karşılaşmış ve etkilenmiştir.



Resim 2. 4. “İmparator Augustus” Büstü, M.S. 1. yy. dolayları, Glyptothek Müzesi, Münih.
[https://tr.wikipedia.org/wiki/Augustus#/media/Dosya:Augustus_Bevilacqua_Glyptothek_Munich_317.](https://tr.wikipedia.org/wiki/Augustus#/media/Dosya:Augustus_Bevilacqua_Glyptothek_Munich_317.jpg)

.jpg

Orta Çağ Hristiyan toplumlarında beden kutsal bir anlam çerçevesine oturtulmuştur. Orta Çağ döneminin temel amacı, dini yaygınlaştırmak ve onu daha anlaşılabilir hale getirmek için sanatı da kendi amaçları doğrultusunda kullanmaktır. Hristiyanlık inancının küresel bir inanç olarak benimsenmesi amaçlanmaktadır. Kiliseler beden kullanımı da bu anlayış içerisinde kullanmaktadırlar.

Doğu Roma, Hristiyan Kilisesini devlet içerisinde bir güç olarak tanımlamasıyla, kilisenin sanata karşı tutumu katı bir şekilde olmuştur. Resme karşı olan bu katı tutum bedenin tasvirini de etkilemiştir. Antik Yunan da görülen gerçekçi

⁷ E.H. Gombrich, *a.g.e.*, s. 76.

figür imgeleri Kilise tarafından yasaklanmıştır. Betimlenen görseller oldukça sade ve basit anlatımlıdır. Çeşitli heykeller kilise ve katedralleri süslemektedirler. Betimlenmesine izin verilen konular kutsal amaçlar dışına çıkmamaktadır. Yunan sanatıyla başlayan ve Roma sanatına kadar süren bedenin hareketi, ifadesi ve gerçekçiliği, açık seçikliği ortadan kalkmış, artık yerini basit ve yalın bir anlatım tarzına, tamamen kilise kontrolüne bırakmıştır. İslam dinine sahip coğrafyalarda bu tasvir yasağı daha da katı bir hal almaktadır. Figüre ve bedene yönelik tasvirler tamamen yasaklanmıştır. İslam dininin sonraki dönemlerinde süsleme sanatlarının yanına açıklama amaçlı olarak bedenin tasvirlerini içeren illüstrasyon şeklinde betimlemelere izin verilmiştir. Karanlık çağ olarak bilenen dönemde el yazmalarının üzerinde minyatür şeklinde insan bedenine benzer garip şekilde motifler görülmektedir.

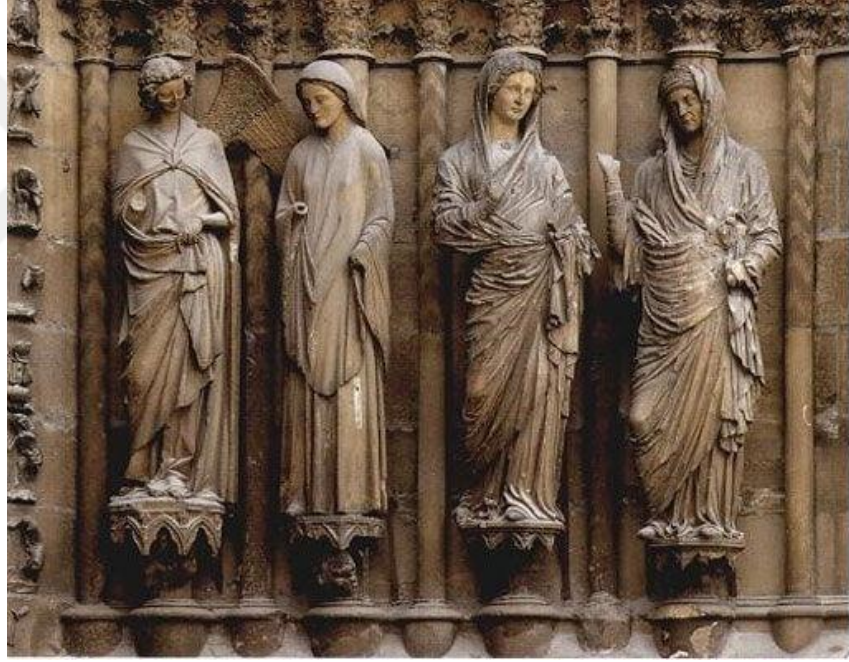


Resim 2. 5. “İmparatoriçe Teodora ve yanındakiler”, 6. yy., San Vitale Kilisesi, İtalya.

<https://www.britannica.com/art/Byzantine-art>

Gotik dönemde kiliselerin ve katedrallerin giriş bölümlerine betimlenen figürlerin bir mesaj iletmek için inançlı kişiler tarafından anlaşılabilir diye detaylı bir şekilde betimlenmiştir. Bu betimlemelerde kilisenin öğretisinin bir kısmını

oluşturmaktadır.⁸ Gotik sanatçılar da Yunan sanatçılar gibi inandırıcı bir figürün elde edilmesini öğrenmek için doğayı araştırmaya başlamışlardır. Fakat Yunan sanatçılar güzel, ideal olan vücudu ararken, Gotik sanatçıların arayışları ise betimledikleri figürleri kutsal öyküde nasıl daha etkili ve inandırıcı kılma yönündedir. Gotik sanatçılar için betimledikleri figürlerin ifadelerinin önemi, Yunan sanatçıların kasların gerçekçi betimlenmesinden daha önemlidir. Gotik sanatçılar figürleri betimlerken törensel soğukluktan ziyade sevgi ve şefkat duyguları uyandırmaya çalışmaktadırlar. Betimlenen bedenler bir iletişim aracı görevini görerek tanrının anlatılarına hizmet etmektedir.



Resim 2. 6. “Meryem’in Müjdesi ve Ziyareti”, Notre Dame Katedrali, Reims, Fransa, 1225-1245.
https://www.theartstory.org/movement/gothic-art-and-architecture/artworks/#pnt_3

Rönesans 15. ve 16. yüzyılda Avrupa’da birçok yeniliğin ve gelişmenin yaşandığı bir dönem olarak ortaya çıkar. Bilim ve sanat bu dönemde diğer dönemlere göre daha fazla araştırılmaktadır. Rönesans sözcüğü genel anlamda 15. yüzyılda başlayan ve 16. yüzyılda doruk noktasına ulaşan entelektüel bir etkinliği içermektedir. Rönesans terimi ilk defa 15. yüzyılda klasik öğretinin yeniden doğuşunu tanımlamak

⁸ E.H. Gombrich, *a.g.e.*, s. 190.

üzere kullanılmıştır. Ardından gelen süreçte, Rönesans dönemi içerisinde yeniden doğuş düşüncesinin sistemli bir şekilde geliştirildiği izlenmektedir. Edebiyat, felsefe, bilim, sanat ve siyaset alanlarında Orta Çağ kavramlarının değişmesi, yeni dünya görüşünün değer kazanması anlamlarını içermektedir.⁹

Rönesans kelime olarak yeniden doğuş, yeniden diriliş olarak nitelendirilmektedir. Rönesans sanatçıları antik döneme dönmek ve antik dönemi tekrar canlandırmak istemişlerdir. Rönesans döneminin sanatçıları da konularında dinsel temalardan esinlenmek ve bu hikayeleri gösterirken jestleri ölçülü ve izleyici etkileyecek şekilde kullanmaktır. Fakat Rönesans sanat tarihi içerisinde bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir. Bu dönemde burjuva güçlenir, bununla beraber kilise etkisini giderek kaybetmeye başlar ve sanat artık burjuvaya hizmet etmeye başlar. Zengin aileler sanatı desteklemektedirler. Zengin aileler ve sanat tüccarları resamlara resim siparişleri verirken kendi bedenlerini de resimdeki diğer figürlerin yanında resmedilmesini istemeye başlarlar. Bu bir güç işareti, ailenin otoritesini simgeleyen bir unsur olarak düşünülebilir. Rönesans'ın asıl amacında Roma'nın eski ihtişamına ve gücüne kavuşma isteği yatmaktadır. Rönesans döneminde birçok yenilik bulunmaktadır. Bu yeniliklerden en önemlilerinden birisi de Antik Yunan'da başlayan bedenin hareketleri ve mekanla olan uyumu fikrinin yeniden doğmuş olmasıdır. Orta Çağ sanatının, kilisenin ve dinin kontrolünde olmasından dolayı, kullanılan insan formu belirli ifadeler ve sade kalıplar içerisinde betimlenmektedir. Rönesans'ta ise Orta Çağ'da aşırılık olarak görülen insan hareketi, kalıpların dışına çıkmıştır. Orta Çağ'daki bedenin kiliseye hizmet aracı olarak betimlenmesine karşın Rönesans'ta beden tekrar ihtişamlı şekilde tasvir edilmeye başlanmıştır. Sanatçılar yeniden uyumu ve güzelliği yakalamak istemektedir. Rönesans sanatçıları doğayı yeniden gözlemeye başlamaktadırlar.

Rönesans döneminde insan bedenine yönelik anatomik araştırmalar yapılmıştır. Bu araştırmaları yapan sanatçılardan en önemlileri Leonardo da Vinci ve Michelangelo'dur. Leonardo da Vinci sanatçı kimliğinin yanında pek çok alanda

⁹ *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 3, Yem Yayınları, İstanbul 1997, s.1584.

çalışmıştır. Bunlardan bir tanesi de anatomidir. Leonardo da Vinci dönemin yasaklarına ve zorluklarına karşı durarak insan bedenini anlama yolunda uzun uğraşlar vermiştir. İnsan bedeninin işleyişini anlamak için otuzdan fazla kadavra keserek insan vücudunun gizlerini araştırmıştır. Ana rahmindeki çocuk gelişiminin gizemlerini ilk araştıranlardan birisi olmuştur.¹⁰ Rönesans'taki oran, denge ve zarafet iyi şekilde yansıtılmaktadır.



Resim 2. 7. Leonardo da Vinci, İnsan fetüsü çizimleri, 1510.

<https://www.britannica.com/biography/Leonardo-da-Vinci/Anatomical-studies-and-drawings>

Michelangelo da anatomiyle yakından ilgilenen Rönesans sanatçılarından. Bu dönemin en önemli sanatçılarından olan Michelange'nun eserlerinde beden kusursuz bir şekilde tasvir edildiği, heykellerinde yontulduğu görülmektedir. Gombrich'e göre Michelangelo insan bedeninin tüm detaylarını öğrenmek için kendisinden önce yapılan heykellerden öğrenmekle kalmayıp, anatomi yasalarını öğrenmek için kadvralar yapmış ve gerçek modellerden çizimler yapmıştır.¹¹

¹⁰ E.H. Gombrich, *a.g.e.*, s. 294.

¹¹ E.H. Gombrich, *a.g.e.*, s. 305.

Bir sanatçı olarak Leonardo Da Vinci ve Michelangelo'yu bedeni araştırmaya iten şey, büyük buluşların ve araştırmaların yapıldığı, bilime ve felsefeye önem verilen Rönesans döneminin sanatçıya vermiş olduğu araştırmacı ruhtur. Bedenin bu dönemde anatomik çalışmaların yapılması ve bedenin fiziki olarak ele alınması açısından, bilime ve özellikle de tıp bilimine hizmet ettiği söylenebilir.

Bedeni kullanım biçimi ve yöntemi günümüze kadar değişken bir biçimde ulaşmıştır. Beden bir kavram olarak ele alındığı zaman çeşitli dönemlerde çeşitli düşünceleri temsil eden bir nesne olarak öne çıkmaktadır. Zaman zaman güzelin, masumiyetin veya kusursuzluğu temsil eden bir nesne olarak belirirken bazen de iğrençliği veya kötü olanı, kaos ve gerilimi temsil eder şekilde sanat tarihi içerisinde görülmektedir. Bunun örneklerinden birisi Barok sanat anlayışında görülmektedir.

Barok döneminde yer alan figürlerde Rönesans döneminin aksine hareket ve devinim hakimdir. Rönesans'da görülen dinginlik ve kuralcılığa karşı Barok'ta kullanılan ışık ve gölge oyunları ile figürlerin üzerindeki jest ve mimikler izleyenlere duygularını hissettirebilmektedir. Her figürün özel bir hikayesi varmış gibi betimlenmektedir. Figürlerin her birinde öznellik hakimdir. Vücudun kıvrımları ve o kıvrımların üzerinde yer alan elbiseler olabildiğince detaylandırılmış ve abartılmıştır. Dönemin Barok sanatçıları heyecan, kızgınlık ve korku gibi duygu durumlarını vermeye çalışmıştır. Figürler adeta bir tiyatro oyununun sahnesiymiş gibi yerleştirilmiştir. Gürültülü bir kompozisyon göze çarpmaktadır. Hançerlioğlu'na göre Barok sanatçısı Rönesans sanatındaki gibi sakinlik içerisinde betimlenen göksel dünya ile ilişkisini koparmaya çalışarak, sınırları zorlayan, enerjik ve gerilimli sahnelerde heyecan verici dünya yaratmaktadır. Barok sanatçısı kendisinden önceki sanat anlayışlarında olduğu gibi düz ve dingin çizgiler çekmek yerine, kıvrımlı ve gergin hatları tercih eder.¹²

Turani, Barok sanatta figür kullanımını şu şekilde değerlendirmektedir:

¹² Orhan Hançerlioğlu, *Düşünce Tarihi*, 6. baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1995, s.226.

“Klasik sanat, sakin figürü amaç edinmişti. Barok ise her şeye hükmeden bir heyecandan hareket ediyordu. Vecd içinde kendinden geçen bir hareket, figürün takınacağı rol oluyordu. Böylece sanatçı ortak sabit biçim yerine, keyfi hareketi gösteren bir heyecanı formlaştırıyordu. Bu keyfi heyecan, hiç kuşkusuz zamanla geliyor ve sanatçı politik, toplumsal ve dinsel gereklere uyan kişisel bir tepki gösteriyordu.”¹³



Resim 2. 8. Caravaggio “Aziz Matthew’un Çağrısı”, Conterelli Şapeli, Roma, 1600.
<https://www.britannica.com/art/Baroque-art-and-architecture>

17. yüzyılın sonlarına doğru Rönesans’tan bu yana gelen ortak akıl giderek kaybolmaya başlamaktadır. Gerçekleşen Aydınlanma ve Endüstri Devrimi gibi süreçlerle birlikte insanlık modern çağa ulaşmıştır. Buna paralel olarak sanatta bir akıl çağına girmiştir. Sanatta yüzyıllardır süregelen gelenek anlayışı büyük ölçüde kaybolmuştur. Rönesans’ın sanata ve sanatçılara vermiş olduğu özgürlük kadar modern dönemde de sanatçılar gelenekten koparak sanat alanında özgürlüklerini ileriye taşımışlardır. Eski geleneğe olan bağlılıkları önemini yitirmiş yeni konulara ve arayışlara girişmişlerdir.

¹³ Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, 2. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1979, s.390.

18. yüzyıla gelindiğinde akıl çağı olarak da adlandırılan aydınlanma hareketi başlamıştır. Aydınlanma, felsefe, din, siyaset, bilim ve sanatta rasyonalizmi ve ampirizmi öne çıkaran 18. yüzyıl kültür hareketi olarak toplum üzerinde bir dönüm noktası yaratmıştır. Rene Descartes'in temellerini attığı Aydınlanma dönemine katkı sağlayan düşünürler, Descartes'ten ilham alarak ve aydınlanma düşüncesini ileriye taşımışlardır. Bu düşünürler arasında, Jean-Jacques Rousseau, Denis Diderot, Jean d'Alembert ve İmmanuel Kant gibi isimler yer almaktadır. Aydınlanma döneminde, doğanın birtakım yasalara tabi olduğunu düşünülüp, insan aklını kullanarak doğal dünyayı kontrol edilebileceğine inanılmaktadır. Tanrı inancının sorgulanıp insan aklının öne sürüldüğü bu dönemde, Sanayi Devrimi gerçekleşmiş, tarım ve üretimde birçok gelişme sağlanmıştır. Bu gelişmeler ışığında Avrupa'da refah dağılımı ve sosyal sınıfların yapısı üzerinde esaslı etkiler yapılmıştır. Dünya modern öncesi çağdan modern çağa geçerken, birçok devrim ve siyasi olay da meydana gelmiştir.¹⁴

Modernliğin Rönesans'la birlikte ortaya çıktığı, Eski Yunan ve Roma uygarlıklarıyla birlikte bağlantılı olduğu düşünülmektedir. Alman toplum bilim kuramının bakış açısından modernizm, ilerici ekonomik ve rasyonalist bir yönetim biçimi yani ahlaksal alanın kuramsal alanlardan ayrı tutulmasıdır. Weber, Tönnies ve Simmel'e göre bu belirtilen özellikler, kapitalist toplumlarda ortaya çıkmaktadır. Özetle modernlik, Batı'da 18. yüzyılda ortaya çıkan ve o tarihten günümüze kadar gelen birbiriyle bağlantılı olan toplumsal, ekonomik ve siyasal düzeni tek bir çatı altında toplayan genel bir terim olarak düşünülebilir.¹⁵

1789 yılında gerçekleşen Fransız Devrimi modern düşüncenin şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Fransız Devrimi'nin en önemli noktası burjuvazinin yükselişi olmuştur. Burjuvanın iktidara zorla el koyduğu bu devrimle, özgürlük, eşitlik, kardeşlik gibi kavramların öte dünyaya ertelenmeyerek, akıl yolu ile bu dünyada kurulması hedeflenmektedir. İktidar değişikliğinin etkileri her ülkede

¹⁴ Madelynn Dickerson, *A'dan Z'ye Sanat Tarihi*, 2. Baskı, Say Yayınları, İstanbul 2019, s.199.

¹⁵ Madan Sarup, *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 2004, s.186.

farklı şekilde hissedilmiştir. Fransa’da burjuva sınıfı işçi ve köylü kesimini yanına alarak, kilise ve soylulara karşı savaş açarak, kanlı bir iktidar değişim süreci yaşanmıştır. İngiltere’de ise, burjuva ve soylu sınıf bir anlaşmaya varmıştır. 18. yüzyılda İngiltere’de gerçekleşen Sanayi Devrimi, Fransız Devrimi’nin ruhunu tüm Avrupa’ya yaymıştır. Modernlik anlayışı her ülkede farklı yaşanmasına rağmen ortak anlayışlarda birleşmişlerdir. Modernleşmek, sanayileşmek, ilerlemek, dünyevileşmek, akıl, devrim ve burjuva sermayesi anlamına gelmektedir. Modern düşünce, tanrının yerine bilimi ve insan aklını yerleştirmiş, dinsel söylemleri reddederek dini inançları bireyin özel hayatına bırakmıştır. Modern düşünce kendi içerisinde karşıt görüşleri de olsa, dünyanın akıl ile dizginlenebileceğini düşünmektedir. Modern sanat da bu düşüncelerin şekillendirdiği, sanayileşmiş toplumun ve bu toplumda biçimlenen eleştirel bilincin ortak ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır.¹⁶

Sarup’a göre, Modernleşme terimi çoğu zaman sanayileşme sürecinde toplumsal gelişmelerin aşamalarına atıfta bulunmak amacıyla kullanılmaktadır. Kapitalist dünya pazarının etkilediği teknolojik yenilikler, bilim alanındaki yenilikler, sanayileşme, kentleşme ve nüfus hareketlerinin, ulus devlet ve kitlesel siyasal hareketlerin oluşumuyla meydana gelen sosyo-ekonomik değişimlerin çeşitliliğinin bir birliğidir. Moderniteyle beraber geleneksel düşünce ve inanç sistemi etkisi yitirme noktasına gelip, yerini akıl ve bilimin ön planda olduğu bir döneme bırakmıştır. Modernizmin temel özellikleri arasında, estetik bir öz bilinç, yani bireyin kendisinin farkındalığı ya da kendisinin farkına varma, kişisel farkındalık, kendimize dışarıdan farklı bir göz ile bakmak vardır.¹⁷ Bir diğer ifadeyle içselleştirilmiş bir dışavurum olarak belirtilebilir. Modernizmin birçok özelliği, postmodernizmin tanımlarında da karşımıza çıkmaktadır.

19. yüzyıl sanatçılarında bedenın geleneksel algılanışının değiştiğine şahit oluruz. Modernizm sürecinde yaşanan süreçler, sanatçıların resimlerinde etkisini göstermektedir. Bu açıdan devrimi en çarpıcı şekilde anlatan resimlerden birisini

¹⁶ Mehmet Yılmaz, *Moderninden Postmoderne Sanat*, 2. Baskı, Ütopya Yayınları, Ankara 2013, s.19.

¹⁷ Madan Sarup, *a.g.e.*, s.187.

Delacroix yapmıştır. Delacroix 1831 yılında Fransız Devrimi'nden sonra heyecan ve skandal yaratan 'Halka Yol Gösteren Özgürlük' resmini sergilemiştir. Resimde yerde yarı çıplak bir şekilde yatan bir asker ve zırhlı bir kraliyet muhafızının cesetleri ve onların üzerindeki barikatı aşan, tüfekli, silindir şapkalı bir adam ve tabancısını sallayan bir çocuğun eşlik ettiği yarı çıplak bir kadınla betimlenen özgürlük doğrudan izleyicinin üstüne yürümektedir. Onlarla beraber ayaklananları da beraberinde getirmektedir. Delacroix'in bu resmi Temmuz Devrimi'ne yönelik verdiği militan bir karşılıktır. Sanatçı, ulus düşüncesini simgeleyen kadın kahramanın çevresinde toplanmış çok sayıda figürle Paris halkının betimlemesini yapmıştır.¹⁸ Delacroix'in resminde betimlenen bedenler özgürlük ve devrim ruhunu simgeleyerek tarihsel bir olayı anlatmaktadır.



Resim 2. 9. Eugène Delacroix, “HalkaYol Gösteren Özgürlük”, Louvre Müzesi, Paris, 1830.
<https://www.britannica.com/topic/Liberty-Leading-the-People>

¹⁸ Alain Corbin-Jean-Jacques Courtine-Georges Vigarello, *Bedenin Tarihi 2 Fransız Devrimi'nden Büyük Savaş'a*, Cilt 2, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2011, s.91.

Goya'nın Napolyon'un İspanya'yı işgalini anlatan 'Mayıs'ın 3'ü' resmi, toplumsal sorunları anlatan ve politik yönü öne çıkan bir diğer eserdir. Tarz ve konu bakımından devrim yaratan resim, tarihi gerçeği olduğu gibi anlatır. Goya eserinde Madrid halkının isyanını ve direnişini, ardından Fransız askerlerinin direnişçileri kurşuna dizmesini anlatmaktadır. Goya'nın resminde insan bedenleri alışılmışın dışında betimlenerek, o gece savaşın ve yaşanan olayların ruhunu izleyiciye anlatmaktadır. Goya politik, siyasi ve muhalif yönü baskın olan bir sanatçı olarak çok sayıda çalışmaya imza atmıştır. Çalışmalarının genelinde, topluma ve yönetime yönelik eleştirel bakışı gözler önüne sermektedir.



Resim 2. 10. Francisco Goya, “Mayıs’ın 3’ü”, Prado Müzesi, İspanya, 1814
https://tr.wikipedia.org/wiki/3_Mayıs_1808#/media/Dosya:El_Tres_de_Mayo,_by_Francisco_de_Goya,_from_Prado_thin_black_margin.jpg

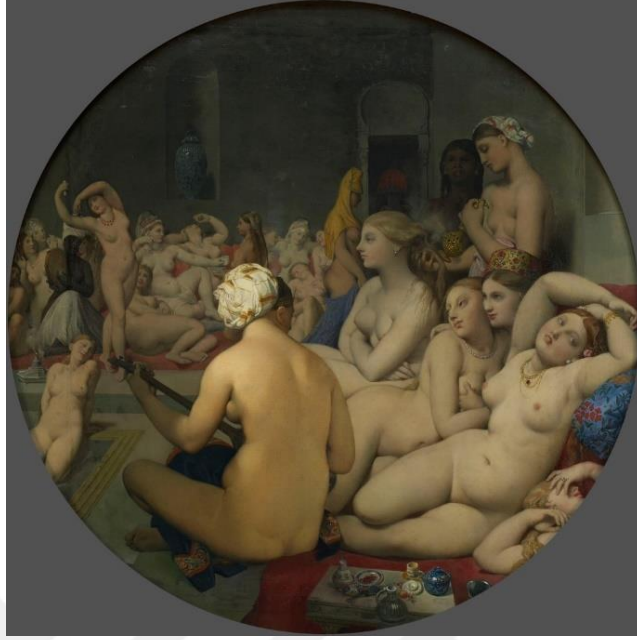
Sanayi devrimiyle beraber artan kentleşme, iş gücü ve nüfus artışları ve buna bağlı olarak ortaya çıkan enerji ve hammadde ihtiyaçları sömürgelere ve fetihlere yol açmıştır. Batılı ve gelişmiş devletler, gelişmemiş devletlere karşı sömürge politikaları

izlemişlerdir. Orta Doğu, Afrika ve Amerika başta olmak üzere dünya genelinde gelişmemiş ya da zayıflamış toplumları refaha kavuşturmak ve gelişmelerine yardımcı olmak algısı yaratılarak, iyimserlik havası içerisinde sürdürülen bu politikalar, 19. yüzyılda Avrupa’da yayılmış ve Avrupalıların birçok ülkede sömürgeci güç olarak yayılmasının sözde meşru dayanağı olmuştur. Daha sonra Birinci ve İkinci Dünya Savaşı’na yol açacak bu politikaların izleri 19. yüzyıl sanatında Oryantalizm adı altında görülmektedir.

19. yüzyılda Oryantalizm’in çekiciliği, Cezayir’in fethedilmesiyle farklı coğrafyalara yayılır. Sömürge anlayışının Oryantalizm’in geniş bölgelere yayılmasında büyük etkisi bulunmaktadır. Kuzey Afrika ve Osmanlı İmparatorluğu’nda oryantalizm görülmeye başlanır. Osmanlı topraklarındaki oryantalist tavır, sömürgecinin erotik bir şekilde yansımaları olarak belirir. Doğu coğrafyası, sanatçıların eserlerinde, Batılı beyazın doyumsuz halleri ve arzuların açığa vurulduğu sahnelerle dönüşür.¹⁹ Başta Eugene Delacroix, Jean August Dominique Ingres, Holman Hunt gibi sanatçıların yapıtlarında beden ifade biçimi olarak kullanılmıştır. Jean August Dominique Ingres’in 1862 tarihli ‘Türk Hamamı’ resmi Osmanlı’nın çıplak, tıvbul ve aşka susamış esir kadınlar ülkesi olarak gösterildiği klasik bir Oryantalist yapıttır. Resimdeki sahne duvardan ya da kapıdaki bir delikten odadaki kadınları gözetleniyormuş hissi yaratarak yapıtın erotik etkisi arttırmaktadır. Bu sahne, erkeklerin zevki için kilit altında tutulan kadınlardan çalınmış bir bakıştır.²⁰ Ingres’in resminde sömürgeciliğin şehveti ve erotizmi kadınların bedenlerinde belirlemektedir.

¹⁹ Alain Corbin-Jean-Jacques Courtine-Georges Vigarello, *a.g.e.*, s.147.

²⁰ Stephen Little, *İzmler Sanatı Anlamak*, 4. Baskı, Yem Yayınları, İstanbul 2013, s.74.



Resim 2. 11. Jean-Auguste-Dominique Ingres, “Türk Hamamı”, Louvre Müzesi, Paris 1862.
<https://www.artribune.com/wp-content/uploads/2015/12/Jean-Auguste-Dominique-Ingres-Il-bagno-turco-1862-Museo-del-Louvre-Parigi.jpg>

19. yüzyıl ortalarından sonra ortaya çıkan Realizm (Gerçekçilik) akımında sanatçılar, toplumsal ve sanatsal yargıları yıkmaya da olsa dünyayı olduğu gibi tüm çıplaklığı ile betimlemeye başladılar. Bu dönemde birçok resim ahlak dışı ve yerleşik kalıplara uygun bulunmamıştır. Gustave Courbet ve Edouard Manet’in öncülüğünü yaptığı Gerçekçilik akımında Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi’nin izleri sanatçılar tarafından resmedilen figürlerde, çalışan işçi bedenlerinde de görülmektedir.

Sanatta beden kullanımı 19. yüzyılın ortalarından sonra dinsel ve mitolojik temalardan çıkarak gerçekçi bir anlayış içerisinde varlığını sürdürmeye başlamıştır. Gustave Courbet, ‘Dünyanın Kökeni’ çalışmasını yaparak, beden kullanımını ayrı bir noktaya taşımıştır. Courbet’in resminde bedeni cinselliğin öne çıkararak cesur bir yaklaşım göstermiştir. Resmindeki çıplak, gerçek yaşamdaki çıplaktır. Dinsel ya da mitolojik herhangi bir kalıp ile süslenmemiş, olduğu gibi resmedilmiştir. Courbet’in

resminde beden, gerçek hayatla ilgili olması bakımından inandırıcı bir boyut kazanarak, gerçekçi bir anayışa ulaşmıştır.²¹

Manet'ten sonraki dönemlerde formlar temsillerden, doğal anlamdaki gerçeklikten ayrılmaktadır. Nochlin 'Avangardın İcadı' makalesinde, Manet'in eserlerinin topluma, doğaya yabancı ve hayata karşı soğuk ve mesafeli olduğunu belirtir.²² 1863 yılında Manet 'Kırda Öğle Yemeği' isimli tablosunu sergilemiştir. Manet'in tablosunu önemli kılan en önemli detay ise sergilediği yerdir. Manet, Akademi'nin sanatını destekleyen Salon sergilerine karşı bir eleştiri getirerek tablosunu Reddedilenler Sergisi'nde sergilemiştir. Resimde betimlenen figürler edebi ya da mitolojik kahraman olmaması ve burjuva ahlakına uymaması açısından burjuvaya hakaret sayılmıştır.²³ Eduard Manet'in 'Kırda Öğle Yemeği' adlı eserinde sanatçı figürlerin üzerine günlük kullanılan kıyafetleri giydirerek izleyiciye gerçek yaşamdan kesitler sunmaktadır. Önceki akımlarda görüldüğü gibi klasik kaynaklardan beslenmeyen güncel konusu, idealize edilmeden resmettiği çıplak figürüyle izleyici şaşkına uğratmıştır.²⁴ Gerçekliğin kendisini idealize etmeden, var olduğu gibi göstermiştir.

²¹ Demir Özlü, "Sanatta Çıplak", *P Üç Aylık Kültür Sanat Antika Dergisi*, Sayı 18, İstanbul 2000, s.11.

²² Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*, Çeviren: Ali Berkay, İletişim Yayıncılık, İstanbul 2003. s. 29.

²³ Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 2. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2009, s. 14.

²⁴ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.17.



Resim 2. 12. Edouard Manet, “Kırda Öğle Yemeği”, Orsay Müzesi, Paris 1863
<https://www.pivada.com/en/edouard-manet-the-luncheon-on-the-grass>

Manet'in ‘Olympia’ resmi 19. yüzyıl avangard sanatında önemli yer tutmaktadır. Olympia, Batı sanatının ikonik resimleri arasındadır. Manet, Olympia’yı Rönesans estetik idealinden farklı olarak daha gerçek bir imge olarak betimlemiştir. Olympia kendi döneminin yerleşik estetik anlayışını taşımamaktadır. Manet bu bakış açısıyla 19. yüzyıl Akademik Salon beğeni anlayışını yıkmıştır.²⁵ Dolayısıyla 19. yüzyıl eleştirmenleri ve sanat izleyicileri Olympia’yı reddederler. Bunu nedeni, Olympia’yı uygunsuz bir resim olarak görüp, Manet’in seçtiği genç modelin beden imgesinden kaynaklanıyordu. Çünkü Olympia’daki model pis, çirkin, tuhaf ve **işçi sınıfından** gelen erkek gibi görünmektedir. Dönemin güzellik anlayışına uymamaktadır. Eleştirmenler seçilen modelden gerçek bir kişiymiş gibi söz etmemişlerdir. Olympia, dönemin **ötekisini** temsil eden bir imge olarak görülmüştür.²⁶

²⁵ Ahu Antmen, *Kimlikli Bedenler*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2014. s.144.

²⁶ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.145.



Resim 2. 13. Edouard Manet, “Olympia”, Orsay Müzesi, Paris 1863
<https://www.pivada.com/edouard-manet-olympia>

Manet’in gerçekçi tavrı, Avrupa estetik ideolojisine karşı duran çok sayıda sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Kendilerini Avrupa merkezli ifade biçiminin dışında konumlandıran sanatçılar, Olympia’yı ilgi çekici bir alıntı konusu haline getirmişlerdir. Etkisiyle zamanının ötesine uzanan Olympia, günümüzde ırk, cinsiyet ve cinsellik gibi olguların temsil kavramlarına karşı duruşun bir simgesi olarak öne çıkmaktadır. Sanatçılar, günümüzde Olympia’yı öteki olgusunu gün yüzüne çıkarmak ve ötekileştirme politikalarını ele almada kullanmaktadırlar. Manet’in Olympia’da kullandığı bedenin yerine sanatçılar kendi bedenlerini koyarak, düşsel rol yapma yolu ile Olympia’nın beden imgesini dönüştürürler. Manet’in resmindeki **efendi ve köle** bağlantısından yararlanırlar.²⁷ Japon sanatçı Yasumasa Morimura’nın, Jamaika doğumlu Afrikalı-Amerikan sanatçı Renee Cox, Nijeryalı sanatçı Rotimi Fani-Kayode ve Polonyalı sanatçı Katarzyna Kozyra bu sanatçılar arasındadır. Her biri farklı kültürlerden olan bu sanatçılar, düşsel rol yapma yoluyla Avrupa merkezli düşünce ve ırk, cinsiyet ve cinsellik gibi imgeleme kalıplarındaki kültürel çerçeveleri yansıtmak ve onların yeniden dönüştürülebileceğini ortaya koyarlar. Batı sanat ve sanat tarihine

²⁷ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.144.

karşı imgeleri yeniden sorgulayarak, yapıçözümüne uğratırlar.²⁸ Onların yapıtlarında Olympia, ırk, cinsiyet, cinsellik, beden politikalarının kendi bedenlerini sergiledikleri ve dışavurduğu bir sahneye dönüştürülür. Olympia'nın ideal, modern ve postmodern kılığa büründürülmüş imgesi, sanat tarihi içerisindeki farklı estetik kavram ve kültürel durumları birbirine bağlamaktadır.²⁹ Olympia, gelenek ile bağını açıkça ortaya koyarken öte yandan moderndir. Olympia'nın kimlik politikalarıyla ilgili sanatsal eylemlerde kullanılması, günümüzde, nesnelerin ve fikirlerin yanında imgelerinde sonsuz bir kültürel etkileşim yolculuğunda nasıl dönüştüğünü gösterir. Olympia, kalıplaşmış imgelerin postmodern bakış açısıyla yeniden yorumlanıp sunulmasını sağlar. Kendime mal edilmiş bu imgeler, tarihin ön yargılarını ortadan kaldırmadan tarihe ayna tutarak yeni çok kültürlü yaklaşımların şekillenmesine yardımcı olurlar.³⁰



Resim 2. 14. Renee Cox, “Olympia’nın Oğlanları”, 2001
<https://www.reneecox.org/american-family>

Akademi salonlarından bağımsız olarak gerçekleştirilen sergiler, sanatın Salon’dan ve Akademi anlayışından kopma süreçlerini başlatmıştır. Bu noktadan sonra, Akademi’nin dayattığı klasik sanat anlayışı giderek yok olmuş, sanatta temsil

²⁸ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.146.

²⁹ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.147.

³⁰ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.160.

edilen bedenler kilisenin ya da loncaların hizmetinden çıkmıştır. Sanat artık sıradan insanlara da hitap etmektedir. Günlük hayattan izlenimler de sanatın konusu olmaya başlamıştır. Baudelaire, sanatın modernleşmesiyle, sanatın saraydan ve kiliseden çıkarak ev içine girdiğini, bir bakıma sanatın ayağa düştüğünü söylemektedir. Burjuvazi evini sanat eserleriyle doldurarak evini sanatsallaştırır ve bireysel kimliğini ve zenginliğini gösterir. Bunun sonucunda sanat piyasası doğan talebi karşılamak üzere örgütlenir. Bir yandan sanatı kilise ve sarayın himaye döneminden kurtarır ve özerkleşmesinin ekonomik zemini hazırlarken, öte yandan sanatı ticarileştirir ve popüler beğeniye açık hale getirir. Bu noktadan sonra Salon sergilerinde kamulaşma görülmeye başlar. Akademinin tartışılmaz disiplini eleştirilene açık duruma gelir. 1789 Devrimi sonrasında Salon bütün sanatçıların mekanı durumuna gelir. Salonun kamuya açıldığı bu ortamda satılmak için yapılan resimler, aristokratik tarihsel resimlerin yerini alır. 1880 yılından sonra galerilerin sanat piyasasına egemen olmasıyla Salon son bulur.³¹

Sıradan insanları ve gündelik yaşamı resmeden Gustave Courbet, sanatın çağdaş dünyanın olgularını yansıtmayı gerektiğine inanmaktadır. Yaşadığı çağın düşüncelerini ve görünümelerini sanatına aktarmak isteyen Courbet, amacını 1850 yılında yazdığı ‘Gerçeklilik Manifestosu’nda *yaşayan sanat yapmak* olarak belirtmektedir. Manet gibi Courbet’de 1855 yılında Paris Sanat Fuarı’na kabul edilmeyen resimlerini ‘Gerçekçilik Pavyonu’nda sergileyerek, resmi otoriteye başkaldırmıştır.³² Bu bağlamda Manet ve Courbet’in tabloları ve düşünceleri avangard için bir dönüm noktası niteliğindedir.

19. yüzyılın sonlarına doğru İzlenimcilik akımının çıkmasıyla birlikte sanatta doğallık daha da fark edilmektedir. Empresyonizm’in ortaya çıkışı ile çıplaklığın doğallığı doğada kendini gösterir. İnsan bedeninin resmedilmesi estetik açıdan değerlendirildiğinde pek çok konuda anlam ifade etmektedir. Sanatçılar bedeni tasvir ederken bedenin duruşuna, ifadesine, hareketine dikkat etmişlerdir.

³¹ Charles Baudelaire, *a.g.e.*, s. 68-69.

³² Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 2. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2009, s. 12-13.

Fotoğrafın bulunuşu ve gelişmesi sanatsal ve görsel alışkanlıkları derinlemesine etkilemiştir. Bu buluşun önemli sonuçları olur. Artık fotoğraf sanatçı için doğanın yerini alabilecek bir şey oluşturabilir, öte yandan fotoğraf tekniğinin düz, kesintisiz ve ayrıntılı yüzeyi gerçeğe bağlılığın simgesi haline gelebilmektedir. Fotoğrafın bulunuşu bedenın betimlenmesinde hissedilir. O dönemde sayısız kadın ve erkek modelin fotoğrafı çekilir. Sanatçılar çalışmalarında modelleri fotoğraflarını kullanmaya başlarlar. Canlı modelle çalışmanın maliyetinden kurtulmak için sık sık fotoğraf yoluna başvururlar.³³

19. yüzyılla birlikte beden parçalı şekilde temsil edilmeye de başlanmıştır. Bedenin kol, bacak, ayak gibi farklı uzuvları tuvalden dışarıya çıkmaya başlar. Tuvalin kenarları kadrajdaki bedeni yer yer kesmeye başlar. Örneğin Degas ve Manet'in resimlerinde bedenler kısmen kadraja girerler. Enstantane rastgele ve o an yakalanmış gibidir. Linda Nochlin'e göre bu rastlantısallık izlenimini sanatçı kasten ve bilinçli olarak yapmaktadır. Sanatçı formun bütünlüğünün kırılmasına yönelik modernist stratejiyi vurgular. Nochlin bunu modernitenin bir mecazı olarak adlandırır.³⁴

Modern dönem farklı üslupların ortaya çıktığı bir dönem olarak nitelendirilebilir. Makineleşmeyle birlikte sanatsal dil giderek yok olmaya başlayarak yerini dışavurumcu bir ifadeye bırakmaya başlamıştır. Sanatçıların bireysel kararları ve duyguları yapıtlarda daha fazla ön plana çıkmaya başlamaktadır. Dışavurumla birlikte sanatta ortak bağlayıcı bir dilin kaybolduğu söylenebilir. Artık bu dili sanatçıların bireysel kararları ve çabaları belirleyecektir. Modern dönemde, 19. yüzyılın başlangıcından bu yana ortaya çıkan bütün akımlar bu genel özellik doğrultusunda üretilmiştir.³⁵

20. yüzyıl başlarından itibaren yaşanan savaşlar, yıkımlar ve çeşitli gelişmeler sanatı da şekillendirmiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısına doğru bu olgu daha da ileriye

³³ Alain Corbin-Jean-Jacques Courtine-Georges Vigarello, *a.g.e.*, s.81.

³⁴ Charles Baudelaire, *a.g.e.*, s. 48-49.

³⁵ Metin Sözen-Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2003, s. 77.

giderek, felsefeciler, teorisyenler ve sanatçı kuramcılar sanata yön vererek, sanatı üretenler olarak ortaya çıkar. Sanat yapıtı estetik görünümünden önce yapıtın altında yatan düşünce üzerine temellenmeye başlar. Artık sanatsal hareketlerin birçoğu felsefi, politik, siyasal, toplumsal ve sosyal konuları içerisinde barındıracaktır.



3. 20. YÜZYIL SOSYO-KÜLTÜREL OLAYLAR VE SANATA ETKİLERİ

Geçmiş dönemlerde yaşanan olayların analizi bugünümüze ve geleceğimize katkı sağlamakta, onu şekillendirmede bize yardımcı olmaktadır. Günümüzde insan yaşamını tehdit eden türlü sorunlarla karşılaşmaktadır. İnsanoğlu doğal afetler, savaşlar, sosyolojik ve ekonomik sorunlar, kitleler arasındaki umutsuzluk ve kaygı süreçleri, ırkçılık, mutsuzluk, yalnızlık gibi çeşitli sorunlarla karşı karşıya kalmaktadır. Tüm bu süreçlerin toplumlar üzerinde büyük etkisi bulunmaktadır.

İnsanlık, Birinci ve İkinci Dünya Savaşı'nda oldukça büyük bedeller ödemiştir. Yaşanan olayların sanata yansması da kaçınılmaz olmuştur. Dadaizm savaş sonrasında sanat dünyasında patlayan bir bomba gibi ortaya çıkmıştır. Dada sanat hareketi Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı karamsarlık ve umutsuzluk içinde, savaş karşıtı protestolar arasında Avrupa'da ortaya çıkmıştır. Ardından Amerika Birleşik Devletleri'ne yayılarak küresel çapta bir etki yaratmıştır. Dada dünyada yaşanan trajediye karşı sanatın ortak bir tepkisi olarak nitelenebilir. Dada sanatçılarının geleceğe olan bütün inançlarını yitirmeleri, hayatlarının anlamsızlaşması, insan aklının iflasının sonuçları akım içerisindeki çalışmalara yansımıştır. Dada hareketinden sonra, sanatçıların kendilerine ütöpik yeni bir dünya yaratma çabası Sürrealizm akımında görülmektedir.

Sanat ve siyaset ilişkisi sanatta 19. yüzyıl Fransız yazar ve eleştirmen Theophile Gautieri ile ortaya atılmıştır. Gautieri, sanatta didaktik işleve karşı çıkan, sanatta güzel ve estetik beğenisi gelişmiş insanlara bir toplanma çağrısı niteliğinde bulunan **sanat sanat içindir** deyişini ortaya atarak, uzun zamandır süregelen sanat ve siyaset tartışması alevlendirmiştir. Sanatçılar, toplumsal konulara bağlı kalmalı mıdır? Yoksa toplumsal konular sanatın doğasını bozar mı? Sanat tarihi içerisinde bu düşünceler etrafında çok sayıda üretim yapılırken, Jacques-Louis David'in anıtsal tarihi resimlerinden, Francisco Goya'nın keskin derecede yeren baskıları ve resimlerine kadar siyasal bakımdan belirli bir düşünceye, öğretiyeye girmiş sanat

örnekleri karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanında sanat tarihi apolitik bir çizgide duran sanat anlayışlarını da içerisinde barındırmaktadır. 20. yüzyılın başlarında modernistler sanatta değişim rüzgârı başlatmışlardır. Baskıcı ve modası geçmiş eski rejime karşı çıkarak, askeri bir metaforla kendilerine **avangard** adını vermişlerdir. Öte yandan 20. yüzyılın başlarında modernizmin rasyonel düşüncesi etkisinde bir takım rasyonel sanat hareketleri gelişmiştir. Konstrüktivizm, de Stijl ve Bauhaus gibi hareketlere yönelerek iyimser bir anlayış içerisinde ütopyacı toplumlar ortaya çıkarmaya çalışılmıştır. Fakat bu ütopyacı anlayış, derin bir hüsrana yaratarak, gerçek toplumlardaki yozlaşma ve adaletsizlikleri ortaya çıkarmayı hedefleyen, daha karanlık ve daha aktif siyasal sanat damarlarının önünü açacaktır. Siyasal sanatın en önemli eserlerinden birisi Guernica'dır. Nazi Almanyası'nın İspanya iç savaşı sırasında, İspanya'daki Guernica kasabasını bombalamasıyla Picasso'nun Guernica eseri oluşmuştur. Picasso, Guernica'da savaşın çılgınlıklarını, vahşetini, boşuna çekilen acıları zaman ve mekân içerisinde betimlemiştir. Almanyada iki büyük dünya savaşı arasında George Grosz, Otto Dix ve Max Beckmann gibi sanatçılar Weimar Cumhuriyeti toplumdaki çürümeyi, zengin ve paragöz bürokratları, sanayicileri iğneleyici ve aşağılayan resimleriyle eleştirmişlerdir. Aynı dönemde Meksika'da Diego Riviera, David Alfaro Siqueiros ve Jose Clemente Orozco, köylülere ve işçilere yüzyıllardır yapılan baskıları eleştirmişlerdir. Gelecek için beslenen sosyalist ütopya için tarihin panoramasını içeren anıtsal duvar resimleri ve devrimci milliyetçiliği öne çıkaran resimler yapmışlardır. 1930 ve 1940'larda Thomas Bart Benton, Jacob Lawrence ve Ben Shahn gibi Amerikalı sanatçılar da Amerikan demokrasisinin parıltılı vaatlerini ve bu vaatlerin karşılıksız olmasını eleştirerek, Amerika'yı kendi standartlarına bağlı tutmaya çalışan işçilerin ve sosyal reformcuların çabalarını ve mücadelelerini öne çıkaran çalışmalar yapmışlardır.³⁶ Özellikle 1950'lerden sonra oluşan çok sayıda sanat hareketinde siyaset ve politik duruşlar görülmeye başlanmıştır. Postmodern düşünce ile yeniden şekillenen kavramlar ve ideolojiler kaçınılmaz olarak birçok alanda sanatı ve politikayı iç içe geçirmiştir. Bu anlamda beden, performans sanatında ve bedenin kullanımına yönelik eylemler içerisinde bir araç olarak kullanılmaktadır.

³⁶ Eleanor Heartney, *Sanat ve Bugün*, Çeviren: Osman Akınhay, Hazırlayan: Agora Kitaplığı, Akbank Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, s.366.

3.1. Birinci Dünya Savaşı

19. yüzyılın ortalarından 20. yüzyılın başlarına kadar olan süreçte, Avrupa tarihinde önemli gelişmeler yaşanmıştır. Fransız Devrimi ile ortaya çıkan, temelinde bireysel özgürlük ve bireysel haklar düşüncesi olan liberalizmin yaygınlaşması, hava gazı, elektrik ve petrol gibi yeni enerji kaynaklarının kullanımına başlanmasıyla sanayinin gelişmesi önemli adımlardan bir kaçıdır. Bu gelişmelerle birlikte Avrupa’da endüstri ticareti ve yeni kaynak arayışları baş göstermiştir. Yeni kaynak arayışının sonuçlarından olan sömürgecilik faaliyetleri artmış, ülkeler arası rekabet yükselmiştir. Sanayinin gelişmesi, kıta çapında burjuvanın etki alanının büyümesine, daha çok fabrikalaşmaya ve beraberinde nüfusların artmasına neden olmuştur. Burjuva etkisi ve sanayileşmenin sonuçları ile nüfusları artan şehirlerde, işçi nüfusları da artmış ve ortaya yeni bir işçi sınıfı (proletarya) toplumu oluşmuştur.³⁷ Bu gelişmeler ışığında Avrupa’da Birinci Dünya Savaşı öncesinde yaşanan gerginlikler ve ülkelerin taraflaşmaları, ülkeleri savaşa giderek daha da yaklaştırmıştır. Almanya’nın ekonomik ve askeri açıdan güçlenmesi ve yayılcı politika izlemesi, Britanya’nın bunu bir tehdit olarak algılaması, Fransa’nın da Britanya’dan destek alması, Rusya’nın Balkanlar’da hak iddia etmesi ülkeleri karşı karşıya getirmiştir. Bloklaşmalar ve restleşmeler Avrupa’da savaş çanları çalınmasına neden olmuştur.³⁸

Siyaset arenasının dışında, savaş yandaşları arasında entelektüeller ve aydınlar da yer almaktadır. Friedrich Nietzsche’nin savaş dönemindeki savaşı destekleyen yazıları, Avrupa’daki savaşan askerlerin yanında götürdüğü kitapların arasında olduğu bilinmektedir. Nietzsche savaş yanlısı toplumlar tarafından büyük ilgi gören yazılarında modern toplumun çöktüğünü belirtmiş, savaş ve içgüdüsel bir şekilde hareket etmeyi nitelemiştir. Aynı zamanda sanat ortamında da savaşın gelmesini ve yaşanmasını destekleyen çeşitli sanatçı grupları vardır. Özellikle teknolojiyi ve makineleşmeyi destekleyen fütüristler savaşı bir temizlenme, arınma ve hijyen olarak görmüşlerdir. Savaşın meydana gelmesi için aktif olarak çalışmışlardır.

³⁷ A. Haluk Ülman, I. Dünya Savaşı’na Giden Yol ve Savaş, 3. Baskı, İmge Kitabevi, İstanbul 2002, s. 22-27.

³⁸ A. Haluk Ülman, *a.g.e*, s. 299-301.

Fakat savaşın sonuçları ve yol açtığı vahşet karşısında savaş destekçilerinin çağrıları anlamını yitirmiştir.³⁹

Savaş süresi boyunca savaşan ülkelerde sert ekonomik krizler ortaya çıkmıştır. Savaşın yarattığı ekonomik ve sosyal bunalımlar ülkelere pahalıya patlamıştır. Birçok ülkede sanayi, beslenme, temel hak ve özgürlükler gibi yaşamı doğrudan etkileyen faktörler çeşitli sorunlar ile karşı karşıya kalmıştır. Rusya’da savaş sonrası komünist fikirler yükselmeye başlamıştır. Özellikle Almanya’nın imzaladığı Versay Antlaşması aradan uzun zaman geçmeden İkinci Dünya Savaşı’nın temel nedenleri arasında olacaktır. 1918 yılında yapılan barış görüşmeleri ile Birinci Dünya Savaşı sonlanmıştır, fakat savaştan sonra yeni bir dünya düzeni oluşmuştur. Rusya’da Bolşevik İhtilali yaşanmış ve Sosyalizm uluslararası bir unsur olarak görülmeye başlanmıştır.

Birinci Dünya Savaşı sonrasında bedenin öne çıktığı alanlar olmuştur. Savaşın dehşeti, devrimler ve savaş bitse bile ülkelerdeki iç savaşlar sanat alanında etkisi göstermiştir. Savaş sonrası meydana gelen oluşumlardan Dada, Gerçeküstücülük ve Fütürizm içerisinde bedene ve performansa yönelik eylemler oluşmuştur. Dadacıların kolajlarında savaşın dehşetini betimleyen desenler ve kolajlar görülmektedir.⁴⁰ Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra Almanya’nın yoğun siyasi karmaşa ortamında Bauhaus kurulmuş ve siyasi politikadan uzak bir duruş benimsemiştir. Her ne kadar siyasi ortamdan uzak durmaya çalışmış olsa da Bauhaus Nazilerin güçlenmesinin ardından kapatılmıştır. Kapatılana kadar çok sayıda disiplinin bir arada olduğu ve sadeliği temel alan sanat ve zanaat okulu görünümünde çalışmıştır. Sanatı pratik yaşama uyarlayan Bauhaus, minimale indirgenmiş estetik ve işlevsellik anlayışı ile sanatta yeni bir model oluşturmuştur. Sanat ve yaşamın birbirinden ayrı olmamasını amaçlamıştır. Bauhaus sanatçılarından heykeltıraş ve koreograf Oscar Schlemmer’in atölyelerinde performanslar gerçekleştirilmiştir. Bu performanslar da okulun apolitik bakış açısı ve

³⁹ Alper Demirbaş, *Birinci Dünya Savaşı’nın Avrupa Sanat Ortamına Etkileri*, (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2009, s. 18- 65.

⁴⁰ Alain Corbin-Jean-Jacques Courtine-Georges Vigarello, *Bedenin Tarihi3. Bakıştaki Değişim: 20. Yüzyıl*, Cilt 3, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013, s.347-348.

sadeliği içerisinde gerçekleşmiştir.⁴¹ Pozitif bilimlerden ilham alınmışçasına performanslarda özel kostümler içerisinde hareket eden robotik bedenler, devinim ve teknoloji üzerine odaklanılmıştır.⁴²

Birçok farklı ülkede savaşın izleri sanatçıların eserlerinde görülürken, bu eserler, savaş sonrası 20. yüzyılda önemli sanat akımlarını meydana getirmiştir. Başlıca akımlardan olan Kübizm, Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) ve Fütürizm (Gelecekçilik) akımları oluşmuştur. Savaş sonrası ortaya çıkan akımlardan özellikle Dadaizm ve Sürrealizm (Gerçeküstücülük) ön plana çıkarken, Rusya’da yeni bir anlayış olan Konstrüktivizm (Yapısalcılık) ve Soyut Sanat adına önemli adımlar atılmıştır.

3.2. İkinci Dünya Savaşı

Birinci Dünya Savaşı sonunda yapılan antlaşmalar kaybeden devletler üzerine çok ağır koşullar getirmiştir. Barışın sağlandığı andan itibaren tepkilere yol açan bu antlaşmalar devletler arası yeni sorunları ve anlaşmazlıkların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu sorunlar çerçevesinde Birinci Dünya Savaşı’nın barışı uzun sürmemiştir. Birinci Dünya Savaşı’ndan daha şiddetli olacak yeni bir savaş tehlikesi ortaya çıkmıştır.

İkinci Dünya Savaşı’nda en önemli ülke konumunda Almanya bulunmaktadır. Almanya’da Adolf Hitler’in iktidara gelmesiyle, Hitler’in Nazi Partisi halkın büyük çoğunluğunun desteğini almıştır. Alman halkını da arkasına alan Hitler hızla yükselmiş ve savaş hazırlıklarını hemen başlatmıştır. Hitlerin saldırgan yapısı ve Almanya’yı yeniden büyük bir devlet yapma hayali ile şekillendirdiği iç ve dış politikada Almanya diğer devletlere kıyasla kısa zamanda güçlü bir duruma gelmiştir. Hitler’in ekonomik seferberliği ülkeyi kriz döneminden çıkarmıştır. Hitler Yahudileri Almanya’ya ihanet etmiş hainler olarak görmesi nedeniyle, Yahudileri ülkeden

⁴¹ A. Göknur Gürcan, *Performans Sanatı*, Tekhne Yayınları, İstanbul 2015, s.22.

⁴² A. Göknur Gürcan, *a.g.e.*, s.23.

kovuşturmuştur. Almanya’da hakim olan işsizlik sorununa çözüm bulmuştur. Tüm bu gelişmeler doğrultusunda, Alman halkı Hitler’e daha da yaklaştırmıştır. Almanya’nın Birinci Dünya Savaşı’ı sonunda imzaladığı ağır şartlar içeren Versailles Antlaşması’nı reddeden Hitler, bu antlaşmayı ortadan kaldırmak için politikalar üretmiştir. Alman ırkının geleceğinin Doğu’daki geniş topraklara yayılmasını savunan Hitler’in Polonya’ya saldırması İkinci Dünya Savaşı’nın başlamasına yol açmıştır.⁴³ Versailles Barış Antlaşması’nın ortadan kaldırılma çabaları ve Hitler’in izlediği yayılmacı politika anlayışı İkinci Dünya Savaşı’nın başlamasının temel sebebinin oluşturmaktadır. İkinci Dünya Savaşı, savaşa katılan ülkelerin sayısı ve savaşın yayıldığı alan bakımından o tarihe kadar dünyada görülmemiş en büyük savaşlardan biri olmuştur.

İkinci Dünya Savaşı sonrası sanat alanında birtakım değişiklikler ve yenilikler yaşanmıştır. Savaşların vermiş olduğu yıkım ve ruhsal çöküntü, toplum ve sanat alanında yeni fikirler oluşmuştur. Modernizmin getirileri sorgulanmaya başlanarak, yeniden düşünölmeye başlanmıştır. Buna bağılı olarak postmodern düşöncenin temelleri atılmaya başlanmıştır. Avrupa’da sanat eski gücünü kaybetmiştir. Avrupa’da diktatörlüğün ve baskının etkisi artmıştır. Hitlerin yayılmacı politikası ile Avrupa kıtasının büyük çoğunluğuna yayılmaya başlamasıyla beraber sanat ve sanatçılar bu baskı altında daha fazla dayanamamıştır. Avrupa’nın entelektüelleri, aydınları, sanatçıları Batı’ya yönelmişlerdir. Sanatçıların Batı’yı bir çıkış kapısı ve özgür bir ortam olarak görmesi Amerika’da yeni bir sanat ortamının yaratılmasına zemin oluşturmuştur.⁴⁴ Sanatçıların Amerika’ya yönelmesi, Paris sanat ortamının genç sanatçılar için sanatın merkezi olma özelliğini kaybettirmiştir. New York sanat alanında önemli atılımlar yaparak sanatın merkezi konumuna yükselmiştir. Öte yandan sanatın fikir ve kavramsal boyutu giderek önem kazanmaya başlamıştır. Savaş sonrası dönemde gelişen sanatsal arayışlar sanatçılara yeni malzeme ve yeni çıkış kapıları oluşturmuştur.

⁴³ Tolga Uslubaş, *Dünya Tarihi*, Venedik Yayınları, İstanbul 2016, s.350.

⁴⁴ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, 5. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 2015, s.226.

İkinci Dünya Savaş'ı birçok propagandayı da beraberinde getirmiştir. Devletler çıkarları için kullanabileceği hemen her şeyi propaganda aracı olarak kullanmışlardır. Propaganda, belirli bir düşünce etrafında kitleleri toplamak ve onları istenilen düşünceye yönlendirmek olarak tanımlanabilmektedir.

20. yüzyılın başlarında siyasi partilerin propaganda aracı olarak kullandığı afişler en fazla kullanılan propaganda yöntemlerinden biridir. Meydanlarda ve sokaklarda propaganda kampanyalarına rastlamak mümkündür. Kitlelerin bu afişleri her gün görmesi onları istenilen düşünceye yönlendirmektedir. Sezer Akarcalı, “Radyo kapatılabilir, politik mitinglere ve aynı şekilde sinemaya gidilmeyebilir, fakat herhangi bir kişinin belli bir zamanda veya başka bir zamanda sokakta yürürken bir afişten kaçması pek mümkün değildir.”⁴⁵ demiştir. Bu söylemiyle propagandanın etkisinden bahsetmektedir.

Tarihteki en büyük propagandalara imza atanların başında Hitler gelmektedir. Sayısız propaganda yaptığı ve propagandadan sorumlu yardımcıları, danışmanları ve bakanları olduğu bilinmektedir. Hitler, Propaganda Bakanı Joseph Goebbels ile Alman halkının savaş döneminde ve öncesinde moralini yüksek tutmak ve onları etkilemek için birçok propaganda yoluna başvurmuştur. Hitler yönetimi propaganda ile ilgili görevlendirmeleri en üst düzeyde tutmuş çok sayıda yayınlar yapmıştır. Goebbels ve Hitler'in düzenli konuşmaları Alman halkı üzerinde son derece etkin olmuştur.⁴⁶

Hitlerin propagandaları sanat alanında da göze çarpmaktadır. 1930'larda Nazi yönetimi birçok alanda yönetimi tek ele almak için adımlar attığı gibi Almanya'da bulunan bağımsız sanat gruplarını dağıtma kararı almıştır. Dağıtılan grupların yerine devletle bütünleşmiş organizasyonlar oluşturmuştur. Bu organizasyon Hitler'in propaganda bakanı Josef Gobbels başkanlığında kurulan Ulusal Kültür Senatosu'dur. Kurulan bu kurum, basın ve radyodan resme kadar birçok bölümden oluşmaktadır. Kuruma sadece ırk ve ideoloji bakımından uygun olanlar alınarak, tüm sanatlardaki

⁴⁵ Sezer Akarcalı, *İkinci Dünya Savaşında İletişim ve Propaganda*, İmaj Yayınları, Ankara 2003, s.109.

⁴⁶ Sezer Akarcalı, *a.g.e.*, s.98.

yaratıcı birimlerin tek irade olan devlet liderliğinde bir araya gelmesi amaçlanmaktadır.⁴⁷ Dönemin Hitler yönetimi resim sanatında en büyük propagandalardan birisini 1930'ların sonlarında 'Yozlaşmış Sanat' sergisiyle gerçekleştirmiştir.

Hitler, yozlaşmış sanata örnek olarak modern sanatı ve sanatçıları seçmiştir. Bu seçimin iki açıklaması bulunmaktadır. Birincisi, özellikle Nazi olmayan aydınların gözünü korkutmak ve partinin ideolojisine ayak uydurmaları için bir uyarıdır. İkincisi ise, Nasyonal Sosyalizm'in dayanak noktalarından birisi olan 'Dejenerasyon' (yozlaşma, çürüme) kuramı için modern sanatın örnek teşkil edebilmesidir.

*“Propagandadan sorumlu Joseph Goebbels, radyo yayınında Almanya'nın dejenere sanatçılarını “çöplük” olarak adlandırdı. Müzedeki açılış konuşmasında da Hitler, Alman sanatının “büyük ve öldürücü bir hastalıktan muzdarip olduğunu” söylüyordu.”*⁴⁸

Hitler yönetimi 1937 yılında bu fikirlerini 'Entartete Kunst' (Yozlaşmış Sanat) sergisinde gerçekleştirmiştir. Yozlaşmış Sanat sergisinde 700'den fazla modern sanat eserine el konulmuş, yaklaşık 100 sanatçının çoğu özel koleksiyonlarında bulunan resimlerine el konularak, düzensiz bir şekilde ve resimlerinin kenarlarına devlet müzelerinin resimleri almak için teklif ettikleri fiyat etiketleri de yapıştırılarak aşağılamak ve kötülemek için sergilenmiştir. Resimlerin asıldığı duvarlara modern eleştirmenler, sanatçılar ve onların resimleri hakkında aşağılayıcı yazılar yazılmış ve bunun yanında Hitler'in modern sanatla ilgili kötüleyici ve aşağılayıcı düşünceleri de eklenmiştir. Hitler, modern sanatı küçümseyici açıklamalarında, soyut sanatın saçma, kutsal olgulara saygısız ve Afrika sanatına dayanan “Zencileştirici” kökenlere sahip olduğunu belirten sloganları da sergi süresince modern sanatı kötülemek için kullanılmıştır.⁴⁹

⁴⁷ Toby Clark, *Sanat ve Propaganda*, 3. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2017, s.79.

⁴⁸ <https://www.yenicaggazetesi.com.tr/2-dunya-savasinda-nazilerin-sanat-yagmasi-90836h.htm>, (24.06.2019)

⁴⁹ Toby Clark, a.g.e., s.82.

Entartete Kunst (Yozlaşmış Sanat) sergisi, sergiye katılan insanlar karşısında sergi salonundaki eserlerin sergilenme şekli, modern sanat hakkındaki alaycı yazıları, sanatçıları etnik kökenlerinden dolayı küçük düşürmesi ve bu sergiye katılan izleyicilerin çokluğu, Hitler yönetiminin sanat üzerindeki propagandasının ne kadar etkili olduğunu göstermektedir. Hitler'in modern sanatı ve dışavurumcu sanatı değersizleştirilmesi, sanatçıların dönemin Hitler Almanya'sında barınmasında büyük engel oluşturmuştur. Çok sayıda aydın ve entelektüeller Batı'ya yönelmiş, aralarından intihar edernler de olmuştur.

Nazi'lerin bedeni ele alış biçimi ırkçı düşünceler altında şekillenmiştir. Üstün **Ari** ırkını oluşturmak ve koruyup sürdürmek için çok sayıda eylemi devreye sokmuştur. Bu düşünceler altında toplumda Ari ırka uymayan insanları kontrol etmek için çeşitli kontrol mekanizmalar oluşturulmuştur. Milyonlarca insan sıkı denetimlerden geçirilmiştir. Ailelerin geçmişlerinde Yahudilik'le ilgili bağlantılar, fiziksel veya zihinsel problemler, homoseksüelliğe yönelik polis kaydı olup olmadığına dair sorgulamalar ve bürokratik incelemeler yapılmıştır. Çok sayıda insana Ari üstün ırka karşı düşman damgası vurulmuştur. Naziler, Ari ırkı oluşturmak ve korumak için soy geliştirme programları uygulamışlardır. Bu programlar altında belirlenen kişiler sistematik bir şekilde öldürülmeye, Ari özelliklere sahip olması için seçici üremelere ve kısırlaştırmalara maruz bırakılmıştır. Bu programlar altında 1935 yılının sonlarında yaklaşık 110.000 yetişkin çocuk ve yetişkin tıbbi kurumlarda kısırlaştırılmış ve öldürülmüştür.⁵⁰

Nazi düşünceleri sanat alanında bedeni ele alış biçimlerine de yansımıştır. Nazi teorileri altında Ari güzellik kavramına uymayan resimler dışlanarak, Ari anlayışı yücelten resimler yapılmıştır. Nazi yönetimi sanat ve gerçek hayat arasında bedeni ele alış biçimini ırkçı teorilerle sürdürmüştür. Kadın ve erkeğe farklı roller biçerek ulus-devlet anlayışını Nazi düşüncesinin ideal beden anlayışı üzerinden sürdürmeyi amaçlamıştır. Bu anlamda faşizmin ideal bedende güzel anlayışı Ivo Salinger'in tekrar yorumladığı "Paris'in Seçimi" resmi örnek olarak verilebilir. Paris'in Seçimi tablosu

⁵⁰ Toby Clark, a.g.e., s.85.

ressamlara geçmiş zamanlardan bu yana ideal kadın formunu ele aldıkları, bedeni sanatsal güzellik ve ustalıklarla betimleyerek mükemmel bedene ulaşma olanağı tanıyan bir resimdir. Salinger de bu resmi Neo-Klasik ve Helenistik bir üslup içerisinde yeniden yorumlamıştır. Klasik oranlı, soluk tenli **Ari** estetik anlayışına uygun olarak belirlenen özellikler içerisinde, Ari ırkının üstün özelliklerini biçinçli ve kutsal bir şekilde yansıtmaktadır. Salinger'in resminde bedenler Ari ırkı temsil ediyordu. Fiziksel ve doğal güzellikleri olabildiğince kusursuz şekilde betimlenmiştir. Salinger bu yorumlamayla Nazi kuramıyla resim arasında bağlantı kurmuştur.⁵¹



Resim 3. 1. Ivo Salinger, “Paris’in Seçimi”, 1939.

https://www.independent.co.uk/news/long_reads/how-to-spot-a-nazi-a-certain-style-and-a-taste-for-torture-a7594351.html

İkinci Dünya Savaşı'nın etkileri resim ve heykel alanına da yansımıştır. Savaş sonrası parçalanmış dünya ve toplum, resim ve heykelde deformasyona uğramış bedenler olarak görülmektedir. Sanatçılar, benliğin ve dünyanın grotesk veya iğrenç temsillerini sergilemişlerdir. İdealleştirilmiş güzelliği yıkarak, izleyenlere insan olma gerçeğini anlatır şekildedirler. İzleyenlerde şaşkınlık ve şok etkisi yaratan bu beden

⁵¹ Gös. yer.

tasvirleri, yerleşik normları sarsmaktadırlar. Resmedilmiş ya da heykeli yapılmış insan bedenleri, bozulmuş, uzuvları kopmuş, mutasyona uğramış olarak yeniden tasarlanmışlardır. Belki de Nazilerin modern sanatın çarpıtılmış hallerini sevmemelerin sebeplerinden birisi de Nazilerin betimlediği üstün ırkı yansıtmayan bu deformasyona uğramış ve çarpıtılmış bedenlerdir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yaygınlaşan deforme bedenler, Willem de Kooning'nin 1950'lerin başında yaptığı 'Women' resimlerinde, et yiyen dişler ve kan kırmızısı dudaklarla, korkunç bakışlı kadınların tasvirlerinde görülmektedir. Alberto Giacometti'nin ince ve uzun, deformasyona uğramış, sivri hatları ile hayaletlere benzeyen heykellerinde, bedenlerin yenilip bitirildiği, arkalarında duyarlı insanın ve umuda yönelik izlere rastlanmayan insan figürlerinde görülmektedir. Öte yandan İkinci Dünya Savaşı'nın açtığı yaralar 1950'lerde Francis Bacon'un resimlerinde de görülmektedir. Savaşın açtığı ruhsal ve fiziksel yaraları, acıyı ve çöküntüyü hissettirmektedir. Deformasyonun etkili sanatçılarından Philip Guston'un resimlerinde de bedene yönelik değişimler görülmektedir. Koparılmış uzuvlar, bunalım, büyük gözler, bohem bir hayatın içerisinde bulunan figürler bulunmaktadır.⁵² Japonya'da savaş sonrası edindiği travmaları eserlerine yansıtan Yayoi Kusama'nın yönelimsizlik ve görünmezlik duygusunu yansıtan resimlerinde, enstalasyonlarında ve halka açık performanslarında noktalar ve fallik motiflere yönelik takıntılı tekrarlamalar görülmektedir. Magdalena Abakanowicz'in çalışmalarında şekli bozulmuş bedenler daha siyasal boyutludur ve kişisel öğelere daha az rastlanmaktadır. 1939'da Varşova dışındaki evlerini terk etmek zorunda kalan sanatçı Polonyalı aristokrat bir aileye sahiptir. Aile geçmişi gizleyerek komünist dönemde Grandask'ta büyümüştür. Sanatçıda travmalara yol açan olaylar, eserlerine de yansımaktadır. Oyulmuş ve kabuğu soyulmuş bedenler, başsız veya bazen kolsuz olan bronzdan heykeller sanatçının travmalarına göndermelerde bulunmaktadır.⁵³

⁵² Eleanor Heartney, *a.g.e.*, s.195.

⁵³ Eleanor Heartney, *a.g.e.*, s.196.



Resim 3. 2. Alberto Giacometti, “Yürüyen Adam 1”, Paris 1960.
<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/giacometti/room-guide>

İkinci Dünya Savaşı’nda yaşanan değişimler sadece Avrupa kıtasıyla sınırlı kalmamıştır. Amerika’da ve Rusya’da da değişimlere yol açmıştır. Rusya’da Ekim Devrimi’nden sonra sanat politikası değişmiştir. Sanatın bir devlet politikası haline gelmesi, sanatın varlık alanını kötü yönde etkilemiştir.⁵⁴ Avrupa’da kapatılan Bauhaus okulu sanatçıları Amerika’ya giderek, Amerika’da daha dinamik sanat ortamı oluşturmuştur. Avrupa ve Amerikan sanatı birleşerek Amerika’da 1933 yılında ‘Black Mountain’ okulu kurulmuştur. Okulun isteği üzerine Bauhaus’un hocalarından Josef Albers ve Anni Albers okula gelmiş, Bauhaus’u model alarak okul müfredatları oluşturmuşlardır. Performans sanatçısı Xanti Schawinsky’de okula davet edilerek Amerika’da Bauhaus’un etkileri sürmüştür. Black Mountain’ın devingen ve deneysel çalışmaları pek çok sanatçı için yeni çıkış noktaları oluşturmuştur. John Cage, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham, Franz Kline, Buckminster Fuller, Willem de Kooning, Charles Olsen, Jacob Lawrence, Alfred Kazin, Paul Goodman, Black Mountain’da çalışan sanatçılardan bazılarıdır. Black Mountain, John Cage, Robert Rauschenberg ve Merce Cunninham gibi öncü performans sanatçılarının disiplinler

⁵⁴ A. Göknur Gürcan, *a.g.e.*, s.23.

arası ilk eylemlerini gerçekleştirdiği okuldur.⁵⁵ John Cage, Black Mountain'da gerçekleştirdiği ilk Happening eylemleri hakkında şunları söylemektedir:

“...izleyicileri tepelere boş bir alana dönecek biçimde dört adet üçgene bölmeye karar verdik. Her yerde boşluklar oluştu. Gösteri...izleyicinin etrafında olacaktı...boşluklarda ve yukarıda. Merdivenler vardı, tırmanıp şiir ve ezberden metinler okuyabilirdiniz. Ben kendim yukarı çıkıp bir konferans verdim. Ayrıca M.C. Richards ve Cahrls Olson'dan şiirler, David Tudor'dan piyano, odanın tavan ve duvarlarında film gösterileri vardı. Son olarak Rauschenberg'in beyaz resimleri vardı; kendiside antika bir fonograftan eski plaklar çalıyor ve Merce Cunningham ortalıkta emprovize dans ediyordu. Bütün her şey kırk beş dakika sürdü.”⁵⁶

20. yüzyılın ikinci yarısı, ekonomik, kültürel, sosyal ve siyasal gelişmelerin yön verdiği yeni bir dönem olmuştur. 1960'lı yılların sonlarına doğru dünya genelinde birçok toplumsal sorun meydana gelmiştir. Bu sorunlar doğrultusunda sanat farklı bir yola yönelmiştir.⁵⁷ Sanatçıların toplumsal olaylara karşı verdikleri tepkilerin çoğaldığı görülmektedir. Bu noktadan sonra, sanatta kullanılan malzeme ve araç sınırları ortadan kalkmaya başlamıştır. Modern sanat ve öncesinde görülen somut estetik kaygılar yerini fikir ve ideolojik amaçlara bırakmıştır.

İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda savaşın şiddeti ve yol açtığı yıkım, 1960-1970'lerde Viyana Aksiyonistleri'nin radikal eylemlerinde, Happening'lerde, 1980-1990'ların bazı fetişist, sadist ve mazoşist fotoğraflarda (örneğin Amerikalı fotoğrafçı Robert Mapplethorpe'da) görülmektedir.⁵⁸

⁵⁵ A. Gökür Gürçan, *a.g.e.*, s.24.

⁵⁶ Daniel Charles: aktaran A. Gökür Gürçan, *a.g.e.*, s.24-25.

⁵⁷ Anna Carola Krausse, *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, Literatür Yayıncılık, İstanbul 2005, s.107.

⁵⁸ Alain Corbin-Jean-Jacques Courtine-Georges Vigarello, *a.g.e.*, s.349.

4. PERFORMANS SANATININ ORTAYA ÇIKIŞI VE GELİŞİMİ

20. yüzyıl boyunca sanatçı ve izleyicinin konumunda köklü değişiklikler oluşmuştur. Bu dönem, sanatla insan bedeni arasında geleneklerin yıkıldığı, değişimlerin gözlemlendiği bir süreçtir. Bu süreçte beden üzerinde sosyoloji ve felsefe tanımlamaları yapılmıştır. Beden, topluma ve kavramsal düşüncelere atıflarda bulunulan bir araç bazen de sanatın mekanı olarak karşımıza çıkmaktadır.

20. yüzyıl sanatında en önemli yeniliklerden birisi bedenin özellikle sanatsal bir araç haline gelmesidir. Beden, sanatın nesnesi olmaktan çıkarak, sanatsal eylemin etkin öznesi ve zemini haline gelmiştir. 20. yüzyıl boyunca sanat yapıtları gerçeklik boyutundan koparak, bedeni sanatın ve sanatsal deneyimlerin taşıyıcısı olarak öne çıkarmıştır. Bu hareketler 1910'lardan başlayarak sanat ortamını büyük ölçüde değiştirmiştir. Toplumsal olaylar ve dönüşümlerin bu değişimde önemli rolü bulunmaktadır.⁵⁹ Beden, hukuk, siyaset ve dinin kuralları çerçevesinde şekillendiği için, toplumsal görenekler, toplumsal cinsiyet kavramları ve cinsellik ifadeleri karşısında çağdaş çelişkileri yansıtan, ardından bunu kendi içerisinde yapı bozumuna uğratmanın bir aracı olarak kullanılmaktadır.⁶⁰ 20. yüzyılın ilk yarısında yaşanan iki dünya savaşı ve sonrasında şekillenen dünya, teknolojik gelişmeler, cinselliğin özgürleşmesi, feminist hareketler, 1968 olayları ve bu olayların tetiklediği postmodern süreç, tüketim toplumunun oluşması gibi toplumu önemli ölçüde şekillendiren unsurlar sanat alanında yeni gelişmelere zemin hazırlamış, yeni sanat akımları oluşarak alt türlerini çoğaltmıştır. Yeni oluşumlar içerisinde bedenini sanat aracı olarak kullanan sanatçılar artmış, beden teması sanat içerisinde oldukça geniş yer kaplamaya başlamıştır. Yılmaz, performans sanatında bedenin önemine yönelik düşüncelerini şu şekilde belirtmektedir:

Yılmaz'a göre performans sanatının öncelikli malzemesi bedendir. Performans sanatı kapsamında sanatçılar bedenleriyle sahne ve görsel sanatlar

⁵⁹ Alain Corbin-Jean-Jacques Courtine-Georges Vigarello, *a.g.e.*, s.353.

⁶⁰ Eleanor Heartney, *a.g.e.*, s.12.

alanında yeni ifade biçimleri oluşturmayı amaçlayan eylemler gerçekleştirirler. Performans (gösteri), Happening (oluşum) ve beden kullanımını içerisinde barındıran beden gibi sıfatlarla tanımlanan sanat biçimlerini bazı durumlarda birbirinden ayırmak zordur. Performans sanatı fütürist hareketler içerisinde Marinetti'nin Akşamları'nda ve sonrasında Dada gösterilerinde ilk örneklerini vermiş olsa da tam anlamıyla günümüzdeki biçimini 1950'li yıllardan sonra oluşturmaya başlamıştır.⁶¹

Heartney'e göre performans sanatı 1950'lerden itibaren Batı sanatında sık sık bilinçli bir şekilde sanatta başvurula bir araç haline gelmiştir. Dönemin siyaset, din ve hukuk alanlarının tartışma konusu haline gelmiş olan sosyal görenekler, topluluk standartları ve toplumsal cinsiyet tanımlarına beden de dahil edilmiştir. Bu tartışmalar ekseninde performans sanatında çok sayıda farklı yapılarda ve biçimlerde performans gösterileri gerçekleştirilmiştir. Bu farklı yapılar performans sanatının değişken yapısını ortaya koymaktadır. Dünyanın çeşitli yerlerinde performans sanatçıları insan bedenini, cinselliği öne çıkaran, şahsi travmaları ifadeye döken, toplumsal cinsiyet ve ırk konularında klişeleşmiş düşünceleri çürütmede kullanılabilecek alışık olunmadık yeni bir araç olarak görmüşlerdir.⁶²

Bu olaylar doğrultusunda bedenin sanat içerisinde ön plana çıkmaya başlaması 1950'lerden itibaren oluşan Performans Sanatı, Fluxus, Happening, Feminist Sanat, Body Art, Video Art gibi akımlarda görülmektedir. Performans sanatı 1950'li yıllarda belirgin ifade aracı olarak öne çıkmış olsa da kökleri 1920 ve 1930'lu yıllara kadar uzanmaktadır. Başta Dada olmak üzere Fütürist hareketler içerisinde de Performans Sanatı'na yönelik gösterilerin olduğu bilinmektedir.

Kahramana göre performans sanatı, modernitenin kontrolünde bulunan bedeni geri alma, sadece bedene sahip olan öznenin bedeni kontrol edebileceği düşüncesi içerisinde ve bu anlamda kontrol mekanizmasını özneye geri verme çabası

⁶¹ Mehmet Yılmaz, *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, 1. Baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara 2012, s.321.

⁶² EleanorHeartney, *a.g.e.*, s.216.

yüzünden, performans sanatı temelde siyasal bir yapıya sahiptir ve siyasal söylemler ve amaçlarda bulunmaktadır.⁶³

Sanatçı tarafından bir düşünceyi ifade etmek amacıyla yapılan bu gösteriler belirlenen mekanda yapılır, sürdürülür ve bitirilir. Şiir, müzik, dans, tiyatro gibi yaklaşımları da bünyesinde bulundurması performans sanatını disiplinler arası bir ifade biçimi yapmaktadır. Performanslarda izleyiciler de eserin bir parçası haline gelebilmektedir ve bu da performans sanatını diğer sanat akımlarından ayıran en önemli özelliklerden biri haline getirir. Germaner, bedenin en çok performans ve vücut sanatında kullanıldığını belirterek, şunları söylemektedir:

*“Vücut Sanatı’nda, sanatçının bedeni doğrudan ortaya konur, gösteriler çoğu zaman halkın önünde gerçekleştirilir ya da vücudun fotoğrafları çekilip seyirciye ulaştırılır ve sonuçta Kavramsal Sanat’ın seyirci üzerindeki etkisine benzer bir etki sağlanır. Psikolojik yönden tedirgin etme, açık ya da gizli bir şekilde kendini belli eder...bir duygunun en zor hali anlatılmak istenir. Amaç, seyirciyi ilgisizlik ortamından koparmaktır.”*⁶⁴

Donald Kuspit performans sanatını şu şekilde tanımlamaktadır:

*“Performans sanatı, postsanatın egemen biçimi, hatta özüdür; esas başlangıcı nesne yapımından ayrılıp Dadaizm ve Fütürizmdeki yarı teatral etkinliklere geçilmesine denk düşer. Hem daha eğlenceli hem de ilgi çekicidir; çünkü sessiz, düşünsel bir mesafede durmak yerine, halkın günlük yaşamına girer, üstelik estetikmiş gibi yapmaz, müzelere girmek gibi bir hevesi de yoktur...avangard sanatın "Ormanlar Kralı" sendromu, öteki postsanat hareketleri arasında en belirgin olarak performans akımında görünür.”*⁶⁵

⁶³ Hasan Bülent Kahraman, *Cinsellik Görsellik Pornografi*, 2. Basım, Agora Kitaplığı, İstanbul 2010, s. 37.

⁶⁴ Semra Germaner, *1960 Sonrası Sanat*, Kabalcı Yayınları, İstanbul 1997, s.55.

⁶⁵ Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*, Çeviren: Yasemin Tezgiden, 3. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2010, s.139.

Yılmaz, performans sanatında sanatçıların beden kullanımını ele alış biçimlerinde meydana gelen değişimi şu cümlelerle ifade etmektedir:

“Kaprow ve Beuys gibi sanatçılar beden aracılığıyla eylem anındaki varoluşa dikkat çekmişlerdi. Yves Klein, Hermann Nitsch, Gina Pane, Marina Abramoviç, Carolee Scheneeman, Chris Burden, Stelarc ve Orlan gibi sanatçılar ise araç ve amaç ilişkisini tersine çevirerek, eylem aracılığıyla beden üzerine yoğunlaştılar. Bu sanatçılar sayesinde kendi bedenimize, sanat tarihine, sanat yapıtlarında gösterilen şeylere yeniden bakmaya, biçim ve anlam üzerinde yeniden düşünmeye başladık.”⁶⁶

Performans sanatında bitmiş bir sonuçtan, eserden öte, performans eylemi esnasındaki **süreçe** önem verilmektedir. Bir diğer ifadeyle performans sanatında eser, sürecin kendisidir. Genellikle metin ve dilden arındırılan performans sanatında, bedenin hareketleri yeni bir ifade biçimi oluşturmaktadır. Performans sanatında **şimdi** ve **burada** olma durumu vardır.⁶⁷ Buna benzer bir durum performans sanatında video kullanımı içinde söylenebilmektedir. Yılmaz, performans sanatında video kullanımının eleştirel bir tavırla bedeni öne çıkarmak, ona vurgu yapmak için kullanılan bir araç olduğunu belirtmektedir. Sanatçılar kamera ile serbest bakış noktaları, serbest görüntü-mekan-eylem gibi seçimi yapabilmektedirler. Sanatçı görüntüyü gerek kendi bedenine gerek sıradan insanlara odaklayabilmektedir. Bu yol ile eş zamanlı kayıt ve görüntüler yaparak, kamerayı iç ve dış arasında iletişimi sağlayan bir araç olarak kullanmaktadırlar.⁶⁸ Yılmaz aynı zamanda **performans videosu** ile **video performans** ayırımına dikkat çekmektedir. Hem performans videosu hem de video performansı bir ekranda izlenebilen, kaydedilmiş insan hareketleridir. Fakat performans videosu bir gösterinin filme alınmış bir halidir, işin belgesidir. Bu noktada temel olan film değil, filmin gösterdiği şey yani gösterinin kendisidir. Video performans kavramında ise, yapılan performans sadece video için yapılmaktadır. Video performansta ortaya çıkan şey bir filmidir.⁶⁹

⁶⁶Mehmet Yılmaz, *Modernden Postmoderne Sanat*, 2. Baskı, Ütopya Yayınları, Ankara 2013, s.354.

⁶⁷ Mehmet Yılmaz, *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*. Ütopya Yayınevi, Ankara 2012, s.232.

⁶⁸ Mehmet Yılmaz, *a.g.e.*, s.229.

⁶⁹ Mehmet Yılmaz, *a.g.e.*, s.234.

Performans sanatını yapısı itibarıyla diğer sanat akımlarından ayrılmaktadır. Resim, çizim, fotoğraf gibi formlar galerinin ayır edici ortamında sergilenebilen durağan nesnelerdir. Performans sanatı sokakta ya da herhangi bir mekanda gerçekleştirilebilir ve sergilenebilmektedir. Performans sanatında insan bedeni ve eylemleri sanat eserinin kendisini oluşturur.⁷⁰ Bir sanatçının performans sanatını tercih etmesi, bu sanat formunun sanatçının kendi amaçlarını en iyi anlatabileceği içindir. Performans sanatı izleyiciye yakın ve şeffaf bir ilişki sunarak, sadece bakmaya teşvik etmez, farklı beklentiler ve deneyimler sunar. Örneğin Marina Abramovic'in 'Rytm 0'ında ya da Josep Beuys'un Almanya sokaklarında süpürme eyleminde veya Valie Export'un 'Dokunmatik Sinema' performansında izleyici performansa katılarak bir parçası haline gelebilmektedir. Performans sanatı resim ve heykelin ötesinde duyulara hitap edebilir. İzleyici katılımcı performanslarda katılımcılar gösteri esnasında dokunma, koklama, işitme, tatma gibi duyuları deneyimleyebilir.⁷¹ Modernizm'de sanatın değeri ve anlamı belirli araçların ne kadar verimli kullanıldığına göre ölçülmektedir. Bu açıdan bakıldığında, performans sanatı farklı sanatsal formları bir araya getirmesiyle Modernizm'e karşı bir antitez oluşturmaktadır. Performans sanatında değer ve anlam izleyiciye göre değişkenlik göstermektedir. Performans sanatı melez bir yapıya sahiptir. İzleyici tepkisi ve yorumu geleneksel sanatlara göre daha özgürdür. Performansın bu karakteristik özellikleri avangard sanatta da mevcuttur. Performans sanatı birden çok formu içinde barındırmaktadır. Bu da performans sanatını 20. yüzyıl başlarındaki avangard hareketlerle ilişkilendirmektedir. Bu hareketlere Dada, Gerçeküstücülük, Fütürizm gibi hareketler örnek olarak verilebilir. Aynı zamanda amaç olarak da bu akımlarla aynı çizgi içerisinde. Performans sanatı, erken dönem avangard hareketlerin doğasında bulunan içerik yerine biçime, konudan ziyade estetiğe önem veren anlayışa karşı meydan okumaktadır. Bu meydan okuma performans sanatının ruhunu oluşturmaktadır.⁷²

Performans sanatı ilgilendiği fikirler ve temalar bakımından kurumsallaşmış normlara bir eleştiri getirmektedir. Performans sanatında karşı çıkılan bir diğer olgu

⁷⁰ Graham Whitham ve Grant Pooke, *Çağdaş Sanatı Anlamak*, 1. Baskı, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2018, s.147.

⁷¹ Graham Whitham ve Grant Pooke, *a.g.e.*, S.149.

⁷² Graham Whitham ve Grant Pooke, *a.g.e.*, s.150.

da sanatın alıp satılan bir meta haline gelmesidir. Performans sanatının meta statüsünde sorgulaması yapılırken, performansın yapısını göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Performans sanatı geçici bir forma sahiptir. Gerçekleştirildikten sonra varlığını sürdürmez, kuramsal olarak alınıp satılamaz ve sergilendikten sonra tekrar görülemez, anlık yapıya sahiptir. Öte yandan performansın tekrarlandığını göz önünde bulundurduğumuzda, çalışmanın bir parçası olarak izleyiciyi içerebilir. Adrian Piper'in 'Kataliz' performansı buna örnek olarak verilebilir. Piper'in performansında izleyici de vardır. Piper performansını tekrarlarsa bile, izleyici değişecektir. Farklı izleyiciler olacağından performansın kendisi de aynı olmayacaktır. Katılımcılar Piper'in davranışlarına farklı tepkiler verebilirler.⁷³ Bu da performans sanatını farklı bir gösteriye dönüştürür.

*"İzleyici önünde "sahnelenen" bir tür olması açısından tiyatroyla benzerliği gündeme gelen Performans Sanatı'nın, özünde Kavramsal Sanat'ın bir kanadı olarak gelişme gösterdiğini, tiyatroyla olan ilişkisinin görsel sanatlarla olan ilişkisinden daha mesafeli olduğunu vurgulamak gerekir. Performans sanatı, tiyatro kadar şiiri, müziği, dansı da içerebilen sınırsız bir yaklaşımlar bütünüdür."*⁷⁴

Performans sanatı ve tiyatro arasında ilişki bulunmaktadır. 1930'lu yıllarda Antonin Artaud, Vahşet Tiyatrosu üzerine çalışmaya başlayarak pek çok tiyatrocuyu ve grubu etkilemiştir. Living Theater'da bu gruplardan birisidir. 1940'lı yılların sonunda Amerika'da kurulan Living Theater, Julian Beck ve Judith Malina tarafından kurulmuştur. Living Theater sahnesinde savaş karşıtı ve anti-kapitalist sloganlar atılıyor, estetize edilmiş sahnedeki yaşam yerine gerçek yaşamı ortaya koymak amaçlanıyordu. İzleyicinin sadece izleyen olmaktan uzaklaşıp, düşünen, sorgulayan, yaratan, yapıttan etkilenip yapıtla beraber değişen bir hale gelmesi isteniyordu. 1959 yılında Grotowski, Polonya'da 'Yoksul Tiyatro'yu kurmuştur. Grotowski bir laboratuvar kurmuş ve adına da Yoksul Tiyatro adını vermiştir. Kurmuş olduğu laboratuvarla, tiyatro disiplinine ve çağının tiyatrosunu doğrudan etkileyen teknolojiye

⁷³ Graham Whitham ve Grant Pooke, *a.g.e.*, s.157.

⁷⁴ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.219.

bir eleştiri getirmektedir. Grotowski, tiyatronun sinema ve televizyon dünyasından teknoloji gibi bazı öğeleri ödünç alarak zenginleşmesine karşı çıkmaktadır. Tiyatronun yoksullaştıkça kendisini bulacağını savunmaktadır. Bu düşünceler çerçevesinde Yoksul Tiyatro'da doğaçlamalara yer verilmiştir. Böylece oyuncu sadece yönetmenin emri altında çalışan, tamamen senaryoya bağlı kalmayarak sahnede gösterisini gerçekleştiren bir performans sanatçısı olmuştur. Bu gelişmeler ışığında, tiyatro kendi sınırlarını genişleterek, performans sanatı ile ortak amaçlar güden yapıtlar üretmiştir.⁷⁵ 1960'lı yılların başında Amerika'da, Peter Schumann tarafından kurulan Bread and Puppet (Ekmek ve Kukla) tiyatrosu, izleyicilere politik ve sosyal mesajlar vermesi bakımından performans sanatı ile bazı ortak paydaları ortaya koymaktadır. İzleyici ile açık bir iletişime sahip olan Ekmek ve Kukla, tiyatronun yaşamın içine doğrudan katılabilmesine zemin hazırlamıştır. Ekmek ve Kukla'nın gösterilerinde, dev kuklalar ve ilginç kostümlerle, sokaklarda ve farklı mekanlarda gösteriler düzenlenmiştir. Geleneksel sahne anlayışı ortadan kaybolarak, gösterinin yapılacağı mekan her yer olabilirdi. Bu bakımdan Ekmek ve Kula'nın tiyatro gösterilerinin sokaklarda ya da herhangi bir mekanda gerçekleşebilmesi, politik ve sosyal hayata yönelik mesajlar vermesi göz önüne alındığında performans sanatı ile tiyatronun ortak yönleri anlaşılmaktadır.⁷⁶ Öte yandan performans sanatı ve tiyatro arasında benzerlikler olduğu gibi farklılıklarda mevcuttur. Performans sanatında geleneksel anlamda olay örgüsü, karakterler, kostümler ve senaryo yoktur. Performansın sanatının bir sahnede sergilenmiyor olması da performansı tiyatrodan ayıran belirgin özelliklerdendir.⁷⁷

Performans sanatı politika ile yakından ilişkisi olan bir sanat disiplini. Yapısı gereği başkaldırı özelliği bulunmaktadır. Performans sanatının tarihine bakıldığında Fütüristlerde, Dada hareketinde, Gerçeküstücülük gibi performansın ilk örneklerinde mevcut durumlara karşı performans sanatının başkaldırısı görülmektedir. Politika ve sosyal olaylara karşı duyarsız kalmayarak, birçok durumda bu konulardan beslenerek varlığını sürdürmüştür. Buna örnek olarak demir perde yıkılmadan önce Japonya veya Çin gibi komünist rejimin hüküm sürdüğü ülkelerde, performans sanatı

⁷⁵ A. Göknur Gürcan, *a.g.e.*, s.33.

⁷⁶ A. Göknur Gürcan, *a.g.e.*, s.35.

⁷⁷ Graham Whitham ve Grant Pooke, *a.g.e.*, s.150.

pek çok baskıya maruz kalmış fakat varlığını baskılara rağmen sürdürmüştür. Aslında baskı ve totaliter yapı performans sanatının varlığını sürdürmesine kaynak sağlamıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Hijikata Tatsumi ve Ohno Kazuo tarafından kurulan Butoh grubu bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Butoh dışavurumcu ve sarsıcı yapısıyla, Amerika'nın Hiroşima ve Nagasaki'ye attığı atom bombalarının yansımasıdır. Performans sanatı her coğrafya da varlığını sürdürmek için uyum sağlamış ve aynı anda da başkaldırı özelliğini yitirmemiştir.⁷⁸

Genel olarak, performans ve bedenin kullanımına yönelimler 1920'lerden sonra Fütürizm ve ardından Dada ile başlamıştır. 1940'lardan itibaren soyut dışavurumcular resme eylem gözüyle bakmaya başlayarak, resimde içerikten çok bir var olma sürecini öne çıkar ve özellikle resmi yaparken el hareketleri ve bedenin hareketlerine önem kazanır. Harold Rosenberg bu var olma sürecini Eylem Resmi olarak tanımlar. 1950 ve 1970'lerde ise dışavurumculuğun Yeni Dada ile karşılaşması yeni sonuçlara sebep olmuştur. Dışavurumculuk Dada ruhuyla beraber Body Art (Vücut Sanatı) daha sonrasında Happening'lerin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Ardından müziğin, şiirin ve performansların ortaya çıktığı Fluxus ortaya çıkmıştır. Avrupa'da 1960 ve 1970'lerde şiddet, cinsellik ve yıkımın ve aykırılığın çeşitli boyutlarında, Viyana Aksiyonistleri'nde beden dışavurumcu bir şekilde performanslar öne çıkmaktadır. Tüm bu gelişmeler göz önünde bulundurulduğunda beden artık sanatın hem öznesi hem de nesnesi konumuna gelmiştir. Beden hemen hemen her alanda kendisini göstererek, fotoğraf ve video gibi alanlarda da varlığını sürdürmeye başlamıştır. Hem toplumsal hem de sanatsal boyutlarıyla sanatın bir nesnesi halinde öne çıkmaktadır.⁷⁹ Sanatın, hakim kurumun ve iktidarın zevk, standart ve görüşlerini yansıttığı kabul edildiğinde, sanatın uyumlu hale gelmeye yatkın olduğu anlaşılabılır. Avangard sanatın geleneksel sanat formlarını ve sınırlarını reddetmesi nedeniyle, hakim kurum ve isteklerini de reddetmektedir. Bu açıdan avangard, sanatta uyumlu anlayışa karşı çıkmaktadır. Bu doğrultuda, performans sanatı sosyopolitik düzenin eleştirisi olarak görülebilir.⁸⁰

⁷⁸ A. Göknur Gürcan, *a.g.e.*, s.36.

⁷⁹ Alain Corbin-Jean-Jacques Courtine-Georges Vigarello, *a.g.e.*, s.356.

⁸⁰ Graham Whitham ve Grant Pooke, *a.g.e.*, s.152.

4.1. Fütürizm

Performansa yönelik eylemlerin ilk örnekleri Fütürizm içerisinde görülmektedir. Fütürizm, Batı'nın zihinsel dönüşümlerinin göstergelerinden birisidir. Fütürizm, kapitalizmin hızla ilerleyip yükseldiği, sanayileşmenin arttığı bir dönem olan Birinci Dünya Savaşı öncesi döneme denk gelmektedir. İlerlemenin en önemli göstergelerinden olan makine, fütürist sanatçılar üzerinde büyük rol oynamaktadır. Fütürist sanatçılar tutucu akademik sanata karşı çıkmayı amaçlayarak, bu yeni düşünce ile hareket etmektedirler.⁸¹ Fütürizm İtalya'da ortaya çıkmıştır. Bunun bazı sebepleri vardır. İngiltere 20. yüzyılın başında kapitalizm ve endüstrileşmeyle rakiplerine üstünlük kurup ayrıcalık kazanmıştır. Bu ayrıcalıklı konumu ile mevcut düzeni sürdürmeyi amaçlamaktadır. Aynı tarihlerde Fransa'da modern sanat akımları yükselerek, Fransa'yı sanatın merkezi konumuna getirmiştir. İtalya ise 19. yüzyılda İngiltere, Fransa gibi kapitalist güçlerin yayılmadığı bölgelerden payına düşeni almakla yetinmiştir. Fütürizmin İtalya'da ortaya çıkması ve emperyalizm ile ilişkilendirilmesinin başlıca sebeplerinden birisi, İtalya'nın kendisine yeni pazarlar araması olduğu söylenebilir. İngiltere kolonileri ve sömürgeleri sayesinde zenginleşmiştir ve tutucu geçmişe dönük kültür anlayışını benimsemiştir. Fakat İtalyan burjuvazisinin emperyalist kanadı İngiltere'nin aksine mevcut düzeni korumak yerine onu yıkmayı amaçlamaktadır. Böylece dünya pazarında geç kalınmışlıktan doğan sorunları ve rakiplerini geçmenin yolunu bulmayı hedeflemektedir. Bunun en etkili yollarından birisi de savaştır. Fütüristler için savaş bir kurtuluş, temizlenme, arınmadır. Korkulacak bir şey değildir. Zafere giden bir serüven, İtalyan halkının maddi ve manevi olarak tekrar güçlü pozisyona gelmesinin en önemli koşuludur. Savaş sanat yoluyla taçlandırılmaktadır. Fütürizmin kuramcısı Marinetti 1915'te yazdığı 'Savaş Dünyanın Tek Hijyeni' adlı manifestosunda savaşın insanı arındıracağını, uyandıracağını dile getirir. Tutucu, eski ve durgun olan tüm kurumların yaratıcılığın özgürleştirilmesi için yıkılması gerektiğini savunur. Bu düşünceler sanatta olduğu kadar politikada da etkili olur. Fütüristler için yeni bir toplum kurmanın yolu eskiyi

⁸¹ Nilüfer Öndin, *20. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili Anlamsal Sorgulamalar*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2009, s.37.

yıkmaktan geçer. Anarşizm ile Fütürizm arasındaki ilişki mevcut düzene karşı olmak açısından belirginleşmektedir.⁸² Savaş bunun en kısa ve etkili yollarından biridir.

Bilimsel keşiflerle beraber insan dünyasını yeniden şekillendirmeyi amaçlayan Fütürizm, değişen dünyanın, gelişen iletişim araçlarının insan zihni üzerindeki etkisine odaklanarak sanatı bir değişim habercisi olarak algılamışlardır. Endüstrinin hızlı gelişimi ve makine kültürü sanatçıların hayal güçlerini ele geçirerek Fütürizmi şekillendirmiştir. Fütürizm, müzikten edebiyata, resimden heykele, modadan mimariye kadar birçok alanda etkili olarak köklü değişiklikleri amaçlamıştır. Yeni insanı yaratmayı hedeflemiştir.⁸³



Resim 4. 1. Filippo Tommaso Marinetti'nin 'Kokteyl' oyunundan bir sahne, Paris, 1927
<https://humus.livejournal.com/6093195.html>

⁸² Nilüfer Öndin, a.g.e., s.39.

⁸³ Nilüfer Öndin, a.g.e., s.40.

Fütürizmin etkinlikleri sadece resim ve heykelle sınırlı kalmamıştır. Paris sahnelerinde Marinetti'nin çeşitli oyunları sahnelenmiştir. Marinetti'nin 'Fütürist Akşamları'nda sahnede sergilenen ve zaman zaman izleyici katılımını da içeren, 'Varyete Tiyatrosu'na benzer performanslar gerçekleşmiştir. Marinetti'nin sergilediği ilk Fütürist Akşamlar'ı 12 Ocak 1910'da Birinci Dünya Savaşı öncesinde sorunlu bölge olan Avusturya-İtalya sınırında bulunan Trieste'de düzenlenmiştir. Bu tesadüf değildir.⁸⁴ Bu dönemde Birinci Dünya Savaşı'ndan hemen önce İtalya'da milliyetçi görüşler artmıştır. İtalyan halkı, İtalya'nın Avusturya'ya saldırması için çeşitli kitlesel gösteriler düzenlemiştir. Marinetti, Fütürist Akşamı'nı da bu dönemde Trieste'de sahneye çıkararak militarizmi ve savaşı destekleyen gösteriler düzenleyerek, Avusturya polisinin dikkatini çekmiştir. Fütürist Akşamlar, sanatçıları halkla bütünleştirerek yeni bir ifade aracı oluşturmuştur. Performans sanatı ve benzeri etkinlikler de Fütürist Akşamları'ndaki arayışlar sonucunda oluşmuştur. Fütürist sanatçılar fütürist dünya görüşünü kitlelere yaymak için sokaklara çıkarak, kitlelere çağrılarda bulunmuş, manifestolar yazmışlardır. Sanatçılar düşüncelerini halka yansıtabilmek için en kestirme yol olarak tiyatro gösterilerini seçmişlerdir. Bu gösterilerde deliliklere kalkışan, savaş çığırkanlığı yapan, zaman zaman izleyicilere hakaret ederek halkı kışkırtmaya çalışmışlardır. Bu kışkırtmalar arasında Avusturya bayrağı yakmak, siyasi hareketler içeren şiirler, şarkılar, gürültü müziğinden oluşan konserler ve söylemlerde bulunmuşlardır. Bu performanslar ve gösteriler genellikle polis baskınları ile sonuçlanmıştır. Fütüristlerin eylemleri sadece Marinetti'nin Fütürist Akşamları ile sınırlı kalmamıştır. Fütürist baleler sahnelenmiş, 1915'ten itibaren 'Sentetik Tiyatro' başlığı altında kısa süren fikirleri ve duyguları belirtmek için sözcükler ve hareketlerden oluşan fütürist performanslar gerçekleştirmişlerdir. Bu performansların 1950'lerden sonra başlayan Happening'lerle benzerlikleri bulunmaktadır.⁸⁵

⁸⁴ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.68.

⁸⁵ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.69

4.2. Dada

Performansa yönelik örnekleri bünyesinde bulunduran bir diğer hareket Dada'dır. Dada, endüstrileşme ve özellikle Birinci Dünya Savaşı'nda yaşanan gelişmeler ışığında ve sonrasında savaşın geride bıraktığı toplumsal çöküntüden meydana gelmiştir. Dada hareketi, savaşta yaşanan vahşetin sonuçlarının en çarpıcı şekilde görüldüğü önemli bir akımdır. Dada, kuralsızlığı savunmaktadır. Birinci Dünya Savaş'ı sonuncunda yaşanan çöküntü, burjuvanın ayakta kalmasını sağlamak için ekonomik çabalar, Dada akımının ortaya çıkmasında en önemli etmenlerdendir. İtalyan fütüristler savaşı destekleyen söylemlerde bulunurken Dada, tam tersini savunmaktadır. Avrupa'daki anarşist, nihilist, komünist sanatçıların da içinde bulunduğu bir grup insan savaşın çok büyük felaketlere yol açacağını tahmin ederek, buna karşı çıkmak gerektiğini söylemişlerdir. Savaş ortamında tarafsız bölge olan İsviçre'de toplanmışlardır.⁸⁶ İsviçre'nin Zürih şehrinde 'Voltaire Kabaresi'nde edebiyat toplantıları düzenleyen bir grup sanatçı ve şair Dada hareketini başlatmışlardır. Savaş karşıtı, anti-milliyetçi bir tutum içerisinde olan ve geleneklere karşı olan Dada kendi de dâhil olmak üzere hemen hemen her şeye karşı bir davranış içerisindeydi. Dada kelimesi bile anlamsızdır.⁸⁷ Dada hareketi, çoktan içi boşalmış, ömrünü doldurmuş fikirlere karşı entelektüel bir isyan ve savaştır. Dadaizm'in anlamı, sanat eseri, yücelik değil, tam tersine şüphe, protesto ve benliğin kurtuluşu anlamına gelmektedir. Dada'nın bu mücadelesi Avrupa ve ABD'de hemen hemen aynı tarihlerde ortaya çıkmıştır.⁸⁸ Turani, Dada'nın mevcut düzene karşı muhalif, politik ve psikolojik yönünü şu şekilde belirtmektedir: "Dada anarşik ruhu, keskin siyasal içeriği ve kitle kültürü sembollerini oyuncu bir bakışla benimsemesi gibi özellikleriyle, sanat tarihi metinleri ve kalıcı koleksiyon enstalasyonlarında genellikle, iki büyük dünya savaşı arasındaki aşırı sosyo-politik ve psikolojik koşulların getirdiği tuhaf bir kopuş ya da çıkmaz sokak muamelesi görmüştür."⁸⁹

⁸⁶ Mehmet Yılmaz, *Modernden Postmoderne Sanat*, 2. Baskı, Ütopya Yayınları, Ankara 2013, s.144.

⁸⁷ Mary Hollingsworth, *Dünya Sanat Tarihi*, İnkılap Kitabevi, İstanbul 2009, s.457.

⁸⁸ Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, 2. Baskı, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1979, s.524.

⁸⁹ Eleanor Heartney, *a.g.e.*, s.8.

Dada'nın aynı tarihlerde ortaya çıkması, dünyada o dönemde yaşanan çöküntünün kitlesel ölçülerde olduğunun bir göstergesidir. Zürih, New York, Paris gibi kentlerdeki Dada oluşumları, Almanya'nın Berlin ve Köln'deki Dada oluşumu ile kıyaslandığında, Berlin ve Köln şehirlerindeki oluşumlar daha politik bir görünüm içindedir. Bunun sebebi Alman kentlerinde Dada oluşumunun savaşın sonuna doğru ortaya çıkmasıdır.⁹⁰ Dada'cılar çok sayıda etkinlik gerçekleştirmişlerdir. Bu etkinliklerde Fütürist'lere benzer şekilde izleyicinin beklentileriyle oynamayı amaçlayan çeşitli performanslar gerçekleştirilmiştir.⁹¹ Zürih'te Voltaire Kabaresi'nde Rus balalayka orkestrası ile halk şarkıları söylenmiş, dansları çalınmıştır. Piyano ile önce klasik ardından dans müzikleri çalınırken, orada bulunanlar masaları kenara çekip dans etmişlerdir. Müzik dışı araçlardan elde edilen seslerde gürültü müzikleri yapılmıştır. İlkel Afrika şiirleri ya da onlara öykünen sözcüklerden oluşturulmuş şiirler okunmuş, bazen de rastgele seçilen sözcüklerden heceler söylenmiştir.⁹²

⁹⁰ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.125.

⁹¹ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.126.

⁹² Mehmet Yılmaz, *a.g.e.*, s.146.



Resim 4. 2. Hugo Ball, Voltaire Kabaresi, 1916 Zürih
<https://theculturetrip.com/europe/switzerland/articles/a-brief-history-of-cabaret-voltaire-the-birthplace-of-dadaism/>

Fütüristler sanatı politik bir duruşun dışavurumu olarak kullanırken sanatı değiştirmek istemişlerdir. Dada ise sanatı değiştirmek değil onu tamamen ortadan kaldırmak istemiştir. Dada'nın bu yadsıyıcı tavrı, dünyanın içinde bulunduğu duruma ve geleceğine yönelik bir çığlık gibidir. Dada'nın sanatı yıkmaya yönelik tavrının en belirin ifade biçimi, Marcel Duchamp'ın **anti-sanat** terimini kullanarak oluşturduğu hazır nesnelerdir.⁹³ Günlük sıradan nesneleri hazır nesne olarak nitelemiş ve bu hazır nesneleri heykel statüsünde sergileyerek onların birer sanat nesnesi olduğunu ileri sürmüştür.

⁹³ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.124.

“...Duchamp yaşamdan alınan bir kesiti yapıtın içine entegre etmemiş, sıradan bir nesneyi doğrudan sanat yapıtı olarak önermiştir. Nesneyi temsili bir çerçeveden çıkaran bu tavır, yaşam ile sanat arasındaki sınırları zorlar...”⁹⁴

Duchamp’ın bu yaklaşımı sanat içerisindeki estetik anlayışı sorgulamaktadır. Dada sanatçılarının ürettikleri eserler arasında bir bağlantı bulunmamaktadır. Bu da Dada’nın bireysel bir dışavurum olduğunu göstermektedir.

Politik tavrı, sanat karşıtı fikirleri ve avangardın tanımını dönüştürmeye yönelik gücüyle Dada 20. yüzyılın en etkili sanat hareketlerinden birisi olmuştur. Dada özellikle sanatta 1960’lardan sonra oluşan kavramsal yönelimlere öncülük etmiştir. Yeni bir toplumsal yapı önermesi, yaşam ile sanat arasındaki sınırları ortadan kaldırmaya çalışması, farklı disiplinlerden çok sayıda sanatçıyı kendi çatısı altında toplaması, sanatçı-izleyici etkileşimine yönelik etkinlikleri ile günümüz sanatında gördüğümüz birçok yaklaşımın temelini 20. yüzyılın başında oluşturmuştur.⁹⁵

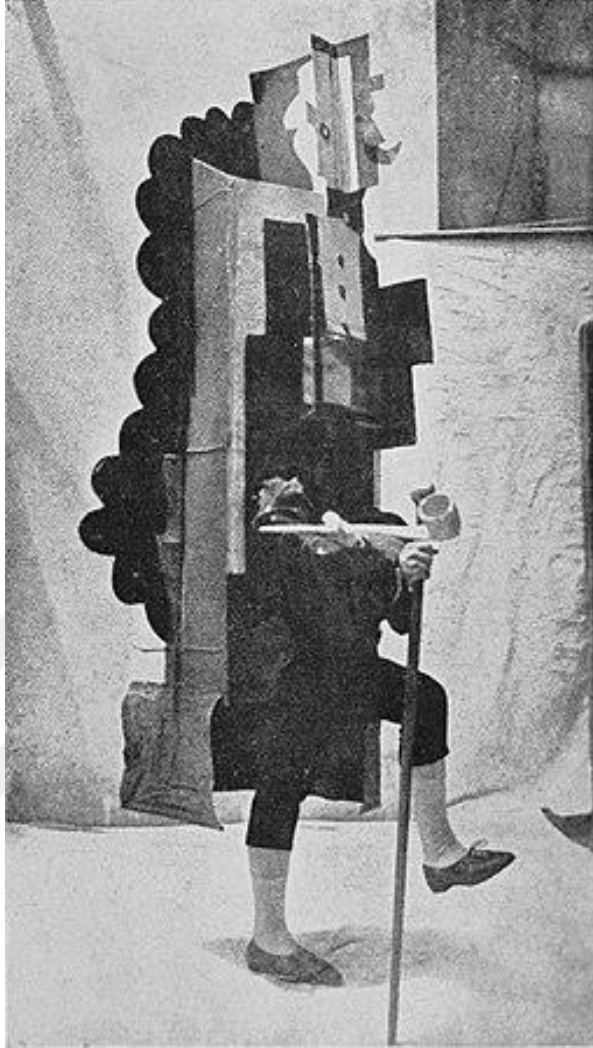
4.3. Gerçeküstücülük ve Performans

Dada hareketine katılan bazı sanatçılar savaş sona erdikten bir süre sonra Gerçeküstücülük hareketi içerisinde de performans sanatına yönelik eylemlerde bulunmuşlardır. Sürrealist (Gerçeküstücü) performanslar da Dada performanslarında olduğu gibi çok sayıda disiplinin bir araya geldiği gösterilerden oluşmuştur. Sürrealist performanslara örnek olarak, Erik Saitie’nin müziğini yaptığı, Jean Cocteau’nun yazdığı, Picasso’nun kostümelerini ve sahne tasarımlarını yaptığı Parade (Balet) gerçeküstücü performanslara örnek olarak verilebilir.⁹⁶

⁹⁴ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.125.

⁹⁵ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.126.

⁹⁶ A. Göknur Gülcan, *a.g.e.*, s.20.



Resim 4. 3. Pablo Picasso tarafından ‘Parade’ performansı için tasarlanan kostüm, Châtelet Tiyatrosu, 18 Mayıs 1917, Paris.

[https://www.wikizero.com/en/Parade_\(ballet\)](https://www.wikizero.com/en/Parade_(ballet))

Sürrealist performanslar arasında fotoğraf ve performans sanatının ilk örneklerine rastlanmaktadır. Claude Cahun her karesi performans olan fotoğraflar yaratmıştır. 20. yüzyılın başlarında F. Holland Day, İsa kılığına girerek kendisini fotoğraflamıştır. Performans sanatı ve fotoğrafın kökenlerinin ilk örneklerini oluşturmuştur. Holland Day performanslarında canlandırma yaparken, Claude Cahun yarattığı her yeni kimliği fotoğraf çalışmalarına aktarmıştır.⁹⁷

⁹⁷ A. Göknur Gülcan, *a.g.e.*, s.21.

4.4. Aksiyon Resmi

Performans sanatının izleri ABD’de ortaya çıkan Soyut Dışavurumculuk akımının içerisinde oluşan Aksiyon resimlerinde görülmektedir. İkinci Dünya Savaşı’nı izleyen yıllarda New York’ta gelişen akım Eylem Resmi olarak da adlandırılmıştır. Soyut Dışavurumculuk ve Eylem Resmi’nin öncülerinden Jackson Pollock yere serilmiş geniş tuvalerin üzerine teneke kutuların içindeki boyaları damlalar halinde akıtarak resimler yapmıştır. Tuval üzerindeki izler Pollock’un resim yaparken yaptığı hamleleri ve hareketlerin izlerini yansıtmaktadır. Pollock’un elini, kolunu sallaması, resmin etrafında dolaşarak boyamasının yansıması resimlerde görülmektedir. Beyin, ruh, göz, el, boya ve resim yapılan yüzey birbiriyle bir ilişki içerisinde. Resim simgesel biçimde temsil edilen şey olmaktan çıkarak, ressamın tüm hareketlerinin izlerini taşıyan bir film karesi gibi dondurulmuş bir alan olarak gözükmetedir.⁹⁸



Resim 4. 4. Jackson Pollock atölyesinde çalışırken, New York, 1950.
<https://www.britannica.com/biography/Jackson-Pollock>

⁹⁸ Norbert Lynton, *a.g.e.*, s.230.

Pollock bu devrimci eylemi gerçekleştirirken geleneksel fırça ve boya ile başlamış ve boyama eylemi sanatçının tüm bedenini işin içerisine katmıştır. Sanatçının resmi eylem resminin sahip olduğu fizikselliği ve enerjiyi taşımaktadır.⁹⁹ Eleştirmen Harold Rosenberg, 1952 yılında bu resim yapma yöntemini Action Painting-Eylem (Aksiyon) resmi diye adlandırmıştır.¹⁰⁰ Fransız sanatçı Georges Mathieu'da 1950'lerde uzun fırçalar ve kılıçlar kullanarak boya tüplerini tuvalin üzerine akıtarak resimler yapmıştır. Bedenin devinimini de içerisine katarak Mathieu'nun bedeni resmin bir parçası haline gelmektedir.¹⁰¹

4.5. Sitüasyonizm

Sanatsal avangard, Fransa'da ve komşu ülkelerde 1960'ların değişim hareketlerinde önemli bir yere sahiptir. Bu dönemde ortaya çıkan özgürleşme hareketleri ve bu hareketlerin kamusal alanlarda kitlesel ölçülere ulaşan eylemleri sanat dünyasını şekillendirerek, performans sanatının kullanım alanlarını genişletmiştir. Bu siyasal ve politik ortamda Kobra, Gutai ve Sitüasyonistler gibi çeşitli sol görüşlü muhalif gruplar kurulmuştur.

Antmen, performans sanatını geleneksel mekanlara, ideolojiyi barındıran ortamlara karşı muhalif tavırların dile getirilebildiği, dönemin dönüşüm taleplerine karşı ideolojik duruşlarında ortaya konabildiği ve sanat piyasasının dinamiklerine karşı aykırı bir malzeme olan bedenin kullanılabileceği bir mecra olarak tanımlar.¹⁰² Performans sanatının muhalif ve politik yönü Sitüasyonizm içinde etkili olmuştur.

Guy Debord kuramcısı olarak 1957 yılında Sitüasyonizm'i kurmuştur. Sitüasyonizm, Dada, Sürrealizm ve Lettrism gibi avangard sanatsal hareketlerden doğmuştur. Sitüasyonistler tüketim kültürünü pasif bir şekilde kabul etmeyerek,

⁹⁹ Stephen Little, *a.g.e.*, S.124.

¹⁰⁰ Norbert Lynton, *a.g.e.*, s.231.

¹⁰¹ A. Göknur Gülcan, *a.g.e.*, s.30.

¹⁰² Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.222.

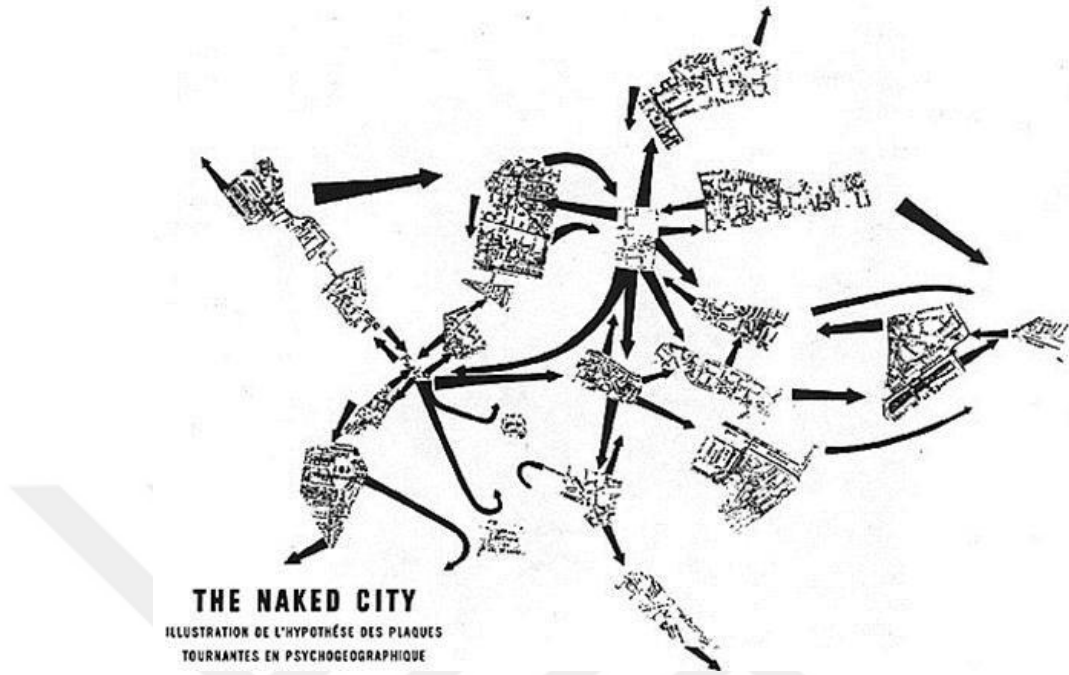
oyun ve özgürlük yoluyla gündelik hayatın ve politik kuralların devrimci bir şekilde birlikteliğini sağlamayı amaçlayan teorik ve solcu politik temele sahip sanatsal bir hareket olarak başlamıştır.¹⁰³ Sitüasyonizm'in kurasamsal savunuculuğu, siyasetle estetiği birleştiren bir grup tarafından üstlenilmiştir. Üretimin önceliğini vurgulayan Debord, yabancılaşmaya yol açan ve toplumu çıkmaza sürükleyen günlük iş rutinlerinin en az sınıf ilişkileri kadar katı bir sorgulamadan geçirilmesi gerektiğini savunmaktadır. Debord bu söylemiyle Gerçeküstücü düşünce geleneği ile ilişkilendirilmiştir.¹⁰⁴ Sitüasyonist hareketlerde Kobra ve Japon Gutai performans grubu gibi sanat grupları ön plana çıkmaktadır. Sitüasyonistler sanayileşmenin insanı makineleştireceğine inanarak, mevcut süreçteki politikaya ve sanata karşı duruşuyla bütün alanları etkilemeyi başarmışlardır.¹⁰⁵ Sitüasyonistler reklam gibi yöntemlerin topluma özgürlük vereceği düşüncelerine karşı çıkarak, bu yöntemlerin toplumların özgürleşmesinde bir işe yaramadığını, artık sona erdiğini söylemişlerdir. Sitüasyonistler şehirdeki dönüşümlere yönelik farklı stratejiler denemişlerdir. Bunlardan bir tanesi Derive (Sürüklenme) stratejisidir. Derive'de sitüasyonistler şehir içinde talimatları yıkmaya yönelik sadece kendi arzularına göre farklı rotalar belirleyerek sadece sitüasyonistlerin katılabileceği neşeli yıkıcı bir düşüncedir. Bir diğer strateji Detournement (Saptırma) stratejisidir. Günlük hayattaki sistem içerisinde işaret sistemlerinin yeniden düzenlenmesini içermektedir.¹⁰⁶

¹⁰³ <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/performance-art/angry-space-politics-and-activism#>, (24,07,2020)

¹⁰⁴ David Hopkins, *Modern Sanattan Sonra 1945-2017*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2018, s.183.

¹⁰⁵ Mehmet Yılmaz, *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2012, s.87.

¹⁰⁶ David Hopkins, *a.g.e.*, s.184.



Resim 4. 5. Sitüasyonist şehir planları ‘Çıplak Şehir’ haritası.
<https://thearchiologist.com/article/theory-of-the-derive>

Detournement stratejisinde KoBra grubu üyesiden Asger Jorn ve İtalyan Pinot-Gallizio’nun eserleri öne çıkmaktadır. Pinot-Gallizio üretim hattını prensip olarak endüstriyel resimler yaparken, Asger Jorn ‘Tadilatlar’ı yapmıştır. Sıradan ikinci el resimleri tekrar elden geçirip, üzerine farklı resimler ve karalamalar yapmıştır. Jorn, resimlerinde Kitch sanatı öne çıkararak estetiği yeniden kurgulamıştır. Debort 1962 yılında Sitüasyonizm’i sanatsal ittifaklardan uzaklaştırarak yönünü siyasete çevirmiştir. Sitüasyonist grup Fransa’da 1968 olaylarına yönelerek, Nanterre Üniversitesi’ndeki öğrencilerin kötü koşulları ve yönetimini yüzünden öfkelenerek ilk militan eylemlerini gerçekleştirmelerine görece destekte bulunmuşlardır.¹⁰⁷

Fransa’da meydana gelen 1968 ayaklanmaları sitüasyonist sanatın hem zirvesini hem de sonu sayılabilir. Ayrıca 1968 olayları sitüasyonizmin sonunu getirdiği gibi avangardın ve modernizmin de sonunu getirmiştir.¹⁰⁸ 1950’lerden sonra başlayan

¹⁰⁷ David Hopkins, *a.g.e.*, s.185.

¹⁰⁸ Charles Baudelaire, *a.g.e.*, s.54.

sitüasyonist hareketler ve ardından yaşanan 1968 olayları, postmodern sürecin başlamasında önemli rol oynamıştır.

4.6. Happening

Happening'ler (Oluşum) performans sanatının özelliklerini içerisinde barındıran bir eylem türüdür. ABD'li bir sanatçı olan Allan Kaprow, performans sanat kavramını inceleyen ve performans sanatına yönelik eylemler gerçekleştiren önemli sanatçılar arasındadır. Kaprow, sanatçının fikirlerini hemen ifade etmesini veya anlık sanatsal eylemlerini Happening kavramı içerisinde değerlendirmiştir.¹⁰⁹ Bir tiyatro biçimi olan Happening, tiyatro salonundan başka bir yerde ya da açık bir alanda sahnelenebilir. Bir dekor ya da önceden hazırlanmış herhangi bir sahnede, önceden tasarlanmış ya da o an içten gelen bir şekilde sergilenen, gerçekleştirilen eylemlerden oluşmaktadır. Bu bağlamda Allan Kaprow'un 1959'da Reuben Galerisi'nde düzenlediği '6 Bölümde 18 Happening (Olay)' bir başlangıç noktası oluşturmuştur.¹¹⁰



Resim 4. 6. Allan Kaprow, “6 Bölümde 18 Olay”, Reuben Galerisi, New York, 1959
<http://www.medienkunstnetz.de/works/18-happenings-in-6-parts/>

¹⁰⁹ Marry Hollingsworth, *a.g.e.*, s.474.

¹¹⁰ Norbert Lynton, *a.g.e.*, s.319.

Goldberg performans sanatı hakkında şunları söylemektedir:

“Performans çalışmaları tek başına veya grup olarak sunulabilir, sanatçı veya birlikte çalıştığı grup tarafından müzik yapılabilir veya görsel materyal kullanılabilir, ışıklandırma olabilir. Gösterilerde mekanlar, müzeler veya sanat galerilerinden ‘alternatif mekan’ olan tiyatro, cafe, bar veya sokak köşelerinde kaymıştır. Ancak tiyatrodakinin aksine performe eden sanatçı olmuş, nadiren oyuncu bulunmuş ve içerik nadiren metinsel bir bağlılık gerektirmiştir.”¹¹¹

İzleyici katılımcı bir gösteri biçimi olan Happening’ler, izleyiciye çeşitli duygular verir fakat bu duygulara yönelik yorum aktarmazlar. İzleyici olay örgüsünü kendi yaratmak zorundadır. Tipik bir oluşum, sözsüz, kesintili, çok odaklı, açık uçlu olduğundan, birbirini izlemediğinden, o anlık gelişen bir durum olduğundan ve tekrarlanamadığından dolayı izleyici gerçek bir sahnede olan bu doğaçlama gösterisinin yarattığı etkileşimle olayın anlamını kendisi üretmek zorundadır. Happening’ler ile Fluxus temelde birbirine benzemekte fakat bir noktada ayrılmaktadır. Bu ayrılma, Fluxus’un gerçekleştirdiği işler tekrarlanabilmekte, tekrar sahnelenebilmektedir. İzleyici bu olaylara ya hiç katılmıyor ya da sınırlı bir katılım sağlamaktadır. Happening’lerde ise olaylar tekrarlanamamaktadır.¹¹²

4.7. Fluxus

Fluxus, 1960’ların başında önceleri müzikle başlayıp diğer sanat dallarını da etkilemiştir. Amerika Birleşik Devletleri’nde ortaya çıkan Fluxus akımı zamanla Avrupa ve Japonya’ya yayılmıştır. Fluxus, görsel sanatlar, edebiyat, müzik, mimari ve tasarım alanlarında etkili olmuştur. Fluxus akımına kesin ve tam olarak bir tanımlama yapmak mümkün değildir. Alman sanatçı Joseph Beuys, Amerika’lı besteci John Cage, Koreli sanatçı Nam June Paik gibi sanatçılar Fluxus içerisinde tek bir kategoride

¹¹¹ Goldberg: aktaran A. Gökür Gürçan, a.g.e., s.31.

¹¹² Nancy Atakan, *Sanatta Alternatif Arayışlar*, 2. Baskı, Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir 2015, s.70.

çalışmamış çok yönlü sanatçılar arasındadır. Bu bakımdan Fluxus farklı disiplinleri bünyesinde bulunduran bir sanat hareketidir.

Fluxus, serbest formlarla çalışan bir harekettir. Happening ve Fluxus gibi çağdaş hareketlerin arkasında hafif anarşist bir felsefe yatmaktadır. Happeninglerde, bir odaya çağrılıp eşyaları kaldırmaya, sokaklarda toplanıp belirli işaretlerle her şeyi yıkmaya başlayan insanlar ya da sokaklara dökülüp çöpleri karıştırmaya başlayan insanların eylemleri gibi geniş bir yelpazede anlık gelişen eylemler gerçekleşmektedir. Fakat Happening'lerin gösterişli iddialarına karşın Fluxus gündelik hayat süreçlerine oyuncu müdahalelerde bulunarak, geçici eylemler gerçekleştirmektedir. Fluxus etkinliklerinde genellikle, görsel espriler ve ses etkinlikleri başlıca rolü oynamaktadır.¹¹³ Antmen'e göre, George Maciunas Fluxus'u tanımlarken onu sıradan bir sanat akımı olarak görmez ve Maciunas, Fluxus'u şu şekilde ifade eder:

“Eylemlerimiz, sosyo-politik mücadeleden ayrı düşünülürse bütün anlamını yitirir...Fluxus'un amaçları, insan kaynaklarının ve maddi kaynakların tüketimine bir dur demek arzusuyla şekillenmiştir. Fluxus bu yüzden sanat nesnesinin işlevi olmayan, sanatçı için geçim kaynağı olsun diye alınıp satılan bir meta olmasına karşıdır. Fluxus antiprofesyoneldir ve sanatın sanatçıların egosunu beslemek amacıyla yapılmasına karşıdır. Güzel sanatlar yok olup sanatçılar da başka işler bulana kadar Fluxus'un gelip geçici gösterileri sürecektir.”¹¹⁴

¹¹³ Eleanor Heartney, *a.g.e.*, s.392.

¹¹⁴ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.204.



Resim 4. 7. Dick Higgins, “Tehlike Müziği No.2”, Wiesbaden 1962.
<https://historyofourworld.wordpress.com/2009/12/02/fluxus-fluxus-1995/>

Fluxus eski, modası geçmiş, işe yaramayan sanatın yerine devrimci bir anlayışla sanatta yeni bir yol açmayı hedefler. George Brecht, Dick Higgins, Joseph Beuys, Nam June Paik, Yoko Ono başta olmak üzere çok sayıda Fluxus sanatçısı, sanat ile hayat arasındaki sınırları kaldırmak için çeşitli etkinlikler gerçekleştirmişlerdir. Sokak gösterileri, enstalasyon, müzik yapmak, konserler vermek ve performans gibi eylemler bu etkinliklerin içerisinde sayılabilir. Sanat karşıtı anlayışla yola çıkan Fluxus sanatçıları, çalışmalarında ellerindeki tüm malzemeyi kullanmışlardır. Yılmaz, Fluxus sanatçılarının malzeme anlayışını şu şekilde belirtmektedir:

“Sanatın ulusal ve coğrafik hudutlarının, heykel ya da resmin katı sınırlarının ötesine geçmeye çalışarak, fluksus sanatçıları malzemenin devingenliğine önem vermişlerdi. Herhangi bir malzeme, birleşik ve tam düşünceye (küresel kavrama)

katkıda bulunabilirdi. Herkes bu eylemlere katılabilirdi; çünkü açık ve dışa dönük bir hareketin ideolojik kapalılığa izin vermediğine inanılıyordu.”¹¹⁵

Öte yandan Fluxus ile ilişkili politik ve muhalif görüşlere sahip sanatçılar (Yoko Ono gibi), sanat ile yaşam arasındaki engelleri yıkmayı ve devrim yapmayı amaçlayarak eylemlerini sokağa taşıdılar. Prag'da Milan Knížák ve AKTUAL grubundaki sanatçılar, Prag sokaklarında Demonstration for One gibi kişisel ve katılımcı eylemlerde bulunurken polis tarafından sık sık durdurulmuştur.¹¹⁶

4.8. Kavramsal Sanat

1960'lı yıllarda sanatta nesneyi kullanmaktan vazgeçip düşünceyi ön plana çıkaran yeni bir sanat görüşü ortaya çıkmıştır. Buna göre sanat eserin maddi varlığı ve biçiminin yerini, kavramsal düşünce almıştır. Kavramsal sanat, düşünce ve felsefe ile yakın bir ilişki halindedir. Sanatın kuramsal yanını çözmeyi, sanatın ne olduğunu yeniden tanımlamayı amaçlamaktadır. Kavramsal sanat, sanat dünyasına ağırlığını 1960'lar ve 1970'lerde koymuştur. Fakat 1960'lardan önce de Kavramsal Sanat'ın irdelediği konular karşımıza çıkmaktadır. Büyük ölçüde Dada hareketi içerisinde Marcel Duchamp'ın sanatından ilham almıştır. Duchamp'ın sanatın düşünsel süreciyle ilgili ortaya koyduğu eserler ve fikirler Kavramsal Sanat'ın temellerinin atıldığı noktadır.¹¹⁷ Marcel Duchamp'ın 'Fountain' eserinin, sanatın ne olduğuna dair tartışmaları başlattığı düşünülmektedir. Duchamp 'Fountain' eserini, R. Mutt imzasıyla New York Bağımsız Sanatçılar Topluluğu'nun Nisan 1917'deki sergisine göndermiştir. Porselen bir pisuvarın işlevini yitirmesiyle ve sanata kazandırılmasıyla oluşturulan eser, sanatçının alaycılığını ve anlam açısından sorgulayıcı tavrını ortaya koymaktadır. Marchel Duchamp, R. Mutt imzasıyla bir pisuara, sıradan bir nesneye farklı bir statü yüklemiştir. Fountain'i sanat eseri kılan, üzerine imza atılması ve müze duvarına tutturularak, işlevinin dışında kullanılmasıdır. Bu durumda pisuar, bir sanat

¹¹⁵ Mehmet Yılmaz, *Modernden Postmoderne Sanat*, 2. Baskı, Ütopya Yayınları, Ankara 2013, s.337.

¹¹⁶ <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/performance-art/angry-space-politics-and-activism#>, (24,07,2020)

¹¹⁷ Madelyn Dickerson, *A'dan Z'ye Sanat Tarihi*, Say Yayınları, İstanbul 2019, s.309.

yapıtına dönüşmüştür. Duchamp, sanatı zanaattan uzaklaştırıp tamamen arkasında yatan fikre dikkat çekmeye çalışmaktadır. Pisuar'daki amacı da budur. Fountain gibi birçok hazır yapım ortaya koymasının amacı sanata gösterilen hayranlığı sorgulamak ve bunun gereksiz olduğu vurgusunu yapmaktır.¹¹⁸ Duchamp, bir düşüncenin bir sanat eserine dönüştürülmesini sağlayarak, sıradan bir nesnenin de bir sanat eseri olabileceğini göstermiştir. Mehmet Ergüven, Duchamp hakkında; “(onu) Avant Garde olarak sınıflandırmamızı sağlayan bu düşür, sanat ile yaşam arasındaki sınır çizgisinin feshidir kuşkusuz”¹¹⁹ demektedir. Marcel Duchamp, hayat ile sanat arasındaki sınırları yok ederek, Kavramsal Sanat’a giden yolda çok önemli bir adım atmıştır.

Sol Lewitt, Kavramsal Sanat’ın adlandırılmasına ve söz konusu akımın yaygınlaşmasına büyük katkı sunmuştur. 1967 yılında Art Forum dergisinde kendi çalışmalarının kavramsallığını belirtmek için yayınladığı ‘Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar’ yazısından sonra kavramsal sanat terimi, o dönemde neredeyse tüm alternatif ifade biçimlerini karşılayan bir genel terim haline gelmiştir. Lewitt bu yazısında, üretimde karar ve planların en başta yapıldığını vurgulamaktadır. Uygulamanın önemli olmadığını, asıl önemli olanın düşünce ve kavram olduğunu ve düşüncenin sanatı oluşturan asıl unsur olduğunu belirtmektedir.¹²⁰ Kavramsal Sanat, sanatı yeniden tanımlamayı amaçlayan, anlam ve amaç açısından sorgulayan, felsefe gibi düşünsel süreçlerle yakından ilgilidir.

Sanata ve felsefeye meraklı, aslında bir matematikçi olan Henry Flynt da sanatın ne olduğu sorgulamıştır. Flynt, 1959 yılında Kavram Sanat terimini bir Fluxus yayınında dillendirmiştir. Flynt yazısında:

*“Müziğin malzemesinin tını olması gibi, sanatın malzemesi de her şeyden önce kavramdır. Kavramlar dil ile sıkı sıkıya bağlı oldukları için, kavram sanatı da malzemenin dil olduğu türden bir sanattır.”*¹²¹

¹¹⁸ Norbert Lynton, *a.g.e.*, s.132.

¹¹⁹ Mehmet Ergüven, *Kurgu ve Gerçek*, Gendaş Kültür Yayınları, İstanbul 2003, s.274.

¹²⁰ Mehmet Yılmaz, *a.g.e.*, s.285.

¹²¹ Mehmet Yılmaz, *a.g.e.*, s.286.

Kavramsal sanatın diğer önemli sanatçılarından birisi de Joseph Kosuth'tur. Kosuth, dünyadaki tüm nesnelerin önemlerini estetik düşünce açısından eşit olduğu görüşünü savunarak, bu tür estetik kaygılar bir nesnenin işlevine yabancı olarak onu işlevsizleştirmektedir. Kosuth'a göre bir nesnenin varoluş nedeni tamamen estetik değildir ve tamamen biçimci sanat, geleneksel sanatı taklit etmektedir. Bu bakımdan biçimci ve estetik anlayışta olan sanatı akılsız bir sanat olarak nitelemektedir. Biçimci anlayışta olan eleştirmenler sanatın kavramlarını yorumlamazlar ve geleneksel sanatın biçimci anlayışını sürdürürler. Kosut'a göre sanatçının görevi sanatı sorgulamaktır. Onun doğasını incelemektedir. Bu sorgulamaları yapmak için sanatçı kendisini geleneksel sanatın biçimi ve estetik anlayışından koparmalıdır.¹²² Joseph Kosuth, 1969 yılında Sanat ve Dil dergisinde yayımlanan 'Felsefeden Sonra Sanat' başlıklı makalesinde sanatı Duchamp'dan önce ve sonra olmak üzere ikiye ayırır. Kosuth resimlerinde bazı kavramları sorgulamıştır. Örneğin, 'Bir ve Üç Sandalye' gibi işlerinde de nesnenin kendisi, aynı boyutlarda nesnenin fotoğrafı ve nesnenin tanımını sergileyerek görsel algıdan dile, dilden kavrama uzanan süreçleri irdelemiştir. "... sanat tanımının Duchamp'la birlikte sona erdiğine inanan Kosuth'un yapıtları, Duchamp'dan sonra sanatçının sanattan değil, sanat kuramı zemininden hareket etmesinin zorunluluğu yönündeki inancının bir yansımasıdır."¹²³ Sanatçı, sanatı bir düşünce olarak derinlemesine incelemiştir.

¹²² Mehmet Yılmaz, *a.g.e.*, s.293.

¹²³ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.196.



Resim 4. 8. Joseph Kosuth, 'Bir ve Üç Sandalye', Moma, 1965
<https://www.dailyartmagazine.com/conceptual-art-of-joseph-kosuth/>

Kavramsal Sanat'a yönelen sanatçılar için performans sanatı, bedeni kullanarak kendilerini ifade edebilecekleri doğrudan bir yol haline gelmiştir. Bu açıdan bakıldığında performans sanatıyla birlikte, o güne kadar geleneksel yöntemlerle genellikle iki boyutlu yüzeylerde temsil edilen beden, başlı başına sergilenen bir sanatsal malzemeye dönüşmüştür. Bu anlamda Kavramsal Sanat'ın boya yerine kavramları ve dili kullanması gibi Performans Sanatı da bedeni iki boyutlu yüzeylerde kullanmak yerine malzeme olarak bedenin kendisini seçmiştir.¹²⁴

Kavramsal sanatçılar, sanatın tekil yönüne karşı çıkarak bir sanat yapıtını kavram olarak, düşünce bazlı ele almışlardır. Bu bağlamda sanatın içindeki bedenin rolüne bakarken, harekete ve sürece dayanan ve içinde bedeni barındıran Situasyonizm, Süreç Sanatı, Performans Sanatı, Fluxus, Feminist Sanat, Video Art, Body Art gibi birçok çağdaş sanat biçimi söz konusudur.

¹²⁴ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.222.

4.9. Feminist Sanat

Feminizm 1960'ların değişimi içerisinde eşitlik ve sivil haklar hareketi olarak gelişmiştir. Doğum kontrol hapının piyasaya sürülmesi hem kadınlar hem de erkekler için yeni bir cinsel özgürlük dalgasını başlatmış ve kadınlara hamile kalma konusunda güvenli kontrol ve seçenek sağlamıştır. Evlilik ve aile artık kadınlar için tek hedef veya tek seçenek değildir ve giderek daha fazla kadın üniversite düzeyinde eğitim görmektedir. 1970'ler boyunca kadınlar, eşit ücret, güzellik yarışmalarında kadınların nesneleştirilmesi, savaşa karşı ve nükleer silahsızlanma gibi toplumsal konularda kitlesel yürüyüşlerle protestolar yapmışlardır.¹²⁵

Feminist sanat 1960'ların siyasi, politik ve sosyal olaylarının içerisinde doğmuştur. Feminist sanatın amacı, sistematik bir şekilde cinsiyetçi bir tutum içerisinde olan sanat tarihinde, kadının yerini yeniden konumlandırmak, sanat tarihini yeniden yorumlamak, kadınların sanatta ve kültürel konulardaki katkısını arttırmaktır. Kadınlar geçmiş dönemlerde seramik, takı, dokuma gibi geleneksel yöntemlerle işler üretmişler ama bunlar zanaat adı altında sınıflandırılmıştır. Feminist sanatçılar bunu değiştirmeye çalışmışlardır. 16. ve 17. yüzyıllarda Rönesans sanatçılarının **sanatçı statüsünü yükseltmesi** gibi feminist sanatçılar da kadının rolünü değiştirmeyi amaçlamışlardır. Özellikle ABD'de, erkek egemen sanat dünyasında geleneksel olarak yeterince temsil edilmeyen kadın sanatçılar, kadınların toplumdaki rolleriyle ve genel olarak sosyal meselelerle doğrudan bağlantılı işler yapmak için performansı ve sıklıkla bedenlerini kullanmaya başlamışlardır. 1960'lar ve 1970'lerde erkeklerin galeri ve ortamlarına hakim olması, kadın sanatçıları kendi eserlerini tanıtıp, kendilerini ifade edebilecekleri yeni alanlar oluşturmaya yönlendirmiştir. Bu alanlar çeşitli sanatçı grupları ve mekanlardan oluşmaktadır. Bu gruplar arasında WAR (Women Artist in Revolution, Devrimde Kadın Sanatçılar) ve öncü feminist sanatçılardan olan Judy Chicago ve Miriam Shapiro tarafından Güney Kaliforniya'da kurulan 'Feminist Sanat Programı' yer almaktadır.¹²⁶ Bunun yanında Linda Nochlin'in

¹²⁵ <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/performance-art/angry-space-politics-and-activism#>, (24,07,2020)

¹²⁶ Madelyn Dickerson, *a.g.e.*, s.314.

‘Neden Büyük Kadın Sanatçı Yok’ sorusu sanat tarihinde kadının rolüne dair nedenleri sıralamıştır. Judy Chicago gibi sanatçı ve araştırmacıların büyük kadın sanatçıları aramaya koyulması feminist sanatçılar üzerinde etkili olmuştur. 1970’lere başlayan feminist eylemler günümüze kadar çoğalarak gelmiştir. Feminist sanatçılarda bu araştırmalardan ilham alarak kadın haklarını savunmak, başkaldırmak ve farkındalık yaratmak adına performans sanatını ortak bir dil olarak seçmişlerdir. Performans sanatı bünyesinde bazen provokatif olmak üzere çok sayıda gösteri gerçekleştirmişlerdir.¹²⁷ Eleanor Heartney feminist sanatın performans sanatındaki rolünü şu şekilde belirtmektedir:

“Beden ve performans sanatının tarihi özellikle 1970’lerin feminist sanat hareketiyle yakından bağlantılıdır. Kadın cinselliğine dair kısıtlayıcı tanımlara meydan okuma çabalarının bir parçası olarak feminist sanatçılar, kadın çıplaklığının edilgin, poster kızı çağrışımlarını yıkmak üzere tasarlanmış performanslarda kendi çıplak bedenlerini sergilemişlerdir.”¹²⁸

¹²⁷ A. Göknur Gürcan, *a.g.e.*, s.60.

¹²⁸ Eleanor Heartney, *a.g.e.*, s.218.



Resim 4. 9. Judy Chicago ve Miriam Schapiro tarafından Feminist Sanat Programı kapsamında kurulan ‘Kadın Evi’, Kaliforniya Sanat Enstitüsü, 1972.
https://en.wikipedia.org/wiki/Miriam_Schapiro#/media/File:Womanhouse_exhibition_catalog_cover.jpg

Sanatçılar geleneksel sanatlardaki cinsiyetçi kadın temsillerine karşın, 1960’lar ve 1970’lerdeki performans sanatının duruşunu yansıtarak Batı sanatının tarihini yeniden yazmaya, bedenin resim ve heykeldeki temsilinin siyasal uzantılarını irdelemeye başlamışlardır.¹²⁹ Bu bağlamda cinsiyet politikalarını tuval üzerinde ele alan Jenny Saville, feminist hareket içerisindeki sanatçılar arasındadır. Naomi Wolf’un 1991 yılındaki ‘Güzellik Efsanesi: Güzellik Resimleri Nasıl Kadınların Aleyhine Kullanılıyor’ adlı yazısı yayımlandıktan sonra feminist sanatçılar arasında bir çatışmaya yol açmıştır. Naomi Wolf dişi çekiciliğinin eşit haklar kazandıktan sonra şaşırtıcı şekilde toplumda daha tehlikeli ve kötü bir hale geldiğine vurgu yaparken, kadın bedeninden beklentilerin kadınlar için azap haline geldiğini belirtmektedir. Wolf’un görüşleri Jenny Saville’in resimlerinin temelini oluşturur ve Saville güzellik algısını sorgular. Saville’in büyük boyutlarda resimlerinde gerçek beden boyutlarını

¹²⁹ Eleanor Heartney, *a.g.e.*, s.221.

aşan şişman figürleri, güzelliğin toplumsal inşasını bulanıklaştırarak, güzelliğin anlamını tartışmaya açmaktadır.¹³⁰ Feminist sanat hareketi içerisinde çalışan sanatçılar performans sanatının yanı sıra kavramsal sanat, minimalizm, enstalasyon, video art gibi farklı alanlarda çok sayıda eserler üretmişlerdir.

4.10. Kimlik Politikaları

Modernizmden sonra ortaya çıkan postmodern süreçte kimlik ve özne algısı yeniden sorgulanmaya başlanmıştır. Sanatçılar 1960’lardan sonra düşüncenin ön planda olduğu işler üreterek, toplumsal ve kültürel alanlarda özne ve kimlik politikalarının üzerinde daha fazla gitmeye başlamışlardır. “Toplumsal bir varlık olarak insana özgü olan belirti, nitelik ve özelliklerle, birinin belirli bir kimse olmasını sağlayan şartların bütünü”¹³¹ olarak tanımlanan kimlik kavramı, bireyin toplumda kim olduğunu göstermektedir. Kimlik kavramı bireyler üzerinden bir toplumun özelliklerini gösteren, toplumlar arasında farklılıkları gösteren en önemli unsurlardan biridir. Kimlik kavramı farklı zaman dilimlerinde farklı toplum yapılarına göre değişip yeni anlamlar kazanmaktadır. Geleneksel anlayışta kimlik, bir aileyi, soyu gösterirken günümüzde kimlik yapısı değişkendir. Örneğin modernizmin getirmiş olduğu tek tip kimlik anlayışı, postmodern dönemde bireyin öne çıkarılıp merkeze konulmasıyla değişerek, çoklu kimlik yapılarını ortaya çıkarmıştır. Postmodern süreçte sanatçılar kimlik politikalarının sorgulayarak, ötekileştirilme, etnik köken, ırk, cinsiyet ve farklılıklar gibi kavramları irdelemişlerdir. Sanatçılar postmodern dönemin geçmiş ile yüzleşmesi ve eleştirel yanını kullanarak, çoklu kimlik yapılarını ve farklılıkları gösteren önemli çalışmalara imza atmışlardır. Sanatçılar kimliğin oluşumunda ve şekillenmesinde rol oynayan devlet, toplum, ekonomi, sosyal yapı, psikoloji, tüketim ve imaj gibi unsurları irdelemişlerdir. Performans sanatı içerisinde kimliğin tanımını yapılırken, sanatçılar bedenlerini araç olarak kullanmıştır.

¹³⁰ Kelly Grovier, *Bu Çağdan Geleceğe 100 Yapıt*, Lal Yayınları, İstanbul 2018, s.244.

¹³¹ Türk Dil Kurumu Sözlükleri, <https://sozluk.gov.tr/>, (20.12.2020)

4.11. Postmodernizm ve Değişen Yapı.

20. yüzyılın başlarından beri sanatta birçok değişim olmuştur. 1980, 1990'lara kadar, soyut dışavurumculuk, pop sanat, kavramsal sanat ve diğerleri geniş bir çerçeve içerisinde modern sanat kapsamında ele alınmıştır. Fakat sanat hareketleri sadece isim olarak ele alınsalar bile, cisim olarak çoktan başkalaşmışlardır. Bu başkalaşım, 20. yüzyılın başlarından bu yana adım adım, aşama aşama oluşmuştur. Modern sanat zamanla postmodern sanata dönüşmüştür. 1980'lerden itibaren ekonomik, siyasal ve sosyo-kültürel yapılarda meydana gelen değişimlerin tartışılması, postmodern süreci başlatmıştır.¹³²

Post kelimesi sonra, sonrası ya da ötesi anlamına gelmektedir. Postmodernizm kavramı da modernizm sonrası anlamına gelmektedir. Postmodernizmi tanımlarken, modernizimden tamamen bir kopuş yapılamamaktadır. Postmodernizm, modernizminin içerisinde var olan olaylara karşı bir eleştiri, bir yüzleşme, bir hesaplaşmasıdır.¹³³ Postmodernizm önce mimari ve felsefe alanında ortaya çıkmış, daha sonra bütün sanat alanını etkilemiştir.

Postmodernizm üzerine günümüzde birçok tartışma yapılmaktadır. Postmodernizm terimi günümüzde başta akademik, sanatsal ve düşünsel alanlar olmak üzere çok sayıda alanda kullanılmaktadır. Postmodernizm, günümüz toplumunda ve kültüründe yer alan değişimlerin yanında, toplumu şekillendirmesi ve yönlendirmesi açısından da birçok alanda ilgi ve merak konusu haline gelmiştir.

Postmodernlik modernlik ile bağlantılı bir terimdir. Postmodernlik, modernlikten sonraki süreci, modernlikten sonra nelerin geldiğini bildirir. Modern düşünce sistemideki toplumların **modernlik değerlerinin** sorgulanıp yapıçözümüne uğratılmalarına, o dönemin koşullarına göndermelerde bulunur. Postmodernlik, baskıcı sistemler yerine çoğulcu ve açık bir demokrasi fikrini savunmaktadır.¹³⁴

¹³² Mehmet Yılmaz, *a.g.e.*, s.203.

¹³³ Mehmet Yılmaz, *a.g.e.*, s.204.

¹³⁴ Madan Sarup, *a.g.e.*, s.186.

Postmodernizm kavramı günümüz kapitalist kültüründe, özellikle sanat alanında gelişen bir hareket olarak nitelenebilir. İlk olarak 1960'larda New York'ta sanatçılar ile eleştirmenler arasında ortaya çıkıp, 1970'li yıllarda Avrupa'lı kuramcılar tarafından geliştirilen bir terimdir. Bu kuramcılar arasında Jean-François Lyotard, *Postmodern Durum* adlı kitabında, modern çağın meşrulaştırıcı söylemlerine, büyük anlatılara, bilim aracılığıyla insanlığın ilerlemeci özgürleşmeye ulaşabileceği ve evrensel olarak geliştirilmiş geçerli bilgiyi öğretebilmek için gereksinim duyulan gerekli bilgiyi insanlığa felsefenin sağlayabileceği düşüncesine karşı çıkmaktadır. Postmodern kuramı, evrensel bilginin eleştirisiyle tanımlanır hale geldiğini belirtmektedir. Lyotard, ortada tek bir aklın olmadığı, birçok akıl olduğu için bütüleştirici bir us fikrinden konuşulamayacağını savunmaktadır.¹³⁵

Postmodernizm ve sanat etkileşimi, sanat alanlarında farklı önemli noktalar barındırmaktadır. Bunların başında sanat ile hayat arasındaki sınırın yok olması, seçkin kültür ile popüler kültür arasında ayırımın ortadan kalkması gelmektedir. Buradan yola çıkarak, sanat alanlarında parodi, pastiş (taklit) ve ironi öne çıkan temalar arasındadır. Postmodern süreçte sanatsal üretim içerisinde özgünlük ve dahilik anlayışının ortadan kalkmasıyla beraber, bunların yerini sanatta yinelemeye dayalı bir anlayışın olabileceği görüşü ortaya çıkmıştır. Pop sanat içerisinde bunun örneklerine oldukça sık rastlanmaktadır. Postmodernizmde vurgu içerikten biçime kaymış, gerçeklik imgelere dönüşmüştür. Postmodernizmde hemen her şeyi metinleştirme, yazısal dile dökmeye yönelik bir hareket ortaya çıkmıştır. Bu bakımdan, felsefe, tarih, hukuk, sosyoloji ve diğer disiplinler keyfi yazı türleri ya da söylemler olarak ele alınabilmektedirler.¹³⁶

Sanatta 1975 öncesi eğilimler kendi başına ayrı olarak varlık gösterirken, 1980'lerin genç kuşak sanatçıları bu eğilimlere bütüncül bakış açısıyla yaklaşmıştır. Bu bakış açısı içerisinde sanatçıların gerçekleştirmek istedikleri hedefleri genel olarak şu şekilde sıralanabilir;¹³⁷

¹³⁵ Madan Sarup, a.g.e., s.188.

¹³⁶ Madan Sarup, a.g.e., s.188-189.

¹³⁷ Nancy Atakan, a.g.e., s10.

- “Güçlü sanat kurumlarının varsayımlarını yıkmak
- Sanat nesnesinin önemini ve sanatın alınan-satılan bir mal olması düşüncesini azaltmak
- Algılama sınırlarını sorgulamak
- İmge ve dil arasındaki ilişkileri irdelemek
- Sanat kavramını estetikten ayırmak
- Süreç/ürün ilişkisini sorgulamak
- Galeri/müze/sanat dergisi sistemine bir alternatif geliştirerek, sanat yapıtlarını yaygınlaştırmak için yeni yollar bulmak
- Sanat yapıtı, sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkileri yeniden yapılandırmak”¹³⁸

1980 kuşağı sanatçıları hedeflerini büyük ölçüde gerçekleştirmiştir. Bitmiş nesne yerine sürece, kavramlara ve düşünsel eylemleri vurgulamaya yönelmişlerdir. Postmodern süreç içerisinde imgeler ve sözcükler arasındaki hassas dengelere odaklanarak, dilin kaygan bir zeminde olduğuna ve sözcüklerin ve anlamların sürekli değişkenliğine dikkat çekmişlerdir. Bu bakımdan modernizmin dilinin getirmiş olduğu kesin ifade biçimlerini ve büyük anlatıları sorgulayıp sorunlaştırarak, onları yeniden yorumlamaya, yerlere ve bölgelere göre tanımlamaya çalışmışlardır.

Sosyo-kültürel yapı ve sanatla ilişki içerisinde olan postmodern süreç, 20. yüzyılın sonunda doğrudan siyasal, politik ve toplumsal olaylarla ilgilenen süreç olduğu bilinmektedir. Postmodern sanat içerisinde sanatçılar, özellikle kimlik politikaları, çevre, etnik kökenler, cinsel kimlikler, feminist hareketler, insan hakları gibi doğrudan toplumsal ve politik konularla ilgilenmişlerdir. Bu bağlamda birçok performans gösterisi ve etkinlikler gerçekleştirmişlerdir. Sanat, politika, siyaset ve toplumun birbirinden etkilendiği süreç içerisinde olan postmodernizmin tanımı ve sınırları her geçen gün genişlemektedir.

¹³⁸ Nancy Atakan, *a.g.e.*, s11.

5. PERFORMANS SANATI ÖRNEKLERİ

5.1. Bedenin Performansta Politik Söylemle İlişkisi

Performans her zaman toplumla bağlantılı bir yapı içerisinde olmuştur. Performans sanatçıları gündelik hayata ilişkin yorumlarını siyasi bakış açısı ile birleştirerek, 20. yüzyıl ve günümüzde çok sayıda aktivist harekete destek vererek eylemlerini ve performans gösterilerini gerçekleştirmişlerdir. Avrupa’da Birinci Dünya Savaşı ve İkinci Dünya Savaşı’ndan önce ve İki Savaş Arası Dönem’de, İtalyan fütürisleri ve Dada gibi bir dizi sanat hareketi, siyasi ve düzen karşıtı ideallerini performans sanatında ve çeşitli sanat biçimlerinde yaymışlardır. Ancak İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra, değişen sosyal yapılar, kitle iletişim araçlarının gelişmesi ve gençlik kültürünün yükselişi siyasi ve sosyal statükoya karşı geniş çaplı protestoları beraberinde getirmiştir.¹³⁹ Performans sanatı, gelişen teknoloji ile eylem alanını genişletmiştir. Dünyanın birçok noktasında yayılan olaylar, performans sanatının muhalif bakış açısının farklı coğrafyalara yayılmasında önemli rol oynamıştır.

5.1.1. Joseph Beuys

Beuys provakatif kimliği ile Marcel Duchamp’dan sonra geleneksel sanatın kalıplarını yıkan önemli isim olarak öne çıkmaktadır. Aykırı düşünceleri ve başkaldırıyı içerisinde bulunduran Fluxus akımına yakınlığı ile bilinen Beuys, toplumsal bir sanat anlayışını benimseyen birçok çalışmaya imza atmıştır. Beuys, sanatın açıklayıcı olmasından öte sanatın biçim verici ve değiştirici bir güç olduğunu düşünmektedir.¹⁴⁰ Sanatı toplumsal ideallerini dile getirebileceği bir alan olarak gören Beuys, çalışmalarında sanatın iyileştirici ve yapıcı gücünü kullanmıştır.

¹³⁹ <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/performance-art/angry-space-politics-and-activism#>, (24,07,2020)

¹⁴⁰ Mehmet Yılmaz, *a.g.e.*, s.341.

Alman kökenli bir sanatçı olan Beuys, Almanya’da geleneksel modernist plastik sanatlara karşı radikal tutum sergilemiştir. Beuys, Anti-form, non-kompozisyon, Arte-Povera, Kavramsal Sanat ve Çevreci Sanat gibi birçoğu ABD çıkışlı olan sanat anlayışlarını kullanarak kendi siyasi görüşlerini anlatan bir sanatçıdır. Beuys’un Neo-Dada ve Fluxus’a yakınlığı olduğu bilinmektedir. Beuys’un sanatını tek bir çatı altında toplamak güçtür. Disiplinler arası bir sanatçı olan Beuys, politik konuşmalarını, eylemlerini, yerleştirmelerini ve Happening’lerle birleştirmiştir. Tek bir sanat disiplinine bağlı kalarak çalışmanın gericilik olduğunu düşünmektedir. Beuys’un sanat anlayışı, çağın toplumsal ve siyasal engellerine karşı insanın kayıtsız kalmayarak, bir şeyler yapmak zorunda olduğu eylemler ile ilgilidir. Bu nedenle Beuys, politikacıları ve öğretimden sorumlu olan insanları gösterilerine ve eylemlerine çağırması, bunu daha ileri götürerek iki siyasi parti kurmuştur. 1967’de German Student Party (Alman Öğrenci Partisi) ve 1971 yılında The Organisation of Non Voters (Seçmen Olmayanların Organizasyonu) adı altında iki farklı siyasi parti kurmuştur.¹⁴¹ Beuys’un yerleştirmeleri, konuşmaları, eylemleri, performansları toplumsal sorunlarla ilgilidir. Kapitalizme, toplumsal rahatsızlıklara, geleneksel sanat eğitime, modernist sanata karşı çalışmalar yapmıştır. Beuys, Düsseldorf Akademisi’nde heykel eğitimi aldıktan sonra aynı kurumda 1961 yılında öğretim üyesi olarak çalışmaya başlamıştır. Ancak Beuys’un fikirleri ve provokatif kişiliği okul için sorun teşkil etmiştir. Beuys’un düşüncelerini ve söylemlerini provokasyonlarla kitlelere yaymak istemesi ve ‘herkes sanatçıdır’ sözü okul için sorun oluşturarak, 1971 yılında akademideki görevinden polis kontrolü altında uzaklaştırılmıştır. Beuys’un açtığı sergilerde ve gerçekleştirdiği gösterilerde yaşam, insan, politika ve din gibi konuları tartışmaya açarak provokatif kişiliğini öne çıkardığı bilinmektedir. Bu provokasyonların onun şöhretini oluşturduğu yazılmaktadır. Sanatçı hakkında, Beuys’un bazı polemik yaratan açıklamalarından yola çıkılarak, haftalık Alman dergisi Der Spiegel’in 5 Kasım 1979 sayısının kapağında¹⁴² ‘Joseph Beuys: şarlatan ya da dahi?’ başlığı atılmıştır. Bu yazıda, 1965 yılında gerçekleştirdiği ‘Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Açıklanır?’

¹⁴¹ Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Genişletilmiş On Dördüncü Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 2010, s.778.

¹⁴² Maïté Vissault, “Joseph Beuys: A Shaman’s Factory”, <https://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/en/archives/2406>, (10,12,2020)

performansı ele alınmıştır. Sanatçının performans esnasında kullandığı malzemeleri eleştiren yazıda, Beuys'un geleneksel heykel malzemelerini kullanmak yerine, bozulan, çürüyen yapıda olan gres yağı, margarin, bakır, keçe, bal vb. gibi malzemeleri kullanarak sanatçının her şeyin bir değişim sürecine tabi olduğunu gösterdiği belirtilmektedir. Beuys'un bunu yaparak sanatı aşağıladığı ve bu doğrultuda 'herkes sanatçıdır' düşüncesini ileri sürdüğü belirtilmiştir.¹⁴³



Resim 5. 1. Joseph Beuys, “Süpürmek”, Berlin 1972.
http://disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Utley_4.html

1968 olaylarının başlangıcı olarak Fransa kabul edilmektedir. Olayların temel noktası, Amerika'daki gençlerin Vietnam savaşını protesto gösterileri ve Martin Luther King'in öldürülmesidir. Fransa'daki öğrencilerin Nanterre Üniversitesi'ndeki yasakların kaldırılmasına karşı başlatılan eylemler, kısa süre içerisinde tüm üniversiteye yayılmıştır. Öğrenciler eğitim taleplerinin yanında siyasi taleplerde de bulunmuştur. Öğrencilerin bu isteklerle sokaklara dökülmesi geniş kitlelere ulaşmıştır. Sol görüşlü toplulukların ve öğrenci gruplarının da harekete katılmasıyla, eylemler giderek büyümüştür. İşçi kesimi ve toplumun diğer kesimlerini de içerisine dahil eden

¹⁴³ Adnan Turani, *a.g.e.*, s.779.

hareket, ülke çapında ayaklanmalara, genel grevlere ve fabrika işgallerine neden olmuştur. Fransa’da öğrenci hareketi olarak başlayan bu olaylar kısa süre içerisinde diğer ülkelere de yayılmıştır.¹⁴⁴

Beuys 1968 olaylarından sonra daha fazla politik kimlik kazanmıştır. Berlin’de 1972 yılında 1 Mayıs gösterileri sonrasında çöpçülere yardım etmek için iki yabancı öğrencisiyle birlikte Karl Marx Meydanı’na giderek, sokakları süpürme eylemi gerçekleştirmiştir. Eylem sonuna kadar bekleyerek, tüm meydanı süpürdükten sonra, kalıntıları da bir galeride sergilemiştir. Beuys, özgürlüğün ancak insanın yaratıcı gücünü keşfetmesi ve bunu eyleme geçirmesiyle gerçekleşeceğini belirterek, sanatçı ve izleyici arasındaki sınırları ortadan kaldırmıştır. Beuys’un bu eylemi sanatı toplumsal dönüşüme yönelik bir araç olarak kullandığını göstermektedir.¹⁴⁵

Beuys’un sanatının temelinde, sanatın toplum üzerinde iyileştirici bir gücün olduğuna inanç, insanın tinsel ve düşünsel açıdan gelişmesine yardımcı olmak için sanatın bir araç olarak kullanılabilmesine yönelik düşünce yatmaktadır.

Beuys, 1974 yılında ABD’nin New York, Minneapolis ve Chicago şehirlerine gezilerde bulunmuştur. Beuys’un bu gezileri ‘Batılı Adam İçin Enerji Planı’ gösterisini yapmak için planlamıştır. Sanatçının bu gösterisi izleyici ile sanatçı arasında fiziksel ve ruhsal bağ kurarak, sanat ve hayat arasındaki sınırı ortadan kaldırma amacı taşımaktadır. Sanatçının gezisini yaptığı bölgeler Batı dünyasının sorunlu bölgelerinden Amerikan yerlilerinin uzun süredir sorun yaşadığı bölgelerdir. Beuys’un gezisi, sanatın iyileştirici gücünü ortaya çıkararak, sorunların üstesinden gelinebileceğini gösterme amacı taşımaktadır. Bu anlamda sanatçı Amerikan yerlilerinin problemlerini bir ölçüde hafifletmek adına ‘Amerika’yı Seviyorum Amerika da Beni’ performansını gerçekleştirmiştir. Bu performans gösterisi, Beuys’un seyahatlerinin amacını taşıyan bir performanstır.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Feryat Bulut, “68 Kuşağı Gençlik Olaylarının Uluslararası Boyutu Ve Türkiye’de 68 Kuşağına Göre Atatürk Ve Atatürkçülük Anlayışı”, *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, Cilt 11, Sayı 23, İzmir 2011, s.130.

¹⁴⁵ Mehmet Yılmaz, *a.g.e.*, s. 347-348.

¹⁴⁶ Nancy Atakan, *a.g.e.*, s.36.



Resim 5. 2. Joseph Beuys, “Amerika’yı Seviyorum, Amerika da Beni”, New York 1974.
<https://www.e-skop.com/skopbulten/joseph-beuys-saman-mi-sarlata-mi/2677>

Joseph Beuys ‘un ses getiren performansı ‘Amerika’yı Seviyorum, Amerika da Beni’ adlı performansı Beuys’tan Amerika’ya bir eleştiri niteliği taşımaktadır. Amerikalı küratör Rene Block, Joseph Beuys’tan galerisi için bir çalışma yapmasını istemiştir. Joseph Beuys, Amerika’nın yerlilere yaptıklarını ve İkinci Dünya Savaşı’nda Japonya’ya karşı atom bombası kullanmasını büyük bir şiddetle kınamaktadır. Amerika Birleşik Devletleri’nin yanlış politikaları, Beuys’u Amerika’ya gitme konusunda kararsız bırakmıştır. Küratör Rene Block’un teklifi, Beuys için Nixon yönetiminde olan Amerika Birleşik Devletleri’ni eleştirmek ve Amerikan yerlilerinin çektikleri acıları gündeme getirmek, ayrıca doğal yaşamın önemine dikkat çekebilmek için bir fırsat özelliği taşımaktadır. Beuys bu fırsat doğrultusunda tüm olumsuz etmenlere rağmen New York’ta gösteri yapma fikrini kabul etmiştir. Beuys, gösterisi ile hem Amerika’nın politikasına hem de geçmişte Amerika Birleşik

Devletleri'nin yaptıklarına ve sanattaki Amerikan hegemonyasına sert bir eleştiri yapmıştır.¹⁴⁷

Beuys, İkinci Dünya Savaşı'nda Almanya adına savaşa gönüllü pilot olarak katılır. Sanatçının kullandığı uçak Kırım yakınlarında Rusya tarafından düşürülür. Beuys, Kırım'ın soğuk havasında donmak üzereyken Tatarlar tarafından kurtarılır. Bir süre boyunca Kırım'da savaş esiri olarak tutulur. Beuys'un bu süre zarfında yaşadığı deneyimler, 'Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni' performansının temellerini atar. Sanatçı'nın performansı 1974 yılında Rene Block'un New York'da açılan yeni galerisinde gerçekleşir. Beuys performansında tel örgülerle bölünen bir oda içerisinde vahşi bir kır kurdu ile üç gün geçirir.¹⁴⁸

Beuys gösterisi gerçekleştirmek için Amerika'ya uçak ile gider. Uçağa bindiği andan itibaren gözlerini kapar. Pasaport kontrolünü gerçekleştirir. Keçeye sarılı bir biçimde sedyeye yatırılır, kırmızı artı işaretine sahip ve sürekli sirenleri çalan bir ambulans vasıtasıyla gösteriyi gerçekleştireceği galeriye kadar götürülür. Beuys tüm yol boyunca gözlerini kapalı tutar. Bunu yapmasının bir nedeni vardır. Böylece yol boyunca Amerika hakkında az şey görmüş olur. Seyircilerin korkmadan izleyebilmeleri için galerinin bir bölümü tel örgüyle bölünerek bir kafes şekline dönüşürülmüştür ve bu kafesin tabanı tahtadandır. Çünkü sanatçının ayaklarını yerden yani Amerika topraklarından kesmeye yöneliktir. Kafesin içerisinde yani gösteri mekanında Beuys'un kullanacağı çeşitli nesneler bulunmaktadır. Vahşi bir kurt, saman, türbin sesi çıkaran bir alet ve beş adet Wall Street Gazetesi bunlardan bazılarıdır.¹⁴⁹

Beuys bu performansıyla kapitalizmin bir modellemesini yapmıştır. Amerika topraklarına ayak basmadan, ülkeye ait bir şey görmeden gelip gittiği Amerika'yı sert bir dil ile eleştirmiştir. Beuys, Amerikan kurdu ile baş başa kalarak, 'keşfedilen' Amerika ile temas kurmamaya çalışmıştır. Ancak sanatçı Amerika'yı sevdiğini

¹⁴⁷Mehmet Yılmaz, *a.g.e.*, s.349.

¹⁴⁸ Mehmet Yılmaz, *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2012, s. 295-296.

¹⁴⁹ Mehmet Yılmaz, *a.g.e.*, s.296.

söylemiştir. Kafesin içindeki yabani kurt Beuys'un sevdiği Amerika'yı temsil etmektedir ve Beuys, şaman görevi üstlenerek vahşi kurt ile iletişim kurmaya çalışmıştır.¹⁵⁰ Sanatçı gösterisinde kendi bedenini ve kullandığı diğer malzemeleri metafor haline getirmiştir. Beuys'un performanslarında kullandığı malzemeler sıradan ve tesadüfi olarak seçilmemiştir. Sanatçı ilk olarak kendi bedenini bir malzeme olarak kullanmaktadır. Bakır ve keçe en temel malzemeleri arasında gelmektedir. Bu malzemeleri yapısını bozmadan olduğu gibi kullanmış fakat malzemelerin her birine farklı simgesel anlamlar yüklemiştir. Örneğin keçe, sıcaklık, yalıtım ve barınak anlamındır. İçyağı, yakılmış enerji ve merhem demektir. Beuys İkinci Dünya Savaşı sırasında uçaktan düştüğünde, Tatarlar Beuys'un bedeninin karda donmaması için iç yağı sürerek ardından keçe ile sarmışlardır. Beuys performansı sırasında ayaktaiken üzerindeki keçe ile dışarıdan bakıldığında hem bir Tatar çadırına benzemiş hem de kurdun sanatçıya alışmasına yardımcı olmuştur. Metal üçgen (performans metal bir üçgenin içerisinde başlamıştır) bilinci ve başlangıcı temsil etmektedir. Performans esnasında türbin sesi gelmektedir ve bu ses de teknolojiyi temsil eder. El feneri, depolanmış enerji ve yönü temsil eder. Eldivenler, her türlü eylemi gerçekleştiren elleri (hem el hem pençeyi) temsil eder. Gösteri de yerde Wall Street Gazetesi yer almaktadır. Borsa haberlerinin yer aldığı gazete, Amerikan ekonomisinin acımasızlığı anlamına gelir. Beuys'tan sonra performansın en önemli kahramanı kurttur. Kurt, eski zamanlarda Amerika'ya Orta Asya'dan yerlilerle birlikte gelen ve bu topraklara yerleşen bir kurt cinsini temsil eder. Kurt, Amerikan Yerlileri (Kızılderililer) demektir. Avrupadan gelen eli silahlı **beyaz adam** bu topraklardaki hem Kızılderilileri hem de kurtları yok etmiştir. Beuys'un gözünde kurt gerçek Amerika'dır. Beuys performansında eldivenleri kurda vererek, ona simgesel anlamda dostluk elini uzatmıştır. Aynı mekan içerisinde kurt ve Beuys üç gün geçirmiştir. Kurt bu zaman diliminde Wall Street Gazetesi'nin sayfalarına (Amerikan rüyasına) işemiştir. Beuys, Tatar ve Kızılderili kültüründe olduğu gibi kurdun, insanın anlayamayacağı mistik bir iletişim gücü, sezgisi ve ruhu olduğunu düşünüyordu. Ona göre kurt, maddi dünya ile ruhlar alemi arasında bir köprü görevi görmektedir. Performansın sonunda, toprakların

¹⁵⁰ A. Gökür Gürçan, *a.g.e.*, s.43.

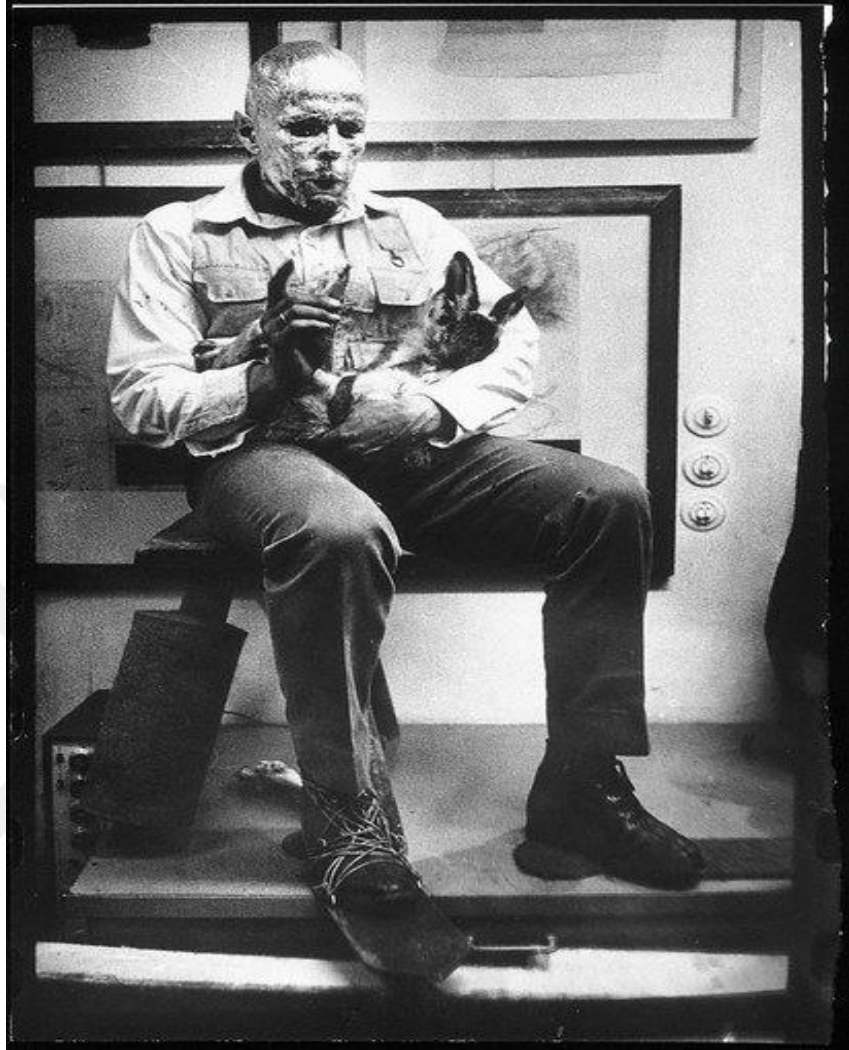
asıl sahibi olan vahşi kurt Beuys'a barışın ne olduğunu göstermiştir. Beuys'un, 'Amerika'yı Seviyorum, Amerika'da Beni' sözünün sebebi budur.¹⁵¹

Politik bir kimliğe sahip olan Joseph Beuys, 1965 yılında Düsseldorf'daki Galerie Schmea'da ilk sergisi açmış ve açılış için 'Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Açıklanır' isimli performansını tasarlamıştır. Beuys başını altın yaldız ve bal ile kaplar. Ayakkabısının sağ tekine çelik bir taban bağlar (bunu katı mantık ve ruhsal sıcaklığı temsil etmesi için yapmaktadır). Beuys böylelikle kendisini bir şamana dönüştürmüştür. Ardından tek koluyla tuttuğu ölü bir tavşana kendi resimlerini dudak hareketleriyle açıklayarak sessizce galeri içerisinde üç saat geçirir. Joseph Beuys'un bu yapıtı toplumsal aydınlanmayı yaratma konusunda resmin sınırlarını eleştirmektedir. Aynı zamanda sanatta açıklamaların yersizliği ve ruhun mantıklı olmayan dünyasıyla iletişime geçmekle de ilgilidir. Beuys kozmolojisinde birçok temsili nesne, metafor ve göndermeler bulunmaktadır. Sanatçının başına sürdüğü bal, yaşam gücünü içerir ve yaratıcılığın ürünleri için bir metafordur. Arılar ise gizemli bal üretme süreci doğurganlık ve dönüşümü akla getirmektedir.¹⁵² Beuys kullandığı malzemeler ve bu malzemelerin temsil ettiği şeyler ve göndermeleri göz önünde bulundurulduğunda, bu malzemelerin temsil ettiği şeyleri anlayabilen insanlara karşı bilgi aracı konumundadır. Sanatçı yaratıcı gizemiyle insanlara düşündüklerini aktarmaktadır. Bu performansı ile topluma, sanatın içerisinde bilginin önemi kadar ruhsal yönünün de önemli olduğunu vurgulamıştır. Kucağında ölü bir tavşanı tutarak, insanları kendileri ile yüzleştirmiştir. Tavşanın ölü olmasıyla, modern hayatın geç kalınmışlığını vurgulamıştır.¹⁵³ Joseph Beuys, sanatı sosyal bir olgu, toplumu değiştirebilecek bir araç olarak görmüştür.

¹⁵¹ Mehmet Yılmaz, *a.g.e.*, s.298.

¹⁵² Jonathan Fineberg, *1940'tan Günümüze Sanat*, Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir 2014, s.222.

¹⁵³ A. Gökür Gürçan, *a.g.e.*, s.42.



Resim 5. 3. Joseph Beuys, “Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Açıklanır”, Düsseldorf 1965.
<https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/434.1997.9/>

Beuys, sanatın insanı ve toplumu iyileştireceğine dair inancı ile ütopyik bir dünya yaratmaktadır. Sanatçı bu fikirlerini hayvanlar ile iletişim kurmaya çalışarak (hayvan doğası ile bağ kurabilmek için üç gün boyunca canlı bir kurt ile aynı galeri mekanında kalması gibi), mistik bir şekilde geliştirmiştir. Böylece hem kendisinin hem de sanatın sınırlarını test etmektedir.¹⁵⁴

¹⁵⁴ Eleanor Heartney, a.g.e., s.483.

Beuys performanslarını toplumsal dönüşümü sağlamak için bir araç olarak adlandırmaktadır.¹⁵⁵ Sanatın bireye, topluma ve doğaya yönelik önemi, performanslarında göze çarpmaktadır. Sanatın bir süreç olduğunu düşünen Beuys'un performansları gösteri esnasında bir ritüele dönüşmektedir. Nesnelerden enerji alıp, nesnelere yeni anlamlar yükleyen bir kişi olarak gözükmektedir. Beuys, performansları ile anlık etkisinin çok ötesine uzanmıştır.



¹⁵⁵ Graham Whitham ve Grant Pooke, a.g.e., s.156.

5.1.2. Şirin Neşat

İran asıllı Amerikalı sanatçı Şirin Neşat, İslam toplumunda cinsiyet ve iktidar dinamiklerini incelediği video enstalasyonları ve fotoğraf çalışmaları ile tanınmaktadır.¹⁵⁶ Neşat'ın çalışmalarında İslam kadını, teknolojik imgelerle birlikte modern bir atmosferde gösterilmektedir. Sanatçı fotoğrafların üzerine Farsça yazılar eklemektedir. Neşat'ın bu yazıları doğu toplumlarında eskiden beri sürdürülen geleneğe göndermedir. İnsanlar ellerini, yüzlerini, ayaklarını ya da görünmeyen bölgelerini yazı ya da resimlerle, geçici veya kalıcı dövmeler yapmaktadırlar.¹⁵⁷

1979 İran devriminden hemen önce ülkesinden ayrılıp ABD'ye göç eden Şirin Neşat çalışmalarında, İran'ın fundamentalist toplumunun susturduğu kadınların sesini duyurmaya çalışmaktadır.¹⁵⁸ Ayrıca sanatçının eserleri, benliğin ve toplumun sıkı bir şekilde birbirine bağlı olduğu göstermektedir. 20 yıldır New York'ta yaşayan Neşat'ın çalışmaları, İran ile Batı arasındaki çatışmayı tasvir etmek için kullanılmaktadır. Bu tartışmalar genellikle İslam dini ve kadınların özgürlükleri arasında gelişmektedir. Ayrıca sanatçının filmlerinde konu bireyin grup içerisine entegre edilmesini anlatmaktadır.¹⁵⁹ Tüm bu tartışmalara karşıt olarak Neşat, yapıtlarının dünyadaki en büyük çatışmalardan birisi olan İran ile Amerikan kapitalizmi arasındaki çatışmayla tanımlanmasından rahatsızlık duyduğunu belirtmektedir.¹⁶⁰

Akman'a göre, Şirin Neşat'ın sanatında ele aldığı başlıca problem, genel olarak Ortadoğu'da, özellikle İran'da kadınların, içinde bulundukları sistemlerin ve muhalif grupların üyeleri olarak yaşadıkları deneyimler ve İslami rejim veya siyasi hareketlerin yarattığı atmosfer altında kadın bedeninin maruz kaldığı hegemonya

¹⁵⁶ John Fleming- Hugh Honour, *a.g.e.*, s.919.

¹⁵⁷ Mehmet Yılmaz, *Modernden Postmoderne Sanat*, 2. Baskı, Ütopya Yayınları, Ankara 2013, s.492-493.

¹⁵⁸ Eleanor Heartney, *a.g.e.*, s.246.

¹⁵⁹ Alistair Hicks, *Küresel Sanat Pusuları 21. Yüzyıl Sanatında Yeni Yönelimler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015. s.61.

¹⁶⁰ Alistair Hicks, *a.g.e.*, s.62.

mücadelesidir. Sanatçı, fotoğrafları ve video enstalasyonlarıyla politize olmuş bu coğrafyada kadın kimliğinin nasıl belirlendiğini irdelemektedir.¹⁶¹

Neşat çalışmalarında fotoğraf ve kadın konusunu seçmesini verdiği bir röportajda açıklamaktadır. Sanatçı, fotoğrafın kendisine ihtiyacı olduğu gerçekliği yansıtmada en uygun araç olduğunu belirtmektedir. İslam Devrimi'nden beri on yıldır İran'dan uzak olan sanatçı, 1990'larda tekrar İran'a dönmüştür. Neşat, İran devrimi, İran toplumu ve kadının ilişkilerinin en başından beri aklında olduğu dile getirmektedir. Buradan yola çıkarak, bu konuları araştıran bir dizi fotoğraf serisi üretmiştir.¹⁶²

Paolina Weber'e göre Şirin Neşat'ın çalışmaları, Ortadoğu ülkelerindeki yasaların özel ve genel sınırlarını konu alarak ve Batılıların İslam kadını ve İslam kimliğini nasıl klişeleştirdiğini sorgulamaktadır. Şirin Neşat, aldığı sanat eğitiminin Batı, fakat kültürel kökenlerinin Doğu olduğu için işlerinin iki uca da açıldığını ama bu iki uç arasında bir denge bulmakta zorlandığını dile getirmektedir. Doğu/Batı, laik/köktendinci gibi tartışmalara uzaktan bakmış olsa da sanatçının çalışmalarında köktendincilik kavramının büyük bir yer tuttuğu görülmektedir. Fakat bu kavramın büyük yer tutması, Neşat'ın inancının kökten dinci olmasıyla ilgili değildir (ayrıca Neşat, laik olduğunu söylemektedir). Bunun sebebi Neşat'ın terör ve şahadet konularına yönelik merakından kaynaklanmaktadır.¹⁶³ Kendisiyle yapılan bir röportajda Neşat merakını şu şekilde dile getirmektedir:

*“Sanırım bu konudaki duruşum, temelinde sorgulama ihtiyacı ve konuya ilişkin saf meraktan ileri geliyor. Öte yandan, şu andaki ABD hükümetinin de en az İran'daki kadar 'köktendinci' bir tavır içinde olduğunu hissediyorum. ABD, dini kullanma ve sığ ideolojisini uygulama biçimiyle, kitleleri sürekli tek bir yöne sevk eden tutumuyla bunu gösteriyor”.*¹⁶⁴

¹⁶¹ Kubilay Akman, “SHIRIN NESHAT VE ALLAH'IN KADINLARI”, http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi71/kubilay.akman.2_71.html, (14,10,2020)

¹⁶² Arthur C. Danto, “Shirin Neshat by Arthur C. Danto”,

<https://bombmagazine.org/articles/shirin-neshat/>, (16.10.2020)

¹⁶³ Mehmet Yılmaz, a.g.e., s.493.

¹⁶⁴ Şirin Neşat-Evrin Altuğu: aktaran Mehmet Yılmaz, a.g.e., s.493.

Bunun yansira Neşat, inancıyla ilgili de ikilemde kaldığını, bir taraf seçmekte zorlandığını dile getirmektedir. Bu durumu şöyle açıklamaktadır:

“Gençliğimde her zaman dine yakın hissettim kendimi –İslam dinini’ ve ‘inançlı olma’yı benimsedim...Arapça kelimelerin ne anlama geldiğini bilmesem de her gün dua ettim. Din bizim için duygusal ve psikolojik açıdan güven ve rahatlama sağlayan kolektif bir faaliyetti. ABD’ye geldiğimde, zaten yoğun olmayan dini faaliyetlerim giderek azaldıkça büyük bir ‘kayıp’ ve ‘yersizyurtsuzlaşma’ hissettim ve hiçbir zaman tam iyileşemedim.”¹⁶⁵

Kuşku yok ki Şirin Neşat’ın terör ve şehadet kavramları arasındaki merakının ve Doğu/Batı arasındaki farkları irdelemesinde sanatçının inancı arasındaki ikilemin etkisi vardır. Buna örnek olarak Neşat’ın ‘Allah’ın Kadınları’ adlı çalışması örnek olarak verilebilir. Neşat, 1979 İslam Devrimi’nden sonra İran’a ilk defa gidişinin ardından 1993-1997 tarihinde ‘Allah’ın Kadınları’ serisini yapmıştır. Bu seride sanatçı zarif Fars kaligrafisi ile siyah-beyaz portre fotoğrafları bir arada kullanmıştır. Sanatçının kullanmış olduğu imgeler, çoğu sanatçının ailesine mensup, elinde silah tutan kadınları, agresif ve her an tartışmaya hazır halde izleyiciyle direk temas kuran, türbanlı, çarşafli kadınları betimlemektedir. Sanatçının fotoğrafların üzerine yazdığı metinler, İranlı çağdaş yazarların şiirlerinden ve düz yazılarından alınmıştır. Bazı yazılar ise açık şekilde düzene ve İran toplum yapısına aykırı olan muhalif bakış açılarını temsil etmektedir. Bu metin ve imge kombinasyonları, Batıların **sessiz ve cinselliğinden arınmış Müslüman kadın** algısını bir sorun olarak ele alıp incelemektedir. Şirin Neşat, gençliğinde öğrendiği Kuran ikonografisi tecrübelerinin yapıtlarının görsel zarafetini oluşturduğunu belirtmektedir. Eserlerin kavramsal gücünün ise, bu tecrübelerle yaptığı derin kişisel müdahalelerin sonucu olarak görmektedir.¹⁶⁶ Allah’ın Kadınları, inancını yaşam felsefesine dönüştürmüş insanları konu edinmektedir. Neşat, bu çalışmasını zihnini sürekli meşgul eden iki kavramdan, terör ve şehitlik kavramından yola çıkarak oluşturmuştur. Allah’ın Kadınları’nda iki

¹⁶⁵ Jhon LeKay: aktaran Alistair Hicks, a.g.e., s.62.

¹⁶⁶ Michael Wilson, *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur 21. yüzyıl sanatını yaşamak*, 1.Baskı, Hayalperet Yayınevi, İstanbul 2015, s.276.

ayağının arasında silah tutan ve ayaklarının altında yazılar olan resim, ironik bir şekilde ABD’de 11 Eylül 2001 saldırılarının yapılmasından hemen önce o gün raflarda dergi kapağı olmuştur. Neşat bu dergi kapağını gördüğünde gurur duymak ve özür dilemek arasında ikilemde kaldığını dile getirmektedir.¹⁶⁷



Resim 5. 4. Şirin Neşat “Allah’ın Kadınları serisi, Uyanıklığa Bağlılık”, 1994.

<https://publicdelivery.org/shirin-neshat-speechless/>

Şirin Neşat’ın Allah’ın Kadınları serisinden bir diğer çalışma ‘İsyankar Sessizlik’ adlı fotoğraf çalışmasıdır. Fotoğraf sanatçının bir öz-portresidir. İnsanı yakalayan, yüreğinde bir mücadelenin yattığı hissini bakan kişiye vermektedir. Siyah-beyaz renklerden oluşan fotoğraf sanatçının yüzünü geleneksel İslami çarşafıla

¹⁶⁷ Mehmet Yılmaz, *a.g.e.*, s.493.

örtülmüş olarak göstermektedir. Sanatçının yüzünün çehresi, elinde tuttuğu silah ile ikiye bölünmüştür. Fotoğrafta sanatçının yüzünün bir kısmı gölge de kalmış diğer kısmı aydınlıktır. Bu yarı gölge yarı ışık izleyenin zihninde soru işaretleri uyandırmaktadır. Özne silahı isteyerek mi tutmaktadır, yoksa silah ona zorla mı verilmiştir? Sanatçının yüzüne yazılmış Farsça yazılar izleyenlerin akıllarına çeşitli fikirler getirmektedir. Birisi o metinlerin İran-İrak Savaşı'nda şehitlere övgüsüyle tanınan İranlı kadın şair Tahereh Saffarzadeh'in bir şiirinden alındığını söylese bile, kadının o yazıda işlenen İran devrim yanlısı duyguları benimseyip benimsemediğini, yazının kadının isteği doğrultusunda mı yoksa kadına zorla mı yazıldığını kesin olarak söyleyemez. Fotoğraftaki görüntü izleyenin aklında çok sayıda soru işareti bırakarak, fotoğrafın öznesiyle izleyenini zıt yönlerle çekmektedir.¹⁶⁸

Neşat, çalışmalarındaki şiddet ve silah kullanımını yaşam/ölüm, iyi/kötü, güzellik/şiddet ikilemleri üzerinden değerlendirmektedir. Bir taraf olmazsa diğerinin de olamayacağını belirtir. Örneğin Allah'ın Kadınları fotoğraf sergisinde, silahı saran kadınların tehdit edici görüntüleri ile karşı karşıyayız. Ancak fotoğraf, kadın bedenleri ve bakışlarıyla ilgili son derece itaatkar, erotik ve duygusal bir şeyler olduğunu da söylemektedir.¹⁶⁹

Sanatçının çalışmaları, 1974 yılında liseyi bitirdikten sonra anavatanı olan İran'dan Amerika Birleşik Devletleri'ne gidişini, bir bakıma kendi sürgününü çözümlemektedir. Sanatçı 16 yıl sonra İran'a geri döndüğünde, İran Devrimi ve kurulan İslam Cumhuriyeti, hatırladığı kültürel yaşamın her boyutu, kadınların toplumdaki rollerini kökten değiştirmiştir. Neshat'ın çalışmalarında başörtüsünün ve çarşafın tekrar tekrar kullanıldığını görmekteyiz. İslam Ansiklopedisi ve Müslüman dünyası baş örtüsünü Kur'an'da, kadınların veya erkeklerin örtünmesi için kullanılan bir örtü olarak tanımlamamaktadır. Başörtüsünü ortamı bölen ve mahremiyeti temin eden mekansal bir perde olarak tanımlamaktadır. Şirin Neshat'da kendisini kumaş, şiir veya tüfeklerden yapılmış **mekansal perdelerin** arkasına yerleştirerek, siyasi, dinsel

¹⁶⁸ Kelly Grovier, *a.g.e.*, s.210.

¹⁶⁹ John LeKay, Heyoka Magazine.

<http://heyokamagazine.com/HEYOKA.4.FOTOS.ShirinNeshat.htm>.

veya cinsel çatışmaların arasındaki İranlı kadının çekici bir portresini vermeyi başarmıştır.¹⁷⁰

Örneğin Allah'ın Kadınları fotoğraf sergisinde, silahı saran kadınların militanlığın gücüyle ve tehdit edici görüntüleri ile karşı karşıyayız, ancak aynı zamanda kadın bedenleri ve bakışlarıyla ilgili son derece itaatkar, cinselliği ile gurur duyan, kendine güvenen, erotik ve duygusal bir şeyler olduğunu da söylemektedir.¹⁷¹



Resim 5. 5. Şirin Neşat, “Allah’ın Kadınları serisi, İsyan Sessizlik”, New York 1994.
<https://medium.com/@priya.assal/shirin-neshat-darling-of-the-american-art-scene-7a936709a26f>

Allah’ın Kadınları’nda Şirin Neşat’ın fotoğrafların üzerine yazdığı yazıların yerleri dikkat çekicidir. Neşat, yarattığı kurgusalılıkta, kadınların ellerine, ayaklarına ve yüzlerine yazılar yazmaktadır. Bu yerler, islam dininde görülmesi yasaklanmamış yerlerdir. Silahlar da aynı şekilde ellerin, yüzlerin ve ayakların görüldüğü yerlere

¹⁷⁰ Kelly Grovier, *a.g.e.*, s.210.

¹⁷¹ John LeKay, Heyoka Magazine,
<http://heyokamagazine.com/HEYOKA.4.FOTOS.ShirinNeshat.htm>.

yerleştirilmiştir. Neşat, yazılar ve silahlarla kadınların toplum içerisinde politikleşmesini ve militarize edilmesinin sembollerini yansıtmaktadır. Neşat'ın yazıları yazmak için kadın bedeninde izin verilen bölgeleri kullanması, eller, yüz ve ayaklar, kadının sosyal yaşam içerisinde var olabildiği sınırlandırılmış alanları göstermektedir. Bu açıdan bakıldığında, kadının var olabileceği sosyal ve kamusal alanlar, İslam dini ve iktidarı altında şekillenebilmektedir. Kadın kendi isteği ile değil, İslam inancı ve onu benimsemiş otorite yönünde hareket edebilecektir. Neşat'ın çalışması, dini hukukun, kadın öznesinin ne şekilde davranacağının simgesel bir anlatımını temsil etmektedir.¹⁷² Bunun yanında Akman'a göre, Neşat'ın işleri Batı'dan bakıldığı zaman daha çok Avrupalı ve Amerikalı entelektüellere seslenenmektedir. Avrupalı ve Amerikalılar için Arap harfleri hangi dilde yazılırsa yazılsın İslam'ı temsil ettiği algısı bulunmaktadır. Bu bağlamda Allah'ın Kadınları, İslami iktidarın beden politikası altında müslüman kadın kimliğinin nasıl şekillendirdiğini yansıtmaktadır.¹⁷³

Örneğin sanatçının İsyankar Sessizlik çalışması incelenecek olursa, görülen her şey cinsiyete ve etnik kimliğe referansta bulunur. Kara çarşaf ve yüzündeki peçenin yerini alan bir Arapça metin bulunmaktadır. Fakat bu duruma Foucault'un perspektifinden yaklaşacak olursak eğer, bunları anlayış ve algılayış biçimimiz, her zaman için kendi söylemlerimiz ve deneyimlerimizle ilişkilidir. İslam ülkelerindeki cinsiyet rollerine ilişkin algı, batılı ülkelerde terörizm, şiddet, kadınların baskı altında kalması ve teslimiyete ilişkin yorumlamalara sebebiyet verebilmektedir ve silah ve terörizm iması, radikal İslami köktencilüğün stereotiplerini oluşturabilir. Fakat bu okumalar sadece, politika, basın, reklamcılık ve dilin pekiştirdiği Avrupa söylemine dayalı değildir. Sanatçının eseri, bu okumaların her ikisini de desteklerken aynı zamanda da her ikisiyle çelişmektedir. Neşat'ın çalışmalarında Farsça yazılar batılı birisi için İslam göstergesi olabiliyorken, aslında o yazılar kadınların çarşaf giymesiyle ilgili farklı görüşleri içeren feminist şiiiridir. Aynı durum fotoğraflardaki kadınların kıyafetleri içinde geçerlidir. Batılı düşünceye göre bu kıyafet iktidar kurumlarının

¹⁷²Graham Whitham ve Grant Pooke, *a.g.e.*, s.88-89.

¹⁷³ Kubilay Akman, "SHIRIN NESHAT VE ALLAH'IN KADINLARI", http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi71/kubilay.akman.2_71.html, (14,10,2020)

(erkekler ve din) tarafından kurumsallaştırılan kadın itaatinin bir göstergesi olarak görünmektedir. Bu kurumlar kadınlara bu kıyafetler içerisinde özgürlük sağlarken, bu kıyafet olmadan kadınlar kamu kurumlarına giremez ve çalışamazlar. Bu duruma feminist söylemden bakıldığında, siyah radikal İslam köktencilığının işareti olmak yerine, kadınların bu **iktidar kurumlarına** karşı çıkışını temsil etmektedir¹⁷⁴ Karina Bettina Müller bu çalışma için şunları söylemektedir:

*“Giysiler ve silahlar, hem kadınların devrimde Allah’ı savunmasını, hem de mahremiyet ve saflığı savunmasını anlatır...Savunma ve saldırı, gizlilik ve teşhir, erotizm ve saldırganlık arasında bir tezat vardır.”*¹⁷⁵

Allah’ın Kadınları serisinde fotoğrafların üzerinde bulunan yazılar kaligrafidir. Çağdaş kadın şairlerin yazdığı Farsça şiirlerdir. ‘İsyankar Sessizlik’ çalışması büyük ölçüde muhafazakar İslami kültürün toplumsal cinsiyet beklentilerini değerlendirmesi bakımından sansürü ve kısıtlamaları gündeme getirmektedir. Farsça kaligrafiler aynı zamanda çağdaş kadın şairlerin sesini de duyurmaktadır. Tarihsel Pers kültürü, kadınlar ve erkekler tarafından yazılan şiir, müzik ve tarih aracılığıyla bu kültüre göndermeler yaparak kültürel çağrışımları ima etmektedir.¹⁷⁶

Sanatçı İran kültürü ve şiir arasındaki bağlantıyı açıklamaktadır. Neşdat, uzun yıllar Batı’da yaşamış olsada, İran geçmişi ve estetiğinin, duygularının onda var olduğunu belirtmektedir. Bir İranlı olarak Rumi, Hafız, Hayam, Ferdousi gibi büyük ustaların edebiyatlarıyla büyüdüğünü belirtir. İranlıların şiirle felsefi bir ilişki içinde olduğunu söylemektedir. Şiir yoluyla bir bakıma varoluşsal kaygılarının bir ifadesini yansıtmaya, gerçeklikle başa çıkmanın ve onu aşmanın bir yolu olarak görmektedirler. Şirin Neşat sanatını formüle ederken, önemli belirli politik temaları zamansız ve evrensel bir şiirsel dil ile aşıladığını söylemektedir.¹⁷⁷

¹⁷⁴ Graham Whitham ve Grant Pooke, *a.g.e.*, s.88-89.

¹⁷⁵ Graham Whitham ve Grant Pooke, *a.g.e.*, s.205.

¹⁷⁶ Gös. yer.

¹⁷⁷ John LeKay, Heyoka Magazine.

<http://heyokamagazine.com/HEYOKA.4.FOTOS.ShirinNeshat.htm>.



Resim 5. 6. Şirin Neşat, “Allah’ın Kadınları Serisi”, New York, 1994.
<https://femmamagazine.com/iranian-artist-shirin-neshat-to-open-exhibition-at-the-broad/>

Neşat çalışmalarının anlaşılması için hem sosyal hem de kişisel bağlarının her zaman önemli olduğunu vurgulamaktadır. Çalışmalarında kadınları kullanmasını, bir kadın olarak kendisini baskıcı toplumlarda yaşayan kadınlara ve kendisini onların durumuna daha yakın ve daha sempatik hissetmesinden kaynaklandığını belirtmektedir. Öte yandan, İran gibi İslami toplumlarda, kadınların durumunu inceleyerek, ülkeyi yöneten siyasi sistemin genel olarak ideolojik yapısı hakkında bilgi edinilebileceğini de söylemektedir.¹⁷⁸

¹⁷⁸ John LeKay, Heyoka Magazine.
<http://heyokamagazine.com/HEYOKA.4.FOTOS.ShirinNeshat.htm>.

5.2. Bedenin Performansta Cinsiyet Söylemle İlişkisi

1960'lardan itibaren ABD'de kadın sanatçılar, sanat tarihçileri ve eleştirmenler kadının sanat içindeki yerini sorgulamaya başlamışlardır. Mevcut sanat ortamında, müzelerde ve çeşitli kurumların içinde kadının varlığını göstermek için mücadeleye başlanmıştır. Linda Nochlin'in 'Neden Hiç Kadın Sanatçı Yok?' makalesi feminist hareket içerisinde önemli bir yere sahiptir. Nochlin'in makalesi, kadının mevcut konumunun anlaşılması açısından kadın hareketinde önemli rol oynamıştır. İlk kuşak feminist sanatçılar kadın olmak, doğurganlık, kadın bedeninin fizyolojik özelliklerine odaklanmışlardır. Judy Chicago'nun 'Kadın Evi' projesi ve kadınların ortak bir amaç için çabalarını gösteren 'Yemek Daveti' çalışmaları feminist sanat için öncü projelerdir. Nochlin'in makalesi ve Chicago'nun çalışmaları kadın hareketinin başlamasında önemli etkiye sahip olmuştur. Sanatçılar cinsiyetçi politikaları eleştirmek, sanatta ve toplumda kadının yerini sorgularken içerisinde performans sanatını barından çeşitli sanat disiplinlerine başvurmuşlardır. Sanatçılar, kadın bedeninin metalaşmasını, cinsel bir unsur olarak çeşitli mecralarda kullanılmasını, ataerki düzenin baskısı altında olan kadını özgürleştirmek ve toplumdaki kadın sorunlarına değinmek için çeşitli performans gösterileri gerçekleştirmişlerdir.

5.2.1. Yoko Ono

Antmen, Fluxus sanatçılarının performanslarını sanatçı ile izleyici arasındaki sınırları yok etmeye yönelik ve izleyicinin pasif konumunu dönüştüren, yeni bir sanat deneyimi yaşatan etkinlikler olarak tanımlamaktadır. Buna örnek olarak, Yoko Ono 'Kesip Bıçme İşi'nde izleyiciden kendi üzerindeki giysileri makasla kesmesini istemiştir. İlk şaşkınlığı atlaman pek çok izleyici Yoko Ono'nun üzerindeki giysileri kesmekte hiçbir sakınca görmemiştir.¹⁷⁹ Performansa katılan izleyiciler savunmasız şekilde oturan Ono'nun yanına gelerek sanatçının üzerinde bulunan kıyafetleri kesmeye başlayıp neredeyse tüm kıyafetleri kesmiştir. Bu esnada Ono'nun bakışları sabit noktada odaklanarak, sanatçının bedeni hiçbir tepki vermemektedir. Ono'nun

¹⁷⁹ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.206.

performansı, savaş öncesi Japonya’da yetişen sanatçının gelenekleriyle de bağlantısı bulunmaktadır. Sanatçının performansı görülebilen fakat duyulmayan bir özellik taşır. Bu bakımdan savaş öncesi Japonya’da sessiz, tepkisiz ve itaatkar bir şekilde yetiştirilen Asya’lı kadınlara göndermelerde bulunmaktadır.¹⁸⁰ Sanatçının japonluğu açıkça adlandırılmadığında bile, Ono’nun bedeni Doğu’nun egzotik ve anlaşılmaz havasını çağrıştırmaktadır. Munroe’ye göre Kesip Biçme (Cut Piece) performansı, bireyleri ve toplumu, benliği ve cinsiyeti, yabancılaşmayı ve bağlılığı birbirine bağlayan sessiz şiddete dair sosyal bir yorum sunarken kederli bir içselliği ifade etmektedir. Bu bağlamda Yoko Ono’nun performansı, Asya kadınlığının estetiği ile uyumlu bir konukseverlik söylemi arasındaki tuhaf ilişkiyi ortaya çıkarmaktadır.¹⁸¹ Ono’nun Cut Piece gösterisi ‘karşılıksız verme’ anlayışına dayanmaktadır. Ono gösterisinde olabilecek her şeyi izleyiciye bırakmıştır. İnsiyatifin hepsi izleyicinin elindedir. İzleyici sanatçıya zarar verebilir ya da vermeyebilir. İzleyici sanatçının üzerindeki kıyafetten bir parça keserek yanına götürebilir ya da başka bir düşüncede de olabilir. İzleyici eylemlerinde özgürdür. Yoko Ono’nun gösteri de kullandığı elbiseler en beğendiği elbiseleridir. Bu anlamda Ono’nun elbise seçimi karşılıksız verme hususunda önem taşır.¹⁸² Öte yandan Ono’nun bedeni kıyafetinden daha önemli bir konumdur. Kıyafetler üzerinden çıkarıldığında geriye kalan sadece Ono’nun bedenidir.

“Ono kendini istismara maruz kalan ya da kendisine hakaret olarak algılanabilecek durumların çelişkisini sunmuştur. Sadomazoşist yaklaşımın içerisindeki gücü sorgulamıştır; bu, pasiflik ya da saldırganlık ile ilgili bir söylev olarak görülebilir.”¹⁸³

¹⁸⁰ Elwis Mitchell, “Yoko Ono”, <https://www.interviewmagazine.com/culture/yoko-ono-1> (24.11.2019.)

¹⁸¹ Vivian L. Huang, “Inscrutably, actually: hospitality, parasitism, and the silent work of Yoko Ono and Laurel Nakadate”, <https://www.womenandperformance.org/bonus-articles-1/huang-28-3>, (24.11.2019.)

¹⁸² Osman Erden, “JAPONYA’DA AVANGARD HAREKET III MAKAS SESLERİ ARASINDAKİ UZUN SESSİZLİK”, <https://osmanerden.com/page/4/>, (26.11.2019)

¹⁸³ Ezgi Hakan Verdu Martinez - Akın Demiral, “20. ve 21. YY. da Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı”, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt 6, Sayı 6, Eskişehir 2014, s.188.



Resim 5. 7. Yoko Ono, “Kesip Bıçme”, Kyoto 1964.
https://www.moma.org/learn/moma_learning/yoko-ono-cut-piece-1964/

Yoko Ono’nun eseri incelediğinde en önemli detaylardan birisi sanatın sınırlarının ortadan kalkmasıdır. Sanatçının performansında, sanatçı ile izleyicinin arasındaki engel yok olmuştur. Ono, izleyiciyi de bir sanat eseri haline getirmiştir. Sanat eseri artık sadece izlenebilir değil, aynı zamanda izleyen insanların kendileri de sanat eserinin bir parçası haline dönüştürebildiği eylemdir. Yoko Ono, bu performansıyla sanat eserinin alınıp satılabilen bir nesne ya da taşınabilir bir nesne olmaktan çıkarmıştır. Sanatçı, izleyici ve sanat eseri arasındaki ilişkiyi yeniden sorgulamıştır. Sanatçı, izleyiciyi performansın içerisine katarak sanatın sadece izlenen değil aynı zamanda deneyimlenen bir şey olduğunu göstererek, pasif bir bedenin açıklamasını sunmaktadır.

5.2.2. Carolee Schneeman

Carolee Schneeman performans sanatı içinde önemli bir yere sahip olan radikal performanslar gerçekleştirmiş sanatçıdır. 1960’larda kendi bedenini kullanarak, politik ve feminist söylemler içeren performans gösterileri gerçekleştirmiştir. Sanatçının kadın vücudunu çıplak veya yarı çıplak şekilde gösterilerde kullanması, performans sanatında şehvet ve cinsellik konuları üzerinde tartışmaları başlatmıştır. Carolee Schneeman’ın performanslarında hareket ve erotizm öne çıkarak bir tür ritüel halini almaktadır.



Resim 5. 8. Carolee Schneeman “Et Şenliği”, New York 1964.
<https://www.moma.org/audio/playlist/53/783>

Carole Schneeman 1964 yılında Meat Joy (Et Şenliği) adında performans gösterisi gerçekleştirmiştir. Sanatçı performansında, cinsel özgürlüğü ve bedenin haz almasını eski pagan geleneklerine benzer coşku ve canlılıkla kutsayarak, bedenin cinsel yasaklara, dogmatik, baskın ve gelenekselleşmiş katı kurallara karşı bir güç olarak durabileceğini vurgulamaktadır.¹⁸⁴ Sanatçı performanslarında bedenine sanatsal bir nesne olarak yaklaşmaktadır. Gösterilerinde ifade etmek istediği cinsellik, arzu, erotizm gibi kavramları bedenine yükleyerek bedenine farklı bir boyut katmaktadır. Baskıcı erkek egemen düşüncelerin kadın üzerindeki etiklerine dikkat çekmek isteyen sanatçı, bedenini bu düşüncelere karşı bir direnç unsuru oluşturacak şekilde izleyici önünde ruhani bir gösteri şeklinde sergileyerek sunmaktadır. Carole Schneemann 2000’li yıllarda, feminist düşünceye sahip kadınların, hayatın hemen hemen tüm alanlarda aktif bir şekilde rol oynayacağını düşünmektedir. Schneeman, eril düşünceye karşı kadının gelecekteki konumu hakkında şunları söylemektedir:

*“2000 yılına gelindiğinde, hiçbir genç kadın sanatçı benim öğrencilik dönemimde olduğu gibi kararlı bir dirençle ve sürekli küçümsenmeyle karşılaşmayacaktır...hepsi erkek olan ya da erkeklere ayrıcalık tanıyan sanatçılardan, tarihçilerden, öğretmenlerden, müze direktörlerinden, dergi editörlerinden, galericilerden oluşan bir kulübün şerefli üyesi ya da yüz karası olmak durumunda kalmadan "sanat dünyası"na girebilecektir.”*¹⁸⁵

Carolee Schneemann kendi bedenini kullanarak, kadın bedenine temsilen gerçekleştirdiği performanslarıyla, uzun yıllardır süregelen kadın bedenine yönelik getirilmiş kalıplaşmış baskıcı sosyal ve estetik dogmaları eleştirerek, kadın bedenini bu düşüncelerden arındırmaya çalışmıştır.

Carolee Schneemann’ın kendi bedenini kullanarak kadın üzerinde baskıcı düşünceleri yıkmak için gerçekleştirdiği bir diğer performans gösterisi ‘İçteki Tomar’dır. Schneemann’ın performansı bedenin kontrolünü bireyin kendisinin ele alması açısından önem arz etmektedir. Sanatçı performansını regl döneminde

¹⁸⁴ Halil Turhanlı, *Bir Erdem Olarak Sapkınlık*, Chiviyazıları Yayınevi, İstanbul 2000, sayfa 113.

¹⁸⁵ Ahu Antmen, a.g.e., s.249-250.

gerçekleştirmiştir. Çıplak şekilde duran bedenini boyayarak hatlarını belirginleştirmiştir. Beline bir önlük bağlayarak önündeki kitaptan metinler okumuş ve daha sonra önlüğü ve kitabı atmış, vajinasının içine yerleştirdiği rulo kağıdı çıkartarak kağıdın üzerinde yazan yazıları okumuş ve gösterisini bitirmiştir.¹⁸⁶ Sanatçının okuduğu kitap ‘Cezanne, Büyük Bir Kadın Sanatçıydı’ isimli kendi yazdığı kitaptır. Kitabı bırakınca çıkardığı tomardaki kağıdın üzerinde yazanları okumuştur:

*“Vajinayı, fiziksel ve kavramsal olarak farklı açılardan düşündüm: Bir heykelsi biçim, bir mimarî veri, dönüşüm, doğum geçidi ve kutsal bilgi kaynağı. Vajinayı, dışarıdaki iri bir yılanın yarı saydam odası gibi gördüm: Görünürlükten görünmezliğe doğru yılanın geçişiyle keyiflenmiş sarmal bir tomar, hem erkek hem dişiye özgü cinsel özelliklerle, üretken gizemler ve arzunun biçimiyle sarmalanmış. İçsel bilginin bu kaynağı, Tanrıça inancında et ve ruhu birleştiren temel bir gösterge olarak simgeleştirilebilirdi”.*¹⁸⁷

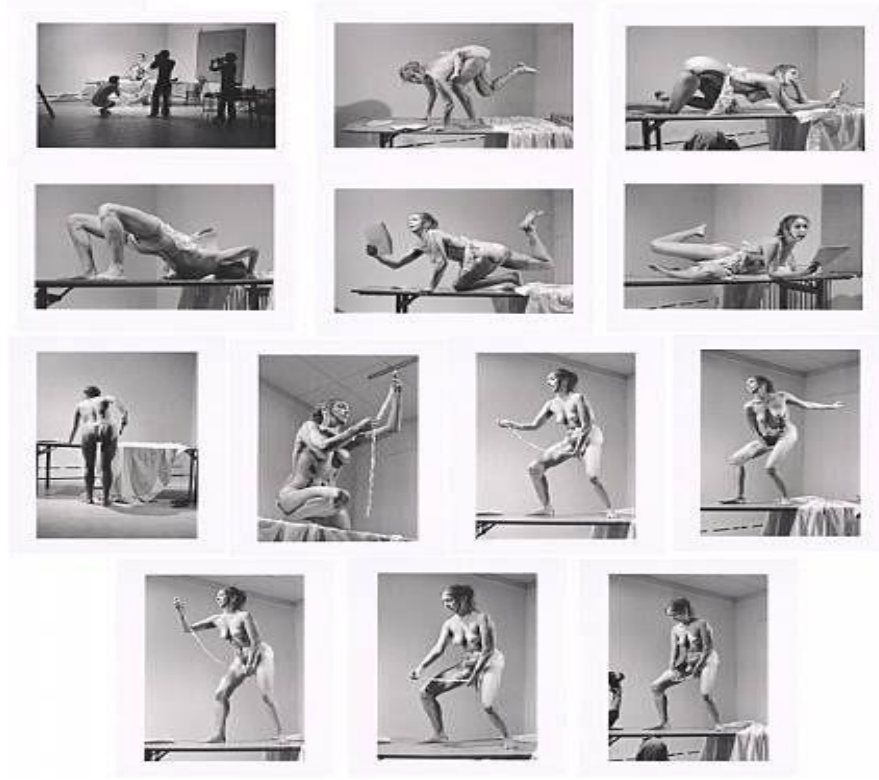
Az sayıda izleyici önünde gerçekleşen bu gösteri, fotoğraf ve film şeklinde kaydedilerek değişik mekanlarda sergilenmiştir. Carolee Schneeman’ın gösterisi, kadının temsil edilmesinde yüzyıllardır devam eden kadına yüklenilmiş rolleri farklı bir bakış açısı ile eleştirmektedir. Sanatçı performansında kendi bedenini bir sanat nesnesine dönüştürerek ataerkil düzenin kadınlar üzerindeki baskılarına karşı direnmektedir. Erol’a göre sanatçının performansında kullanılan malzemelerin anlamı şu şekildedir:

“...Schneemann bedeniyle (kimi zaman rahim ve vajinasıyla) kadınların ataerkil düzenle yitirdikleri doğa ve ana tanrıçayla bağlarını yeniden kurma çabasına girer...Yılan, ‘kozmik enerjiyi’ ve ‘girdabı’, ‘embriyoyu koruyan ve besleyen dişil rahmi simgeler’. Vajinasından çıkardığı yilankavi kağıdı Torah, göbek bağı, dil, sakül, çan kulesi ve gökkuşağına benzeten sanatçı, tarih öncesinden kalma yılan biçimli ana tanrıça simgelerinin kadınlar tarafından bedenlerine benzediği için resmedildiğini

¹⁸⁶ Jonathan Fineberg, a.g.e., s.372.

¹⁸⁷ Carolee Schneemann: aktaran Mehmet Yılmaz, a.g.e., s.379.

düşünür. Yılan ve vajina arasında mitolojik ilişkiler kurulur. 'Kutsal bilgi kaynağı' olan vajina, doğurganlığın ve arzunun gizeminin kaynağıdır."¹⁸⁸



Resim 5. 9. Carolee Schneemann, "İçteki Tomar", New York 1975.

<http://www.artperformance.org/article-interior-scroll-carolee-schneemann-1975-83769478.html>

Schneemann'ın okuduğu metin, sanatçının üç yıl önce başladığı bir filmin senaryosuyla ilgilidir. Filmin senaryosundan alınan metin, yılanların sembolizmi ile antik kültürdeki yer tanrıçaları ile bağlantıları araştırmasıyla feminist fikirleri işlemektedir. Schneemann geleneksel olarak fallik yılan sembolizminin, kadının cinsel organıyla ilişkilendirildiğini keşfetmiş ve bağlantı kurmuştur.¹⁸⁹

Carolee Schneemann'ın performanslarında, ataerkil düşüncenin giderek arttığı toplumda kadının her geçen gün daha da nesneleşmesine karşı bir direnmeden söz edilebilir. Bu açıdan bakıldığında İçteki Tomar adlı performans gösterisi toplumda tabuları yıkma anlamında büyük bir etki bırakmıştır.

¹⁸⁸ Cansu Çelebi Erol, "Şiddet Temalı Kadın İmgesinin Çağdaş Sanata Yansımaları", *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Cilt 5, sayı 19, Ankara 2016, s.211-212.

¹⁸⁹ Graham Whitham ve Grant Pooke, *a.g.e.*, s.153.

Carole Schneemann'ın gerçekleştirdiği performanslar, tarih boyunca kadın bedeninin nesneleşmesini, onun kontrol edilmesini, kadınların toplum içerisindeki konumunu, eşitsizliği, kadınların maruz kaldıkları zorbalığı sorgulatmaktadır. Gösterilerinde erkek egemen bakış açısı karşısına kendi bedenini koyarak, bedenini yeniden yapılandırarak, hesaplaşmaktadır. Sanatçı, kadın bedenine karşı yüklenen eşitsizlik ve tahakkük içeren düşüncelere karşı gösterilerini dramatik bir seramoniye dönüştürerek kadın bedenini yüceltmektedir. Carolee Schneemann'ın performansları, kendisinden sonra gelen çok sayıda performans sanatçıları ve feminist sanatçılar üzerinde büyük etki bırakmıştır.

5.2.3. Gina Pane

Gina Pane, vücudunu anlatım aracı olarak kullanan, beden sınırlarını zorlayan İtalyan asıllı Fransız performans sanatçısıdır. Sanatçı performanslarında bedeni üzerinde acı, yaralanma, kan gibi şiddet unsurlarını ön plana çıkararak, bedenin acı çekmesini bir ritüel olarak izleyiciyi karşısına sunmaktadır. Feminist sanatın başlıca temsilcileri arasında bulunan Gina Pane, dişilik kavramını, cinsiyet farklılıklarını anlatmak için kendi bedenini kullanarak, izleyiciye canlı bir deneyim yaşatmaktadır.

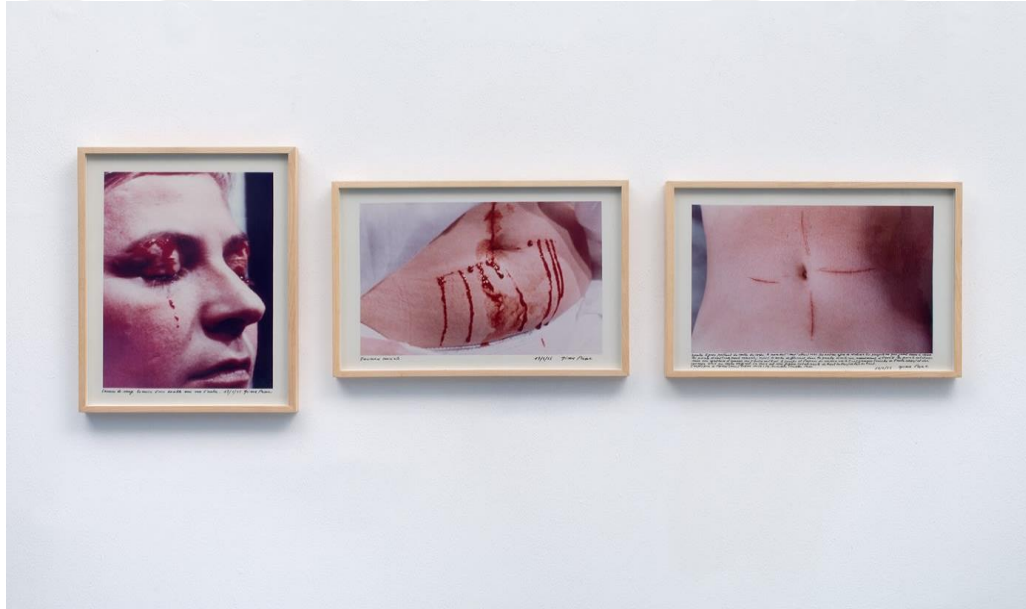
Gina Pane, performanslarını tiyatroyu çağrıştırmadan diye oluşum ya da eylem olarak isimlendirmemiş, beden sanatı olarak adlandırmıştır. Pane, bedeni biyolojik, estetik, psikolojik, dinsel ve toplumsal varoluşun somut hale geldiği bir araç, bir mücadele alanı olarak görmektedir. Sanatçı için hareket halindeki beden, galeri, müze ya da iç mekana hapsolmuş, yüzeysel resimlerin aksine, derinlerde olan şeyleri gün yüzüne çıkaran, açılıp kapanan bir varlık anlamına gelmektedir.¹⁹⁰ Breton, Pane hakkında şunları söylemektedir:

“Pane eline bir kamera alır ve seyircileri uzun uzun filme çeker, bu arada bazı kişilerin yüzleri üstünde ısrarla durur. Şiddet karşısında toplumsal

¹⁹⁰ Mehmet Yılmaz, *a.g.e.*, s.374.

edilgenliği, nefret karşısında kayıtsızlığı ifşa eden karmaşık bir eylem, aynı zamanda bakışın anestezisidir’’¹⁹¹

Sanatçı performanslarının her birini ayrıntılı bir şekilde planlamaktadır. Pane 1974 yılında ‘Tin’ performansını gerçekleştirmiştir. Yüzünü ve bedeninin bazı yerlerini jilet ile keserken, galeride izleyicilerin önünde ayna karşısında durup, kesilmenin vermiş olduğu acıyı yansıtmamaya çalışmıştır. Bunun nedeni, toplumda günlük yaşam içerisinde var olan bu tür sorunlara karşı toplumun kayıtsız kalması ve uyuşmuş olmasına karşı bir tepkidir. Sanatçının performanslarındaki kan ve şiddet unsurları ve rahatsız edici görüntüler, insanlar üzerinde farkındalık yaratmayı amaçlamaktadır. Gina Pane’in toplumda farkındalık yaratmak için kendisini tehlikeye attığı bu tür performanslar bir amaç için kendini adama olarak düşünülebilir.¹⁹² Pane, yüzünü bir jilet ile kestiği performans gösterisinde, yüzüne bir yara açmasını, kalıplaşmış olan kadın güzelliğine dair düşüncelerin yıkılması olarak açıklamaktadır.¹⁹³



Resim 5. 10. Gina Pane, Tin,1974.

<https://www.richardsaltoun.com/exhibitions/72/works/artworks-18707-gina-pane-action-psyche-essai-24-janvier-1974-1974/>

¹⁹¹ David Le Breton, *Acının Antropolojisi*, 2. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2010, s.108.

¹⁹² Mehmet Yılmaz, *a.g.e.*, s.375.

¹⁹³ Thalia Gouma - Peterson Patricia Mathews, *Sanat / Cinsiyet*, 3.Baskı, Çev. Esin Soğancılar, Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s.256.

Gina Pane gösterilerinde geçmişten günümüze kadar kadın bedeni üzerindeki baskıyı, kalıplaşmış estetik olguları yıkmak adına çeşitli performans gösteriler gerçekleştirmiştir. Gösterilerinde, acı, yaralanma, kan gibi vurucu unsurları çokça kullanarak izleyici üzerinde büyük bir etki bırakmıştır. Pane, bedenini acının simgesine dönüştürerek, toplumda farkındalık yaratmayı amaçlamış, kadın bedeninin metalaştırılmasına karşı eleştirilerde bulunmuştur.

5.2.4. Orlan

Performans sanatçıları, bedeni yeniden anlamlandırmaya ve bedeni yeniden kurgulamaya çalışmışlardır. Bunu yaparken benzerlikler ve karşıtlıklar aracılığıyla yapmışlardır. Sanatçılar bu yolda gerektiğinde bedenleri üzerinde şiddet uygulayıp, uygulamışlar, yaralanmaktan çekinmemişlerdir. Beden üzerinde değiştirmeyi amaçladıkları şey, kendi bedenini kullanarak diğer insanların zihninde beden kavramını yeniden kurgulamak, bedeni yeniden anlamlandırmaktır. Bedeni algılayış biçimlerini değiştirmektir. Bedeni somut olarak, fiziksel bir biçimde değiştiren sanatçılar arasında Fransız performans sanatçısı Orlan bulunmaktadır. Orlan, bu yolda teknoloji ve tıp bilimini devreye sokarak, bedeni üzerinde çeşitli operasyonlar ve ameliyatlar geçirmiştir. Bedenini ve yüzünü değiştirip, yeniden şekillendirmektedir.¹⁹⁴

1965'te bedensel performanslara başlayan Orlan, 1977'de Paris'teki Uluslararası Çağdaş Sanat Fuarı'nda Le Baiser de l'artiste'le gösterisinde geniş bir kitleye ismini duyurmuştur. Paris'teki bu sergide sanatçı, makineye 5 frank atan ziyaretçileri öpüyordu. Sanatçının şekil değiştirme ameliyatları ve estetik operasyonları 1990'larda başlamıştır.¹⁹⁵

Sanatçı, erkek iktidarında güzellik kavramını, modern batı toplumlarında kalıplaşmış olan kadın kimliği algısını, eleştirmek ve bu algıyı yeniden yapılandırmak amacıyla estetik ameliyatlara yüzünü şekillendirmektedir. Orlan performanslarını 'Carnal Art' (Cinsel Sanat) olarak adlandırmaktadır. Carnal Art beden üzerinde plastik

¹⁹⁴ Mehmet Yılmaz, *a.g.e.*, s.380.

¹⁹⁵ Alain Corbin-Jean-Jacques Courtine-Georges Vigarello, *a.g.e.*, s.350.

bir sonuca ulaşmayı amaçlamaz, insan vücudunu değiştirerek onu toplumsal bir tartışmaya açmayı amaçlamaktadır. Barbara Rose, Carnal Art'ı kadın imgesi üzerinden değerlendirmektedir. Toplumun kadın imgesini, gelenekselleşmiş ve ikiyüzlü bir tavırla ele alıp, kadın imgesini bakire ve fahişe olarak iki kategoriye ayırması olarak tanımlamaktadır. Carnal Art'ın eleştirdiği temel noktanın bu ayırma yönelik olduğunu belirtmektedir.¹⁹⁶

Akay'a göre Orlan'ın sanatı bir direnme biçimidir. Gilles Deleuze'ın sanata yaklaşımı ile Orlan'ın sanatı ele alış biçimi benzerlik göstermektedir. Deleuze'ye göre sanatçı direnendir. Sanatçı, topluma, inançlara, baskılara ve sanatın kendi iç problemlerine karşı direnendir. Orlan bu direnme biçimini gerçekleştirirken estetik cerrahiye bir tiyatro sahnesine dönüştürerek, gerçek bir cerrahi operasyonunu tiyatro gösterisi gibi sunup onu sahteleştirir. Sahtelik efekti ile yeni bir gerçeklik yaratır. Yapay kimliklerle yeni suretler üretir. Algılanmak istenen yeni bir gerçekliktir bu. Bu **yeni gerçeklikten** toplumsal bir proje sunmaktadır.¹⁹⁷ Sanatçının direnme biçiminde ele aldığı bir diğer tutum **kimliksizleşme** politikasıdır. 'Ben asla benim olan değilim' önermesinde bulunarak kimliksizleşme politikasını yaratmaktadır. Kimlik, kendi kendimize verdiğimiz ya da sonradan başkaları tarafından bize verilen bir şeydir. Dış dünyadaki bir imgeden kendi imgemizi algılarız. Orlan bize verilen tüm bu kimliklerin bedensel hayali bir imgeden oluştuğunu göstermektedir. Kendisini kimliksizleştirerek, algılanan kimlik bütünlüğünün ne kadar yanılsatıcı olduğunu belirtmektedir.¹⁹⁸ Orlan sanatın amacını şu şekilde belirtmektedir:

"...sanata yeniden bir işlev vermek zorundayız. Ben bunu yapmaya çalışıyorum. Toplumumuz kendi dışına çıkmaya başlarken sanatın topluma bir şeyler vereceğini düşünüyorum. Yani, sadece sanat çevresini ilgilendiren sorunlarla kalmayıp, toplumsal olarak bilime ve reklamlara soru sormak gerekir...Sanat kendi dışındaki alanları kazımaya başladığında bu sefer çok daha

¹⁹⁶Kubilay Akman, "Orlan'ın Suretleri",

http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html, (06.04.2020).

¹⁹⁷ Ali Akay, *Postmodern Görüntü*, Bağlam Yayınları, 2. Basım, İstanbul 2002, s.40.

¹⁹⁸ Ali Akay, *a.g.e.*, s.41.

geniş bir kesime seslenebilir...Mesela, ben çok sergi açıyorum. Ama her seferinde programlanmış bir konferans da vermeyi önemsiyorum. Çünkü sanatçı olarak eserden ayrı izleyici ile birleşmek, bir fikir tartışması ortamı açmak önemli. Bu anlamda yaptığının politik olduğu söylenebilir...ne fiziki ne ahlaki ne de psikolojik cevabını veremeyeceğimiz sorunları ortaya koymaya çalışıyorum.”¹⁹⁹

Orlan, 1990’larda kameraya kaydedip naklen yayın yapmak üzere bir dizi estetik ameliyat olmaya karar vermiştir. Sanatçının amacı, bedeni da Vinci ve Tiziano, Rönesans ve Rönesans sonrası ünlü resimlerdeki gibi büyük ustaların estetik kurallarına uygun biçimde şekillendirmektir. Vücutta şekil bozuklukları veya orantısız bir unsur olmayacak şekilde mükemmeliyetçi bir anlayış içerisinde bedenini dönüştürmeyi amaçlamıştır.²⁰⁰ Orlan, ustaların idealize edilmiş kadın imgelerinden seçilmiş şablona göre dokuz farklı ameliyata girmiştir. Bu proje bazen yanlış biçimde algılanmıştır. Orlan’ın kendi bedeninden ideal bir Batı güzelliği çıkarmaya çalışması şeklinde algılanmıştır. Fakat Orlan’ın iddiası Boucher’in Europa’sı, Leonardo’nun Mona Lisa’sı, Botticelli’nin Venüs’ü ve Gerome’nin Psyche’si’nde aralarında bulunduğu modellerin güzelliğine uysun diye değil, tarihçesine uysun diye seçmiştir.²⁰¹ Orlan bedenini yeniden şekillendirerek, erkek merkezli ideal güzelliğe ulaşmayı amaçlamaktadır. Sanatçı o dönemdeki moda dergilerinde yer alan ideal güzellik anlayışını kendi bedenine uygulatarak, arzu edilen, istenen bir kadın nesnesi olarak bedenini yeniden ortaya koymaktadır. Sanatçının tüm bu çabaları ve dönüşümünün altında bedenin özgürleşmesi, kadın bedeni üzerine giydirilen gelenekselleşmiş estetik düşünceleri kırmak, bu düşünceleri yaratan sistemle mücadele etmek çabası yatmaktadır.

Faucault, iktidar ve gücün beden üzerindeki kontrolü hakkında, iktidarın bireylerin bedenlerine kadar eriştiğini ve bu erişmenin de bireylerin hal ve tavırlarına, söylemlerine, öğrenimlerine yansarak, bireylerin bedenlere yönelik bakış açılarını

¹⁹⁹ Ali Akay, *a.g.e.*, s.45.

²⁰⁰ Alain Corbin-Jean-Jacques Courtine-Georges Vigarello, *a.g.e.*, s.350.

²⁰¹ Eleanor Heartney, *a.g.e.*, s.187.

etkilediğini, bireylerin gündelik hayatlarını etkilediğini belirtmektedir.²⁰² Sanatçıların da bu durum karşısında rahatsız olmaları ve tepki vermeleri kaçınılmaz olmuştur.



Resim 5. 11. Orlan, 7. Cerrahi Performans, 1993.

<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-70-body-modification-artist-orlan-reinventing>

Orlan'ın performansları ameliyat ve performansın karşımı olan bir gösteri türüdür. Orlan'ın bu tür bir gösteriyi seçmesine, lokal anestezi altında rahim dışı ameliyatı olduktan sonra karar vermiştir. Orlan lokal anestezi altında hem kendi ameliyatını izleyen gözlemci hem de operasyon olan hasta rolündedir. Bu farkındalık, sanatçının ameliyatlarını performans gösterisine dönüştürmede etkili olmuştur. Orlan operasyon sırasında tüm ameliyatı kayıt altına alarak ekranlardan yayınlamaktadır. İzleyenler sanatçının ameliyatında olan bitenleri canlı olarak görebilmektedir. Sanatçının bedeninden kopan et parçaları, akan kanlar izleyicide çeşitli duygular uyandırarak, izleyenler arasında taşkınlığa yol açabilmektedir. Bu anlamda Orlan'ın operasyon/performansları bir tiyatro gösterisine benzemektedir. Fakat tiyatro gösterisini ve sanatçının performansını ayıran en önemli nokta gerçekliktir. Tiyatroda

²⁰² Michel Foucault, *İktidarın Gözü*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2003, s.23.

olanlar bir oyun ve kurguyken, performans esnasında izleyicilerin gördüğü her şeyin gerçek olmasıdır. İzleyenler gerçek bir acıya şahit olmaktadır. Orlan'ın performansları tamamen sanatçının kontrolünde gerçekleşir. Sanatçının ameliyatlarına müzik, dans veya şiirler eşlik edebilmektedir. Bu tür operasyon/performanslar oldukça maliyetli olabilmektedir. Sanatçı bu durum karşısında performansların kayıtlarını, ameliyat görüntülerini, fotoğrafları, bedeninden kesilen et parçalarını, akan kanlar gibi sanatçıya özel nesnelerin haklarını satışa çıkartarak, performanslarının masraflarını karşılamaktadır.²⁰³



Resim 5. 12. Orlan, “7. Cerrahi Performans”, 1993.

<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-70-body-modification-artist-orlan-reinventing>

Orlan için ameliyathane tüm estetik operasyonlarını yaptırdığı bir oda olmaktan ziyade, sanatçının eserlerini ürettiği, yaratım sürecini gerçekleştirdiği bir atölye olarak düşünülebilir. Ameliyathane ve sanatçının bedeni, estetik otoritenin kalıplaşmış düşüncelerine karşı direnen ve bu düşünceleri yıkıp yeniden inşa etmeye

²⁰³ Kubilay Akman, “Orlan’ın Suretleri”, http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html, (08.05.2020).

çalıştığı bir mekan ya da stüdyo olarak nitelenebilmektedir. Ameliyathane bir metafor olarak görülebilir.²⁰⁴



Resim 5. 13. Orlan, “4. Cerrahi Performans”, 1991.
<https://sites.lafayette.edu/art206-sp14/2014/02/27/orlan/>

Orlan'ın ameliyat masası onun Barok tiyatrosu olmuştur. Paco Rabanne ve Issey Miyake gibi tasarımcılar, Orlan'ın ameliyatlar sırasında giymesi için kostümler yaratmışlardır. Bilinci yerinde, ameliyat masasında yatarken şiir okunup ve müzik çalınmıştır. Her ameliyat videoya kaydedilip, galerilerde yayınlanmış ve bazen canlı uydu bağlantıları aracılığıyla dünyanın dört bir yanındaki izleyicilere sunulmuştur.²⁰⁵

Orlan, toplumda kadına yönelik benimsetilmiş kimlik yapılarını, erkek egemen toplumun kadın benine yönelik estetik algısını kırma amacıyla, estetik ameliyatlarını naklen yayınlatarak eleştirel bir bakış açısıyla performans sanatına dönüştürmüştür. Bedenine yaptığı müdahalelerle güzellik algısını sarsmak istemiştir.

²⁰⁴ Kubilay Akman, “Orlan’ın Suretleri”, <http://www.izinsizgosteri.net/new/?page=1&content=116>, (10.06.2020).

²⁰⁵ Stuart Jeffries, “Orlan’s art, sex and surger”, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jul/01/orlan-performance-artist-carnal-art>, (22.06.2020)

Orlan, kadın bedenine yönelik bakış açılarını belirleyen sistemin de sarsılmaz olmayacağını, bedene yönelik kimliğin bireyin kendisinin elinde olduğunu göstermiştir. Sanatçının estetik eylemlerle bedeninin sınırlarını zorlaması, onun bu sınırları belirleyen güç merkeziyle olan mücadelesinin bir göstergesidir.

5.2.5. Valie Export

1960'lı yıllarda dünya çapında yaşanan politik ve sosyolojik olaylar özgürleşmeye yönelik hareketlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu olaylarla beraber feminist hareketler ön plana çıkmaya başlamıştır. Farklı toplumlarda sanatçılar kadın bedeni üzerindeki kontrol mekanizmasını eleştirmeye yönelik gösteriler yapmıştır. Sanatçılar kendi bedeni üzerinden kadın bedenine yönelik alışlagelmiş bakış açılarını değiştirmeyi amaçlamaktadırlar.

1960'lı yıllarda feminist eleştirmen ve sanatçılar kadın bedenin Rönesans sonrası sanatta önemli bir rol oynamasının nedenlerini araştırmaya başlamışlardır.²⁰⁶ Eleştirmen John Berger'in bu alandaki araştırmalara cevap niteliği taşıyan açıklaması, reklamcılık ve sanatta kadın bedenine yönelik söylemi feminist eleştirmen ve sanatçılar için bir dönüşüm ve kırılma noktası oluşturmuştur. Feminist sanatçılar kadının rolünü araştırmaya başlamışlardır. Berger'in açıklaması şu şekildedir:

*“Erkek eyler, kadın görünür. Erkekler kadınlara bakarlar. Kadınlar kendilerine bakıldığını gözlerler.”*²⁰⁷

Berger'in bu yaklaşımını feministler post-yapısalcı bir anlayış ile ele alarak elde ettikleri bulgularla bu durumu çözümlemeye çalışmışlardır. Bu eleştirilerden en önemlilerinden birisini Laura Mulvey'in 1975'te yayımlanan 'Görsel Haz ve Anlatı Sineması' makalesi oluşturur. Mulvey, Hollywood sinemasının erkek bakışı etrafında şekillendiğini ileri sürmektedir. Mulvey, Holloywod sinemasında kadınların korkulan ve arzu edilen bir şekilde tasvir edildiğini, erkeğin dünya üzerinde gücünü geri

²⁰⁶ Eleanor Heartney, *a.g.e.*, s.221

²⁰⁷ John Berger: aktaran Eleanor Heartney, *a.g.e.*, s.224.

kazanmak için kadınlara boyun eğdirilerek, kadının işlevsiz hale getirilerek onları bir fetiş nesnesine dönüştürüldüğünü belirtir. Berger de belirttiği yazıda, Mulvey'e yakın bir yaklaşım içerisindedir. Berger, kadınların erkek izleyiciye ait olan bakışa ulaşabilmek için fantezi nesnesi olarak kullanılarak bu şekilde erkeklerin egemenliğinin pekiştirildiğini dile getirmektedir. Bunun sonucunda da kadın Batı sanatının en popüler konularından birisi haline gelmektedir.²⁰⁸ Bu alanda Valie Export kadının sinemada ve toplumdaki rolünü inceleyen performanslar gerçekleştirmiştir.

Avusturya'lı sanatçı olan Valie Export, İkinci Dünya Savaşı sebebiyle babasını kaybettikten sonra annesi Valie Export'u rahibelerin yetiştirildiği katı eğitime sahip olan bir manastıra göndermiştir. Rahibelerin dünyası ve manastırın katı eğitimi, baskılı hayat tarzı sanatçıyı oldukça etkileyerek, kendi alanına sahip olma ve bu alan için savaşıma düşüncesini küçük yaşlarda sanatçıya aşılamıştır. Valie Export'un 18 yaşında evlenip çocuk sahibi olması ve ardından boşanması, Viyana'da sanat eğitimi sırasında sanatçıya boşanmış bir kadın sıfatı giydirilmesi ve toplumun ona bu gözle yaklaşması Valie Export 'un hayatında feminist düşüncelerin yanı sıra bireysel olarak özgürleşme düşüncelerinin de oluşmasını sağlamıştır. Valie Export için bir hayat felsefesi haline gelen bu özgürleşme düşüncesi, sanatçının hemen hemen bütün işlerinin temel noktasını oluşturmuştur. Sanatçının işlerinin ana hedef kitlesi, evlilik, dini temalar, dönemin Viyana toplumunun kadına bakış açısı, Nazi alemi ve muhafazakar toplum oluşturmaktadır. Export, The Guardian'a verdiği röportajda, 1960-1970'li yıllarda Viyana'da dönemin performans sanatçılarının şiddetli ve yıkıcı, ihlalcı gösteriler gerçekleştirdiğini fakat kadın ve kadın bedenine karşı tutumlarının eski moda olduğunu belirtmektedir. Valie Export, o dönemdeki performans sanatçılarının şiddet, ihlal, saldırganlık ve provakatif eylemler içeren ifade biçimlerini farklı amaçlara yönlendirerek, kadınların filmlerde tasvir ediliş biçimleri, bedenlerinin cinselleştirilmesi, iktidarın ve toplumun ellerinde kadınların günlük yaşamlarında karşılaştıkları gündelik baskılarla ilgili sorunları gündeme getirmek ve eleştirmek için bir araç olarak kullanmıştır. Sanatçı bu yolda, kendi bedenini merkez alan, filmler ve fotoğraflar ile deneysel çalışmalar yürütmüştür. Valie Export, Avusturya Film

²⁰⁸ Eleanor Heartney, *a.g.e.*, s.224.

Yapımcıları Kooperatifi'nin kurucu ortağı olmuş ve diğer film yapımcılarının, sanatçının işlerine karşı tepkileri ve tutumları olumsuz yönde olmuştur. Sanatçının eylemleri o dönemin avangard sanatı ve sanatçıları arasında da şüpheyile karşılanmıştır.²⁰⁹ Bu bağlamda iktidarın bireyin üzerindeki kısıtlayıcı ve baskıcı unsurlarına farklı bir bakış açısı getiren Foucault'un düşüncesine bakmak önem arz etmektedir.

Foucault, feminist teoride kadın ve erkek cinsel kimliği üzerinden yapılan tartışmaları, birey, beden ve iktidar üzerinden ele alarak tartışma alanını genişletmiştir. Foucault, iktidarın bedenleri kategorize ederek ayırıp, bireyselliğini belirleyip onları bir kimliğe bağladığını, bireyde hem kendisinin hem de başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir hakikat yasası dayatarak doğrudan bireylerin gündelik yaşamlarına, sosyal hayatlarına, müdahale ettiğini belirtir. İktidarın bireylere boyun eğdirerek, denetim ve kontrol yoluyla bireyleri özneleştirildiğini söyler.²¹⁰ Bu perspektiften bakıldığında bireyleri ve özneleri oluşturan güç iktidardır. İktidarın her yerde olması ve her alanda bireyleri kontrol altında tutma çabasına karşı direnç kaçınılmaz olmuştur. Bu bağlamda farklı öznelleşme ve bireysel kimliklerini özgürce kazanma da sanatçılar farklı ifade biçimlerine başvurarak, bir çıkış yolu aramışlardır.

²⁰⁹ Hettie Judah, “‘People were afraid of me’: the artist who turned her breasts into a cinema”, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/dec/03/valie-export-the-1980-venice-biennale-works-galerie-thaddaeus-ropac-london> (23.06.2020)

²¹⁰ Michel Foucault, *Özne ve İktidar*, 4.Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014, s.63.



Resim 5. 14. Valie Export, “Dokunmatik Sinema”, Viyana 1968.
<https://www.sartle.com/artwork/tap-and-touch-cinema-valie-export>

Valie Export 1968 yılında ‘Dokunmatik Sinema’ performansını gerçekleştirmiştir. Sanatçının performansı önce deneysel sinema bağlamında gösterilmiş daha sonra sanatçı aynı performansı sokakta gerçekleştirmiştir. Sanatçı bedeninin göğüs bölgesine kare şeklinde televizyona benzeyen bir kutu yerleştirmiştir. Etrafta bulunan izleyicilerden kutunun içerisine ellerini uzatmasını istemiştir. Kutunun içerisine ellerini sokan izleyicilerden, kutunun içerisinde olan şeyi görmeden sadece dokunarak hissetmesini istemiştir. Performansa katılan izleyicilerin görme duyusu ile dokunma duyusunun yer değiştirerek, görsel kültürün fetiş nesne haline getirdiği şeyleri dokunarak duyumsama yoluyla yeni bir durum önerip olagelmış fetiş algısını yıkmayı amaçlamaktadır. Valie Export performansında televizyona benzeyen kutuyla, sinema sektöründe erkek hegemonyasının kadını bir araç olarak kullanıp metalaştırmasına yönelik bir eleştiri özelliği taşımaktadır.²¹¹

²¹¹ Özüm Koşar, “İzleyicinin Değişen Konumu: Katılımcı Sanat Pratikleri ve İktidarın Paylaşımı” *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Cilt 26, Sayı 44, Erzurum 2020, s.175.

Valie Export 1972 yılında yazdığı ‘Kadınların Sanatı: Bir Manifesto’ adlı manifestosunda, erkeklerin toplumun her alanında kontrolü sağladığını belirtmektedir. Toplumsal yapısının erkek bakış açısı altında şekillendiğini ve kadınların bu yapıyı oluşturmada söz hakkı olmadığını belirterek, bu durum karşısında kadınların hemen her alanda söz sahibi olabilmesi için mücadele vermesi gerektiğini vurgulamaktadır.²¹² Export, bu konu hakkındaki düşüncelerini ve kadının mücadelesinin önemini şu şekilde belirtmektedir:

*“...erkek hem erkekler hem kadınlar için kadın imgesini tanımlamış, bilim ve sanat, sözcükler ve imgeler, moda ve mimari, sosyal hareketlilik ve iş bölümü gibi sosyal ve iletişimsel mecraları yaratmış ve denetim altına almıştır...biz kadınların iletişim mecralarını ele geçirerek gerçekliğin kurgulanması sürecine katılmamız gerekmektedir. bu kendiliğinden olmaz, herhangi bir dirençle karşılaşmadan olmaz. demek ki savaşılmalıyız!...ve kadın bunu binlerce yıldır erkeğin erotizm, cinsellik ve güzellik konusunda, heykelde, resimlerde, romanlarda, filmlerde, tiyatrodan desenlerde vs. gayret, enerji ve sertlik adına tümüyle kendi değerlerini yansıttığını bilerek sanatlar alanında da yapmalı böylece bilincimizi etki altına almalıdır.”*²¹³

Valie Export bedenini kullanarak, 1960’ların Viyana sanat sahnesindeki erkek egemen sanata ve sinemada kadın imgesinin nesneleştirilmesine karşı bir eleştiri getirmiştir. Halkı perdedeki imgeler yerine gerçek bir kadınla ilişki kurmaya zorlayarak, sinemada oluşturulan yapay kadın imgesini ve sinemanın yapaylığını ortadan kaldırmıştır. Kendi bedenini bir araç olarak kullanarak, erkek egemen sanatçı grubuna ve erkeklerin fantezi dünyaları için yaratılan kadın imgesini üreten sinema sektörüne karşı duruş sergilemiştir.

²¹² Ahu Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 2. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2009, s.245.

²¹³ Ahu Antmen, a.g.e., s.245-246.

5.2.6. Faith Wilding

1960'lı yıllar cinsiyet ayrımcılığından ırkçılığa, politik söylemlere, her türlü ötekileştirici tavırların sorgulandığı bir dönemdir. Bu sorgulamalardan beslenen feminist hareket, belirli bir misyondan hareket ederek, kadın haklarını ve toplum içerisinde kadının rolünü sorgulamaya, kadının her halini ele alan ve kadınların davasını gündeme getirme de önemli bir rol oynamıştır.

Feminist hareket içerisinde 1960'lardan sonra kadın haklarının savunulması ve yaygınlaştırılması için çok sayıda kurum ve komite kurulmuştur. 1970'te Amerika Birleşik Devletleri'nde batı yakasında Judy Chicago, Fresno State College'de ilk feminist sanat programını düzenlemiştir. Sonraki yıl Miriam Schapiro'yla birlikte California Sanat Enstitüsü'nde Feminist Sanat Programı'nda çalışmışlardır. Bunun sonucunda, feminist sanatçıların katıldığı 'Kadın Evi' sergisi gerçekleştirilmiştir. Sergiye katılan grup üyeleri bir eve yerleşerek feminist bilinç doğrultusunda kadınların hayatında hayal ettikleri genel tabloyu canlandırırlar. Bu imgeler, ironi, öfke ya da mizah gibi çeşitli duyguları yansıtmaktadırlar.²¹⁴ Kadın Evi projesi kadın estetiğinin ilk tezahürlerinden biridir. Schapiro bu projeye, batı yakası kadınlarının 'sanatlarına yeni bir konu kazandırdığından' bahseder:

“ bu yeni konu, bu kadınların kendi hayat deneyimlerinin içeriğidir ve estetik form bu yeni içerik tarafından belirlenecektir. . . Daha önce önemsiz sayılan etkinlikler ciddi sanat üretimi düzeyine yükseltilmiştir. ”²¹⁵

Kadın Evi, galeri ve müzelerde dışlanan kadın sanatçıları için, sanat dünyasını cinsiyetler arasındaki derin eşitsizlik konusunda uyarmak için önemli bir etkinlik olarak tarihe geçmiştir.

Faith Wilding, Feminist sanat içerisinde kadının rolünü sorgulayan 'Bekleyiş' performansı ile, kadına biçilen geleneksel kadın rolünü benimsemiş bir kadının

²¹⁴ Thalia Gouma.- Peterson Patricia Mathews, *Sanat / Cinsiyet*, 3.Baskı, Çev. Esin Soğancılar Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s.20.

²¹⁵ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.33-34.

gündelik yaşamını ve bir kadının hayattan beklentilerini dile getiren performans gerçekleştirmiştir. Wilding, kadınların cinsel kimliği yüzünden yaşadığı zorlukları ve durumları gün yüzüne çıkarmaya çalışarak yaşam içerisinde bürünmek zorunda kaldığı rolleri anlatmaya çalışmıştır.²¹⁶

Sanatçının Los Angeles'ta Feminist Sanat Projesi Womenhouse'da (Kadınevi) gerçekleştirdiği 'Bekleyiş' performansı kadın izleyicileri bilinçlendirme amacı da taşımaktadır. Faith Wilding, bir kadından ömrü boyunca beklenen şeyleri, ona biçilmiş toplumsal rolleri, kısaca bir kadından beklenen her şeyi pasif bir şekilde eleştirerek bu rollerin altını çizmiştir. Beklenenler arasında regl olmaktan sutyen giyecek yaşa gelmeye, evlilik teklifi almaktan evlenmeye, doğum yapmaktan yaşlanmaya kadar pek çok ruhsal ve bedensel toplumsal unsur ele almıştır.²¹⁷

Bekleyiş performansı, Wilding'in bir kadının hayatına yoğunlaştığı 15 dakikalık bir monologdan oluşmaktadır. Monoton ve tekrar eden bir tonda Wilding bize başkalarına hizmet ederken kendi hayatlarına başlayabileceklerini ümit eden tüm kadınları anlatmaktadır.²¹⁸

²¹⁶ A. Göknur Gürcan, *a.g.e.*, s.61.

²¹⁷ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.35.

²¹⁸ <https://artpracticeasresearch.wordpress.com/2015/05/03/faith-wilding-waiting/>, (05.07.2020)



Resim 5. 15. Faith Wilding, “Bekleyiş”, Los Angeles 1971.
http://www.reactfeminism.org/nr1/artists/wilding_en.html

Wilding, çalışmalarında bedeninin fiziksel, ruhsal ve sosyopolitik tarihinin yönlerini ele alan disiplinler arası bir sanatçıdır. Son dönem çalışmalarında, yayınladığı yazılarda, konferanslar, sergiler ve performanslarda özellikle biyoteknolojiye vurgu yaparak siber feminist (kadın ve teknoloji) teori ve pratiği konularına odaklanmaktadır.²¹⁹

1998 yılında Wilding ve Hyla Willis, kadınların bedenleri, yaşamları ve çalışmalarındaki bilgi ve biyoteknolojilerin kesişme noktalarını keşfetmek ve eleştirmek için BioArt'ı ve kamusal alanda taktik performansı kullanan kültürel araştırmacılardan oluşan tekrarlanabilir bir siberfeminist hücre olan subRosa'yı

²¹⁹ <http://faithwilding.refugia.net/>, (01.07.2020)

kurdular. subRosa ABD, İspanya, İngiltere, Hollanda, Almanya, Hırvatistan'da performanslar sergileyip, dersler vermiş ve bunları yayınlamıştır.²²⁰

5.2.7. Eleanor Antin

Feminist sanat içerisindeki eylemler, kadın kimliğinin oluşumuna yönelik yeni bir söylem amacı içermektedir. Bu söylemler arasında bedenin yabancılaşması ve beden üzerinde yapılan fiziki müdahaleler de bulunmaktadır. Feminist sanatçılar cinsellik, fetişizm, şiddet, sömürü ve metalaşma gibi kavramları eleştirip onları yıkmak amacıyla beden üzerinde çeşitli değişimler yapmışlardır. Bu müdahaleler ve değişimlerle beden eski kimliğini yitirip yeni bir kimlik kazanabilmektedir.

Antik Yunan sanatçıları her ne kadar ağırlıklı olarak erkek bedenlerini tasvir etmiş olsalarda, köklerini Antik Yunan ve Roma sanatının klasik ideale ulaşma arzusundan alan Batı sanatının kalıcı geleneği, kadın bedeninin kendisine birincil konu olarak hizmet ettiği bir gelenektir. Kadın bedeni, şiddet, kaçırma, bozulma, soyutlama ve idealize etme gibi senaryolara maruz bırakılarak sözde yüksek hedefli sanata hizmet ediyordu. Postmodern dönemle başlayan kimlik politikalarındaki sorgulamacı ve eleştirel yaklaşımlar doğrultusunda, bu gelenek, 1970'lerde görsel kültürde feminist müdahalelerinin temel hedeflerinden birisi haline gelmiştir.²²¹

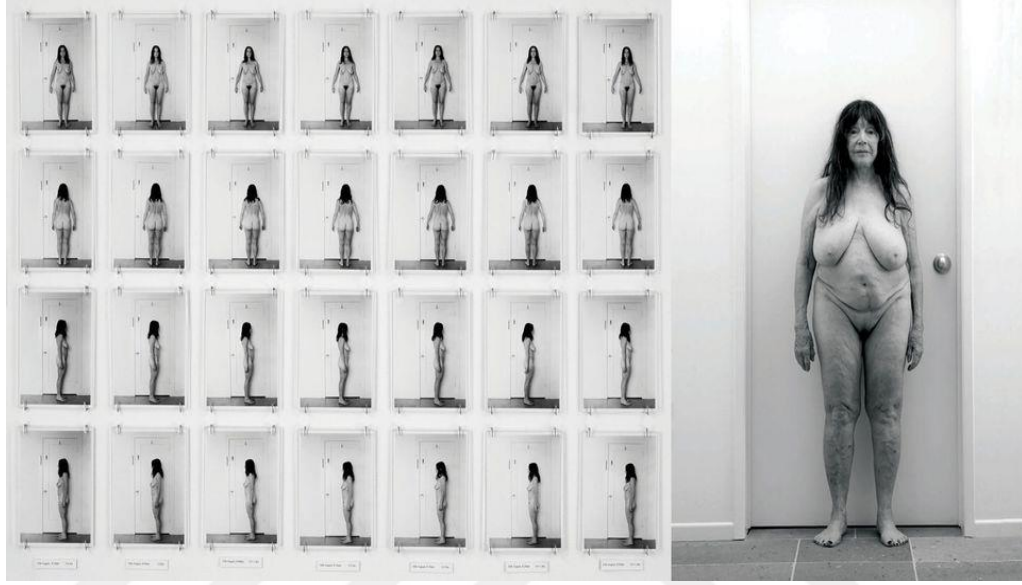
Kendi kuşağının en önemli sanatçılarından birisi olan Eleanor Antin 1970'lerin başlarından beri fotoğraf, performans, video ve yazılı metinler dahil olmak üzere kendisinin çeşitli kurgusal roller üstlendiği çeşitli medya araçlarını kullanarak provakatif çalışmalar gerçekleştirmiştir.²²² Eleanor Antin kavramsal sanatın dinamiklerinden etkilenmiştir. Kavramsal sanat hareketinin kavramlara ve süreçlere odaklanmasını, yeni medyaya uyarlanmasını ve geçmişteki sanatsal gelenekleri alt üst

²²⁰ Fastlane Projects, <https://www.womensactivism.nyc/stories/1836>, (02.07.2020)

²²¹ Dr. Tom Folland, "Eleanor Antin, Carving: A Traditional Sculpture", <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/conceptual-and-performance-art/conceptual-performance/a/eleanor-antin-carving-a-traditional-sculpture>, (02.07.2020)

²²² Eleanor Heartney, a.g.e., s.125.

etmesini benimsemiştir.²²³ Antin'in çalışması, sanatçının 37 günlük bir süre zarfı içerisinde 10 kilogram vererek bedenini uğradığı değişimi gösteren 148 tane fotoğraftan oluşmaktadır.²²⁴



Resim 5. 16. Eleanor Antin, “Geleneksel Heykel Oymak”, Sol Görsel New York 1977, Sağ Görsel New York 2017.

<https://www.theartnewspaper.com/news/artist-takes-on-the-naked-truth>

Antin, heykeltıraşların heykele ideal şeklini verme süreciyle, kendi bedenine diyet yoluyla şekil verme sürecini alaycı bir şekilde ele alıp karşılaştırmıştır. Antin, akademik, mermer ve bronz bir heykelin yerine kendi vücudunu şekillendirip fotoğraflamıştır. Klişe güzellik ve kadınlık kavramlarından vazgeçen Antin, çalışmasında bedenini görsel zevkten ziyade, eleştirel analiz yapılması amacıyla izleyenlere sunmaktadır. Böylece sanat tarihinde kadınların tasvir ediliş biçimlerinin eleştirmektedir. Antin'in eleştirisi sadece geleneksel sanatta kadının tasvir ediliş biçimine yönelik değildir. Aynı zamanda günümüz popüler kültürünün de benzer şekilde kadınların idealize edilmiş bir kadınlık biçimine sahip olmalarını da

²²³ Dr. Tom Folland, “Eleanor Antin, Carving: A Traditional Sculpture”, <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/conceptual-and-performance-art/conceptual-performance/a/eleanor-antin-carving-a-traditional-sculpture>, (03.07.2020)

²²⁴ “Eleanor Antin: Time's Arrow”, <https://www.artic.edu/press/press-releases/277/eleanor-antin-times-arrow>, (03.07.2020)

eleştirmektedir. Antin'in bu eleştirel çalışması, 1970'ler ve 1980'lerdeki cinsiyetin kültürel temsillerini inceleyen kadınlar için bir şablon haline gelmiştir.²²⁵

Eleanor Antin, birinci gösterisinden 45 yıl sonra 2017 yılında aynı gösteriyi tekrar gerçekleştirerek, 100 gün boyunca bedeninin aynı dönüşümünü tekrar canlandırmıştır. Antin, ilk gösterisiyle ikinci gösterisinin fotoğrafları birlikte sergileyerek, izleyenleri zamanın geçişi ve bunun insan vücudu üzerindeki etkisi üzerine düşünmeye yöneltmektedir.²²⁶ Sanatçının ikinci gösterisi, yaşlanmanın belirtilerini kusurlu gören bir dünyada güzellik ve önyargılara ilişkin varsayımları yeniden gündeme getirmiştir.²²⁷

Antin'in 'Geleneksel Bir Heykel' çalışması, kadınların hem sanat hem de popüler kültür bağlamlarında nasıl tasvir edildiklerine eleştirel olarak bakan ilk sanat eserlerinden birisini oluşturmaktadır.

5.2.8. Şükran Moral

1990'lardan 2000'lere uzanan süreçte Türkiye'de sanatta alternatif yaklaşımlarıyla dikkat çeken kadınlar arasında Şükran Moral öne çıkmaktadır. Şükran Moral, belirgin bir ataerkil düzen içerisinde, bu düzene karşı eleştirel bakış açısıyla, düzenin mevcut toplumsal çelişkilerini kullanarak sanat üretmektedir.²²⁸

Sanatçı çoğu zaman kadın kimliğini, kadın bedenini ve Türkiye'de kadına olan bakışı sorgulayan kışkırtıcı performanslarla imza atmaktadır. Otoriterleşme, sansür, totaliter toplum yapısı, göçmenlik, cinsel kimliklere yönelik baskıcı tutum ve ayrımcılık gibi temalarda eserler veren sanatçı, ülke gerçeklerinin içerisine girip bu sorunlarla yüzleşmektedir. Şükran Moral, baskıcı sistemi ve baskıcı toplumu

²²⁵ Dr. Tom Folland, "Eleanor Antin, Carving: A Traditional Sculpture", <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/conceptual-and-performance-art/conceptual-performance/a/eleanor-antin-carving-a-traditional-sculpture>, (04.07.2020)

²²⁶ "Eleanor Antin: *Time's Arrow*", <https://www.artic.edu/press/press-releases/277/eleanor-antin-times-arrow>, (04.07.2020)

²²⁷ Catherine Wagley, "Funny and unflinching – Eleanor Antin bares all at LACMA", <https://www.apollo-magazine.com/eleanor-antin-times-arrow-lacma/>, (03.07.2020)

²²⁸ Ahu Antmen, *Kimlikli Bedenler*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2014, s.132.

kabullenışı reddeden, direnen asi ruh, toplumsal riyakarlığa karşı duran provaktif bir sanatçıdır. Genelev, hamam, akıl hastanesi ya da mezbaha gibi sıra dışı mekanlarda eserler üreten Moral birçok performans, enstalasyon ve video art çalışmalarına sahiptir.

1990’larda Türkiye’de fotoğraf, video, enstalasyon gibi türler giderek yaygınlık kazanırken, performans sanatı hala büyük ölçüde çekinceler taşıyan bir alan olarak yaygınlık kazanamadı. Özellikle çıplak kadın bedeninin eleştirel mesajlar verilmek için kullanılması Türkiye’nin toplumsal yapısı gereği tercih edilen bir ifade biçimi olarak kullanılamamıştır. Bu açıdan Şükran Moral’in çalışmaları Türkiye’de yapılması cesaret gerektiren öncü performanslar arasındadır.²²⁹ Şükran Moral Türkiye’de kadın bedeni ve çıplaklık üzerine şunları söylemektedir:

*“Bizim kültürde çıplaklık, özellikle kadın bedeni tabudur. Erkekler iktidarda kalabilmek için kadın bedeniyle ilgili yasaklar üretiyor. Ve bunu bir kısım kadınlara da inandırıp savunduruyor. Kadınlar, kadın vücudu üzerinden siyaset yapılmasını kabullenirse hiçbir zaman kurtuluşu olmaz. Kadınlar çok iş birlikçi. Kadınlar işbirlikçi olmasa erkekler iktidarda kalabilirler mi? Kusura bakmasınlar yağ yakacak halim yok, hayran olduğum kadın kahramanlar olsa da.”*²³⁰

Şükran Moral 1997 yılında 5. Uluslararası İstanbul Bienali’nde Karaköy’de bir genelevde ‘Bordello’ performansını gerçekleştirmiştir.

²²⁹ Ahu Anten, *a.g.e.*, s.133.

²³⁰ Müge Akgün, <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/muge-akgun/sukran-moral-bir-tatli-cilgin-1149699/>, (15,11,2020)



Resim 5. 17. Şükran Moral, “Bordello”, İstanbul 1997.

<http://www.milliyetsanat.com/yazar-detay/ozge-yilmaz/sukran-moral-uzerine/1609>

Şükran Moral, Bordello performansında genelevde çalışan bir kadın kılığına girerek, kadının gündelik yaşamda her gün farkına varılan fakat görmezlikten gelinen, dillendirilmeyen yönlerine odaklanmaktadır. Moral, Bordello’da sanat tarihinde geçmişte alışlagelmiş estetik kadın imgesini yıkmaktadır. Performans esnasında sanatçı, performansı izleyen izleyicileri haberleri olmadan performansın içine katar. İzleyiciler performans sonrası oluşturulan videoda performansın bir parçası olarak yer alırlar. Şükran Moral, performans esnasında elinde ‘satılık’ yazan bir kağıt parçası tutmaktadır. Sergi mekanının kapısında ise sanatçının yerleştirmiş olduğu ‘Modern Sanatlar Müzesi’ yazısı yer almaktadır. 24 saat süren Moral’ın performansı, müze ve sanatçı, genelev ve fahişe gibi kavramları irdeleyerek, genelevi bir müzeye dönüştürmeyi anlatmaktadır. Sanatçı, 1997 yılında genelevde gerçekleştirdiği performansını 2006 yılında Elgiz Çağdaş Sanatlar Müzesi’nde video gösterisi olarak sergilemiştir. Moral 1997 yılında yaptığı gösterisinde kullandığı kıyafetleri, sarı peruğunu ve hayat kadını kostümünü giyerek yeniden izleyici karşısına geçmiştir.²³¹ Müzeyi genelev ile ilişkilendiren sanatçı Bordello için şunları söylemektedir:

²³¹ Özge Yılmaz, <http://www.milliyetsanat.com/yazar-detay/ozge-yilmaz/sukran-moral-uzerine/1609>, (18.11.2020)

“Bordello’daki seyirci ‘genelev müşterisi’, müzedeki ise ‘sanat müşterisi’. İkisi de bakıyor. Biri cinsel ihtiyaç ve hemen tüketme isteği duyuyor. Ama aslında müzedeki seyirci de tüketen bir seyirci. Böylece kendilerini eleştirmiş oluyorlar. Sonuçta gerçek eylemi müzeye gelip performansı izleyenler yapmış oluyor.”²³²

Şükran Moral, performansında farklı bir kadın kimliği ile ortaya çıkar. Sarı peruğu, transparan kıyafeti ve cazibeli bir tavır içerisinde izleyici karşısında olan sanatçı, toplumun görmek istediği kadın kimliğine bürünmüştür. Sanatçı bu görünüm ile toplumun inşa ettiği, eril düşüncenin fantezi dünyasındaki kadın kimliğine gönderme yapmaktadır. Performans mekanı olarak genelev, galeri ve müze ile ilişkili olurken, sanatçının yeni kimliği de, sanatçı-galeri ya da müze ilişkisine göndermelerde bulunmaktadır.²³³ Sanatçının çok yönlü özelliğe sahip Bordello performansı, kadın bedeninin satışını, sanat eserlerinin müzelerde yer alması ve satışı ile ilişkilendirilmiştir. Sanatçı bürünmüş olduğu genelevde çalışan kadın kimliği ile erkek egemen yapıya ve aynı zamanda sanat eserlerinin algılanmasına dair yeni eleştiriler getirmektedir.²³⁴

5.2.9. Nil Yalter

1970’lerin Türkiye’inde toplumsal cinsiyet kavramı henüz tam olarak bilinmemektedir. **Cinsiyetçi kültür** düşüncesi bu tarihlerde Batı’da henüz üzerinde çalışılan yeni kavram olarak ortaya çıkmaktadır. Nil Yalter, bu dönemde toplumsal inşa süreçlerine odaklanarak, kültürel ve psikolojik boyutlarını irdelemektedir. Cinsiyet ve kimlik ile ilgili kodların arka planında yer alan sınıfsal ve etnik farklılıklar gibi unsurlarını araştırmaktadır.²³⁵ Sanatçı yer yüzünde gördüğü hemen her sorunu kendisine dert edinerek, bu sorunları çözmek için sanatını politik bir mücadele

²³² Özge Yılmaz, <http://www.milliyetsanat.com/yazar-detay/ozge-yilmaz/sukran-moral-uzerine/1609>, (18.11.2020)

²³³ Meral Sayar, “Şükran Moral Sanatında Karşı-temsil Odakları”, *Hacettepe GSF Sanat Yazıları dergisi*, sayı 34, Ankara 2016, s.72.

²³⁴ Fırat Arapoğlu, “Şükran Moral Özelinde Türkiye’de Feminist Sanatta Kimlik Ve Farklılık”, *Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Yayını*, Sayı 01,Düzce 2016, s.61.

²³⁵ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.86.

içerisinde sürdürmektedir. Nil Yalter bu açıdan Joseph Beuys gibi sanatı hayatı daha iyi bir yer yapmak için, sanatın iyileştirici gücünü kullanmaktadır.

Nil Yalter interaktif çalışmalar yapan çok yönlü bir sanatçıdır. İnsan hakları, feminizm, göçmenler, kimlik, bireylerin varoluş mücadeleleri ve toplumsal cinsiyet gibi konular sanatçının işlerinin odak noktalarını oluşturmaktadır. Kendi fotoğraflarını ve bedenini de işlerinin içerisine dahil etmektedir. Bunun yanında belgeleme, bilgisayar, video ve performans gibi ifade biçimlerinden yararlanmaktadır.²³⁶

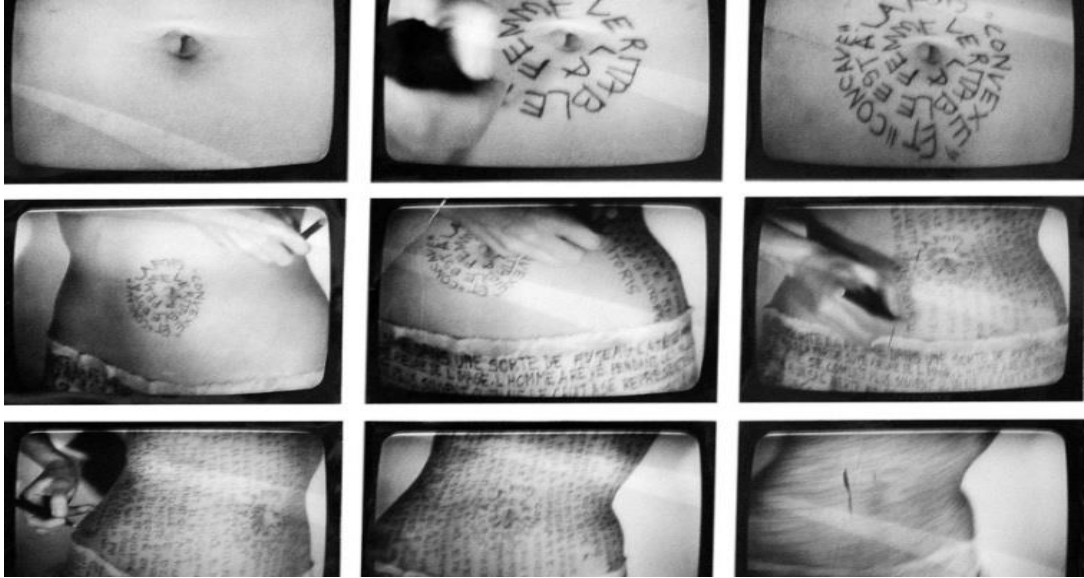
Nil Yalter'in en önemli ayrıcalığı hem Doğu hem de Batı kültürüne sahip olmasıdır. Hem Türk kültürü hem de Fransa, Paris kültürü. Yalter, Paris'te yaşadığı süre içerisinde sıklıkla Türkiye'yi ziyaret ederek, ülkenin içerisinde bulunduğu siyasi ve sosyal durumu gözlemlemiştir. 1968 olaylarını Paris'te yaşamış ve 1970'leri İstanbul'da deneyimlemiştir. Ülkenin içinde bulunduğu durum ve gözlemler sanatçının düşüncelerinin oluşumunda etkili olmuştur. Yalter 1973 yılında Paris Modern Sanatlar Müzesi'nde ilk kişisel sergisini 'Topak ev' (Yurt) çalışması ile açmıştır. Yurt, kadının kendi elleriyle yaptığı ve içinde tüm hayatını geçirdiği kadının minyatür dünyasını temsil etmektedir. Yurt çalışmasıyla beraber Yalter'in eserlerinde göç konusu, kadının toplumsal konumu ve etnolojik araştırmalar sanatçının ilgilendiği temel konular haline gelmiştir.²³⁷

Nil Yalter'in 1974 yılında gerçekleştirdiği 'Başsız Kadın' veya 'Göbek Dansı' sanatçının ilk video çalışması özelliğini taşımaktadır. Sanatçı videoda kendi bedenini kullanmaktadır. Bu açıdan Göbek Dansı, performatif özellik taşımaktadır. Nil Yalter göbeğine odaklanmış bir kamera karşısında yaklaşık bir saat boyunca, kalçasına ve göbeğine feminizm ve kadın cinselliği ile ilgili yazılar yazarak performansı gerçekleştirip kaydetmiştir. Yazıları yazarken kamera da sanatçının yazıları yazdığı yere yakın çekim yapmıştır. Filmin sonuna doğru yazı sarmal bir şekil aldıkça, Yalter

²³⁶ Nancy Atakan, *a.g.e.*, s.163.

²³⁷ Melis Tezkan, "Gerçekliğe Alternatif Bir Gerçeklik : Nil Yalter Videosu", <http://www.nilyalter.com/texts/1/gerceklige-alternatif-bir-gerceklik-nil-yalter-videosu-turkish-by-melis-tezkan.html>, (29.11.2020)

erotik oryantal dans eder gibi hareket etmeye başlamıştır.²³⁸ Yalter yazıları yazarken fonda bir müzik çalmaktadır. Bu müzik Doğu müziği ezgisidir. Yazdığı yazı, Rene Nelli'nin 'Erotizm ve Uygarlıklar' kitabından alıntılıdığı 'Kadın hem dışbükeydir hem içbükey' cümlesidir. Söz konusu yazı Afrika'nın bazı bölgelerinde uygulanan kadın sünnetine göndermede bulunur. Ayrıca sanatçının yazısı, Anadolu'da kadınların karınlarına doğurganlık amacıyla yazdığı yazıları da çağrıştırmaktadır. Öte yandan Yalter'in göbeği, cinsiyet kavramlarına da vurguda bulunmaktadır. Göbek, dansözlüğe atıfta bulunarak oryantalist bir genelleme içerisinde **doğulu kadın** algısını oluşturan etmenlere göndermeler yapmaktadır.²³⁹



Resim 5. 18. Nil Yalter, "Göbek Dansı", Paris, 1974.
<https://www.artfulliving.com.tr/sanat/nil-yalter-ve-gorunmeyenler-i-9151>

Nil Yalter'i kendi çağdaşlarından ayıran önemli özelliklerden birisi, geleneksel sanat anlayışından uzak durup, farklı malzeme ve mecraları kullanıma yönelmesidir. Yalter, sanat pratiğini içselleştirerek düşünsel bir uğraş içerisinde çalışmalarını sürdürmüştür.²⁴⁰ Yalter'in performansı çok katmanlı bir gösteridir. Yazı yazmak, okumak, oryantal imgelere göndermelerde bulunmak, dans etmek, müzik çalmak ve çeşitli kavramlara politik şekilde yaklaşarak düşünceye sevk etmek

²³⁸ Nancy Atakan, *a.g.e.*, s.164.

²³⁹ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.105.

²⁴⁰ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.94.

açısından çok sayıda eylemi aynı performans içerisinde gerçekleştirerek bedenini bir kolaj alanı gibi kullanmıştır.

5.3. Kimlik Politikalarının Beden Üzerinden Performans Sanatına Yansımaları

1980'lerden sonra sanat ortamında belirgin değişimler gözlenmeye başlamıştır. 20. yüzyıl boyunca Batı sanat dünyasında temsil olanağı bulamamış sanatçılar, bu tarihten itibaren yavaş yavaş sergiler, bienaller ve çeşitli sanat etkinliklerinde kendilerini göstermeye başlamıştır. Böylelikle batı düşünce sisteminde çok kültürcü eğilim başlayarak, farklı kültürlerin sanatsal ifadeleri geniş alanlara yayılmıştır. Sanatçıların kimlik politikalarına yönelmesi, kavramsal sanatın düşünce sisteminin bir uzantısıdır. Sanatçılar ırk, sınıf, kültür, cinsiyet, cinsel kimlik gibi temalar üzerine yoğunlaşarak, kişisel deneyimlerini dile getirmişlerdir. Erkek/kadın, siyah/beyaz gibi zıtlıklar üzerine giderek, Batı kültürünün **ötekileştirme** politikalarını gün yüzüne çıkarmışlardır.²⁴¹

Amerika'da 1980'lerden sonra çeşitli müze ortamlarında, ırk, etnik köken, cinsiyet veya cinsel kimlik açısından farklı olanlar kendilerini ifade etmeye başlamıştır. Bu etkinlikler sosyal alanda ve sanat dünyasında çok kültürcü bir eğilim başlatmıştır.

1980'lerden itibaren kimlik politikaları bağlamında çok sayıda sanatçı, Batı dünyasının ayrımcı politikalarını görünür kılmak için dilsel ve ideolojik olarak dayatılan öteki düşüncesinin toplumlar ve bireyler üzerindeki psikolojik ve sosyolojik etkilerini araştıran çok sayıda eserler üretmişlerdir.²⁴²

1990'lı yıllar, sadece Batılı beyaz erkek sanatçılardan oluşan kesimlerin sergilere katılması, siyaseten doğru sayılmadığı bir süreci başlatmıştır. Batılı olmayan

²⁴¹ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.295.

²⁴² Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.296.

sanatçıların katılımıyla fakat Batılı küratörlerin yönetiminde uluslararası bienaller ve sergiler düzenlenerek, farklı kültürlerin temsil olanağı genişlik kazanmıştır.²⁴³

5.3.1. Cindy Sherman

20. yüzyılın sonlarına doğru tıp, kozmetik, teknoloji, dijitalleşme alanında yaşanan gelişmeler sanatta yeni ifade yollarının önünü açmıştır. Bu gelişmelerin ışığında sanatçılar, bedeni farklı alanlarda farklı temalar içinde kullanmışlardır. Fotoğraf ve video teknolojisi de bu alanlardan bazılarıdır. Birçok yerde, fotoğraf ve video görüntülerinde beden daimi bir şekilde varlık kazanmıştır. Bu bağlamda Cindy Sherman dönemin önemli sanatçıları arasındadır.

1970'lerin sonlarına doğru performans sanatçıları genellikle beden sanatı projelerinde görece iddiasız ve ham biçimde kendilerini sahnelemekten vazgeçmişlerdir. Cindy Sherman'ın işlerinde olduğu gibi performatif fotoğraf işlerine dönüşerek sanatçılar bedeni yeniden kurgulamaya başlamışlardır.²⁴⁴ Cindy Sherman hem üretici hem de performer sanatçı haliyle yapıtlarının yaratıcısı olmaktan çok, kendisini bir yapıt, bir etiket olarak izleyiciye sunmaktadır. Çalışmalarında hem toplumsal hem de sanatsal boyutlarıyla kimliği sorgularken, yapıtlarının hem öznesi hem de nesnesi konumundadır.²⁴⁵ 1980'li yılların sanatında, performans sanatı ve fotoğraf arasındaki ilişki uzun süredir devam etmekteydi. Performans sanatının kurgusal doğası fotoğraf sanatıyla birleşerek, fotoğrafı performans sanatının bir parçası haline getirmiştir. Performans sanatındaki bu postmodern dönüşün örneği, fotoğraflarında başka kadın kimliklerini canlandırarak kendini gerçekleştiren Cindy Sherman'ın çalışmalarında gözlemlenmektedir.²⁴⁶

²⁴³ Gös. yer.

²⁴⁴ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.299-300.

²⁴⁵ Alain Corbin-Jean-Jacques Courtine-Georges Vigarello, *a.g.e.*, s.356.

²⁴⁶ David Hopkins, *a.g.e.*, s.221.



Resim 5. 19. Cindy Sherman, "İsimsiz Film Kareleri No:84", 1978.
<http://www.sanatblog.com/isimsiz-film-kareleri-cindy-sherman/>

Sinema dünyası bir gerçeklik yanılsaması yaratmaktadır. "Bizler medyanın çocuklarıyız" diyen Cindy Sherman, 1977 yılından itibaren gerçekleştirdiği 'İsimsiz Film Kareleri' ile 1980'lere damga vurmuştur. Sanatçı, İsimsiz Film Kareleri çalışmaları ile filmlerde gördüğümüz, özellikle Hollywood filmlerinde izlediğimiz kadın oyuncularını andıran çeşitli rollere ve kimliklere bürünerek, kendisinin çektiği ve rol aldığı, öznesi ve nesnesi olduğu siyah beyaz fotoğraflar oluşturarak, izleyen ve izlenen rollerini tersyüz etmiştir.²⁴⁷ Film kültürünün ve medyanın kadın kimliğinin şekillenmesinde ki rollerini inceleyen sanatçı, her fotoğrafta farklı bir karakter, kostüm ve kimlikle izleyici karşısına çıkarak, kimliğin (kimliklerin) aslında ne kadar muğlak olduğunu, popüler kültürün şekillendirdiği kimliğin sınırlarının keskin bir şekilde çizilemeyeceğine işaret ederek, kimliğin kültürel inşasına dikkat çekmektedir.²⁴⁸ Sanatçının çalışmalarında direkt olarak açık anlatım bulunmamaktadır. Sanatçı, dikkatle tasarlanmış, porno dergilerinin orta sayfaları, moda fotoğrafları, Rönesans

²⁴⁷Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 2. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2009, s.280.

²⁴⁸Thalia Gouma.- Peterson Patricia Mathews, *Sanat / Cinsiyet*, 3.Baskı, Çev. Esin Soğancılar Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s.285.

portre resimleri, film noir gibi fotoğraflık tablolar yaratmaktadır.²⁴⁹ Sherman'ın çalışmaları bilinçli bir şekilde belirli kalıpları taklit eder. Taklit anlayışında her zaman için hafif çarpık, ezber bozucu ya da eksik bir yan bulunmaktadır. Sanatçının pastiş anlayışı özellikle İsimli Film Serileri'nde öne çıkar. İzleyici bu fotoğraflara baktığında kendisini ikna olmuş hisseder. Fakat gerçekte belirli bir kaynak yoktur. Tam aksine bu fotoğraflar 1950 ve 1960'ların Avrupa filmleriyle ikinci sınıf filmlerin tarzına öykünmektedirler. Örneğin İsimli Film Kareleri No: 15'te Cindy Sherman sıradan bir apartmanın penceresinden dalgın bir şekilde dışarıya bakan, kışkırtıcı giysisi ile poz vermektedir. Fotoğrafa bakıldığı zaman ilk olarak akla gelen fikir büyük şehirlerde ayakta kalabilmek için erdemlerinden vazgeçmek zorunda kalan, küçük kasabalı bir kızın senaryosu olabilir. Sanatçı bu fotoğrafı 1978 yılında üretmiştir. Oysa Cindy Sherman'ın taklit ettiği bu senaryo 1970'lerden önceki tarihlere aittir. Bu tür filmler çoktan uzaklarda kalan, hatıralara dönüşen senaryolardır. Günümüzde ise neredeyse tamamen ortadan kalkmaya yüz tutmuş durumdadır.²⁵⁰



Resim 5. 20. Cindy Sherman, İsimli Film Serileri "15", 1978.
<https://www.wikiart.org/en/cindy-sherman/untitled-film-still-15-1978>

²⁴⁹ Eleanor Heartney, *a.g.e.*, s.123.

²⁵⁰ Eleanor Heartney, *a.g.e.*, s.124.

Antmen'e göre Sherman, çalışmaları gerçeklik ile kurgu arasında kalan bir noktada, kurgusal olanın yeniden kurgusunu yaratan imgeler yaratmaktadır. Sanatçının çalışmaları, kimliğin toplumsal kodlarla şekillenmesi üzerine temellenmiştir. Sanatçı her fotoğrafta farklı bir kimlik ile izleyici karşısına çıkmaktadır. Hem kendisidir hem de değildir. Sherman kendi kimliğini parçalayarak, yapı söküne uğratmaktadır. Bunun sonucunda ortaya gerçeklik ile kurgu arasında kalan yeni bir kimlik yaratmaktadır. Sherman bu kimlikleri yaratırken fotoğraf alanını seçmiştir.²⁵¹ Antmen bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

“Sherman'ın mecrası, postmodern dönemde çağdaş sanatın yaygın ifade biçimi haline gelen fotoğraftır: Sherman, fotoğrafın deyim yerindeyse 'yalan söyleyebilme' potansiyelini ve özelliğini gözler önüne sererken, gösteri kültürünün şekillendirdiği yapay kimliklere göndermede bulunur.”²⁵²



Resim 5. 21. Cindy Sherman, “İsimsiz Film Kareleri No:58”, 1980.
<https://www.thebroad.org/art/cindy-sherman/untitled-film-still-58>

²⁵¹ Ahu Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 2. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2009, s.280.

²⁵² Gös. yer.

Cindy Sherman, portre fotoğraf ikonlarında kişiliğin parçalı kavramını, çarpıcı bir şekilde ifade etmektedir. Sanatçı, takındığı her kadın karakterinin parçalarını söküp kendisine giydirerek, kendisinin maskesini yaratmaktadır. Sherman için, fotoğraf, maskenin modern çağda ki karşılığıdır. Fotoğraf, herkese -tek bir şey- dışında kendimizi gösterme fırsatı sunmaktadır. Sherman, farklı karakterlerin öz benliklerini alaycı fotoğraf senaryoları ile maskeleyerek göstermektedir.²⁵³ Cindy Sherman çalışmalarını üretirken amacını şu şekilde belirtmektedir:

*“İnsanın bazen çaresizlikten, bazen sulu gözlü bir duygusallıktan boğazının düğümlendiği anlar vardır: işte ben öyle karmaşık duyguları nakletmek istiyorum...Ben resimlerimde kendimi değil, kendiliğinden dile gelen duyguların cisimleşmiş halini göstermeye çalışıyorum...insanların bütün o makyajın ve perukların altında yine o ortak paydayı arayacaklarını unutmamam gerekiyor. Oysa ben insanlara kendimi değil, onların kendileriyle ilgili bir şeyi göstermeye çalışıyorum.”*²⁵⁴



Resim 5. 22. Cindy Sherman, “İsimsiz Film Kareleri No:6”, 1977.
<https://www.sartle.com/artwork/untitled-film-still-6-cindy-sherman>

²⁵³ John Fleming - Hugh Honour, *Dünya Sanat Tarihi*, 1. Basım, Alfa Yayıncılık, İstanbul 2016, s.884-885.

²⁵⁴ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.282.

Cindy Sherman 'İsimsiz Film Kareleri No:6' çalışmasında dalıp gitmiş bir kadın gibi poz vermiştir. Elindeki ayna, her şeyin gelip geçici olduğunu sembolize etmektedir. Sanatçının yüzünde takındığı anlık boş bakışı, rahatsız edici bir durumun geç anlaşılmasını sağlamaktadır. Kameranın gözetlemeci bakışıyla öldürülen biri gibi, suç mahallinde çekilmiş bir polis fotoğrafına dönüşmektedir.²⁵⁵ Sherman'ın fotoğrafları hiçbir referans göstermez. Hepsi taklittir ve kurgudur. Sanatçının fotoğrafları, görünüşte gerçek olanı bir simge gibi dondurarak ideal bir postmodern araç haline gelir.²⁵⁶

Sherman, kendisini bilinçli olarak stilize ettiği fotoğraflarında kendini ifşa etmeye kalkışmaz, bunun yerine bir Hollywood film yıldızı, bir banliyö ev hanımı gibi giyinmiş bir dizi dramatik karakter yaratır. Karakterlerin her biri kendi aurasına ve kendine özgü bir karakter yapısına sahiptir. Sherman adeta **görünüş her şeydir** der gibi görünmektedir. Kostümler, aksesuarlar ve makyajlar bilinçli olarak 1950'li ve 1960'lı yıllardan ödünç alınmış gibidirler. Bu tür resimler hem geçmişe dönük olmaları hem de modernizme bir eleştirisi oluşturmaları açısından postmodern olarak adlandırılabilirler. Fotoğraflar, önceden var olan görüntü kategorilerine atıfta bulunmakta ve bunlar hakkında yorum yapmaktadır. Cindy Sherman, sanatta özgünlük hakkındaki varsayımları göndermeler de bulunarak, güzel sanatlar geleneğinin varlığını ve canlılığını sorgulamaktadır.²⁵⁷

5.3.2. James Luna

Modernizmin dışladığı çok kültürlü anlayış, postmodernizmle beraber tekrar gündeme gelmektedir. Kimlik odaklı işlerde sanatçılar, tanınma ve kimlik sorunları, eşit haklar ve özgürlükler gibi kavramlara odaklanmışlardır. Bu bağlamda postmodern süreçte kültürlerarası diyalog, kültürel çeşitlilikler önem kazanmıştır. Özellikle 1980'li

²⁵⁵ David Hopkins, *a.g.e.*, s.228.

²⁵⁶ David Hopkins, *a.g.e.*, s.227.

²⁵⁷ Andy Grundberg, "CINDY SHERMAN: A PLAYFUL AND POLITICAL POST-MODERNIST", <https://www.nytimes.com/1981/11/22/arts/photography-view-cindy-sherman-a-playful-and-political-post-modernist.html>, (15,08,2020)

yıllardan sonra çok sayıda sanatçı, ayrımcılık ve ötekileştirmeye yönelik politikaları görünür kılmak için çalışmalar üretmişlerdir.

1980’li yıllarda Amerika’da müzelerde ırk, etnik köken, cinsiyet ya da cinsel kimliği konu edinen sergilerin açılmaya başlanması, etnik ve cinsel kimlik anlamında farklı görülen sanatçılar için kendilerini ve savundukları fikirleri ifade edebilecekleri bir alan oluşturmuştur. Sanat alanında bu çok kültürcü eğilimin başlaması, Batı modernizminin Aydınlanmacı evrensellik idealinin başarısız olduğunun kabulü olarak sayılmış, Batı modernizminin o tarihine kadar göz ardı ettiği kimlik politikalarıyla bir yüzleşmesi ve özeleştirisi olarak nitelenmiştir.²⁵⁸

Artun, kültürel politikaların önemli bir kısmının kimlik üzerine gerçekleştirilen söylemlerden oluştuğuna dikkat çekmektedir. Artun, kimlik politikaları ve bu politikaların bireylerin ve toplumların üzerinde etkisinden şu şekilde bahsetmektedir:

*“Kimlik politikalarıyla, bu politikaların bilgi rejimini oluşturan epistomolojiler, piyasanın diliyle aynı dili konuşur. Piyasa, marka gibi birtakım semboller üzerinden, kimlik politikaları da etnik vb. kimi semboller üzerinden bireyler arasındaki farklılığı ve öznelliğimizi anlamlandırır. Böylece bireyler arasındaki toplumsal ilişkileri kültürel şifrelerle (imgelerle) kodlanmış (sembolikleştirilmiş) bir iletişime dönüştürürler.”*²⁵⁹

Kızılderili kökenli Amerikalı sanatçı James Luna, insanlığın uygarlaşma sürecini anlatan bir müzede 1987 yılında kendi bedenini kültürel bir nesne olarak sunarak, Kızılderili kimliğinin tarihsel ve güncel yansımalarını ele almıştır.²⁶⁰ Beyaz Amerikalılar ve Yerli-Amerikalı stereotiplerini anlatan Luna, beyaz Amerikalıların örtük ön yargılarına ironik bir yaklaşımda bulunmuştur. Sanatçının çalışmaları, Batı’nın yok ettiği kültürel geçmişe, Kızılderili kültürünün popüler bir ticari nesne

²⁵⁸ Ahu Antmen, *a.g.e*, s.295.

²⁵⁹ Ali Artun, *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*, İletişim Yayınları, İstanbul 2013, s.35.

²⁶⁰ Ahu Antmen, *a.g.e*, s.294.

haline getirilip ticarileştirilmesine karşı tepki içermektedir. Luna, Batı'lı olmayan sanatçılar ve ürettikleri işler için şunları söylemektedir;



Resim 5. 23. James Luna, “Kültürel Nesne”, San Diego, 1977.
<https://daily.jstor.org/native-disruptions-with-artist-james-luna/>

"Bence kargaşanın içinde bir yerlerde, birçok Kızılderili sanatçı kabileleriyle hiçbir ilgisi olmayan işler yaparak, bugün dünyadaki varoluşlarını anlatmayan işler yaparak ve kendileri için değil, başkaları için çalışarak kim olduklarını unuttu..."²⁶¹

Luna'nın kendisini bir müzede sergilemesi sanatçının çalışmasını daha da ironik hale getirmektedir. Sömürgecilik, müzelerdeki koleksiyonların şekillenmesinde ve bu koleksiyonları izleyen ziyaretçilerin şekillendirilmesinde önemli rol oynamaktadır. Müzenin hem kavram hem de kurum olarak, sömürge projesine tarihsel bakımdan yakın olması, Batı dünya görüşünün dünyayı organize etme ve düzenleme

²⁶¹ <https://www.nativeartsandcultures.org/james-luna>, (14.09.2020)

arzusu, sanatçının sergileme mekanı olarak müzeyi seçmesi hakkında fikir vermektedir.²⁶²

Luna, içi kumlarla dolu cam bir vitrin içerisinde yatmıştır. Bedeninin çevresinde onun hayatından kesitler sunan diploma, boşanma kağıtları, kişisel eşyalar ve okul günlerinden kalma çeşitli hatıralar bulunmaktadır. Cam vitrin içerisinde yerleştirilen işaretler Luna'nın ismini gösterir. Etiketlerden birisi Luna'yı belirli bir kabilenin üyesi olarak tanımlarken diğer işaretler vücudundaki yaralar hakkında bilgi verir. Luna'nın bedeninin sergilendiği mekan, bir etnoloji müzesidir. Bu müzeler soyu tükenmiş toplumların yaşamını görselleştirip, izleyicilere o zamanı anlatan mekanlardır. Luna'nın çalışması da o zamanı anlatan bir dioramayı andırmaktadır. Kendini bir eser, cansız bir nesne olarak sunan Luna, Beyaz Amerikalıların tek taraflı ve basmakalıp sunumlarının maskesini çarpıcı bir şekilde kaldırmaktadır. Sanatçı kendisini izleyici karşısına çıkardığında, Yerli Amerikan kültürünün geçmişten beri süregelen nesneleştirici bakış açısı olarak ortaya çıkarmaktadır. Luna, Batı düşüncesinin Yerli Amerikan kültürünü soyu tükenmiş bir yaşam biçimi olarak önemsizleştirmesini, romantikleştirmesini ve bugüne kadar devam eden marjinalleştirme eylemlerini ortaya çıkarmaktadır.²⁶³ Luna, izleyici çalışmasının içine dahil etmenin ona güç verdiğini belirterek, “her ne kadar eğleceli görünsemde burada sizi eğlendirmek için bulunmuyorum, size bir şey öğretmek için buradayım”²⁶⁴ diyerek çalışmasıyla izleyiciye o güne kadar yanlış öğretilmiş ya da görmezden gelinen Yerli Amerikan kültürünü tekrar gündeme getirerek öğretmeyi amaçlamaktadır. James Luna, Yerli Amerikalı kültürüne ait öğelerin müzelerde sergilenmesi hakkında şunları belirtmektedir:

“Uzun zamandır halkımın müzelerdeki temsil biçimlerini izliyorum da, hepsinin artık geçmişe gömüldüklerini görüyorum. Hep tek taraflı sunuldu. Biz

²⁶² Mårten Snickare “The King's Tomahawk: On the Display of the Other in Seventeenth-Century Sweden, and After” *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, cilt 80, sayı 2, Stockholm 2011 s.132.

<https://www.tandfonline.com/action/journalInformation?journalCode=skon20>

²⁶³ <http://www.global-contemporary.de/en/artists/43-james-luna>, (25.09.2020)

²⁶⁴ Kenneth R. Fletcher, <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/james-luna-30545878/>, (05.10.2020)

sadece kemikler arasındaki nesneler, nesneler arasındaki kemiklerdik; bir tarihle imzalanıp mühürlenene. Bu çerçevede gerçekten de benim bildiğim halkımıza ait neşeyi, zekayı, mizahı ya da başka herhangi bir şey hakkında konuşamazsınız."²⁶⁵

Luna kendisini canlı bir obje olarak bir müzenin içerisinde sergileyerek, müzelerin Yerli insanları kullanarak sergiyi oluşturma politikalarını eleştirmiştir. Bir kültürü yansıtan insanların hayatlarını cansız birer nesneymiş gibi sergileyerek, Beyazların sanat dünyasının ve tarihsel anlatısının Yerli kültürü dışlama ve görmezden gelmesini eleştirmiştir. İzleyenler, Luna'nın içinde yattığı cam kutunun içinde nefes aldığını fark ettiklerinde şaşırmışlardır. Luna'nın bu çalışması sanki, 'biz aranızda yaşıyor ve nefes alıyoruz' diye bağırarcasına, tarihi anlatılara karşı bir meydan okumadır.²⁶⁶

5.3.3. Adrian Piper

1960'lerden sonra performans sanatı, aralarında feminist düşüncelerin de bulunduğu, toplumsal, ekonomik, kültürel, kimlik, ahlaki ve politik temalarda dahil olmak üzere birçok alanda varlığını göstermiştir. Bu anlamda Adrian Piper önemli bir yer tutmaktadır.

Afrika kökenli Amerikalı sanatçı Adrian Piper, 1970-1971 yılları arasında 'Kataliz Serisi' (Catalysis Series) performanslarını gerçekleştirmiştir. Piper performanslarını gerçekleştirirken üzerinde 'Dikkat Boya!' yazan geniş ve pis kokan bir tişörtle ya da ağzına bir giysi parçası tıkayarak, insanlar üzerinde yoğun tepkiler uyandırmak için New York sokaklarında yürür, otobüse ve metroya biner, alışveriş yapar. Sanatçının yürüdüğünü gören insanlar, Piper'i uzak durulması gereken bir şey olarak görürler. Sanatçının performansı, ırk farkına ilişkin bir alegori niteliği taşımaktadır.²⁶⁷

²⁶⁵ Kenneth R. Fletcher, <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/james-luna-30545878/>, (05.10.2020)

²⁶⁶ Ellen C. Caldwell, "How Luiseno Indian Artist James Luna Resist Cultural Appropriation", <https://daily.jstor.org/native-disruptions-with-artist-james-luna/>, (10.10.2020)

²⁶⁷ Graham Whitham ve Grant Pooke, a.g.e., s.156.



Resim 5. 24. Adrian Piper, “Kataliz Serisi 3”, New York, 1970.
<https://awarewomenartists.com/en/artiste/adrian-piper/>

Adrian Piper, siyahi bir kadın olması ve geçmişten beri yaşamış olduğu ırksal sorunlardan esinlenerek, özellikle **farklılık ve ötekilik** düşünceleriyle ilgili olarak sosyal etkileşim geleneklerine odaklanmıştır. Piper sanat aksiyonlarını kamusal ve sanat-dışı alanlara taşımıştır. Sanatçı, Kataliz serisinde insanlarla bilinçli bir şekilde insanların onunla etkileşimini nasıl etkileyeceğini görmek için kendini diğer insanların arasında farklı olarak nesneleştirecek şeyler yapmıştır. Sanatçı bu nesneleştirmeyi genellikle diğer insanları rahatsız edecek şekilde gerçekleştirmiştir. Sanatçı ‘Kataliz 4’ için şunları söylemektedir; “Oldukça gösterişsiz biçimde giyindim ama ağzıma, yanaklarım iki katı büyüklüğe ulaşınca dek büyük kırmızı bir banyo havlusu tıktırdım, geriye kalanın önümden sarkmasına izin vererek otobüse, metroya ve

Empire States Binası'nın asansörüne bindim.” Sanatçı bu çalışmasında kendi bedenini sanat dışı, kamusal bir bölgeye taşıyarak sosyal bir söylem alanı haline getirmiştir.²⁶⁸



Resim 5. 25. Adrian Piper, “Kataliz 4.”, New York, 1971.
<http://update-foundation.primary.at/en/collection/artist/piper-adrian/artwork/catalysis-iv.html#.X4YT6tYzaM8>

Beyaz Avrupa ırkının siyah ırk üstündeki üstünlüğü, kimliklerin temsil edilme sorunları, siyah ırkın beyaz ırka göre geri sayılması ve dünya tarihinin bu büyük anlatısında bir yan hikayeden ibaret olmak gibi argümanlar, Adrian Piper’ın ırk anlayışına yönelttiği eleştirilerin özünü oluşturmaktadır. Bir sanatçı ve felsefeci kimliğe sahip olan Piper, on altıda bir Afrikalı atalara sahiptir. Beyaz birisi gibi görünse de kendisini Afro-Amerikan saymaktadır. Sanatçı bu bağlamda beyazların sabit bir kategori olarak ırkın geçerliliğini sorgulamalarını ve ırkçı klişeleri yıkmaları için bir örnek olarak kendisini kullanmaktadır.²⁶⁹

²⁶⁸ Jonathan Fineberg, *a.g.e.*, s.336.

²⁶⁹ Eleanor Heartney, *a.g.e.*, s.248.

Afrika kökenli, fakat beyaz kabul edilen Adrian Piper, ırksal bakımdan melez kimliğini ifşa ettiğinde yaşanan toplumsal ve kurumsal önyargılarla ilgili 1987’de ‘Uçmak’ başlıklı bir metinde şunları yazmıştır:²⁷⁰

“İrkçının kabusuyum ben...Herkesin siyahi atalarıyla ‘lekelenebileceğine’ dair mide bulandırıcı olasılığı temsil ediyorum. Eğer biri benim gibi görünebiliyorsa o zaman kusursuz beyaz kim?”²⁷¹

Sanatçı Wellesley Koleji’nde felsefe profesörü olarak çalıştığı sürede, maruz kaldığı ayrımcılıktan ve kolejdeki görevinden zorunlu olarak çıkarılmasından bahsetmektedir. Sanatçı, kendisini kolejde bir yalancı ve sahtekar olarak gördüklerini söylemiştir. Bu durumu Afrika kökenli olduğunu açıkça dile getirip kabul ettiği için, kendisini Afrikalı-Amerikan olarak tanımladığından dolayı, Wellesley Koleji’ndeki Afrikalı-Amerikalı toplumun haklarını savunduğu için olduğunu söylemektedir. Tüm bunların Kolej yönetiminin kendi tartışmalı ırksal bağlantılarını tehdit ettiğini söylemektedir. Sanatçı, kolej yönetiminin bu davranışını bir misilleme, utanma, günah keçisi yapma, tehditler, ayrımcılık ve nihayetinde sanatçıyı işinden ve ülke dışına çıkarmaya kadar giden bir ötekileştirme olarak görmektedir. Sanatçı ülkeyi terk ettirildikten sonra Berlin’e gitmiştir.²⁷² Berlin’e gidip orada hala ırkçılık ve ötekileştirme ile mücadelesine devam ettirmesi, sanatçının ve ötekileştirilen bir insanın varoluşunu hala sürdürdüğünün, yok edilemediğinin bir göstergesidir. Bunun yanı sıra sanatçının kökeninden dolayı maruz kaldığı zorluklar, Piper’in kendi deneyimlerinden yola çıkmasını ve bu deneyimlerin çalışmalarının temelini oluşturmasını açıklar niteliktedir.

Piper’in çalışmaları, performans sanatının ilgilendiği tema ve fikirler aracılığıyla kurumsallaşmış normlara bir eleştiri getirerek, ama aynı zamanda performansın bu normlara üstü kapalı bir meydan okuma içeren sıra dışı bir sanatsal

²⁷⁰ David Hopkins, *a.g.e.*, s.215.

²⁷¹ Adrian Piper: aktaran David Hopkins, *a.g.e.*, s.215.

²⁷² Agata Waleczek, “I Still Do Believe They Want Me Dead’: An Interview With Adrian Piper”, <https://www.frieze.com/article/i-still-do-believe-they-want-me-dead-interview-adrian-piper>, (20.10.2020)

form olduğunu göstermektedir. Ayrıca sanatçının çalışması sanat eserinin metalaşmasına karşı bir eylem olarak da görülebilir. Performans sanatı geçici bir formdur ve gösteri gerçekleştirdiği anda var olur ve biter. Sonra varlığını sürdüremez ve kurumsal olarak alınıp satılamaz, sahip olunamaz, tekrar görülemez. Sergilendikten sonra varlığı fiziksel olarak biter.²⁷³ Performans tekrarlanırsa bile, performansın bir parçası olan izleyiciyi içerdiğinden, izleyici aynı olmayacaktır, yeni izleyiciler olacaktır. Piper'in Kataliz çalışması buna örnek olarak gösterilebilir. Piper gösterisini sanatsal alandan, kamusal alana taşıdığı için, gösteri tekrarlanırsa da izleyenler sürekli yenilecektir. Bu bağlamda Adrian Piper'in gösterisi, anti-meta olarak nitelenebilir.

5.3.4. William Pope L.

1950'lerin sonlarında sanat ortamında meydana gelen sitüasyonist hareketler birçok sanatçı üzerinde ilham kaynağı oluşturmuştur. Sanatçılar, gösterilerini sokaklara taşıyarak, izleyici katılımcı işlere imza atmışlardır. Siyasal ve provakatif düşünceleri de kapsayan eylemler, izleyici, birey ve ortam arasındaki ilişkileri yeniden düzenlemektedir.

1970'lerin sonlarından bu yana William Pope L. ırk, emek, kapitalizm ve maddilik arasındaki ilişkilere yönelik, performans, video, enstalasyon, heykel gibi farklı disiplinlerde çalışmıştır. Siyahi bir sanatçı olan William Pope L. sokak performanslarında izleyici katılımcı işlere imza atmıştır. Performanslarını genellikle toplumda farkındalık yaratıp bilinç yükseltmek amacı ile gerçekleştirmektedir. Bu yolda, kendi toplumsal görünmezliğiyle baş etmek için, sokakta insanlara evsiz biri gibi yaklaşıp, evsizlikle maddiyat arasında ilişki kurup, ırkçılık, eşitsizlik, kimlik konularında çalışmalar yürütmüştür.²⁷⁴

Yapıtlarının çok gösterişli olmadığını ama verdiği duygunun iddialı olduğunu söylemektedir. Pope, insanın eylemlerinde ortaya çıkan insani arzuya içgüdüsel, bedensel, somut bir açıklama getirmenin peşindedir. Yaşamla ilgili yepyeni şeyleri

²⁷³ Graham Whitham ve Grant Pooke, *a.g.e.*, s.157.

²⁷⁴ Eleanor Heartney, *a.g.e.*, s.398.

açığa çıkarmak için günlük yaşamı yeniden ritüelleştirdiğine inandığını belirterek kendisini Afrikalı şamanlara benzetmektedir. Dünyayı değiştirecek gücün bu olduğunu düşünmektedir. Nesnelerde, imgelerde ve katılıma yönelik etkinliklerde yeni iletişim ve diyalog alanları yaratmak isteyen William Pope L., Kuzey Amerika'daki ırksal kimlik, cemaat ve çeşitlilik gibi sayısız çatışma konularını irdelemektedir. Toplumsal, sosyal ve politik konuları irdelerken, çok sayıda yöneteme başvurarak, sosyal statülerle ilgili ön yargılarla oynamaktadır.²⁷⁵

Sanatçının en bilinen performanslarından birisi 1978 yılında başladığı çeşitli 'Emeklemeler ve Gezinme' eylemleridir. Pope'un bu gösterileri arasında en ses getireni 2002 yılında gerçekleştirdiği 'The Great White Way' (Broadway'deki bir mahallenin adıdır. Büyük Beyaz Yol adındadır). Sanatçı bu gösterisini beş yıl içinde evreler halinde gerçekleştirmiştir. Sanatçının gösterisinde, Süpermen kıyafeti giyip, sırtına kaykay bağlayarak, New York'taki Broadway Semtinden emekleyip sürünmeye başlayarak 35 kilometre yol kat edip Harlem'e kadar gittiği görülmüştür.²⁷⁶ Sanatçı, yoldan geçenlerin tepkilerine ve anlamsız bakışlarına aldırnamamaktadır. Afrikalı Amerikan olan William Pope bu tür işlerle siyaseten doğruculuk duygusunu harekete geçirmektedir. Öte yandan ırksal ve ekonomik klişelere de el atmaktadır. Sanatçının sokakta yaşayan bir insanı andırması ve bu belirsiz konumu sokakta izleyenlerde kafa karışıklığına yol açmaktadır. Seyirci, Pope'u gerçekten sokakta yaşayan bir insan mı yoksa sadece rol yapan bir aktör mü olup olmadığından hiçbir zaman emin olamaz. Bu emin olamama durumu izleyenleri bazen sanatçıya müdahale etmeye yönlendirmiştir. Sanatçıyı durdurmaya çalışmışlardır. Pope gibi Afrikalı Amerikalı olan bir izleyici Pope'un sürünüşünü kaydeden beyaz tenli kameramanla tartışmaya hazırlandığı sırada, Pope polis çağırmadan önce, adam Pope'a 'ırkımızın yüz karası' diye seslenmiştir.²⁷⁷ William Pope'un fiziksel ve zihinsel açıdan zorlu olan bu performansı, kentin sokaklarında yaşayan evsizlerle empati kurup onların büyük mücadeleler

²⁷⁵ Michael Wilson, *a.g.e.*, s.306.

²⁷⁶ Gös. yer.

²⁷⁷ Eleanor Heartney, *a.g.e.*, s.399.

karşısında gösterdikleri cesareti ve dayanıklılığı takdir edip sempati duyma eylemi olarak değerlendirilmiştir.²⁷⁸



Resim 5. 26. William Pope L., “Büyük Beyaz Yol”, New York, 2002.
<https://www.unitedstatesartists.org/fellow/william-pope-l/>

‘Gezinme’ eylemleri aynı zamanda bireylerin toplumdan dışlanması, toplum içine dahil olamaması gibi durumları da düşünmeye sevk etmektedir. Bununla birlikte, sanatçının performansını anlamının en önemli özelliğini, Pope’un emek politikasına atıfta bulunduğu sanatçının emekleyen gövdesinin yatay pozisyonu oluşturmaktadır. Küratör Adrienne Edwards’ın ‘The Will to Exhaust’ makalesinde belirttiği gibi, Pope’un emeklemeler performansı en başta potansiyel grup performansları veya iş birliği ruhuyla tasarlanmıştır. Fakat bunun gerçekleşmesi uzun zaman almıştır.²⁷⁹ Bu anlamda William Pope L., ilk önce tek başına gösterisini gerçekleştirerek, sanatçının performansı kendisinden ve kendi vücudundan daha fazlasını içermektedir.²⁸⁰

²⁷⁸ Michael Wilson, *a.g.e.*, s.306.

²⁷⁹ Adrienne Edwards, “William Pope.L: The Will to Exhaust”,
<https://walkerart.org/magazine/william-pope-l-will-exhaust>, (28.10.2020)

²⁸⁰ Jessica Lynne, “Pope.L Has Never Been More Urgent”,
<https://www.frieze.com/article/pope-l-has-never-been-more-urgent>, (02.11.2020)

William Pope, performansını tek başına yapması üzerinde açıklamalarda bulunmaktadır. Gösterinin ilk önce grup performansı olarak planlandığını fakat o zaman bu gösteri için tek gönüllünün sadece kendisi olduğunu söylemektedir. Bu yüzden gösteriyi tek başına gerçekleştirmiştir. Performansın solo bir etkinlik olarak gerçekleşmesinin en başta tuhaf bir görünüm oluşturduğunu fakat, sanat dünyası için daha çekici hale getirdiğini belirtmektedir. Çünkü sanatçı eylem esnasında kişisel ve başına buyruk hareket eden bir karaktere dönüşmektedir. Bunun yanında, sanatçının vermek istediği duyguları, hareket halindeki halka açık bir şekilde vermenin sadece solo bir etkinlik yoluyla daha güçlü olabileceğini belirtmektedir. William Pope L. eylemlerini, grup ya da tek başına gerçekleştirdiği çalışmalarında genellikle fiziksel olarak emek harcandığı için Fluxus ile ilişkilendirmektedir. Fluxus sanatçısı olan Geroge Maciunas'ın sanatın emekle ilgili olduğu konusundaki söylemi Pope için bu bağlantıyı kurmada önemli bir noktadır.²⁸¹

William Pope L., çalışmalarını dünyada radikal bir değişim yaratmak amacıyla değil, daha çok farkındalığın ve sorgulamaların oluşturulduğu, daha sonra işinin ötesine geçebilecek bunun sonucunda olumlu değişimlerin olabileceği bir alan olarak görmektedir. Pope L, ne yapılması gerektiğini bildiğine inanacak kadar küstah olmadığını, aslında sorumluluktan korktuğunu fakat bir şeyler yapılması gerektiğini söylemektedir. Eğer insanların sorgulamaya ve farkındalık içerisine girmelerine izin verecek işler inşa edebilirse, (bunun bir iş birliği ve toplu olarak yapılan bir iş olacağından da bahseder), o zaman bir şeyleri harekete geçirebileceğini belirtmektedir.²⁸²

William Pope çalışmaları ile modernist evrensellik önermelerinin kimlik ile ilgili yaklaşımlarına eleştirilerde bulunmuştur. Irk, sınıf, emek ve kimlik konularının sorguladığı çalışmalarında sanat ile klişeleşmiş düşünceleri yeniden düşündürmeye yöneltmektedir.

²⁸¹ Ross Simonini, "William Pop. L", <https://www.interviewmagazine.com/art/william-pope/>, (10.11.2020)

²⁸² Jessica Lynne, "Pope.L Has Never Been More Urgent", <https://www.frieze.com/article/pope-l-has-never-been-more-urgent>, (02.11.2020)

5.4. Bedenin Performansta Sosyolojik Söylemle İlişkisi

Dünya genelinde büyük değişimlere sebep olan Birinci Dünya Savaşı ve İkinci Dünya Savaşı'ı bitmiş olmasına rağmen, sonra savaşların geride bıraktığı etkiler varlığını sürdürmüştür. İki Dünya Savaşı Arası Dönem'de başta Avrupa olmak üzere tüm dünyaya yayılan faşist düşünceler, ardından gelen tüketim toplumunun oluşması ve teknolojinin gelişimi gibi faktörler sanat ve toplumda büyük değişimlere yol açmıştır. Savaş sonrası yaşanan çöküntüler, sanatçıların gösterilerinde görülmektedir. Yeni sanat oluşumlarının yoğunlukta olduğu bu dönemde performans sanatı içerisinde bedenini sanat objesi ve nesnesi olarak kullanan sanatçılar öne çıkmıştır. Performans sanatı içerisinde sanatçılar, topluma yön veren dinamiklere karşı kayıtsız kalmayarak, bu dinamikleri eylemlerinin çıkış noktaları olarak kullanmışlardır. Performans sanatçıları eylemlerinde sanat ve toplum arasındaki sınırları ortadan kaldırmayı amaçlayarak, sanatın topluma inmesini sağlamışlardır. Bu bakımdan, sanatın konumunu, sanatın ne olduğunu yeniden sorgulayarak geleneksel sanat anlayışına eleştirilerde bulunmuşlardır. Performans sanatında, sanat ile hayat birleşerek yeni bir deneyimleme yolu çizilmiştir. Toplumun yerleşmiş kurallarına karşı eleştiriler getirilmiştir. Sanat, iktidar ve alışlagelmiş sanat anlayışları irdelenmeye başlanmıştır. Performans sanatında bedenler sanat nesneleri haline getirilerek, toplumsal normlara karşı eleştiri aracı olarak kullanılmıştır.

Sanatçılar bedenlerini kullanarak çeşitli temalarda performanslar gerçekleştirmişlerdir. Happening, Fluxus ve performans sanatı alanlarında sanatın ve bedenin sınırlarını zorlamışlardır. Bedeni kullanım yoluyla sanat kurumlarına eleştiriler getirmişlerdir. Öte yandan bazı performans sanatçıları bedenlerine uyguladıkları şiddet ile özgürleşme yollarını ve dünyayı anlamlandırma çabalarını göstermektedirler. Şiddet insanların en kolay şekilde tepki verebildikleri bir yoldur. Bu şiddeti uygulayan sanatçı için de sanatçının performansını izleyen izleyici için de geçerlidir. Sanatçı izleyici karşısında kendi bedenine şiddet uygulayarak izleyenlerin dikkatini çekebilir. İzleyicinin buna tepki vermesi, üzülmeye, acıyı hissetme, empati yaparak kendisini sanatçının yerine koyma, sarsma ve tiksime gibi hisler yoluyla

gerçekleşebilir.²⁸³ Dolayısıyla performans sanatında bedene uygulanan şiddet, sanatçının amacına hizmet eden etkili ve çarpıcı bir yol haline gelmektedir. Örneğin, Carole Schenmann, Gina Pane, Marina Abramovic, Stelarc, Orlan, Chris Burden, Viyana Aksiyoncuları gibi sanatçılar bedenleri üzerinde şiddeti ve acıyı kullanan sanatçılar arasındadır.

5.4.1. Allan Kaprow

Allan Kaprow 1950'lerden itibaren Happening, çevre ve arazi sanatı akımlarına öncülük etmiş performans ve entelasyon sanatçısıdır. Kuspit'e göre Kaprow, sanat ile yaşamın arasındaki sınırları yok etmeye çalışan, modern dönemdeki sanatın hayattan üstün olma durumunu ortadan kaldırmayı amaçlayan, sanat ile gündelik hayatı birbirine karıştırarak, sanatı yaşamın içerisine katmayı amaçlamaktadır.²⁸⁴



Resim 5. 27. Alan Kaprow, “Yard”, New York, 1961.
http://allankaprow.com/about_reinvention.html

Allan Kaprow işlerinde galeri ve sergi mekanının ne olduğuna yönelik bir sorgulama içindedir. Kaprow bu konu hakkındaki fikrini şu şekilde belirtmektedir:

²⁸³ A. Göknur Gürcan, *a.g.e.*, s.47.

²⁸⁴ Donald Kuspit, *a.g.e.*, s.77.

*“Sanat ile hayat basitçe iç içe geçmiş değil; ikisinin de kendine özgü ne’liği belirsizleşmiş durumda. Bu soruları ne sanata ne de hayata benzeyen eylemler formunda sormak, bir taraftan da bunları bildik sergi mekânının sınırlanmış bağlamı içerisine yerleştirmek, gerçekte ortada hiçbir belirsizlik olmadığını ima etmek demektir: Galerinin veya sahnenin kapısında yazan isim, içerdekinin sanat, dışarıda kalan her şeyinse hayat olduğu konusunda bizi temin eder”.*²⁸⁵

Allan Kaprow geleneksel olarak sanatsal sayılabilecek her şeyi reddeder. Kaprow, işlerini tanımlamak için sanat veya sanat eseri tanımını yapmaktan vazgeçmiştir. Bunun yerine yaptığı şeyi ‘deneysel sanat’ ya da ‘sanat dışı’ olarak nitelendirir.²⁸⁶

Allan Kaprow 1961’de New York Martha Jackson Galerisi’ndeki heykel bahçesini lastiklerle doldurarak ‘Yard’ (Bahçe) çalışmasını gerçekleştirmiştir. Kaprow, Yard çalışmasıyla sanatla ilgili genel görüşü kökten değiştirmiştir. Kaprow gösterisinde ziyaretçileri içeriye hazırladığı alana girmeye (daha doğrusu atlamaya), mekan ve mekanın içinde bulunan nesneler ile etkileşime geçmeye davet etmiştir. Kaprow, bunu yaparak iki önemli şeye vurgu yapar, ilk olarak sanatta nesnel anlayışı ortadan kaldırma (sanat eserinin nesnel olma özelliği) fikri vurgulamıştır. Bir diğer ifadeyle Kaprow, burada sıradan izleyici konumundaki insanlardan mekanın içerisinde doğaçlama hareket etmelerini isterken, mekan, izleyici ve izleyicilerin birbirleri arasında oluşan etkilemişi ortaya çıkarır. Bu şekilde, sanat ile hayat arasındaki sınırı etkileşim yolu ile yok eder. Bunun sonucunda mekan artık içerisinde sanat eserinin sergilendiği bir yer olma özelliğini yitirerek, kamusal bir yere, insanların birbirleriyle etkileşime geçtiği sıradan ortak bir mekana dönüşür. Mekan içerisindekilere sanat eseri olmaktan çıkarak, gündelik hayatın olayları ve nesneleri halini alır. İkinci olarak izleyici gösterinin içerisine davet ederek sanatı halka açık hale getirmiştir. Ziyaretçiler

²⁸⁵ Ali Artun, *Sanat Manifestoları-Avanguard Sanat ve Direniş*, İletişim Yayıncılık, İstanbul 2010, s.349.

²⁸⁶ Ken Johnson, “Changing Un-Art’s Tires”,

[https://www.nytimes.com/2009/09/13/arts/design/13johnson.html#:~:text=IN%201961%20Allan%20Kaprow%2C%20a,He%20called%20it%20%E2%80%9CYard.%E2%80%9D,\(14.12.2020\)](https://www.nytimes.com/2009/09/13/arts/design/13johnson.html#:~:text=IN%201961%20Allan%20Kaprow%2C%20a,He%20called%20it%20%E2%80%9CYard.%E2%80%9D,(14.12.2020))

artık sadece gözlemci değildir. Tüm ziyaretçiler gösterinin bir parçası haline gelmiştir. Öte yandan Kaprow'un çalışması Pollock'a bir gönderme niteliği taşımaktadır. Kaprow resim yaparak başladığı sanat hayatında bir süre sonra resim yapmayı bırakarak Happening'i oluşturmuştur. Kaprow'a göre Jackson Pollock'un damlatması, soyutlamayı doruk noktasına getirerek resim sanatını yok etmiştir. Kaprow bu noktadan sonra, soyut nasıl daha fazla soyut yapılabilir sorusunu sorarken cevabı Yard'da bulur. Kaprow müze alanına gerçek hayattan nesneleri damlatmıştır. Bu anlamda Kaprow, Pollock'un soyutunu daha da soyutlayarak, Pollock'a bir cevap vermiştir.²⁸⁷

Allan Kaprow işlerinde kendiliğindenlik istememiştir. Bu da Kaprow'un izleyiciyi de bir noktada planlayıp konumlandığını göstermektedir. Kaprow, izleyiciye verdiği talimatlarla, izleyiciye etken olmayı öğretme görevi üstlenmektedir.²⁸⁸ Happening'ler izleyiciye çeşitli duygular verirken, bu duygulara yönelik hiçbir yorumda bulunmamaktadır. Olayın kurgusunu izleyici kendisini bulmak durumundadır. Bu da Happening'leri izleyici katılımcı bir gösteri haline getirir. Bu şekilde izleyici ile yapıt arasındaki sınır ortadan kalkar. Kesin sonuçlar olmadığı gibi açık uçlu gösterilerdir.²⁸⁹ Çağdaş sanatın yayılmasında önemli bir adım atan Kaprow, kendisinden sonra gelen sanat disiplinlerinin oluşmasında önemli rol oynamıştır. Performans, Kavramsalılık, Happening'ler ve daha birçok alanda yol gösterici olmuştur.

5.4.2. Nam Jun Paik

İlk Fluxus şenliği 1962' de Almanya'nın Wiesbaden kentinde gerçekleşen bir etkinlikle yapılmıştır. 'Fluksus Uluslararası En Yeni Müzik Şenliği' adı altında bir ay süren etkinlikte on dört dinleti gerçekleştirilmiştir. Birçok sanatçının katılımıyla gerçekleşen bu dinletide, La Monte Young, Pierre Mercure, Karlheinz Stockhausen,

²⁸⁷ Tsvetana Pavlova, "THE CASE FOR CONTEMPORARY ART", <https://mosaiekmagazine.com/what-the-hell-is-going-on-in-the-museum/>, (19,12,2020)

²⁸⁸ A. Göknur Gürcan, *a.g.e.*, s.32.

²⁸⁹ Pelin Elcik Yorgancıoğlu, "ALTERNATİF BİR SANAT ARAYIŞI: HAPPENING (OLUŞUM)", *Sanat Dergisi*, cilt 0, sayı 28, yıl 2015, s.84.

Phil Corner, Robert Filliou, George Brecht, Dick Higgins, Nam June Paik, George Maciunas ve başka sanatçıların besteleri seslendirilmiştir. Şenlikte, La Monte Young'un müziği eşliğinde Nam Jun Paik 'Baş İçin Zen' gösterisini gerçekleştirmiştir. Gösteri esnasında La Monte Young 'dümdüz bir çizgi çiz ve onu izle' ve buna benzer sözleri müziği eşliğinde söylerken, Nam Jun Paik başını domates suyu ve mürekkeple dolu olan bir kaba daldırıp, yere serilmiş olan kağıdı başıyla yukarıdan aşağıya boyamıştır. Gösterinin önemli yanlarından birisi, La Monte Young'ın bu besteyi gösteriden iki yıl önce yapmış olmasıydı. Bestenin eski hali sadece bir müzik parçasıyken, Nam Jun Paik ile birlikte müzikli gösteri parçasına dönüşmüştür ve bu gösteri günümüzde Wiesbaden Müzesi'nde bir nesne (kağıt üzerinde bir resim) olarak sergilenmektedir. Paik'in gösterisi, sanat ve sanatçıyı kutsallaştıran sanat piyasasına karşı bir eleştiri niteliğinde değerlendirilebilir.²⁹⁰ 'Baş İçin Zen' gösterisinde Young'un çaldığı bestenin iki yıl önce sadece Young'a ait olması, fakat Nam Jun Paik ile birlikte kullanıldıktan sonra yeniden Young ve Paik'e ait ortak çalışma haline gelmesi ve gösteri esnasında Paik'in boyadığı kağıdın bir müzede sergilenmesi, eserin kime ait olduğu tartışmaları, sanat ve sanat yapıtı, izleyici ve müze arasında ki ilişkiyi sorgular niteliktedir.

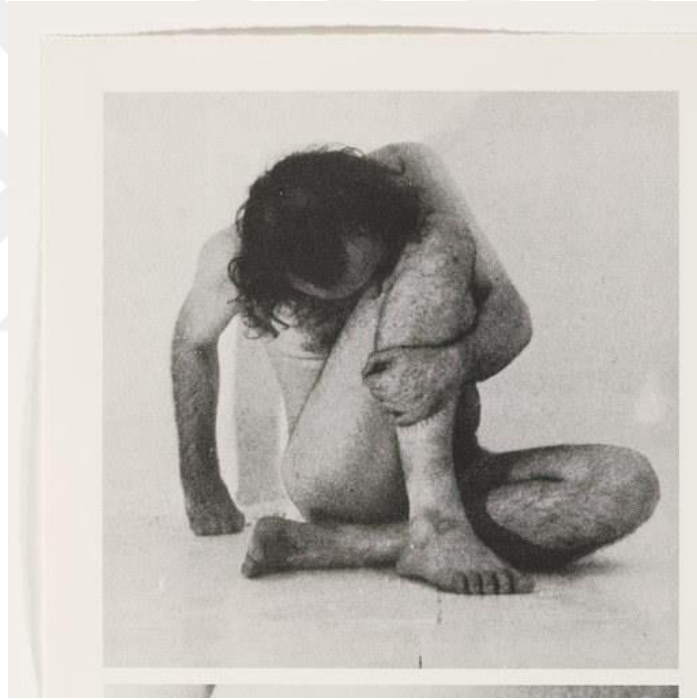


Resim 5. 28. Nam Jun Paik, "Baş için Zen", Wiesbaden, 1962.
<https://www.mondieu.nu/adore/paik-2/>

²⁹⁰ Mehmet Yılmaz, *a.g.e.*, s.334.

5.4.3. Vito Acconci

Vito Acconci, New York'ta 1970 yılında kendi bedenini ısırarak 'Tescilli Markalar' isimli performansını gerçekleştirmiştir. Amerikalı sanatçı Acconci, bedeninde ulaşabildiği her yerini ısırıp, üzerine matbaa mürekkebi dökerek ve bunları çeşitli yüzeylere basarak ısırik damgaları elde ettiği Tescilli Markalar performansında, kapitalist ekonominin insanı tüketime yöneltten etkenlerini düşündürmüştür.”²⁹¹ Sanatçı bedenindeki diş izlerini fotoğraflayarak, geleneksel sanatçıların eserlerine imza atmaları gibi bir tür imza atmıştır.



Resim 5. 29. Vito Acconci, “Tescilli Markalar”, New York, 1970.
<https://www.wmagazine.com/story/vito-acconci-dead-famous-works/>

Vito Acconci performansında kapitalist sistemin getirdiği tüketimin uç noktalara ulaşarak, insanın kendi kendini bile tüketebileceğini çarpıcı şekilde eleştirmiştir. Bedenini eleştirmek için bir araç olarak kullanan sanatçı, beden aracılığı ile soyut olan bir kavramı somut şekle dönüştürmüştür. Bedeni üzerinden kapitalist ekonomiye karşı bir eleştiri anlayışı yükleyen sanatçı, çıplaklık imgesinden yola

²⁹¹ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.220.

çıkarak acıyı deneyimlemiştir. İnsanların sürü ve tüketim toplumu içerisinde kendini tüketerek, düzene uyan ve bunun sonucunda oluşan monoton toplum yapısını eleştirmektedir.²⁹² Vito Acconci'nin bedeni kullanım biçimi, izleyenler üzerinde oldukça kalıcı etki bırakmıştır. Sanatçı, bedenini kendi benliği üzerinden, topluma verebileceği bir mesaj aracı olarak kullanmaktadır.

5.4.4. Stelarc

Stelarc, teknoloji ve tıp yolu ile bedeni üzerinde çeşitli oynamalar yaparak, insan vücudunun yeteneklerini ve bedenin sınırlarını oldukça zorlayan performans sanatçısıdır. Stelarc, bedenini kancalarla havada asarak gerçekleştirdiği performansı ile dikkat çekmiştir. Sanatçı 'Asılmalar' (Suspension) adını verdiği performans serilerine ilk olarak 1971 yılında başlayarak, bedenini işlevsizleştirmiştir. 1970'li yıllar boyunca 27 tane Asılma serisi gerçekleştirmiştir.²⁹³ Yer çekimine ve bedene karşı meydan okuyarak, sanatçı bedeni ve izleyici arasında farklı boyut oluşturmuştur. Stelarc, performans, beden ve teknoloji kullanımı hakkındaki düşünceleri şu şekilde belirtmektedir:

*“Bedeni, ruhsal ya da toplumsal bir yapı olarak görmek de anlamını yitirmiştir. Beden, denetlenebilir, değiştirilebilir bir yapıdır ve özne olarak değil, yeniden biçimlendirmenin nesnesi olarak ele alınmalıdır. İçinde bulunduğumuz “information overload” çağında artık düşüncenin değil, biçimin, yani beden üzerinde değişiklik yapabilmenin özgürlüğü söz konusudur.”*²⁹⁴

²⁹² Evrim Özescici, “Öteki” Kavramı Üzerine Görsel Çözümlemeler, (Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi), Ankara, 2017, s.6.

²⁹³ David Le Breton, *Ten ve İz*, Çeviren: İsmail Yergüz, 2. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2016, s.49.

²⁹⁴ Stelarc, “Psiko-Stratejilerden Siber-Stratejilere: Protetik, Robotik, Tele-Varoluş”, Art-İst Güncel Sanat Seçkisi, İstanbul 1999, sayı 1, s.32-34.



Resim 5. 30. Stelarc “Oturma/Sallanma”, Tokyo 1980.
<http://stelarc.org/?catID=20316>

Süspansiyonlar başka nesnelerin bulunduğu bir alana yerleştirilmiş bir vücut heykelidir. Gerilmiş deri bir tür yerçekimsel manzara oluşturmaktadır. Sanatçının bedeni, çıplak ve sessiz, anestezi uygulanmış ve pasifleştirilmiş bir şekilde havada asılı durmaktadır. Acıyı hisseder fakat yine de buna karşı sessiz ve sabırlı beklemektedir.²⁹⁵

1972’de Melbourne’de Pinacotheca Galerisi’nde süspansiyon performanslarından birisini gerçekleştirmiştir. Galeride havaya doğru dikilmiş köklerinden ayrılmış ağaçtan ve asılı duran kayalardan mekan oluşturulmuştur. Üç ana bölüme ayrılmış mekanda duvarlara delik açılmış ve bu deliklerden lazer ışığı yansıtılarak, gövde ve kayaların asılı olduğu hizada ufuk çizgisi oluşturulmuştur. Galeriyeye dönüp bakıldığında, bir tür hayali imge hiyerarşisi bulunmaktadır. Cansız madde, bitki, insan ve ruh.²⁹⁶

²⁹⁵ Stelarc, <http://stelarc.org/?catID=20316> ,(14.10.2019)

²⁹⁶ Rainer Linz, “An interview with Stelarc”,
https://www.rainerlinz.net/NMA/repr/Stelarc_interview.html, (16.10.2019).

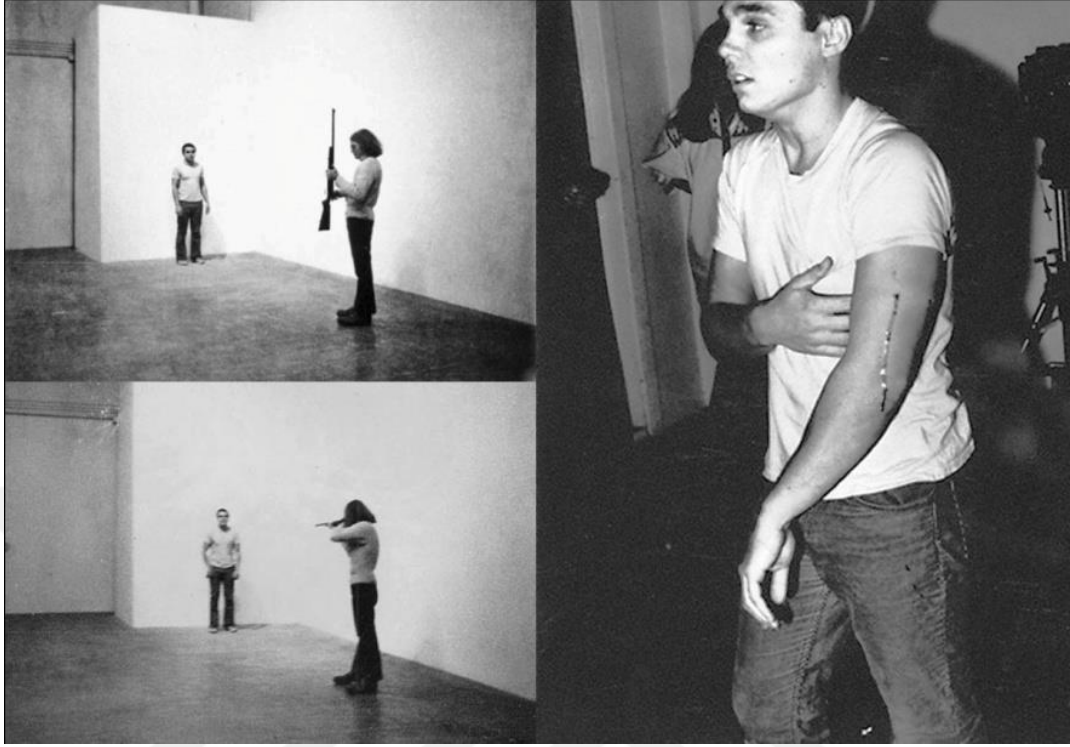
Stelarc'ın bedeni Deleuze ve Guttari'nin organsız beden kavramı üzerinden ele alındığında, beden sürekli dönüşüm ve devinim halinde olan bir nesnedir. Sanatçı bedenini ipler ve kancalar yardımı ile havada asılı halde tutarak, bedenini başka bir oluşum haline getirerek robotlaşmış beden haline dönüştürmektedir. Vücudunun bir parçası haline gelmiş olan kancaları derisinin içerisine yerleştirerek, onları da dönüşüm halinde olan bedenin fiziksel bir parçası, bedeninin uzvu haline getirmiştir.²⁹⁷ Stelarc, performansında acı ile bedenin üstesinden gelme çabası, teknoloji ve beden ilişkisi üzerinde durmaktadır. Bedeni, teknoloji ile farklı bir evrim yoluna sokmaktadır. Stelarc'ın bedeni sadece insan bedeni olarak fiziksel anlamını yitirerek, farklı bir nesneye dönüşmesi söz konusudur. Sanatçı insan bedenini bir makine gibi kullanarak, performans sanatı içerisinde uç örnekler arasında yer almaktadır.

5.4.5. Chris Burden

Chris Burden, 1970'lerden itibaren tensel performans gösterilerinde bizzat deneyimleyen sanatçılar arasındadır. Yılmaz'a göre günümüz toplumu, acı çekmeyi, zorluğu ve güç yaşam koşulları altında yaşamayı görmezden gelerek, rahat ve hızlı bir hayat tarzı içerisinde yaşamaktadır. Chris Burden'ın performansları da olumsuzluk ve acı deneyimlerini izleyiciye tekrar hatırlatmak ve bu durumlarla izleyiciyi karşı karşıya bırakmaktır. Bu gösterilerini de fotoğraflayarak tekrar sanat olarak sunması izleyiciyi tahrik etmeye yönelik girişimlerdir.²⁹⁸

²⁹⁷ Gurur Ertem, Şebnem Selışık Aksan, *Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı*, Çeviren: İdil Kemer, Boğaziçi Üniversitesi Yayinevi, İstanbul 2011, s.264.

²⁹⁸ Mehmet Yılmaz, *a.g.e.*, s.371-372.



Resim 5. 31. Chris Burden, “Ateş Et”, F Space Gallery, Kaliforniya 1971.
<https://conversations.e-flux.com/t/has-art-become-irrelevant/2269>

Chris Burden performansları esnasında, kendini bir arkadaşına vurdurmak, elektrik akımına maruz bırakmak, otomobile bağlamak gibi tehlike içeren gösterilerinde bedeninin dayanıklılık sınırlarını test etmektedir. Burden sanatını şu şekilde tanımlamaktadır:

"Sanatım aracılığıyla gerçeğin ne olduğunu araştırıyorum. Sapkın durumlar kurgulayarak, daha yüksek bir gerçeklik duygusu içinde, farklı bir boyutta var olan bir sanat yapıyorum...İntihar etmeye çalıştığımı sanmıyorum. Yaptığım sanat, sorgulamakla ilgili bir sanat ki sanat genel olarak sorgular...Sanatın bir amacı yok...Performanslarım belli yanıtlar getirmiyor, yalnızca belli sorular soruyor, dolayısıyla ucu açık işler. Ama soru işaretleri uyandırıyor, orası kesin." ²⁹⁹

²⁹⁹ Ahu Antmen, a.g.e., s.234-235.

Chris Burden 1971 yılında ‘Ateş et’ (Shoot) isimli performans gösterisini gerçekleştirmiştir. Kaliforniya’da F-Space galeride gerçekleşen performans sanatçının o güne kadar gerçekleştirmiş olduğu performanslar arasında en çok ses getiren performans olmuştur. Burden, gösterisinde asistanına bir silah vererek kendisini kolundan vurdurmuştur.³⁰⁰ *“Burden’in izleyicisi, mesafeli bir ateş etme gösterisini-1970’li yılların başında Amerika’da izlenen televizyon programlarında yaygın olduğu gibi deneyimlemekten çok böyle bir olayın travmatik gerçekliğini idrak etmek zorunda bırakılıyordu.”*³⁰¹ Sanatçı, performansını gerçekleştirmeden önce zihinsel süreci hakkında şunları söylemektedir:

*“Bu performanslar benim için zihinsel birer deneyim gibiydi - yani, yaşadıklarımla aklım nasıl baş edecek, bunun merakıyla yaptığım performanslardı. Örneğin, saat yedi buçukta bir odaya gireceksin ve karşıdaki adam seni vuracak: Bunu bilmenin insana yaşattığı zihinsel deneyimden söz ediyorum. Bu tür performansları kurgulama sürecimde sonradan caymamak için önceden birkaç kişiye söyledim. Kontrollü bir biçimde kendi yazgını oluşturmak gibi bir şeydi bu. İşin şiddet boyu o kadar önemli değildi, sözünü ettiğim o zihinsel süreci başlatan bir şeydi o kadar.”*³⁰²

Ona göre sanat limitsiz, yani sadece somut değil soyut şeyleri de gerçeğe dönüştürme peşindedir. Örneğin acı gibi. Kendi acısının sınırlarını yaşayarak görme peşindedir.³⁰³ Seahrendt Kittl, 1960’lı yıllarda siyasi sanatçıların kendilerini tehlikeye atmaktan çekinmediğini belirterek, Chris Burden’in, ‘Ateş Et’ performansını Amerika’nın insan hakları ihlallerine dikkat çekmek için kendini kolundan vurdurttuğunu söylemektedir.³⁰⁴

³⁰⁰ David Hopkins, *a.g.e.*, s.217.

³⁰¹ David Hopkins, *a.g.e.*, s.218.

³⁰² Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.236-237.

³⁰³ Meral Belice, *Resimde Beden Bedende Resim*, (Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Mersin 2012, s.56.

³⁰⁴ Christian Seahrendt – Steen T. Kittl, *Bunu Ben De Yaparım*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2012, s.185.

Burden, performans sanatında alışılmadık bir yöntem kullanıyor gibi görünmektedir. Sanatçı, performanslarının sonunda yaşanan şok etkisiyle izleyiciyi karşı karşıya bırakmaktadır. Chris Burden gerçekleştirdiği performanslarla, kendi aklının ve izleyicinin sınırlarını zorlayarak, performans sanatının sınırlarının yeniden sorgulanmasını sağlamıştır.

5.4.6. Gunter Brus

Gunter Brus, performans sanatının Avrupa'daki önemli temsilcilerindendir. Hermann Nitsch, Otto Mühl ve Rudolf Schwarzkogler'la birlikte, Viyana Aksiyonizmi akımının kurucusu olan sanatçılardan birisidir. Viyana Aksiyonist sanatçıları 1960'lı yıllarda etkili olan bir sanatçı grubudur. Viyana Aksiyonist'leri sanatçılarının performans gösterilerinde şiddet unsurları, vahşet görüntüleri ön plana çıkmaktadır. İkinci Dünya Savaşı sürecinde faşizm ve diktatörlerin toplum üzerindeki baskıları, Viyana Aksiyonistleri'nin gösterilerinin çıkış noktalarından birisi olmuştur. Baskıcı ve faşist düşünceler, sanatçıların performanslarında şiddet ve acı kavramıyla dramatik bir şekilde kendini göstermektedir. Şiddet olgusuyla, toplumun içinde bulunduğu durumları göstermeye çalışmışlardır.³⁰⁵ İkinci Dünya Savaşı sonrası Avusturya'da faşizmin yol açtığı hafıza kaybının altında yatan bastırılmış duyguları açığa çıkarmayı hedeflemişlerdir.³⁰⁶

Viyana Aksiyonist sanatçılarından biri olan Gunter Brus performans gösterilerinde kendi bedenini bir sanat eseri olarak kullanarak izleyici üzerinde sarsıcı etkiler bırakan gösteriler gerçekleştirmiştir. Gunter Brus'un performansları izleyici ve performans sanatının sınırlarını zorlamaktadır.

1965 yılında Galerie Junge Generation için düzenlenen sergide Brus, ilk kamusal performans gösterisini gerçekleştirmiştir. Brus'un 'Viyana Gezisi' isimli performansında vücudunu bir tuval olarak kullanması ve Viyana sokaklarını ve dolaşmaya başlaması ile gerçekleştirmiştir. Sanatçının gösterisi polisin Brus'u

³⁰⁵ Oktay Emre, "Tuvalden Fırlayan Performans Sanatçıları: Viyana Aksiyonistleri", *Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Sayı 1, Aralık 2015, s.15.

³⁰⁶ David Hopkins, *a.g.e.*, s.213.

karakola götürmesiyle son bulmuştur. Brus, bedenini beyaz renge boyayarak, tuval rengini temsil etmiştir. Ardından, bedenini siyah bir çizgi ile ikiye bölerek, bir yara görünümü vermiştir. Sanatçının bedeni, kendi sanat nesnesi haline gelmiştir. Sanat yapıtı ve sanatçı tek bir nesne haline gelmiştir. Sanatçı şehrin ünlü meydan ve sokaklarında dolaşarak, yeni oluşmuş sanat nesnesini sergilemektedir. Bu bağlamda Brus'un eylemi, toplumsal olarak benimsenmiş yerleşik sanat algısına bir tür tepki olarak düşünülebilir.³⁰⁷



Resim 5. 32. Gunter Brus, “Viyana Gezisi”, Viyana, 1965.
<https://artmap.com/21erhaus/exhibition/guenter-brus-2018?print=do>

³⁰⁷ Asuman Kırancı, “Sanatçı Bedeninden Topluma Mesajlar Atarsa... Günter Brus Ve “Arızalı Bölgeler””, *Avrupa Kültür Aylık Kültür ve Sanat Dergisi*, sayı 2, Nisan 2016, s.14,

Gunter Brus, eylemlerinde bedenini temel malzemesi olarak kullanmaktadır. Bedenini vahşet ve şiddet olguları içerisinde kullanarak, içinde bulunduğu toplumun durumunu, izleyiciye yansıtmaktadır. Bedeni vasıtasıyla sanat ve sanat nesnesi kavramlarının rolünü ve ona yüklenilen değerleri de sorgulatmaktadır.

5.4.7. Herman Nitsch

Herman Nitsch, Viyana Aksiyonist grubu sanatçıları arasında öncü performans sanatçısıdır. Nitsch, gerçekleştirdiği kanlı performanslar ile bilinmektedir. Kan ve şiddet yolu ile ruhun derinliklerinde yatan asıl olana, bilinç altına ulaşmayı amaçlamaktadır. Nitsch'in performansları ritüel gibi gerçekleşmekte ve temelinde katarsis yatmaktadır. Herman Nitsch, gerçekleştirdiği kanlı performanslar ile, sanatçıların ve izleyicilerin içlerinde bastırılmış olan şiddet ve şehvet duygularından arındıklarını düşünmektedir.³⁰⁸ Sanatçının performansları bir tür ayin gibi olup, temizlenme, arınma eylemi olarak düşünülebilir. Tüm bunların yanında sanatçının performanslarını değerlendirirken, Nitsch'nin İkinci Dünya Savaşı'nın korku ve dehşet ortamında yetişmiş bir insan olduğunun bilinmesi önemlidir.

Yılmaz, Herman Nitsch'in, kanlı, şiddet içerikli ve coşkulu gösterilerine 1950 yılında gördüğü soyut dışavurumcu eserlerden oluşan bir serginin etkisiyle karar verdiğini belirtmektedir. Nitsch'in etkilendiği dışavurumcu sergide, ressamın büyük tuvaler arasında çalışırken, duvarları, yerleri, üstlerini başlarını boyamaları ve coşkulu çalışma ortamı sanatçıyı etkilemiştir. Nitsch'i etkileyen sergideki resimler değil, ressamın çalışma ortamı olduğu düşünülmektedir.³⁰⁹ Herman Nitsch'in performanslarında da aynı coşkulu ve arınma ortamı gözlenmektedir.

Sanatçının en bilinen performanslarından birisi 1984 yılında gerçekleştirdiği '80. Eylem' performansıdır. Eylem bir seremoni olarak gerçekleşmiştir. Nitsch'in üzerindeki beyaz elbise saflığı simgeleyen bir renktir ve gözleri de aynı beyaz renk bez ile kapatılarak sanatçı bir çarmıha gerilmiştir. Nitsch'in yardımcıları gösteri

³⁰⁸ Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 2. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2009, s.224.

³⁰⁹ Mehmet Yılmaz, *a.g.e.*, s.368.

esnasında seyirlerin önünde bir sığırı kesip, hayvanın iç organlarını ve kanını Nitsch'in üzerine dökmüşlerdir. Bu eylem 3 gün boyunca sürmüştür. Bu süre zarfında bedene karşı gösterilen şiddet tüm gerçeklik ve çıplaklığıyla sergilenerek, izleyenleri üzerinde rahatsızlık hissi uyandırmıştır. Aslında gösterinin amaçlarından birisi de budur. Bu gösteriler, izleyenlere aslında kim olduklarını gösteren 'işte siz!' diyerek yapılan eylemlerdir. Nitsch'in eylemlerinin bazıları 3 gün bazıları 6 gün sürmüştür. Fakat sanatçıya göre bu sürenin bir önemi yoktur. Sanatçı eylemlerini hiçbir zaman bitmiş olarak görmez. Yaşamda gerçekleşen eylemlerin kesintisiz sürdüğü gibi sanatta gerçekleşen eylemlerin de kesintisiz sürdüğünü düşünmektedir. Eylemler, hayattan alınmış simgesel anlardır.³¹⁰ Sanatçının sahnede kendini çarmıha germesi, hayvanların kanını akıtıp kendine veya performans sanatçılarına sürmesi gibi eylemler, tarih öncesi dönemlerde insanların yaşayış ve inanç biçimlerinde tanrı veya yaratan gibi dünya dışı varlıklar ile iletişimi sağlayan ritüel ya da ayinlere göndermelerde de bulunmaktadır.³¹¹

³¹⁰ Mehmet Yılmaz, *a.g.e.*, s.370.

³¹¹ A. Gökür Gürçan, *a.g.e.*, s.51.



Resim 5. 33. Hermann Nitsch, “80. Eylem”, Viyana, 1984.

<http://artpulsemagazine.com/i-think-art-is-a-way-of-intensity-interview-with-hermann-nitsch>

Püskülcü, Herman Nitsch’in gösterileri hakkında, Nitsch’in kendi amacını ve bütüncül sanat anlayışını açıkladığı yazısında şunları belirtmektedir:

“...Gerçekleştirmek istediğim şeye ifade kazandırma çabaları sırasında dilin artık tek başına yeterli olmayacağını gördüğümde, dil ve temsil üzerine kurulu tiyatrodan uzaklaşarak, kendi tiyatromun dahilinde gerçek olaylar sahneleme arayışına giriştim...Gerçek bir olay beş duyuyla birden zihne kaydedilebilme potansiyeli taşır. İzleyicinin yoğun biçimde koklamaya, tatmaya, bakmaya, görmeye ve dokunmaya teşvik edildiği olaylar kurguluyorum...”³¹²

³¹²Melih Püskülcü, “Hermann Nitsch ve O.M. Tiyatro’su”, <http://www.artsanathaber.com/makaleler.asp?id=34>, (10.11.2019)

Nitsch, bütün sanat disiplinlerinin insan duyuları gibi iç içe olmaları gerektiğini vurgulamaktadır. Sanatın duyularımıza bir bütün olarak seslenmesi gerektiğini, sanatın ve yaşam arasındaki eşiğin aşılması gereken zor bir sorun olduğunu belirtir ve bunun acı ve iğrenme eşiğiyle mümkün olabileceğini savunur. Nitsch'in acı ve iğrenme eşiğiyle insanların gelenekselleşmiş tabularından kurtulacağını belirtir. Sanatçının performanslarını acı ve iğrenme eşiği üzerine kurmasının nedeni, yaşam ile sanat arasındaki engeli kaldırmaya yönelik eylemlerdir.³¹³

Hermann Nitsch, performans sanatı içerisinde en uç ve çarpıcı eylemlere imza atmıştır. Ruhani bir kendinden geçiş ritüeli içerisinde gerçekleşen performanslarında, zihnimizde ötelediğimiz, bastırdığımız duyguları, hisleri içsel bir bakış açısı ile ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Kendimizi anlamayı, benliğimizin derinlerde saklı kalan dürtülerle yüzleşmeyi sağlamıştır.

5.4.8. Marina Abramovic

Marina Abramovic performans sanatı içerisinde 1960'lardan sonra etkili olan bir sanatçıdır. Performanslarında kendi bedenini kullanır ve bazen izleyiciyi de gösterilerin içine dahil eder. Vücudunu kullanarak gerçekleştirdiği performanslarda acıyı deneyimleyerek performans sanatı içerisinde uç noktalara ulaşmıştır.

Yılmaz'a göre Abramovic'in gösteri sanatlarını seçmesinin nedenleri karmaşıktır. Sanatçının çocukluk ve gençliğinde Ortodoks kilisesine gitmesi ve öte yandan dönemin ideolojik düşüncelerinin etkileri, Yugoslavya'nın sosyalist bir rejimle yönetilmesi, 'demir perdenin' giderek etkisi yitirmesi ve Batı sanat akımlarının zamanla demir perdeyle yönetilen ülkelerin içine girmesi ve Abramovic'in Marx ve Tanrı arasında ikilemde kalan düşünceleri, sanatçıyı gösteri sanatlarına yönlendiren unsurlar arasındadır.³¹⁴ Yılmaz bu durumu şu şekilde ifade etmektedir:

³¹³ Mehmet Yılmaz, *a.g.e.*, s.369.

³¹⁴ Mehmet Yılmaz, *a.g.e.*, s.375.

“...Marx kamuya, Tanrı özel yaşama dairdi. Ruhu ve bedeni ikisi arasında sıkışıp kalmıştı...1970’lerde modern akımların etkisiyle, yakın arkadaşları resmi ve betimlemeyi sorgulama aşamasındayken, o hiç tereddüt etmeden gösteri sanatına yöneldi. Ona göre bu, betimleyici sanattaki ‘başka yer ve zaman’da olmayı reddederek, ‘burada ve şimdi’de olmayı istemektir. 1970’ler boyunca yaptığı gösterileri, fiziksel saldırganlık yoluyla bedeni bilinçli bir durumdan bilinçsiz duruma taşımaya dayanıyordu.”³¹⁵

Marina Abramovic gerçekleştirdiği performans gösterilerinde amacını şu şekilde ifade etmektedir:

“Sarsıntı yaratmakla ilgilenmedim hiç. Benim asıl ilgilendiğim şey, insan bedeninin ve aklının fiziksel ve zihinsel sınırlarını deneyimlemektir. Bu deneyimi halkla birlikte yaşamak istedim...Halkın bana bakmasına ihtiyacım var, çünkü halk bir enerji diyalogu yaratır...Sonraları başka kültürleri tanıdığım, Tibet’e gittiğimde, Aborijinlerle tanıştığım, hatta Sufi ayinlerini gördüğümde, 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 gerekiyordu... Performans, benim için o başka boyuta ve uzama adama formuydu.”³¹⁶

Abramović’in hem sosyal kimliği hem de sanatçı kimliğinde yaşanan değişimler, sanatçının ürettiği işlerine yansımıştır. Marina Abramovic, 1979 yılında ‘Rhythm 0’ adlı performansı gerçekleştirmiştir. Sanatçının performans gösterisi esnasında olan bitenler, ‘Rhythm 0’ı sanat tarihi içerisinde en çok ses getiren performans gösterilerinden birisi yapmıştır. Abramovic, planına seyirciyi de dahil etmiştir. Abramovic’in bedeni, gül, şarap, makas, kuş tüyü, bıçak ve silah gibi çeşitli malzemelerin olduğu bir masanın önünde hareketsiz ve tepkisiz bir şekilde durmaktadır. Malzemelerin bulunduğu masanın üzerinde, izleyenlerin masadaki malzemeleri kullanarak sanatçının bedenine istediklerini yapabileceğini yazan bir not

³¹⁵ Göz. yer.

³¹⁶ Bojana Pejić: aktaran Mehmet Yılmaz, a.g.e., s.375-376.

bulunmaktadır. Gösteri başladığında izleyiciler, sanatçının bedenine istediğini yapabilmektedirler. Sanatçının bedeni bu noktadan sonra üzerinde oynanabilen, müdahale edilebilen bir nesneye dönüşmüştür. Gösterinin yaklaşık iki saatinden sonra sanatçının bedenine yapılan temaslar beklenmedik bir hal almaya başlar. İzleyenler Marina Abramovic'in o ana kadar yapılan müdahalelere tepkisiz kalmasından dolayı, temasları farklı bir boyuta taşıyarak şiddet ve tacizler içeren, kesici aletlerin kullanılmaya başlanması gibi müdahalelere başlamışlardır. Kuşkusuz ki bu tür müdahaleleri sanatçı da planlamamıştır. Yaklaşık 6 saat süren gösteri de sanatçı ona yöneltilen tüm müdahale, davranış ve tacizlere karşı tepkisiz kalmayı sürdürmüştür.³¹⁷



Resim 5. 34. Marina Abramovic, “Rhytm 0”, Napoli, 1979.

<http://www.sanatatak.com/view/anin-patikasinda-yasayan-bir-zaman-gezgini-marina-abramovic>

Sanatçı, ‘Rhytm 0’da bedenini izleyicilerin karşısına sunması hakkında şunları söylemektedir:

“Çok radikal bir performanstı ve ölmeye hazırdım. Altı saat boyunca topluma kendimi bir obje olarak sundum ve tüm risklerin sorumluluğunu aldım...Bu performansıyla erkeklerin kadına bakışını göstermek istedim. Erkeklerin vücuduma

³¹⁷ <https://www.posta.com.tr/marina-abramovic-kimdir-yaptigi-gosteri-hayatinin-en-kotu-gunu-oldu-1352170>, (15.07.2020)

yaptıkları sonucu kadın bedenine yönelik üç farklı yaklaşım gördüm. Kimi normal davrandı, kimi için fahişeydim kimi de diva gibi yaklaştı. Vücudumu çizenler vardı, kanımı akıtıp içtiler daha neler neler... Tecavüz etmediler, sonuçta bir açılış gecesi idi ve insanlar eşleriyle gelmişti. Ama otele gittiğimde aynaya baktım ve saçımın bir tutamının beyazladığını gördüm... Silahın içinde kurşun vardı, hatta bir adam gelip tabancayı elime tutuşturdu, parmağımı tetiğe götürdü. Silahı bana doğru yöneltip tetiği çektirmek istedi. Ama tam o an başka biri gelip silahı aldı... Yani ölebilirdim.”³¹⁸

Marina Abramovic’in performansında bedeni üzerinden gelişen olaylar örgüsü üzerinden birçok sonuç çıkarmak mümkündür. Bunlardan bazıları, imkan verildiği takdirde bir toplumun nasıl vahşileştiği, nasıl dönüştüğü, dönüşebildiğidir. Pasif ve tepkisiz bir nesneye dönüşmüş bir bedene zarar vererek, toplumun kendini yeniden inşa etmesi sonucu çıkarılabilmektedir. Abramovic’in gösterisinde bir diğer dikkat çeken unsur, izleyiciler arasında bulunan kadınların bazılarının performans esnasında sanatçıya karşı olan tutumlarıdır. Erkeklerin sanatçının bedenine karşı gösterdikleri şiddet içeren davranışlar esnasında izleyenler arasında bulunan kadınların yüzlerinde beliren tebessümler ve şiddet karşısında tepkisiz bir şekilde kalmaları düşündürücüdür. Sanatçının, erkeklerin kadın bedenine yönelik yaklaşımlarını görmeyi amaçladığı ‘Rhytm 0’ performansı bir noktadan sonra sosyal bir deneye dönüşmüştür. ‘Rhytm0’ gösterisi insanların şiddeti izlemekten keyif aldığını gözler önüne seren bir gösteri olarak, performans sanatı içerisinde çok önemli bir noktada yer almaktadır. Öte yandan Abramovic, bedenini izleyiciler karşısında pasif bir duruma getirerek, izleyiciyi performansın içine katmış ve onları aktif duruma getirmiştir. Sanatçının ‘bana istediğinizi yapın’ anlamını taşıdığı performansında izleyici yaptıklarıyla kendisini ortaya koymuştur. Abramovic, bedenini izleyiciye bir ayna gibi tutarak izleyenlere aslında kim oluklarını göstermektedir.³¹⁹

³¹⁸ Olkan Özyurt, “Herkes tamamen deli olduğumu düşünüyordu ama bak şimdi neredeyim?”, <https://www.sabah.com.tr/pazar/2020/02/02/herkes-tamamen-deli-oldugumu-dusunuyordu-ama-simdi-bakin-neredeyim>, (27.07.2020.)

³¹⁹ A. Göknur Gürcan, a.g.e., s.56.



Resim 5. 35. Marina Abramovic, “Rhythm 0”, Napoli, 1979.
<https://hieptnguyen101.wordpress.com/2016/06/27/marina-abramovic-rhythm-0/>

Marina Abramovic, performans gösterilerinde bedene ve zihne şiddet uygulanmasını şu şekilde açıklamaktadır;

“Aslında her performanstan sonra sanatıma dair düşüncelerim değişiyor. En başlarda bedenin fiziksel limitleriyle ilgileniyordum; acıyı anlamaya çalışıyordum. Sonraları fiziki bedenin limitlerini zorlamanın kolay olduğunu anladım. Esas zor olanın zihni kontrol etmek olduğunun ayırdına vardım. Hareketsiz durmak, sessizlik ve basitlik...ihtiyacınız olan tek şeyin mevcudiyet olduğunun farkına varıyorsunuz.”³²⁰

³²⁰ Elvin Vural, “Marina Abramovic: Esas zor olan zihni kontrol etmek”,
<https://www.hurriyet.com.tr/kitap-sanat/marina-abramovic-esas-zor-olan-zihni-kontrol-etmek-41434302>, (13.02.2020)

1970'li yılların performanslarına bakıldığında çoğu tehlikelidir. Sanatçılar bedeni son sınırlarına kadar zorlar, şiddete maruz bırakırdı. Marina Abramovic'in performansları da bunu destekler nitelikte gerçekleşmiştir.

Sırp kökenli bir sanatçı olan Marina Abramovic, Yugoslavya'nın dağılması ve ardından Balkan coğrafyasında meydana gelen iç savaşlardan, Sırp-Hırvat veya Ortodoks-Katolik çatışmaları, din savaşları Marina Abramovic'in sanatında büyük yer tutmaktadır.³²¹ Bu anlamda sanatçı sosyo-politik bir durumu ortaya koyan ve eleştiren bir performans gerçekleştirmiştir.

Sanatçının ses getiren gösterisi 1997 yılında Venedik Bienali'nde gerçekleştirdiği 'Balkan Baroque' adlı gösterisidir. Sanatçı performansında 4 gün boyunca bodrum katta kesilip parçalanmış sığır kemiklerinin içerisinde zaman geçirmiştir. Abramovic kokunun ve havasızlığın çok yoğun olarak hissedildiği bir mekan içerisinde üzerinde oturduğu kemikleri temizlemiştir. Sanatçı fiziksel ve zihinsel sınırlarını zorladığı bu gösterisinde balkanlarda yaşanan savaş başta olmak üzere dünyadaki bütün savaşları göz yaşları dökerek ve eski halk türkülerini söyleyerek aşağılamıştır.³²²

³²¹ Ayça Ceylan, "Anın Patikasında Yaşayan Bir Zaman Gezgini: Marina Abramovic", <http://www.sanatatak.com/view/anin-patikasında-yasayan-bir-zaman-gezgini-marina-abramovic>, (17.02.2020).

³²² Fırat Tunabay, "Sınırsızlığın Kesiştiği Tabular: Marina Abramovic", Sayı. 111, <http://www.azizmsanat.org/2017/03/20/sinirsizligin-kesistigi-tabular-marina-abramovic-firat-tunabay/>, (15.02.2020), s.43-44.



Resim 5. 36. Marina Abramovic, “Balkan Baroque”, Venedik 1997.
<https://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/8609085/Marina-Abramovic-It-takes-strong-willpower-to-do-what-I-do.html>

Sanatçı beyaz bir elbise içinde 1500 adet inek kemiğinin üstüne oturarak 4 gün, günde 6 saat boyunca bu kanlı kemiklerin her birini yıkayarak performansını gerçekleştirmiştir. Sanatçının beyaz elbise giyerek Eski Yugoslavya’da Bosna’da meydana gelen sayısız ölümlere gönderme yaptığı açıktır. Marina Abramovic kemiklere dokunarak, onları temizleyerek savaşta öldürülen kişilerin hayatlarını, çabalarını, umutlarını hatırlamayı amaçlamaktadır. Abramovic için bireysel performatif deneyimlerini evrensel fikirlere dönüştürmek her zaman için önemli bir amaç olmuştur. Sanatçının üzerinde oturduğu kemiklerdeki kan lekeleri, savaşın yarattığı vahşet ve akıttığı kanı yansıtmaktadır. Marina Abramovic’in kemiklerin üzerindeki bütün kanları temizleyememesi de savaşın utancının ortadan kaldırılamadığını göstermektedir. Sanatçının bu benzetmeleri ve ortaya koyduğu

gösterisi evrensel bir düşünceyi, savaşın izlerinin ve utancının ne yapılırsa yapılsın asla yok edilemeyeceğini anlatan bir performansa dönüşmüştür.³²³



Resim 5. 37. Marina Abramovic, “Balkan Baroque”, Venedik 1997.
<https://artfacts.net/artwork/balkan-baroque-i/22278>

³²³ Marina Abramovic, “1997 Balkan Baroque”,
<https://www.theartstory.org/artist/abramovic-marina/artworks/>, (18.02.2020)

Marina Abramovic'in 'Balkan Baroque' gösterisi, postmodern düşünceleri anlatmasının yanı sıra, videodaki performans sahneleri ışık ve renk kullanımı bakımından Barok dönemi resimleri andırmaktadır. Abramovic burada Orta Çağ benzetmesi yaparak, Doğu Avrupa'nın yakın tarihini irdeleyip, bir eleştiri sunduğu düşünülebilir. Bu açıdan kullandığı kemikler Karadağ, Sırbistan, Hırvatistan ve diğer Balkan ülkelerinde yaşanan ölümleri, belki de dönemin Yugoslavya'sının ölümünü temsil ediyor olabilir.³²⁴

Marina Abramovic Balkan Baroque adlı performansı hakkında şunları söylemektedir;

“Bosna’da savaş başladığında benim için zor zamanlardı. Orada değildim ve uzun süredir ülke dışında yaşıyordum. Pek çok sanatçının bu savaşın dehşetine anında tepki verdiğini çalışmalar ve protestolar yaptığını hatırlıyorum. Benim hiçbir şey yapamadığımı hatırlıyorum. Savaş bana çok yakındı. Belgrad’a gittim ve annemle, babamla ve hayatının 35 yılını fare yakalamakla geçiren bir adamla röportaj yaptım. ...Tüm performans boyunca oturduğum ve yıkadığım devasa bir kemik yığını var. Venedik’te o zaman yaz mevsimiydi, hava çok sıcaktı ve birkaç gün sonra kemiklerden kurtçuklar çıkmaya başlamıştı bile. Ve koku dayanılmazdı. Kemikleri yıkamak ve kanı temizlemek imkansızdır. Savaştan gelen utancı silemeyeceğiniz için ellerinizdeki kanı yıkayamazsınız. Ama aynı zamanda bunu aşmak da önemliydi, bu imge, herhangi bir savaş için dünyanın herhangi bir yerinde kullanılabilir.”³²⁵

Sanatçının performansları içinde yetişmiş olduğu sosyo-kültürel yapıları ve geçmişin izlerini yansıtmaktadır. Politik bir bakış açısıyla geçmiş eleştirirken gelecek için de geçmişin acı tecrübelerini gösterip, tekrarlanmaması için mesajlar vermektedir.

³²⁴ Merve Güven, “Yugoslavya’nın Çılgılığı; Marina Abramović”, Başkent Üniversitesi 2. Sanat ve Tasarım Eğitimi Sempozyum ve Çalıştayı, 27-28 Nisan 2015, s.186.

³²⁵ <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3126>, (23.02.2020)

SONUÇ

Araştırmanın sonucunda, performans sanatında ve performans sanatına yönelik eylemleri içerisinde barındıran avangard sanat hareketlerinde bedenın bir ifade aracı olarak kullanılması üzerinde araştırmalar yapılmıştır. Araştırmanın neticesinde performans sanatının ilgi ve etki alanları tespit edilmiştir. Performans sanatının, sanat ve hayat, sanat ve izleyici, sanat ve politika, sanat ve toplum, sanat ve siyaset, sanat ve kurum gibi ikili yapıları sanatçıların gösterileri altında incelenmiştir.

İnsan bedenine tarih boyunca çeşitli anlamlar yüklenmiştir. Dönemlere göre farklı ifade biçimlerinin dile getirilmesi için bir araç olarak kullanılmıştır. İlkel toplumlarda beden, iletişim aracı olarak kullanılan bir araç olarak karşımıza çıkarken, ilkel toplumlara ait mağara resimlerinde ise çoğunluğu hayvan figürü olmak üzere kendi bedenlerini ve uzuvlarını da resmederek bedeni, kutsallıklarını belli etmek için bir inanç sisteminin parçası olarak kullanmışlardır. Antik Mısır sanatında beden, tanrı, kral ve alt tabakanın sınıfsal kategorilerin birer mührü gibi sabitlenen bir simgeye dönüşmüştür. Antik Yunan sanatında kusursuz ve ideal insan bedeninin arayışı olarak kullanılmıştır. Orta Çağ'da kilise kontrolünde, tanrının yeryüzüne inmiş yüzü olarak görülmektedir. Kiliseye hizmet eden bir araçtır. Rönesans ve aydınlanmayla beraber doğaya ve bilime yönelik araştırmalar artmış, insan bedeni üzerinde tıbbi ve bilimsel keşifler yapılmıştır. Öte yandan Rönesans ile beraber zengin burjuva sınıfı ve sanat tüccarları, resimlerde kendi bedenlerini zenginlik ve güç gösterisi olarak sergilemişlerdir. Endüstri Devrimi ve Sanayi Devrimi'yle beraber yeniden şekillenen Dünya'da sanat alanında da çok sayıda değişim gerçekleşmiştir. Artan nüfuslar ve yeni kaynak arayışları, çok sayıda savaşa ve sömürgelere yol açmıştır. Çeşitli coğrafyalarda sanatçıların resimlerinde, insan bedeni yaşanan dönüşümleri ve olayları anlatan bir haberci olarak belirmiştir. Beden, devrimi anlatan resimlerde, gerçekleşen savaşların ruhunu anlatır nitelikte betimlenmiştir. Sömürge coğrafyalarında ve savaş sahnelerinde kendisini göstermektedir. 19. yüzyıl modern sanatında beden idealize edilmiş gerçeklikten çıkarak, gerçekliğin kendisini arayan ve olduğu gibi tüm gerçekliğiyle betimlenen bir nesne konumundadır.

20. yüzyılın başlarında yaşanan gelişmeler, sanatta bedeni betimlenen bir nesneden farklı sorunları ifade eden bir araca dönüşmesini sağlamıştır. Beden, canlı olarak kullanılan bir malzeme haline gelmiştir. Performans sanatına yönelik ilk örneklerin görüldüğü 20. yüzyılın başları ve sonrasında şekillenen sosyo-kültürel yapı, sanatçıların bedeni ele alış biçimini değiştirmiştir. Duchamp'la beraber hazır nesnenin ortaya çıkışı ve kavramsal sanatın temellerinin atılması, sanatın anlamını da değiştirmiştir. Beden de sanatçılar tarafından hazır nesne olarak kullanılmaya başlanmıştır. Kavramsal sanatın düşünceyi öne çıkararak sanatın amacını değiştirmesi, performans sanatçılarının da bedene yükledikleri anlamları değiştirmiştir.

Araştırma süresince, 20. yüzyıl avagardında performans sanatını ve performans sanatıyla ortak amaçlar güden çok sayıda sanat ve toplumsal hareketlerin olduğu sonucuna varılmıştır. Bu hareketler arasında fütürisitlerin, fütürist dünya görüşünü kitlelere yayma amacını taşıyan yürüyüşleri ve tiyatro gösterilerinin olduğu saptanmıştır. Dada hareketi içerisinde hiçliği savunan, savaş karşıtı ve anti kapitalist eylemlerin olduğu ortaya konulmuştur. Birinci Dünya Savaşı öncesi ve İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa ve Amerika'da performans sanatı ile tiyatro arasındaki ilişkiler saptanıp, performans sanatı ile ortak amaçlar güden tiyatro gösterileri belirlenmiştir. Soyut dışavurumculuk akımında, bedenin hareketini öne çıkaran aksiyon resimlerinin olduğu görülmüştür. Sitüasyonistlerin oyun ve özgürlük yoluyla gündelik hayata müdahalelerinde, performans sanatı gruplarının oynadığı roller ve performans sanatının izleri ortaya konulmuştur. Happening'lerin anlık sanatsal eylemlerinde, Fluxus'un sosyo-politik mücadelelerinde performans sanatının etkileri saptanmıştır. Kavramsal sanatın sanatta estetiği reddeden ve sanatın kavram boyutunu öne çıkarması, 1950'lerden sonra postmodern sürecin başlamasıyla birlikte performans sanatının ilgi ve etki alanlarını büyük ölçüde etkilediği sonucuna varılmıştır.

Performans sanatı en başından beri her türlü baskıya karşı direnen ve radikal bir duruş içerisinde varlığını sürdürmüştür. Bu bağlamda performans sanatçıları bazen muhalif bir aktivist, eylemci ya da protestocu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Performans sanatçıları bu bakış açıları altında muhalif düşüncelerini ifade etmek için kendi bedenlerini bir araç olarak kullanmaktan çekinmemişlerdir. Bedenlerini kullanarak eylemlerini gerçekleştirdikleri yerler galeri mekanları ile sınırlı kalmayarak, sokakları ve her türlü alanları amaçları uğruna kullanmışlardır. Bu anlamda sanata ve sanat kurumlarına karşı eleştiriler yöneltmişlerdir.

Araştırma sonucunda, performans sanatçılarının toplumun temel yapılarını oluşturan politika, cinsiyet, kimlik ve sosyoloji temaları altında performans gösterilerini gerçekleştirdiği sonucuna ulaşılmıştır. Bu bağlamda Josep Beuys ve Şirin Neşat performanslarında performans sanatının politik yönü incelenip, iktidar ve yönetim biçimlerine karşı eleştiriler ortaya konulmuştur. Cinsiyet politikaları altında Yoko Ono, Carolee Schneemann, Gina Pane, Orlan, Valie Export, Faith Wilding, Eleanor Antin, Şükran Moral ve Nil Yalter performanslarında kadının toplum ve hayat içerisindeki rolünün ortaya çıkarıldığı sonucuna varılmıştır. Kimlik politikaları altında Cindy Sherman, James Luna, Adrian Piper ve William Pope L. performansları irdelenmiştir. Cindy Sherman performanslarında kimliğin oluşumundaki öğeler ve kimliğin sınırlarının muğlaklığı ortaya çıkarılmıştır. Öte yandan James Luna, Adrian Piper ve William Pope L., performanslarında toplumdaki ötekileşme ve ötekileştirme politikaları gün yüzüne çıkarılmıştır. Performans sanatının sosyolojik yönünü inceleyen sanatçılar arasında Allan Kaprow, Nam Jun Paik, Vito Acconci, Stelarc, Chris Burden, Gunter Brus, Herman Nitsch ve Marina Abramovic performansları incelenmiştir. Sosyoloji teması altında gerçekleşen performanslarda sanatın sınırları, sanat ve toplum, sanat ve iktidar, sanat ve kurum, sanat ve şiddet, sanat ve teknoloji, psikoloji ve toplum gibi ikili yapıları ele alan performans gösterileri incelenip, sanatçıların düşünceleri ve performansların etkileri belirlenmiştir.

Bu çalışma, performans sanatının ve sanatçılarının sanat ile hayat arasındaki sınırları ortadan kaldırmasını ve bedeni kullanırken onu bir sanat nesnesi olarak izleyiciye sunup, bedenin toplumu dönüştürmede bir araç olarak kullanılabileceğini önermektedir. Bu anlamda beden kavramı, postmodern süreç içerisinde değişen kavramlar ve yeniden tanımlamalar altında sürekli dönüşen ve gelişen, farklı

anlamlandırmalara maruz kalan bir yapı olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda, 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra gelişen sanat hareketlerinde, performatif eylemlerde bulunan sanatçıların, bedeni doğrudan ve dolaylı olarak bir malzeme olarak kullandığı sonucuna varılmıştır.



KAYNAKÇA

Akay, Ali, *Postmodern Görüntü*, Bağlam Yayınları, 2. Basım, İstanbul 2002.

Akarcılı, Sezer, *İkinci Dünya Savaşında İletişim ve Propaganda*, İmaj Yayınları, Ankara 2003.

Antmen, Ahu, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 2. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2009.

Antmen, Ahu, *Sanat / Cinsiyet*, 3.Baskı, Derleyen: Ahu Antmen, Çeviren: Esin Soğancılar, Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul 2012.

Antmen, Ahu, *Kimlikli Bedenler*, 2. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2014.

Arapoğlu, Fırat, “Şükran Moral Özelinde Türkiye’de Feminist Sanatta Kimlik Ve Farklılık”, *Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Yayını*, Cilt 01, Sayı 01, Düzce 2016.

Artun, Ali, *Sanat Manifestoları-Avanguard Sanat ve Direniş*, Çeviren: Erdoğan Alkan, Sabahattin Eyüboğlu, Melih Cevdet Anday, Ece Erbay, Mustafa Tüzel, Elçin Gen, Can Gündüz, Ufuk Kılıç, Kaya Özsezgin, 1. Baskı, İletişim Yayıncılık, İstanbul 2010.

Artun, Ali, *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*, Çeviren: Tuncay Birkan, İletişim Yayınları, İstanbul 2013.

Atakan, Nancy, *Sanatta Alternatif Arayışlar*, Çevirmen: Zeynep Roma, 2. Baskı, Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir 2015.

Baudelaire, Charles, *Modern Hayatın Ressamı*, Çeviren: Ali Berktaş, Editör ve Sunuş: Ali Artun, İletişim Yayıncılık, İstanbul 2003.

Belice, Meral, *Resimde Beden Bedende Resim*, (Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Mersin 2012.

Bulut, Feryat, “68 Kuşağı Gençlik Olaylarının Uluslararası Boyutu ve Türkiye’de 68 Kuşağına Göre Atatürk ve Atatürkçülük Anlayışı”, *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, Cilt 11, Sayı 23, İzmir 2011.

Clark, Toby, *Sanat ve Propaganda*, Çeviren: Ersin Hoşsucu, 3. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2017.

Corbin, Alain - Courtine, Jean Jacques - Vigarello, Georges, *Bedenin Tarihi 2 Fransız Devrimi’nden Büyük Savaş’a*, Çeviren: Orçun Türkay, Cilt 2, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2011.

Corbin, Alain - Courtine, Jean Jacques - Vigarello, Georges, *Bedenin Tarihi 3. Bakıştaki Değişim: 20. Yüzyıl*, Çeviren: Saadet Özen, Cilt 3, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013.

Demirbaş, Alper, *Birinci Dünya Savaşı’nın Avrupa Sanat Ortamına Etkileri*, (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2009.

Dickerson, Madelynn, *A’dan Z’ye Sanat Tarihi*, Çeviren: Orhan Düz, 2. Baskı, Say Yayınları, İstanbul 2019.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 3, Yem Yayınları, İstanbul 1997.

Ergüven, Mehmet, *Kurgu ve Gerçek*, 1. Baskı, Gendaş Kültür Yayınları, İstanbul 2003.

Emre, Oktay, “Tuvalden Fırlayan Performans Sanatçıları: Viyana Aksiyonistleri”, *Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Cilt 1, Sayı 1, Aralık 2015.

Erol, Cansu Çelebi, “Şiddet Temalı Kadın İmgesinin Çağdaş Sanata Yansımaları”, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Cilt 5, Sayı 19, Ankara 2016.

Ertem, Gurur, Aksan, Şebnem Selışık, *Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı*, Çeviren: İdil Kemer, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2011.

Fineberg, Jonathan, *1940’tan Günümüze Sanat*, Çeviren: Simber Atay – Eskier – Göral Erinç Yılmaz, Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir 2014.

Fischer, Ernst, *Sanatın Gerekliği*, Çeviren: Cevat Çapan, 6.Baskı, Ankara 1990.

Fleming, John – Honour, Hugh, *Dunya Sanat Tarihi*, Çeviren: Hakan Abacı, 1. Basım, Alfa Yayıncılık, İstanbul 2016.

Foucault, Michel, *İktidarın Gözü*, Çeviren: Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2003.

Faucault, Michel, *Özne ve İktidar*, Çeviren: Osman Akınhay - Işık Ergüden 4.Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014.

Germaner, Semra, *1960 Sonrası Sanat*, Kabalcı Yayınları, İstanbul 1997.

Gombrich, E.H., *Sanatın Öyküsü*, Çeviren: Erol Erduran - Ömer Erduran, 10. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 2017.

Grovier, Kelly, *Bu Çağdan Geleceğe 100 Yapıt*, Çeviren: Hasan Bülent Kahraman, Lal Yayınları, İstanbul 2018.

Gürcan, A. Göknur, *Performans Sanatı*, Tekhne Yayınları, İstanbul 2015.

Güven, Merve, “Yugoslavya’nın Çılgılığı; Marina Abramoviç”, Başkent Üniversitesi 2. Sanat ve Tasarım Eğitimi Sempozyum ve Çalıştayı, 27-28 Nisan 2015.

Hançerlioğlu, Orhan, *Düşünce Tarihi*, 6. baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1995.

Eleanor Heartney, *Sanat ve Bugün*, Çeviren: Osman Akınhay, Hazırlayan: Agora Kitaplığı, Akbank Kültür Sanat Yayınları, İstanbul

Hicks, Alistair, *Küresel Sanat Pusuları 21. Yüzyıl Sanatında Yeni Yönelimler*, Çeviren: Dilek Şendil – Mine Haydaroğlu – Süreyya Evren, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015

Hollingsworth, Mary, *Dünya Sanat Tarihi*, Çeviren: Rengin Küçükerdoğan – Banu Ergüder, İnkılap Kitabevi, İstanbul 2009.

Hopkins, David, *Modern Sanattan Sonra 1945-2017*, Çeviren: Firdevs Candil Erdoğan, 1. Baskı, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2018.

Kahraman, Bülent, *Cinsellik Görsellik Pornografi*, 2. Basım, Agora Kitaplığı, İstanbul 2010.

Kırlangıç, Asuman, “Sanatçı Bedeninden Topluma Mesajlar Atarsa... Günter Brus ve “Arızalı Bölgeler””, *Avrupa Kültür Aylık Kültür ve Sanat Dergisi*, sayı 2, Nisan 2016.

Krausse, Anna Carola, *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, Çeviren: Dilek Zaptçioğlu, Literatür Yayıncılık, İstanbul 2005.

Koşar, Özüm, “İzleyicinin Değişen Konumu: Katılımcı Sanat Pratikleri ve İktidarın Paylaşımı” *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Cilt 26, Sayı 44, Erzurum 2020.

Kuspit, Donald, *Sanatın Sonu*, Çeviren: Yasemin Tezgiden, 3. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2010.

Le Breton, David, *Acının Antropolojisi*, Çeviren: İsmail Yergüz, 2. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2010.

Le Breton, David, *Ten ve İz*, Çeviren: İsmail Yergüz, 2. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2016.

Little, Stephen, *İzmler Sanatı Anlamak*, Çeviren: Derya Nüket Özer, 4. Baskı, Yem Yayınları, İstanbul, Şubat 2013.

Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, Çeviren: Cevat Çapan – Sadi Öziş, 5. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 2015.

Martinez, Ezgi Hakan Verdu – Demiral, Akın, “20. ve 21. YY. da Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı”, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt 6, Sayı 6, Eskişehir 2014.

Öndin, Nilüfer, *20. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili Anlamsal Sorgulamalar*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, İstanbul, Aralık 2009.

Özlü, Demir, “Sanatta Çıplak”, *P Üç Aylık Kültür Sanat Antika Dergisi*, P kitaplığı/Sürelî Yayın Dizisi, Sayı 18, İstanbul, Yaz 2000.

Özeskici, Evrim, “Öteki” Kavramı Üzerine Görsel Çözümlemeler, (Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi), Ankara, 2017.

Sarup, Madan, *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*, Çeviren: Abdülbaki Güçlü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 2004.

Sayar, Meral, “Şükran Moral Sanatında Karşı-temsil Odakları”, *Hacettepe GSF Sanat Yazıları Dergisi*, sayı 34, Ankara 2016.

Sözen, Metin – Tanyeli, Uğur, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2003.

Stelarc, “Psiko-Stratejilerden Siber-Stratejilere: Protetik, Robotik, Tele-Varoluş”, *Art-İst Güncel Sanat Seçkisi*, İstanbul 1999, sayı 1.

Seahrendt, Christian – Kittl, Steen T., *Bunu Ben De Yaparım*, Çeviren: Zehra Aksu Yilmazer, 1. Basım Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2012.

Şeyhun, Melis H., “Bir Tuval Olarak Beden”, *Sanat Dünyamız Dergisi*, Sayı 115, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Nisan 2010.

Uslubaş, Tolga, *Dünya Tarihi*, Venedik Yayınları, İstanbul 2016.

Ülma, A. Haluk, *I. Dünya Savaşı'na Giden Yol ve Savaş*, 3. Baskı, İmge Kitabevi, İstanbul 2002.

Turani, Adnan, *Dünya Sanat Tarihi*, 2. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1979.

Turani, Adnan, *Dünya Sanat Tarihi*, Genişletilmiş On Dördüncü Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 2010.

Turhanlı, Halil, *Bir Erdem Olarak Sapkınlık*, Chiviyazıları Yayınevi, İstanbul 2000.

Whitham, Graham ve Pooke, Grant, *Çağdaş Sanatı Anlamak*, Çeviren: Tufan Göbekçin, 1. Baskı, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2018.

Wilson, Michael, *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur 21. yüzyıl sanatını yaşamak*, Çeviren: Firdevs Candil Erdoğan, 1.Baskı, Hayalperet Yayınevi, İstanbul 2015.

Yılmaz, Mehmet, *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, 1. Baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara 2012.

Yılmaz, Mehmet, *Modernden Postmoderne Sanat*, 2. Baskı, Ütopya Yayınları, Ankara 2013.

Yorgancıoğlu, Pelin Elcik, “ALTERNATİF BİR SANAT ARAYIŞI: HAPPENING (OLUŞUM)”, *Sanat Dergisi*, cilt 0, sayı 28, yıl 2015.

İnternet Kaynakları

<https://www.yenicaggazetesi.com.tr/2-dunya-savasinda-nazilerin-sanat-yagmasi-90836h.htm>, (24.06.2019)

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/performance-art/angry-space-politics-and-activism#> , (24,07,2020)

Türk Dil Kurumu Sözlükleri,
<https://sozluk.gov.tr/>, (20.12.2020)

Maïté Vissault, “Joseph Beuys: A Shaman’s Factory”,

<https://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/en/archives/2406>, (10,12,2020)

Ayça Ceylan, “Anın Patikasında Yaşayan Bir Zaman Gezgini: Marina Abramovic”,

<http://www.sanatatak.com/view/anin-patikasinda-yasayan-bir-zaman-gezgini-marina-abramovic>, (17.02.2020).

Fırat Tunabay, “Sınırsızlığın Kesiştiği Tabular: Marina Abramovic”, Sayı.111,

<http://www.azizmsanat.org/2017/03/20/sinirsizligin-kesistigi-tabular-marina-abramovic-firat-tunabay/>, (15.02.2020).

Marina Abramovic, “1997 Balkan Baroque”,

<https://www.theartstory.org/artist/abramovic-marina/artworks/>,
(18.02.2020).

<https://www.moma.org/audio/playlist/243/3126>, (23.02.2020)

Kubilay Akman, “SHIRIN NESHAT VE ALLAH’IN KADINLARI”,

http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi71/kubilay.akman.2_71.html,
(14,10,2020)

Arthur C. Danto, “Shirin Neshat by Arthur C. Danto”,

<https://bombmagazine.org/articles/shirin-neshat/>, (16.10.2020)

John LeKay, Heyoka Magazine.

<http://heyokamagazine.com/HEYOKA.4.FOTOS.ShirinNeshat.htm>.

Elwis Mitchell, “Yoko Ono”,

<https://www.interviewmagazine.com/culture/yoko-ono-1> (24.11.2019.)

Vivian L. Huang, “Inscrutably, actually: hospitality, parasitism, and the silent work of Yoko Ono and Laurel Nakadate”,

<https://www.womenandperformance.org/bonus-articles-1/huang-28-3>
(24.11.2019.)

Osman Erden, “Japonya’da Avangard Hareket III Makas Sesleri Arasındaki Uzun Sessizlik”,

<https://osmanerden.com/page/4/>,(26.11.2019)

Kubilay Akman, “Orlan’ın Suretleri”,

http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html,
(06.04.2020).

Stuart Jeffries, “Orlan’s art, sex and surger”,

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jul/01/orlan-performance-artist-carnal-art>,(22.06.2020)

Hettie Judah, “‘People were afraid of me’: the artist who turned her breasts into a cinema”,

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/dec/03/valie-export-the-1980-venice-biennale-works-galerie-thaddaeus-ropac-london> (23.06.2020).

<https://artpracticeasresearch.wordpress.com/2015/05/03/faith-wilding-waiting/>,
(05.07.2020).

<http://faithwilding.refugia.net/>, (01.07.2020).

Fastlane Projects,

<https://www.womensactivism.nyc/stories/1836>, (02.07.2020).

Dr. Tom Folland, “Eleanor Antin, Carving: A Traditional Sculpture”,

<https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/conceptual-and-performance-art/conceptual-performance/a/eleanor-antin-carving-a-traditional-sculpture>, (02.07.2020).

“Eleanor Antin: *Time’s Arrow*”,

<https://www.artic.edu/press/press-releases/277/eleanor-antin-times-arrow>,
(03.07.2020).

Catherine Wagley, “Funny and unflinching – Eleanor Antin bares all at LACMA”,

<https://www.apollo-magazine.com/eleanor-antin-times-arrow-lacma/>,
(03.07.2020)

Müge Akgün,

<http://www.radikal.com.tr/yazarlar/muge-akgun/sukran-moral-bir-tatli-cilgin-1149699/>, (15.11.2020)

Özge Yılmaz,

<http://www.milliyetsanat.com/yazar-detay/ozge-yilmaz/sukran-moral-uzerine/1609>, (18.11.2020)

Andy Grundberg, “CINDY SHERMAN: A PLAYFUL AND POLITICAL POST-MODERNIST”,

<https://www.nytimes.com/1981/11/22/arts/photography-view-cindy-sherman-a-playful-and-political-post-modernist.html>, (15.08.2020)

<https://www.nativeartsandcultures.org/james-luna>, (14.09.2020)

Mårten Snickare, "The King's Tomahawk: On the Display of the Other in Seventeenth-Century Sweden, and After" *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, cilt 80, sayı 2, Stockholm 2011 s.132.
<https://www.tandfonline.com/action/journalInformation?journalCode=skon20>

<http://www.global-contemporary.de/en/artists/43-james-luna>, (25.09.2020)

Kenneth R. Fletcher,
<https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/james-luna-30545878/>,
 (05.10.2020)

Ellen C. Caldwell, "How Luiseno Indian Artist James Luna Resist Cultural Appropriation",
<https://daily.jstor.org/native-disruptions-with-artist-james-luna/>, (10,10,2020)

Agata Waleczek, "I Still Do Believe They Want Me Dead': An Interview With Adrian Piper",
<https://www.frieze.com/article/i-still-do-believe-they-want-me-dead-interview-adrian-piper>, (20.10.2020)

Adrienne Edwards, "William Pope.L: The Will to Exhaust",
<https://walkerart.org/magazine/william-pope-l-will-exhaust>, (28.10.2020)

Jessica Lynne, "Pope.L Has Never Been More Urgent",
<https://www.frieze.com/article/pope-l-has-never-been-more-urgent>,
 (02.11.2020)

Ross Simonini, "William Pop. L",
<https://www.interviewmagazine.com/art/william-pope-l> , (10.11.2020)

Melis Tezkan, “Gerçekliğe Alternatif Bir Gerçeklik : Nil Yalter Videosu”,
<http://www.nilyalter.com/texts/1/gerceklige-alternatif-bir-gerceklik-nil-yalter-videosu-turkish-by-melis-tezkan.html>, (29.11.2020)

Ken Johnson, “Changing Un-Art’s Tires”,
<https://www.nytimes.com/2009/09/13/arts/design/13johnson.html#:~:text=IN%201961%20Allan%20Kaprow%2C%20a,He%20called%20it%20%E2%80%9CYard.%E2%80%9D>, (14.12.2020)

Tsvetana Pavlova, “The Case For Contemporary Art”,
<https://mosaiekmagazine.com/what-the-hell-is-going-on-in-the-museum/>,
 (19,12,2020)

Stelarc,
<http://stelarc.org/?catID=20316> ,(14.10.2019)

Rainer Linz, “An interview with Stelarc”,
https://www.rainerlinz.net/NMA/repr/Stelarc_interview.html, (16.10.2019)

Melih Püskülcü, “Hermann Nitsch ve O.M. Tiyatro’su”,
<http://www.artsanathaber.com/makaleler.asp?id=34>, (10.11.2019)

<https://www.posta.com.tr/marina-abramovic-kimdir-yaptigi-gosteri-hayatinin-en-kotu-gunu-oldu-1352170>, (15.07.2020)

Olkan Özyurt, “Herkes tamamen deli olduğumu düşünüyordu ama bak şimdi neredeyim?”,
<https://www.sabah.com.tr/pazar/2020/02/02/herkes-tamamen-deli-oldugumu-dusunuyordu-ama-simdi-bakin-neredeyim> , (27.07.2020.)